

JULIANE BEZERRA SERAPHIM VIANA

**A IMPORTÂNCIA DA DESCRIÇÃO EM *O GUARANI* (1857),
DE JOSÉ DE ALENCAR**

ASSIS

2014

JULIANE BEZERRA SERAPHIM VIANA

**A IMPORTÂNCIA DA DESCRIÇÃO EM *O GUARANI* (1857),
DE JOSÉ DE ALENCAR**

Dissertação apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP – Universidade Estadual Paulista para a obtenção do título de Mestra em Letras (Área de Conhecimento: Literatura e Vida Social)

Orientador(a): Prof^a. Dra. Maria Lídia Lichtscheidl Maretti

Co-Orientador(a): Prof^a. Dra. Sandra Aparecida Ferreira

ASSIS

2014

FICHA CATALOGRÁFICA

V667i Viana, Juliane Bezerra Seraphim.
A importância da descrição em *O Guarani* (1857), de José de Alencar /
Juliane Bezerra Seraphim Viana. - Assis: [s.n], 2014
144 f.

Orientador: Maria Lídia Lichtscheidl Maretti
Co-orientador: Sandra Aparecida Ferreira
Dissertação (mestrado) - Faculdade de Ciências e Letras de Assis –
Universidade Estadual Paulista
Inclui bibliografia

1. José de Alencar. 2. O Guarani. 3. Descrição. I. Maretti, Maria Lídia
Lichtscheidl. II. Ferreira, Sandra Aparecida. III. Universidade Estadual
Paulista. Faculdade de Ciências e Letras de Assis. IV. Título.

Aos meus pais, meu marido, meu filho.

AGRADECIMENTOS

À UNESP, responsável pela minha formação acadêmica e aos profissionais admiráveis dessa Universidade, que amam o que fazem e transmitem esse gosto aos alunos.

À minha orientadora Profa. Dra. Maria Lídia Lichtscheidl Maretti, que esteve comigo no início do curso indicando-me caminhos a serem seguidos e dando-me ensinamentos de grande valia. À minha co-orientadora, Profa. Dra. Sandra Aparecida Ferreira, pela disponibilidade, pelas importantes contribuições e por ter me auxiliado em momentos difíceis da pesquisa. Às Profas. Dras. Brigitte Monique Hervot e Cláudia Valéria Penavel Binato, pela participação na Banca de Qualificação e pelas sugestões preciosas.

Aos meus pais por me fazerem uma adulta sedenta de aprender sempre mais, por me ensinarem que o estudo é um dos bens mais valiosos da vida, por serem exemplos para mim, por entenderem minha ausência, por terem construído comigo esse sonho e me ajudado a torná-lo possível.

Ao meu marido, Wellington, que esteve junto a mim desde o início, pelo apoio, pela paciência e compreensão durante as intermináveis horas de estudo, pelo amor incondicional. Ao meu filho, Marcus Vinícius, que, mesmo pequeno, auxiliou-me com seu abraço quente, seu olhar carinhoso, seu sorriso reconfortante, renovando as minhas forças.

À minha irmã, Priscila, ao meu cunhado, Júlio, aos amigos, Ludmila, Valdenir, Lincoln, Miriã, Leni, Nilson, Valter e Sueli, pela torcida e ajuda prestada e aos meus tios, pelo interesse constante.

Enfim, a todos que estiveram comigo, acreditaram em mim e contribuíram direta ou indiretamente para a concretização desse trabalho, o meu muito obrigada.

“Lugar privilegiado, onde se organiza [...] a legibilidade de toda a narrativa, a descrição apresenta-se, pois, como uma espécie de ‘rede’ semântica fortemente organizada”.

(Philippe Hamon)

“A descrição serve ao romantismo brasileiro como instrumento de registro que vem responder à questão do que nós somos e como somos”.

(Karin Volobuef)

“O *Guarani* é um ato de fé. Alencar tudo engrandeceu e idealizou”.

(Valéria de Marco)

VIANA, Juliane Bezerra Seraphim. **A importância da descrição em *O Guarani* (1857), de José de Alencar**. 2014. 144 f. Dissertação (Mestrado em Letras). – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Assis, 2014.

RESUMO

A presente dissertação tem por objetivo estudar o funcionamento da descrição em *O Guarani* (1857), de José de Alencar (1829-1877), enquanto recurso decisivo para o desenvolvimento da narrativa. Para cumprir tal objetivo, selecionam-se enunciados descritivos sobre espaços e personagens principais da trama, bem como analisam-se traços estilísticos, com base nos pressupostos teóricos sobre descrição de Gérard Genette, em *Fronteiras da narrativa* (1973) e de Philippe Hamon, em *O que é uma descrição?* (1976). Na análise da descrição dos espaços, aponta-se que Alencar, por meio de seu narrador, fixa cenários fundamentais da obra, que prenunciam e explicam ações ocorridas ou vindouras, além de auxiliar na definição do caráter dos indivíduos. A descrição das personagens compõe imagens que evidenciam seu aspecto físico e psicológico, além de gestos e trajes, decisivos para a composição do ponto de vista de cada personagem, particularizando-a. Os traços estilísticos utilizados nessas descrições seguem, geralmente, um padrão. Esta dissertação, portanto, discute a funcionalidade da descrição no enredo do romance analisado para, com base em estudos sobre o uso da descrição na narrativa, observar os expedientes descritivos como orientadores de leitura e facilitadores da compreensão global de *O Guarani*.

Palavras-chaves: José de Alencar; *O Guarani*; Descrição; Imagens.

VIANA, Juliane Bezerra Seraphim. **The importance of the description of the book *O Guarani* (1857), José de Alencar**. 2014. 144 f. Dissertation (Masters in Language). – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Assis, 2014.

ABSTRACT

This paper aims at studying the description functioning in *O Guarani* (1857), José de Alencar's masterpiece (1829-1877), as a main resource for the narrative development. In order to achieve that, descriptive statements about spaces and main characters of the plot were chosen as well as the stylistic traits, based on theoretical assumptions in both Gérard Genette's *Frontiers of Narrative* (1973) and Philippe Hamon's *What is a description?* (1976), were analyzed. In the analysis of the space description, it is realized that Alencar, through his narrator, sets up fundamental scenarios of the work that not only predict but also explain past or future actions, besides helping define the subjects' character. The description of the characters make up images that highlight their physical and psychological features, as well as their gestures and costumes, which is considered decisive for composing each character's point of view, making it individualized. The stylistic traits used for these descriptions generally follow a pattern. This paper therefore discusses the functionality of the novel plot description, which is used for observing the descriptive expedients both as *O Guarani*'s reading guides and global understanding, based on the narrative description use.

KEYWORDS: José de Alencar; *O Guarani*; Description; Images

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	11
2. Teoria da descrição.....	22
2.1. O que é a descrição e sua inserção na narrativa.....	22
2.2. A construção dos enunciados descritivos	24
2.3. Tipologias descritivas	25
2.4. Sinais do descritivo	28
3. Descrição do Espaço	31
3.1. Descrição do Espaço Externo	32
3.1.1. O Rio Paquequer	32
3.1.2. A fortaleza dos Mariz.....	39
3.1.3. A prece	47
3.1.4. O dilúvio	54
3.2. Descrição do Espaço Interno	61
3.2.1. Ambientes íntimos	61
3.3. O “castelo” de D. Antônio e sua filiação ao medievalismo europeu.....	67
4. Descrição das Personagens.....	70
4.1. D. Antônio de Mariz	70
4.2. Álvaro e Loredano	76
4.3. Peri	81
4.3.1. E nasce um herói.....	90
4.4. Cecília e Isabel.....	91
4.5. Aimorés.....	101
4.6. Contraposição de perfis: D. Antônio de Mariz e Peri, personagens fundadoras	108
5. Traços estilísticos da descrição de José de Alencar	112
5.1. Padrão de descrição dos espaços e das personagens.....	112
5.2. A contribuição das notas de rodapé para as descrições	115
6. CONCLUSÃO.....	124
REFERÊNCIAS	127
APÊNDICE A - Trajes	134
APÊNDICE B - As cores e suas representações	138

1. INTRODUÇÃO

José Martiniano de Alencar¹, filho do padre e depois senador José Martiniano e sua prima Ana Josefina de Alencar, nasceu no dia 1º de maio de 1829, em Mecejana, Ceará e tornou-se mais tarde nacionalmente conhecido como um dos maiores escritores da literatura brasileira.

Em viagens que faz ainda criança, as paisagens ficam marcadas em sua mente, refletindo, posteriormente, em sua obra. Leitor oficial da família quando menino e apaixonado por livros, aperfeiçoa seu francês e lê Alexandre Dumas, Chateaubriand, Balzac, Vitor Hugo e Alfredo Vigny.

Após estudar Direito em São Paulo, inicia a carreira de escritor no jornalismo. Escreve seus primeiros artigos, que não tratam somente de literatura, em 1851, para o *Correio Mercantil*. A partir daí não para mais. Em 1856, trabalhando como redator-chefe do *Diário do Rio de Janeiro*, publica, devido a uma polêmica travada com Domingos José Gonçalves de Magalhães, as *Cartas sobre a Confederação dos Tamoios* – uma série de oito cartas em que critica duramente a obra *Confederação dos Tamoios* (1856). Depois, estreia na ficção e tem sua primeira obra conhecida, chamada *Cinco Minutos*, seguida de *A viuvinha*, de 1857. Mas a consagração notória vem com a publicação em folhetim dos primeiros capítulos de *O Guarani* (1857), que, segundo Manoel Cavalcanti Proença, em *José de Alencar na literatura brasileira* (1966), teve grande receptividade popular.

Iracema é publicado em 1865, mesmo ano em que sai o primeiro volume de *As minas de prata*. O volume dois dessa obra ficou para o próximo ano. Em 1873 e 1874, o primeiro e o segundo volume de *Guerra dos Mascates* são publicados. Além de romancista, Alencar foi dramaturgo. Escreveu várias peças teatrais marcadas por sucessos, fracassos e polêmicas, entre as quais *O Crédito* (1857), *Verso e Reverso* (1857), *Demônio Familiar* (1857) e *O Jesuíta* (1875).

Em 1872 o escritor publica a obra *Sonhos D'Ouro*, cujo prefácio, intitulado “Benção Paterna”, tornou-se polêmico e recebeu grande destaque. Nele, o autor de *O Guarani* aponta a questão da nacionalidade e confere às suas obras a importante missão de compreender e

¹ As informações biográficas sobre José de Alencar encontradas nesta dissertação foram colhidas em *José de Alencar na literatura brasileira* (1966), de Manoel Cavalcanti Proença e em *A vida de José de Alencar* (1979) de José Luís Viana Filho. PROENÇA, M. Cavalcanti. *José de Alencar na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S.A., 1966, v. 5; VIANA FILHO, José Luís. *A vida de José de Alencar*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

interpretar o processo histórico nacional. Destacamos, ainda, a autobiografia de Alencar, *Como e porque sou romancista*, escrita em 1873 e publicada postumamente, em 1893, importante documento para o conhecimento de sua personalidade e das bases de sua formação literária.

José de Alencar, durante o seu período de produção, encontrava-se em momento de profunda agitação no país, pois este tinha acabado de conquistar sua independência política, mas ainda não tinha um passado estudado, com figuras representativas. Tratava-se de um Brasil sem passado literário. Assim, o autor sentiu que o próximo passo seria imprimir um caráter genuíno ao país que ainda não caminhava literariamente com as próprias pernas e que tivera a sua identidade nacional encarcerada por muitos anos. Era necessário “construir” a história do Brasil, que até então coincidia com a história de Portugal.

Afrânio Coutinho, em *A literatura no Brasil*, ressalta que o autor “percebeu que não era possível haver independência cultural e literária se continuássemos a escrever segundo os modelos portugueses” (COUTINHO, 2002, p. 264). Então, um processo de autoafirmação tornava-se fundamental, ainda que fosse por meio de elementos mitológicos e históricos.

Para o romantismo europeu, a literatura precisava ter um herói para representar sua pátria e, ao ser exaltado, engrandecer o passado da nação. Como o Brasil não possuía um passado medieval, recheado por cavaleiros fortes e destemidos, isso se tornava uma questão a ser imediatamente resolvida. Dessa forma, era preciso apresentar aos habitantes nascidos aqui os heróis dessa história, fazê-los brotar dessa terra. No entanto, o negro não poderia ser o representante, pois era estrangeiro e escravo e tampouco o branco, que remeteria ao colonizador europeu, ao explorador.

Surge, com isso, a figura do índio, o primeiro habitante das terras brasileiras, e para Alencar, um exemplo de coragem e de luta em defesa do seu território. Assim sendo, para a ficção romântica do Brasil havia, agora, além da natureza, outro traço que o diferenciaria de Portugal: o forte e corajoso índio, o verdadeiro herói da nação.

Nesse contexto, é possível compreendermos, como bem apontou Dante Moreira Leite, em *O caráter nacional brasileiro*, o fato de que alguns brasileiros, logo depois de conquistada a Independência, tenham seus nomes portugueses trocados e de que com nomes indígenas tenham sido elevados ao posto de heróis e proclamados donos dessa terra em oposição aos invasores lusitanos. O índio tornou-se uma figura de suma importância para os românticos brasileiros e “os escritores, políticos e leitores identificavam-se com esse índio do passado, ao qual atribuíam virtudes e grandezas” e que, portanto, constituía um tema literário e possuía conteúdo ideológico (LEITE, 2007, p. 225).

É importante percebermos que sob essa escolha do indígena como símbolo nacional de exaltação presente na obra do autor, há uma discussão intelectual e política para que se valorize a nacionalidade do país, desvinculando-a de Portugal, para mostrar que no Brasil também se fazia literatura. Para Nelson Werneck Sodré, em *História da Literatura Brasileira* (2004), o indianismo não era somente uma saída natural para o romantismo do país. Ia além, representava algo realmente brasileiro em oposição a tudo que era estrangeiro.

Diante disso, José de Alencar, entre outros românticos, considera o índio e a natureza como representantes da brasilidade. Eles são peças-chave no processo de criação de uma nova nação, no descobrimento da identidade brasileira. Para o autor, sua função seria mostrar ao povo o que era o Brasil, incutir no público o espírito de patriotismo e resgatar o pensamento que se desenvolvia na alma das pessoas, fazendo com que isso se convertesse em algo verdadeiramente brasileiro.

Esse sentimento nacionalista de criar algo novo em um país também novo encontrou no romance, segundo Antonio Candido, em *Formação da Literatura Brasileira*, a linguagem mais eficaz. “Nacionalismo, na literatura brasileira, consistiu basicamente, como vimos, em escrever sobre coisas locais; no romance, a consequência imediata e salutar foi a descrição de lugares, cenas, fatos, costumes do Brasil” (CANDIDO, 2007, p. 431). Foi o que naturalizou a literatura portuguesa no Brasil e fez do romance uma forma de pesquisa e de descoberta do país.

Renato Ortiz, ao analisar a obra de Alencar, em *O Guarani: um mito da fundação da brasilidade* (1988), acredita que as personagens simbolizam papéis sociais. Desse modo, Alencar utilizava sua obra para contribuir para o processo de construção de uma identidade brasileira. O romancista cearense era um escritor programático, tinha um projeto de literatura e de discussão política para o país e foi o primeiro a fundar um programa que revelava o país de norte a sul. A formação da nação, para Alencar, estava definida pela literatura.

Alfredo Bosi, em *História concisa da literatura brasileira* (1972), destaca que caberia ao autor, com toda justiça, o lugar central do nosso Romantismo, pela natureza e extensão da obra que produziu. José Antônio Pereira Ribeiro, em *O romance histórico na literatura brasileira* (1976), observa que se não foi Alencar o primeiro a dedicar-se ao indianismo ou ao romance histórico, foi com ele que esses gêneros literários brilharam como nunca na literatura brasileira.

Cotejando estudos analíticos sobre José de Alencar como possível “fundador da literatura nacional”, observamos que o posicionamento da crítica se divide acerca de sua produção literária: por um lado, temos os que enxergam nela verdadeira obra de arte, dotada

de encantamento, de beleza e tradutora da cor nacional, e, por outro, temos os que a veem como simples imitação dos moldes europeus com exagero e idealização demasiados.

No primeiro grupo, Ronald de Carvalho, em *Pequena história da Literatura Brasileira*, destaca que “aprendemos com ele [Alencar] a ter estilo, isto é, a considerar o romance como uma obra de arte, e não simplesmente como um divertimento” (CARVALHO, 1968, p. 252). O crítico considera, ainda, que as obras de Alencar são superiores:

O Guarani e Iracema representam aqui o mesmo papel que, em França, os primeiros episódios de Chateaubriand. Nunca se tinha visto, nem no próprio Gonçalves Dias tanta frescura de emoção, tanta elegância de estilo, tanta graça nas ideias e nas narrativas. O indianismo de Alencar é superior ao de Gonçalves Dias, não só por ser mais sincero mas também por ser mais amplo e majestoso (CARVALHO, 1968, p. 250).

José Luís Viana Filho, em *A vida de José de Alencar*, ao considerar o deslumbramento proporcionado pelo romantismo e seu universo fantástico, afirma: “sob esses aspectos *O Guarani* é maravilhoso. Passado mais de um século, permanece como um dos títulos mais famosos” (VIANA FILHO, 1979, p. 70). Ainda sobre tal obra, declara: “o estilo e a imaginação do romancista fariam da história simples uma narrativa maravilhosa e inesquecível. Dessas que o leitor interrompe com dificuldade, tal a sedução com que se prenuncia o desfecho” (VIANA FILHO, 1979, p. 71).

Agrippino Grieco acredita que o índio de Alencar “pode ser, em vários detalhes, falso, pode ser, como asseveraram, um europeu pintado de urucu. [...] Mas o exato é que respiramos a pátria em quase tudo isso [...]” (GRIECO apud VIANA FILHO, 1979, p. 75). Segundo Valéria de Marco, em seu livro *A perda das ilusões*, “[...] Alencar não foi somente o romancista mais importante – um pai fundador do gênero – ou um razoável dramaturgo, ou um excelente crítico literário. Era também, no patamar dos literatos, o intelectual mais atuante” (DE MARCO, 1993, p. 225).

Antonio Candido, apontando a versatilidade e o potencial do escritor cearense, destaca:

Alencar foi capaz de fazer literatura de boa qualidade tanto dentro do esquematismo psicológico, quanto do senso da realidade humana. Por estender-se da poesia ao realismo cotidiano e da visão heroica à observação da sociedade, a sua obra tem a

amplitude que tem, fazendo dele o nosso pequeno Balzac (CANDIDO, 2007, p. 545).

Por outro lado, temos os que não veem com bons olhos a idealização, o exagero, a imaginação hiperbólica e o irrealismo presentes na obra do romancista. Para Arthur Motta, na obra *José de Alencar (o escritor e o político)*, as personagens do romancista não refletiam o mundo real e o seu temperamento as deturpava. Expõe o crítico:

As paixões dos heróis e heroínas de seus romances eram amplificadas ao sabor de sua estesia. As vibrações da alma das personagens eram reguladas à descrição do seu temperamento de artista, desde o isocronismo monótono às crispações nervosas de extrema variabilidade. Possuía o dom de representar o físico, segundo as pompas do estilo descritivo; mas exagerava os contornos dos esboços psicológicos, intervindo sempre com a sua imaginação de artista, com a sua alma de poeta (MOTTA, 1921, p. 258).

Olívio Montenegro, em *O Romance Brasileiro*, questionando a construção de suas personagens, diz:

[Alencar] procurou criar o homem não à sua própria semelhança, mas à semelhança da sua paisagem, disforme como a natureza que ele inventa. [Suas personagens dão] mais a ideia de figuras de retórica do que de figuras de gente: são [...] puramente decorativas (MONTENEGRO, 1938, p. 42, 43).

O guarani, objeto de análise dessa dissertação, foi publicado em folhetim – no rodapé do jornal *O Diário do Rio de Janeiro*, em 1857 – e, pouco tempo depois, devido ao seu grande êxito, foi editado em livro com alterações irrelevantes. As quatro partes originais mantiveram-se: “Os Aventureiros”, “Peri”, “Os Aimorés” e “A Catástrofe”. Esse romance apresenta paisagens e cenários pitorescos, por meio dos fragmentos descritivos da obra.

Nessa dissertação procuramos analisar o uso literário da descrição em *O Guarani* (1857), de José de Alencar, obra em que o escritor sugere, com a união do casal Peri e Ceci, a origem mítica do povo brasileiro. É possível observarmos que a descrição orienta a leitura da narrativa, tem uma função reveladora sobre as personagens e presta informações, mesmo que

de forma indireta, sobre o futuro das mesmas. O autor utiliza também os enunciados descritivos para exaltar a natureza e esclarecer ações da trama.

Para melhor compreensão de nosso estudo, faremos, a seguir, uma síntese do romance de Alencar. A narrativa de *O Guarani* é situada em 1604, às margens do rio Paquequer, afluente do rio Paraíba, na Serra dos Órgãos. A obra inicia-se com uma descrição do Paquequer e das moradias das personagens, espaços onde se desenrolam os eventos, seguidos pela apresentação das personagens que movimentam a trama.

A primeira personagem apresentada é o fidalgo português D. Antônio de Mariz que participou da fundação da cidade do Rio de Janeiro. Após a derrota portuguesa em Alcácer-Quibir ele fixa morada no Brasil, nas terras que lhe foram dadas pelo governador Mem de Sá por serviços prestados à Coroa. O fidalgo é casado com D. Lauriana, com quem tem dois filhos: D. Diogo e Cecília, além de uma filha bastarda, Isabel, que também vive com a família Mariz na condição de criada. Essa família convive ainda com D. Álvaro, um nobre cavaleiro, Aires Gomes e os aventureiros, que buscam ouro e prata.

A organização da fortaleza do patriarca segue o modelo de vassalagem medieval, no qual os empregados juram fidelidade ao senhor, e é dividida em partes: na frente moram o fidalgo e sua família e, nos fundos, separados, vivem os mercenários, que não têm acesso à primeira parte, com exceção de D. Álvaro, que transita pelos dois espaços.

Há, ainda, o herói da narrativa, o índio Peri, da tribo dos Goitacás. Destina sua existência a proteger Ceci, desde que a salvou da morte e conquistou o apreço de D. Antônio. Peri, sempre atento aos acontecimentos na morada do português, descobre que Loredano, um dos aventureiros e ex-frei italiano, está naquelas terras para encontrar minas de prata, matar o patriarca e possuir sua filha. Enquanto isso, o chefe da residência preocupa-se com a provável vingança da tribo dos Aimorés, em razão de uma de suas índias ter sido assassinada acidentalmente por D. Diogo. Peri, para salvar os Mariz, vai ao encontro dos Aimorés, uma tribo antropófaga. Na cena da morte iminente de Peri, Álvaro aparece e liberta o índio, que, a pedido de Ceci, bebe um antídoto contra o veneno que tomara antes de se encontrar com os Aimorés, para que esses morressem ao devorar sua carne envenenada. Álvaro, que prometera casar-se com Cecília, apaixona-se por Isabel, que sempre o amara. No entanto, após mais um ataque dos Aimorés, Álvaro falece e sua amada suicida-se sobre seu corpo.

D. Antônio descobre a traição de Loredano, que é morto em uma fogueira pelos demais aventureiros. Sem a possibilidade de continuar resistindo aos ataques da tribo, o fidalgo prefere explodir sua fortaleza, matando brancos e índios. Antes, batiza Peri e pede-lhe que salve Ceci. O índio leva-a da casa, adormecida por uma bebida. Quando a menina acorda,

ele relata-lhe o ocorrido. Cecília, contrariando o pedido de seu pai, pede para não ser levada ao Rio de Janeiro, pois prefere viver com o indígena nas matas. Uma tempestade muito forte surpreende o casal que, sem tempo para fugir, abriga-se no alto de uma palmeira. Quando as águas do rio sobem, Peri, com força descomunal, arranca uma palmeira e faz dela uma canoa. E os dois somem no horizonte.

Com esse desfecho Alencar sugere que a união da moça branca com o jovem índio dá origem à raça brasileira. A fundação da nacionalidade é simbólica e voltada para o futuro, para o que se quer construir e não para o aconteceu, como nos mostra Renato Ortiz (1988). Acreditamos, conforme mencionou Alfredo Bosi, em *Um mito sacrificial* (1992), que *O Guarani* fundou, assim como *Iracema*, o romance nacional. Em oposição a outros textos, como por exemplo, *Primeiros cantos* (1846), de Gonçalves Dias, Alencar, nesse romance, não se propõe a uma destruição atroz das tribos Tupis, mas à formação ideal de uma nova nacionalidade: o Brasil emergindo do contexto colonial.

Embora haja vasta pesquisa acerca de José de Alencar e sua obra, observamos certa lacuna com relação aos estudos teóricos sobre a descrição no Brasil e em especial sobre sua ocorrência nos romances do escritor cearense. Alguns estudiosos de Alencar tratam de determinados trechos descritivos de *O Guarani*, como Augusto Meyer, em *Alencar e a tenuidade brasileira* (1964); Manoel Cavalcanti Proença, na obra *José de Alencar na literatura brasileira* (1966); Affonso Romano de Sant'Anna, no livro *Análise Estrutural de Romances Brasileiros* (1973); Araripe Júnior, em *Perfil Literário de José de Alencar* (1980); Valéria de Marco, na obra *A perda das ilusões* (1993); Rui Lage, no trabalho *José de Alencar e Chateaubriand* (2004); e Eduardo Vieira Martins, no artigo *Imagens da floresta* (2010). Porém, nenhum deles tem as descrições da obra como foco de seus trabalhos.

Dentre esses estudos críticos citados, o que mais se prolonga nesse estudo é o de Valéria de Marco. Ainda que não se aprofunde na análise das descrições, ela oferece vigorosas e oportunas sugestões para o nosso trabalho, indicando um caminho que considera a importância das imagens construídas para a compreensão da obra, a partir dos excertos descritivos. Segundo a estudiosa (1993), as imagens, em *O Guarani*, são fundamentais, uma vez que são marcantes, fixam-se em nossa memória, auxiliam-nos na recomposição da história na medida em que amarram os principais fios da narrativa e impõem-se especialmente por seu caráter plástico.

O objetivo dessa dissertação é demonstrar a importância de algumas das principais descrições presentes em *O Guarani*, verificando como elas apresentam aspectos essenciais da narrativa que prenunciam as ações do romance, ao interligar começo, meio e fim, e

estabelecer a necessidade de se reconhecer o valor das descrições empregadas de modo estratégico, muito distante dos simples ornamentos geradores de pausas desmotivadoras.

Nessa dissertação, é realizado o cruzamento da análise de algumas descrições do romance com o estudo do descritivo, baseado, principalmente, nas proposições dos teóricos franceses Gerárd Genette, com o texto *Fronteiras da Narrativa* (1973) e Philippe Hamon, com o artigo *O que é uma descrição?* (1976).

Para a análise aqui proposta, interessa conhecer um pouco dos estudos sobre a descrição. Até o início do século XIX, a descrição não possuía uma teoria definida nem tinha um estatuto significativo. Era considerada apenas um recurso, um meio entre outros utilizados no texto. Tinha um caráter apenas informativo, equivalente a um simples comentário.

Gerárd Genette (1973) destaca que na tradição literária clássica a descrição tinha uma função de ordem decorativa. A retórica tradicional classifica-a como um ornamento do discurso: a descrição longa e detalhada apareceria como uma pausa, uma recreação, na narrativa, de caráter puramente estético. Com o tempo, foi ganhando significação. Impõe-se com Balzac, na tradição do gênero romanesco, e tende a revelar e a justificar a psicologia das personagens. É a partir da estética romântica que o conceito da descrição começa a mudar efetivamente. Segundo Helena Buescu, ela passa a não ser mais um produto “paratextual”, que se pode retirar ou não do texto, para tornar-se parte “indissolúvel do real criado nele e por ele” (BUESCU apud PAZ, 2010).

Etimologicamente, “descrever (de-scribere) significa escrever segundo um modelo”, afirmam Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, no *Dicionário de narratologia* (2002, p. 94). Dessa forma, pressupõe-se, na descrição, um mundo que nos é dado e pode ser representado por meio da escrita. Conforme esses autores, descreve-se sempre o “cenário” diegético. Caberia à descrição a tarefa de mostrar os elementos e os fragmentos do que é narrado, como os objetos, as pessoas, o tempo, etc. Ela possui, então, uma função de “serva da narração” (REIS; LOPES, 2002, p. 93).

As primeiras reflexões sobre a descrição surgem a partir da narração e, portanto, é tarefa árdua tentar dissociar ambos os campos. Sendo assim, faremos um panorama sobre os questionamentos que os cercam, para auxiliar na compreensão de como os estudos da tipologia descritiva ocorreram e na reflexão sobre a importância literária desse tipo de texto na narrativa.

O húngaro Georg Lukács, no ensaio *Narrar ou descrever*, de 1936, considera os dois processos, contrapondo o processo narrativo ao descritivo. Para ele, há primazia do ato de narrar sobre o de descrever, pois na descrição o escritor concebe uma realidade imutável, que

sempre será como é no momento em que ele descreve. Aquele que escreve parece não compreender que tudo se transforma, o que acarreta a perda da vivacidade na composição. Para Lukács, esse método é limitador, estático, artificial e transforma o homem em natureza morta.

Conforme o escritor húngaro, a narração, em oposição à descrição, enxerga a realidade em contínua transformação. O narrador promove a observação de uma realidade sempre mutável e há uma significação profunda das coisas, uma ligação entre elas e a função que assumem nos acontecimentos humanos.

O método descritivo, segundo ele, nivela as coisas; tudo adquire praticamente o mesmo nível de importância e as minúcias ganham significação desnecessária. As personagens são simplesmente espectadoras. Tudo é apenas reflexo do meio. A obra adquire um “caráter episódico”. Não se valorizam a unidade e a peculiaridade viva das personalidades. Ao contrário, “as qualidades humanas passam a existir umas ao lado das outras” (LUKÁCS, 1965, p. 74).

A narração, em contrapartida, distingue e possibilita que o escritor se depare com o que ele e suas personagens podem vir a tornar-se, visto que estes saem da passividade e passam a agir mediante as muitas possibilidades e mobilidades que têm. A obra desenrola-se por meio dessa ação humana, que tem movimento e vivacidade diante de uma realidade que vive em mutação.

Lukács (1965) apresenta a dicotomia narrar *versus* descrever observando que na narração o foco são as personagens que atuam em meio aos acontecimentos, enquanto no processo descritivo o enfoque recai sobre o meio, sendo este mais importante que as personagens em si. Enfim, para o escritor húngaro, no primeiro, vemos a atitude de quem participa ativamente das situações e no segundo a de quem se limita a observar os fatos.

Georg Lukács mostra uma visão redutora do papel da descrição em um texto. Pretendemos demonstrar aqui que as descrições podem ter um papel ativo e contribuir de modo decisivo para a narração. Embora as análises propostas nesta dissertação contrariem alguns pressupostos lukacsianos, é inegável que as considerações do teórico trouxeram grandes contribuições para o desenvolvimento dos estudos sobre o descritivo, impulsionando-os e colaboraram com essa dissertação, na medida em que nos levou a refletir sobre o papel que a descrição e a narração desempenham.

Gérard Genette, em *Fronteiras da Narrativa* (1973) também aborda a relação entre narração e descrição e ressalta que a descrição é mais indispensável que a narração, pois é mais fácil descrever sem narrar do que narrar sem descrever. “Em princípio, é evidentemente

possível conceber textos puramente descritivos, visando a representar objetos em sua única existência espacial, fora de qualquer acontecimento e mesmo de qualquer dimensão temporal” (GENETTE, 1973, p. 263). Segundo o estudioso, é mais fácil compor uma descrição sem que haja qualquer elemento narrativo do que fazer uma narração sem traços descritivos.

Não é possível, porém, segundo Genette, encontrarmos a descrição em estado livre, pois tem sido tratada sempre dentro da narrativa e por mais que a narração seja “dependente” dela, esta, mesmo assim, mostra-se superior e à descrição cabe, apenas, ser sua “serva”, “escrava sempre necessária, mas sempre submissa, jamais emancipada” (GENETTE, 1973, p. 263).

O autor francês ressalta ainda que, embora narrar e descrever expressem atitudes antitéticas diante do mundo e da existência, sendo a primeira mais ativa e a segunda mais contemplativa, os dois processos realizam duas operações semelhantes, que colocam em jogo os mesmos recursos de linguagem.

Philippe Hamon, também um dos iniciadores do estudo do descritivo, com o artigo *O que é uma descrição?* (1976), assume a complexidade da questão ao definir precisamente uma teoria do descritivo. Em linhas gerais, demonstra que a descrição “resulta frequentemente da junção de uma (ou várias) personagens, com um cenário, um meio, uma paisagem, uma coleção de objetos” (HAMON, 1976, p. 65).

Feitas essas considerações iniciais sobre alguns dos pressupostos teóricos fundamentais da reflexão acerca do descritivo, essa dissertação, no primeiro capítulo, propõe-se a refletir sobre o conceito de descrição e sua composição, como se insere em uma narrativa e as funções que exerce em um texto. Abordamos as marcas introdutórias e conclusivas nessa tipologia textual e os sinais do descritivo.

O segundo capítulo versa sobre a análise das descrições do espaço e se divide no estudo do espaço externo e interno compostos em *O Guarani*. Essas descrições espalham-se pela narrativa e são elaboradas sob a perspectiva romântica. Os espaços aqui destacados são os que têm significado primordial para o romance e servem de palco para as principais ações.

As descrições das personagens são analisadas no terceiro capítulo. Selecionamos aquelas que movimentam a trama e estão intimamente ligadas ao mito de origem que José de Alencar sugere. Consideramos os enunciados descritivos que se ocupam do fidalgo português D. Antônio, do herói Peri e das pessoas que os cercam. Por meio da apresentação dessas personagens, evidenciaremos que a elaboração das descrições auxilia na composição do caráter de cada uma delas, em outras palavras, a partir da descrição física e da maneira como se comportam, é possível inferirmos suas características psicológicas.

O quarto capítulo trata dos traços estilísticos da descrição de Alencar na obra em pauta. Vemos que o autor segue um padrão de construção nos fragmentos descritivos, como o recurso à omissão de dados identificadores, a utilização de adjetivos em pares, a recorrência do enfoque nos traços do rosto e o reiterado emprego de pretéritos imperfeitos, de advérbios modais e temporais e de gerúndios. Analisamos, também, as notas de rodapé inseridas nas descrições estudadas, que auxiliam e esclarecem dados de algumas passagens do texto.

2. Teoria da descrição

2.1. O que é a descrição e sua inserção na narrativa

Para o entendimento da importância da descrição em *O Guarani*, convém refletir inicialmente sobre as definições dadas pelos estudiosos para essa tipologia textual. A descrição pode ser encontrada em trabalhos científicos, em enciclopédias, em publicidade, em textos literários, em manuais técnicos, enfim, em diversos textos que circulam diariamente atendendo aos mais variados fins comunicativos. Philippe Hamon (HAMON, 1981 apud MARQUESI, 1996, p. 57) afirma que podemos descrever diversos elementos, como objetos reais, fictícios, a linguagem dos textos, as personagens ou os conceitos. Segundo o teórico, a descrição pode se fazer no presente, no passado ou no futuro e está viva em toda parte.

O leitor distingue, ainda que por meio de um critério baseado na intuição, os fragmentos descritivos dos fragmentos narrativos de um texto, seguindo apenas a ideia de que a descrição serve para descrever coisas e a narração para descrever atos. Assim, a descrição identifica-se com o espaço, enquanto a narração relaciona-se ao tempo.

Gerárd Genette (1973) afirma que, enquanto na narração são feitas as representações de ações e de acontecimentos, na descrição tem-se a representação de objetos e personagens. O narrador prolonga-se nesses elementos enquanto posiciona-os espacialmente, sem que haja preocupação temporal. Desse modo, vemos que a descrição espalha a narrativa no espaço, mas, suspende o curso do tempo, pois este não evolui no momento em que o narrador delinea personagens ou ambientes. A descrição, que tinha uma função apenas ornamental, torna-se, a partir do gênero romanesco, um elemento de exposição, com significado na economia geral da narrativa.

Philippe Hamon (1976) define a descrição como um enunciado contínuo ou descontínuo, unificado do ponto de vista dos predicados e dos temas, cujo fechamento não abre nenhuma imprevisibilidade para o seguimento da narrativa, até porque a expande e a explicita. Conforme o teórico, ela é a memória da narrativa. Nas descrições ficam armazenadas informações imprescindíveis, as quais o leitor pode recorrer, ao longo do texto, para que compreenda determinado acontecimento ou para que “enxergue” com maior nitidez personagens, ambientes e cenas.

Essas são as definições dadas pelos estudiosos franceses para a descrição. A partir delas, ainda que os próprios especialistas reconheçam a dificuldade em conceituá-la precisamente, observamos que a descrição é considerada como uma unidade, que forma um todo autônomo, uma espécie de bloco semântico que pode ser inserido de forma mais ou menos livre em uma narrativa, a critério do autor, sempre que este desejar apresentar personagens ou espaços, conceder uma informação nova, desviar a atenção do leitor para a paisagem, e dar ritmo ao texto.

Todavia, a finalidade primeira da descrição é mostrar, pôr à vista, levar o leitor a ver e a sentir algo ou alguém, utilizando, para isso, diversas estratégias linguísticas e métodos próximos dos usados na linguagem pitoresca: figuras de linguagem, adjetivos, determinados tempos verbais, ritmo, movimentação, sensações, coloração, perspectiva, luminosidade.

Em uma narrativa composta por vários trechos descritivos, a função desses fragmentos vai além de caracterizar personagens ou ambientes. Eles servem, também, para que o leitor reconheça o caráter dos indivíduos, seu modo de viver, seus costumes, seu posicionamento dentro da obra. Sobretudo, atuam como “organizadores” da narrativa, pois introduzem enunciados que explicam ações ocorridas, anunciam fatos previsíveis da trama, esclarecem o ponto de vista das personagens e revelam conhecimentos do autor.

Para Philippe Hamon (1976), ao inserir uma descrição em um texto, o autor precisa justificá-la, caracterizando-a por um preenchimento verossimilhante que funciona como álibi, e desenvolver uma série de subtemas que vão originando outros subtemas, numa espécie de cascata em que tudo é pormenorizado. Assim, o estudioso reflete sobre como a descrição se insere na narrativa, considerando que há signos introdutórios e conclusivos em sua construção. Segundo ele, ao ser introduzida, ela se apresenta sob a forma de um “fragmento de texto”, composto por certo número de predicativos qualificativos ou de verbos. Aquele que descreve tem algumas posturas com relação ao que será descrito, tais como, “olhar”, “falar” ou “agir”; tendo em mente que essas posturas podem, também ser “permutadas”, “omitidas”, “combinar-se” ou “acumular-se.”

O teórico francês (1976, p. 64) apresenta como marcas introdutórias da descrição alguns temas que dão coesão à obra e determinam como serão os temas conclusivos do fragmento. Destacamos, então, as “cenas-tipo”, constituídas por: a chegada adiantada a um encontro, a visualização de uma cena, o surpreender de um segredo, a visita a um ambiente, a intrusão em um lugar desconhecido, o passeio, a pausa, o intervalo, o pôr-se a uma janela, a subida a um lugar elevado, a observação de um cenário ou um indivíduo etc. Esses temas atuam como signos demarcativos e como marcas introdutórias a descrições e tem como

função evitar o hiato entre descrição e narração, além de preencher os intervalos da narrativa tornando verossímeis as interrupções, de forma que ela prossiga sem que haja quebra no texto.

2.2. A construção dos enunciados descritivos

Em uma narrativa, as descrições relacionam dois elementos fundamentais dentro da organização de um texto descritivo, que são o descritor e o descrito. O descrito é constituído pelo tema-título², que pode ser uma personagem, a natureza, um cenário etc., e o descritor pode ser representado pelo narrador, que estabelece o que deve ser visto e o modo como deve ser visto. Este é o responsável pelo fio condutor da descrição de maneira mais ou menos subjetiva, passando as suas próprias impressões para o leitor.

No funcionamento interior da descrição, Hamon (1976) destaca que há uma previsibilidade lexical, cujas noções de inclusão e de semelhança são as que importam. Palavras e expressões se interligam dentro de uma sequência descritiva, mantendo uma unidade e uma relação semântica e lexical. Eis porque as descrições encontradas nas narrativas contêm hiperonímias/hiponímias e estão recheadas de metáforas, comparações, metonímias e derivações: para que se mantenha a coesão interna do texto descritivo. Enquanto na narrativa há uma previsibilidade lógica no encadeamento das ações e as noções de correlação e de oposição são de suma importância (um abrir de porta pede um fechar de porta, uma partida implica uma volta etc.), na descrição ocorre uma previsibilidade lexical, cujas noções de inclusão e de semelhança são essenciais (o termo flor, por exemplo, envolve pétala, jardim, amor, candura, pureza etc.).

