

PERI, O HERÓI CLÁSSICO DE UM ROMANCE MODERNO



PERI, THE CLASSICAL HERO OF A MODERN NOVEL

SANDRA MARA ALVES DA SILVA
UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ, Brasil

[RESUMO](#) | [INDEXAÇÃO](#) | [TEXTO](#) | [REFERÊNCIAS](#) | [CITAR ESTE ARTIGO](#) | [O AUTOR](#)

RECEBIDO EM 21/02/2018 • APROVADO EM 10/02/2019

Abstract

This study seeks to analyze the actions and passions of Peri, from *O Guarani* (1827), willing to verify how they characterize him as a hero to the mould of the classical epic sagas, at the time he's also considered a hero of the modern novel genre, moved by individual valours. In the native are highlighted strenght, courage, agillity, wisdom, dareness, virtues common to the great epic men, and, nontheless, his motivations present him as a modern individualistic hero. This study, then, intends to observe how individuality ends up revealing in Peri aspects from the romanesque modern character, even though his epic character is still reminiscing.



Este estudo busca analisar as ações e as paixões de Peri, em *O guarani* (1857), a fim de verificar como elas o caracterizam como um herói aos moldes da epopeia clássica, ao passo que também o colocam na condição de um herói do romance moderno, movido por individualidades. Destacam-se, no indígena, a força, coragem, agilidade, sabedoria, astúcia, predicados comuns aos grandes homens épicos, e, no entanto, as suas motivações acabam por apresentá-lo como herói moderno individualista. Este estudo, portanto, pretende observar como a individualidade acaba revelando em Peri aspectos da personagem romanesca moderna, mesmo que seu caráter épico ainda seja remanescente.

Entradas para indexação

KEYWORDS: O guarani. Epic Saga. Modern Novel.

PALAVRAS CHAVE: O guarani. Epopeia. Romance Moderno.

Texto integral

1. A Busca por Definição

Para Araripe Júnior, *Iracema* (1965) talvez seja a obra mais espontânea de José de Alencar, pois nela “reina uma comoção tamanha, que só o amor do objeto presente, ou a reminiscência fortemente impregnada de saudade, poderia bem explicar” (ARARIPE JÚNIOR, 1980, p. 131). Em parte, podemos concordar com o pensamento do crítico, pois realmente as impressões da viagem feita na infância pelos sertões do Ceará e da Bahia foram elementos decisivos na formação do romance em questão, como indica o próprio autor em *Como e porque sou romancista* (ALENCAR, 1951a, p. 49-74), porém não foram os únicos elementos, uma vez que essas reminiscências associadas a um conhecimento estético-literário profundo e a uma ânsia de formar um Brasil literariamente independente, preceituados nas cartas de 1856, resultaram, para nós, na criação de *Iracema*. Semelhante procedimento se deu com *O guarani* (1951), que, assim como a obra que narra os fatos da vida da guardiã do segredo da jurema, também nasceu das lembranças do escritor, trabalhadas dentro do ideal nacionalista indianista que dominava o país.

Edwin Muir, em *A estrutura do romance* (1928), divide as obras literárias de forma romanesca em grupos, levando em consideração alguns “padrões”¹ de estrutura, enredo e personagem. Dentre estes grupos, destaca-se aquilo que o crítico chama de romance de ação. As narrativas dessa natureza interessam ao leitor principalmente pelos acontecimentos que se seguem uns aos outros, em



outras palavras, o maior interesse de quem lê esse tipo de obra está relacionado ao que vem depois de uma ação do herói, independentemente do que seja desde que surpreenda e satisfaça a necessidade do maravilhoso. A cada nova ação da personagem central, o leitor vai se envolvendo àquilo que é narrado, movido pela curiosidade sobre os fatos. O enredo desses romances se compõe a partir de uma ação que causa uma reação, seguida de outra e outra; um evento banal, explica Muir, terá consequências inesperadas, por conseguinte, vários acontecimentos envolverão a protagonista, que a tudo superará por meio de sua força, astúcia, inteligência, e com o auxílio de elementos extraordinários (MUIR, 1928, p. 07-09).

O romance de ação em muito se assemelha à epopeia clássica, cujo enredo também é construído em torno de uma ação heroica, embelezada por episódios de ficção, ou fábula, cuja sustentação baseia-se do principalmente na presença maravilhoso (BOILEAU-DESPRÉAUX, 2012, p. 46). A epopeia gira em torno dos feitos magníficos de um homem que está acima dos outros homens e que tem as suas ações guiadas pelos deuses e seus atos têm sempre o objetivo maior de garantir o bem estar de um povo, não sendo determinados por desejos pessoais, mas pela aspiração coletiva.

Tanto a epopeia quanto o romance de ação fazem parte do gênero épico em seu sentido substantivo como fora pensado por Anatol Rosenfeld em *O teatro épico* (2008), no qual o crítico problematiza a divisão das obras literárias em gêneros a partir de duas acepções, uma substantiva e outra adjetiva. Ele acredita que os gêneros “épico”, “lírico” e “dramático”, na primeira acepção, se relacionam, respectivamente, aos substantivos “A Épica”, “A Lírica” e “A Dramática”, os quais dizem respeito à estrutura de cada gênero (ROSENFELD, 2008, p. 17).

