

O Herói Romântico - Rebeldia e Submissão

LELIA PARREIRA DUARTE

I — INTRODUÇÃO

Estudos comparados de literatura, na acepção de Praver, básica para este trabalho e para toda a organização deste Ciclo de Estudos, supõem confrontos entre literaturas de línguas diferentes ou de contextos nacionais/culturais distintos.

O início dos estudos comparados de literatura coincide com o advento do Romantismo, época em que a literatura começa a preocupar-se, sistematicamente, com aspectos que seriam específicos da Sociologia e da Antropologia. Uma decorrência natural desse fato é ser o aspecto mítico o mais importante suporte literário do Romantismo.

“O herói romântico — rebeldia e submissão” estuda, em obras significativas da literatura portuguesa e brasileira, um dos mais importantes mitos tratados pelo Romantismo — o do herói —, o mais comum e mais conhecido mito do mundo, segundo Jung. A análise proposta é, portanto, essencialmente mítica e conseqüentemente ideológica, na medida em que se pretendem verificar as implicações do mito no plano do poder.

Este trabalho é conseqüência de uma pesquisa realizada com alunos do curso de graduação, em Letras, tendo cada um deles escolhido a obra/objeto da pesquisa. A condensação do resultado apresenta-se aqui em cada item do ensaio, seguindo-se uma conclusão, que pretende levantar pontos de semelhança e divergência entre as obras de literatura portuguesa e brasileira estudadas.

II — CARLOS, DE VIAGENS NA MINHA TERRA ¹

CÉSAR AUGUSTO PERILLO FERNANDES

1. *A obra: narrativa de viagem e novela*

Viagens na minha terra, de Almeida Garrett, é uma narrativa da viagem de Lisboa a Santarém, feita pelo autor em 1843. Na seqüência narrativa, além de várias digressões que tratam dos mais diversos temas do Portugal de então, é inserida uma novela, ao gosto das leitoras de folhetins: "... uma história simples e singela, sinceramente e sem pretensão" (p. 64). Nesta novela, em meio a uma complicada trama familiar, vamos ter dois pontos principais de interesse: Frei Diniz e Carlos, pai e filho. No velho vamos ter representada a luta pela conservação de antigos valores, e na pessoa do rapaz o desejo e a busca de renovação. Nessa dicotomia, vemos recriada a situação de Portugal na primeira metade do oitocentos. Garrett descreve o conflito e choque de gerações que tanto dominava o espírito português. Com este par antitético o Autor mostra a assimilação de novos valores e a conservação de antigos, num mesmo país, num mesmo tempo. A aristocracia e o povo, outra antítese, também são comuns nesta obra do Autor: eles são "... os dois polos do gosto literário de Garrett, numa dicotomia cultural em que não há lugar para a burguesia", segundo José-Augusto França². O que observamos nas *Viagens* é uma posição a favor do povo: "... o povo está são, os corruptos somos nós os que cuidamos saber e ignoramos tudo" (p. 255).

2. *O herói mítico e romântico*

Carlos é a personagem principal do romance, na perspectiva do herói mítico e romântico. Ele se caracteriza como aquele que busca fugir à banalidade da vida, seja no estudo, na guerra ou no amor. Amou Georgina, a inglesa, porque ela "... era nobre, rica, admirada, ocupava uma alta posição no mundo... e tudo lhe sacrificara a ele exilado, desconhecido" (p. 141). Essa amada representava a glória, a imortalidade tão buscadas pelo herói. Na guerra

ele se destaca e torna-se comandante, talvez com o desejo de desempenhar a função de “salvar o mundo, renová-lo, inaugurar uma nova etapa”³. Carlos, quando luta ao lado dos liberais, busca renovação e justiça para a sua nação, instaurando uma nova ordem constitucional. A seqüência mítica nascimento-morte-renascimento do herói, descrita por Sellier, faz-se presente na novela, seja através de exílio, de fuga e retorno à casa de sua família ou de afastamento voluntário. Joaninha, “a figura mais lírica do romantismo português”⁴, funciona como um ser sagrado, interdito no livro. A sua pessoa, assim como a casa onde morava em Santarém, devia ser respeitada pelas tropas em combate. Esse espaço era neutro, “entre uns e outros por tácita convenção parecia estipulado que aquela suave e angélica figura pudesse andar livremente no meio das armas inimigas” (p. 123).