Nas descrições de *O Guarani*, Alencar, para a expansão do tema-título, lança mão de vocábulos que se ligam, se harmonizam e se completam, mediante o emprego de uma sequência de adjetivos que compõem o tema-título, conforme verificaremos nos excertos descritivos selecionados para essa análise. Hamon acredita que o grupo mais esperado em

² O termo “tema-título” corresponde à palavra de entrada de uma sequência descritiva. É o referencial da descrição e sobre ele recai a focalização do descritivo. Nesse trabalho, é usado como sinônimo da noção de objeto-tema (NEIS, 1986), palavra de entrada (FÁVERO e KOCH, 1987) e designação (MARQUESI, 1996). NEIS, Ignácio Antônio. Elementos de tipologia do texto descritivo. In: FÁVERO Leonor Lopes e PASCHOAL, Mara S. Z. (Orgs.). *Linguística textual: texto e leitura*, São Paulo: Educ. 1986, p. 47-63. (Série Cadernos PUC, n. 22); FÁVERO, Leonor Lopes; KOCH, Ingedore G. V. Contribuição a uma tipologia textual. *Letras & Letras*. Uberlândia, v. 3, n. 1, p. 3-10, jun. 1987; MARQUESI, Sueli. Cristina. *A organização do texto descritivo em língua portuguesa*. Petrópolis: Vozes, 1996.

uma descrição é o grupo nome substantivo + nome adjetivo. Alencar, ao compor seus fragmentos descritivos e desenvolver o tema-título empregando vários adjetivos, pinta com palavras as personagens, o ambiente, o objeto e compõe imagens na mente do leitor, tentando convencê-lo da autenticidade do que é descrito.

A partir de cada um dos temas são desencadeados vários subtemas, que podem igualmente sugerir uma expansão predicativa, qualificativa ou funcional que atua como uma espécie de comentário desse subtema. A nomenclatura que surge do desenvolvimento do tema-título liga-se a ele por uma dimensão espacial e por um estado de acronia, pois, conforme expusemos, enquanto ocorre a descrição, a narrativa não prossegue.

Assim, na descrição, todas as palavras do estoque lexical encontram-se ligadas umas às outras de forma a se manter a coerência da frase. Esse conjunto lexical relaciona-se ao vocabulário do escritor, mas a descrição parece requerer a memória do leitor, configurando-se como o lugar onde este é interpelado no seu saber lexical e enciclopédico e onde a relação com o léxico de sua língua materna é atualizada e acentuada: “Apelo à competência lexical e enciclopédica do leitor, a descrição é, mais exatamente, uma competição de competências”, então, “a área circunscrita de uma descrição não depende da natureza do objeto a descrever, mas *da extensão do estoque lexical do descritor que entra em competição de competência com a do leitor*” (HAMON, 1981, p. 46 apud MARQUESI, 1996, p. 53, *italico nosso*). Nesse caso, Alencar, por se debruçar sobre historiadores e livros que tratam da fauna e da flora brasileiras, possui grande estoque lexical para compor suas descrições, construindo-as com riqueza de palavras e expressões, tal o grau de conhecimento que tem, e possibilitando que o leitor mobilize o seu vocabulário para reconhecer e entender essas construções literárias.

2.3. Tipologias descritivas

Philippe Hamon (1976) elenca seis possibilidades para o escritor trabalhar a previsibilidade e a homogeneidade semântica em suas descrições. No tipo I, constituído por tema-título (tema introdutor) e paradigma do léxico especializado, temos a descrição técnica. Esta compromete a legibilidade do texto; porém, junto a isso, o autor insere uma série de predicados qualificativos, explicativos, metafóricos que irão clarear a obscuridade dessa construção. Aqui temos a união de dois paradigmas lexicais, um de fraca previsibilidade e o

outro de forte previsibilidade. E para que isso seja possível, o autor lança mão de comparações, paráfrases e metáforas como forma de semantizar o léxico técnico da descrição. Um exemplo de sequência próxima da descrição técnica é uma descrição da personagem Cecília, cujos lábios são comparados à gardênia. Em razão disso, Alencar insere uma nota de rodapé para explicar ao leitor o significado de tal comparação e informá-lo sobre esta flor, evidenciando seus conhecimentos botânicos.

No tipo II, formado por tema-título (tema introdutor) e paradigma do léxico de fácil identificação, ocorre o inverso, pois o tema-título e o léxico utilizados podem ser facilmente identificados de antemão. A maioria das descrições de *O Guarani* é o que Hamon denominaria “poéticas”, visto que o campo semântico e a nomenclatura relacionados a cada tema-título são previsíveis, entretanto, os predicados metafóricos servem para “lutar contra essa banalidade e essa forte previsibilidade” (HAMON, 1976, p. 69) e são usados distantes semanticamente dos temas ou subtemas. Em outras palavras, à nomenclatura já provável e esperada, unem-se os predicados compostos por metáforas, comparações, metonímias, prosopopeias, antropomorfizações que retiram da frase essa previsibilidade, tornando a descrição poética e próxima do fantástico, a exemplo do que ocorre com os traços descritivos da tempestade no fim da trama: “precipita-se furiosa, invencível”; “devora o espaço como algum monstro do deserto”; “é uma montanha branca fosforescente”; “vence na carreira o tapir das selvas ou a ema do deserto”; “seu dorso se estorce e enrola nas árvores” (ALENCAR, 1990, p. 218).

No tipo III, comparam-se dois discursos técnicos especializados, há certa ilegibilidade e o autor combina um léxico especializado de termos técnicos a uma série de predicados de outro léxico especializado de termos técnicos. Em *O Guarani*, Alencar não emprega esse tipo de descrição.

No tipo IV existe uma legibilidade máxima. É a descrição próxima da tautologia, do pleonismo, é formada por *clichés*. Dentre as descrições do romance, é possível destacarmos duas ilustrações desse tipo de descrição. Na apresentação de Cecília, o narrador, aproximando-se do *cliché*, menciona a brancura da pele da menina: “Sua tez alva e pura como um *floco de algodão*” (ALENCAR, 1990, p. 24, *itálico nosso*); e na descrição dos aimorés compara os dentes dos índios aos de uma fera: “Os dentes agudos como a *presa do jaguar*” (ALENCAR, 1990, p. 165, *itálico nosso*). Trata-se de comparações que não aludem a elementos novos, não surpreendem o leitor, são, portanto, descrições previsíveis.

A descrição do tipo V, cuja legibilidade é mínima, é composta puramente por termos técnicos, sem que haja predicativos próprios para o seu esclarecimento. A descrição fica, aqui,

próxima do prospecto de venda, de um anúncio ou de catálogos de inventário. Na apresentação da casa de D. Antônio podemos ver que o escritor cearense, ao mencionar o brasão da família, recheia-o de termos técnicos e não faz nenhum comentário que sirva de explicação ou de esclarecimento sobre os termos utilizados: “[...] desenhava-se um brasão de armas em campo de cinco vieiras de ouro [...]. No escudo, formado por uma brica de prata orlada de vermelho, via-se um elmo também de prata [...]” (ALENCAR, 1990, p. 13).

De modo inverso, encontra-se ainda nesse tipo, um subgênero em que a descrição poderá ser construída a partir de uma série de predicados metafóricos importada de outros léxicos técnicos especializados ou de campos semânticos bastante distantes e de certa forma ilegíveis. Nos dois casos do tipo V, existe a probabilidade de fraca comunicação, porém o primeiro (apenas nomenclatura técnica) é percebido de modo negativo pelo leitor; já o segundo (apenas série de metáforas) é considerado, quase sempre, positivamente.

No VI tipo, por fim, há combinação de diversos processos e técnica impressionista. A descrição mostra-se fortemente modalizada nos casos em que o autor, às vezes, não encontra para seu objeto uma série de predicados estereotipados, uma realidade pré-montada ou quando ele prefere não fazer uso do léxico existente. Assim, pela falta de nomenclatura, o autor pode compor sua descrição utilizando termos pertencentes aos cinco sentidos. Em alguns casos, a descrição é pré-organizada e utiliza paradigmas institucionalizados além dos cinco sentidos, como lista das cores; pares opositivos (dentro e fora, perto e longe); ordem alfabética, lógica, histórica e numérica.

Em *O Guarani*, na descrição da prece conduzida pelo líder da fortaleza e no episódio da tempestade e cheia do Paquequer, Alencar constrói predicados por meio de elementos grandiosos, que dão amplidão à cena. Para completar esses quadros, apela para os sentidos e explora a sinestesia, baseando nela as suas descrições da natureza, enquanto cria uma impressão de mistério, terror, beleza e exagero: “essas *gradações* infinitas da *luz* pelas quebradas da montanha”; “a brisa traz um débil *sussurro*”; “os *sons* melancólicos de um clarim prolongaram-se pelo ar quebrando o concerto da tarde (ALENCAR, 1990, p. 32, *itálico* nosso); “O *estrondo* dessas montanhas de água que se quebravam, o *estampido* da torrente, os *trôos* do embate [...], que se pulverizavam *enchendo o espaço de neblina* espessa, formavam um *concerto* horrível”; “as trevas envolviam o quadro e apenas deixavam *ver os reflexos prateados* da espuma e a *muralha negra* que cingia esse vasto recinto” (ALENCAR, 1990, p. 218, *itálico* nosso).

Philippe Hamon (1976) afirma que a tipologia descritiva não se encerra aqui. O autor pode utilizar mais de um tipo em seus fragmentos descritivos e empregar vários

mecanismos. De acordo com os objetivos e impressões que deseja causar no leitor, o autor lança mão dessa ou daquela modalidade ou conjuga-os em um só enunciado. Não há um tipo ideal de descrição, o que existe é aquela que mais se adequa ao quadro que se quer pintar, ou seja, a que melhor ajuda a compor, em todos os aspectos, um espaço, um objeto, uma personagem etc.

2.4. Sinais do descritivo

As considerações anteriores sobre a descrição evidenciam a funcionalidade dos recursos sintáticos e lexicais nessa tipologia textual. Esses recursos, denominados por Hamon como “sinais indicativos do descritivo”, são abundantes nessa tipologia textual e o seu emprego justifica-se pelo fato de os enunciados descritivos, por se encaixarem em um “texto maior”, necessitarem de sinais autorreferenciais ou metalinguísticos que permitam a sua visualização no interior da narrativa.

Destacam-se como sinais desse tipo aqueles que auxiliam na identificação de uma sequência descritiva. Assim, a descrição apresenta um léxico particular, com certo “efeito de lista”, em que há uma nomenclatura de campos semânticos ligada ao tema-título, uma sequência de termos relacionados ao que se descreve utilizando frequentemente a justaposição, que produz um ritmo próprio à descrição e em alguns momentos a faz parecer com uma listagem de características de algo ou alguém. Há o emprego de nexos onde se destacam as conjunções, as preposições, os advérbios; assim como ocorre a utilização de certas operações gramaticais e sintáticas, a exemplo do acúmulo de adjetivos e de orações adjetivas.

Na descrição, ocorre amplo emprego das figuras retóricas – metonímia, sinédoque, sinestesia, comparação, metáfora. Essa última desempenha papel fundamental: além de acrescentar ou diminuir a legibilidade de uma nomenclatura técnica, “é o traço obrigatório que conota esteticamente a descrição” (HAMON, 1976, p. 150, nota 41). Essa figura ajuda a descrição a fixar um “efeito de real” e um “efeito de poesia” e o leitor é capaz de reconhecer essa contribuição da metáfora antes mesmo de entender o seu conteúdo. No romance em estudo, elas são responsáveis pelas analogias variadas de Alencar e ressaltam a capacidade poética e imaginativa do autor.

Os sinais antes explorados atuam como “índices obrigatórios das descrições”, conforme Hamon (1976, p. 74) e auxiliam na união entre descrição e narrativa. Além disso, esses sinais do descritivo têm o papel de introduzir o leitor no “efeito descritivo” (HAMON, 1981, p. 65 apud NEIS, 1986, p. 53).

A descrição é uma rede semântica e retórica com forte organização em que os elementos próprios dessa tipologia aparecem, na maioria das vezes, interligados, e é onde a narrativa marca uma pausa e ao mesmo tempo organiza-se. Essas são algumas das funções dos fragmentos descritivos, as quais garantem a importância dos mesmos na obra literária.

Os excertos descritivos em *O Guarani* apresentam cenários e personagens, fazem a ligação das cenas, antecedem fatos decisivos, prenunciam ações e preparam o leitor para o que virá. Cada descrição desenvolve-se em predicados e subtemas de acordo com a necessidade do narrador, dando origem a uma nova descrição, e essa, a outra, até que ele atinja seu objetivo.

Conforme Ignácio Antônio Neis, em *Elementos de tipologia do texto descritivo* (1986), o uso da descrição nos textos, historicamente, apresentou algumas tendências que influenciaram a literatura. Dentre elas, a descrição expressiva, surgida na segunda metade do século XVIII e vigente até o século XIX, que consagrou a imaginação contra a imitação. Genette (1973, p. 264, 265) afirma que a descrição, nessa época, tornou-se ao mesmo tempo explicativa e simbólica, com tendência a revelar e a justificar a psicologia das personagens das quais eram simultaneamente tempo, signo, causa e efeito. A descrição passou a ter um real significado dentro da narrativa³. A análise das passagens descritivas em *O Guarani*, dado o potencial imaginativo dos elementos empregados por Alencar, sugere que essa corrente tenha orientado o pensamento do romancista.

Diante do exposto nesse capítulo, a descrição – seja introduzida por um olhar, por uma observação, por uma chegada; seja constituída por tema-título no início ou no fim do fragmento, com subtemas desenvolvidos ou não, contenha determinados sinais do descritivo – possui, além da função de construir cenários, personagens e prenunciar ações, a função de pintar com palavras, de produzir uma impressão da realidade, de explicar e, da mesma forma,

³ Para saber mais sobre essas tendências descritivas, conferir em *Análise estrutural da narrativa* (1973), de Gérard Genette e em *Elementos de tipologia do texto descritivo* (1986), de Ignácio Antonio Neis. GENETTE, Gérard. Fronteiras da narrativa. In: _____. *Análise estrutural da narrativa*. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis: Vozes, 1973. p. 255-274; NEIS, Ignácio Antônio. Elementos de tipologia do texto descritivo. In: FÁVERO Leonor Lopes e PASCHOAL, Mara S. Z. (Orgs.). *Linguística textual: texto e leitura*, São Paulo: Educ. 1986, p. 47-63. (Série Cadernos PUC, n. 22).

de obter um efeito persuasivo, porque tenta convencer o leitor da veracidade do que está sendo descrito pelo narrador.

A partir desses pressupostos teóricos ora expostos, analisaremos, no segundo e no terceiro capítulos, amostras da tessitura descritiva de *O Guarani*, verificando como os recursos considerados são empregados por José de Alencar na composição dos enunciados descritivos.

3. Descrição do Espaço

O Rio Paquequer, a fortaleza dos Mariz, a floresta brasileira, o dilúvio: José de Alencar indica nas descrições desses espaços traços marcantes da narrativa, que muito contribuem para a movimentação da trama.

De acordo com Antonio Dimas, em *Espaço e romance*, o espaço “pode alcançar estatuto tão importante quanto outros componentes da narrativa, tais como foco narrativo, personagem, tempo, estrutura etc” (DIMAS, 1987, p. 05). O autor destaca que, em algumas narrações, o espaço encontra-se diluído pelo texto. Em outras, ao contrário, pode ser fundamental e até determinante no desenvolvimento da ação. Ou, em uma terceira hipótese, apresenta sua “funcionalidade” e “organicidade” gradativamente, em harmonia com os demais elementos, sem nenhuma prioridade sobre eles.

Osmar Lins, em *Lima Barreto e o espaço romanesco*, afirma que o espaço, no romance, tem sido “tudo que intencionalmente disposto, enquadra a personagem” e que tanto pode ser absorvido como acrescentado por ela (LINS, 1976, p. 72). Esse elemento situa a personagem e suas ações, e quanto mais acontecimentos houver no enredo, maior será a afluência de espaços.

O espaço, em *O Guarani*, é um componente estrutural imprescindível e, portanto, entender a sua descrição é fundamental. Há variedade de espaços nessa obra alencariana. A maioria deles mantém relação com a natureza. Esses espaços são encontrados no decorrer da obra e a sua descrição pode ser dividida em dois polos: espaço externo e espaço interno. Apesar de estarem, à primeira vista, separados, estes são interligados, tanto um quanto outro carregam a plasticidade, a poeticidade típicas do romancista e compõem imagens das cenas principais, dos tempos idos, constituindo-se como peças decisivas para o mito que Alencar almeja propor.

Observamos que, no espaço externo, as personagens estão submetidas aos riscos e aos imprevistos da mata intocada e quase impenetrável, ao mesmo tempo em que desfrutam e admiram sua beleza; e no espaço interno elas encontram a segurança necessária para se proteger, antecipadamente, dos perigos e dos inimigos.

Segundo Cândida Vilares Gancho, no livro *Como analisar narrativas*, o espaço caracteriza-se mais detalhadamente em trechos descritivos e estabelece uma interação com as

personagens, “quer influenciando suas atitudes, pensamentos ou emoções, quer sofrendo eventuais transformações provocadas pelas personagens” (GANCHO, 1999, p. 17).

No decorrer do romance, notamos que as descrições dos espaços, seja o externo seja o interno, contribuem para a definição dos contornos da trama à medida que prenunciam fatos ou sugerem o caráter das personagens e de seus atos, além de caracterizarem o ambiente social em que elas se encontram dentro da hierarquia proposta na obra.

A seguir, analisaremos as descrições de alguns espaços essenciais da obra *O Guarani*, de acordo com a divisão que propusemos quanto ao posicionamento de cada uma delas: descrição do espaço externo, abundante na narrativa, seguida pelo estudo da descrição do espaço interno, menos frequente, porém, igualmente importante.

3.1. Descrição do Espaço Externo

3.1.1. O Rio Paquequer

José de Alencar dedicou-se páginas às matas brasileiras de modo que estas reflitam hiperbolicamente as belezas naturais do país. Assim, no primeiro fragmento analisado, ao apresentar as paisagens que permearão toda a história, o narrador faz intensa exaltação da natureza vasta e intocada. Os aspectos da natureza sempre seduziam Alencar e faziam com que ele se voltasse para os “grandes espaços incultos”, pouco transformados pela ação do homem, como assinala Eduardo Vieira Martins, em *A Fonte subterrânea* (2005). Logo nas primeiras linhas, encontramos uma das mais marcantes descrições do romance, a do cenário-título do primeiro capítulo – o Rio Paquequer. Essa descrição marca a cena que inaugura o romance, pois fixa o enredo no espaço e abre brechas para que o leitor perceba a importância desse rio para a trama:

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 (ALENCAR, 1990, p.11).

Essa descrição inicial, constituída por meio da expansão do tema-título “Rio Paquequer”, inaugura a narrativa e, para surpreender o leitor, o narrador já começa sua descrição sem fazer nenhum tipo de introdução, o que causa um misto de surpresa e de êxtase no leitor que prontamente se vê acompanhando essas águas.

Assim, esse enunciado descritivo começa apresentando o nascimento de um rio, cujo papel é fundamental ao desenvolvimento do texto. O cenário, da forma como é descrito, ultrapassa o conceito de pano de fundo e torna-se participante ativo da narrativa, quase como uma personagem que precede e acompanha todos os acontecimentos, visto que age como um revelador das feições das personagens e das tramas da obra. Percebemos que esse excerto, em oposição ao que acredita Lukács (1965), não se configura em algo de “caráter episódico”, separado do texto, sem ligação com a narrativa. Ao contrário, ao iniciar seu romance por essa descrição, José de Alencar monta um alibi para sugerir, mesmo que indiretamente, fatos e ações que ocorrerão em sua história.

A partir de uma postura contemplativa e de uma perspectiva elevada, o narrador vai demarcando o seu espaço na natureza e, por meio de orações adjetivas, deixa para o fim do primeiro parágrafo a progressão espacial e o efetivo nascimento do rio. Temos aqui um dos “sinais indicativos do descritivo”: as orações adjetivas, elementos constantemente utilizados em sequências descritivas, pois além de ajudarem a propiciar um ritmo próprio da descrição, como nos mostra Hamon (1976), auxiliam no reconhecimento de um fragmento como pertencente a essa tipologia textual. Esse sinal, ao ser empregado, explica o nascer do rio, particulariza-o, torna-o único, o que auxilia na construção da imagem que Alencar quer projetar na mente do leitor. A descrição anterior apresenta, também, uma situação de mudança de estado e oposição, ao transformá-lo de “fio de água” em “rio caudal”, graças ao verbo “torna-se”. Essa mudança de estado, própria do tipo descritivo, é importante para o desenvolvimento e a compreensão da obra, pois alude a outras mudanças de estado na narrativa, como a da personagem central, o índio Peri que, de certa forma, distancia-se de suas origens e segue rumo ao mundo do branco, e a da vida dos Mariz, que passa por provações sendo, ao final, quase toda dizimada.

Assim que o rio adquire um nome, o narrador marca, paulatinamente, a temporalidade que até então elidia o tempo. Indica uma ação duradoura e repetida do rio,

entremeada por uma expressão que remete ao universo infantil, de tom gracioso, e por outra que, com a imagem da serpente, indica agilidade, leveza e sinuosidade. Esse efeito é conseguido pela utilização dos gerúndios “*saltando de cascata em cascata*” e “*enroscando-se como uma serpente*”. Essas duas orações reduzidas de gerúndio compõem o contorno do rio e se subordinam ao foco da descrição (“É o Paquequer”). Os traços marcados no nascimento do rio – leveza, graça, sinuosidade – lembram as características de Peri, e aludem, com a movimentação do Paquequer, à movimentação do transcorrer da narrativa, com os momentos iniciais calmos, intercalados por outros tumultuados.

Nesse início, o narrador revela a condição do Rio Paquequer de afluente e começa a marcar também a oposição, o contraste entre ele e o rio principal, o Paraíba, por meio das expressões “fio de água” e “vasto leito”, “saltar” e “rolar” e do contorno brincalhão do primeiro e sereno do segundo. Podemos associar a relação entre os rios Paquequer e Paraíba à estabelecida entre Peri e D. Antônio de Mariz.

O narrador, nessa descrição, une catacrese e uma série de prosopopeias para mostrar a intensa movimentação do rio. Elas encontram-se espalhadas no fragmento, porém, nos primeiros parágrafos são vistas com maior frequência. As catacreses são expressões cujo sentido figurado, devido ao uso contínuo, não é mais percebido. Elas ocorrem quando, pela ausência de um termo específico para designar um conceito, toma-se outro “emprestado”, como acontece em “desliza um *fio de água*”. Já as prosopopeias, representadas por “se dirige”, “saltando”, “se espreguiçar” e “embeber”, vivificam o rio, personificando-o, uma vez que consistem em atribuir predicados próprios dos seres animados a seres inanimados, nesse caso, o Paquequer.

Prosseguindo no trecho descritivo, o narrador propõe uma estrutura hierárquica e uma relação de poder, elementos que serão reconhecidos na organização da trama e nas relações entre as personagens:

Dir-se-ia que, vassalo e tributário desse rei das águas, o pequeno rio, altivo e sobranceiro contra os rochedos, curva-se humildemente aos pés do suserano. Perde então a beleza selvática; suas ondas são calmas e serenas como as de um lago, e não se revoltam contra os barcos e as canoas que resvalam sobre elas: escravo submisso, sofre o látigo do senhor (ALENCAR, 1990, p. 11).

Essa composição hierárquica é transmitida de forma nítida ao leitor. Até esse momento, o narrador fizera uso dos verbos no indicativo, porém, nesse parágrafo inicia com

modo subjuntivo, deixando, nessa oração, o tom admirativo para assumir um posicionamento analítico, pelo fato de fazer associação, para tal efeito, ao feudalismo: por um lado, temos o Rio Paraíba, metaforizado em “rei das águas”, e, por outro, o Rio Paquequer, tido como “vassalo e tributário”. O Paquequer – agora “pequeno rio” diante da grandeza do Paraíba, mas antes “altivo e sobranceiro” – curva-se perante o “suserano” e transforma-se em “escravo submisso”. É como se tivesse perdido a sua liberdade e irreverência, pois não pode mais elevar-se contra os rochedos e tampouco revoltar-se contra os barcos e canoas, visto que se tornou calmo, tranquilo como um lago, ou seja, “o rio irreverente e ruidoso paralisa-se e cala-se para configurar o clímax do processo de sujeição representado pela violência do látigo do senhor, frase que concretiza a associação a outra ordem social – a ordem apoiada no escravo.” (DE MARCO, 1993, p. 23). Há, nesse processo, uma hierarquia na qual somos remetidos a uma organização semelhante à do sistema feudal com a utilização de vocábulos como “rei”, “majestosamente”, “vassalo”, “tributário”, “suserano” e “senhor”, além da oposição entre, de um lado, os adjetivos “altivo” e “sobranceiro” e, de outro, “submisso”.

Ao descrever detalhadamente o Rio Paquequer, o narrador, sugerindo referências ao tempo, remete-se à época medieval da história. Silviano Santiago, em *Liderança e hierarquia em Alencar* (1982), apesar de não se debruçar sobre algum fragmento específico de *O Guarani*, encontra nas páginas de Alencar traços do feudalismo. Dante Moreira Leite acredita que o autor tentou criar uma “Idade Média Brasileira” (LEITE, 2007, p. 228). Em outras palavras, vemos, por meio do fragmento, a importância dessa descrição, porque já nessas primeiras linhas do romance Alencar sugere elementos essenciais da narrativa, como é o caso da organização social que predomina no ambiente de D. Antônio de Mariz. É a partir desse excerto descritivo de fundo histórico que observamos, mediante a relação entre os dois rios existentes na trama, como se organizava a sociedade daquela época, como a personagem de Peri se comportava ante o senhor daquelas terras, e, também, como este procedia frente aos que estavam sob seu domínio.

O narrador, após apontar o curso do rio, desde a sua nascente até o Paraíba, leva o leitor a contemplá-lo onde ele “deve ser visto”, em seu momento de plenitude:

Não é neste lugar que ele deve ser visto; sim três ou quatro léguas acima de sua foz, onde é livre ainda, como o filho indômito desta pátria da liberdade. Aí, o Paquequer lança-se rápido sobre o seu leito, e atravessa as florestas como o tapir, espumando, deixando o pelo esparso pelas pontas do rochedo, e enchendo a solidão com o estampido de sua carreira. De repente, falta-lhe o

espaço, foge-lhe a terra; o soberbo rio recua um momento para concentrar as suas forças, e precipita-se de um só arremesso, como o tigre sobre a presa. Depois, fatigado do esforço supremo, se estende sobre a terra, e adormece numa linda bacia que a natureza formou, e onde o recebe como em um leito de noiva, sob as cortinas de trepadeiras e flores agrestes (ALENCAR, 1990, p. 11).

Nesse trecho, o narrador sugere a exuberância do rio e, fazendo uso da comparação (“é livre ainda como o filho indômito desta pátria da liberdade”), ressalta a sua principal qualidade: ser livre. Esse atributo passa a ser um traço forte da identidade do rio. Com base nesse fragmento descritivo, podemos fazer uma associação com a personagem de Peri, pois assim como ele, o Paquequer é, também, livre. Então, rio e índio são independentes porque são nativos.

Depois de utilizar uma comparação para fazer o desenho do rio, que se enrosca como uma serpente, e afirmar que deve ser visto onde ainda é livre como o filho indômito, o narrador prossegue em sua descrição fazendo uso de mais três comparações. A primeira delas compara o Paquequer ao tapir, e reafirma a condição do rio de elemento genuíno e conhecedor de sua terra. Igual a um animal, ele invade, domina a paisagem sem hesitar, procurando ultrapassar os obstáculos. Como um guerreiro na luta, “lança-se rápido”, “atravessa as florestas”, “recua um momento”, concentra as suas forças e “precipita-se” rapidamente.

Encontramos aqui, ainda, dois elementos que se completam e contribuem para compor a imagem final da frase, referente à segunda comparação que apontamos, que é a do tigre sobre a presa. Destacamos, primeiramente, os gerúndios (“espumando”, “deixando”, “enchendo”) que indicam a duração, o caráter contínuo dos movimentos e o crescimento do rio até preencher a paisagem deixando nos rochedos e nas florestas a sua marca e o seu som. Ressaltamos a parataxe (“falta-lhe o espaço, foge-lhe a terra”), que enfatiza a velocidade dos movimentos, a agilidade e a firmeza com que eles se sucedem. Esses sinais indicativos do descritivo propiciam uma mudança de movimentação na frase, pois o que inicialmente era calmo torna-se apressado, após a introdução de uma locução adverbial (“De repente”) que causa agitação e dá ao parágrafo um tom de apreensão. Juntos, gerúndios e parataxe ajudam a desenhar a imagem do “tigre (que se precipita) sobre a presa”.

Depois da tensão da luta sugerida no quinto parágrafo do texto tem-se, no parágrafo seguinte, o momento de relaxamento, de calma, o repouso do guerreiro que, diminuindo o seu ritmo, encontra o descanso e adormece na “linda bacia que a natureza formou” e que o recebe “como em um leito de noiva”. Temos aí a última das comparações desse trecho, que

envolve termos associados ao universo feminino (“leito de noiva”) contrapondo-se a outros do mundo masculino, como vigor, força e energia (tigre, tapir), como se esse momento harmonioso da natureza simbolizasse um encontro amoroso. Dessa forma, o rio é associado, em momentos distintos, aos animais – serpente, tapir, tigre – e a natureza, ao ser humano. Todos esses aspectos se complementam e estão envolvidos no propósito de dar mais vida ao rio.

Após compor as feições do rio, o narrador apresenta, nos dois últimos parágrafos desse excerto, a vegetação circundante, descrevendo-a com metáforas arquitetônicas, segundo apontou Eduardo Vieira Martins (2010), com termos como “arcarias”, “capitéis” entremeados por outros vocábulos do universo da ornamentação, da plasticidade e da estética, como “ostentar”, “luxo”, “pomposo”, “sublime artista”, “decorado”, que a aproximam de um templo ou de um palácio. O fragmento é elaborado com a utilização do mesmo campo semântico que amarra os principais fios da descrição e dá sustentação para o desenvolvimento e a consistência da trama: “A vegetação nessas paragens ostentava outrora todo o seu luxo e vigor; florestas virgens se estendiam ao longo das margens do rio, que corria no meio das arcarias de verdura e dos capitéis formados pelos leques das palmeiras” (ALENCAR, 1990, p. 11).

A descrição do rio é construída, em sua maioria, com verbos no presente, o rio faz as ações e segue seu curso em um presente permanente (“desliza”, “se dirige”, “torna-se”, “curva-se”, “lança-se”, “atravessa”, “precipita-se”, “se estende”, “adormece”). O tom do narrador aqui é de comentário, de diálogo com o leitor devido ao uso dos verbos no presente. Esse é o tempo verbal próprio do mundo comentado, segundo Harald Weinrich, em *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje* (1974). Quando empregado no interior da narrativa representa maior tensão com relação ao fato apresentado e solicita do leitor uma resposta, seja ela verbal ou não verbal, conforme afirmou Ingedore Koch, em *Argumentação e Linguagem* (1996). Em outras palavras, o narrador, nessa sequência descritiva, objetiva apresentar o primeiro “quadro” a ser fixado na memória do leitor para que este visualize o espaço onde se dará grande parte das cenas, sem deixar de persuadi-lo para que, assim como ele (narrador), considere a natureza capaz de representar positivamente o Brasil.

Entretanto, depois de o narrador revelar a grandeza da natureza a partir da utilização de adjetivos, metáforas, hipérboles, comparações e continuando a marcar a temporalidade com uma nuance argumentativa, ele estabelece, agora, outro tempo, o tempo passado, que é o objeto da narrativa. Assim, o tempo histórico invade a paisagem.

Destaca-se aqui, também, o princípio que regerá a narrativa, a hierarquia que o texto propõe ao contrapor natureza e ser humano: a natureza, “sublime artista”, é superior ao homem, “simples comparsa”, somente pelo fato de existir, sem precisar fazer esforço algum, é uma qualidade inata, enquanto o homem necessita aprender a construir um lugar para si próprio. Na mata há imagens requintadas, como as “arcarias” e os “capitéis” desenhados pelas árvores e pelas palmeiras. Esse quadro, que o narrador descreve por intermédio de uma imagem arquitetônica, faz associação entre os elementos da natureza e os da civilização e contrapõe a naturalidade da floresta, para compor as suas formas, ao esforço do homem para adquirir as competências suficientes para construir as mesmas formas. Assim, a formação dessa imagem que revela a relação da natureza com a trama reforça a grandiosidade e a superioridade da natureza em relação ao homem: “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, 1990, p. 11).

Nesse enunciado descritivo, o tema-título “Rio Paquequer” é desenvolvido por meio de uma relação metafórica e metonímica. Há a descrição principal que vai causando outras microdescrições no interior do fragmento, sendo que todas mantêm ligação com aquela. Assim, ao se relacionarem com o tema-título, compõem o léxico particular da descrição, pois pertencem ao mesmo campo semântico e lexical. Dessa forma, observamos que o Rio se decompõe em vários atributos, há um substantivo que é qualificado de acordo com os interesses e o conhecimento do narrador.

Notamos que nesse excerto o ritmo é ditado pelo largo emprego de gerúndios e de parataxe, ocasionando momentos ora serenos ora agitados, e marcando o caráter movimentado do fragmento e, de certa forma, da trama. Observamos, também, intenso uso de figuras retóricas, principalmente comparações e metáforas. Hamon (1976) dá grande destaque a elas em uma descrição, conforme vimos, e afirma que em um sistema descritivo as metáforas são a colocação em equivalência de sistemas metonímicos e assim, toda descrição é a construção, sob forma de um texto, de uma rede semântica com forte densidade definida por uma hierarquia de relações. Essas figuras – metáforas e comparações – ligam-se ao tema-título e permitem que os elementos do texto sejam justapostos, propiciando, no interior da descrição, estreita ligação entre eles e possibilitando que cada item descrito dê origem a uma nova descrição.

Enfim, nessa descrição que abre a obra e dá suporte para que o leitor se prepare para a trama, existe uma forte relação de inclusão e de semelhança (com hiperonímias/hiponímias, metáforas e comparações), proporcionando unidade entre as partes. Os sinais do descritivo

presentes aqui – como as figuras de retórica, as marcas durativas, os articuladores da frase, certos tempos verbais – são essenciais, porque propiciam o reconhecimento de uma sequência descritiva como tal e são conjugados pelo narrador para representar algo, para mostrar, extasiar, construir imagens. Dessa forma, cumprem a função didascálica da descrição ao fixar uma referência espaço-temporal ao texto e apresentar o cenário em que ocorrerão algumas cenas, além de oferecer indícios relevantes que serão retomados no desenvolvimento do enredo. Assim, a descrição inaugural de *O Guarani* ultrapassa os limites de ser apenas uma descrição estética. Aqui, ela deixa de ser “temática vazia” para se tornar “temática plena” (HAMON, 1976, p.75).

3.1.2. A fortaleza dos Mariz

Para iniciar a descrição exterior da fortaleza de D. Antônio de Mariz, observamos que o narrador torna-se mais direto, mais técnico, sem tanta musicalidade e passa a enumerar uma série de circunstâncias, enquanto caminha pelos próximos ambientes: “No ano da graça de 1604, o lugar que acabamos de descrever estava deserto e inculto; a cidade do Rio de Janeiro tinha-se fundado havia menos de meio século, e a civilização não tivera tempo de penetrar o interior” (ALENCAR, 1990, p. 11).

Podemos considerar esse excerto, encontrado logo após a descrição do Rio Paquequer, tanto como signo conclusivo da descrição anterior quanto como signo introdutor da posterior. Como signo conclusivo, nele, o narrador se assume como descritor e arremata a descrição do Paquequer, utilizando uma locução verbal indicadora de finalização – “acabamos de descrever” – na qual declara, de forma precisa, que ela chegou ao fim, preparando para o prosseguimento do texto. Como signo introdutor, faz o leitor localizar-se historicamente no romance e lhe concede referências para que compreenda alguns fatos.

O leitor é, então, conduzido, com o auxílio de adjuntos adverbiais, ao tempo e ao ambiente eleitos por Alencar, para desenvolver a trama de sua obra e levado a conhecer um pouco sobre a história daquela época, ao ser destacada a situação de despovoamento desse espaço. Sobre esse último aspecto, Eduardo Vieira Martins expõe que, devido ao fato de o romantismo acreditar que a floresta virgem ou pouco tocada pelo homem conserva a força da natureza, Alencar, frequentemente, “escolheu como cenário de suas narrativas lugares

distantes e desertos, onde a presença do colonizador e da civilização ainda não havia transformado o ambiente” (MARTINS, E. V., 2005, p. 239).

Após preparar a inserção do fragmento descritivo, por meio do parágrafo anterior e da breve apresentação histórica, o narrador, que já revelara tratar-se de um lugar deserto, registra todos os detalhes da habitação a partir de um olhar externo e abre brecha para que, no parágrafo seguinte, uma conjunção adversativa contraponha o isolamento do lugar à construção imponente de uma casa:

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

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

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

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

De um e outro lado da escada seguiam dois renques de árvores, que, alargando gradualmente, iam fechar como dois braços o seio do rio; entre o tronco dessas árvores, uma alta cerca de espinheiros tornava aquele pequeno vale impenetrável (ALENCAR, 1990, p. 12).

Essa descrição, assim como a primeira, posiciona espacialmente um dos cenários do enredo, pois a descrição relaciona-se mais ao espaço do que ao tempo. Por isso, a narrativa só começa efetivamente a se desenvolver no término desse excerto. Todavia, durante a descrição, não há aquele “tempo em que não acontece nada” (NEIS, 1986, p. 58), porque ele é preenchido com imagens e informações que serão retomadas no decorrer do texto. Ou seja, esse momento, considerado por Hamon (1976, p. 75), por um lado, como uma “pausa na narrativa” é importante para que o leitor comece a entender a obra e se prepare para os dramas que surgirão.

No começo da sequência, vemos a utilização de articuladores quando uma locução adverbial já coloca a casa “à margem direita do rio”, enquanto outros advérbios – “solidamente”, “gradualmente” – revelam como se encontram alguns elementos que fazem parte da construção do edifício. O narrador utiliza o verbo “ver” evidenciando que observa todos os detalhes desse espaço externo e revelando, de certo modo, que o leitor visualizará a

moradia por intermédio dos seus olhos (narrador), o que nos mostra que ele será o filtro da descrição e decidirá o que deve ser enxergado. Assim, por ter essa visão do alto, o narrador ressalta que a casa se encontra construída acima de tudo e inicia a descrição do tema-título, “a fortaleza dos Mariz”, expandindo-o por meio de vários subtemas, que seriam os detalhes concernentes a “portas”, “janelas”, “fundos”, “sala”, “paredes”, “teto”, “alcova” etc. e de predicativos qualificativos, como “larga”, “espaçosa”, “simples”, “grosseira”, ou verbais, tais quais “construída”, “era edificada”, “estendia-se”, “desenhava-se”. Esse fragmento descritivo é constituído de forte previsibilidade lexical, pois observamos que, em sua maioria, os termos utilizados pelo narrador pertencem ao ramo da construção e ligam-se uns aos outros ao mesmo tempo em que se completam. Ou seja, o uso de articuladores (sinais do descritivo) logo ao começar o enunciado ajuda a desenhar o cenário da casa, a mostrar como era o ambiente em que D. Antônio e sua família viviam e situam o leitor na realidade do fidalgo. Os detalhes da casa sugerem tratar-se da moradia de um homem de posses, que ocupava uma posição de destaque na hierarquia daquele lugar.

A casa é um dos cenários principais da trama, e, juntamente com sua esplanada que forma um “semicírculo” remetendo à estrutura de um teatro, será o centro onde ocorrerão os conflitos. Para começar a descrevê-la, o narrador a amplifica com o emprego de adjetivos, de modo a não deixar dúvidas de que é uma construção grandiosa.

Podemos observar, com o uso de alguns vocábulos e expressões ligados semântica e lexicalmente ao tema-título, dois importantes elementos que são evidenciados pelo narrador assim que começa a descrever a moradia. O primeiro é a proteção que ela fornece aos seus habitantes: “construída sobre uma *eminência*”, “*protegida* de todos os lados”, “ponte de madeira *solidamente construída* sobre uma fenda larga e profunda” e “uma alta cerca de espinheiros tornava aquele pequeno vale *impenetrável*”, o que demonstra ser ela bem alicerçada e condizente com sua finalidade que é a de proporcionar “segurança e defesa”. O próprio narrador, posteriormente, declara: “a casa era um verdadeiro solar de fidalgo português, menos as ameias e a barbacã, as quais haviam sido substituídas por essa muralha de rochedos inacessíveis, que ofereciam uma defesa natural e uma resistência inexpugnável” (ALENCAR, 1990, p. 15).