Já a acepção adjetiva refere-se exatamente aos traços estilísticos de cada obra independentemente de seu gênero. Assim, uma peça teatral pertencente ao gênero “drama” ou “A Dramática”, por exemplo, pode ser lírica, quando se identifica em seus traços estilísticos o derramamento de um “eu” a expor o seu mais íntimo estado de ânimo (ROSENFELD, 2008, p. 18). É o que se observa em *Hamlet* (SHAKESPEARE, 2006, p. 369-544), com seus longos solilóquios líricos, que nos revelam o que se passa no interior das personagens, em especial nos espaços mais escondidos do coração e da mente do príncipe atormentado pela verdade sobre a morte do pai.

Rosenfeld, no entanto, ressalta que não existe uma obra essencialmente épica, ou lírica, ou dramática, no sentido adjetivo, pois os delineamentos estilísticos interagem dentro de uma obra bem realizada, apresentando em certos momentos um estilo bem definido, e em outros, um estilo diferente se torna mais marcado. Porém, o comum é que, na totalidade do objeto literário, um desses traços se sobressaia em relação aos demais, configurando, assim, o seu gênero (ROSENFELD, 2008, p.18); ainda utilizando *Hamlet* como exemplo, podem-se reconhecer várias sequências líricas, porém, a sequência dialogal e a representação das personagens, por meio da performance dos atores, configuram esse texto como sendo pertencente ao gênero dramático e não ao lírico.

A princípio pode-se entender que O guarani paira entre o romance de ação e a epopeia por apresentar elementos no seu enredo e traços de seu protagonista

que contemplam os dois gêneros. O romance alencarino gira em torno de façanhas heroicas de Peri, dignas de um herói homérico, as quais revelam, a cada novo acontecimento dentro da narrativa, uma nova faceta da nobreza, valentia, justiça, astúcia e, sobretudo, dedicação do índio a um objetivo maior: salvar sua senhora. Já a constituição do enredo d'O guarani, publicado inicialmente em folhetim, segue características estilísticas de um romance de ação. Ao fim de cada capítulo, o leitor fica na expectativa pelos novos acontecimentos advindos da ação anterior do aborígene, o que acaba atraindo ainda mais a atenção do espectador, que se vê preso à obra pela curiosidade sobre o destino do herói, de sua senhora e das demais personagens.

Ora, assim como o romance de ação, a epopeia também atrai pelas façanhas de seu herói e pela curiosidade de quem lê em descobrir o que acontecerá àquela personagem a cada nova aventura, ou seja, em ambas as formas literárias identifica-se um enredo construído a partir de uma cadeia de eventos postos em ordem, indicando um começo, um meio e um fim bastante interligados. E é justamente essa cadeia de eventos que exerce fascínio sobre o leitor, que, iniciando a leitura da narrativa, deseja alcançar o seu fim e desvendar o resultado de todas as proezas do protagonista.

Porém, o romance de ação, delineado por Edwin Muir, dispensa a logicidade de espaço e ação narrativa, em detrimento da necessidade única de agradar, ou seja, “nem ações, nem lugares têm qualquer relação precisa uns com os outros; os eventos podem ocorrer em qualquer ordem” (MUIR, 1928, p. 07-08). A ação do herói é uma “fuga perpétua” entre um acontecimento e outro, entre uma realização grandiosa e outra, as quais não necessariamente precisam apresentar qualquer unidade; a personagem protagônica² mal se recuperou de uma situação, ocorrida em um lugar qualquer, e já se vê inserida em uma nova, que pode se suceder em um espaço totalmente diferente do anterior, com novos problemas para solucionar, novas personagens para interagir, e novos elementos maravilhosos para garantir a sua vitória e a satisfação do público.

A epopeia, em contrapartida, segue o princípio da unidade de ação e o encadeamento de fatos intimamente relacionados, a ponto de até perderem o sentido se um desses fatos for retirado ou posicionado em outra ordem de continuidade. Para Aristóteles, um homem pode realizar várias proezas durante a vida, mas estas, quando postas em sequência, nem sempre resultarão em uma ação una; para que haja unidade de ação, é necessário que os feitos do herói se restrinjam a um acontecimento, em outras palavras, para que um poeta, ao imitar os atos de um herói em seu poema, alcance a unidade de fábula é necessário manter-se atento aos atos que dizem respeito somente a um fato específico, não se perdendo em situações desligadas dele:

Mas Homero, assim como é superior em tudo o mais, parece ter visto também isso, por conhecimento ou pelo gênio. Ao narrar a Odisséia, não relatou todas as experiências do herói Ulisses [...] ele a compôs em torno de uma ação única, como a compreendemos, e assim também o fez com a Ilíada (ARISTÓTELES, 2000, p. 47).