Como herói romântico, Carlos é um descontente com o mundo que o cerca. Em várias situações demonstra a sua inquietude e instabilidade. Seu amor tem como objeto sucessivas mulheres, no que ele difere, por exemplo, de Eurico e Egas Moniz, personagens de Herculano, cujos amores são exclusivos: Hermengarda e Dulce, respectivamente.

O tipo de narrativa mais propício à formação do mito, é a epopéia. Ao associar sua viagem à *Odisséia* de Homero, Garrett facilita a criação do mito dentro da novela e, talvez, dentro da própria narrativa da viagem, na utilização de sua pessoa como personagem principal:

“Como hei-de eu então, eu que nesta grave *Odisséia* das minhas viagens tenho de inserir o mais interessante e misterioso episódio de amor que ainda foi contado ou cantado...” (p. 67).

3. *Rebeldia e submissão do herói*

A rebeldia do herói pode ser encontrada em três aspectos de sua personalidade: sua insatisfação perante o mundo e as ordens estabelecidas pela sociedade; os seus feitos na guerra, a favor da causa liberal; sua revolta contra a família. Mas, “desiludido consigo, mentiroso, por fatalidade, ser ambíguo por maldição, Carlos dá-se

por vencido”⁵. Aí vamos ter o herói submisso. Depois de tanto lutar por uma causa que julgava justa, desengana-se de tudo e torna-se um barão capitalista. No capítulo XIII, Garrett já havia se referido aos barões como os substitutos dos frades na sociedade portuguesa:

“O frade era, até certo ponto, o Dom Quixote da sociedade velha.

O barão é, em quase todos os pontos, o Sancho Pança da sociedade nova. Menos na graça...” (p. 80).

Na dicotomia Dom Quixote/Sancho Pança estão representados, respectivamente, os valores espirituais e materiais do homem. O Autor ridiculariza ao máximo a figura do barão, usando palavras pejorativas ao descrever sua figura:

“... o barão é o mais desgraçado e estúpido animal da criação”.

“... é *zebrado* de riscas monárquico-democráticas por todo o pêlo. Este é o barão verdadeiro e puro sangue...” (p. 80).

“O barão mordeu no frade, devorou-o... e escouceu-nos a nós depois” (p. 81).

Pois bem, Carlos torna-se barão. Pela lógica de Garrett, é um sucessor dos frades. E seu pai, Frei Diniz, não era um frade? Os frades foram criticados como a parte negativa de uma passada sociedade monárquico-absolutista, assim como os barões o são da nova sociedade constitucional. Carlos barão é, então, um submisso. Depois de lutar contra o sistema, submete-se a ele e se enriquece à custa da venda dos bens nacionais, após a revolução.

A personagem em foco, herói romântico, enquanto *rebelle* simbolizaria os anseios de uma geração que lutou por valores novos e mais justos para seu povo. Entretanto seria *submisso*, uma vez que, após a tomada do poder, recaiu nos mesmos erros que combatera, fazendo uma revolução que, na verdade, conservou os mesmos valores de um tempo ultrapassado.

III — EGAS MONIZ COELHO

PAULO ROBERTO ESCUDERO ANGELINI

Esta análise do romance *O bobo*, de Alexandre Herculano⁶, não tem a pretensão de ir além do levantamento de algumas questões em torno do herói romântico e de suas relações com o universo mítico, discutir a rebeldia ou submissão do herói, sua função preservadora ou transformadora das relações sociais.

Mito é a história verdadeira que fornece modelos para a conduta humana, conferindo significado à existência⁷.

Segundo Phillippe Sellier, o herói é aquele que tem pais ilustres, de natureza divina ou, pelo menos, são reflexos da divindade: reis, príncipes, seres próximos de Deus. Egas Moniz Coelho era primo do ancião Egas Moniz, senhor de Cresconhe e Rezende. Era da linhagem de Riba de Douro, ou seja, sua ascendência era comprovadamente aristocrática.