Eduardo Vieira Martins, em Apresentação a uma edição de *O Guarani*, afirma que a construção do solar de D. Antônio é regida por uma preocupação defensiva que une os elementos arquitetônicos aos acidentes da natureza para garantir a segurança dos moradores (MARTINS, 2000, p. 510). Alfredo Bosi (1992), ao refletir sobre o verdadeiro significado dessa eminente construção arquitetada por Alencar, considera que a ênfase de Alencar em

deixar nítido que a casa é bastante fechada, serve para defesa e oferece extrema proteção, liga os elementos naturais ao ambiente da comunidade que reproduz naquelas terras o modo de viver da Idade Média, oferecendo, então, a essa moradia a mesma segurança de um castelo medieval (BOSI, 1992, p. 187).

O segundo elemento destacado pelo narrador é a forte ligação entre a natureza e o homem, entre o mundo natural e o mundo cultural, um é a extensão do outro e ambos parecem atuar em conjunto e se relacionar edenicamente: a casa estava protegida “por uma *muralha* de rocha cortada a pique” e por uma “escada de lajedo feita *metade pela natureza e metade pela arte*”. Aqui, o ser humano, essa “indústria do homem”, como é metaforizado pelo narrador, aproveita da melhor maneira, com toda a sua inteligência, a perfeição da natureza e os seus recursos para a construção desse espaço. Affonso Romano de Sant’Anna ressalta que há na relação entre natureza, casa e homem, nessa fase, algo de caixa chinesa, em que “uma contém a outra, que contém a outra dentro de um sistema de recorrências” (SANT’ANNA, 1973, p. 56), e pode ser vista dessa maneira em vários momentos da obra.

Confirmando a união entre esses dois polos – homem e natureza – o narrador destaca como o homem faz uso da natureza ao redor e apropria-se dela, opondo esse recurso à necessidade de ele ter um aprendizado para construir algo (artificial), enquanto nas matas tudo acontece naturalmente (natural), em um movimento em que conjuga o fazer (do homem) e o ser (da natureza). De Marco, no tocante a essa questão, afirma que “oferece-se à contemplação um momento da convivência harmônica entre a natureza, ‘sublime artista’ – o mundo divino – e a ‘indústria do homem’ – o mundo profano” (DE MARCO, 1993, p. 30), isto é, o dom e o trabalho unidos. A relação entre esses elementos destaca a maneira de o “homem apossar-se da natureza, pródiga e paradisíaca, imprimindo a cada pedaço do espaço a marca de seus criadores ou habitantes e esboçando um sistema de valores e uma imagem do tempo histórico” (DE MARCO, 1993, p. 30). Nos primeiros parágrafos de descrição da casa, o narrador evidencia a combinação da inteligência do homem com as condições daquelas terras, no qual faz bom uso do terreno, sem deixar de respeitá-la e aproveitando-a como uma forma de refúgio dos perigos que poderiam sobrevir:

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

Do lado direito estava a porta principal do edifício, que dava sobre um pátio cercado por uma estacada, coberta de melões agrestes. Do lado esquerdo estendia-se até à

borda da esplanada uma asa do edifício, que abria duas janelas sobre o desfiladeiro da rocha.

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

Flores agrestes das nossas matas, pequenas árvores copadas, um estendal de relvas, um fio de água, fingindo um rio e formando uma pequena cascata, tudo isto a mão do homem tinha criado no pequeno espaço com uma arte e graça admirável (ALENCAR, 1990, p. 12).

Pelo posicionamento da habitação na natureza, projetada bem no alto, acima de tudo, percebemos que ela domina a paisagem, impõe-lhe solidez e ao mesmo tempo simplicidade. A referência à solidez se confirma com o uso de palavras ou expressões que conotam rigidez, como “rocha”, “pedra”, “rochedo” ou ainda, “escada de lajedo”, “ponte solidamente construída” e “alta cerca de espinheiros”. Já a simplicidade pode ser vista se atentarmos para o despojamento da moradia, por meio da utilização de adjetivos, em “edificada com a arquitetura *simples e grosseira*” e para a sua clareza e linearidade a partir da menção às cinco janelas (favorecendo a entrada de luz) “quase quadradas”. As linhas retas predominam na arquitetura dessa habitação, impedem que prevaleçam as ondulações, a penumbra e opõem-se à sinuosidade da natureza, com suas curvas e à escuridão ocasionada pelas sombras das árvores. Fatores que só poderão ser admitidos com a reconstituição da natureza “rica, vigorosa e esplêndida” na fortaleza, em um cenário organizado pela mão humana, a que o narrador chama de jardim.

As preposições e as locuções prepositivas relacionadas ao tema-título, também, contribuem – juntamente com os advérbios - para determinar a casa em um espaço: “de um e outro lado da escada seguiam dois renques de árvores”, “do lado direito estava a porta principal do edifício”, etc. A conjunção aditiva se destaca principalmente por ligar, em vários momentos, dois adjetivos que descrevem a fortaleza: “casa larga e espaçosa”, “arquitetura *simples e grosseira*”, como maneira de reforçar os atributos da moradia. É como se o segundo termo, além de completar o sentido do primeiro, acentuasse a sua característica, para que não restasse dúvidas de que se trata de uma moradia confortável, grandiosa.

O narrador enumera os detalhes da floresta, inserida nesse espaço para arrematar a oração, coroando a união entre o homem e o meio, com a metonímia (“mão do homem”) e com os adjetivos escolhidos para que houvesse um efeito poético. A selva fora reconstituída, imitada, com os seus atributos e belezas. Isso aponta, novamente, não só para a capacidade do homem em fazer uso da natureza, domesticando-a – e organizando-a da forma que deseja –

mas também para a admiração, o encantamento que ela provoca e o respeito do homem para com ela a ponto de querer tê-la ainda mais perto em toda a sua variedade.

Nesse contexto, D. Antônio tem poder de aproveitar para a sua construção a floresta com o que ela oferece, e sabedoria para decidir o que pode ou não ser utilizado e para distinguir aquilo que precisa ser substituído por elementos de outros lugares. Desse modo, esclarece De Marco: “a inserção da casa na selva quer apresentar-se como conduta exemplar de entrosamento entre os dois mundos: o branco colonizador deve ter a virtude de harmonizar em seu espaço vital elementos de seu mundo de origem e do mundo novo descoberto” (DE MARCO, 1993, p. 31), reafirmando, com isso, a harmonia entre os dois mundos: o cultural e o natural.

O narrador, ainda desenvolvendo a descrição, mescla a arquitetura da casa com as formas esculpidas pela natureza e prossegue:

À primeira vista, olhando esse rochedo da altura de duas braças, donde se precipitava um arroio da largura de um copo de água, e o monte de grama, que tinha quando muito o tamanho de um divã, parecia que a natureza se havia feito menina e se esmerara em criar por capricho uma miniatura (ALENCAR, 1990, p. 12).

Contrapondo-se à rigidez e à seriedade utilizadas na descrição da casa, o narrador diminui o tom direto e grave para revelar a delicadeza da natureza e associar-lhe, com o auxílio de uma comparação indireta, termos com sentido mais gracioso, como “menina” e “miniatura”. Assim, vemos que o polo da cultura representa a austeridade e o polo do natural, a graciosidade e a beleza.

Após demorar-se na apresentação da moradia vista de frente e do alto, o narrador segue em direção ao baixo e aos fundos. Nos parágrafos a seguir, sem a habitual riqueza de detalhes, descreve dois armazéns e uma cabana de sapé:

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

Finalmente, na extrema do pequeno jardim, à beira do precipício, via-se uma cabana de sapé, cujos esteios eram duas palmeiras que haviam nascido entre as fendas das pedras. As abas do teto desciam até o chão; um ligeiro sulco privava as águas da chuva de entrar nesta habitação selvagem (ALENCAR, 1990, p. 12).

Os dois grandes armazéns ou senzalas estão, dentro desse espaço, mais afastados, e ocupam uma posição mais obscura, pois se encontram nos fundos, onde não há o mesmo requinte da fortaleza. A locução adverbial (“por uma cerca”) indica estarem espacialmente separados da casa principal e o verbo “tomar” revela que eles não são parte integrante dela e não mantêm entre si nenhuma conexão física. Também merece destaque o termo senzala, que segundo Houaiss, é um “alojamento ou conjunto de alojamentos onde ficavam os escravos” (HOUAISS, 1997, p. 1476). Apesar de se isentar de fazer referência à temática da escravidão nessa obra, Alencar pode ter feito a inserção deste vocábulo como uma forma de comparar indiretamente o tipo de construção e a situação precária dessas habitações a de uma senzala.

De Marco (1993) registra, também, o caráter provisório dessas construções e relaciona os verbos “ser” e “servir”, destacando que os armazéns não “são” moradas, mas sim “servem” de morada porque se referem a “aventureiros e acostados” - homens que constantemente migram de um lugar para outros em busca de riquezas, pedras preciosas, entre outros. Sobre tais personagens, a mesma estudiosa afirma que esse plural, que lhes é atribuído, extermina qualquer individualidade, o que de certa forma combina com esse espaço impessoal em que vivem, que tem função, mas não identidade, ou seja, é feito para aqueles que estão de passagem. Assim, à eminência sobre a qual se encontra instalada a propriedade principal se opõem fisicamente os armazéns destinados aos que não têm morada fixa e muito menos própria. Entretanto, apesar dessa separação entre a fortaleza dos Mariz e os armazéns dos aventureiros, que mostra que essas personagens não habitam a mesma casa, há uma relação de dependência social entre essas moradias e entre os aventureiros e o dono das terras que lhes dá abrigo, porém este – que, até então, o leitor não sabe quem é - destina àqueles apenas a parte dos fundos da habitação, como mencionamos. Por um lado, mediante a descrição, o narrador evidencia um atributo do dono da casa que seria a hospitalidade em receber esses homens, ainda que seja como forma de troca de interesses. Por outro, com a colocação da cerca para separar as habitações, instala-se certa tensão nessa relação para determinar o poder do dono das moradas, deixando clara a inacessibilidade da casa principal para os agregados.

Os armazéns ficam à sombra da fortaleza, em um nível abaixo, de modo a reforçar o destaque ao solar e reverenciar a autoridade do senhor de tudo aquilo. Para encerrar a descrição desse espaço exterior, ocorre a alteração do tom do narrador que se mostra mais terno ao apresentar a cabana de sapé. Ela, ao contrário do que pode sugerir a localização dos armazéns, não toma posse de nada, não precisa de esforço ou de violência para se instalar onde está. Essa morada surge da natureza como sua extensão, totalmente harmonizada com

ela e sendo parte integrante dela. Assim como o seu habitante que só poderia ser alguém, também, em perfeita união com os elementos naturais que compõem a cabana, e portador de características diferentes das personagens citadas acima, que, por seu ofício, não mantêm relação harmônica com a natureza. Só poderia habitar esse espaço uma personagem que, além de ser unida à mata, soubesse, respeitosamente, dominá-la e retirar dela a força, a inteligência e a coragem. Força para retirar da natureza o que necessita. Inteligência para utilizar com sabedoria o que a floresta provê como, por exemplo, os meios para se defender das “águas da chuva”, sem muito esforço, fazendo, para isso, apenas um “ligeiro sulco”. Coragem para sobreviver às situações que surgem e às condições que, para alguém comum – mas não para essa personagem – seriam desfavoráveis, como viver sem problema “à beira do precipício” nessa habitação, como o próprio narrador declara, “selvagem”.

A descrição da cabana sugere ser ela tão maleável quanto as duas palmeiras que a sustentam e contrapõe-se à condição rochosa do solar, mostrando que é como se saísse da terra, e, semelhante às palmeiras, tivesse “nascido entre as fendas das pedras”. Ela, diferentemente dos armazéns, não é dependente da casa principal, tem uma existência própria e encontra-se nesse espaço porque seu morador, do mesmo modo, independente, simples e despojado, assim o quis e não por necessidade. Então, baseado na posição em que se encontra a cabana de sapé e de sua relação com a habitação de D. Antônio, podemos concluir que ela margeia a fortaleza como forma de protegê-la e está a sua sombra não para prestar-lhe reverência e sim homenagem.

Assim como ocorre no término da apresentação do Rio Paquequer, o último parágrafo encerra a descrição exterior da fortaleza, ao mesmo tempo em que introduz uma nova sequência descritiva: “Agora que temos descrito o aspecto da localidade, onde se deve passar a maior parte dos acontecimentos desta história, podemos abrir a pesada porta de jacarandá, que serve de entrada, e penetrar no interior do edifício” (ALENCAR, 1990, p. 12).

A descrição do exterior da moradia de D. Antônio é longa e detalhada. Ao inserir o signo conclusivo, o narrador indica ao leitor que a apresentação do tema-título chegou ao fim. Assim coloca o texto em ordem e abre brecha para que algo novo seja descrito, fazendo uma mudança no foco da descrição.

Podemos dizer, com base nos estudos de Hamon (1976), que essa descrição aparece no interior da narrativa como uma espécie de bloco, com unidade, e além de guardar informações sobre o modo de vida dos seus moradores, tem uma função mimésica, pois recompõe o ambiente, tenta recriar a realidade daquele espaço ao revelar detalhes da construção, utilizando, para isso, linguagem clara, objetiva e algumas marcas próprias da

tipologia textual em questão, como os nexos (advérbios, preposições, conjunções), os adjetivos, os imperfeitos, as marcas topológicas (“à margem direita”, “de um e outro lado”, “do lado direito”, “do lado esquerdo”) e as típicas da narração (“entretanto”, “finalmente”). Esses elementos funcionam como um autorreferencial com relação ao excerto, na medida em que facilitam o reconhecimento da descrição dentro do romance, mantêm o trecho coeso, a narrativa organizada (pois os termos vão sendo encadeados, auxiliando na compreensão) e lhes dá ritmo e forma.

Esse fragmento descritivo composto ainda no início da obra (é o segundo bloco descritivo do romance) relaciona-se, de certa maneira, aos momentos derradeiros da narrativa, porque ressalta a imponente e a grandiosidade da fortaleza que posteriormente será destruída no embate com os índios Aimorés. Assim, a descrição justifica-se na obra ao recompor um espaço importante e ajudar o leitor a compreender que a riqueza, a segurança e a proteção que cercavam a casa foram suplantadas e não bastaram para sustentar o solar e evitar que ele caísse em ruínas.

3.1.3. A prece

O fragmento descritivo da prece, localizado no capítulo VII da primeira parte, reflete o ambiente harmônico das primeiras páginas da narrativa, no qual a natureza é mais uma vez apresentada de forma pictórica, como um espaço privilegiado, capaz de elevar o espírito das personagens e aproximá-las de Deus, conforme acontece em um ato de adoração. É a descrição da missa realizada por D. Antônio de Mariz, momento em que todos se reúnem ao findar a tarde.

Assim como ocorrera na apresentação do Paquequer, não é possível localizarmos aqui signos introdutórios no trecho descritivo de tema-título “A prece”, porque o capítulo já começa fazendo a descrição desse ato religioso, fixando cores e sensações. Portanto, a ausência dessas marcas não causa hiato no texto ou falta de coesão entre narração e descrição:

A tarde ia morrendo.

O sol declinava no horizonte e deitava-se sobre as grandes florestas, que iluminava com os seus últimos raios.

A luz frouxa e suave do ocaso, deslizando pela verde alcatifa, enrolava-se como ondas de ouro e de púrpura sobre a folhagem das árvores (ALENCAR, 1990, p. 32).

O narrador, nesse fragmento, canta as belezas da natureza, que ele considera única, e descreve com arte o pôr do sol. Conforme fizera na descrição de abertura do romance, o narrador coloca em pauta grande estoque lexical e poético, apresentando uma extensa nomenclatura relacionada ao tema-título.

A natureza composta pelo narrador parece ter vida própria e adquirir posto de personagem, tal é o seu destaque, a vivacidade dos seus elementos. Podemos conferir esse aspecto já no primeiro parágrafo, quando o narrador faz alusão ao pôr do sol e afirma que a tarde ia “morrendo”, processo próprio dos organismos vivos, para remeter ao fim do dia. Outro aspecto a ser destacado é a passagem do tempo que é representada de forma suave e vagarosa, devido ao uso de formas durativas, como o imperfeito (“ia”) e o gerúndio (“morrendo”), que dão à frase um tom delicado, assim como acontece nesse episódio em que o sol, aos poucos, se esconde e dá lugar à lua. No parágrafo seguinte, os imperfeitos, que constituem um dos “sinais do descritivo” continuam atuando de modo a dar ideia de algo que acontece de forma lenta, de uma cena que se compõe meiga e gradativamente.

O processo de personificação da natureza também prossegue: em “deitava-se sobre as grandes florestas”, o narrador faz uma associação do verbo “deitar” (movimento realizado por seres animados) com a chegada da noite, compondo um cenário paradisíaco, onde tudo está tranquilo e a natureza e o homem podem inverter, por alguns instantes, suas funções.

Segundo Luciana Stegagno-Picchio, em *História da Literatura Brasileira*:

[...] o encanto de *O guarani* provém exatamente dessa idealização de todas as componentes construtivas: onde a própria antropomorfização dos elementos da natureza, rios, florestas, corresponde à escolha de um nível estilístico, uma oitava acima da realidade real, e por isso mesmo capaz de gerar um impacto emocional (STEGAGNO-PICCHIO, 1997, p. 201).

O narrador dignifica o momento da prece, elaborando uma cena repleta de cores, sons, movimentos e texturas, levando o leitor a contemplar a poeticidade desse trecho evocador da natureza brasileira. Assim, há destaque para a sinestesia, com o objetivo de fazer o leitor ver e sentir, mesmo que simbolicamente, o que esse cenário natural oferece: sossego, renovação, ligação com o celestial.

Podemos entender a força e a importância dessa inquietação de Alencar em mostrar ao mundo as florestas brasileiras, se atentarmos para o que destacou Karin Volobuef, em *Frestas e arestas*, ao mencionar que, na época do romantismo, o espaço “torna-se fonte de orgulho nacional, de orgulho de ser brasileiro” (VOLOBUEF, 1999, p. 229). Assim, o que vemos apresentado nesse fragmento descritivo comprova o que afirma João Adalberto Campato Júnior, em *Retórica e Literatura*, sobre as intenções do romancista cearense:

Urgia ao escritor [Alencar] desejoso de renovar as letras a capacidade de notar e divulgar com validade artística a originalidade da natureza tropical brasileira; originalidade que significava grandiosidade, grandiosidade que nos diferenciava dos países europeus de clima temperado (CAMPATO JÚNIOR, 2003, p. 149).

O narrador lista, a todo instante, os elementos da natureza e destaca a riqueza vegetal e animal, apresenta a floresta brasileira sob vários aspectos, de modo a revelar a todos, segundo ele, como é completa e rica:

Os espinheiros silvestres desatavam as flores alvas e delicadas; o Ouricuri abria as suas palmas mais novas, para receber no seu cálice o orvalho da noite. Os animais retardados procuravam a pousada; enquanto a juriti, chamando a companheira, soltava os arrulhos doces e saudosos com que se despede do dia (ALENCAR, 1990, p. 32).

No cenário criado, tudo é suave como as plantas (os espinheiros, o Ouricuri) e delicado e harmônico como os animais (a juriti). Os adjetivos são recorrentes e apontam detalhes da movimentação da natureza no findar do dia. A excessiva pontuação e a coordenação abundante são recursos decisivos na construção desse fragmento descritivo que gera um “efeito de lista” dos atributos da natureza, sem deixar de estarem ligadas aos outros pela força da harmonia natural. Hamon (1976) considera que esse “efeito de lista” particulariza a descrição, pois a torna única, dá ritmo à sequência e principalmente a destaca do texto.

No parágrafo seguinte do trecho descritivo, entra em pauta a referência à sonoridade, elemento de grande importância para o ato religioso: “Um concerto de notas graves saudava o pôr do sol, e confundia-se com o rumor da cascata, que parecia quebrar a aspereza de sua queda, e ceder à doce influência da tarde” (ALENCAR, 1990, p. 32).

A metáfora inicial lembra o canto dos pássaros e o som produzido por outros animais da floresta na hora do entardecer. A escolha de expressões como “notas graves” e “rumor” reforça a chegada da noite, porque carrega em si sons obscuros, melancólicos e confusos, compatíveis com esse momento de pouca luz, e ajuda a preparar o ambiente para o que ocorrerá. A carga metafórica confere poeticidade ao excerto. Conforme vimos, Hamon acredita que é a metáfora que contribui para causar esse “efeito de poesia”. Também, com o auxílio dela, o leitor é persuadido a valorizar o que é nacional. Há, aqui, apesar da escuridão prestes a chegar, uma sensação de paz e calma.

Enfim, chega a hora da prece: “Era a Ave-Maria” (ALENCAR, 1990, p. 32). O narrador, de forma simples e certa, a partir de uma coordenada, marca esse momento. Todos se reúnem no findar da tarde tendo, como pano de fundo, o anoitecer e, como palco ou como “igreja a céu aberto”, a natureza que contribui para que seja uma hora marcante, digna desse importante momento de oração em que se encontra D. Antônio à frente, rodeado por sua esposa, seus filhos, Isabel, Álvaro e pelos aventureiros. Essa descrição evidencia a religiosidade presente no ambiente. Para uns – família de D. Antônio – essa religiosidade representa um momento de comunhão, de reflexão; para outros – Loredano, o ex-frei – uma hora de desdém, de cobiça (para com Cecília).

Nos parágrafos seguintes, o narrador pinta um quadro majestoso e ao mesmo tempo sacro, semelhante à cena que descreve. Utiliza o poder pictórico das palavras, abusa das metáforas e da adjetivação. Após alguns parágrafos de pura descrição da natureza, o narrador abandona os verbos imperfeitos e assume o presente de comentário, aproveitando para, além de descrever minuciosamente esse momento da natureza, admirá-la e exaltá-la. Como já mencionamos, os verbos no presente, segundo Weinrich (1974), sinalizam que o narrador aborda assuntos que o afetam diretamente, ajudam a convencer o leitor a aceitar como verdadeiro o que é declarado e a “exigir” dele uma reação:

Como é solene e grave no meio das nossas matas a hora misteriosa do crepúsculo, em que a natureza se ajoelha aos pés do Criador para murmurar a prece da noite! Essas grandes sombras das árvores que se estendem pela planície; essas gradações infinitas da luz pelas quebradas da montanha; esses raios perdidos, que, esvazando-se pelo rendado da folhagem, vão brincar um momento sobre a areia; tudo respira uma poesia imensa que enche a alma (ALENCAR, 1990, p. 32).

Temos, no início, uma oração exclamativa em que o narrador exterioriza o seu encantamento ante o que ele considera belo. Para isso, humaniza a natureza que, assim como as personagens da narrativa, se mostra metaforicamente religiosa e se ajoelha, em respeito a Deus, para fazer a oração noturna. O narrador utiliza adjetivos que representam a noite, tais como “grave” e “misteriosa”, e destaca vocábulos de conotação religiosa, como “solene”, “Criador” e “prece”, para confirmar que queria “fazer” desse ambiente natural uma espécie de templo cristão. Diante disso, vemos que natureza e homens comportam-se de forma semelhante e o narrador reforça essa ideia colocando-os lado a lado, no mesmo nível, tanto ela quanto eles submissos ao Criador, sendo a natureza a responsável por “preparar” esse momento harmônico da trama, antes dos conflitos.

Notamos que Alencar deseja dar uma dimensão religiosa a sua descrição da natureza e faz uma ligação dela com Deus. Conforme Keith Thomas, em *O homem e o mundo natural*, “na era romântica, a analogia entre os bosques e a arquitetura eclesiástica tornou-se lugar-comum” (THOMAS, 1988, p. 258). Sendo assim,

no seio da floresta, a religião cristã é um princípio civilizador e contrabalanceador das pulsões animais: humaniza e resgata o coração do homem à ‘tentação’ de se colocar nas mãos dos instintos. [...]. A comunhão do homem com a natureza na solidão dos territórios virgens configura-se como a situação ideal para uma adesão espontânea e sentida ao cristianismo (THOMAS, 1988, p. 258).

No próximo parágrafo, o narrador intercala o claro e o escuro da tarde que dão lugar à noite (luz x sombras). Destaca a amplidão do espaço escolhido para se rezar a missa oficiada por D. Antônio - cenário imponente que remete a uma catedral natural - por meios de termos como “se estendem”, “planície”, “infinitas”, “perdidos” e “imensa” que fazem menção a grandes espaços, estabelecem essa imagem sacra e mostram que juntamente com os demais elementos desse fragmento, a descrição não tem um caráter simplesmente decorativo. Essa descrição, cujo tema-título é “a prece”, além de construir um dos cenários da trama, posicionando espacialmente as personagens, revela a prática cristã dessas pessoas.

A coloração é reforçada no momento em que o narrador remete-se às gradações da luz que, no arrebol, ganham várias nuances. Ao final do parágrafo faz alusão ao universo infantil pelo uso do verbo “brincar”, contrapondo esse momento grave à leveza e à graça. Obtém um efeito de encadeamento ao empregar as orações subordinadas que se unem umas às

outras para culminar no final, segundo ele, em uma “poesia imensa que enche a alma” (ALENCAR, 1990, p. 32). Essa poeticidade percorre as demais linhas do excerto descritivo:

O urutau no fundo da mata solta as suas notas graves e sonoras, que, reboando pelas longas crastas de verdura, vão ecoar ao longe como o toque lento e pausado do *ângelus*.

A brisa, roçando as grimpas da floresta, traz um débil sussurro, que parece o último eco dos rumores do dia, ou o derradeiro suspiro da tarde que morre (ALENCAR, 1990, p. 32, *itálico do autor*).

O narrador faz referência aos animais – o urutau – reforçando a sonoridade do excerto ao destacar o canto do pássaro composto por notas “graves e sonoras” que ecoa pela imensidão desse espaço, surge com a chegada da noite e é comparado à suavidade e à lentidão do momento da oração dos católicos (“*ângelus*”). A imagem do canto do urutau em meio ao sossego da noite lembra o silêncio de uma igreja intercalado aos cantos sacros e especialmente à solenidade desse momento, o que reafirma a presença da religiosidade nessa descrição que retrata exatamente “a prece”. Mais uma vez, notamos a harmonia existente entre a natureza, o homem e o Criador, os quais se ligam profundamente.

Com a plasticidade presente nesse excerto que descreve a natureza durante o crepúsculo antes da prece vemos, enfim, numa sucessão de metáforas, o dia finalizado. A natureza, agora, assim como alguém que não tem forças para falar e apenas sussurra, comporta-se da mesma maneira, dá o seu último suspiro e vai-se embora. Dessa forma, o narrador volta ao tom narrativo e, numa espécie de resumo, conta o que as personagens sentiam na cena religiosa descrita. Ele altera o foco, que até então recaía sobre a natureza, aponta para os humanos e finaliza a descrição dessa cena que ajuda a traçar o perfil religioso das personagens, com o signo conclusivo: “Todas as pessoas reunidas na esplanada sentiam mais ou menos a impressão poderosa desta hora solene, e cediam involuntariamente a esse sentimento vago, que não é bem tristeza, mas respeito misturado de certo temor” (ALENCAR, 1990, p. 32).

O narrador prepara, também, o cenário para as ações vindouras e deixa claro que, nesse ponto da narrativa, ainda há perfeita união entre o natural e o cultural, não evidenciando marcas de possíveis rupturas nessa relação. Araripe Júnior diz: “esta nítida descrição [da prece] faz esboçarem-se logo, no espírito, os perfis das personagens que hão de agitar-se nessa história. Ali não há guarida possível para o mal” (ARARIPE JÚNIOR, 1980, p. 156).

Conforme analisamos até aqui, podemos considerar que a cena em questão insere-se em uma das unidades sequenciais de *O Guarani* que Sant'Anna (1973) denomina “código edênico inicial”, ou seja, os elementos que fazem parte tanto da natureza quanto da cultura estão em repouso, sem conflitos.

Ao criticar Gonçalves de Magalhães por meio do pseudônimo Ig, Alencar, nas *Cartas sobre a Confederação dos Tamoios*, questiona-se sobre o que faltou no poema do autor para, em seguida, destacar como a natureza brasileira deveria ser descrita de maneira que fosse reconhecida como a verdadeira epopeia nacional: “Se me perguntarem o que falta, decerto não saberei responder; falta um quer que seja, essa riqueza de imagens, esse luxo da fantasia que forma na pintura, como na poesia, o colorido do pensamento, os raios e as sombras, os claros e escuros do quadro” (ALENCAR, 1960, p. 865).

José de Alencar, em *O Guarani*, parece concretizar o que havia enunciado como palavras de Ig, pois o trecho que analisamos contempla esses elementos destacados pelo cearense como fundamentais para retratar poeticamente a natureza: profusão de imagens, sonoridade, coloração, por meio de várias tonalidades, claro/escuro e união entre os elementos naturais.

Ao pintar a natureza que se prepara, juntamente com as personagens, para a hora da prece, Alencar recorre a sua imaginação, tendo como recursos metáforas, comparações, analogias, que se unem para completar e expandir o tema-título. Sueli Marquesi, em *A organização do texto descritivo em língua portuguesa* (1996), valendo-se dos estudos de Hamon, destaca que onde existe descrição, encontram-se frequentemente comparações, analogias, palavras pitorescas, imagens etc. Esses elementos conferem ao enunciado descritivo uma marca indiscutível de saber.

No trecho descritivo em foco, o narrador percorre a floresta e observa o comportamento de grande parte dos elementos da natureza ao terminar o dia: começa exaltando o sol e seus raios, passa às árvores com suas flores e folhagens, cita a grama, as montanhas interpondo-as entre os animais e encerra com a brisa suave que anuncia a chegada da noite. O fragmento vai indicando o passar das horas e principalmente faz da natureza um santuário pronto para receber os religiosos a fim de fazerem suas orações. A natureza, aqui, opera como um templo, uma espécie de monumento em adoração à graça do Criador. A partir dessa arquitetura composta por Alencar, a natureza se reveste de termos próprios dos lugares sacros, como “calmaria”, “suavidade”, “paz”, “tranquilidade” e “união”: ela parece comportar-se de forma semelhante ao homem religioso e ambos, submissos, rendem-se ao

Criador, em uma oração que integra o cultural ao natural, como destacou Sant'Anna (1973, p. 57).

De acordo com Thomas, “em fins do século XVIII, o apreço pela natureza, e particularmente pela natureza selvagem, se convertera numa espécie de ato religioso. A natureza não era só bela, era moralmente benéfica” (THOMAS, 1988, p. 309). Embasados na associação que encontramos nessa descrição entre o espaço natural e o religioso, podemos afirmar que Alencar defende que a natureza brasileira ensina, purifica, acalma o homem. Dessa maneira, se a floresta é um santuário, se respira religiosidade e solenidade, é de se esperar que ela seja, também, um local de culto, capaz de regenerar e abrandar os males do corpo e da alma, pois é por excelência, além de benéfica, o lugar do sagrado, ideal para o recolhimento espiritual. Rui Lage ressalta que em um cenário de calmaria, a natureza ecoa uma prece “meio cristã, meio selvagem” (LAGE, 2004, p. 28). Assim, a mata virgem não se restringe a ser apenas um lugar de oração, ela torna-se a própria oração, na medida em que reúne os indivíduos, fortalecendo-os e dando-lhes paz aos corações.

Os elementos que auxiliam na composição dessa descrição encontram-se ligados ao tema-título e ordenados metaforicamente, como mostramos acima, uma vez que como citou Hamon (1976), a descrição é uma rede semântica organizada. Desse modo, esse enunciado descritivo foi construído de forma que um termo desencadeie a descrição de um novo termo, em uma sequência hierárquica. Todos descrevem a prece, mas a partir daí surgem outras pequenas descrições: do sol, da luz, das flores, dos animais, da brisa, entre outros. Estas completam a descrição.

Tais elementos foram empregados e distribuídos na construção do texto pelo narrador com o intuito de conduzir o leitor a, além de visualizar as imagens compostas, interpretá-las como espécie do resultado da independência literária brasileira, mostrando, com isso, que essa literatura também tem “história” para contar. Uma história própria, genuína.

3.1.4. O dilúvio

Chegando ao desfecho da obra, depois dos conflitos ocorridos, e após a destruição da casa dos Mariz pela tribo indígena Aimoré, o narrador revela ao leitor que Cecília fica na floresta junto com Peri. Porém, como uma espécie de “prova final” a essa nova harmonização

dos elementos, ele reúne as forças da natureza e permite que ela adquira poder e, de forma bruta e assustadora, modifique o ambiente agora calmo, marque o desenvolver do tempo e apresente ao leitor “os dramas majestosos dos elementos” (ALENCAR, 1990, p. 11), citados na primeira descrição da obra.

Todo o desenvolvimento da narrativa e as tramas que se sucederam servem como uma preparação para esse momento final. Alencar desejava arrematar sua obra - segundo ele a “verdadeira epopeia nacional” – sugerindo as origens da nação brasileira. Para isso, mergulha, com afinco, no universo da história, em um passado no qual se voltava para a construção de um país e não para a destruição dos autóctones e utiliza suas tintas para pintar imagens heróico-míticas que interpretam o Brasil.

Assim, o último fragmento descritivo do espaço externo que selecionamos para análise é a cena final, que tem como tema-título “a tempestade e a cheia do Paquequer”. Aqui, o narrador prepara a cena a ser apresentada com um índice temporal que se constitui na frase-tipo introdutória: “Era alta noite” (ALENCAR, 1990, p. 217), e volta-se para o olhar de Peri que prenuncia o que está por vir a fim de fazer a ligação do que era narrado com o que será descrito em seguida e evitar uma lacuna no texto: “Peri lançou *um olhar* de desespero para as margens que se destacavam a alguma distância sobre a corrente plácida do rio” (ALENCAR, 1990, p. 217, *italico nosso*). Diante da prova pela qual passam Peri e Ceci, o narrador, intencionalmente e como forma de ampliar, de dar grandiosidade ao quadro, sente a necessidade de inserir uma descrição e revelar, com as minúcias que lhe são peculiares, o episódio da enchente, tendo, como protagonistas, esse casal que daria origem mítica à raça brasileira:

A água tinha soltado o seu primeiro bramido, e, erguendo o colo, precipitava-se furiosa, invencível, devorando o espaço como algum monstro do deserto.

[...]

Com efeito, uma montanha branca, fosforescente, assomou entre as arcarias gigantescas formadas pela floresta, e atirou-se sobre o leito do rio, mugindo como o oceano quando açoita os rochedos com as suas vagas (ALENCAR, 1990, p. 217, 218).

Após salvar Ceci da morte, Peri, já batizado, a pedido de D. Antônio, foge com a moça em uma canoa, navega pelo rio Paquequer por três dias até que vem a tempestade fazendo-os reviver juntos algo parecido com o mito que o índio posteriormente narrou: o dilúvio.

Para fazer dessa tempestade um verdadeiro dilúvio, Alencar utiliza recursos descritivos importantes e a voz do seu narrador adquire uma tonalidade mais áspera. As águas do rio são zoomorfizadas e, como uma fera, projetam-se para o alto, soltam bramidos e devoram o que está em volta, revelando toda força e a ira que têm.

A pontuação abundante e a parataxe resultam em intensa movimentação no enunciado descritivo e acentuam as sensações; a metáfora transforma as ondas das águas em “montanha branca, fosforescente”, que se “atira” e “muge”. As imagens reafirmam a velocidade e a força da tempestade e a alusão ao tapir e à ema intensifica o movimento crescente da frase. A torrente, personificada, domina a paisagem, invade todo o cenário, que no início era de paz, e se enfurece - furor esse descrito por verbos que lembram os movimentos da serpente ao se enrolar nos troncos - devastando o ambiente como no dilúvio. Igual a um animal furioso, ela corre “rápido”, “veloz”, estremece as grandes árvores com a sua força extraordinária, “luta”, “esmaga” com o seu peso tudo o que encontra e, sem hesitação, vence os obstáculos que lhe aparecem pela frente:

A torrente passou, rápida, veloz, vencendo na carreira o tapir das selvas ou a ema do deserto; seu dorso enorme se estorcia e enrolava pelos troncos diluvianos das grandes árvores, que estremeciam com o embate hercúleo. Depois, outra montanha, e outra, e outra, se elevaram no fundo da floresta; arremessando-se no turbilhão, lutaram corpo a corpo, esmagando com o peso tudo que se opunha à sua passagem (ALENCAR, 1990, p. 218).

A profusão de adjetivos, verbos, justaposição, as formas durativas e pronominais e o amplo uso de figuras retóricas, como as metáforas e as comparações empregadas nesse trecho, são sinais do descritivo que preenchem e dão forma à descrição, por caracterizarem um ritmo que é próprio dessa tipologia. Esses sinais têm, além disso, a finalidade de argumentar, convencendo o leitor de que Ceci e Peri passam por um grande perigo, mas que o índio, como prenunciara, seria capaz de proteger sua amada: “Em Peri a dedicação sobrepujava tudo; viver para sua senhora, criar em torno dela uma espécie de providência humana, era a sua vida [...]” (ALENCAR, 1990, p. 119). A argumentatividade, aliás, é também, um dos componentes da descrição, pois, de acordo com Fávero e Koch, em *Contribuição a uma tipologia textual* (1987), ela está presente nesse tipo de texto e o narrador seleciona, ao construí-la, os aspectos a serem apresentados conforme o objetivo que quer alcançar.

Novamente, o narrador retoma a imagem do monstro e, embasado em lendas e histórias mitológicas, que remetem a jiboias e a Briareu, acentua a violência que os elementos naturais em sua ira podem carregar, fixando quadros pautados em hipérboles, numa cena em que parece que a floresta, assim como a presa inerte capturada pelas feras, é estrangulada com força e sem piedade:

Dir-se-ia que algum monstro enorme, dessas jibóias tremendas que vivem nas profundezas da água, mordendo a raiz de uma rocha, fazia girar a cauda imensa, apertando nas suas mil voltas a mata que se estendia pelas margens.
Ou que o Paraíba, levantando-se qual novo Briareu no meio do deserto, estendia os cem braços titânicos, e apertava ao peito, estrangulando-a em uma convulsão horrível, toda essa floresta secular que nascera com o mundo (ALENCAR, 1990, p. 218).

Para acentuar a sensação de terror, o narrador abusa da sonorização, fazendo ecoar “bramidos”, “mugidos”, “estalos”, “estrondos”, “estampidos”, “troos” que enchem assustadoramente o ambiente, tal como um espetáculo que produz uma orquestra ensurdecadora. A cena é guiada apenas pela escuridão da noite, contrastada com a espuma clara das águas em um cenário envolto por neblina, ondas gigantescas, trevas, muralhas, sons:

As árvores estalavam; arrancadas do seio da terra ou partidas pelo tronco, prostravam-se vencidas sobre o gigante, que, carregando-as ao ombro, precipitava para o oceano.
O estrondo dessas montanhas de água que se quebravam, o estampido da torrente, os troos do embate desses rochedos movediços, que se pulverizavam enchendo o espaço de neblina espessa, formavam um concerto horrível, digno do drama majestoso que se representava no grande cenário.
As trevas envolviam o quadro e apenas deixavam ver os reflexos prateados da espuma e a muralha negra que cingia esse vasto recinto, onde um dos elementos reinava como soberano (ALENCAR, 1990, p. 218).

A descrição transforma as águas do rio e da tempestade em animais ferozes, personagens mitológicos e gigantes e faz uso de elementos que dão grandiosidade e amplitude à cena, apontando, assim, a ligação de Alencar - mesmo que ele não confirme - com conceito do sublime, visto que este tem relação com os elementos grandiosos e ameaçadores da natureza.

O conceito do sublime foi usado primeiramente pelo filósofo grego Longino em seu tratado intitulado *Do sublime* que remonta ao século I d. C. Conforme Longino (1996), as emoções são o que há de principal no sublime, pois não há tom mais elevado que o da paixão genuína. Isso contribuiu para muitos dos temas e dos métodos que despertaram o interesse do movimento romântico. O conceito do sublime modificou a estética neoclássica do século XVIII e abriu as portas para o romantismo. Além disso, o sublime tem alto valor retórico e estético. As suas fontes encontram-se na nobreza das ideias, na força da fantasia e na autenticidade das grandes paixões. O sublime é o estilo elevado, solene e se empenha em comover. Utiliza-se de recursos linguísticos e exprime o patético.

Muitos estudos surgiram sobre o sublime a partir de Longino. Com isso, seu conceito sofreu variações de sentido e foi demarcado ao longo dos anos por outros autores, dentre os quais o escocês Hugh Blair, que escreveu, no século XVIII, seu tratado inspirado no filósofo e político irlandês Edmundo Burke, *Lectures on rhetoric and belles lettres*, e também contribuiu para o estudo (e variação do sentido) do sublime.