Quando escolheu narrar o retorno de Odisseu ao lar, Homero precisou selecionar os acontecimentos que se ligavam à ação que desejava representar, não se atendo em episódios anteriores à Guerra de Tróia, ou aos que levaram o seu herói a se perder no seu regresso ao lar. A ação una de Homero em Odisseia é o caminho traçado por Ulisses, quando de volta à Ítaca, narrando os pormenores dos seus magníficos feitos durante o percurso, e não fora dele.

É nesse sentido de unidade de ação e sequência lógica no encadeamento dos fatos que O guarani se afasta gradativamente do romance de ação e se aproxima da epopeia clássica. José de Alencar narra os episódios que giram em torno da proteção da jovem Cecília por parte do indígena. A cada nova cena em que o senhor das matas brasileiras aparece, as dificuldades que surgem na concretização desse desejo vão aumentando e, também, vão sendo superadas, a ponto de, ao final, restarem vivos apenas Peri e Ceci.

A cúpula da palmeira, embalançando-se graciosamente, resvalou pela flor d'água como um ninho de garças ou alguma ilha flutuante, formada pelas vegetações aquáticas.

Peri estava de novo sentado junto de sua senhora quase inanimada; e, tomando-a nos braços, disse-lhe com um acento de ventura suprema:

— Tu viverás!

Cecília abriu os olhos e vendo seu amigo junto dela, ouvindo ainda suas palavras, sentiu o enlevo que deve ser o gozo da vida eterna.

[...]

Ela embebeu os olhos nos olhos do seu amigo, e lânguida reclinou a loura fronte.

O hálito ardente de Peri bafejou-lhe a face.

Fez-se no semblante da virgem um ninho de castos rubores e lânguidos sorrisos: os lábios abriram como as asas purpúreas de um beijo soltando o voo.

A palmeira arrastada pela torrente impetuosa fugia...

E sumiu-se no horizonte... (ALENCAR, 1951c, p. 540-541).

Peri e Ceci, sentados sobre o tronco da palmeira em meio à inundação, perdem-se no horizonte levados pela água do rio que fora o cenário inicial do romance. Essa é a última grande façanha do herói para salvar a sua senhora. Podemos considerar que todos os grandes feitos do índio, anteriores a esse, apenas serviram de preparação para o grande acontecimento final. Em outras palavras, o romance vai crescendo em situações que exploram todos os predicados de seu herói e toda a sua dedicação à Senhora, para que, ao fim, os dois possam ser salvos em decorrência das atitudes grandiosas do índio.

Os acontecimentos narrados na obra estão intimamente ligados, Alencar não canta as proezas de seu indígena à toa, mas porque cada uma delas está relacionada à unidade de ação de seu romance. Todos os eventos do livro colaboram para o seu final, não havendo desvio do foco da narrativa, o narrador não se prende a todos os fatos da vida do silvícola, mas somente àqueles que dizem respeito ao ponto central do seu romance: a dedicação do selvagem à filha de D. Antonio e a união, simbólica, do branco com o índio.

Mesmo quando o leitor se vê retornando a fatos do passado das personagens, por meio de *flashback*, e esquecendo-se um pouco do presente, que até então vinha sendo contado, este retorno também está em consonância com o ponto central de que falamos. É o caso do capítulo II, intitulado “Iara”, da segunda parte do livro (ALENCAR, 1951c, p. 211-220), cuja narração se dedica ao primeiro contato de Peri com a família Mariz:

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

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

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

— Tu cearás conosco.

— Peri te obedece.

A tarde declinava; as primeiras estrelas luziam. A família, acompanhada por Peri, dirigiu-se à casa e subiu a esplanada (ALENCAR, 1951c, p. 219-220).

A obra se inicia com a narrativa apresentando Peri como servo-protetor de Ceci, e a família considerando-o como aliado nos cuidados da menina, sendo, portanto, esse capítulo um meio para a exposição dos motivos que tornaram o índio o guardião da jovem loira e um amigo querido da familiar de d. Antônio. A mãe de Peri fora salva por d. Antônio das mãos de aventureiros e ganhou muitos presentes de Ceci. Sentido-se em dívida com a família, o índio decidiu dedicar sua vida à filha do fidalgo português, inclusive salvando-lhe a vida sempre que ela estivesse em perigo. A volta ao passado justifica ainda o final do livro, quando Cecília permanece sã e salva devido à proteção do selvagem, ou seja, o episódio “Iara” se harmoniza completamente ao todo da obra, como exige Aristóteles, não sendo apenas um ornamento multiplicador de páginas.

Desta forma, a obra *O guarani*, mesmo sendo um romance moderno³– gênero que melhor possibilita tanto a construção do passado nacional brasileiro quanto o reconhecimento de nuances psicológicas próprios do homem romântico –, com ambiência dramática constituída de duas camadas fundamentais, a natureza nacional e o índio brasileiro, assentadas numa base histórica, que ganham um novo aliado, o medievalismo, a fim de garantir um caráter heroico ao nosso indígena, grande responsável por “localizar a gênese da história pátria em uma época demasiado distante na linha do tempo” (PELOGGIO 2012, p. 11), ainda apresenta traços que o ligam à epopeia, provavelmente por ambos pertencerem à Épica, em sentido substantivo atestado por Anatol. Esses traços ganham proeminência especialmente quando se observa mais de perto as ações de Peri, que em muitos aspectos foge à imagem do índio legitimamente brasileiro, e se aproxima dos heróis cristalizados da literatura clássica, tornados mitos.