A maneira mais freqüente pela qual o herói se revela ao mundo é na vitória contra o monstro, que pode vir representado por uma multidão de inimigos: Egas entra no Castelo de Guimarães, que está em pé de guerra, com cerca de mil homens prontos para atacar ao primeiro sinal de soldados do Infante. O castelo está sob as ordens de Garcia Bermudes, um notável guerreiro que odiava Egas e recebia ordens do Conde de Trava, outro inimigo de nosso herói. Só pelo modo de falar o Conde amedronta Egas; apesar de suas características de semi-divino, o herói é romântico, portanto um ser contraditório. Ao vencer o nobre Garcia Bermudes, o herói venceu também a batalha, ou, pelo menos, deu-lhe rumo final. A força, o ódio e a fúria de Garcia Bermudes podem associá-lo ao monstro.

1. *Solaridade do herói*

O herói é um ser divino, luminoso, brilhante. Assemelha-se ao astro maior: o sol. Neste romance de Alexandre Herculano, Egas é esse herói. As suas manifestações heróicas corresponde sempre o aparecimento da palavra sol escrita com letra maiúscula, evidenciando as relações do herói com uma "entidade".

Na primeira vez em que Egas aparece, quando volta da Palestina, está coberto com um zorame (um capuz) : sua aparição é feita ao redor de uma fogueira. Deste momento em diante, as relações do herói com a luminosidade aumentam à proporção do seu envolvimento na história. O bufão do Castelo de Guimarães (o bobo — que dá nome ao livro) é o primeiro a chamar a atenção para o ciclo desenvolvido pelo sol, que vai do seu nascimento à morte (aparente) e renascimento.

Também a seqüência mítica do herói é ritmada pela alternância nascimento/morte/renascimento e o nascimento do herói é, muitas vezes, precedido de oráculos e sonhos⁸. Na obra analisada, o bobo é aquele que desvela ou pressente o nascimento do herói. A cantiga que o bufão canta para o sol tem lugar no fim do capítulo VII, e o capítulo VIII é exatamente aquele em que aparece Egas. O bobo canta para o sol (herói) uma trova, diferenciando-o dos mortais, isto é, indicando a sua imortalidade. E Egas se manifesta cada vez mais brilhante, através de nascimentos sucessivos. Depois da ida à Palestina, que representa uma morte, ele não pode se expor totalmente ao conhecimento de todos; por isso mostra-se primeiramente ao Frei e ao Lidador, não sem uma razão: os amigos do nosso herói possuem também pendores heróicos, além de características míticas (traços solares, por exemplo).

Egas age de acordo com o binômio claro/escuro: quando é noite, o herói se esconde; quando é dia, o herói aparece. Quando o sol nasce, nasce também o herói. A saída do escuro para o claro mostra como ele obedece ao ciclo solar nascimento/morte/renascimento.

A morte aparente de Egas acontece sob formas diferentes: ou o herói está viajando, ou está escondido, ou o narrador se esquece dele, desviando a visão da narrativa para outro ponto, ou o herói está preso. Neste último caso temos um exemplo elucidativo:

“O Sol inclinava-se para o poente. Os seus raios dourados roçando pela borda do fosso vinham, através de uma das troneiras, pintar um pequeno círculo avermelhado no pavimento da masmorra aos pés do preso, em cujo rosto batia a claridade pálida refrangida da lajem branca. A luz do dia, ao desaparecer, como se dobrava para afagar e beijar o desgraçado, que

talvez não a tornaria a ver. Dir-se-ia que os raios do Sol se prendiam aos cabelos louros do mancebo onde folgavam cintilando trêmulos, e que pediam àqueles olhos mortais e meio cerrados o último olhar de saudade com que o homem costuma despedir-se do astro esplêndido, quando ele vai mergulhando na extremidade do horizonte” (p. 196).