De acordo com Blair⁴, fiel às teorias de Burke, o sublime é o grandioso elevado ao grau máximo e os objetos mais prováveis em que ele se manifesta são os vastos e ilimitados espaços naturais como planos, céu, altura, profundidade. Outra categoria de manifestação do sublime relaciona-se ao volume sonoro baseado em elementos que produzem sons estrepitosos. A força também é uma qualidade que contribui para tornar sublimes os animais e os fenômenos naturais (incêndios, tempestades, cheias, terremotos), assim como os elementos solidão, silêncio, que intensificam o terror e tornam um objeto ou uma paisagem sublimes. A obscuridade e a desordem contribuem, da mesma forma, para a sublimidade, como quando a primeira (obscuridade) não permite que se percebam claramente os contornos de algo ou no momento em que descreve seres sobrenaturais e objetos mostrados à distância ou longe no tempo; e quando a segunda (desordem) se opõe à proporção entre os elementos (construção de um edifício grandioso, por exemplo). Por fim, temos a magnanimidade, a virtude sublimada, a coragem extraordinária, as ações heroicas.

Além de tratar do sublime nos objetos, Blair o postula na escrita e o analisa no discurso. O escocês acredita que o sublime poderia ser empregado de forma correta apenas quando relacionado a descrições de objetos ou sentimentos, se estes fossem também sublimes. A simples apresentação do objeto grandioso não garantiria a desejada sublimidade, que só

⁴ As considerações de Hugh Blair sobre o sublime, apresentadas nesse trabalho, foram feitas com base nos estudos de Eduardo Vieira Martins (2005). MARTINS, Eduardo Vieira. *A fonte subterrânea*: José de Alencar e a Retórica Oitocentista. Londrina: Eduel, 2005.

seria alcançada se este fosse retratado da perspectiva adequada, assim como fez o narrador de Alencar que assume uma postura, em certa medida, mais severa, sisuda ao descrever a cena e abandonar a delicadeza e a suavidade anteriores, selecionando uma série de substantivos, adjetivos, comparações e metáforas que intensificam a amplidão das imagens e hiperbolicamente a constroem, fazendo da sintaxe um recurso para tal finalidade.

O sublime foi, então, o recurso utilizado por Alencar para compor o quadro da tempestade que inunda o rio, visto que os elementos mais destacados, nessa descrição, são os que propiciam a sua manifestação: a vasta floresta que margeava o Paraíba inserido no “grande cenário” lembra os ilimitados espaços naturais, fontes do sublime; os fortes sons representados pelos “estrondos das montanhas de água”, pelo “estampido da torrente” e pelos “troos dos embates nos rochedos” reproduzem sons estrondosos e propiciam o sublime; a força das águas que “invencível” e “gigantesca” levava o que encontrava, “esmagando com o peso tudo que se opunha à sua passagem” torna o cenário sublime. A escuridão das trevas da noite durante o episódio, a obscuridade a partir da neblina “pulverizada no espaço”, dos seres como as “jiboias tremendas” e o “novo Briareu”; a desordem com as “arcarias gigantescas formadas pela floresta”, também reforçam o sublime, assim como as ações magnânimas e heroicas representadas por Peri, que apesar de não as realizar no trecho descritivo que tratamos, ao final, em decorrência da enchente, arranca com surpreendente força uma palmeira para se salvar juntamente com Ceci. Todas essas fontes do sublime são conjugadas e utilizadas como recursos para desenhar essa imagem fundamental para o romance e para o mito que Alencar constrói. São expostas ao leitor a força da natureza selvagem (posteriormente, vencida por Peri devido a sua superioridade e inteligência) e a necessidade da destruição de tudo para que uma nova nação – formada pelo índio e pela moça branca – se constituísse e desse origem à raça brasileira, repovoando, assim, a terra, como no dilúvio bíblico.

A partir do exposto sobre a tópica do sublime, chamamos atenção para o fato de que, apesar de apresentar traços ligados a esse conceito, a natureza descrita pelo narrador (composta pelas florestas e demais elementos naturais) mesmo violenta - como ocorre nessa tempestade e enchente - não é ameaçadora, pois, como afirmou Araripe Júnior, a originalidade de *O Guarani* está na “subordinação da natureza bravia à beleza feminil” (ARARIPE JÚNIOR, 1980, p. 154), que torna tudo mais suave, até a floresta impetuosa. Seguindo Eduardo Vieira Martins (2005), podemos dizer que, nessa passagem descritiva, o sublime provém antes da grandiosidade e da força e não primordialmente do terror.

Assim, a partir da construção dos fragmentos descritivos, a natureza possui uma dupla representação na obra: primeiramente é a de mata grandiosa, única, harmonizada com o homem e ligada ao Criador, como verificamos na descrição do Rio Paquequer, da fortaleza dos Mariz e da prece; depois é a de agitação, desordem e embate, como vemos na descrição em pauta. Essas duas imagens, porém, se completam e foram criadas propositalmente pelo autor, para ajudar a fixar na memória do leitor os momentos calmos e agitados da obra, importantes para a mesma, para revelar, de certa forma, o desenvolvimento da sequência narrativa e para mostrar como as personagens se relacionam com a natureza.

Após a tensão da “luta” das águas, com o uso de períodos ritmados, segue-se o momento do repouso e o narrador retoma o tom calmo, recobra a tranquilidade de outras descrições e, por meio do gerúndio, que dá o toque de serenidade e se contrapõe à vivacidade dos adjetivos e das frases justapostas, arremata a cena com um signo conclusivo e um resumo finalizador do trecho descritivo, que agora tem como cenário apenas “água e céu”:

O sol, dissipando as trevas da noite, assomou no oriente; seu aspecto majestoso iluminou o deserto; as ondas de sua luz brilhante derramaram-se em cascatas sobre um lago imenso, sem horizontes.
Tudo era água e céu (ALENCAR, 1990, p. 218).

Esse último parágrafo surge após uma série de frases longas e cheias de tensão que desenvolvem o tema-título em uma relação predominantemente metafórica. Por ser composto a partir de uma frase curta e certa, causa um efeito incisivo, informando que não existe mais nada naquelas terras e sugerindo que deverá haver um recomeço, ao mesmo tempo em que indica que os momentos mais agitados ficaram para trás. Esse signo conclusivo encerrou a cena, completou a agitada descrição que se iniciou com um olhar de Peri e cumpriu a função de preparar o enredo para o desfecho, renunciando as ações finais, na medida em que posiciona espacialmente o texto e permite que o narrador retome o andamento de sua narrativa.

Diante do que expusemos, podemos dizer que a cena da cheia já havia sido renunciada, não estando desvinculada das ações anteriores. Conforme ressaltou Sant’Anna (1973), a propensão em se aproximar cada vez mais do mítico já podia ser vista no prólogo e ao longo do romance. Como exemplo dessa constatação, podemos citar a própria descrição inicial do Paquequer e a referência feita por Peri à lenda de Tamandaré, no final da segunda

parte, ou seja, bem antes de narrá-la no dilúvio: “[...] sacrificaria o mundo se possível fosse, contanto que pudesse, como Noé dos índios salvar uma palmeira onde abrigar Cecília” (ALENCAR, 1990, p. 119). Dessa forma, “verifica-se que a cena da enchente é apenas uma complementação de algo que já fora predito ao meio da estória” (SANT’ANNA, 1973, p. 80). Peri e Ceci são levados pelas águas, refugiados na palmeira arrancada pelo índio e, assim, mantêm-se vivos.

A água, símbolo de purificação e de renovação, desabriga o casal ao mesmo tempo em que o nivela e traduz-se em uma maneira de esquecer ou mesmo apagar o passado de ambos, vencendo as relações de “escravo” e “senhora” e promovendo a supremacia do natural sobre o cultural, visto que, agora, Cecília se relaciona de forma diferente com a natureza. A menina se desapega, aos poucos, dos vestígios culturais enquanto Peri, ainda que batizado, continua a viver nas matas, a seguir sua cultura e a ser fiel aos seus princípios. Já não existe mais o selvagem e o civilizado, são, agora, homem e mulher, preparados para reviver o mito de Tamandaré. E então, com esse mito, Alencar encerra a narrativa que completa o seu ciclo, com início, meio e fim, e sugere, conforme o objetivo de seu projeto político literário, a origem heroico-mítica da nação brasileira.

3.2. Descrição do Espaço Interno

3.2.1. Ambientes íntimos

Apresentado o exterior, o narrador retoma a conversa direta com o leitor para revelar o interior da moradia e levá-lo a conhecer, ainda que não profundamente, a história de seus moradores, alguns de seus costumes, de suas ocupações diárias e de suas características:

Agora que temos descrito o aspecto da localidade, onde se deve passar a maior parte dos acontecimentos desta história, podemos abrir a pesada porta de jacarandá, que serve de entrada, e penetrar no interior do edifício (ALENCAR, 1990, p. 12).

Com esse parágrafo introdutório o narrador justifica a descrição, explica o movimento anterior e começa a nova apresentação. Ele conduz o leitor ao centro do palco, que, como declarou, é o lugar onde os maiores conflitos serão travados. Já no começo, a referência à “pesada porta de jacarandá” demonstra a proteção e o luxo que serão encontrados nos cômodos da moradia. Alencar, ao escolher esse tipo de material e inseri-lo em sua descrição, o faz para destacar a nobreza dos produtos utilizados na construção da casa, para confirmar a finalidade do solar de proporcionar segurança à família ali residente, pelo uso do adjetivo “pesada”, e certamente em concordância com as afirmações do cronista colonial Gabriel Soares de Sousa, em *Tratado descritivo do Brasil em 1587*, fonte a que recorre o romancista em diversos momentos da obra. Transcrevemos, abaixo, um trecho dos registros descritivos desse escritor:

Jacarandá é uma árvore de bom tamanho, que se dá nas campinas em terras fracas, cuja madeira é preta com algumas águas; e é muito dura, e boa de lavar para obras primas; e é muito *pesada*, e não se corrompe nunca sobre a terra, ainda que lhe dê o sol e chuva, a qual tem muito bom cheiro (SOUSA, 1971, p. 221, *itálico nosso*).

Gabriel Soares de Sousa, referência de Alencar, foi um dos primeiros cronistas a escrever sobre o Brasil e seus aspectos. Ele descreveu a geografia do país e deu informações acerca da fauna, da flora, dos índios e dos seus costumes.

Após registrada a resistência da madeira de jacarandá por esse intelectual, podemos observar que não poderia ter sido escolhido um material qualquer, fraco, simples, mas, sim um que carregasse em si a força capaz de proteger uma família dos mais diversos perigos.

Ao ultrapassar a “pesada” porta, o narrador apresenta ao leitor os cômodos da casa, um a um, descortinando-os de forma minuciosa:

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

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

Sobre a porta do centro desenhava-se um brasão de armas em campo de cinco vieiras de ouro, riscadas em cruz entre quatro rosas de prata sobre palas e faixas. No escudo, formado por uma brica de prata orlada de vermelho, via-se um elmo também de prata, paquife de ouro e de azul, e por timbre um meio leão de azul com uma vieira de ouro sobre a cabeça (ALENCAR, 1990, p. 12, 13).

Esses primeiros parágrafos da descrição, que começam a expandir o tema-título “interior da fortaleza”, servem para fixar um efeito de real, para recompor o espaço pelos olhos do narrador e criar na imaginação do leitor o espaço que as personagens habitavam. Sobre esse último aspecto, podemos considerar a descrição como a “verbalização de um processo linear de observação, de um olhar que se detém no objeto” (NEIS, 1986, p. 59). É o que ocorre com o leitor ao ler essa descrição e processar em sua mente o conhecimento e a compreensão sobre o tema-título.

O luxo da habitação é confirmado na sala principal e junto dele vem revalidado o desejo do seu dono de proporcionar segurança e conforto. Dois retratos e um brasão colocados sobre as paredes da sala principal não são apenas adornos inocentes dispostos em um aposento da casa. Os retratos mostram que D. Antônio, ao lado de sua mulher, comanda aquele espaço; lembram, simbolicamente, que ele observa todos e deixa, nos cômodos da casa, a sua marca de patriarca. Já o brasão de família, com carga histórica, configura-se, segundo Sant’Anna (1973), como o maior exemplo da integração “natural” e “cultural”, uma vez que os três reinos – o vegetal, o animal e o mineral – estão unidos em uma relação que deixa ver como Natureza e Cultura se inscrevem conjunta e harmonicamente. Assim, tanto os retratos quanto a heráldica revelam a identidade dos habitantes, aludem ao mundo medieval pelo uso de termos típicos como “fidalgo” e “dama” e remetem-se, para conferir legitimidade ao elemento histórico, a uma descrição do mesmo brasão feita pelo historiador Baltazar da Silva Lisboa, outra fonte de Alencar. Enfim, o narrador apresenta, rapidamente, o chefe da casa, D. Antônio de Mariz, de maneira grandiosa, de modo a fazê-lo importante.

Segundo De Marco, os métodos utilizados por Alencar para descrever o solar em seu interior reafirmam e ampliam as imagens que evocam o mundo medieval, visto que “atribuem às raízes, à história pessoal e à cultura de origem de Dom Antônio de Mariz as feições do cenário construído e dos traços históricos que o esboçam” (DE MARCO, 1993, p. 35).

Continuando no desenvolvimento do tema-título, o narrador segue mostrando outros elementos presentes no solar:

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

Cadeiras de couro de alto espaldar, uma mesa de jacarandá de pés torneados, uma lâmpada de prata suspensa ao teto, constituíam a mobília da sala, que respirava um ar severo e triste (ALENCAR, 1990, p. 13).

Além de oferecer segurança aos seus habitantes, essa moradia proporciona conforto e contém elementos de grande durabilidade, como as “cadeiras de couro” e a mesa feita de jacarandá, assim como a porta mencionada, o que mostra que D. Antônio tinha agora, em solo brasileiro, a sua morada fixa até o fim de seus dias.

O brasão é reproduzido também na cortina, evidenciando o orgulho do chefe da família em tê-lo sempre presente. Vemos, também, que, para arrematar o caráter nobre e digno do senhor da casa, Alencar, como afirmou De Marco (1993), não se prendeu apenas ao lado guerreiro do fidalgo e à decoração heráldica; ele os associou à religiosidade, construindo, em um dos espaços interiores, um oratório. E descreveu, assim, um revelador ambiente da narrativa, que traça, em parte, o perfil de uma das personagens.

A sequência expande o tema-título a partir de sinais descritivos como adjetivos, imperfeitos, verbos pronominais, além de vários detalhes, que a aproximam, em alguns momentos, da descrição técnica. Nessa primeira parte do fragmento descritivo praticamente não há lugar para as metáforas, pois a função dele, até aqui, é compor um espaço da narrativa, construir imagens verossímeis, dar informações históricas, culturais e econômicas sobre seus moradores. Então, o léxico utilizado pelo narrador é mais direto e técnico, sem meios-termos.

Nesse caso, depois de levar o leitor a conhecer esses aposentos carregados de identidade e de elementos que ajudam a compreender as personagens, o narrador, com uma descrição de particularização do tema-título, muda de espaço e passa a descrevê-lo com contornos mais delicados, graciosos, revelando outro cômodo, com ares distintos do restante da casa:

Os aposentos interiores eram do mesmo gosto, menos as decorações heráldicas; na asa do edifício, porém, esse aspecto mudava de repente, e era substituído por um quer que seja de caprichoso e delicado que revelava a presença de uma mulher. Com efeito, nada mais loução do que essa alcova, em que os brocatéis de seda se confundiam com as lindas penas de nossas aves, enlaçadas em grinaldas e festões pela orla do teto e pela cúpula do cortinado de um leito colocado sobre um tapete de peles de animais selvagens.

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

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

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

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

Tudo isto respirava um suave aroma de benjoim, que se tinha impregnado nos objetos com o seu perfume natural, ou como a atmosfera do paraíso que uma fada habitava (ALENCAR, 1990, p. 13).

O narrador utiliza outro tom para apresentar esse ambiente, abandona a exatidão usada para descrever os objetos de D. Antônio e dá lugar à imprecisão, lançando mão de palavras e expressões vagas como “um quer que seja”, “curiosidades”, “formas esquisitas”, “à primeira vista não se podia definir” e “uma espécie de”. Estes constituem os conjuntivos que, conforme Hamon (1976, p. 74), são também, sinais descritivos que favorecem a “circulação” e a coesão semântica entre o tema-título e sua expansão.

O narrador contrapõe o espaço masculino ao espaço feminino e indica que são ambientes claramente distintos, enquanto um exala austeridade o outro transborda elegância; um tem como características o “severo” e o “triste”, ao passo que o outro tem o “capricho” e a “delicadeza” como atributos.

Para descrever o quarto, o narrador volta a unir elementos do mundo cultural ao mundo natural, mesclando, por exemplo, os brocatéis de seda, feitos por mãos humanas, às penas das aves; as grinaldas, os festões e um tapete de peles de animais, ligando, como mencionou De Marco (1993), a manufatura do colonizador à extração dos elementos da mata, sem demarcar hierarquias entre esses objetos. Destacamos, ainda, que o narrador utiliza o possessivo para referir-se às aves das florestas brasileiras, exaltando-as. Está presente nessa passagem mais um exemplo da idealização que Alencar emprega em seu texto quanto à natureza do Brasil, com o intuito de valorizar o que é nacional e impressionar o leitor.

No parágrafo seguinte, um objeto significativo reafirma a relação do quarto com a sala: o crucifixo, símbolo da identidade preservada na narrativa e da forte religiosidade da família Mariz. Esse objeto sagrado acompanha a dona desse lugar e protege o “ninho da inocência”, guardando a sua pureza.

O narrador continua apontando os elementos que compõem o aposento, fazendo-o único, sem, porém, determinar com exatidão tais elementos: refere-se, novamente, a expressões incertas, como as “curiosidades minerais”, o traste indefinido e o “leito ou sofá de palha”. Sugere, também, sonoridade com as “guitarras espanholas” e tinge esse ambiente com uma variedade de tons que reafirmam o despojamento do lugar. Assim, como destaca Alfredo Bosi: “com blocos heráldicos e resíduos da selva tropical mudados em curiosidades recheiam-se as descrições do nosso primeiro romance histórico romântico” (BOSI, 1992, p. 188).

A garça-real embalsamada, localizada na porta, funciona, nesse ambiente, semelhante ao crucifixo, como uma espécie de protetora da inocente personagem que habita o aposento, guardando-a do desejo masculino. O que, mais uma vez, faz da natureza e de seus elementos verdadeiras fontes de segurança para as personagens moradoras do solar e principalmente marca a oposição ora presente ao fazer referência, no mesmo espaço, à inocência e aos olhos profanos e pecaminosos. Oposição que pautará a descrição de Ceci e de algumas de suas ações. Para arrematar a descrição do interior da fortaleza dos Mariz, o narrador, que na apresentação desse último aposento salienta a “presença de uma mulher”, dá vida ao quarto, apela para os sentidos do leitor ao introduzir aromas e perfumes e demonstra que nesse local é possível ter ao mesmo tempo delicadeza, graça, riqueza de imagens, adornos comuns e inusitados, cores suaves, vivas e cheiros provenientes da natureza.

Nesse ambiente, natureza e homem continuam mantendo forte ligação, e o narrador faz questão de evidenciar essa relação em várias situações. Há, em alguns momentos do fragmento descritivo, a antropomorfização da natureza e a naturalização do homem, que pode ser comprovada, por exemplo, se nos lembrarmos do jardim da casa, com a reprodução da natureza que “se havia feito menina” e do quarto de Cecília decorado com aves, animais, pedras preciosas, apresentado como o “ninho da inocência” ou como o lugar em que habitava uma “fada”.

Devido ao narrador, na sequência descritiva, colocar os elementos diante dos olhos daquele que lê, dando-lhes vida - assim como mencionou Genette (1973) ao salientar que a descrição se ocupa da representação dos objetos – é possível visualizarmos a elegância e a cultura presentes no espaço: a porta de jacarandá, o brasão de família, o crucifixo em alabastro, os véus, a seda, as penas e as peles que envolvem o quarto, a variedade de cores e formas presentes. Cada peça que compõe esse cenário é selecionada e mostrada com detalhes, de forma que o leitor a “visualize”, compreenda melhor a estrutura do romance, as personagens e as ações que o regem.

Na fortaleza dos Mariz encontram-se objetos de vários tipos e de origens diversas, como as cadeiras de couro de alto espaldar (na sala), uma guitarra espanhola, uma garça-real empalhada e outros objetos exóticos (no quarto), conjugando imponência, rusticidade e gosto pelo severo, em uma decoração que carrega certo luxo, considerado por Bosi um exemplo do “*kitsch* colonial-romântico” (BOSI, 1992, p.188).

A descrição do solar dos Mariz, assim como a de prece, encaixa-se no “código edênico inicial”, por ainda conservar a harmonia entre os sujeitos e os objetos. Segundo o

estudioso, há, nessa fase, uma ideia de coordenação e de complementação entre esses elementos:

Essa duplicidade harmônica se manifesta numa integração do cenário natural descrito, da casa, dos objetos aí dispostos e do próprio homem. Aí se poderia dizer, a natureza é a casa do homem, a casa é uma extensão da natureza e o homem opera a união das duas (SANT'ANNA, 1973, p. 56).

Para finalizar essa passagem descritiva, o narrador mostra-se plural e conclui esse movimento descritivo revelando quem é o dono da casa apresentada. Faz uso, novamente, do verbo “descrever” no pretérito perfeito e confirma que a descrição se encerrou a partir da frase-tipo conclusiva: “A habitação que *descrevemos*, pertencia a D. Antônio de Mariz [...]” (ALENCAR, 1990, p. 13, *itálico nosso*).

Essa descrição incube-se da composição de um dos cenários da trama, com informações sobre objetos, materiais usados na construção, adornos e personagens, pois como destaca Hamon (1976) a descrição, geralmente, é o resultado da união de personagens, cenário e objetos. Como vimos em excertos descritivos anteriores, o tema-título desencadeia o surgimento de uma série de subtemas, metonimicamente relacionados a ele. A descrição do interior da casa dos Mariz é composta, em um movimento de inclusão, pela apresentação de cômodos, de utensílios que representam a família e sua cultura, de objetos decorativos etc. Diante disso, esse fragmento cumpre seu papel, pois completa o ciclo da descrição da moradia de D. Antônio (espaço externo e interno), presentifica os elementos que a constituem e desenha os seus habitantes.

3.3. O “castelo” de D. Antônio e sua filiação ao medievalismo europeu

Analizados o exterior e o interior da casa, podemos enxergá-la como uma espécie de “castelo” que se destaca em meio ao cenário natural, o que nos leva a ver alguns indícios da hierarquia que Alencar sugeriu nesse romance e reitera a alusão ao medievalismo já apontado nos primeiros fragmentos descritivos da obra.

Maria Cecília Moraes Pinto, em *A vida Selvagem*, comenta a influência medievalista europeia na obra de Alencar, principalmente em *O Guarani*:

Da tradição ocidental, ele retoma apenas, no contexto de seus romances, os costumes medievais, evidentes n'*O Guarani*, um pouco menos em *Ubirajara* e bastante secundários em *Iracema*. E isso revela ainda uma vez a preocupação de fixar as origens de nossa formação, embora estabelecendo correlações com o romantismo europeu que buscava as raízes da nacionalidade na Idade Média (PINTO, 1995, p. 38).

Para Valéria De Marco (1993), existem, nesse cenário, vários elementos que remontam ao feudalismo, levando-nos a associar o romance a essa época da história, visto que Alencar constrói uma moradia com direito a fidalgo, dama e princesa. Ainda segundo a estudiosa, esses elementos somados à relação dos rios apresentados na primeira descrição, garantem “a fixação daquela face do Paquequer como vassalo do Paraíba rendendo os mortais ou argutos leitores” (DE MARCO, 1993, p. 38).

Augusto Meyer (1964), ao discutir a tenuidade da consciência nacional brasileira à época da Independência, também encontra nas páginas do escritor cearense evocação ao medievalismo romântico. Assim como Leite (2007), que afirma que Alencar, nessa obra, apresenta praticamente todo o ambiente medieval transferido para o período colonial como um modo, talvez, de seguir as exigências estéticas da época e, principalmente, dar conteúdo histórico ao nacionalismo.

Já Renato Ortiz (1988), ao refletir sobre o sentimento nacionalista e a construção da identidade nacional, destaca que, como o Brasil não tinha um passado histórico semelhante ao dos europeus, as imagens construídas em *O Guarani* só podem ocorrer na esfera imaginativa:

Quando José de Alencar fala da Idade Média em seu romance, o leitor sabe que se trata de uma obra de imaginação sem uma correspondência imediata com a história, pois o passado elimina a possibilidade de que os fatos narrados possam ser confundidos com o real. A construção da identidade nacional é neste sentido puramente simbólica, e deve se voltar para o futuro, isto é, para o que se pretende criar, e não tanto para o que efetivamente ocorreu (ORTIZ, 1988, p. 261, 262).

Alfredo Bosi, assim como os estudiosos citados, acredita que *O Guarani* estabelece “o quadro de um Brasil-Colônia criado à imagem e semelhança da comunidade feudal europeia” (BOSI, 1992, p. 186). Entretanto, o crítico vai além e afirma, em seguida, que a narrativa deixa à mostra brechas pelas quais é possível flagrar alguns aspectos da realidade do Brasil na época. De acordo com Bosi, o pacto feudal do castelo de D. Antônio é violado pelo pacto do Senhor com os mercenários com quem mantém negócios, fazendo vigorar uma nova realidade comandada pelo ganho, pelo dinheiro; aspectos alheios à rede feudal de valores. “A brecha, se bem pensada, teria ensinado a Alencar que a Colônia não repetia a Idade Média, mas abraçava uma sociedade já aberta, em interação frequente com o mundo” (BOSI, 1992, p. 190), em outras palavras, uma sociedade em que já era possível ver as contradições entre as práticas senhoriais e o capitalismo emergente.

A descrição que José de Alencar faz do espaço, evocando o mundo medieval, no qual surgem a fortaleza, o fidalgo, a dama, a princesa e a relação de vassalagem, contribui para explicar o país e deixa ver como o romancista desejava fazer do Brasil um lugar com passado grandioso, com raízes profundas, valendo-se de sua fértil imaginação para construir um cenário para a gênese do povo brasileiro e dar “a uma nação de história curta, a profundidade do tempo lendário” (CANDIDO, 2007, p. 538).

4. Descrição das Personagens

Nos cenários antes analisados localizam-se as personagens do romance as quais têm maior ou menor importância no desenvolvimento dos fatos narrados. Algumas agem como atores principais no alto de um palco, enquanto outras, como coadjuvantes.

De acordo com Anatol Rosenfeld, em *A personagem de ficção* (1974), a personagem é a principal responsável pela ficcionalidade da obra, pois é ela que constitui a ficção com maior nitidez. Para Antonio Candido, também, em *A personagem de ficção* (1974), personagens são seres fictícios que vivem os fatos que compõem o enredo, estão intimamente ligados a ele e exprimem os intuitos do romance, bem como a visão da vida que dele decorre e os valores que o animam, compondo, assim, a personagem, o que de mais vivo existe no romance.

Nesse capítulo, estudaremos apenas as descrições das personagens mais relacionadas ao desenrolar da trama, como o fidalgo português D. Antônio de Mariz, o índio Peri, o cavaleiro Álvaro, o bandeirante Loredano, as jovens Cecília e Isabel e a tribo indígena dos Aimorés.

As descrições contribuem para a construção dessas personagens, no que diz respeito tanto aos aspectos físicos quanto aos traços psicológicos de cada uma delas, auxiliando o leitor a compor uma imagem positiva ou negativa sobre as mesmas. Assim, essas descrições individualizam os seres criados pelo romancista, visto que revelam as suas características.

4.1. D. Antônio de Mariz

Após começar a obra descrevendo o Rio Paquequer e fazer a descrição da casa, o narrador passa a apresentar o seu arquiteto, uma personagem que carrega consigo traços visíveis de historicidade: D. Antônio de Mariz. Para delineá-lo, o narrador retrocede aos tempos idos, volta-se às conquistas das terras do Brasil e faz uma ligação entre ele e os fatos que marcaram o início do país.

D. Antônio é a primeira personagem descrita na narrativa. Em suas primeiras palavras sobre ele, o narrador prontamente o coloca em posição de destaque em relação às

peessoas que o cercam: “[...] D. Antônio de Mariz, fidalgo português de cota d’armas e um dos fundadores da cidade do Rio de Janeiro. Era dos cavaleiros que mais se haviam distinguido nas guerras da conquista, contra a invasão dos franceses e os ataques dos selvagens” (ALENCAR, 1990, p. 13).

A superioridade, a bravura, a nobreza e a honra são algumas das características do fidalgo destacadas pelo narrador:

Homem de valor, experimentado na guerra, ativo, afeito a combater os índios, prestou grandes serviços nas descobertas e explorações do interior de Minas e Espírito Santo.
[...]
Português de antiga têmpera, fidalgo leal, entendia que estava preso ao rei de Portugal pelo juramento da nobreza, e que só a ele devia preito e menagem (ALENCAR, 1990, p. 14).

A nobreza e a coragem de D. Antônio de Mariz, evidenciadas logo ao surgir no texto de Alencar, fazem parte do contorno heroico que o narrador deseja conceder-lhe, construindo-o com atributos cuja força e significado provém de seu envolvimento e esforço nas ações que constituíram o país. Segundo Valéria De Marco: “Se a fidalguia lhe vem da família de brasão e armas, a distinção é produto de empenho e coragem: é fundador da cidade do Rio de Janeiro e guerreiro vitorioso nas lutas contra franceses e índios” (DE MARCO, 1993, p. 46).

Utilizando a técnica do *flashback* como forma de confrontar fatos do presente com os do passado, importantes para o entendimento da história, o narrador revela que, após ter participado da fundação da cidade do Rio de Janeiro, combatido índios e franceses, depois da derrota portuguesa em Alcácer Quibir, no Marrocos, em 1578 e do consequente domínio espanhol, D. Antônio decide refugiar-se no Brasil, a fim de não se submeter a tal domínio e não prestar vassalagem ao rei da Espanha. Instala-se, então, na “sesmaria de uma légua” que, por merecimento, lhe havia concedido o governador Mem de Sá, e mantém na colônia a integridade do Império Português:

- Aqui sou português! Aqui pode respirar à vontade um coração leal, que nunca desmentiu a fé do juramento. Nesta terra que me foi dada pelo meu rei, e conquistada pelo meu braço, nesta terra livre, tu reinarás, Portugal, como viverás n’alma de teus filhos. Eu o juro! (ALENCAR, 1990, p. 14).

O imigrante português estava longe de parecer um simples colono, explorador das terras brasileiras. O isolamento em que vive, às margens do Paquequer, além de ser um espaço de manutenção da fidelidade de D. Antônio a Portugal, reafirma o seu caráter nobre, leal.

D. Antônio apresenta-se, ainda, segundo o narrador, forte, persuasivo e inteligente, com marcantes traços de liderança e superioridade, capaz de coordenar tudo a sua volta e ter a sua disposição uma tropa de homens, a quem chamava de amigos, dispostos a obedecer-lhe e até a servir-lhe em troca de abrigo, de proteção e principalmente de dinheiro, fazendo com que ele mantivesse no Paquequer um pedaço de seu país de origem:

Para D. Antônio e para seus companheiros a quem ele havia imposto a sua fidelidade, esse torrão brasileiro, esse pedaço de sertão não era senão um fragmento de Portugal livre, de sua pátria primitiva; aí só se reconhecia como rei ao duque de Bragança, legítimo herdeiro da coroa; [...]

D. Antônio tinha cumprido o seu juramento de vassalo leal; e, com a consciência tranquila por ter feito o seu dever, com a satisfação que dá ao homem o mando absoluto, ainda mesmo em um deserto, rodeado de seus companheiros que ele considerava amigos, vivia feliz no seio de sua pequena família (ALENCAR, 1990, p. 16).

A ideologia romântico-medieval que embasa *O Guarani* prevê, como princípio natural da ordem e da paz, a composição piramidal da sociedade, que é dividida em “senhor” e “servos” ou em “suserano” e “vassalos”. Essa estrutura fora sugerida, como vimos, nas primeiras palavras enunciadas pelo narrador ao descrever o Rio Paquequer e transformá-lo em vassalo de seu suserano Rio Paraíba.

D. Antônio de Mariz é um típico senhor feudal que reúne a força, o poder humano e o poder espiritual, tornando-se, concomitantemente, guerreiro e sacerdote e colocando em prática os mesmos atributos que foram utilizados na construção fortaleza:

Assim vivia, quase no meio do sertão, desconhecida e ignorada, essa pequena comunhão de homens, governando-se com as suas leis, os seus usos e costumes; unidos entre si pela ambição da riqueza e ligados ao seu chefe pelo respeito, pelo hábito da obediência e por essa superioridade moral que a inteligência e a coragem exercem sobre as massas (ALENCAR, 1990, p. 16).

Essas são as regras de convivência existentes entre eles, que levam o leitor a enxergar uma espécie de acordo aceito por todos e embasado na disciplina e na obediência passiva ao senhor, fazendo de D. Antônio um juiz supremo, comandante das ações ocorridas nesse ambiente. Sendo assim, pelo fidalgo oferecer proteção e fazer valer a justiça, é possível ao narrador reafirmar a todo instante a autoridade do português como resultado da virtude e da firmeza.

No fragmento descritivo que traça o perfil de D. Antônio, o narrador mostra-se atento aos detalhes de seus traços, de seu porte físico e dos trajes que usava, o que nos auxilia na verificação de como Alencar faz uso desses elementos de forma a convencer o leitor de que suas características físicas condizem com seu caráter e com suas ações. Para introduzir essa descrição cujo tema-título é “D. Antônio de Mariz”, o narrador marca noções temporais e revela a presença de dois homens, que serão os motivadores dessa descrição. Mesmo de forma não explícita, o narrador “vê” as personagens, posiciona-as para o leitor e apenas em seguida inicia sua descrição. Desse modo, a frase introdutória da descrição de D. Antônio é: “Ao mesmo tempo que esta cena se passava no jardim, *dois homens* passeavam do outro lado da esplanada, na sombra que projetava o edifício” (ALENCAR, 1990, p. 28, *itálico nosso*).

Esse parágrafo faz a ligação da narrativa com a descrição, pois, ao situar a personagem no texto, subsidia o leitor para que este compreenda o que está por vir, evitando, assim, interrupções na sequência textual. O enunciado descritivo que constrói D. Antônio de Mariz é apresentado no início do VI capítulo e, apesar de anteriormente localizarmos informações essenciais sobre ele e uma narração de como chegara ao Brasil e fizera fortuna, nesse trecho há aspectos fundamentais para entendermos o posicionamento da personagem no romance, traçarmos o seu perfil moral e encontrarmos imagens que corroboram o que fora sugerido inicialmente pelo narrador.

O narrador menciona o jardim, relacionando a personagem à natureza, e destaca a presença de dois homens em um lugar suntuoso. Trata-se da esplanada, parte da fortaleza, um lugar de terreno plano, extenso, elevado e aberto, de onde se tem boa visão. Vale dizer que é um local onde as personagens podem enxergar tudo ao redor e igualmente ser vistas - como foram pelo narrador.

A partir do segundo parágrafo o narrador volta-se apenas para um dos homens e fixa seu olhar naquele que ele chama de fidalgo, descrevendo-o em detalhes:

Um deles, de alto porte, conhecia-se imediatamente que era um fidalgo pela altivez do gesto e pelo traje de cavaleiro. Vestia um gibão de veludo preto com alamares de seda cor de café no peito e nas aberturas das mangas; os calções do mesmo estofo, e também pretos, caíam sobre as botas longas de couro branco com esporas de ouro (ALENCAR, 1990, p. 28).

A opção por usar o advérbio de tempo, “imediatamente”, no início no trecho descritivo, sugere ser nítida a distinção da personagem, do seu porte físico ressaltado pela sobriedade das roupas. A alusão a sua aparência de fidalgo e à coloração sóbria de suas vestes e dos seus acessórios enfatizam a elegância da personagem, por meio dos adjetivos que o notabilizam: alto porte, nobreza de gestos, altivez e traje de cavaleiro.

Em certo ponto da descrição o narrador parece esculpir em palavras um busto de D. Antônio, evidenciando seus traços faciais:

Uma simples preguilha de linho alvíssimo cercava o talho do seu gibão, e deixava a descoberto o pescoço, que sustentava com graça uma bela e nobre cabeça de velho. De seu chapéu de feltro pardo sem pluma escapavam-se os anéis de cabelos brancos, que caíam sobre os ombros; através da longa barba alva como a espuma da cascata, brilhavam suas faces rosadas, sua boca ainda expressiva, e seus olhos pequenos mas vivos (ALENCAR, 1990, p. 28).

Para fazer esse retrato e manter a coesão descritiva, todos os elementos que expandem o tema-título apresentam a personagem com várias pequenas descrições dentro de uma maior: o narrador mantém o “fio condutor” do fragmento (D. Antônio), mas multiplica uma série de predicados. Assim, conforme ressaltado por Hamon (1976) quanto ao predomínio da sequência nome substantivo + nome adjetivo na descrição, vemos, nesse excerto, que, para construir a imagem do português e marcá-la no texto, o narrador lança mão de uma série de adjetivos que se agregam uns aos outros. Então, D. Antônio é um “fidalgo”, é de “alto porte”, tem “cabeça bela e nobre”, “boca expressiva”, “olhos pequenos e vivos” etc. Nesse trecho descritivo, o narrador busca convencer o leitor, ao delinear exteriormente o homem, de que está diante de um nobre, de alguém superior e que refletia fisicamente a “posição” hierárquica que ocupava.

O narrador menciona os cabelos e a barba da personagem, e confirma, pela coloração branca de ambos, a sua idade avançada. Esboça um desenho de sua fisionomia utilizando a comparação. Para tal descrição o narrador faz uso, mais uma vez, de elementos da natureza ao relacionar a longa barba branca com “espuma de cascata”, referindo-se, dessa

maneira, ao mundo natural (cachoeira) para a composição física da personagem. O brilho de sua face dá vida à passagem descritiva, na qual predominavam cores neutras, como o preto e o branco. Delineia as linhas do rosto do português, ainda firme, e evidencia traços importantes de seu perfil, como a boca, que profere as decisões tomadas no decorrer da obra, e os olhos que enxergam muito e ainda estão atentos aos perigos de fora e de dentro de sua fortaleza para proteger sua família.

Por intermédio das comparações e da oposição entre os cabelos, a barba branca e a vivacidade da face, da boca e dos olhos, podemos perceber que o objetivo de Alencar ao compor esse parágrafo era mostrar que a personagem tinha a experiência e a sabedoria que se adquirem com a idade, mas também a energia, a fibra e o vigor que os mais fortes e jovens possuem.

Embora o leitor já saiba que essa descrição refere-se a D. Antônio de Mariz, devido a alusões anteriores, apenas no último parágrafo do fragmento descritivo o narrador o nomeia: “Esse fidalgo era D. Antônio de Mariz que, apesar de seus sessenta anos, mostrava um vigor devido talvez à vida ativa; trazia ainda o porte direito, e tinha o passo firme e seguro como se estivesse na força da idade” (ALENCAR, 1990, p. 28).

Nesse momento, não revela apenas o seu nome, revela, também, com exatidão, a sua idade – sessenta anos – porém, como o próprio narrador deixa claro, ele ainda possuía a mesma firmeza e segurança da juventude, características que podem ser reafirmadas pelo caráter enérgico de suas ações, a exemplo de quando descobre a traição de Loredano e decide explodir a fortaleza devido à disputa com os Aimorés, ou ainda no momento em que batiza Peri e pede-lhe para salvar Ceci.

D. Antônio reina para garantir e conservar a ordem, a disciplina, a harmonia, a paz. Para Valéria de Marco, “a virtude máxima do fidalgo consiste em harmonizar conflitos, em conseguir um equilíbrio duradouro entre interesses antagônicos: os seus, identificados com os do Estado, os dos aventureiros e os dos índios” (DE MARCO, 1993, p. 56). O fidalgo é o “senhor”, aquele que estabelece e aplica as leis, domina soberanamente no mundo cultural e, com sua autoridade e poder sobre seus “vassalos” apresenta uma imagem que revela o equilíbrio prestes a ser rompido.

Valéria de Marco (1993) acredita que nenhuma outra personagem da obra merece a mesma distinção que D. Antônio, no sentido de a personagem manter a ordem do ambiente em que vive. Para os outros membros da família (com exceção de Cecília), o narrador utiliza-se praticamente da enumeração, apontando que desempenham uma função secundária no projeto do português. “A ele, e apenas a ele, está reservada a tarefa de conduzir o destino

daqueles homens e sua determinação e altivez expressam-se nas ações por ele empreendidas na narrativa [...]” (DE MARCO, 1993, p. 56, 57).