2. Peri, um herói clássico brasileiro

Em 1856, Gonçalves de Magalhães buscou a afirmação nacional brasileira por meio da composição de um poema épico intitulado *A confederação dos tamoios*, no qual pretendia dar ares de herói nacional ao índio Aimbire, procurando imprimir-lhe traços comuns aos heróis das epopeias clássicas.

Em *Cartas sobre A confederação dos tamoios* (1953), José Alencar faz profundas reflexões sobre os heróis das grandes epopeias, tendo como referência grandes escritores desse tipo de texto, a exemplo de Homero e Virgílio, a fim de pensar o personagem maior do poema de Magalhães. A partir das reflexões do escritor cearense, observa-se que o poeta divulgador do Romantismo para o Brasil não teve grande êxito na criação de seu protagonista, e tais indicações servem tanto para refletirmos sobre o processo de construção de heróis clássicos como para pensarmos no próprio processo de composição da personagem masculina de maior destaque dos romances indianistas alencarinos, Peri.

Alencar, em suas cartas, critica o protagonista d'*A confederação...*, Aimbire, por considerá-lo uma má realização do herói ao modo clássico, merecendo, portanto, um melhoramento formal. Com nosso foco voltado para a personagem protagônica do romance de José de Alencar em contraposição à do poema de Magalhães – de acordo com que aparece descrito nas missivas de censura – e tendo em vista o herói aos moldes de uma epopeia, nos questionamos: Que elementos apresenta Peri, em oposição a Aimbire, que o tornam digno dos grandes homens dos tempos homéricos? Que dados de sua realidade o afastam totalmente desses homens? Seria realmente o protagonista d'*O guarani* um herói aos moldes clássicos atuante em uma forma própria do século XIX?

O índio real era livre, não pertencia, pois, a uma classe social estigmatizada, era totalmente adverso a esforços disciplinados e tinha preferência por atividades predatórias, como a caça e a pesca. Tais características se ajustavam perfeitamente à nobreza e tornavam o indígena o elemento ideal na composição do heroico cavalheiro medieval (SODRÉ, 1969, p. 275) ou do herói clássico. O guarani – nascido de um sentimento entusiástico do passado e da preocupação que o Brasil teve, na época, de mostrar que sua formação e evolução civilizacionais acabavam sempre por se impor a seus valores fundamentais (AMORA, 1967, p. 37) – vivifica em Peri o verdadeiro representante desse índio-herói honrado e disposto a tudo para alcançar seu objetivo maior: proteger sua senhora. O índio literário alencarino é idealizado, é perfeito em suas ações grandiosas e em seu caráter, diferentemente do que Alencar observa no selvagem pintado por Magalhães, que, para ele, é apenas um índio valente, mas não um herói (ALENCAR, 1953, p. 35):

Quanto a Aimbire, que nos seis primeiros cantos representa um papel bem insignificante, no fim do poema revela uma irresolução e uma fraqueza de espírito que não assenta no protagonista de uma grande ação[...]

O chefe dos tamoios, sequiso de vingança pelo cativo de sua amante; disposto a fazer aos portugueses uma guerra de morte;

possuído desse ódio violento que o poeta descreve no canto oitavo, ataca de improviso o Sr. Vicente: parece-lhe que vai arrasar tudo a ferro e fogo.

Pois bem: no mais tarde do combate, Achieta [...] vem entregar Iguassu ao seu amante: imediatamente soa o sinal de retirada, que ainda hoje não se sabe quem deu; e Aimbere, apesar de seu ódio e de sua vingança, retira-se muito satisfeito, e vai casar-se.

Depois parece ainda firme nos seus sentimentos hostis, e declara que nunca fará paz com os portugueses, a quem tem em conta de maus e traidores; mas chegam Anchieta e Nóbrega, e sem o menor trabalho resolvem o chefe a aceitar a paz, contanto que o deixem gozar tranquilamente de suas terras do Guanabara.

Não é tudo ainda: Achieta insiste, porque além da paz quer a conversão dos índios [...] Aimbire zanga-se, não quer mais a paz, não promete nada mais, e exige a entrega dos prisioneiros.

Estou longe, meu amigo, de pretender que Aimbire fosse sábio como Ulysses, e prudentes como Enéas; mas é inegável que a fraqueza de caráter, a indecisão, não é própria de um herói, sobretudo de um herói de poema, cuja vontade deve dominar toda a ação dramática ou histórica (ALENCAR, 1953, p. 39-40).