Nas descrições sobre D. Antônio, a voz narrativa faz uso de frases afirmativas, expressões precisas, diretas e revela alguns atributos da personagem que se juntam a outras características já sugeridas no decorrer da narração, como a lealdade, a inteligência, a sensatez e a imponência. Elas são a base de todas as atitudes da personagem e se renovam a cada instante, descortinando-se por meio do seu caráter, da sua vestimenta elegante, do seu porte distinto e das suas ações, que como sugerimos anteriormente, relacionam-se, na maioria das vezes, à sua família e a um bem coletivo (e não só dele). O caráter da personagem constrói-se com características físicas e morais compatíveis com seus atos iniciais e finais. Sobre as características destacadas pelo narrador que fazem da personagem um fidalgo, Sant’Anna diz: “considerado como o chefe de seu clã e representante da metrópole, por suas condições de herói fundador de cidades e guardião das tradições, D. Antônio é, por excelência, protótipo de *senhor cultural*” (SANT’ANNA, 1973, p. 67, *itálico do autor*).

A inserção das descrições que traçam o perfil do português na narrativa justifica-se pelo fato de Alencar almejar dar certificação histórica à sua obra, visto que elas têm efeito persuasivo sobre o leitor. Os excertos descritivos também explicam, mesmo que de forma branda, as ações corajosas e as decisões incisivas da personagem, pois revelam uma figura destemida e sempre pronta para a batalha. Esse conjunto de descrições contribui para a significação total do romance, na medida em que transforma um imigrante português em senhor da comunidade que o cerca e decisivo no nascimento da nação brasileira.

4.2. Álvaro e Loredano

Depois de apresentar a eminente construção de D. Antônio em ritmo pausado e descrever o seu criador, o narrador apresenta a bandeira para só depois se deter em duas personagens do grupo que serão analisadas de forma comparativa: “Era meio-dia. Um troço de cavaleiros, que constaria quando muito de quinze pessoas, costeava a margem direita do Paraíba” (ALENCAR, 1990, p. 16).

Essa frase atua como introdutora da descrição e organiza a narrativa, que focalizava outros acontecimentos. O narrador não faz mais alusão a datas marcantes do passado, que dão

profundidade temporal e legitimidade aos fatos, como fizera em outras descrições (“No ano da graça de 1604”, p. 11, ou “Em 1567 [D. Antônio] acompanhou Mem de Sá ao Rio de Janeiro”, p. 14). Nesse momento, aponta um tempo indiferente, sem qualquer conotação histórica, um simples momento do dia (“Era meio-dia”, p. 16), pois o grupo não realizava, aqui, nenhum feito destacável e sim uma ação comum, trivial. Assim, dá-se início à descrição de um conjunto de personagens que é inserido no romance com a finalidade de fazer as ligações necessárias para o desenvolvimento da narrativa e de integrar diretamente a composição hierárquica nela proposta.

Como recurso para apresentar esse grupo, o narrador afasta-se da cena, distancia o seu olhar, prepara-se para iniciar a descrição, enquanto marca o tempo e o espaço. Os cavaleiros surgem na narrativa sem serem identificados com total certeza, visto que o narrador, devido à distância em que se encontra da cena, não consegue sequer precisá-los com um número exato, apenas afirma que seriam aproximadamente quinze pessoas e seguiam pelo Paraíba.

No parágrafo seguinte, porém, o narrador chega mais perto do grupo e descreve-o com detalhes, enfocando primeiro os objetos que os homens carregavam para depois revelar quem eram eles:

Estavam todos armados da cabeça até aos pés; além da grande espada de guerra que batia as ancas do animal, cada um deles trazia à cinta dois pistoletes, um punhal na ilhargia do calção, e o arcabuz passado a tiracolo pelo ombro esquerdo (ALENCAR, 1990, p. 16, 17).

O narrador insere esse grupo na narrativa de forma coletiva, sem identificar, ainda, nenhum dos componentes. Ele se detém apenas em descrever as várias armas que os homens carregavam - utilizadas para se defender e realizar seu “ofício” - e a forma rude como guiavam os animais.

Esses aventureiros representam bandeirantes que contribuíram para o desbravamento do Brasil. Foram os homens que expandiram o território do país, embrenharam-se nas matas e percorreram as florestas em busca de riquezas, assim como a tropa exibida por Alencar:

Naquele tempo dava-se o nome de bandeiras a essas caravanas de aventureiros que se entranhavam pelos sertões do Brasil, à busca de ouro, os brilhantes e

esmeraldas, ou à descoberta de rios e terras ainda desconhecidos. A que nesse momento costeava a margem do Paraíba, era da mesma natureza; voltava do Rio de Janeiro, onde fora vender os produtos de sua expedição pelos terrenos auríferos (ALENCAR, 1990, p.17).

A explicação dada pelo narrador em forma de comentário sobre o significado das bandeiras e uma nota de rodapé que o autor insere sobre as armas dão um tom de certificação histórica, o que proporciona maior veracidade à narrativa, contribuindo para a precisão que ele deseja conferir ao fragmento.

Valéria de Marco (1993) chama a atenção, também, para mais um fator marcante na apresentação dos aventureiros: o emprego do plural, que elimina qualquer possibilidade de destaque, de singularidade ou de diferenciação entre uns e outros “como se aí não fosse possível encontrar traços heroicos, demarcando uma clara fronteira entre esses hábitos comuns e o mundo de D. Antônio de Mariz” (DE MARCO, 1993, p. 59). Ela conclui que Alencar se ocupa principalmente daquelas personagens, elementos ou imagens notáveis, capazes de “brilhar” em seu projeto de construir a identidade brasileira, e que o romancista “não investe seu pincel para transfigurar o que considera figuras ou objetos de pouca monta”.

À apresentação concisa da tropa de cavaleiros que ressalta o seu pouco valor social segue-se a descrição de uma personagem, em especial – uma das únicas do grupo merecedora de certo destaque - que mesmo sucinta faz o leitor notá-la em meio às outras:

Uma das ocasiões, em que os cavaleiros se aproximaram da tropa que seguia a alguns passos, um moço de vinte e oito anos, bem parecido, e que marchava à frente do troço, governando o seu cavalo com muito garbo e gentileza, quebrou o silêncio geral (ALENCAR, 1990, p. 17).

Entra em cena um rapaz cuja idade é revelada com exatidão, diferente da incerteza que pautava a fala do narrador anteriormente (ao descrever as bandeiras). Por meio da posição que ele ocupa na marcha, podemos ver tratar-se do líder do grupo. Essa autoridade é também reiterada na escolha dos adjetivos usados para destacar a nobreza e a delicadeza com que domina o seu cavalo, que acabam confirmando a sua boa aparência e as suas qualidades. O verbo governar lhe dá *status* de comandante de seu animal e da tropa. O narrador não diz o seu nome e o leitor só saberá tratar-se do Sr. Álvaro de Sá em um diálogo posterior: “- Ao que parece, tendes pressa de chegar, Sr. Álvaro de Sá?” (ALENCAR, 1990, p. 17).

Essa é uma das personagens do grupo de cavaleiros que se diferencia dos seus companheiros por apresentar-se cheia de honra, de bondade e de caráter e possuir um espírito de liderança ante os demais. Sua superioridade permite que ganhe destaque entre os outros e seja um dos únicos a conseguir aproximar-se de D. Antônio e sua família, mas a quem, apesar de tamanha fidalguia, Alencar não considera como participante ativo no seu projeto de “fundação” do país.

A descrição do cavaleiro Álvaro não utiliza muitos sinais descritivos, porque, embora essa personagem desempenhe um papel no desenvolvimento do enredo (era fiel ajudante de D. Antônio, lutou junto de Peri, ia casar-se com Cecília, apaixonou-se por Isabel, entre outros), não tem a mesma importância de outras personagens. O narrador, em outras passagens da obra, volta a descrever Álvaro, ressalta sua elegância, sua coragem, sua lealdade e refere-se a ele como “cavaleiro delicado e cortês” (p. 39); “valente e corajoso” (p. 85), com “alma nobre e leal” (p. 85). Exalta, enfim, as suas características: “Em Álvaro, a honra e um espírito de lealdade cavaleiresca dominavam todas as suas ações; não havia afeição ou interesse que pudesse quebrar a linha invariável, que ele havia traçado, e era a linha do dever” (ALENCAR, 1990, p. 119).

A personagem que se opõe à nobreza de Álvaro e igualmente integra o grupo de cavaleiros aparece no mesmo cenário onde o narrador apresentou as bandeiras:

Os dois cavaleiros, um pouco adiantados ao resto do troço, caminhavam silenciosos um a par do outro.

[...]

Um rosto moreno, coberto por uma longa barba negra, entre a qual o sorriso desdenhoso fazia brilhar a alvura de seus dentes; olhos vivos, a fronte larga, descoberta, pelo chapéu desabado que caía sobre o ombro; alta estatura, e uma constituição forte, ágil e musculosa, eram os principais traços deste aventureiro (ALENCAR, 1990, p. 18).

Nesse excerto descritivo, a exemplo do que ocorreu no fragmento anterior (sobre Álvaro), o tema-título está ausente e o leitor só passa a saber que se trata de Loredano em outro momento. Assim, o narrador semeia uma dose de suspense na apresentação e faz uso de um dos mecanismos que Hamon (1976, p. 72) considerou eficaz para construir uma descrição, não declarando diretamente quem está sendo descrito.

Após posicioná-lo ao lado do chefe do grupo, o narrador descreve a personagem fisicamente em uma apresentação mais detalhada que a da personagem anterior. Um traço

destacado é a sua “longa barba” que, no decorrer do romance, pode ser entendida como uma espécie de disfarce para ocultar sua verdadeira identidade de ex-frei Ângelo di Lucca. Ao fazer menção ao “sorriso desdenhoso”, contrastando a negritude da barba com a brancura dos dentes, o narrador deixa transparecer indícios dos traços ambíguos do aventureiro. Aponta, também, a vivacidade dos seus olhos, que observam tudo ao redor para refletir sobre seus próximos feitos, e a sua forte estrutura física, importante para o tipo de trabalho que fazia e para os planos que tinha de raptar Ceci e ir em busca das famosas minas de prata.

O narrador segue Loredano de perto e tece alguns comentários sobre a personagem durante uma tensa e longa conversa que ela trava com Álvaro. Em outros trechos, vai completando o seu contorno e traçando-lhe o perfil, enquanto aponta sinais de seu caráter ardiloso e falso, deixa à mostra o seu sarcasmo, o seu “espírito mordaz” (p. 17), e descreve suas características opostas às de Álvaro: “Ao longe, Loredano, um pouco retirado dos grupos dos seus companheiros, cravava nos moços um olhar ardente, duro, incisivo; enquanto as narinas dilatadas aspiravam o ar com a delícia da fera que fareja a vítima” (ALENCAR, 1990, p. 31, 32).

Assim, o narrador aproveita algumas brechas na narrativa para definir o caráter dessas duas personagens colocadas lado a lado. Enquanto Álvaro se revela, desde o início, bom moço, com boas intenções, inocente e leal a D. Antônio de Mariz, Loredano é o seu inverso, é um homem astuto, fraudulento, imoral e regido por planos audaciosos (descobertos no decorrer da trama). Nas palavras de De Marco “o bom mocismo de Álvaro se constrói na contraposição à mordacidade de Loredano”, isto é, ficamos entre a nobreza e o cavalheirismo de um e a baixeza e o “mau-caratismo” do outro. “O mundo da inocência enfrenta-se com o da experiência” (DE MARCO, 1993, p. 60). Sobre a descrição da linguagem de ambos vista em um diálogo, Sant’Anna (1973) afirma que é possível perceber que a fala de Álvaro é cortês educada e exterioriza sua fidalguia, ao passo que a de Loredano é “estranha/estrangeira” e ele se expressa com sotaque italiano furtivamente por meio de anexins e subtendidos.

Ao descrever essas duas personagens de forma concisa e espalhada pela narrativa, apresentando-as como comuns, realizadoras de atividades corriqueiras, com sonhos individuais e sem grandes responsabilidades, o narrador eleva, ainda mais, a superioridade de D. Antônio e ressalta, com a oposição, a diferença entre ele e os outros, já que o português faz parte do projeto político de Alencar e, assim, seus sentimentos são voltados para o coletivo.

Segundo Antonio Candido, Loredano dinamiza a narrativa e sem ele não haveria drama naquelas páginas, uma vez que é quase o único responsável pelo elemento romanesco

da obra. “Loredano é um desses escravos da vida anterior, que povoam a ficção romântica de tenebrosas possibilidades de crime e de mistério” (CANDIDO, 2007, p. 543). Ele é, de acordo com a visão do narrador, a personificação do mau, a própria serpente do “Jardim do Éden”, representando o lado intrigante daquele ambiente. Com a aparição desse antagonista na trama entra, também, uma das origens da destruição da fortaleza, um dos motivadores da desordem. Álvaro funciona como uma continuidade da casa principal, é aquele que detém a autoridade no ambiente dos armazéns, para que não fosse preciso que o próprio D. Antônio se envolvesse diretamente com os aventureiros e com suas atividades que, aliás, eram fundamentais naqueles tempos. Álvaro é quem tem acesso à frente, é baseado na luz, na nobreza, na transparência. Loredano, por sua vez, é a personagem destinada aos fundos, pautada nas sombras, na baixeza, nos enigmas.

A descrição das duas personagens masculinas, pertencentes ao grupo de bandeirantes, ajuda a organizar o fluxo narrativo, apresenta novos indivíduos que contribuem para as intrigas da trama e principalmente prepara a cena seguinte na qual a tropa encontra a próxima personagem a ser descrita - Peri prestes a lutar com uma onça – fazendo a ligação entre as partes do texto e justificando, assim, sua presença nesse ponto da narrativa.

4.3. Peri

Após o segundo diálogo travado por Álvaro e Loredano, que, conforme ressalta o narrador, ocorre no claro-escuro da floresta (sugerindo, por meio da natureza que os cerca, a oposição entre eles – cavalheiro e vilão – e entre a própria narrativa – harmonia e conflito), os dois interrompem a conversa e a narrativa prepara a entrada de um herói: o índio Peri.

Nos trechos da obra que remetem à figura indígena são constantes as imagens que traduzem sua força, coragem, habilidade, liberdade e harmonização com a natureza. Alencar compôs uma imagem heroica do nativo, segundo o projeto que tinha em mente. E na descrição que faz do índio a narração é, mais uma vez, interrompida por um momento para apresentá-lo detalhadamente, de forma grandiosa, demarcando no texto a personagem que se aproxima, enquanto revela o seu comportamento e o seu caráter.

A descrição do herói da trama é precedida por uma frase introdutória, que além de preparar a aparição do índio e explicar que o narrador iniciará a composição de mais um

retrato, aguça a curiosidade do leitor para o que está por vir: “Quando a cavalgata chegou à margem da clareira, aí se passava uma *cena curiosa*” (ALENCAR, 1990, p. 20, *itálico nosso*).

E assim como Álvaro, Loredano e os demais aventureiros param para observar um acontecimento inusitado, o leitor também o faz ao se deparar com a descrição que tem como tema-título “um índio”: “Em pé, no meio do espaço que formava a grande abóbada de árvores, encostado a um velho tronco decepado pelo raio, via-se um índio na flor da idade” (ALENCAR, 1990, p. 20).

O início desse trecho descritivo prepara o ambiente onde se encontra a personagem e indica que, mesmo sendo a descrição de uma pessoa, a natureza está presente com a expressão “um velho tronco decepado pelo raio”. O narrador, nesse momento, desenha um quadro que tem como moldura a “grande abóbada de árvores”, monta um palco alto e arredondado preparado especialmente para a personagem entrar em ação.

Merece destaque o adjetivo “grande” que, ao ser utilizado no início da descrição, contribui para o grau superlativo que o narrador deseja dar à cena. Há certa suspense na oração quanto ao tema-título da descrição, que impede o leitor de saber quem é apresentado, o que só acontece no fim do primeiro parágrafo e ainda assim sem denominá-lo, referindo-se apenas a um índio. Esse movimento assemelha-se à descrição de Álvaro e Loredano, porém, para eles, o tema-título está ausente e, para Peri, surge no fim da sentença. Essa forma de composição da frase leva-nos a pensar que, nesse momento, o nome do índio não era imprescindível para a compreensão do trecho descritivo e sim a raça que representava, em toda a sua juventude e vigor.

O indígena nos é mostrado a partir da visão do narrador, que faz uma apresentação grandiosa da personagem. Peri é apresentado como um herói e Alencar o prepara como se ele fosse entrar em cena. Segundo Proença, o escritor faz com que seus heróis, não apenas Peri, “desfilem” em um palco que é todo montado, criado para tal espetáculo:

Imaginamos sempre o romancista, no prosaetrio de um teatro, fazendo desfilar diante do público, à luz da ribalta, os seus artistas. Apresenta-os, resume-lhes o papel retrata em largas pinceladas sugestivas o personagem que vão interpretar. Terminado o desfile, faz uma pausa, comanda: - Ação! – Retira-se, o pano sobe, a peça vai começar (PROENÇA, 1966, p. 84).

Com um posicionamento contemplativo o narrador prossegue em sua descrição. Detalha, primeiramente, os elementos usados por ele, para só depois descrevê-lo fisicamente:

“Uma simples túnica de algodão, a que os indígenas chamavam aimará, apertada à cintura por uma faixa de penas escarlates, caía-lhe dos ombros até ao meio da perna, e desenhava o talhe delgado e esbelto como um junco selvagem” (ALENCAR, 1990, p. 20).

O narrador apresenta nesse trecho uma visão total do índio, pois, após fazer referência à sua juventude no parágrafo anterior – “um índio na flor da idade” – ele destaca a sua roupa e o seu talhe. A leitura das *Cartas sobre A Confederação dos Tamoios* leva à conclusão de que o romancista cearense se interessava muito pelo índio (além da natureza) e certamente já havia estudado a civilização indígena brasileira, a partir de livros e dos relatos dos cronistas coloniais, viajantes e historiadores, obtendo informações sobre os seus costumes, suas vestimentas, sua língua, localização geográfica, entre outros, e aprofundando, assim, seus saberes sobre esses povos. Alencar era avesso aos conhecimentos superficiais e mantinha viva a alma de inovador: “Em verdade ele imaginava indispensável inovar, encontrar linguagem compatível com o novo mundo americano, e libertar-se dos velhos cânones de Portugal” (VIANA FILHO, 1979, p. 44).

Na última frase desse parágrafo, o narrador enfatiza os traços do corpo da personagem a partir do uso de adjetivos, como “delgado” e “esbelto” que, na forma como se encontram no texto, contribuem para uma imagem positiva do indígena, evocam um ideal de corpo adequado, com beleza, elegância natural, força e distinção, algo que não foi aprendido ou comprado como fazem os homens da civilização, mas que nasceu com o índio, proveio da natureza. O narrador relaciona, ainda, a feição da personagem a um “junco selvagem”, que, assim como a planta, é delgada e flexível. Nessa comparação, ao reportar-se a elementos da botânica, percebemos, novamente, o amplo conhecimento do autor sobre os mais variados assuntos.

Quando o narrador faz referência à coloração branca da vestimenta do indígena e à sua pena escarlata, constitui-se uma oposição que revela a utilização de objetos oriundos de culturas distintas (usa o tecido para cobrir o corpo e a pena como símbolo de sua origem), na qual demonstra como é possível a harmonização entre elas, enfocando o processo que o índio vive naquela fase de sua vida em que se afasta da sua origem e se aproxima do mundo civilizado, com hábitos e valores cristãos. O autor parece compor essa situação fazendo uso de adjetivos que o engrandecem, bem como de oposições e comparações, de forma sutil. Para De Marco “esse processo Alencar constrói sem drásticas rupturas, impedindo que o leitor perceba em Peri qualquer gesto de personagem oprimida ou subjugada” (DE MARCO, 1993, p. 67). Devido a isso, ainda segundo a estudiosa, o caminho do indígena rumo ao branco será

assinalado por muitos objetos e cores ao utilizar elementos tanto do seu mundo quanto do civilizado.

No terceiro parágrafo, também sobre a tonalidade das roupas do índio, forma-se uma segunda oposição quando o narrador inicia reforçando a brancura de suas vestes, o que causa um efeito de contraste com a coloração forte, brilhante e dourada da pele do indígena, destacada para dotar essa personagem de formas e fisionomia que beiram a perfeição:

Sobre a alvura diáfana do algodão, a sua pele, cor do cobre, brilhava com reflexos dourados; os cabelos pretos cortados rentes, a tez lisa, os olhos grandes com os cantos exteriores erguidos para a frente: a pupila negra, móbil, cintilante; a boca forte mas bem modelada e guarnecida de dentes alvos, davam ao rosto pouco oval a beleza inculta da graça, da força e da inteligência (ALENCAR, 1990, p. 20).

Dessa maneira, o narrador, após mostrar ao leitor a figura esguia do indígena, descreve-o com detalhes, novamente por meio de sinais descritivos: a enumeração das suas qualidades e o desenvolvimento de um léxico particular gera um “efeito de lista” e de particularização, que o torna único. Esses elementos auxiliam na composição do perfil dessa personagem e se interligam para construir a descrição e expandir o tema-título.

Primeiramente, o narrador destaca a cor da pele do índio, que brilhava como o sol; em seguida, ressalta a cor e o corte de seus cabelos - importantes características para a composição arquetípica dessa personagem, e, por fim, descreve sua tez e seus olhos, que têm uma função importante no desenrolar da obra, pois observam praticamente todas as ações das demais personagens, estão sempre em movimento, enxergando tudo.

Para ressaltar a força, a rapidez e a inteligência de Peri, encontramos, entre seus outros atributos, vários episódios em que eles são demonstrados. No decorrer da narrativa, o narrador faz questão de destacá-los. É o caso da cena da caçada à onça, na qual Peri reúne todas as características para dominá-la:

Assim, estes 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.

[...]

Mas [a fera] tinha em frente um inimigo digno dela, pela força e agilidade (ALENCAR, 1990, p. 22).

No episódio em que busca o bracelete de Ceci em um precipício repleto de serpentes, também, fica evidente sua coragem e seu conhecimento sobre a natureza para sair ileso da situação:

De todos os lados surgiam répteis enormes que, fugindo pelos alcantis, lançavam-se na floresta; as víboras escapavam das fendas dos rochedos, e aranhas venenosas suspendiam-se aos ramos das árvores pelos fios da teia. No meio do concerto horrível que formava o sibilar das cobras e o estrídulo dos grilos, ouvia-se o canto monótono e tristonho da cauã no fundo do abismo.

O índio tinha desaparecido; apenas se via o reflexo da luz do facho.

[...]

Tinha-lhe bastado a luz do seu facho e o canto da cauã que ele imitava perfeitamente para evitar os reptéis venenosos que são devorados por essa ave. Com este simples expediente de que os selvagens ordinariamente se serviam quando atravessavam as matas de noite, Peri tivera a felicidade de encontrar presa aos ramos de uma trepadeira a bolsa de seda, que adivinhou ser o objeto dado por Álvaro (ALENCAR, 1990, p. 95, 96).

No que diz respeito à integração entre Peri e a natureza em que, nesse caso, o índio se mostra superior a ela, Proença destaca: “respeitam-no feras e bichos anódicos, por amor ou por temor, o que não merece maiores explicações do romancista, pois é ponto pacífico que índio e natureza se integram e se interpenetram, sem reservas e sem mistérios” (PROENÇA, 1966, p. 112).

O narrador, no desenvolvimento da descrição, alterna seu olhar entre os elementos utilizados pelo índio e suas características físicas. Temos, agora, mais informações e detalhes sobre os objetos que ele usava:

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

Era de alta estatura, tinha as mãos delicadas; a perna ágil e nervosa, ornada com uma axorca de frutos amarelos, apoiava-se sobre um pé pequeno, mas firme no andar e veloz na corrida (ALENCAR, 1990, p. 21).

O índio tinha os adornos comuns à tribo e o narrador faz questão de expô-los para que o leitor perceba a diferença entre ele e as demais personagens. Então, o narrador, ao apresentá-lo com muitos detalhes e denominar o tipo de roupa e os enfeites que usava, aproxima-se da descrição técnica, vestindo-o como um herói oriundo da natureza. Semelhante

aos cavaleiros medievais, caracterizados por sua vestimenta, adornos e armas, o índio é caracterizado com acessórios vindos principalmente do ambiente natural. Alencar, dessa forma, encontra uma maneira de igualar sua personagem indígena aos nobres fidalgos e heróis da Idade Média.

Assim, os adjetivos que qualificam e mitificam Peri remetem a alguém superior, o que é construído por meio da sequência que Hamon considera mais usual em um enunciado descritivo, nome substantivo + nome adjetivo: Peri é um “índio na flor da idade”, tem talhe delgado e esbelto, cabelos pretos, olhos grandes, boca forte, dentes alvos, alta estatura, mãos delicadas, perna ágil e nervosa, pé firme e veloz. O narrador preenche o fragmento com adjetivos, metáforas, comparações, em uma relação metonímica que colabora para a idealização do índio, impressionando o leitor, que toma a descrição ora por bela, viva, ora por exagerada. Além disso, é possível observarmos que desde o início do fragmento as características são apresentadas sucessivamente, por meio de justaposições, de pontuação abundante, que conferem à descrição ritmo e movimento, semelhante ao comportamento do índio descrito. Sendo assim, a própria construção descritiva acompanha a movimentação de Peri.

A descrição do indígena se encerra quando o narrador muda o foco descritivo, passando, na frase-tipo conclusiva, da descrição de Peri para a narração da luta entre ele e uma onça, o que confirma a força e a coragem da personagem, capaz de encarar, com igualdade, um animal feroz: “Nesse instante erguia a cabeça e fitava os olhos numa sebe de folhas que se elevava a vinte passos de distância, e se agitava imperceptivelmente. Ali por entre a folhagem, distinguiram-se as ondulações felinas de um dorso negro [...]” (ALENCAR, 1990, p. 21).

Com essa frase, encerra-se a apresentação do indígena. A descrição ora analisada, além de pintar um retrato e dar informações sobre o modo de vida do aborígene, persuade o leitor para que não tenha dúvidas de que se trata do representante das origens da nação brasileira, posição que não poderia ser ocupada por uma figura qualquer. Por isso, o narrador descreve Peri como se ele fosse um deus. A sua caracterização parece ter saído de uma pintura romântica, contendo os atributos exigidos para a representação de tal imagem. A esse respeito, Oscar Mendes, em Apresentação que faz a uma edição da obra de Alencar, pergunta-se: “Se os romancistas românticos europeus fizeram de seus barões analfabetos, brutais, grosseirões, sanguinários, desleais, fina flor de cavalheirismo, por que não teria direito Alencar de fazer de seus índios protótipos de cavalheirismo também?” (MENDES, 1968, p. 09).

O índio foi, aliás, uma figura bastante polêmica para alguns. José Veríssimo, em *História da Literatura Brasileira*, afirma com relação a *Iracema* e a *Ubirajara* – o que pode, certamente, estender-se a *O Guarani* : “porfiam nestes dous romances as mais disparatadas imaginações com as mais flagrantes inverossimilhanças etnológicas, históricas e morais” (VERÍSSIMO, 1954, p. 228).

Luís Viana Filho, também, comenta sobre o tema: “a crítica se mostrou inconformada ante aqueles índios, que teria desejado tal qual eram, selvagens, reais, verdadeiros, palpáveis, e apareciam como criações maravilhosas, fantásticas, mitológicas, e por ela repudiados” (VIANA FILHO, 1979, p. 73).

Entretanto, apesar disso, o povo admirava o índio de Alencar, amava-o tal como ele o idealizara. Assim, acabou sendo aceito como herói nacional pela vontade de a literatura brasileira ter uma personagem dessa magnitude para representar suas origens. Porém, o que intrigava a crítica era a forma de reprodução desse indígena em que tudo era exacerbado: era belo demais, forte demais, inteligente demais, nobre demais, praticamente um cavaleiro europeu nas florestas brasileiras. Alguns críticos desejavam que Alencar fosse mais realista em sua descrição sobre essa figura. Mas, o próprio autor, em sua autobiografia *Como e porque sou romancista*, expõe que sua descrição era intencional: “n’*O guarani* o selvagem é um ideal, que o escritor intenta poetizar, despindo-o da crosta grosseira de que o envolveram os cronistas, e arrancando-o ao ridículo que sobre ele projetam os restos embrutecidos da quase extinta raça” (ALENCAR, 1959, p.117). Revela, assim, que o índio fora realmente idealizado, engrandecido, visto que fazia romances e não trabalhos antropológicos.

Volobuef afirma que, se Alencar não criou compêndios de caráter antropológico sobre os índios, pesquisou cuidadosamente “*o que se sabia na época, e como se sabia na época acerca dos povos aborígenes*” (1999, p. 179, *itálico do autor*) e que o autor compôs um indígena que satisfazia ao seu próprio desejo de construir um passado glorioso, digno do soberbo futuro que se lhe abria no horizonte, capaz de fazer brotar leitores nacionalistas e de arrebatar o estrangeiro.

Essa descrição idealizada do indígena se deu, também, pelo fato de o escritor desejar conquistar o seu público, que, seguramente, não se agradaria em encontrar naquelas páginas um índio mais rude ou inculto, muito diferente do homem branco, visto que os leitores procuravam encontrar nos livros personagens que os levassem a sonhar ou com as quais se identificar. Dessa forma, podemos dizer que a descrição de Peri – assim como outras presentes na obra - faz parte do projeto do romancista cearense: tornar a nação brasileira tão rica e importante quanto a europeia, construindo, dessa forma, a identidade nacional do país.

Antonio Candido (2007) acredita que Alencar jamais desejou copiar o índio como ele era e sim criar um produto da fantasia e da imaginação. Maria Cecília Boechat, em *Paraísos artificiais*, segue na mesma direção dizendo que, romanticamente, o escritor “acredita que a ‘realidade’ só pode ser alcançada por meio da idealização, do exagero, ou, por uma palavra, pela ‘distorção’ que o ficcional impõe à realidade” (BOECHAT, 2003, p. 32), sendo que, como assegura Marlyse Meyer, em *Folhetim: uma história*, “o realismo, na conotação da época, é um real recriado a partir do concreto muito amplificado pela vigorosa imaginação que o transcreve” (MEYER, M., 1996, p. 67). E Leila Perrone-Moisés, em *Vira e mexe nacionalismo*, ressalta que não apenas Alencar, mas também outros românticos “criam, ao mesmo tempo, uma pátria e uma literatura” (PERRONE-MOISÉS, 2007, p. 32).

A literatura indigenista, naquela época, tinha um caráter político. Sobre como Alencar se aproveita da figura do indígena para a construção da nacionalidade brasileira, Eneida Leal Cunha, em *Estampas do Imaginário*, é precisa:

Construir a identidade nacional, na contingência brasileira daquele momento, pressupõe apagar algo que positivamente existia (a violência da colonização, o sistema escravagista e a multidão de negros que povoavam o país) e, ao mesmo tempo, pressupõe criar positivamente algo que nunca existiu: o consórcio harmonioso entre o colonizador e o habitante natural da terra, o reconhecimento da resistência heroica das culturas autóctones, a convergência entre valores nativos e valores da civilização ocidental (CUNHA, 2006, p. 101).

Em outros termos, escondia-se um presente vergonhoso – devido à escravidão – e desenhava-se um passado glorioso, destacando-se a relação positiva e amigável entre índios e brancos em um ambiente harmônico.

A cena do surgimento do índio na trama é construída para que ele entre na narrativa como os atores entram no espetáculo. O envolvimento que a descrição de Peri causa no leitor segue-o durante todo o romance. Nas demais cenas, os holofotes sempre recaem sobre o indígena e ele desempenha seu “papel” de forma que impressiona até o mais desatento leitor.

Peri é sempre associado à liberdade: “Ele, Peri, o guerreiro invencível, ele, o selvagem livre” (ALENCAR, 1990, p. 167), e sua descrição constrói uma imagem que faz do índio parte constitutiva da natureza e assim intimamente ligado a ela, aspecto visível desde o início do fragmento descritivo. José Maurício Gomes de Almeida, em *A Tradição Regionalista no Romance Brasileiro* diz que o índio Peri é o “reflexo e extensão da linguagem da natureza, [...], em um plano simbólico, torna-se extensão metonímica da própria terra

brasileira, em contraposição a D. Antônio de Mariz e Álvaro, personificações dos valores europeus” (ALMEIDA, 1999, p. 33). A sua forma de agir, o seu raciocínio, a sua força, o seu alimento, a sua vestimenta provêm da natureza que o cerca e como vemos em outras passagens, por meio das falas do narrador e do próprio índio, ele é um selvagem das matas do Brasil, é senhor das florestas, é livre, ou seja, todas as suas virtudes são retiradas da natureza brasileira que somente alguém puro, sem grandes influências da civilização, poderia possuir:

Álvaro fitou no índio um olhar admirado. Onde é que este selvagem sem cultura aprendera a poesia simples, mas graciosa; onde bebera a delicadeza de sensibilidade que dificilmente se encontra num coração gasto pelo atrito da sociedade?
A cena que se desenrolava a seus olhos respondeu-lhe; a natureza brasileira, tão rica e brilhante, era a imagem que produzira aquele espírito virgem, como o espelho das águas reflete o azul do céu (ALENCAR, 1990, p. 89).

Diante disso, como salienta De Marco (1993) ao dizer que Peri retira da terra o arco, a flecha e o forcado desprezando a clavina, o índio reafirma a sua superioridade e demonstra que vive em união absoluta com a natureza, é o “rei dessa terra virgem”. Para a estudiosa de Alencar, “Peri extrai todos os seus atributos da terra legitimando a intenção do narrador de substantivar suas qualidades em graça, força e inteligência” (DE MARCO, 1993, p. 67). Na descrição do indígena e em outros momentos da narrativa, podemos ver essas virtudes operando e fazendo de Peri, segundo o pensamento de Alencar, o herói da recém-independente nação brasileira.

A descrição do índio guarda informações relevantes para o entendimento da obra, ao mostrar que ele usava elementos do mundo civilizado, como tecido de algodão, mas principalmente extraídos da natureza, evidenciando o processo de transculturação pelo qual passava; ela delinea, também, o perfil físico e psicológico da personagem, enquanto explica, de certa maneira, como consegue vencer onças, cobras, tempestades etc.

Observamos, além disso, que ao mesmo tempo em que interrompe o curso da narrativa, essa descrição faz uma preparação para a próxima cena, promovendo a ligação dos fatos da trama. Em outras palavras, apesar de o excerto “atrasar” a intriga, fazer uma pausa no texto, assumindo, então uma função dilatória (ou proteladora), ela justifica-se, pois preenche a narrativa, focaliza o ponto de vista do autor, expõe, por meio do retrato físico, o temperamento do herói e compõe a sua imagem. Imagem essa que só é conseguida porque Alencar lançou mão, como fizera em outras descrições, de sinais descritivos, largo uso de

imperfeitos e principalmente amplificação, construindo uma descrição harmônica, com elementos relacionados entre si, em que cada um desencadeia o surgimento de novos predicados e compõe, enfim, um enunciado descritivo a partir de uma “rede semântica e rede retórica com uma forte organização” (HAMON, 1976, p. 74).

4.3.1. E nasce um herói

Ao observar a descrição que o narrador realiza de Peri, notamos que os heróis de Alencar foram criados para as grandezas, como sugeriu Proença (1966), porque, por mais que as situações pelas quais passam sejam terríveis, eles estão sempre prontos, seguros e dispostos a enfrentá-las, até com certa tranquilidade. O ensaísta Pedro Dantas, em *O romance brasileiro*, a esse respeito afirma:

Uma vez concebidos, não deviam esses personagens dar motivos de preocupação. Qualquer que fosse a situação que se lhes deparasse, não lhes competia hesitar entre dois modos de agir. Mostravam-se, além disso, muito conscientes dos seus atos, muito firmes nos seus propósitos de perseguir a glória, a fortuna ou o amor. [...] Sempre com muito caráter, sempre com a maior dignidade, sempre pelo Direito e pela Justiça (DANTAS, 1941, p. 61).

Dessa forma, um herói como Peri, construído para o hiperbólico, deveria ser, então, além de forte, alto, ter, ao mesmo tempo, a delicadeza das mãos e dos pés, a agilidade da perna, a firmeza no andar e a velocidade na corrida. Ou seja, teria que carregar todos os atributos físicos e psicológicos de um verdadeiro herói.

Para dar essa dimensão mítica à personagem indígena, o narrador recheia sua descrição com hipérboles, amplificando as imagens que por vezes ultrapassam as fronteiras do real. Assim, o que, para o observador comum, seria algo extraordinário, miraculoso, para o indígena era uma ação habitual, era “a sua vida de todos os dias”, como ele mesmo disse em resposta à indignação de Ceci em uma cena na qual passa por cobras venenosas:

Entretanto Cecília, que não podia compreender como um homem passava assim no meio de tantos animais venenosos sem ser ofendido por eles, atribuía a salvação do índio a um milagre e considerava a ação simples e natural que acabava de praticar como um heroísmo admirável (ALENCAR, 1990, p. 96).

Ernest Robert Curtius, em *Literatura Europeia e Idade Média Latina* (1996), afirma que o herói é um ideal humano, possui autocontrole, tem responsabilidade, audácia e relaciona-se com o valor vital da nobreza. Dentre as muitas qualidades que o protagonista criado por Alencar possui e que já foram citadas, uma das que mais se destaca é a nobreza. O próprio autor, por intermédio do narrador, ressalta essa característica ao dizer: “Cecília o ouvia sorrindo [...], parecia-lhe que a alma de seu amigo, essa *alma nobre e bela*, se desprendia do seu corpo em cada uma das frases solenes.” (ALENCAR, 1990, p. 220, *itálico nosso*). Sendo assim, o indígena Peri era dotado do maior atributo que compõe um herói o qual, conforme o mesmo estudioso, “é o tipo humano ideal, com o centro de seu ser fixado na nobreza e suas realizações, portanto em valores vitais puros” sendo que a virtude fundamental de um herói é “a nobreza do corpo e da alma” (CURTIUS, 1996, p. 223).

Ainda analisando os heróis do romancista, Proença destaca que eles “são perfeitos, lutam pelos fracos, sofrem injustiças, chegam, mil vezes, às bordas da morte, mas continuam fiéis a si próprios e ao papel que lhes cabe no enredo” (PROENÇA, 1966, p. 78). Afinal, a missão dessas personagens não se volta para o bem próprio e sim para o coletivo. Então, como parte fundamental de seu projeto para a literatura brasileira, José de Alencar, a partir de uma perspectiva que idealizava e poetizava o índio, cria uma figura com características físicas que exteriorizam heroísmo, nobreza e capaz de simbolicamente representar as origens do Brasil. Sendo assim, nessa descrição física de Peri é possível observarmos que ele estava sempre pronto para os perigos que lhe viessem de encontro e que, como mencionamos anteriormente, foram muitos e imensos de modo que a glória do herói pudesse ser cada vez mais ampliada e prontamente reconhecida.

4.4. Cecília e Isabel

Para descrever as personagens Cecília e Isabel, Alencar retoma, no quinto capítulo, o mesmo recurso utilizado na descrição de Álvaro e Loredano: o contraste. São utilizados

diferentes procedimentos para esboçar a figura de ambas, com o intuito de causar um efeito convincente. Alencar obedece às normas românticas e as apresenta lado a lado, como lemos no título do capítulo – “Loura e Morena”. Entretanto, é possível notarmos, rapidamente, que a primeira delas foi descrita em um espaço maior, bem detalhada, enquanto a segunda foi apresentada em poucas linhas e sem muitas especificações.

A primeira personagem é caracterizada em um trecho de ritmo calmo e suave. O fragmento surpreende pela poeticidade e alusão a uma atmosfera encantadora, delicada e sinestésica. O narrador observa uma jovem balançando numa rede. A partir do “olhar” sobre a jovem ele começa a sua descrição, que tem como tema-título “Cecília”, com uma frase introdutória que denuncia as horas:

Caía a tarde.

No pequeno jardim da casa do Paquequer, uma linda moça se embalava indolentemente numa rede de palha presa aos ramos de uma acácia silvestre, que estremecendo deixava cair algumas de suas flores miúdas e perfumadas (ALENCAR, 1990, p. 24).

A frase introdutória permite a coesão entre a narração anterior e o início da descrição e localiza a personagem no tempo e no espaço. No início do excerto, o narrador contempla uma moça e, assim como fizera na apresentação de Peri, constrói todo um cenário para a entrada da personagem que carrega um elemento essencial à narrativa romanesca, (que é) o amor casto. O primeiro e o segundo parágrafos preparam a cena antes de o narrador iniciar a descrição da personagem. Há referência à natureza ao iniciar o fragmento descritivo e utilizar termos como “jardim” e “flores”, confirmando a importância dos elementos naturais para a narrativa, na qual, nada escapa à natureza, pois esta permeia praticamente todas as descrições de lugares, de personagens e as ações que ocorrem.

A aparição dessa personagem se dá em hora propícia do dia: o pôr do sol, o momento em que “cai a tarde” e os reflexos do sol assumem uma tonalidade mais delicada e suave, compatível com a moça angelical. Para uma personagem iluminada e frágil como a que viria esse cenário seria o ideal. O narrador apresenta com doçura a personagem feminina, e a sua própria fala, ao colocá-la diante do leitor, parece embalada assim como a rede de palha em seu movimento. No segundo parágrafo, encontramos demonstrações de vários adjetivos que enriquecem a descrição e também se associam ao delicado e ao pequeno: “linda moça”, “pequeno jardim”, “flores miúdas”. O narrador enfatiza o rosto da personagem e utiliza toda a

sua reserva poética, detalhando primeiramente os olhos da personagem, marcantes. Assim, vemos que na expansão do tema-título, o narrador se preocupa em mostrar cada pormenor dos traços da moça, utilizando sempre a adjetivação para maravilhar o leitor. A alusão à leveza com que movimentava os olhos, que “se abriam languidamente”, reforça a suavidade de sua feição, pois a personagem era pautada na meiguice; as expressões que desenvolvem o tema-título pertencem ao campo lexical da suavidade e marcam desde suas características físicas até o seu modo de agir.

Observamos, também, certa ambiguidade na descrição da menina que agora toma contornos de mulher: por um lado, vemos a imagem de uma menina angelical e, por outro, o narrador ressalta seus lábios vermelhos e úmidos, ou seja, lábios capazes de provocar e de seduzir:

Os lábios vermelhos e úmidos pareciam uma flor da gardênia dos nossos campos, orvalhada pelo sereno da noite; o hálito doce e ligeiro exalava-se formando um sorriso. Sua *tez alva e pura* como um floco de algodão, tingia-se nas *faces de uns longes cor-de-rosa*, que iam, desmaiando, morrer no colo de linhas suaves e delicadas (ALENCAR, 1990, p. 24, itálico nosso).

Ocorre, aqui, a fusão de menina e mulher. Tal contraposição é conseguida com o uso de uma comparação dos lábios vermelhos e úmidos com a flor da gardênia orvalhada. Temos, na verdade, constatadas duas associações dentro de uma só comparação: “lábios vermelhos” associados à flor da gardênia, cujas cores mais comuns são escarlate e branco, conforme afirma Alencar, em nota de rodapé; e “[lábios] úmidos” comparados à flor “orvalhada pelo sereno”. Há, também, a ocorrência do pronome possessivo “nossos” que mostra, mais uma vez, o orgulho do autor para com os elementos do país e alude à natureza, sua fonte inspiradora. Além disso, aponta seu conhecimento sobre outros assuntos, no caso, a botânica.

Essa analogia confere poeticidade e sutil sensualidade à descrição, visto que há uma relação de semelhança entre os termos, pois assim como a flor da gardênia exala um perfume capaz de tranquilizar o ambiente circundante, da mesma forma o é o hálito da personagem, “doce e ligeiro”, leve, tênue, arrematando-se com um sorriso, puro e sincero, combinando-se com as qualidades já vistas.

As características angelicais da personagem são acentuadas na descrição de sua tez muito branca, afinal, representa o lado europeu. O narrador compara sua brancura à do algodão, associa a jovem ao mundo infantil feminino ao mencionar o tom cor de rosa que se

une ao branco da sua pele, e segue em direção ao seu colo delicado que “desmaiando” vai aos poucos perdendo a cor. Ao se referir à coloração infantil e ao colo, o narrador, novamente, contrapõe os traços da menina aos da mulher.

Em um mesmo parágrafo, a ambiguidade está presente na composição da personagem, uma vez que o narrador sugere certa sensualidade ao mencionar seus lábios úmidos e vermelhos e apontar o seu colo enquanto faz uso do tom gracioso e casto ao destacar o seu hálito doce e ligeiro e a sua tez alva e pura. Essa mesma dualidade – o profano e o divino – continua nas linhas a seguir:

Tinha sobre o vestido de cassa um ligeiro saiote de riço azul apanhado à cintura por um broche; uma espécie de arminho cor de pérola, feito com a penugem macia de certas aves, orlava o talho e as mangas, fazendo realçar a alvura de seus ombros e o harmonioso contorno de seu braço arqueado sobre o seio (ALENCAR, 1990, p. 24).

Ao final da frase, o narrador destaca os ombros à mostra de Cecília, parte provocadora do corpo da mulher, e chega a mencionar até o “seio”, sugerindo, mais uma vez, a ambiguidade da personagem; ao mesmo tempo em que enfatiza a sua fragilidade e pureza, aponta um quê de provocante. O narrador usa a gradação, apresentando os elementos sensuais da jovem em progressão crescente: começa pelos lábios vermelhos e úmidos, vai para o colo, depois para os ombros descobertos até chegar ao seio (o ápice de sua construção). Entretanto, após ser direto no tocante à sensualidade de Ceci, mostrando que ela tem suas nuances sensuais, o narrador não se prende mais a essa questão; volta a tratá-la mais como menina e menos como mulher.

Podemos associar esse quadro ambíguo, em que temos uma Ceci casta e levemente sensual, ao que acontece com a personagem no decorrer da narrativa: Peri a vê como uma Santa, como uma virgem inalcançável (associação à sua castidade), Álvaro a enxerga como uma mulher delicada, ideal para o casamento (associação à sua beleza singela), enquanto Loredano a deseja sexualmente e só se fixa em sua velada sensualidade (associação ao seu discreto apelo sensual). Essa ambiguidade é a responsável pela forma com que as três personagens masculinas enxergam a moça e o sentimento que cada uma nutre por ela: “Loredano desejava; Álvaro amava; Peri adorava” (ALENCAR, 1990, p. 39).

O narrador, ao expandir o tema-título, prossegue enfatizando o exterior da jovem como se pintasse um quadro e destaca os seus cabelos: loiros, trançados e finalizados por um

tipo de palha cor de ouro existente nas terras brasileiras, evidenciando, por meio desses detalhes, o caráter minucioso da descrição para que o leitor compreenda com maior precisão quem é a personagem:

Os longos cabelos louros, enrolados negligentemente em ricas tranças, descobriam a fronte alva, e caíam em volta do pescoço preso 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; e ao qual de vez em quando segurava-se para imprimir à rede uma doce oscilação (ALENCAR, 1990, p. 24).

As características ressaltadas no fragmento lembram a figura de um anjo, sem mácula, delicado, alvo, de olhos azuis, cabelos loiros, vestes brancas. Podemos considerar, então, que o narrador, para influenciar o leitor, sugere uma indireta comparação entre as duas figuras – anjo e Ceci - que, à primeira vista, têm como principais atributos a beleza, a castidade e a perfeição.

Em alguns momentos, há, na construção das frases, o uso de processos estilísticos, que Hamon (1976) denomina conjutores, elementos que indicam relação de aproximação ou de incerteza. Como mostrado pelo estudioso, esses recursos causam um efeito poético no texto e ajudam a compor a ligação entre as suas partes. Assim, seguramente, esse recurso é utilizado para reforçar a união interna da descrição e principalmente para demonstrar a dificuldade em expressar as qualidades da personagem e o contorno de suas feições, assim como para possivelmente mostrar que se trata de uma personagem quase inatingível, cuja graça e perfeição mal podem traduzir-se em palavras: “*pareciam* uma flor de gardênia”; “*uma espécie de* arminho cor de pérola”. O próprio narrador, como numa tentativa de melhor se explicar, confirma: “o que se passava nesse momento em seu espírito infantil é *impossível descrever*” (ALENCAR, 1990, p. 24, *itálico nosso*).

Ao analisarmos a descrição da personagem vemos que ocorre o emprego de outros sinais descritivos, como os adjetivos, e de alguns diminutivos ou expressões que estão relacionadas ao pequeno, atuando com objetivos bem marcados: os adjetivos ajudam a delinear a beleza e a graciosidade da personagem e para tal objetivo, a acentuação de suas qualidades não soa exagerada, antes confere simpatia e leveza à pequenez. É frequente, do mesmo modo, a presença farta dos verbos no imperfeito, os quais desempenham uma função descritiva no interior do texto, como em “*caía* a tarde”; “uma linda moça se *embançava*”;

“os grandes olhos azuis, [...] se *abriam* languidamente como para se embeberem de luz, e *abaixavam* de novo as pálpebras rosadas”, entre outros (ALENCAR, 1990, p. 24, itálico nosso).

A sensibilidade, o detalhamento e a plasticidade do fragmento tornam a leitura fluida e viva na mente do leitor enquanto mostram a imagem de uma moça angelical. A figura de Ceci é exaltada pelo narrador em vários momentos. Antes de sua aparição na trama, o narrador já a havia mencionado, no final do segundo parágrafo, ao descrever a família de D. Antônio, e demonstrado certo encantamento por ela: “Sua filha, D. Cecília, que tinha dezoito anos, e que era a *deusa* desse pequeno mundo que ela *iluminava com o seu sorriso, e alegrava com o seu gênio travesso e a sua mimosa faceirice*” (ALENCAR, 1990, p. 16, itálico nosso). Assim, também vemos em outras passagens do romance: “Com efeito, Cecília estava nesse momento de uma *formosura que fascinava*” (ALENCAR, 1990, p. 52, itálico nosso) e “Cecília era uma *menina ingênua e inocente*, que nem sequer tinha consciência do seu *poder e do encanto de sua casta beleza [...]*” (ALENCAR, 1990, p. 79, itálico nosso).

Cecília é, enfim, descrita como uma menina-mulher romântica, mais divina que terrena, “virgem branca”, “loura tão graciosa e gentil”, de voz “doce e argentina”, cujo sorriso “parecia uma gota de mel e perfume que destilavam os seus lábios mimosos” (ALENCAR, 1990, p. 106).

Nesse caso, com a descrição dos traços, das formas, das cores, dos trajes de Ceci e mediante os sinais descritivos, a previsibilidade lexical e o estoque poético, o narrador compõe a imagem da personagem e o ambiente à sua volta, fazendo desse fragmento uma parte importante da narrativa, na medida em que leva o leitor a reconhecer que esse é o perfil da filha do fidalgo ao longo da trama.

Após o desenvolvimento da descrição com elementos relacionados ao tema-título e conforme os estudos de Hamon (1976) sobre o modo como uma descrição se encerra em um conjunto textual, a frase conclusiva desse excerto descritivo se dá por meio da inserção de uma frase curta após uma série de frases longas e de ritmo lento: “Esta moça era Cecília” (ALENCAR, 1990, p. 25). Esse fechamento permite que o leitor perceba que o léxico disponível do narrador chegou ao fim, seja impactado em sua leitura com a frase breve e, de certa forma, já se prepare para a próxima descrição, que não tem a mesma delicadeza, o mesmo ritmo calmo dessa. O último parágrafo do excerto se justapõe aos vários adjetivos usados nos períodos anteriores, aos meios-tons, à leve incerteza que pautava o perfil da menina, para agora, em uma única e certa frase, revelar quem era ela.

A atenção e a doçura dedicadas à descrição de Cecília contrastam com a descrição econômica e menos delicada de Isabel – próximo tema-título. Antes de transcrevê-la, porém, faz-se necessário contextualizar a sua situação na narrativa e o lugar que ocupa na família Mariz.

Essa personagem é encontrada pela primeira vez no final do capítulo II da primeira parte. No entanto, ela é a última das pessoas que vivem em torno de D. Antônio de Mariz (no que diz respeito aos seus familiares) a ser apresentada, o que evidencia como é preterida na família. De modo a exemplificar essa condição de desprezo para com Isabel, atentemos para o excerto de sua primeira aparição: “D. Isabel, sua sobrinha, que os companheiros de D. Antônio, embora nada dissessem, suspeitavam ser o fruto dos amores do velho fidalgo por uma índia que havia cativado em uma das suas explorações” (ALENCAR, 1990, p. 16).

A partir desse pequeno trecho, vemos, em primeiro lugar, que existe a suspeita de Isabel ser uma filha bastarda de D. Antônio e, em segundo, que quando o narrador menciona a índia que havia sido cativada em uma de suas explorações há, indiretamente, um traço histórico ao remeter ao fato de os colonizadores aprisionarem os nativos e os tomarem como mão-de-obra escrava. Quanto a essa situação, Álvaro Martins, no artigo *Casamentos mestiços*, destaca o duplo sentido da palavra “cativado”, encontrada nessa passagem. Para ele:

no sentido histórico, o fidalgo cativou a índia, ou seja, aprisionou-a como escrava “em suas expedições”. Entretanto, a conhecida benevolência romântica de Alencar com a escravidão amplia a carga semântica da palavra. Essa ampliação sugere que a tal índia tenha sido cativada, isto é, tenha se apaixonado pelo colonizador (MARTINS, A., 2012, p. 145).

Na apresentação de Isabel, encontrada logo após a descrição de Ceci, notamos que o narrador revela outras características da personagem, a partir da oposição entre ela e sua prima Ceci e que os traços físicos de Isabel confirmam as escassas informações anteriormente reveladas sobre a moça. Cecília é descrita, conforme vimos, em um longo trecho, com intensa adjetivação, por meio de grande estoque lexical, unindo os traços físicos, a roupa, e o temperamento vivo, leve e infantil para que, em imagens de nítido gosto romântico, compusesse a sua personalidade próxima das flores, do gracioso, do inatingível, como se a elevasse ao nível celestial. Já a “outra moça” – como referida inicialmente pelo narrador - tem sua beleza caracterizada como o “tipo brasileiro”, em uma breve descrição que não apresenta a mesma movimentação e cores da descrição de Ceci.

O aparecimento de Isabel ocorre assim: “Neste ponto do seu sonho, a portinha interior do jardim abriu-se, e outra moça, roçando apenas a grama com seu passo ligeiro, aproximou-se da rede” (ALENCAR, 1990, p. 25). De acordo com o que observamos nos estudos de Hamon (1976), a chegada de uma personagem à cena pode levar a uma descrição. É o que ocorre aqui: Isabel aparece, o narrador a vê e, assim, depois dessa frase introdutória que serve para justificar e preparar a descrição, ele pode iniciar o seu trecho descritivo, que após apresentar fisicamente a moça, prossegue mesclando narração e descrição, sem utilizar, então, marcas conclusivas explícitas:

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

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

Ela parou em face de Cecília meio deitada sobre a rede, e não pode furtar-se à admiração que lhe inspirava essa beleza delicada, de contornos tão suaves; e uma sombra imperceptível, talvez de um despeito, passou pelo seu rosto mas esvaeceu-se logo (ALENCAR, 1990, p. 25).

Conforme o que temos visto nas passagens descritivas anteriores, Alencar costuma destacar alguns elementos naturais para emoldurar a cena e a personagem que está prestes a retratar. Nesse caso, mais uma vez, faz alusão à terra, à natureza e remete à personagem que será descrita, revelando o seu nome apenas adiante.

Inversamente à descrição da personagem anterior, cuja casta beleza e proximidade ao inefável são evidenciadas, na descrição de Isabel o narrador se mostra mais direto e a associa a ares predominantemente sensuais, contrastando alguns de seus atributos e aproximando-a mais do terreal. A expansão do tema-título é feita por meio de uma adjetivação menos intensa do que nas descrições anteriores. A descrição é mais sucinta, sem a coloração viva e alegre, tal qual o papel de Isabel na narrativa. Nas primeiras palavras do narrador, o advérbio “inteiramente” evidencia que elas em nada se pareciam e a descrição de ambas as personagens reiteram este traço: uma é bem distinta da outra.

O narrador afirma que Isabel era “o tipo brasileiro”. Essa afirmação comprova que Ceci não tinha, então, traços fortes do Brasil. Mas o que seria esse “tipo brasileiro”? A continuação da descrição responde a essa pergunta. Isabel tem traços físicos mais marcados e firmes e é formada pelo contraste, pela oposição que vai além das antíteses destacadas no

fragmento – languidez e malícia; indolência e vivacidade – já que ela é a representante da união de um branco (D. Antônio) com uma índia, é mestiça.

Na descrição dos cabelos de Isabel, não vemos referência a nenhum adorno; eles não são pormenorizados, o que aponta, mesmo que brandamente, a sua personalidade, pois indica que não tem a mesma alegria de sua prima, que não gosta de se enfeitar como ela ou não tem recursos para tais luxos, revelando, assim, a sua situação de desigualdade na casa da família Mariz e sua condição de agregada.

Por outro lado, diferentemente de Cecília, tudo nela é sensual. O narrador, por meio da justaposição, sugere também a sensualidade de seus lábios e de seu sorriso. É possível destacarmos que sua beleza é ressaltada desde o início do fragmento, porém sempre relacionada à sensualidade; conforme vimos, encontramos em Cecília alguns elementos sensuais indiretos, ao passo que não observamos na composição de Isabel elementos de pureza como os vistos em sua prima.

O “sorriso provocador”, mencionado pelo narrador, segundo Álvaro Martins (2012), é uma herança da possível mãe indígena. Esta teria exercido “poder de sedução” tal que fosse capaz de envolver D. Antônio, o qual não teria resistido ao desejo sentido pela escrava, cujo resultado foi o nascimento de Isabel.

No decorrer da descrição percebemos que no momento de destacar as características de Isabel, as frases vão surgindo sem rodeios. Essa organização das frases lembra a própria descrição da personagem, sem adornos e delicadeza, e parece imitá-la em sua forma de ser: a estrutura é menos fluida, sem tanta delicadeza assim como a personagem que retrata – Isabel – e não tem a mesma melodia e coloração da descrição da filha de D. Antônio. Todos os elementos sequencialmente apontados nesse parágrafo se unem para, no final da frase, colaborar na construção de um retrato mais próximo da sensualidade da personagem, ressaltando, em cada linha do seu rosto – os olhos, a cor da pele, os cabelos, os lábios e o sorriso – como seus traços eram provocadores. Era o que bastava para que Isabel se distanciasse e se contrapusesse à castidade de Cecília e aos seus demais atributos.

Em mais uma comparação entre as duas primas, Sant’Anna acredita que Cecília “significaria a própria vida e sua essência, e Isabel, já comprometida pela mestiçagem de sua origem, é a portadora do veneno, que de uma maneira ou de outra a eliminaria” (SANT’ANNA, 1973, p. 63). Ela se despede da trama não pela luta com os Aimorés, como os outros, e sim pelo suicídio, como se não houvesse mais lugar para a jovem na história: devido a sua condição de bastardia não era totalmente admitida no mundo da civilização e tampouco se aceitava como pertencente inteiramente à natureza. Seguindo essa ideia, concordamos com

Renato Ortiz (1988), ao dizer que Peri é a força, Cecília é a fecundação, Loredano é o mal, Álvaro é a lealdade e apenas Isabel caminha por dois polos, já que ama Álvaro e odeia Peri, foi criada como branca, mas ressentida sua condição de estrangeira. Ela é somente meia civilização.

Cecília, que é apresentada primeiro, surge em uma descrição que integra a roupa, a fisionomia, a moral; e a atmosfera que compõe em imagens grandiosas o caráter da jovem é aproximada das flores, do infantil, do angelical. Já Isabel surge, como acontece no decorrer da trama, em segundo lugar, e sua descrição apresenta uma jovem mais lasciva e complexa devido ao seu histórico familiar. O narrador utiliza, nessa descrição, procedimentos distintos para descrever cada uma dessas jovens. Deixa de ser minucioso por um momento e apresenta uma oposição física entre as duas.

A esse respeito, diz Valéria de Marco: “Esta montagem deve alertar o leitor para tentar reconhecer a elaboração particular que Alencar dá ao cânone romântico de contrapor a loura casta à morena demoníaca” (DE MARCO, 1993, p. 77). Eduardo Vieira Martins também comenta a relação de contraste entre a loira e a morena, destacando que esta é uma constante nas obras de Alencar: “de maneira geral, a primeira reveste-se de características angelicais, enquanto a segunda assume caráter mais sensual” (MARTINS, E. V., 2000, p. 512).

A partir do exposto sobre as duas personagens femininas, entendemos que suas descrições assumem um caráter explicativo sobre o perfil de ambas e montam um retrato físico das jovens. Elas estocam informação, apontam suas características físicas e psicológicas e dão indícios de como se comportarão ao longo da narrativa, oferecendo imagens opostas.

Observamos que as descrições mantêm a homogeneização e a coesão interna dos fragmentos, destacam-se do meio da narrativa, cumprindo, dessa forma, uma das funções elencadas por Hamon (1976): a função organizadora, na qual ajudam a garantir o encadeamento lógico do texto, favorecendo, com isso, o prosseguimento do enredo e contribuindo para a legibilidade da narrativa ao introduzir personagens importantes e explicar quem são elas.

4.5. Aimorés

Após analisarmos as descrições de cenários importantes da obra e de algumas personagens, passemos agora ao estudo de um fragmento descritivo contido no capítulo XIII da terceira parte e inserido em um clima agitado e dramático. Ocupar-nos-emos não apenas de uma personagem, mas de um grupo: os índios Aimorés. Apesar de terem íntima ligação com a natureza, pois, conforme Sant'Anna (1973), estão inseridos em um subconjunto do conjunto natural, eles representam, na arquitetura do romance, a antítese de Peri. São os inimigos da família Mariz.

O excerto a seguir intercala momentos descritivos e narrativos, iniciando-se, como ocorre em outras descrições, com uma apresentação sucinta da natureza brasileira, para expor a relação dos indígenas com ela. Em seguida, é feito o relato dos preparativos do ataque à casa de D. Antônio de Mariz pelos Aimorés e finalmente a descrição dos indígenas:

Eram seis horas da manhã.
O sol elevando-se no horizonte derramava cascatas de ouro sobre o verde brilhante das vastas florestas.
O tempo estava soberbo; o céu azul, esmaltado de pequenas nuvens brancas que se achamalatavam como as dobras de uma lençaria (ALENCAR, 1990, p. 164).

Por meio da locução adverbial, o narrador informa o horário das cenas e move os olhos para a natureza, enquanto recorre à sua reserva de comparações e de metáforas para exaltá-la. As metáforas referem-se ao sol que nasce, tonalizando o espaço com sua coloração, bem como ao viço das matas. Esse trecho contempla as belezas naturais, pinta um quadro que reflete a exuberância das florestas, e abusa da coloração ao fazer um misto de cores e texturas que compõe o ambiente. A descrição harmônica da natureza é contraposta à referência ao que os Aimorés realizavam naquele momento:

Os Aimorés, grupados em torno de alguns troncos já meio reduzidos a cinza, faziam preparativos para dar um ataque decisivo.
O instinto selvagem supria a indústria do homem civilizado; a primeira das artes foi incontestavelmente a arte da guerra — a arte da defesa e da vingança, os dois mais fortes estímulos do coração humano.

Nesse momento os Aimorés preparavam setas inflamáveis para incendiar a casa de D. Antônio de Mariz; não podendo vencer o inimigo pelas armas, contavam destruí-lo pelo fogo.

A maneira por que arranjavam esses terríveis projéteis, que lembravam os pelouros e bombardas dos povos civilizados, era muito simples: envolviam a ponta da flecha com flocos de algodão embebidos na resina da almécega.

Essas setas assim inflamadas, despedidas dos seus arcos voavam pelos 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, 1990, p. 164, 165).

O narrador sugere que os Aimorés, com seu “instinto selvagem”, seriam o reflexo da barbárie, pois agindo em grupo iriam “dar o ataque decisivo”. Segundo Norbert Elias, em *O processo civilizador* (1993), o processo civilizador equivale a uma mudança na conduta e nos sentimentos humanos rumo a um caminho que leva os homens a adquirirem autocontrole e exclui as atitudes animais da vida em comunidade, investindo-as de sentimento de vergonha. Por esse lado, vemos, então, que os Aimorés eram incivilizados, seres despersonalizados, tomados apenas pelo nome da tribo a que pertenciam, os quais agiam em grupo e não de forma individual devido à necessidade de “defesa” e ao predomínio da sede de “vingança”, que, como mencionou De Marco, foi pensada como “reparação de uma falta” (DE MARCO, 1993, p. 83).

A inserção da descrição da tribo indígena justifica-se no texto porque introduz informações oportunas para o desenrolar da ação, e constitui o objetivo do autor de mostrar esses índios com ares animais, de modo que não houvesse dúvida de quem seria o único herói natural da trama: o indígena Goitacá Peri. Portanto, a frase introdutória do enunciado descritivo é aquela que prenuncia a proximidade desse grupo às feras da natureza e indiretamente explica como são as personagens que começariam a ser descritas: “Enquanto se ocupavam com esse trabalho, um prazer feroz animava todas essas fisionomias sinistras, nas quais a braveza, a ignorância e os instintos carniceiros tinham quase de todo apagado o cunho da raça humana” (ALENCAR, 1990, p. 165).

Após sugerir que essa tribo é formada por indivíduos selvagens, o narrador suspende, por um momento, a narrativa e passa a descrevê-los com maior riqueza de detalhes, fazendo uso de um léxico particular mediante o emprego de termos que se relacionam ao tema-título “Aimorés”:

Os cabelos arruivados caíam-lhe sobre a fronte e ocultavam inteiramente a parte mais nobre do rosto, criada por Deus para a sede da inteligência, e para o trono

donde o pensamento deve reinar sobre a matéria. Os lábios decompostos, arregaçados por uma contração dos músculos faciais, tinham perdido a expressão suave e doce que imprimem o sorriso e a palavra; de lábios de homem se haviam transformado em mandíbulas de fera afeitas ao grito e ao bramido.

Os dentes agudos como a presa do jaguar, já não tinham o esmalte que a natureza lhes dera; armas ao mesmo tempo que instrumento da alimentação, o sangue os tingira da cor amarelenta que têm os dentes dos animais carniceiros.

As grandes unhas negras e retorcidas que cresciam nos dedos, a pele áspera e calosa, faziam de suas mãos, antes garras temíveis, do que a parte destinada a servir ao homem e dar ao aspecto a nobreza do gesto.

Grandes peles de animais cobriam o corpo agigantado desses filhos das brenhas, que a não ser o porte ereto se julgaria alguma raça de quadrúmanos indígenas do novo mundo.

Alguns se ornavam de penas, e colares de ossos; outros completamente nus tinham o corpo untado de óleo por causa dos insetos (ALENCAR, 1990, p. 165).

Desde o início da descrição dos índios podemos ver a alusão ao instintivo. Substantivos e adjetivos se unem para formar a imagem de tais homens, amplificar o seu perfil e demonstrar que aparentavam ser mais animais do que humanos. Para cada parágrafo é destinada a apresentação de uma parte do corpo, e assim o fragmento descritivo vai se completando: cada elemento que surge na expansão do tema-título desdobra-se em novas descrições, em uma relação de inclusão que envolve os cabelos, os lábios, os dentes, as mãos, entre outros.

Nessa sequência, ele inicia chamando a atenção para os cabelos ruivos que simplesmente caíam sobre a fronte, sem adornos nenhuns, sem corte, sem beleza, sem cuidado. Em uma passagem da narrativa, anterior a essa, o narrador já dava indício sobre os costumes dessa tribo - dentre eles o antropófago - o seu modo de viver, a sua condição apátrida - segundo o conceito europeu de pátria - e a sua falta de religião: “Ora, o índio conhecia a ferocidade desse povo sem pátria e sem religião, que se alimentava de carne humana e vivia como feras, no chão e pelas grutas e cavernas; estremecia só com a ideia de que pudesse vir assaltar a casa de D. Antônio de Mariz” (ALENCAR, 1990, p. 58).

Observamos, nesse trecho, que, primeiramente, quando o narrador menciona a ausência de religião dos Aimorés, predomina a visão da cultura europeia que enxerga os indígenas como seres que não tiveram experiências “sobrenaturais” e, portanto, estão ligados, ainda, ao pecado. Depois, notamos que o destaque para a falta do sentimento de pátria da tribo em contraposição ao pensamento ufanista do narrador revelam que os indígenas não cultivavam a união entre eles, a irmandade e a fraternidade que liga as pessoas.

Retomando o fragmento descritivo principal, vemos que o narrador dá continuidade ao processo de animalização desses homens e como salientou Eduardo Vieira Martins,

“mobiliza todo o arsenal da bestialidade para rebaixá-los a uma condição subumana” (MARTINS, E. V., 2000, p. 25). Em ritmo rápido e certo, mostra que os traços dos Aimorés são o oposto dos traços do outro indígena da trama, Peri: enquanto a boca do herói é forte e bem modelada, os dentes alvos e o rosto esbanja graça, beleza e inteligência – esta última é a principal característica que diferencia o homem do animal – os lábios dos selvagens parecem mandíbulas de animais ferozes e eles estão dispostos a utilizarem apenas o instinto selvagem para se defenderem e não o juízo, o raciocínio. Os seus dentes, comparados aos do jaguar, são amarelados devido ao sangue que ingerem, e servem tanto para lutarem quanto para comerem, ou seja, não remetem, em nenhum momento, à nobreza e à elegância que podem ser vistas na descrição de Peri.

O narrador, após desenhar mais um aspecto físico dos aborígenes - as mãos “ásperas e calosas” que se assemelhavam a garras - destaca, também, o tamanho avantajado dos Aimorés, porém, não exalta esse traço como o fizera em relação a Peri. Agora, a altura não tem elegância, não representa um porte nobre. Os Aimorés são enormes como gigantes, o que somado às peles de animais com as quais cobrem o corpo dá, mais uma vez, a impressão de não se tratar de humanos.

Em outro trecho da narrativa, o narrador descreve concisamente essa tribo indígena e ressalta os mesmos elementos que acabamos de analisar demonstrando, com essa reafirmação na apresentação física, que esses são os aspectos que ele considera decisivos para elaborar a imagem desses “meio-homens meio-bichos”: “Homens quase nus, de estatura gigantesca e aspecto feroz; cobertos de peles de animais e penas amarelas e escarlates, armados de grossas clavas e arcos enormes, avançavam soltando gritos medonhos” (ALENCAR, 1990, p. 148).

No fim desse enunciado ocorre, tal qual na apresentação de D. Antônio e de Ceci e Isabel, a mudança de enfoque na descrição que, no início do excerto, apresenta um grupo e, na sequência, passa a tratar de uma só pessoa. Dessa maneira, após uma sucessão de plurais, tem-se, em seguida, o singular, finalizando o fragmento descritivo dos Aimorés: “Entre todos distinguia-se um velho que parecia ser o chefe da tribo” (ALENCAR, 1990, p. 165). Assim, essa frase conclusiva serve para dar prosseguimento ao texto e organizar a descrição de modo que o leitor compreenda que o quadro sobre o tema-título já foi pintado e a narrativa seguirá o seu curso.

De acordo com o que mencionamos antes, o autor cearense, em toda a sua obra, busca informações históricas e dados verdadeiros em diversas fontes, como escritos de pesquisadores, para legitimar a sua narrativa, e insere os episódios, confirmados pelos

historiadores, segundo o que considera importante para elaborar imagens que explicam o país. No tocante aos índios Aimorés, é provável que Alencar tenha bebido na fonte de cronistas que mencionaram a tribo em seus textos, como Pero de Magalhães de Gândavo - apesar de não citá-lo em sua obra, de Gabriel Soares de Sousa e de Simão de Vasconcelos, que assim como os outros dois autores descreveu esse povo destacando seu caráter, seus traços físicos, seus costumes, seu modo de viver e os associou a características brutais e desumanas. Simão de Vasconcelos fez uma descrição que ia ao encontro do que buscava Alencar para se referir aos indígenas. Transcrevemos, a título de exemplificação, fragmentos colhidos nos três historiadores citados:

Chamam-se aimorés, os quais andam por esta costa como salteadores, e habitam da capitania dos Ilhéus até a de Porto Seguro [...]. Esses alarves têm feito muito dano nestas capitanias depois que desceram a esta costa e mataram alguns portugueses e escravos, porque são mui bárbaros, e toda gente da terra lhes é odiosa. Não pelejam em campo, nem têm ânimo para isso: põem-se entre o mato, junto de algum caminho, e logo que alguém passa atiram-lhe ao coração, ou à parte onde o matem, e não despedem flecha que não na empreguem. [...] Até agora não se pôde achar nenhum remédio para destruir essa pérfida gente, porque logo que vem tempo oportuno, fazem seus assaltos e logo se recolhem ao mato mui depressa, onde são tão ligeiros e manhosos, que quando cuidamos que vão fugindo ante quem os persegue, então ficam atrás escondidos atirando aos que passam descuidados, e dessa maneira matam muita gente. Pela qual razão todos quantos portugueses e índios há na terra os temem muito. [...]. O mais do tempo andam derramados por diversas partes, e quando se querem ajuntar assobiam como pássaros, ou como bugios, de maneira que uns aos outros se entendem e conhecem, sem serem da outra gente conhecidos. Não dão vida uma só hora a ninguém, porque são mui repentinos e acelerados no tomar de suas vinganças, e tanto, que muitas vezes estando a pessoa viva lhe cortam a carne e lha estão assando e comendo à vista de seus olhos. São finalmente esses selvagens tão ásperos e cruéis que não se pode com palavras encarecer sua dureza (GÂNDAMO, 2004, p. 163, 165, 166).

Pero de Magalhães de Gândavo foi um historiador que esteve no Brasil na década de 1560 e, em 1576, terminou a versão de *História da Província de Santa Cruz a que vulgarmente chamamos Brasil*. Essa obra é considerada a primeira sobre a história do Brasil e trata das árvores, das frutas e dos animais que encontrou no país. Com relação aos Aimorés, o pesquisador se mostra direto e incisivo ao considerá-los bárbaros, vingativos e incivilizados.

Gabriel Soares de Sousa, em *Tratado descritivo do Brasil em 1587*, segue praticamente na mesma direção e ressalta os hábitos dos Aimorés como diferentes dos civilizados e a maneira de atacar traiçoeiramente os outros, sendo, entretanto, um pouco mais brando em sua descrição:

[...] são de maiores corpos e mais robustos e forçosos; não têm barbas nem mais cabelos no corpo que os da cabeça, porque os arrancam todos; pelejam com arcos e flechas muito grandes, e são tamanhos flecheiros, que não erram nunca tiro; são mui ligeiros à maravilha e grandes corredores. Não vivem estes bárbaros em aldeias, nem casas, como o gentio, nem há quem lhes visse nem saiba, nem desse com elas pelos matos até hoje; andam sempre de uma para outra pelos campos e matos, dormem no chão sobre folhas e se lhes chove arrimam-se ao pé de uma árvore, onde engenham as folhas por cima, quanto os cobre, assentando-se em cócoras; e não se lhe achou até agora outro rasto de gasalhado. Não costumam estes alarves fazer roças, nem plantar alguns mantimentos; mantêm-se dos frutos silvestres e da caça que matam, a qual comem crua ou mal assada, quando têm fogo; machos e fêmeas todos andam tosquiados e tosquam-se com umas canas que cortam muito; a sua fala é rouca da voz, a qual arrancam da garganta com muita força, e não se poderá escrever, como vasconço. Vivem estes bárbaros de saltar toda a sorte de gentio que encontram e nunca se viram juntos mais que vinte até trinta flecheiros; não pelejam com ninguém de rosto a rosto; toda a sua briga é atraçoada, dão assaltos pelas roças e caminhos por onde andam, esperando o outro gentio e toda a sorte de criatura em ciladas detrás das árvores, cada um por si, de onde não erram tiro, e todas as flechas empregam, e se lhe fazem rosto, logo fogem, cada um para sua parte; mas corno veem a gente desmandada, fazem parada e buscam onde fiquem escondidos, até que passem os que seguem e dão-lhes nas costas, empregando suas flechas à vontade. Estes bárbaros não sabem nadar, e qualquer rio que se não passa a vau basta para defesa deles; mas para o passarem vão buscar a vau muitas léguas pelo rio acima. Comem estes selvagens carne humana por mantimento, o que não tem o outro gentio que a não come senão por vingança de suas brigas e antiguidade de seus ódios (SOUSA, 1971, p. 79).

Finalmente, temos a descrição do cronista colonial e padre Simão de Vasconcelos – presente em sua *Crônica da Companhia de Jesus* (1658) - no qual certamente Alencar mais se embasou, conforme nota de rodapé, devido ao fato de o cronista destacar, também, essa tribo como temível, e principalmente, recriar, mais do que os outros autores, o ritual antropofágico (que é, em outro momento, mencionado em *O Guarani*), assim como o escritor cearense desejava dentro do seu projeto. Em outros termos, os escritos de Simão de Vasconcelos encaixavam-se mais bem na história que Alencar elaborou:

Por este tempo houve nas capitâneas dos Ilhéus, e Porto Seguro grandes perturbações nascidas de assaltos contínuos da nação Aimoré, que tudo metia em temor. É esta casta de índios Aimorés a mais brutal, e desumana de todo o Brasil [...]. É gente agigantada, robusta e forçosa; não tem cabelo algum em todo o corpo, mais que o da cabeça; todos os mais arrancam. Usam de arcos demasiadamente grandes: são tão destros flecheiros, que nem uma mosca lhes escapa: ligeiríssimos, grandes corredores: não vivem em casas, ou aldeias; nem alguém lhes achou jamais morada: pelos matos e campos andam à maneira de feras, de todo nus, homens e mulheres: dormem na terra, e escassamente lhes servem algumas folhas de colchão [...]. Não tratam de roças, nem semeados: sustentam-se de frutas agrestes, e de caça de feras, e aves [...], e esta comem crua, ou quando muito mal assada. [...] Igualmente andam à caça da fera, e da gente; e é-lhes a carne desta o mais saboroso pasto. Acometem sempre à traição, nunca em descoberto; e por isso poucos em número acometem a muitos, porque não tratam de defender o campo; mas não vendo a sua, logo fogem

cada um por seu cabo: sem lealdade, ou polícia de uns para outros, nem ainda pais para filhos (VASCONCELOS, 1977, p. 55, 56).

A maneira como foi construída pelo narrador a descrição física e psicológica dos Aimorés, reforçando os seus traços incivilizados, engrandece ainda mais Peri, que tem força, coragem para enfrentá-los e deixá-los pequenos perto de sua grandeza e do seu verdadeiro heroísmo. Esse indígena é apresentado na obra como rei das matas e os Aimorés quase como feras, tanto que o narrador, no intuito de descrevê-los, recorre às imagens que usou para apresentar a onça, no episódio da luta entre ela e Peri (primeira parte, capítulo IV, “Caçada”). Observemos como os trechos a seguir, relacionados ao confronto entre o animal e o índio, assemelham-se à descrição da tribo Aimoré: “era uma onça *enorme*; de *garras* apoiadas sobre um grosso ramo de árvore”; “uma espécie de riso sardônico e *feroz* contraía-lhe as negras *mandíbulas*, e mostrava a linha de *dentes amarelos*”; “as ventas dilatadas aspiravam fortemente e pareciam deleitar-se já com o *odor do sangue da vítima*” (ALENCAR, 1990, p. 21, *itálico nosso*); “a onça, com os seus *instintos carniceiros* e a *sede voraz de sangue*” (ALENCAR, 1990, p. 22, *itálico nosso*). Essas características destacadas são as mesmas que lemos no trecho descritivo dos aborígenes e por se localizarem ainda no início da obra, fazem, de certo modo, uma ligação entre as partes da narrativa.

Diante disso, podemos ver que os Aimorés são descritos como animais ferozes, pois em tudo se parecem mais com eles do que com a espécie humana. Notamos que o narrador descreve e ressalta, empregando adjetivos com conotação um tanto assustadora relacionados ao tema-título, os principais traços que diferenciam homens e bichos: os lábios que se transformaram em “mandíbulas de fera”; os dentes que viraram a “presa do jaguar”; as unhas que eram como “garras temíveis”; a estatura do corpo somado às peles de animais que os confundiam com “quadrúmanos” e a inteligência que dera lugar ao “instinto selvagem”.

Verificamos, então, que o processo de animalização desse povo é um recurso exaustivamente usado nesse fragmento de forma a levar o leitor a perceber que eram estes os inimigos que, juntamente com Loredano, causariam a destruição do solar de D. Antônio e de quase toda a sua família. A composição dos Aimorés evidencia apenas o que tinham de selvagem, uma vez que apenas um indígena poderia ser o herói e somente ele deveria ser engrandecido, exaltado e idealizado. Aos outros, cabia, apenas, serem a oposição: se, de acordo com o narrador, Peri era belo e nobre, os Aimorés não tinham boa aparência e eram ferozes; se Peri era bom e inteligente, os Aimorés eram temíveis e irracionais; se Peri era a salvação, os Aimorés eram a destruição.

Essa descrição tem importância garantida na narrativa porque faz da pausa na ação um momento de apresentação de personagens e, principalmente, de esclarecimento, que auxilia o leitor a ter a visão desse grupo de índios e a entender os últimos acontecimentos do enredo. Portanto, a descrição assume, aqui, as funções explicativa e expressiva, pois faz uso de analogias e correspondências para criar as imagens e ajuda a marcar a simbologia presente na obra, que pretende sugerir a origem mítica da nação brasileira.