Para o autor de *A viuvinha*, do início ao fim da epopeia do vate brasileiro é impossível reconhecer o papel protagonista de Aimbire, pois suas ações destoam das que se espera do herói de um poema épico, não apresentando a valentia, a coragem e, sobretudo, o caráter resolutivo que se reconhece nas personagens de Homero e Virgílio. A facilidade com que Aimbire muda de opinião, deixando-se levar por quaisquer argumentos e não honrando sua palavra, que, na época, era sinal de honra, é, para o autor de *O tronco do ipê*, prova de que tal personagem não apresenta as características esperadas do herói de uma ação épica, para quem a vontade e a determinação devem estar acima dos desejos de outrem.

Aristóteles assevera que as ações de um herói épico, semelhantemente ao herói trágico, devem ter como causas naturais o seu caráter e a sua ideia, sendo o caráter a composição de suas qualidades, e a ideia, os pensamentos que o movem. Essas causas, tanto na epopeia quanto na tragédia, são sempre elevadas, e os homens imitados, sempre superiores (ARISTÓTELES, 2000, p. 43-44). Magalhães, pelo o que se verifica no texto transcrito acima, infringe essa regra tão conhecida daqueles que se dedicam aos estudos dos clássicos, pois, como observa o escritor cearense, seu herói está distante de ser movido pelas causas naturais de que se nutrem os grandes homens do passado.

Quando nos voltamos para a leitura de *O guarani*, por outro lado, vemos um forte índio a segurar uma enorme rocha para impedir que ela caia sobre Cecília (ALENCAR, 1951b, p. 212), ou a manter-se atento a todos os movimentos impetuosos da natureza selvagem, a fim de evitar que o simples flutuar de um galho sobre as águas do rio possa assustar sua protegida (ALENCAR, 1951b, p. 156-162). Peri se revela um homem que agrega as mais nobres e elevadas qualidades (valentia, sagacidade, respeito, dedicação, inteligência), além de ser impelido por um único desejo, o qual está acima das vontades de qualquer outra

personagem: manter sua senhora sempre livre de todo risco e satisfazer-lhe os anseios. Mesmo que para isso tenha que arriscar a própria vida:

O plano que Peri combinara para salvar seus amigos acabava de revelar-se em toda a sua abnegação sublime e com um cortejo de cenas terríveis e monstruosas que deviam acompanhar a sua realização.

Confiado nesse veneno que os índios conheciam com o nome de *curare*, e cuja fabricação era um segredo de algumas tribos, Peri com a sua inteligência e dedicação descobrira um meio de vencer ele só aos inimigos, apesar do seu número e da sua força [...]

Dois frutos bastaram; um serviu para envenenar a água e as bebidas dos aventureiros revoltados; o outro acompanhou-o até o momento do suplício, em que passou de suas mãos aos seus lábios.

Quando o cacique vendo-o cobrir o rosto perguntou-lhe se tinha medo, Peri acabava de envenenar o seu corpo, que devia daí a algumas horas ser um germe de morte para todos esses guerreiros bravos e fortes.

O que porém dava a esse plano um cunho de grandeza e de admiração, não era somente o heroísmo do sacrifício; era a beleza horrível da concepção, era o pensamento superior que ligara tantos acontecimentos, que os submetera à sua vontade, fazendo-os suceder-se naturalmente e caminhar para um desfecho necessário e infalível [...]

Atacando os Aimorés a sua intenção era excitá-los à vingança; precisava mostrar-se forte, valente, destemido, para merecer que os selvagens o tratassem como um inimigo digno de seu ódio. Com a sua destreza e com a precaução que tomara tornando o seu corpo impenetrável, contava evitar a morte antes de poder realizar o seu projeto; quando mesmo caísse ferido, tinha tempo de passar o veneno aos lábios.

A sua previsão porém não o iludiu; tendo conseguido o que desejava, tendo excitado a raiva dos Aimorés, quebrou a sua arma e suplicou a vida ao inimigo; foi de todo o sacrifício o que mais lhe custou.

Mas assim era preciso; a vida de Cecília o exigia; a morte que o havia respeitado até então podia surpreendê-lo; e Peri queria ser feito prisioneiro, como foi, e contava ser.

O costume dos selvagens, de não matar na guerra o inimigo e de cativá-lo para servir ao festim da vingança, era para Peri uma garantia e uma condição favorável à execução do seu projeto [...]

Segundo as leis tradicionais do povo bárbaro, toda a tribo devia tomar parte no festim, as mulheres moças tocavam apenas na carne do prisioneiro; mas os guerreiros a saboreavam como um manjar delicado, adubado pelo prazer da vingança; e as velhas com a gula feroz das harpias que se cevam no sangue de suas vítimas.

Peri contava pois com toda a segurança que dentro de algumas horas o corpo envenenado da vítima levaria a morte às entranhas

de seus algozes, e que ele só destruiria toda uma tribo, grande, forte, poderosa, apenas com o auxílio dessa arma silenciosa (ALENCAR, 1951c, p. 459-460).