4.6. Contraposição de perfis: D. Antônio de Mariz e Peri, personagens fundadoras

No desenvolvimento da narrativa, podemos ver que duas personagens destacam-se pelo modo como são apresentadas, pela índole que demonstram ter e pelas ações que praticam. São elas: D. Antônio de Mariz e Peri. Ambas estão totalmente relacionadas ao projeto político-literário de Alencar de reconstituir a nação e agem de acordo com esse propósito. Por isso, essas personagens devem ser enxergadas e compreendidas dentro desse programa.

A voz narrativa, utilizando-se do conhecimento que tem de todas as ações realizadas pelas personagens, apresenta-as, com o auxílio do comentário esclarecedor e parcial, de maneira positiva, revelando e exaltando suas qualidades, como visto anteriormente.

D. Antônio mostrou-se guerreiro e poderoso ao tornar-se importante na fundação do Rio de Janeiro e leal ao manter sua fidelidade a Portugal, mesmo que em outro país, não abrindo mão dos seus princípios. Assim, seu heroísmo se constrói a partir da sua participação nas lutas pela nação. No mesmo caminho segue Peri que a todo instante prova seu caráter e sua força ao proteger a todos que o rodeiam e ao utilizar sua sabedoria vinda da natureza, demonstrando que seu heroísmo provém da terra brasileira. Conforme De Marco (1993), se com D. Antônio de Mariz entra o passado histórico, com Peri, autóctone, a história do Brasil ganha vida.

As duas personagens desempenham decisiva função dentro da narrativa e participam de quase todas as ações da trama. Para o narrador, tanto o fidalgo quanto o indígena merecem o seu respeito e reverência por serem símbolos de nobreza e de coragem. Ao narrar uma visão que Peri tem sobre D. Antônio, o narrador enfoca a admiração que sente pelo fidalgo, sentimento já retratado na descrição inicial da personagem e condizente com a grandiosidade

apresentada na figura do português: “viu a *bela e nobre* cabeça do velho fidalgo rolar mutilada com os alvos cabelos tintos de sangue” (ALENCAR, 1990, p. 163, *itálico nosso*). Peri, por sua vez, também é visto como um nobre, como um rei que domina seu ambiente. Por meio das palavras de D. Antônio o narrador revela seu sentimento: “Crede-me, Álvaro, é um *cavalheiro português* no corpo de um selvagem!” (ALENCAR, 1990, p. 34, *itálico nosso*). Assim como em outras passagens no decorrer da obra: “Era Peri. *Altivo, nobre, radiante da coragem invencível* e do *sublime heroísmo* de que já dera tantos exemplos” (ALENCAR, 1990, p. 166, *itálico nosso*) e “Ele [...] o *senhor das florestas*, o *rei* dessa terra virgem, o *chefe* da mais valente nação dos Guaranis [...]” (ALENCAR, 1990, p. 167, *itálico nosso*).

Peri é caracterizado pelo ambiente da natureza virgem, da selva. O que apenas reafirma a sua condição de nativo, originário do meio natural, filho das matas brasileiras, livre. Já D. Antônio, nobre e civilizado, é definido pelo ambiente da civilização moderna, o que pode ser notado em sua vestimenta e em sua casa, por exemplo, de inspiração europeia. A partir disso, podemos dizer que tanto o índio quanto o português são os senhores dos seus próprios ambientes – Peri é o senhor da natureza e D. Antônio de Mariz é o senhor da civilização. Como salientou José de Nicola, em *Literatura brasileira*, “Alencar defende o consórcio entre o nativo e o europeu colonizador como uma troca de favores: uns ofereciam a natureza virgem, o solo esplendido; outros, a cultura” (NICOLA, 1998, p. 165).

As qualidades do fidalgo são realçadas se considerarmos a sua participação em momentos decisivos da narrativa quando, por exemplo, ele decide ficar ao lado de sua família na hora da morte durante o embate com os Aimorés ou quando permite que Peri salve sua filha nesse mesmo episódio. Tanto o português quanto o índio sabiam ser liderados e liderar, baseados sempre em princípios honrados. Como liderado, D. Antônio serviu à nação portuguesa de forma exemplar e, como líder, estruturou as terras que ganhou e se transformou no grande comandante das pessoas que ali viviam. Peri, da mesma forma, sabia escutar e obedecer – a pedido de D. Antônio tornou-se cristão - mas também tomava suas próprias decisões e sempre tinha certeza do que deveria ser feito em cada situação pela qual passava.

Diante disso, vemos que três características pautam o perfil dessas duas personagens e ambas sabem utilizá-las a seu favor: inteligência, coragem e força. O que as diferencia é de onde vêm esses atributos. Todo o conhecimento que D. Antônio possui vem da civilização, enquanto toda a sabedoria de Peri é oriunda da natureza. De Marco destaca que, para vencer os animais da floresta (quando necessário), o indígena não precisa de armas e tampouco matá-los, pois ele conhece profundamente a sua terra e basta, apenas, dominá-los. “Aplica à

situação seu conhecimento da selva e planeja sua ação mobilizando o pensamento” (DE MARCO, 1993, p. 68).

Esses atributos já podem ser esboçados na descrição inicial das duas personagens e é possível confrontá-los a todo o momento. De acordo com as considerações de Proença (1966) sobre a relação de Alencar com a fisionomia de suas personagens, é possível observarmos que as descrições físicas de Peri e de D. Antônio são compostas de modo a evidenciar a psicologia, a força e a sabedoria dos dois, tornando-se visível o temperamento leal desses homens e previsíveis várias de suas ações.

Desse modo, a partir dos traços de Peri descritos pelo narrador, percebemos, em sua primeira aparição, que se trata de uma personagem valente, firme, uma vez que os adjetivos utilizados funcionam como recursos persuasivos que contribuem para essa impressão, como, “olhos grandes”, “pupila negra”, “boca forte”. Essas são características de uma personalidade decidida, corajosa, intensa. Com isso, podemos notar que Alencar emprega certos sinais do descritivo, como as metáforas, as comparações e os adjetivos, para evocar na mente do leitor a imagem de um homem vigoroso, autêntico, corajoso e que utiliza os seus atributos para fazer o que considera o bem.

Assim, também, ocorre com D. Antônio. Mediante sua descrição física, logo identificamos que se trata de uma pessoa destemida e forte. A sua “face rosada”, a sua “boca expressiva” e os seus “olhos pequenos, mas vivos”, apontam para uma personagem que se mostra tão ativa e valente quanto Peri, pronta para enfrentar os perigos que cercarem sua família.

O narrador faz, também, referência indireta à idade um pouco avançada do português, o que constitui uma oposição em relação à mocidade do aborígene, principalmente se nos lembrarmos de que este se encontra na “flor da idade”, e àquele é atribuída a “cabeça de velho”. Entretanto, os adjetivos empregados pelo narrador parecem descrever uma mesma pessoa, visto que as palavras que se ligam aos dois temas-títulos são associadas ao porte alto e esbelto, à força, à graça e ao andar firme.

Outro ponto merecedor de destaque na relação entre esses dois perfis masculinos é a observação de como Alencar trabalha o que dizem suas fontes históricas sobre eles. O autor ancora suas personagens nos escritos históricos e aproveita essas informações moldando-as de forma que se encaixem em seu traçado. Na descrição de D. Antônio, o escritor cearense parece ter-se aproximado mais do que diziam os cronistas, mantendo e reafirmando o caráter nobre e forte da personagem, o que não ocorreu na descrição de Peri, na qual o autor precisou elaborá-la superando as informações históricas para dar-lhe o mesmo ar de grandiosidade.

Diante do que expusemos, é possível notarmos que atributos como lealdade e inteligência aparecem como traços distintivos de D. Antônio, regem todas as suas atitudes durante o romance e estão na origem da característica maior dessa personagem: agir como árbitro justo e legítimo nas situações de conflito. Essas mesmas qualidades concretizam, também, as atitudes do selvagem e transformam o índio Goitacá no herói Peri, um herói tão romanesco quanto os europeus. Elas garantem que o índio ganhe as provas que enfrenta, que ressuscite de várias mortes e que sua travessia pelo texto seja de ascensão.

Podemos afirmar, seguindo De Marco e a partir dos traços físicos e psicológicos observados nas descrições de D. Antônio e de Peri, personagens fundadoras, que “ambos atuam guiados pela inteligência e ambos extraem a coragem da sabedoria acumulada pelas comunidades de que provêm” (DE MARCO, 1993, p. 69). Em outras palavras, os dois agem em seus contextos - o primeiro, inserido no mundo cultural e o segundo, no mundo natural – e exalam a mesma fidalguia, força, vivacidade e virtude.

5. Traços estilísticos da descrição de José de Alencar

5.1. Padrão de descrição dos espaços e das personagens

Nas descrições analisadas nesse trabalho, observamos que os mesmos recursos são utilizados por Alencar em vários momentos da narrativa, o que faz com que alguns elementos apareçam na obra mais de uma vez. Nesse sentido, destacamos a omissão de dados identificadores, a ênfase na descrição de certos traços faciais, a abundância de adjetivos em duplicidade, a repetição de adjetivos e o largo emprego de imperfeitos e de gerúndios, entre outros. O uso recorrente desses recursos culmina em certa padronização dos enunciados descritivos feitos pelo romancista, propiciando que o leitor compreenda o processo constitutivo de suas personagens e dos seus cenários.

A omissão de dados identificadores é bastante presente na narrativa. Essa é uma estratégia argumentativa do narrador para prender a atenção do leitor, criando certa expectativa e mantendo o suspense sobre qual é o tema-título da descrição. Esse efeito é conseguido mediante a ocultação de elementos que só aparecem posteriormente. Afirma Othon M. Garcia, em *Comunicação em prosa moderna*:

não encontramos outra expressão menos rebarbativa para designar essa técnica de iniciar um parágrafo de tal modo que a atenção do leitor se mantenha suspensa durante largo tempo, técnica que consiste em omitir certos dados necessários a identificar a personagem e apreender a verdadeira intenção do autor. É um artifício, um truque, em geral eficaz nas mãos de um cronista ou contista hábil (GARCIA, 2006, p. 227).

O narrador já inicia o romance omitindo dados identificadores. No excerto descritivo inicial, só no segundo parágrafo, depois de explicar como nasce o rio, é que ele ganha um nome: Paquequer. Na descrição de D. Antônio e de sua filha, Cecília, acontece o mesmo. O narrador, primeiramente, apresenta as características das personagens, os seus trajes e onde se encontram naquele momento e somente no último parágrafo do fragmento revela seus nomes. Na apresentação de Peri, a referência a ele é inicialmente feita por meio desta expressão de cunho racial: “um índio na flor da idade”. Nas descrições de Álvaro, Loredano e Isabel, o

narrador não faz menção alguma aos seus nomes e o leitor só adquire essa informação na leitura de outros trechos da obra. Possivelmente, há essa omissão de dados de identificação no tocante às três últimas personagens mencionadas porque elas não estão intimamente ligadas ao mito que o romance propõe, são indivíduos que dinamizam a narrativa, mostram-se responsáveis pelos dramas e intrigas, mas não são extremamente importantes no projeto de Alencar.

Nas descrições, há presença de atributos que aparecem em pares como forma de reforço das qualidades do segundo termo já indicadas pelo primeiro, as quais dão maior sustentação ao que o narrador quer afirmar e segurança ao leitor para que este reproduza em sua mente as imagens sugeridas por tais adjetivos. Para exemplificar, apontamos alguns dos pares existentes no decorrer da obra: “*vassalo e tributário*”, “*tudo era grande e pomposo*” (descrição do Paquequer, ALENCAR, 1990, p. 11); “*arquitetura simples e grosseira*”, “*ar severo e triste*” (descrição da casa de D. Antônio, ALENCAR, 1990, p. 12, 13); “*talhe delgado e esbelto*”, “*perna ágil e nervosa*” (descrição de Peri, ALENCAR, 1990, p. 20, 21); “*hálito doce e ligeiro*”, “*tez alva e pura*”, (descrição de Ceci, ALENCAR, 1990, p. 24); “*graça e formosura*” (descrição de Isabel, ALENCAR, 1990, p. 25); “*bela e nobre cabeça*”, “*passo firme e seguro*” (descrição de D. Antônio, ALENCAR, 1990, p. 28); “*luz frouxa e suave*”, “*solene e grave*” (descrição da prece, ALENCAR, 1990, p. 32); “*pele áspera e calosa*” (descrição dos aimorés, ALENCAR, 1990, p. 165). Esses adjetivos, sempre relacionados ao tema-título da descrição, causam um efeito que amplia os retratos esboçados, como se um termo não fosse capaz de compor o desenho esperado, necessitando de um suporte, função desempenhada pelo “segundo” adjetivo.

Para compor o perfil completo de suas personagens, o romancista cearense explora, nos fragmentos, os mesmos traços faciais. É como se seguisse um roteiro pré-determinado para compô-las. Dessa forma, nas descrições da fisionomia, são recorrentes o enfoque à boca ou aos lábios, como ocorre nas descrições de D. Antônio, de Peri, de Ceci, de Isabel e dos Aimorés; aos dentes, que são alvos em Loredano e em Peri e amarelados nos Aimorés; e aos olhos, conforme vemos nas sequências que tratam de D. Antônio, de Loredano, de Peri, de Ceci e de Isabel. Esses são traços marcantes da fisionomia e importantes para pintar com maior precisão o desenho de um rosto. Devido a essa recorrência, observamos que Alencar faz desses traços elementos que indicam marcas de personalidade ao dizer que, por exemplo, a boca é forte (como a de Peri) e os olhos são vivos (como os do fidalgo português), ou de costumes e cultura, quando menciona que os dentes de alguns são alvos (como os de Loredano) enquanto de outros são amarelados (como os dos Aimorés). Ao retratar fisicamente

suas personagens, notamos, também, que ele emprega, quase sempre, os mesmos adjetivos: “alvura”/“alvo”/“alvíssimo”, “ágil”, “forte”/“firme”, “graça” e “bela”. Observamos que são termos que têm como propósito enaltecer o objeto descrito.

Por fim, porém não menos importante que os demais traços estilísticos mobilizados por Alencar nessas descrições, vemos o constante emprego dos pretéritos imperfeitos, dos advérbios de modo – e às vezes de tempo – e dos gerúndios. Esses elementos surgem como recursos indispensáveis na construção dos excertos descritivos em consonância com a narrativa e exercem significativas funções.

O uso dos verbos no pretérito imperfeito demonstra uma ação inacabada, tem um alto valor de duração e marca o prolongamento de um estado. Gladstone Chaves de Melo, em *Ensaio de Estilística da Língua Portuguesa* (1976), afirma que o verbo no imperfeito convida o leitor a integrar-se, pela imaginação, no ato do discurso, dando vida e cor aos fatos, como vemos no romance. Manuel Rodrigues Lapa, em *Estilística da Língua Portuguesa*, acredita que este é um tempo sereno, o tempo da “simpatia”, em que somos “transportados ao passado, pela fantasia e pelo sentimento, e vivemos duradoimente os sucessos” (LAPA, 1979, p. 207), por isso tão próprio para o descritivo. Para ele, o imperfeito “carrega-se de misteriosa imprecisão e dá-nos uma como que impressão de interminável” (LAPA, 1979, p. 208). Neis (1986) ressalta que grande parte dos textos narrativos redigidos no passado encontra no pretérito imperfeito o tempo fundamental da descrição. Com isso, observamos que Alencar lança mão dos imperfeitos para auxiliar o leitor a orientar-se temporalmente no texto e principalmente para tornar suas descrições mais prolongadas, tenras e aguçar a imaginação do leitor por referir-se a tempos idos.

Os advérbios de modo terminados em -mente, são frequentes nos excertos descritivos estudados e combinam-se com os já vistos pretéritos imperfeitos. Lapa (1979) ressalta que esse tipo de advérbio tem grande valor expressivo, introduz no texto uma noção não somente de tempo, mas também de modo, continuidade e movimentação e “faz o efeito de um retardador, que nos deixa ver com mais nitidez o movimento e a forma” (LAPA, 1979, p. 246). Assim, notamos que os advérbios e as locuções adverbiais sugerem um andamento narrativo mais vagaroso às descrições, um sentido de continuidade e estão relacionados com os tempos verbais indicativos de ações que ocorrem durante certo período, como é o caso do imperfeito. Há maior ocorrência desses advérbios nas sequências descritivas mais poéticas e pertencentes à parte “harmônica” da obra, tais como a descrição do Paquequer e a de Cecília, que são construídas com suavidade e graça. Com isso, observamos que esses advérbios

evidenciam a preocupação do narrador em se fazer amável, delicado e interessado em marcar o tempo de forma a transmitir ao leitor momentos lentos e sem preocupações.

Os gerúndios contribuem, da mesma maneira, para marcar uma ação prolongada. Conforme Lapa, os verbos no gerúndio são estilisticamente “instrumentos expressivos” que dão movimento e colore a imaginação (LAPA, 1979, p. 213). Marcel Cressot, em *O estilo e suas técnicas*, afirma que o gerúndio é o recurso que, por vezes, indica uma ação durativa, é uma “expressão dinâmica” (CRESSOT, 1980, p. 181). Então, podemos tomar os gerúndios, juntamente a alguns sinais descritivos, como responsáveis pelo movimento (no caso, mais vagaroso) das descrições, causando, também, nelas, uma sensação de leveza e de calma. Assim, os imperfeitos, os advérbios e os gerúndios são utilizados pelo narrador como recursos que assinalam o tempo, apontam ações mais duradouras, têm um aspecto mais sensível e ajudam a construir um fragmento descritivo com maior delicadeza e a tecer linhas mais suaves para compor a cena em curso.

Esses são alguns dos traços estilísticos explorados pelo romancista, em vários momentos, que constituem recursos recorrentes na construção de suas descrições e estabelecem uma espécie de padrão, como se as uniformizassem.

5.2. A contribuição das notas de rodapé para as descrições

As notas de rodapé são um recurso bastante explorado por Alencar no decorrer do romance em análise e grande parte delas encontra-se nas sequências descritivas. Elas se inserem no conceito de paratexto, teoria desenvolvida por Gérard Genette. O estudo desse tema iniciou-se em 1979, com *Introduction à l'Architexte*; e prosseguiu em *Palimpsestos*, publicado em 1982.

A preocupação de Genette, em *Palimpsestos* (2006), não se volta para o texto em si, em sua singularidade, mas para o modo como se relaciona com outros textos. Ele reflete sobre a transtextualidade definida como “[...] tudo que o coloca [o texto] em relação, manifesta ou secreta, com outros textos” (GENETTE, 2006, p.7). O conceito de transtextualidade remete diretamente ao de intertextualidade, porém mostra-se mais amplo. Para o teórico, é o conjunto das categorias que envolvem o discurso, ou seja, os modos de enunciação, os gêneros literários, entre outros.

O crítico francês elenca alguns tipos de relações transtextuais, dentre os quais destacamos o paratexto. Para ele, o paratexto é a relação menos explícita e mais distante que um texto mantém com os elementos que o permeiam ou, como ele destacou, é a relação que “no conjunto formado por uma obra literária, o texto propriamente dito mantém com o que se pode nomear simplesmente seu paratexto” (GENETTE, 2006, p. 9), que seriam o título, o subtítulo, os prefácios, os posfácios, as advertências, os prólogos, as notas de rodapé, as marginais, as de fim de texto, as epígrafes, as ilustrações, entre outros acessórios que cercam a obra. A partir do estudo de Genette podemos considerar que o autor não é a única fonte geradora de sua obra e que um texto não está totalmente isolado de outro. Quando escrevemos fazemo-lo na presença de outros escritos, posto que textos falam por intermédio de outros textos.

A utilização das notas de rodapé surge na Europa entre o final do século XVIII e o início do século XIX e, de acordo com Mirhiane Mendes de Abreu, em sua tese de doutorado *Ao pé da página* (2002), o seu uso era comum para defender posições, evocar polêmicas, elevar a arte literária por conceder-lhe a dimensão de um grande estilo e mostrar um conhecimento historiográfico. Anthony Grafton, em *As origens trágicas da erudição*, expõe:

Em primeiro lugar, elas [as notas de rodapé] convencem: convencem o leitor de que o historiador realizou uma quantidade aceitável de trabalho, o suficiente para mentir dentro dos limites toleráveis do campo [...]. Em segundo lugar, indicam as principais fontes que o historiador realmente usou. Embora as notas de rodapé comumente não expliquem o curso exato da interpretação que o historiador faz desses textos, elas muitas vezes dão ao leitor que possui um espírito suficientemente crítico e aberto pistas para permitir que o imagine – em parte. Nenhum instrumental pode dar mais informações – ou mais garantia – do que essas (GRAFTON, 1998, p. 30).

Com o recurso das notas, o leitor é convidado a sair do “primeiro” texto para entrar em outro complementar, paralelo, onde há explicações extras, “anotações” do escritor. Alencar revisa os escritos dos cronistas, apresenta suas leituras e usa cada citação de modo que preencha os seus interesses: ora alude aos autores coloniais, como discursos de autoridade conferindo a certificação histórica de que necessita, ora reexplica as informações tais como as deseja. Abreu (2002) ressalta que o romancista se apropria do documento e faz dele esteio verossímil dos seus livros. Para ela, as notas de rodapé atuam como prova de exatidão, apesar de, na realidade, o romancista selecionar fontes e inseri-las em seu texto de acordo com as necessidades de comprovação do enredo. “É a partir da escrita paralela que os livros do autor

contribuem fundamentalmente para solidificar a imagem heroica da origem do país, por fazer circular, indiretamente, a documentação da suposta virtude moral dos antecessores nacionais” (ABREU, 2002, p. 10).

Em *O Guarani* encontramos um total de 58 notas de rodapé: 21 ocupam-se dos indígenas e seus costumes, 23 descrevem a natureza e os animais e 14 referem-se aos elementos e às personagens históricas. Percebemos também que não são todas que fazem referência a autores ou cronistas. Das 58, em 34 encontramos essas referências bibliográficas (e em algumas há alusão a mais de um autor), não havendo nas demais menção nenhuma. As citações presentes nas 34 provêm de cronistas, relatos de viajantes, jesuítas e estudos históricos. Alencar escolheu alguns autores e obras aos quais se referiu nesses paratextos. Alguns são mais citados, outros menos: Baltasar da Silva Lisboa, cujos *Anais do Rio de Janeiro* são citados em 11 notas; Gabriel Soares de Sousa, com *Roteiro do Brasil* e *Notícia do Brasil*, em 9; Aires de Casal, com *Corografia Brasílica*, em 3; Humboldt e Dr. Sigaud, com *Du Climat et les Maladies du Brésil*, em 3; assim como Fr. Veloso, com *Flora Fluminense*; Varnhagen, com sua *História Geral do Brasil*, em 2 e Gumilha, com *Orenoco Ilustrado*, igualmente em 2. Há alguns autores cujas obras não são mencionadas: é o caso de Sainte-Hilaire, em 2 notas, de J. J. Lisboa, em apenas 1, e de Simão de Vasconcelos e Lamartinière, também em 1 nota.

A partir da referência a esses nomes podemos conhecer melhor os autores que compunham as leituras de Alencar, visto que foram os que mais contribuíram para a construção do romance e o ajudaram a dar o aspecto de certificação histórica do qual precisava. Em suas citações, o autor escolhe os temas, seleciona os costumes, revela seus posicionamentos ideológicos, e por vezes, comenta e opina sobre suas leituras. Ele acreditava que, com o estudo que fazia dos cronistas, dos missionários, dos historiadores, poderia recompor os tempos passados em seus romances. O escritor cearense concordava com a ideia de romance histórico oitocentista, que “deveria funcionar como depositário do registro de toda a nação. Seu papel compreendia não apenas o entretenimento e a moralização como também a instrução” (VOLOBUEF, 1999, p. 181).

Essa narrativa paralela auxilia no processo alencariano de construir a identidade nacional, para o qual se achava apto, e funciona como uma espécie de pedagogia da nacionalidade. Sendo assim, “o deslocamento da ficção para o pé da página favorece a atuação direta do romancista sobre os rumos da recepção das obras, especialmente se nos lembrarmos que, naquele século, delinearam-se as condições para definir o público e o leitor” (ABREU, 2002, p. 2). Os acontecimentos, as sequências narrativas e principalmente as

descrições são ancoradas nas notas de rodapé, o que demonstra o domínio narrativo do autor e o conhecimento de recursos persuasivos ao utilizá-las como discurso de autoridade, ao codificar os documentos. Conjugando romance histórico e indianista, Alencar busca em documentos as informações que julga necessárias para influenciar os leitores quanto ao sentimento patriótico e “construir” literariamente um certo Brasil.

No decorrer da narrativa, Alencar faz citações ao descrever os índios, a paisagem, os elementos e os costumes históricos, as personagens e algumas vezes ao falar sobre a língua indígena. Dessa forma, o romancista demonstra grande cuidado em reunir essas informações, inseri-las no momento adequado para orientar e esclarecer o leitor quanto aos elementos que são exaltados segundo seu sentimento de patriotismo.

Seguindo essa ideia, as notas indicam um caminho para que o leitor comprove a veracidade dos elementos descritos por seu narrador, como vemos em uma das notas inseridas na descrição da parte interior da casa de D. Antônio de Mariz, intitulada “Brasão de Armas”: “Este brasão da casa dos Marizes é histórico, nos mesmos *Anais do Rio de Janeiro*, tomo 1.º, p. 329, acha-se a sua descrição que copiei literalmente” (ALENCAR, 1990, p. 13).

Na fonte citada pelo autor encontramos a seguinte descrição:

Teve Carta de Brasão de Armas, que se acha no NT.1º do Arsenal Loral. fl. 616 e 617, dado em Évora a 14 de setembro de 1551, em que se declara descender da linhagem dos Marizes, Fidalgos de Cota d’Armas por seu avô Lopo de Mariz, cujas armas eram em campo, cinco vieiras de ouro riscadas, e de preto em cruz, entre quatro rosas de prata, entre palas e faixas, e por diferença uma brica de prata com um anel de vermelho, elmo de prata, guarnecido de ouro, paquife de ouro e azul, e por timbre um meio leão de azul com uma vieira de ouro sobre a cabeça (LISBOA, 1967 apud DE MARCO, 1993, p. 35).

Observemos agora a semelhança entre esse escrito e o que Alencar colocou no interior da obra:

Sobre a porta do centro desenhava-se um brasão de armas em campo de cinco vieiras de ouro riscadas em cruz entre quatro rosas de prata sobre palas e faixas. No escudo, formado por uma brica de prata orlada de vermelho, via-se um elmo também de prata, paquife de ouro e de azul, e por timbre um meio leão de azul com uma vieira de ouro sobre a cabeça (ALENCAR, 1990, p. 13).

Baltasar da Silva Lisboa é citado várias vezes por Alencar. Esse cronista é um parâmetro de credibilidade geográfica, visto que era sócio honorário do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro desde a sua fundação oficial, ocorrida em 1838. Vale destacar que esse Instituto apoiava os intelectuais da época para que definissem os traços da nação. Quanto a essa descrição, o autor optou por manter-se fiel à fonte, pois ela fazia parte do modo de construção do português e satisfazia aos seus anseios, adequava-se perfeitamente à grandeza e à fidalguia que o cearense queria conferir a D. Antônio de Mariz. Concordamos com a questão levantada por Abreu ao dizer: “mencionar o narrador aos *Anais* e destacar o fato de ter copiado dele literalmente parece, de certa forma, corresponder à vontade de inscrever o livro na cadeia de textos que consolidaram a história oficial do Brasil” (ABREU, 2002, p. 120). Assim, com a referência a esse cronista o autor demonstra a sua íntima relação com as fontes históricas e o desejo de induzir o leitor a acreditar que sua descrição correspondia à verdade.

Esse grau de fidelidade à citação do “Brasão de armas”, no entanto, não ocorreu com a descrição do Rio Paquequer, em que temos igualmente alusão a Silva Lisboa, mas o que nos é apresentado no livro difere, de certo modo, da fonte citada na nota:

O Paquequer - Para se conhecer a exatidão dessa descrição do rio Paquequer naquela época, leia-se B. da Silva Lisboa. *Anais do Rio de Janeiro*, 1º tomo, pág. 162. Hoje as grandes plantações de café transformaram inteiramente aqueles lugares outrora virgens e desertos (ALENCAR, 1990, p. 11).

O que encontramos no texto aludido são as seguintes informações:

As águas que despejam para fora das serras na compreensão o termo da cidade, vêm da Serra dos Órgãos. É memorável o Rio Paquequer, o qual se divide com Macacu, tendo o seu nascimento na mesma serra, no mais alto dela, e onde a cordilheira é mais elevada: o seu curso vai do norte até o Rio Paraíba, onde entra caudaloso, atraindo e ajuntando no seu curso todas as águas da serra em distância de 10 léguas, navegável duas. Desde o seu princípio correm sucessivas e engraçadas cascatas, que precipitam as suas águas sobre lindas bacias e fontes, que lavando um grande lagedo, toma a forma de cinco chafarizes: estas bacias são lindamente levantadas, circuladas de suas orlas de diversas cores; e suas águas vão-se precipitando em outros profundos tanques, uns seguidos, e após destes outros com cristalizações de crisólitas, e de pingos d'água, de vários tamanhos, forma, e raridade: aquele rio segue depois sereno, e navegável com copiosa quantidade de saborosos peixes (LISBOA, 1967, p. 162, 163 apud DE MARCO, 1993, p. 36).

Nessa descrição, Alencar não poderia reproduzir fielmente o que escreveu Silva Lisboa, que faz uma apresentação do Rio Paquequer apenas em sua condição de acidente geográfico, porque se trata do rio com grande significado para o romance. Sobre isso, Valéria De Marco expõe: “os modos usados por Alencar para apropriar-se da crônica histórica contribuem decisivamente para esboçar as imagens que ele quer divulgar da história do país” (DE MARCO, 1993, p. 36). A natureza, aliás, teve sempre um papel de destaque em seus romances históricos e indianistas e, portanto, as descrições, os fatos narrados não devem ser entendidos fora desse projeto. Para Adilson Citelli, em *Romantismo*, a importância que a paisagem natural ocupa na obra do autor não foi acidental, mas resultado de um posicionamento cujo desejo era “enlevar, pela natureza, a própria nacionalidade” (CITELLI, 2002, p. 79).

Assim, outro aspecto que nos chama a atenção ao compararmos essas duas notas é o fato de na primeira – “Brasão de armas” – o romancista alegar que copiou inteiramente os escritos de Silva Lisboa, e o de na segunda – “O Paquequer”, afirmar que, para conhecer com exatidão a descrição original do rio, é preciso ir à fonte indicada. Ele mesmo declara que sua reprodução não foi fiel ao modelo que tinha em mãos e possivelmente tenha feito esse comentário para se eximir de eventuais críticas, o que não prejudicaria o caráter “real” que queria dar ao seu texto.

Paulatinamente, o autor insere elementos históricos em sua narrativa. Na descrição dos aventureiros – que em seguida focaliza especialmente Álvaro e Loredano – o narrador explica, no próprio interior do texto, que eles eram homens pobres que moravam próximos a D. Antônio e desejavam fazer fortuna rapidamente. Como se esses esclarecimentos não bastassem, o cearense inclui mais uma nota:

Aventureiros – O costume que tinham os capitães daquele tempo de manterem uma banda de aventureiros às suas ordens, é referido por todos os cronistas. Esse costume tinha o quer que seja dos usos da média idade, e a necessidade o fez reviver em nosso país onde faltavam tropas regulares para as conquistas e explorações (ALENCAR, 1990, p. 15).

Aqui, Alencar não cita precisamente tal fonte, mas afirma que “todos” os cronistas dão essa informação, o que não compromete a certificação histórica; ao contrário, a utilização do pronome (“todos”) e uma afirmação tão direta parecem conferir uma legitimidade maior

ainda ao autor, visto que, segundo ele, os cronistas da época, os quais bem conhecia, têm a mesma visão.

A próxima nota de rodapé apresentada refere-se ao fragmento descritivo da personagem Peri. Visando a dar uma dimensão heroica ao índio, o autor a insere no momento em que sente necessidade de dar explicações a respeito da grandiosidade manifestada na apresentação do indígena:

Um índio – O tipo que descrevemos é inteiramente copiado das observações que se encontram em todos os cronistas. Em um ponto porém variam os escritores; uns dão aos nossos selvagens uma estatura abaixo da regular; outros uma estatura alta. Neste ponto preferi guiar-me por Gabriel Soares que escreveu em 1580, e que nesse tempo devia conhecer a raça indígena em todo o seu vigor, e não degenerada como se tornou depois (ALENCAR, 1990, p. 20).

Essa nota de pé de página introduz uma explicação sobre a descrição do índio e aparece como uma forma de o autor isentar-se, novamente, de possíveis críticas que pudessem surgir. Nela o autor aponta um dos escritores em que se baseou para dar maior veracidade à obra, às descrições, e revela a sua intenção de dar grandiosidade a essa personagem decisiva para o desenvolvimento da narrativa.

Pretendendo que a figura do indígena tivesse lugar destacado na obra, o romancista teve de reinterpretá-lo, dar-lhe nova feição, diferente da apresentada por alguns cronistas coloniais e viajantes que aqui estiveram, como ele mesmo revela. Era preciso transformá-lo em um herói genuíno. Conforme Wesley Roberto Cândido, no artigo *O indigenismo de Alenca* (2010), o índio, idealizado, que ocupava o lugar de protagonista da história, possibilitava em seu romance criar um herói americano.

O romancista faz uma leitura crítica dos textos dos cronistas no que se refere ao índio, tentando, conforme menciona Silviano Santiago, em Prefácio a *Ubirajara*, “desrecalcar os valores culturais indígenas que se encontravam camuflados, escondidos nos textos escritos por estrangeiros” (SANTIAGO, 1980, p. 06). Nesse caso, Alencar, por meio da descrição e da nota, interpreta e compõe a imagem do indígena seguindo os seus interesses e a sua visão de mundo.

A nota transcrita acima revela que o autor cearense utiliza os paratextos para opinar sobre o que os cronistas escreviam, defender os indígenas e expor a sua intenção de dar-lhes estatura avantajada, opondo-se à maioria dos estudiosos. O que chega a ser até um desabafo

contra a visão que alguns deles tinham dos índios, dando uma explicação sobre a preferência pela descrição de Gabriel Soares de Sousa, em vez de pela de outros intelectuais. Ele mesmo justifica a sua opção devido ao cronista, por haver escrito em 1580, conhecer realmente os indígenas. No entanto, o fato de ele ter sido um dos primeiros cronistas coloniais a escrever sobre o Brasil e seus aspectos, segundo falamos anteriormente, não foi o único motivo para a escolha. Esse cronista foi referência de vários escritores do século XIX, por exemplo, Varnhagen e Gonçalves de Magalhães. Concordamos com Daniela Casoni Moscato, em *Traços de Peri*, quando afirma: “citar Sousa era demonstrar, também, conhecer os autores lidos e analisados pela intelectualidade do período” (CASONI, 2006, p. 40, 41). É possível que Alencar, também, tenha feito essa opção porque esse cronista deixou imagens e impressões positivas do índio que iam ao encontro do seu interesse, do seu projeto, posto que Gabriel Soares não foi, certamente, o único cronista a “conhecer a raça indígena em todo o seu vigor”.

De acordo com Abreu (2002), a escrita dessas notas não é apenas um detalhe do livro, o romancista as emprega porque, além de ser um lugar estratégico de produção de sentido da narrativa, utiliza-se delas para atuar diretamente sobre os rumos da recepção das obras. E a autora destaca, ainda:

[o seu papel] fundamenta-se em fazer com que o leitor absorva precisamente uma apresentação da realidade que se queria ideal; nas circunstâncias em que o documento exposto se referisse a imagens contrárias, a imaginação passa a inventar um fictício no lugar do real; ela intervém a fim de que se preserve a verossimilhança interna da obra, o que, em outras palavras significa proporcionar um real a partir de premissas expostas e dirigidas pelas notas, apresentadas como um meio comprobatório (ABREU, 2002, p. 57).

Outro aspecto importante das notas de rodapé de Alencar é a função matésica por elas desempenhada, pois, nesse espaço, o autor continua dando explicações que ajudam a desenhar as personagens e a esclarecer os fatos da narrativa. Aqui, o romancista também demonstra os seus conhecimentos.

Alencar expõe seu vocabulário sobre a fauna e a flora brasileiras, sobre as personagens históricas, sobre os índios e seus costumes, mostrando ao leitor o saber adquirido com seus estudos e pesquisas. Assim, suas notas de rodapé contêm sempre informações pertinentes, dão pistas que clareiam possíveis dúvidas ou apresentam declarações embasadas na ciência para que haja uma certificação, como é o caso, além das outras que

citamos, da nota “Gardênia”, na descrição de Ceci. Nessa nota ele elucida o questionamento sobre a origem da flor: “Nome científico que Fr. Veloso na sua *Flora Fluminense* dá à açucena silvestre; nos nossos campos encontra-se essa flor de várias cores; a mais comum é a branca e escarlate” (ALENCAR, 1990, p. 24, *itálico do autor*).

As notas de pé de página, de certa maneira, aproximam a narrativa do grande público leitor, por guiarem a leitura e esclarecerem fatos que estão distantes temporalmente da vida das pessoas, auxiliando no entendimento da obra. Isso foi preciso porque se tratava de um país onde o público estava acostumado à “tradição de auditório”, segundo Antonio Candido, em *Literatura e sociedade* (1973). Alencar, então, construiu obras para serem lidas e não mais ouvidas. Por isso, desenvolveu enredos mais didáticos, com notas explicativas: “Na produção de seus livros, Alencar valeu-se de crônicas históricas, dicionários e gramáticas e, desse material, compôs cenários, personagens, cenas e acontecimentos, transformando monótonas informações em fonte de construção de uma imagem positiva e gloriosa do Brasil” (ABREU, 2002, p. 12). É a partir da escritura das notas que se solidificam alguns aspectos da história brasileira e se faz circular, juntamente com as descrições, mesmo que indiretamente, a documentação relativa ao passado do país e aos homens que nele viveram muitos anos antes do século XIX. E com esse papel educativo, elas acabam por influenciar a leitura, ajudar a conhecer as fontes e também a discriminar as que não se adequariam ao projeto político-literário do romancista.

A maioria dos escritores que Alencar menciona é estrangeira. Trata-se de autores que passaram pelo Brasil entre os séculos XVI, XVII e XVIII em missões religiosas, científicas ou colonizadoras. Dessas missões surgiram os relatos que contêm informações sobre os costumes da época, sobre a fauna e a flora, sobre a geografia do Brasil e também sobre os índios. Esses escritores coloniais correspondem a homens que foram consagrados pela história oficial, e daí o motivo de citá-los, unindo a história ficcional, a partir de sua imaginação à história não ficcional, embasado em tais nomes.

As notas de rodapé são mais um elemento empregado por José de Alencar na composição de suas descrições, com o intuito de confirmar ou explicar o que ele apresenta em seus fragmentos descritivos.

6. CONCLUSÃO

No dizer de Antonio Candido, o romantismo brasileiro “foi o episódio do grande processo de tomada de consciência nacional, constituindo um aspecto do movimento de independência. Afirmar a autonomia no setor literário significava cortar mais um laço com a mãe Pátria” (CANDIDO, 2007, p. 312). Era esse o desejo de Alencar: tomar as rédeas da literatura brasileira. Então, engajado nesse projeto, escreveu um romance que tinha o compromisso de representar literariamente o país, apresentando o Brasil para o mundo, oferecendo-lhe uma identidade. Assim, elegeu o índio como símbolo nacional e elaborou narrativas que valorizavam e exaltavam a natureza brasileira, firmando uma relação entre a paisagem e o homem.

Para isso, o romancista investiu em uma narrativa que se propunha a (re)construir a identidade brasileira e a sugerir a origem mítica da nação. Como forma de atingir seu objetivo de escrever com cor local, Alencar encontrou na descrição o mecanismo ideal para compor uma obra com sequências nas quais matas, rios, personagens, moradias, objetos, trajes, entre outros, são compostos com singular vivacidade escritural. As descrições são como marcas registradas da escrita de Alencar e notabilizam-se em *O Guarani*.

Suas descrições são o reflexo do projeto político-literário do autor de retratar o Brasil e são elaboradas a partir da sua imaginação fértil - que a tudo amplia - do seu entusiasmo, do seu ufanismo. Dado esse contexto, buscamos, nesta dissertação, evidenciar a importância dos mecanismos descritivos para a composição e a compreensão global de *O Guarani* (1857), de José de Alencar. Para a análise, embasamo-nos nos estudos teóricos dos franceses Gérard Genette, em *Fronteiras da Narrativa* (1973), e Philippe Hamon, em *O que é uma descrição?* (1976).