Peri, sozinho, arquitetara e realizara todo o plano de destruição dos inimigos de d. Antônio, a saber, a tribo dos aimorés e os aventureiros revoltosos, no intuito de salvar sua senhora e mantê-la viva e feliz ao lado daqueles que ama. Envenenou, primeiramente, a água que os aventureiros beberiam e, em seguida, se fez inimigo digno de ser devorado pelos canibais, matando, assim, os selvagens por intermédio de seu corpo, já tomado pelo veneno. Em momento algum o herói de *O guarani* desiste de sua resolução, mantendo-se firme nos seus propósitos, motivado pelo seu desejo maior, a vida de Cecília. Nem mesmo a morte iminente foi capaz de fazê-lo mudar de posição, levando a cabo cada passo de seu terrível plano.

Os homens imitados nos poemas podem ser de boa ou de má índole, daí a máxima aristotélica de que os poetas imitam homens melhores, piores ou iguais a nós e, assim como as tragédias, as epopeias cantam os homens superiores ao que são (ARISTÓTELES, 2000, p. 38-39), apresentando os seus heróis uma nobreza de pensamento e ação, comuns aos homens divinos que representam. O herói de Magalhães, de acordo com o afirmado pelo autor de Ubirajara, não está à altura dos heróis épicos da tradição clássica, apresentando, por vezes, dúvidas e covardias mais peculiares a um herói de romance moderno do que a um tipicamente homérico, ao passo que Peri é sempre o centro da ação heroica e não se deixa cair em dúvidas que o façam voltar atrás nas decisões tomadas.

As cenas de coragem do jovem índio vão, aos poucos, moldando o seu caráter, a cada nova façanha, um aspecto do herói das matas seculares do Brasil vai se revelando, até seu perfil ser totalmente delineado. A narração das bravas ações do índio se dedica a apresentar ao leitor a composição de uma personalidade firme, decidida e disposta a tudo para manter viva a sua senhora, o centro de seus pensamentos. Desde o início do romance, quando nosso olhar se volta para a luta entre Peri e uma onça, apenas para satisfazer um capricho da mocinha, não somos enganados, estamos realmente diante de uma obra que nos promete “grandes rasgos de heroísmo, força hercúlea, abnegação, fidelidade, amor jurado e cumprido” (MEYER, 1965, p. 255).

Sabe-se que o plano de aniquilamento dos inimigos não se concretiza, pois Álvaro e outros cavalheiros chegam à tribo em socorro de Peri, mesmo não tendo sido convocados, e o indígena acaba não morrendo, pois sua senhora deseja-o vivo e ao seu lado. Tal façanha não questiona o caráter do indígena alencarino, ao contrário, confirma que suas ações são sempre motivadas por sua vontade, que sempre prevalece a todos os contratemplos, inclusive à morte; o que o diferencia, indiscutivelmente, do herói de Magalhães, pois este não torna claro o seu objetivo, mudando as suas resoluções ao correr dos acontecimentos.

A vontade do herói, conforme acredita Alencar, deve dominar sobre toda a ação dramática ou histórica (ALENCAR, 1953, p. 40); é o que ele não vê se realizar em *A confederação dos tamoios*, e é o que reconhecemos no romance de José de Alencar. Portanto, podemos entender que o pensamento do autor cearense presente nas cartas serviu de base para a composição do herói d’*O guarani*, pois a

ideia que guia as ações de Peri, a vontade dominadora de seus impulsos, é o desejo maior de ver a jovem filha do fidalgo português satisfeita nos seus anseios mais simplórios.

E para tanto, ele enfrentou oponentes verdadeiramente poderosos, os quais pouco depois levaram à destruição todo o castelo arquitetado pelo fidalgo português. Para fazer-se herói, o jovem guerreiro guardião da filha de D. Lauriana precisava de inimigos que não lhe fossem inferiores (ROSENFELD, 1996, p. 26), e os amores não os eram. Em verdade, estes compunham uma tribo terrível que “se alimentava de carne humana e vivia como feras, no chão e pelas grutas e cavernas” (ALENCAR, 1951c, p. 184). Todo o plano foi traçado unicamente por Peri, que fora responsável também pela execução de toda a ação e dos resultados obtidos a partir dela; a decisão foi por ele tomada e os sofrimentos advindos dela foram enfrentados corajosamente, sem que outro tomasse partido em relação àquilo que índio decidira fazer, e mesmo o plano não tendo se concretizado, porque acima de tudo estava o desejo de Ceci, ele é um verdadeiro herói épico intencionalmente criado (CASTELLO, 1953, p. XVIII) dentro de uma narrativa histórica moderna.

3. O Herói Moderno em Vestes Clássicas

Mas, mesmo com toda a coragem, sabedoria e astúcia, dignos de um herói épico clássico, Peri permanece sendo um herói moderno de um romance igualmente moderno que vive em um tempo igualmente histórico, pois assim como Boileau, o escritor cearense reconhece que não cabe aos heróis épicos sustentar personalidade dos homens representados em romances, sendo necessário conservar a cada personagem “um caráter que lhe é próprio” (BOILEAU-DESPRÉAUX, 2012, p. 44). O índio alencarino é movido por individualismos suscitados pela devoção à Cecília, o sentimento de coletividade não domina suas ações, a “categoria do outro”, que reina em uma epopeia, não é central em suas atitudes, mas, sim, a “categoria do eu”, própria do mundo moderno e da forma romanesca (LUKÁCS, 2007, p. 47-48), evidenciada no desejo individual de proteger sua senhora e vê-la bem e feliz.