No primeiro capítulo, abordamos os conceitos da tipologia textual descritiva, estudando os principais recursos que compõem uma descrição. Tendo em mente que de acordo com Genette (1973) não é possível, à primeira vista, encontrarmos uma narração sem traços descritivos e que, segundo Hamon (1976), a descrição organiza a narrativa e é a sua memória, observamos que as descrições de Alencar estão espalhadas pelo texto, em alguns casos, aparecem em estado puro, em outros, se mesclam à narração, mas guardam invariavelmente informações decisivas para o prosseguimento das ações, orientando a leitura do romance.

Como a descrição, na maioria das vezes, não se apresenta simplesmente como uma lista armazenada na memória, notamos que a coesão do texto descritivo se dá na união de diversos recursos sintáticos e lexicais que permitem que um enunciado descritivo seja reconhecido como tal dentro da narrativa. Partindo dos fundamentos teóricos de Philippe Hamon, acerca dos recursos empregados pela descrição, constatamos que, em *O Guarani*, os enunciados descritivos estabelecem a ligação entre as partes do texto, por meio de frases-tipo introdutórias e conclusivas, que contribuem para a legibilidade da narrativa, organizando-a, visto que se fundem à narração sinalizando o início de uma nova descrição ou deixando ver que esta chegou ao fim.

Observamos, também, o uso de um léxico amplo relacionado ao tema-título e um intenso emprego de figuras retóricas – em especial, metáforas, comparações, metonímias, prosopopeias – e de adjetivos, advérbios, gerúndios, imperfeitos e justaposição, elementos que dão ritmo à sequência, permitem a sua harmonia interna, na medida em que expandem o campo semântico ligado ao “objeto” descrito e principalmente ajudam a fixar as imagens - fundamentais nesse romance - na mente do leitor. São esses alguns dos principais mecanismos que norteiam o autor em seu texto.

O segundo capítulo desta dissertação tratou da descrição dos espaços externo e interno. Tais descrições posicionam as ações da trama, constroem o cenário e permitem que o leitor componha mentalmente as cenas. Elas também prenunciam ações, como ocorre na apresentação do Rio Paquequer, cujo movimento – harmonizado com a natureza e submisso a outro rio que lhe impõe autoridade – indica a trajetória da personagem Peri, que, como o Paquequer, sempre em comunhão com a floresta, aproxima-se do mundo de D. Antônio e “curva-se aos pés do seu suserano”. Constatamos, também, que os fragmentos descritivos do espaço interno, no que diz respeito à casa dos Mariz e seus arredores (os armazéns dos aventureiros e a cabana de Peri), revelam as origens, os costumes da família e desenharam o perfil dos indivíduos, sugerindo como se comportarão no decorrer do romance.

O terceiro capítulo mostrou que a descrição das personagens compõe retratos das mesmas, apresentando seus aspectos físicos e psicológicos e contribuindo para a exteriorização do ponto de vista de cada uma. Seus gestos e trajés são delineados de modo a levar o leitor a conhecer o perfil das personagens e a entender algumas das ações que realizam na obra.

No último capítulo, observamos nas descrições de *O Guarani* a recorrência constante de determinados recursos, a exemplo da omissão de dados identificadores. São utilizados adjetivos duplos, com o segundo adjetivo reforçando a característica já apresentada no

primeiro. Olhos, lábios e dentes são sempre destacados como traços fundamentais para a composição de um perfil das personagens e para a explicitação de sua origem (olhos e lábios) e seus costumes (dentes). Ainda ocorre a inserção frequente de notas de rodapé, que dão embasamento histórico à obra e demonstram os conhecimentos do autor. Mediante a análise desses recursos, verificamos que a construção dos enunciados descritivos segue um padrão e reflete um estilo próprio do romancista, gerando um efeito de previsibilidade na construção dessas passagens e orientando a leitura do texto.

Procuramos evidenciar que as descrições contidas em *O Guarani* fazem das pausas na narração momentos fundamentais do enredo, pois não existe um “tempo em que não acontece nada”. As descrições do romance formam quadros variados, que unem cores, sensações, aromas, movimentos, sons para colocar à vista um ambiente ou uma personagem, conjugando aspectos sinestésicos, em que tendem a predominar os visuais.

Os enunciados descritivos alencarianos desempenham, algumas vezes, a função mimética, ao tentar reproduzir espaços verossímeis; a função matésica, indicando as leituras do romancista; a função proteladora, ao retardar as ações. Mas há uma função que está presente em todas as sequências descritivas: a focalizadora. Essas sequências são compostas pelo olhar do narrador, que filtra os aspectos a serem apresentados de acordo com o seu objetivo.

As descrições antes analisadas são, portanto, fundamentais para a economia interna de *O Guarani*, romance de fundação da nação brasileira, porque estão ligadas aos principais acontecimentos e personagens. Em razão disso, essa dissertação objetivou evidenciar que elas são mais do que simples expedientes decorativos que poderiam ser retirados do texto sem causar prejuízos. As descrições, em *O Guarani*, deixam de servir simplesmente como pano de fundo para ganharem lugar no palco principal e se tornarem, de certa forma - ainda que se trate de categorias distintas - tão importantes quanto as personagens e suas ações.

REFERÊNCIAS

ABREU, Mirhiane Mendes de. *Ao pé da página: a dupla narrativa em José de Alencar*. Tese de Doutorado. Campinas, Unicamp, 2002.

ALENCAR, José de. Benção paterna, prefácio a Sonhos d'Ouro. In: _____. *Obra Completa*. 1. ed. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1959, v. 1, p. 691-702.

_____. Cartas sobre a Confederação dos Tamoios. In: _____. *Obra completa*. 1. ed. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1960, v. 4, p. 863-922.

_____. Como e porque sou romancista. In: _____. *Ficção Completa*. São Paulo: Companhia Aguiar Editora, 1959, v. 1.

_____. *O Guarani*. 15. ed. São Paulo: Ática, 1990. (Série Bom Livro)

ALMEIDA, José Maurício Gomes de Almeida. *A Tradição Regionalista no Romance Brasileiro: 1857 – 1945* 2 ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

ARARIPE JÚNIOR, Tristão de Alencar. *Luizinha; Perfil Literário de José de Alencar*. Rio de Janeiro: J. Olympio; Fortaleza: Academia Cearense de Letras, 1980, v. 5 (Coleção Dolor Barreira)

BARROS, Luciana Oliveira de. No fim do arco-íris, o ouro – A rivalidade das cores no romance de Maksim Górkí. *Revista Garrafa*. Rio de Janeiro, n. 21, mai/ago. 2010.

Disponível em:

<http://www.ciencialit.letas.ufrj.br/garrafa/garrafa21/lucianadebarros_nofimdoarco.pdf>.

Acesso em 10. fev. 2014.

BOECHAT, Maria Cecília. *Paraísos artificiais: o romantismo de José de Alencar e sua recepção crítica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1972.

_____. Um mito sacrificial: o indianismo de Alencar. In: _____. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 176-193.

CAMPATO JÚNIOR, João Adalberto. *Retórica e Literatura: o Alencar polemista nas Cartas sobre A Confederação dos Tamoios*. São Paulo: Scortecci, 2003.

CANDIDO, Antonio, et al. *A personagem de ficção*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.

_____. O escritor e o público. In: _____. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 3 ed. São Paulo: Editora Nacional, 1973, p. 73-88

CÂNDIDO, Weslei Roberto. O indigenismo de Alencar: um diálogo com a literatura andina no século XIX (2010). *Revista Iluminart*. Sertãozinho, n. 5, p. 106-114, ago. 2010. Disponível em: <http://www.cefetsp.br/edu/sertaozinho/revista/volumes_anteriores/volume1numero5/ARTIGOS/volume1numero5artigo9.pdf>. Acesso em: 15 jul. 2013.

CARVALHO, Ronald de. *Pequena história da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1968.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.

CITELLI, Adilson. *Romantismo*. São Paulo: Ática, 2002.

COUTINHO, Afrânio: *A literatura no Brasil*. São Paulo: Global editora, 2002. v. 3.

CRESSOT, Marcel. *O estilo e suas técnicas*. Trad. Madalena Cruz Ferreira. São Paulo: Edições 70, 1980.

CUNHA, Eneida Leal. *Estampas do imaginário: literatura, história e identidade cultural*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

CURTIUS, Ernest Robert. *Literatura europeia e Idade Média Latina*. Trad. Paulo Ronai, Teodoro Cabral. São Paulo: Hucitec/Edusp, 1996.

DANTAS, Pedro. Observações sobre o romance de Alencar. In: _____. O romance brasileiro. *Revista Brasil*, ano IV, 3ª fase, maio 1941.

DE MARCO, Valeria. *A Perda das Ilusões: o romance histórico de José de Alencar*. Campinas: Unicamp, 1993.

DIMAS, Antonio. *Espaço e romance*. 2 ed. São Paulo: Ática, 1987. (Série Princípios)

ELIAS, Norbert. *O processo civilizador: formação do Estado e civilização*. Trad. Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993. v. 2.

FÁVERO, Leonor Lopes; KOCH, Ingedore G. V. Contribuição a uma tipologia textual. *Letras & Letras*. Uberlândia, v. 3, n. 1, p. 3-10, jun. 1987.

GANCHO, Cândida Vilares. *Como analisar narrativas*. 9 ed. São Paulo: Ática, 1999.

GÂNDAVO, Pero de Magalhães. *A primeira história do Brasil: história da Província de Santa Cruz a que vulgarmente chamamos Brasil*. 2 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

GARCIA, Othon Moacyr. *Comunicação em prosa moderna: aprenda a escrever, aprendendo a pensar*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2006.

GENETTE, Gérard. Fronteiras da narrativa. In: _____. *Análise estrutural da narrativa*. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis: Vozes, 1973. p. 255-274.

_____. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Trad. Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: FAE/UFMG, 2006.

GOETHE, Johann Wolfgang Von. *Doutrina das Cores*. Trad. Marco Giannotti. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.

GRAFTON, Anthony. *As origens trágicas da erudição: pequeno tratado sobre a nota de rodapé*. Trad. Enid Abreu Dobranszky. Campinas: Papirus, 1998.

HAMON, Philippe. O que é uma descrição? In: ROSSUM-GUYON, F. V.; HAMON, Philippe; SALLENAVE, Danièle. *Categorias da narrativa*. Lisboa: Vega, 1976, p. 55 - 76.

HARVEY, John. *Homens de preto*. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

HOUAISS Antônio; KOOGAN Abrahão. *Enciclopédia e Dicionário*. Rio de Janeiro: Delta, 1997.

KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça. *Argumentação e linguagem*. 4. ed. São Paulo: Cortez, 1996.

LAGE, Rui. José de Alencar e Chateaubriand: entre o Velho e no Novo Mundo. *Revista do Centro de Estudos Brasileiros*. n. 5, p. 19-29, 2004.

LAPA, Manuel Rodrigues. *Estilística da Língua Portuguesa*. [Coimbra]: Coimbra, 1979.

LEITE, Dante Moreira. *O caráter nacional brasileiro: história de uma ideologia*. 7 ed. São Paulo: Editora UNESP, 2007.

LINS, Osmar. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.

LONGINO. *Do Sublime*. Trad. Filomena Hirata. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

LUKÁCS, Georg. Narrar ou descrever. In: _____. *Ensaio sobre literatura*. Trad. Giseh Vianna Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

MARQUESI, Sueli. Cristina. *A organização do texto descritivo em língua portuguesa*. Petrópolis: Vozes, 1996.

MARTINS, Álvaro. Casamentos mestiços: as tragédias de Isabel e Iracema nos romances indianistas de José de Alencar. *Revista Eletrônica Literatura e Autoritarismo: Dossiê Artistas e Cultura em Tempos de Autoritarismo*, p. 142-165, maio 2012. Disponível em: < <http://w3.ufsm.br/grpesqla/revista/dossie07/>>. Acesso em 17 jun. 2013.

MARTINS, Eduardo Vieira. *A fonte subterrânea: José de Alencar e a Retórica Oitocentista*. Londrina: Eduel, 2005.

_____. Apresentação e Notas. In: ALENCAR, José de. *O Guarani*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

_____. Imagens da floresta: Auguste de Saint-Hilaire e José de Alencar. In: MIYOSHI, Alex (Org.). *O selvagem e o civilizado nas artes, fotografia e literatura do Brasil*. Campinas: Unicamp, 2010, p. 38-56.

MELO, Gladstone Chaves de. *Ensaio de Estilística da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Padrão, 1976.

MENDES, Oscar. Apresentação. In: ALENCAR, José de. *José de Alencar: romances indianistas*. Rio de Janeiro: Agir, 1968. (Coleção Nossos Clássicos).

MEYER, Augusto. Alencar e a tenuidade brasileira. In: ALENCAR, José de. *Obra completa*. RJ: Aguilar, 1964.

MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MONTENEGRO, Olívio. *O romance brasileiro: As suas origens e tendências*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1938.

MOSCATO, Daniela Casoni. *Traços de Peri: leituras do leitor José de Alencar para a composição do indígena em sua obra “O Guarani” – 1857*. Dissertação de Mestrado. Assis, Unesp, 2006

MOTTA, Arthur. *José de Alencar (o escritor e o político): sua vida e sua obra*. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Cia., 1921.

NEIS, Ignácio Antônio. Elementos de tipologia do texto descritivo. In: FÁVERO Leonor Lopes e PASCHOAL, Mara S. Z. (Orgs.). *Linguística textual: texto e leitura*, São Paulo: Educ. 1986, p. 47-63. (Série Cadernos PUC, n. 22)

NICOLA, José de. *Literatura brasileira: das origens aos nossos dias*. São Paulo: Scipione, 1998.

ORTIZ, Renato. *O Guarani: um mito de fundação da brasilidade*. In: *Ciência e cultura*, São Paulo: SBPC, v. 40, n. 3, p. 261-269, mar. 1988.

PAZ, Olegário. Descrição. In: CEIA, Carlos. *E-Dicionário de Termos Literários*. Disponível em:
<http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=720&Itemid=2>. Acesso em: 13 fev. 2012.

PEDROSA, Israel. *Da cor à cor inexistente*. 10 ed. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2009.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Vira e mexe, nacionalismo: paradoxos do nacionalismo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

PINTO, Maria Cecília Queiroz de Moraes. *A vida Selvagem: paralelo entre Chateaubriand e Alencar*. São Paulo: Annablume, 1995.

PROENÇA, M. Cavalcanti. *José de Alencar na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S.A., 1966, v. 5.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de narratologia*. 7 ed. Coimbra: Almedina, 2002.

RIBEIRO, José Antônio Pereira. *O romance histórico na literatura brasileira*. São Paulo: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia/Conselho Estadual de Cultura, 1976.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Análise estrutural de romances brasileiros*. Petrópolis: Vozes, 1973.

SANTIAGO, Silviano. Liderança e hierarquia em Alencar. In: _____. *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982.

_____. Roteiro para uma leitura intertextual de Ubirajara. In: ALENCAR, José de. *Ubirajara*. 6 ed. São Paulo: Ática, 1980.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Literatura Brasileira*. 10 ed., Rio de Janeiro: Graphia, 2004.

SOUSA, Gabriel Soares. *Tratado Descritivo do Brasil em 1587*. 4. ed. São Paulo: Ed. Nacional/Edusp, 1971

STEGAGNO-PICCHIO, Luciana. *História da literatura brasileira*. 1. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

THOMAS, Keith. *O homem e o mundo natural: mudanças de atitude em relação às plantas e aos animais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988

VASCONCELOS, Simão de. *Crônica da Companhia de Jesus*. 3 ed. Petrópolis: Vozes, 1977, v. 2.

VERÍSSIMO, José. *História da Literatura Brasileira*. 3 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954.

VIANA FILHO, José Luís. *A vida de José de Alencar*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

VOLUBUEF, Karin. *Frestas e Arestas: a prosa de ficção do Romantismo na Alemanha e no Brasil*. São Paulo: Editora da Unesp, 1999.

WEINRICH, Harald. *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje*. Madrid: Editorial Gredos, 1974.

APÊNDICE A - Trajes

A literatura, historicamente, concede ao traje grande importância para a criação e o desenvolvimento de uma narrativa, como um elemento que carrega conceitos, representações, símbolos e é capaz de auxiliar na formação de identidade cultural, social e de gênero. A caracterização contribui para dar consistência e veracidade àqueles que desfilam pelo romance.

Os trajes de um indivíduo oferecem subsídios e informações importantes para a identificação de suas origens e do seu caráter. Um autor, ao vestir suas personagens, denota a postura de corpo de cada uma delas e a relação que mantêm com a sociedade e com o ambiente em que vivem, investindo, assim, em sua caracterização, aspecto essencial em um romance. Segundo Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, em *Dicionário de Símbolos*, “o traje manifesta o pertencer a uma sociedade caracterizada: clero, exército, marinha, magistratura etc. Tirá-lo é, de certa forma, renegar essa relação” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1996, p. 947).

A vestimenta realiza, então, uma representação de classes, serve para distinguir a posição social que a personagem ocupa. Traduz o papel que ela tem no meio em que vive, além de ser um traço de individualidade. Em outros termos, com base na indumentária é possível, inferirmos, antecipadamente, mesmo que de modo superficial, certos aspectos de sua personalidade, traços de sua identidade e de suas ações no desenrolar da trama. Afirma John Harvey, em *Homens de preto*: “Nossa vestimenta externa tem também uma função interna. Se as roupas têm um significado, este é, antes de mais nada, pessoal – ele nos diz que somos, ou que podemos ser, o que queremos ser” (HARVEY, 2003, p. 18). Se pensarmos que, em uma narrativa, cada personagem desenvolve um papel individual, percebemos que o traje auxilia na construção desse sentido, já que ele diferencia uma da outra em função do que usam. Assim, a vestimenta tem um valor simbólico e é um elemento importante, pois revela as intenções do autor para cada indivíduo de sua obra.

De acordo com Harvey (2003) as roupas têm significados. Entretanto, esses significados dependem de escolhas específicas (ou falta de escolha) no que diz respeito ao tipo de tecido selecionado, ao corte e à cor. Também, qualquer significado nas roupas será confirmado ou alterado mediante a postura e o movimento de quem as usa.

Nesse sentido, em *O Guarani*, Alencar enfatiza, ao descrever as personagens, alguns elementos fundamentais que compõem os trajes, como o material dos tecidos, a coloração dos panos, os adornos que os completam, e, em alguns casos, além do modelo das roupas, o tipo dos sapatos. Embasado na seleção desses elementos, o leitor pode descobrir a proveniência de cada personagem da trama, visto que eles revelam suas origens. O narrador utiliza o traje para descrever simbolicamente a psicologia de suas personagens.

Na composição de D. Antônio de Mariz o narrador prolonga-se na descrição de seus trajes, apresentando o tipo de roupas que o homem usava, como forma de mostrar os seus costumes, destacar que se tratava de uma personagem nobre, já que a roupa elegante está associada a uma posição mais elevada na sociedade, a alguém mais refinado e abastado, como é o caso do fidalgo português, e permitir que o leitor construa a imagem dessa personagem. A roupa é usada como um instrumento de projeção no ambiente, como demonstração de poder, revelando a posição hierárquica. O narrador enfoca, ainda, em outros momentos, a vestimenta do português e destaca os detalhes do traje: “Sua bela cabeça encanecida, pendida ao seio, ressaltava sobre o *veludo preto de seu gibão*, coberto por uma *rede finíssima de malhas de aço* que lhe guarnecia o peito (ALENCAR, 1990, p. 149, *itálico nosso*).

Entretanto, apesar de trajar vestimentas requintadas, é possível destacarmos, por outro lado, a ausência de ornatos da sua vestimenta, mostrando um homem que está sempre pronto para a batalha, mas que não abre mão de certa elegância. Esse quadro revela um contraste que aponta para a simplicidade do homem que habita uma selva, que está sujeito, a qualquer momento, a disputas e perigos, porém, que não se esquece da nobreza que traz de suas origens. Nessa sequência, a vestimenta do português revela a sua posição social e hierárquica e mostra, ao mesmo tempo, alguém que, com seu gibão e botas, está sempre preparado para a luta. Afinal, trata-se do homem que participou de guerras e, portanto, sabia movimentar-se como ninguém nessas vestimentas, reafirmando sua condição de comandante daquela comunidade.

Na apresentação da personagem Peri, o narrador projeta a imagem do índio de modo minucioso e também aponta os pormenores de sua indumentária, tais como o tipo de tecido que ele usa, a simplicidade da veste – “simples túnica de algodão” - a faixa feita por sua mãe presa à cintura, a cor das penas dessa faixa e os adornos espalhados pelo corpo. Esses elementos destacam o despojamento do traje do indígena e revelam uma personagem de hábitos modestos, que provém de uma cultura sem luxo, porém, que assume suas origens. Diferentemente das demais personagens masculinas, como D. Antônio de Mariz e Álvaro, que usam roupas do mundo civilizado, o índio, apesar de cobrir seu corpo com tecido já

evidenciando contato com a civilização, retira da natureza praticamente tudo o que precisa, e mostra, mais uma vez, a sua harmonização com ela.

Ao fazer menção a sua vestimenta, o narrador indica como essa personagem andava pelas matas, auxilia na composição do caráter do herói e assinala a diferença entre os seus costumes e o dos “brancos”, que trajavam uma quantidade maior de roupas para poderem carregar suas armas e suprimentos, enquanto o índio usava vestes mais leves, porque levava apenas arco, flecha e forcado e se alimentava por meio da natureza.

O narrador revela, a partir de detalhes, certo conhecimento sobre o traje indígena ao apresentar o nome dado pelos Guaranis a esse tipo de roupa. Isso somente poderia ser feito por alguém que conhecia profundamente a tribo indígena e almejava revelar essa sabedoria ao leitor, certamente para não deixar dúvidas de que estava preparado para escrever um romance representante da origem brasileira, pois conhecia o habitante primeiro desse país em todos os seus aspectos e estava disposto a fazê-lo herói desse povo.

Em outro momento, quando apresenta a personagem Cecília, o narrador mostra o cenário em que ela se encontra, descreve o rosto, ressalta a cor da pele e, em seguida, focaliza sua vestimenta, para ele, mimosa e original. Por ser rica e civilizada, a personagem apresenta vestes elegantes, vivas e distintas. Ainda assim, sua roupa era um misto de luxo - devido à sua condição social - e simplicidade, pois, é modesta, mesclando, então, a sua herança europeia (luxo) com as marcas da terra brasileira (simplicidade do local onde vivia e contato com a natureza). Em toda a descrição de Cecília, o narrador ressalta os adornos e os acessórios usados por ela, como o broche e o arminho de cor clara feito com penugem de aves, os quais eram todos voltados para reafirmar a sua suavidade e leveza de espírito. No entanto, outro aspecto se destaca na descrição das vestes da moça: é a sutil ambiguidade que marca o trajeto da personagem na narrativa. Ela usa um vestido branco de saíote azul, arrematado com delicadeza, envolta por uma atmosfera angelical, mas essa mesma roupa deixa seus ombros à mostra e realça além dessa parte do corpo, os seios da jovem. Isto é, seu traje traduz sua personalidade e ajuda a construir o momento que vivia na narrativa, evidenciando, novamente, seus traços ora de menina ora de mulher.

Essas personagens são as que mais têm seus trajes detalhados, os quais ressaltam suas funções e ações dentro da narrativa. Observamos que as vestimentas das duas personagens masculinas por um lado se diferem bastante devido ao ambiente distinto que habitam, mas por outro exteriorizam a mesma nobreza de alma. As roupas da personagem feminina refletem a pureza da jovem misturada a um leve apelo sensual. Diante disso, constatamos que José de Alencar faz uso de diferentes trajes para individualizar as

personagens e construí-las física e psicologicamente, cujos costumes, origens e índoles são demonstrados com o auxílio do destaque dado a esses elementos.

APÊNDICE B - As cores e suas representações

O estudo da cor já é realizado há muito tempo. O primeiro pensador a refletir sobre o tema foi Aristóteles que acreditava que as cores existiam como se fossem raios enviados por Deus à Terra. Isaac Newton, em 1672, com *Nova teoria da luz e das cores*, aprofundou-se no estudo e acreditava que a luz do Sol se originaria de uma mistura de raios diferentes, resultando no fenômeno de refratibilidade, no qual somente a luz seria responsável pela cor.⁵ Já em 1810 é publicada *Doutrina das cores*, de Johann Wolfgang Goethe, obra mais influente sobre os intelectuais e artistas contemporâneos, segundo Israel Pedrosa, em *Da cor à cor inexistente* (2009). Naquele trabalho o pensador alemão questiona os conceitos propostos por Newton e preocupa-se na interação do espectador com o elemento cor. Observa como ela se mostra no ambiente e na percepção humana, desenvolvendo o conceito de sensação das cores que surgem em nossa mente e são delineadas pela nossa percepção, isto é, pelo modo como nosso cérebro processa as informações que são recebidas:

Já que ocupa um lugar tão elevado na série de fenômenos naturais originários, preenchendo com uma diversidade bem definida o círculo simples que lhe foi designado, não devemos nos surpreender ao percebermos que a cor, em suas manifestações gerais e elementares na superfície de um material sem nenhuma relação com a qualidade ou forma dele, produz sobre o sentido que lhe é mais adequado, a visão, e, por meio deste, sobre a alma, um efeito que, isoladamente é específico e, em combinação, é em parte harmônico, em parte característico, mas também desarmonico, embora sempre definido e significativo, que se vincula imediatamente à moralidade. É por isso que as cores, consideradas como um elemento da arte, podem ser utilizadas para os mais altos fins estéticos. As pessoas sentem grande prazer com a cor (GOETHE, 1993, p. 139).

A cor manifestada na superfície produz sobre a visão e sobre a alma um efeito às vezes harmônico, às vezes não harmônico, podendo, por isso, colocar-se a serviço de fins estéticos e morais e impressionar visualmente os indivíduos. O pensador acredita que a

⁵ Informações retiradas da Apresentação do livro *Doutrina das cores* (1993), de J. W. Goethe, tradução de Marco Giannotti; da obra *Da cor à cor inexistente* (2009), de Israel Pedrosa e do artigo *No fim do arco íris, o ouro – a rivalidade das cores no romance de Maksim Górkí* (2010), de Luciana Oliveira de Barros. GOETHE, Johann Wolfgang Von. *Doutrina das Cores*. Trad. Marco Giannotti. São Paulo: Nova Alexandria, 1993; PEDROSA, Israel. *Da cor à cor inexistente*. 10 ed. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2009; BARROS, Luciana Oliveira de. *No fim do arco-íris, o ouro – A rivalidade das cores no romance de Maksim Górkí*. *Revista Garrafa*. Rio de Janeiro, n. 21, mai/ago. 2010. Disponível em: <http://www.ciencialit.letras.ufrj.br/garrafa/garrafa21/lucianadebarros_nofimdoarco.pdf>. Acesso em 10. mar. 2014.

totalidade da natureza é revelada pela cor. Ela se mistura à memória, às expectativas, às sensações, criando imagens significativas para cada um que as vê. Segundo ele, “[...] construímos o mundo visível a partir do claro, do escuro e da cor, e com eles também tornamos possível a pintura, que é capaz de produzir, no plano, um mundo visível muito mais perfeito que o mundo real” (GOETHE, 1993, p. 44).

Goethe, então, analisa as características das cores e destaca que elas causam efeitos sensíveis, morais, estéticos e “proporcionam estados de ânimo específicos” (GOETHE, 1993, p. 40). Para cada cor surge uma tonalidade aos olhos que determina relações de alegria, animação, harmonia, amor, tristeza, ódio etc. Assim, as cores têm grande potencial simbólico. É nesse sentido que buscaremos compreender o uso das cores nas construções descritivas de *O Guarani*, refletir sobre a simbologia que carregam e sobre os sentimentos que despertam quando o leitor se depara com as imagens formadas.

A cor é um elemento muito presente nessa obra alencariana. As paletas do autor estão sempre prontas para colorir cenários, personagens, trajes, dando-lhes vida e produzindo variadas impressões no leitor ao ler cada página do romance e observar as cores se combinando. A coloração é essencial na descrição. Ora acentua as tonalidades, dando um sopro de vida aos fragmentos, ora deixa-as neutras. As cores, com suas várias nuances, são empregadas metaforicamente para representar sensações, sentimentos, ações, estados de espírito.

Em *O Guarani* as cores oferecem às descrições informações imprescindíveis, principalmente sobre o ambiente em que se encontram as personagens, a aparência destas, as roupas e os adornos que usam. O primeiro espaço a ser colorido é a casa de D. Antônio de Mariz. Lá, a cor acompanha cada cômodo e varia de acordo com a atmosfera do ambiente. No início da apresentação da casa, o narrador preocupa-se mais em apontar elementos que traduzem a segurança e a posição social em que se encontra a família e, portanto, o fragmento descritivo apresenta-se mais pálido. No decorrer do texto, a descrição começa a ganhar discretamente algumas cores. Tons como prata, ouro (amarelo), vermelho e azul predominam nesse espaço. Essas cores, presentes no brasão, demonstram a opulência e a origem nobre da família ao mesmo tempo em que revelam a identidade dos Mariz, pois ajudam a descrever um objeto que representa as raízes familiares.

Goethe acredita que o amarelo, que tem “impressão de fogo e de ouro”, possui um aspecto sereno, sensível, reconfortante e reflete intensamente a nobreza (GOETHE, 1993, p. 141). A cor azul dá uma sensação de amplidão, de ar vazio e triste; enquanto o vermelho

proporciona a impressão de seriedade, dignidade, benevolência e graça. Para o pensador “um ambiente dessa cor é sempre grave e solene” (GOETHE, 1993, p. 145).

Sendo assim, a partir do estudo do escritor alemão, podemos ver que nessa descrição as cores que preenchem a parte interna da casa simbolizam a austeridade do aposento majestoso, familiar, somada à responsabilidade, ao compromisso assumido por D. Antônio de organizar a seu modo aquele espaço – espaço que não se deixa invadir por cores mais alegres e delicadas – evocando o poder que o “senhor cultural” exercia sobre as pessoas daquela comunidade. Então, a coloração precisa, sem meios-tons destacada aqui causa aos olhos do leitor uma impressão de seriedade, sossego, segurança, tradição familiar e ajuda a construir a descrição do ambiente que “respirava uma ar severo e triste” (ALENCAR, 1990, p. 13).

Após apresentar a sobriedade do aposento do português, o narrador chega à descrição do quarto de Cecília que, opondo-se ao espaço anterior, começa a ser tomado por cores. Porém a abundância de tons e a grande ocorrência de substantivos e adjetivos no plural, o emprego de vários pronomes indeterminados e expressões incertas como “formas esquisitas”, “cores mimosas”, “palha matizada de várias cores”, tornam os contornos indefinidos. Apenas algumas cores, tais quais o azul e o escarlate ganham destaque dentre as outras e têm como finalidade introduzir leveza, graça e ânimo ao aposento. A variedade do colorido na alcova de Ceci pinta uma imagem de cores em movimento e pautará toda a trajetória da personagem no decorrer da obra que, em alguns momentos, não demonstra um perfil único, pois, mostra várias nuances e oscila entre menina e mulher, revelando-se tão imprecisa quanto as cores encontradas em seu quarto. No entanto, essas cores não são usadas apenas para descrever os objetos ou o cômodo, elas dão vida e alegria a ele e ajudam a conduzir o leitor a “atmosfera do paraíso que uma fada habitava” (ALENCAR, 1990, p. 13).

Valéria de Marco (1993), sobre esses elementos utilizados por Alencar na descrição desse último aposento, afirma que o autor reflete a diversidade existente no ambiente interior e exterior da fortaleza, conforme já analisamos, e o compõe por meio de objetos absolutamente diferentes entre si, embora integrem um mesmo espaço. Porém, o quarto não serve somente para proteger e para revelar identidade ou mesmo autoridade, como ocorre em outros cômodos. Ele é constituído por movimentação, tintas, sons, cheiros e rege-se pelo prazer. “É o único lugar da casa que se deixa invadir por perfumes, sons e cores contrapondo-se ao mundo silencioso de Dom Antônio de Mariz” (DE MARCO, 1993, p. 38).

A composição da sequência descritiva da prece apresenta, do mesmo modo, forte presença de coloração, e sugere que o narrador mantém intensa relação com a pintura, fazendo de suas páginas uma tela, em que pinta com palavras a descrição de objetos, dos

aposentos, das personagens, da natureza. Nesse fragmento, encontramos muita proximidade entre luz e cor: a luz é “frouxa e suave”, as ondas são “de ouro e de púrpura”, “essas gradações infinitas da luz” (ALENCAR, 1990, p. 32). Goethe afirma que luz e cores se relacionam perfeitamente e que as cores “são ações e paixões da luz” (GOETHE, 1993, p. 35). Sendo assim, uma está interligada à outra e, na cena da natureza descrita pelo narrador, encontra-se um jogo de luz que a ilumina com a suavidade dos reflexos dourados do sol em conjunto com os demais elementos que ajudam a preparar o que está por vir: a missa rezada pelo chefe da família. Aqui, juntamente com a luz natural, essencial nesse espaço, predominam as cores próprias da natureza, como o ouro e a púrpura do sol no crepúsculo, que, segundo o pensador alemão, misturadas – ouro (amarelo) e púrpura – possuem algo de alegre e de solene, e vemos que representam mais um dia que termina. Essas cores são empregadas nesse espaço para reproduzir o ambiente da natureza, mostram o mundo de tons nela presente e evidenciam que há a criação de uma atmosfera natural que, assim como as personagens, prepara-se para receber a benção divina, pois nessa cenário, conforme menciona o narrador, a natureza, também, se rende ao Criador para a prece noturna. Cores e luz, juntas, impressionam o leitor e contribuem para pintar com palavras a cena da prece.

Quando apresenta D. Antônio, o narrador abusa da coloração, que se alterna em cores brilhantes e cores neutras, sóbrias. Estas são essenciais na descrição da personagem, pois colaboram na configuração do seu perfil e são usadas no fragmento para apresentar uma realidade de forma ora imediata, ora metafórica. As cores mesclam-se entre o preto, o ouro, o pardo, o branco e uma tonalidade rosada. As tonalidades preta, parda e dourada são usadas para compor o traje do fidalgo e demonstram sobriedade e respeito, enquanto deixam à mostra, devido ao ouro das esporas, a sua riqueza e a sua condição de dominador sobre os que estão ao seu redor. Já os tons branco e rosado são empregados metaforicamente para indicar, por um lado, a idade avançada do português, com seus “cabelos brancos”, mas por outro, a vivacidade e a graça ainda presentes no caráter do homem, com suas “faces rosadas”, sugerindo suas ações voltadas para o coletivo, sem deixar de mostrá-lo preocupado e carinhoso com sua família.

As cores são, também, importantes na descrição de Peri porque, como ocorrera na construção do excerto descritivo de D. Antônio, na composição do perfil do índio elas têm suas funções. Encontramos o preto dos olhos e do cabelo, o branco das roupas, o cobre da pele, o dourado e o amarelo presentes nos reflexos do sol que ilumina a cena e na axorça de frutos que será utilizada para tentar driblar os Aimorés, e o escarlate das penas.

O preto, aqui, se refere ao perfil físico do índio – seus olhos e seus cabelos. O branco em oposição ao escarlate indica o uso harmônico de elementos de diferentes culturas – o tecido que cobre seu corpo e a faixa feita por sua mãe. A primeira dessas cores (o branco) associa-se, também, ainda que brandamente, à pureza de sentimentos do indígena, enquanto a segunda (o vermelho) introduz delicadeza e vida ao fragmento, pois como vimos no estudo de Goethe (1993), o vermelho gera uma impressão graciosa e combina afabilidade e dignidade, atributos que correspondem às mesmas características da personagem. O dourado reflete os raios do sol somados ao tom de pele da personagem, que compõem a atmosfera nobre que cerca o herói.

Dessa forma, as cores vão sendo enumeradas ou às vezes repetidas para ajudar a traçar o perfil físico da personagem. Não há espaço para a mesma sobriedade e luxo existente na descrição de D. Antônio, já que Peri usa elementos em sua maioria retirados da terra; o único brilho visto na descrição é o de sua pele e o do Sol. Sua força e nobreza não vêm dos bens materiais ou da posição social e sim das matas, das quais é profundo conhecedor e de onde retira o que necessita para sobreviver. Portanto, as cores predominantes são as cores provenientes da natureza, originárias das florestas brasileiras, assim como ele. Essas cores ajudam, também, a proporcionar ritmo ao excerto e retomam o caráter vivo e pictórico de outras descrições, pois “o narrador começa a preencher o silêncio das vozes humanas com uma descrição farta de cores, movimentos e comparações, recuperando o caráter plástico e a vitalidade das frases dedicadas a acompanhar o Paquequer” (DE MARCO, 1993, p. 66, 67).

A descrição de Cecília é igualmente minuciosa. As cores colaboram para desenhar um quadro mostrando a menina meiga que traz para a narrativa um elemento imprescindível: o amor casto. Assim sendo, é um fragmento em que as tonalidades predominantes sugerem leveza e alegria, são suaves e mesclam-se entre azul, branco e rosa, o que difere da composição do excerto descritivo de Isabel, sua prima, no qual o uso do diminutivo desaparece e dá lugar a características mais fortes e menos delicadas, como a coloração que envolve a personagem e a cena, cujos tons predominantes são os negros, os escuros dos seus olhos e dos seus cabelos, refletindo, de certa forma, a opacidade da vivência da jovem, infeliz e sem vigor devido à condição de bastardia da moça em relação à família Mariz.

A descrição física de Ceci introduz cor no excerto e ajuda a desenhar a moça, de ascendência europeia, que ao se unir ao índio, americano, presumidamente dá origem à nação brasileira. Por ter a pureza como seu maior atributo, juntamente com a delicadeza e a graça que formam uma imagem angelical, as cores que a pintam possuem significados importantes: o azul, que de acordo com Goethe (1993) carrega ternura, está presente nos seus olhos e

reforçam sua a meiguice. O amarelo é usado para descrever seus cabelos e surge em tom mais dourado no enfeite de suas tranças, mesclando sua aparência à simplicidade e, ao mesmo tempo, à herança nobre. A cor branca misturada à tonalidade rosa e azul simboliza metaforicamente a castidade, a inocência e até a leve infantilidade que pautam o seu perfil. São as cores que Peri reconhece na menina e que a aproximam da visão ora de um anjo ora de uma santa: “Vendo aquela menina loura, tão graciosa e gentil, o pensamento elevava-se naturalmente ao céu, despia-se do invólucro material e lembrava-se dos *anjinhos de Deus*” (ALENCAR, 1990, p. 106, *itálico nosso*); e “Chegando-se à beira daquele leito, um homem ajoelharia antes como ao pé de uma *santa*, do que se animaria a tocar na ponta dessas roupagens brancas que protegem a inocência” (ALENCAR, 1990, p. 133, *itálico nosso*).

Entretanto, como verificamos ao analisar a descrição de Ceci, a imagem encantadora da jovem é quebrada por um instante e dá lugar a certa ambiguidade devido à alusão aos lábios vermelhos (“úmidos” e também ao “colo de linhas suaves”) que contrapõem atitudes de menina e de mulher. A coloração clara, alva, rosada misturada ao vermelho ocasiona paixões distintas nos homens, porém, apesar da ligeira sugestão à sensualidade de Ceci, predomina, ainda assim, o perfil meigo e puro da menina, simbolizado na utilização das cores mencionadas nesse fragmento e em outras passagens da narrativa:

Cecília dormia envolta nas *alvas* roupas do seu leito; sua cabecinha loura aparecia entre as rendas finíssimas sobre as quais se desenrolavam os lindos anéis *dourados* de seus cabelos. [...]. Tudo isso ressaltava como um quadro dentre as ondas de uma colcha de damasco *azul* que nas suas largas dobras moldava sobre a *alvura transparente* do linho os contornos harmoniosos e puros (ALENCAR, 1990, p. 132, 133, *itálico nosso*).

Usadas para construir um espaço ou delinear uma personagem, as cores têm muito a dizer, são parte fundamental do romance. Elas são mobilizadas pelo narrador e com seus diversos tons descrevem, às vezes, somente aspectos físicos e outras vezes exteriorizam os sentimentos dos indivíduos ou a atmosfera que envolve o espaço. A maioria das descrições da obra assemelha-se a uma aquarela e reflete a paleta de Alencar. Conforme acabamos de analisar, as cores despertam emoções, permitem que o leitor reconheça nuances psicológicas das personagens e o estado de espírito das mesmas porque carregam uma simbologia que torna possível intensificar os fragmentos descritivos. Sendo assim, concordamos com as afirmações de Goethe ao dizer: “Apresentando-se ao olho em sua grande variedade, a cor se

torna, na superfície dos seres vivos, uma parte importante dos signos exteriores, *através dos quais percebemos o que se passa no interior deles*” (GOETHE, 1993, p. 132, *itálico nosso*).