O individualismo é algo característico daquele espírito livre e genial encontrado na Europa em meados dos séculos XVIII. Esse espírito surge junto com a ascensão da burguesia e a vitória do pensamento moderno e romântico sobre o antigo e classicista. Nessa época, foi declarada uma verdadeira guerra entre esses dois grupos e suas concepções de arte e vida; e a vitória dos românticos está atrelada a questões tanto estéticas quanto históricas; a prevalência da arte e da visão de mundo modernos relaciona-se à vitória da classe média burguesa e ao domínio de seu novo gosto artístico sobre o antigo da aristocracia cortesã (HAUSER, 1982, p. 693-702), uma vez que grande parte da pintura, da literatura e dos concertos desse período era produzida pela burguesia, que também ficava responsável pela apreciação de toda essa produção.

Com a ascensão da nova classe social, a expressividade intrínseca às suas obras de arte insurgiu como resposta à ostentação e à plasticidade da arte clássica, que foi cedendo espaço para a visão de mundo e para os gostos desse grupo social, que se impuseram aos da aristocracia em declínio, sendo a arte clássica cortesã substituída pelos padrões de valor estéticos modernos, que têm por base os princípios da ideologia burguesa: individualismo, emocionalismo e moralismo.

O individualismo burguês chega como forma de protesto contra o tradicionalismo aristocrático, contra o absolutismo e a intervenção do Estado e, ao mesmo tempo, coloca-se contra os rumos desse protesto, a forma como a sociedade está se tornando normatizada devido ao desenvolvimento do capitalismo, da Revolução Industrial e do resultado de todo esse progresso. Em arte, esse individualismo faz notar-se no antagonismo entre o ser individual e a integração coletiva padronizada e normatizada, resultando, às vezes, num rompimento entre o indivíduo e a sociedade e a busca individual de sentido (HAUSER, 1982, p. 709). O individualismo, o emocionalismo e o moralismo são produtos do modo de ver da classe média que reverberam sobre a concepção de arte e padrões estéticos que a regem. O artista oriundo dessa classe não está mais preocupado em seguir regras e reproduzir formas já consagradas, para ele, a questão maior está na oposição entre a imitação da arte clássica e a inspiração da arte romântica (STAËL, 2011, p. 85), que só se torna possível a partir da elevação da burguesia.

Mais vale ao gênio criar as regras e dar lições aos estetas, diz Victor Hugo, do que seguir as regras estabelecidas por aqueles que simplesmente sistematizaram e estabeleceram os antigos como modelos a serem incontestavelmente seguidos, pois as formas clássicas não se adéquam à modernidade, época em que se perdeu o caráter essencial, lírico, e grandioso da dos tempos primitivos e da Antiguidade (HUGO, 2011, p. 372). Para cada época existe uma forma artística adequada às suas necessidades e às características das relações interpessoais e intrapessoais estabelecidas. E é essa adequação das formas às épocas que José de Alencar absorve com propriedade. Em seu romance, o escritor cearense consegue apresentar toda a atmosfera da época a partir da negação da forma clássica, da valorização do romance moderno e da composição de uma personagem que, por mais que se apresente em caracteres de herói épico, mantém a essência individualista moderna, apresentando a dualidade do homem romântico, que nega a coletividade e se lança solitário num mundo desprovido de qualquer essencialidade.

A busca de Peri por objetividade está na felicidade de Ceci, o centro do seu mundo, e não no bem coletivo de seu povo e das demais personagens do romance. Ele age com o intuito individualista de manter segura a sua senhora, incorrendo em ações grandiosas próprias do mundo fechado e essencial épico (LUKÁCS, 2007, p. 59), que o aproximam de um herói de uma epopeia, ao passo que também o distanciam, pois o objetivo é estritamente pessoal.

A “idolatria fanática” do silvícola à menina loira, semelhante à deusa dos brancos, está acima de tudo, e para manter-se fiel a esse sentimento, o índio comete os maiores atos de heroísmo, que o aproximam dos grandes heróis dos textos clássicos, ao passo que também acabam por afastá-lo desses mesmos heróis,



quando se torna solitário em oposição à coletividade na qual vivera por muito tempo com os companheiros de sua tribo. Em nome do desejo particular de satisfazer cada vontade de Cecília, Peri abandona os antigos irmãos e desfaz laços maternais para viver em devoção à sua senhora. Quanto mais dedicado à jovem loira, mais semelhante ao herói de um romance que age movido por paixões individuais, por anseios íntimos.

A personagem central do romance alencarino em questão não chega a ser exatamente uma personagem de um romance de ação, pois ela tem importância igual ou até superior aos resultados de cada um de seus feitos, e o enredo valoriza a presença e ajuda a compor e resolver cada situação problemática em que se situa; também não chega a ser um herói de epopeia dentro dos moldes clássicos descritos pelas poéticas, pois suas atitudes giram em torno de seus desejos pessoais relativos à Ceci. Ciente de que a principal função da poesia épica antiga é consagrar seus heróis aos olhos da contemporaneidade e também da posterioridade (HAUSER, 1982, p. 95), Alencar reuniu no herói de *O guarani* elementos de várias obras do gênero épico em sentido adjetivo a fim de perpetuar a fama do jovem índio na literatura nacional.

Ao compor *O guarani*, o escritor cearense conseguiu organizar e realizar em forma de romance as discussões próprias do período em que escrevera. Sua crítica ao herói de Magalhães lhe concedeu aparato para criar Peri, não incorrendo em “erros” de realização. Consciente de que um herói essencialmente épico em pleno século XIX não seria possível, conseguiu criar uma personagem da era moderna com traços de um herói de epopeia, que se evidenciam, inclusive, na sua descrição física, que ajuda a criar uma atmosfera heroica para a personagem.

Notas

¹Edwin Muir não acredita na eficácia do termo “padrão”, o qual considera controverso; e profere que termos como “ritmo”, “superfície”, “ponto de vista”, assim como “padrão”, devem ser esquecidos na abordagem de um romance. No entanto, como estes são os únicos elementos de que a crítica dispõe, eles precisam ser utilizados, mas com certo cuidado e observando o seu caráter maleáveis: “Aderimos com preguiça a estes termos, mas não acreditamos realmente que um romance tenha um padrão como um tapete ou um ritmo como uma canção”. (MUIR, 1928, p. 06).

²Expressão cunhada por Anatol Rosenfeld para identificar a personagem central de uma obra. Cf. ROSENFELD, Anatol. *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 15.

³Por “Romance Moderno” entendemos a forma romance escrita no período moderno de que fala Georg Lukács, *A teoria do romance* (2007). Trata-se da forma literária mais adequada ao período moderno, quando o homem, abandonado pelos deuses, passa a viver em um mundo sem essencialidade, tornando-se problemático e movido por sua individualidade.

ALENCAR, José de. Cartas sobre *A confederação dos tamoios*. In: CASTELLO, José Aderaldo. **A polêmica sobre “A confederação dos tamoios”**. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP, 1953, p. 3-64.

_____. Como e porque sou romancista. In: **O guarani**. Tomos 1º e 2º. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951a, p. 49-75.

_____. **O guarani**. Tomo 1º. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951b.

_____. **O guarani**. Tomo 2º. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951c.

AMORA, Antônio Soares. **A literatura brasileira**. O Romantismo. São Paulo: Cultrix, 1967.

ARARIPE JÚNIOR, T. A. **Luizinha**; perfil literária de José de Alencar. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.

ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. de Baby Abrão. Coleção Os pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 2000.

BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolas. **A arte poética**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

CASTELLO, José Aderaldo. **A polêmica sobre “A confederação dos tamoios”**. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP, 1953.

HAUSER, Arnold. **História social da literatura e da arte**. Tomo I. Trad. de Walter H. Geenen. São Paulo: Mestre Jou, 1982.

HUGO, Victor-Mari. Prefácio [ao *Cromwell*]. In: SOUZA, Roberto Acízelo (org.). **Uma ideia moderna de literatura: textos seminais para os estudos literários (1688-1922)**. Chapecó: Argos, 2011, p. 364-76.

LUKÁCS, Georg. **Teoria do romance**. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: 34, 2007.

MEYER, Augusto. Alencar. In: ALENCAR, José de. **Iracema** – Lenda do Ceará. Ed. de Centenário. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965, p. 254-265.

MUIR, Edwin. **A estrutura do romance**. Trad. de Maria da Glória Bordini. Porto Alegre: Globo, 1928.

PELOGGIO, Marcelo. **“Apresentação – O guarani: romance nacional de fato e de direito**. In: ALENCAR, José de. *O guarani*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012, p. 11.

ROSENFELD, Anatol. **O mito e o herói no moderno teatro brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

_____. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. In: *Tragédias e comédias sombrias: obras completas*. Trad. de Bárbara Heliadora. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006, p. 369-544.

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da literatura brasileira: seus fundamentos econômicos**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

STAËL, Madame de. Sobre a poesia clássica e sobre a poesia romântica. In: SOUZA, Roberto Acízelo (org.). **Uma ideia moderna de literatura: textos seminais para os estudos literários (1688-1922)**. Chapecó: Argos, 2011, p. 83-85.

Para citar este artigo

SILVA, Sandra Maria Alves da. PERI, O HERÓI CLÁSSICO DE UM ROMANCE MODERNO. **Macabéa - Revista Eletrônica do Netlli**, Crato, v. 7., n. 2., JUL-DEZ, 2018, p. 86-100.

A Autora

Sandra Mara Alves da Silva é doutoranda em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Ceará (UFC) com pesquisa voltada para o Mito e a Identidade Nacional no Romantismo e no Modernismo brasileiros. Mestre em Literatura Comparada pela mesma instituição. Editora da Entrelaces - Revista Acadêmica do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFC e pesquisadora do Grupo de Estudos de Estética, Literatura e Filosofia - GEELF, coordenado pelo professor Dr. Marcelo Almeida Peloggio.