Até este momento, a palavra sol é escrita com letra maiúscula. No momento em que o herói está na prisão e percebe que a morte vem ao seu encontro, desespera-se. À sua consciência de mortalidade corresponde um sol escrito com letra minúscula. No entanto, ao primeiro sinal de liberdade e de possibilidade de Egas lutar num campo de batalha, o sol já nasce novamente com maiúscula.

É realmente o sol ilumina o campo de batalha. A vingança e o amor (sentimentos que aparentemente norteavam a trajetória heróica de Egas) são maiores que a amizade, e o nosso herói deixa de combater ao lado do Infante para matar Garcia Bermudes. Este movimento do herói é registrado pela posição do sol: é exatamente meio-dia. Depois de ter matado Garcia, Egas define a sorte da batalha — os guerreiros fogem ao ver seu líder morto. O herói chegou ao ápice de sua solaridade e o sol passa a descrever uma trajetória descendente.

No momento em que Egas entra na vida monástica, ainda a luminosidade o acompanha:

“O altar-mor iluminou-se de súbito: (...) o cavaleiro entrou e no meio de duas fileiras de frades, aproximou-se do altar” (p. 229).

2. *Rebeldia e submissão do herói*

O herói é um elemento que se impõe pela força ou, nas palavras de Vitor Manuel, “... um rebelde que se ergue altivo e desdenhoso contra as leis”⁹. O herói é aquele que inaugura uma nova etapa, o portador de uma mensagem de cunho rebelde. Essa rebeldia, no caso de Egas, fica evidente quando o herói se une ao Infante Dom Henrique, considerado uma ameaça ao poder constituído.

O heroísmo se justifica por um desejo de imortalidade. Egas foi para a Palestina obter “glória” e dizia lutar para ser digno de Dulce. Quando, porém, é preso no Castelo de Guimarães e fica

sabendo que Dulce já havia se casado, aceita o conselho do bobo que o convence a lutar“(...) por uma grande idéia (...) por um destino a cumprir (...) um nobre feito a prosseguir”. O herói é convencido pelo bobo a ser, mais uma vez, rebelde, isto é, a lutar pela imortalidade.

O heroísmo nada mais é do que uma manifestação narcísica. “Este narcisismo é que faz os homens nas guerras marcharem contra o fogo à queima-roupa (...) (o homem) se sente um imortal”¹⁰. Assim, quando Egas, com apenas seis cavaleiros, entra num castelo de mil inimigos, acreditava que estava fazendo algo verdadeiramente heróico, supremo e significativo.

Egas é, porém, um submisso ao não aceitar Dulce como esposa. Vejamos porque. O Conde de Trava (que estava no lugar do pai de Dulce) proibiu a união fazendo a moça casar-se com Garcia Bermudes. Este interdito, Egas não podia quebrar. Se aceitasse Dulce, a mentalidade do sistema, os valores de constituição da família estariam em jogo. Há, então, uma luta entre o herói e a sociedade. Esta não lhe oferece condições de existência. Apesar de ter conseguido provar seu valor, Egas tem que morrer para cessar o desajustamento, e o amor com Dulce vai se realizar num outro espaço, isto é, no céu.

A impossibilidade de se unir à Dulce na terra canaliza a violência de Egas, o que se dá em quatro momentos: 1. mata Garcia Bermudes; 2. violenta Dulce verbalmente; 3. entra para um convento; 4. deixa-se morrer.

Segundo René Girard, “(...) o sacrifício polariza sobre a vítima os germes da dissensão espalhados evitando que, numa reação em cadeia, o sistema desmorone”¹¹. Matar Garcia e Dulce e entrar para um convento não mudaria as normas sociais; deixar-se morrer pode ser um ato rebelde por ir contra um instinto de sobrevivência, mas, na medida em que esta violência gera uma vítima sacrificável cuja morte não muda as leis, é uma submissão a essas leis, por não mudá-las. Há um processo de substituição do objeto da violência que chega ao fim com a morte do próprio Egas.

O romance torna-se, então, um tipo de reforço da ideologia dominante, uma forma de moralização. O fato de Egas aceitar as regras do jogo não fazendo perguntas proibidas ou questionando

o sistema social e morrendo em vez de lutar para modificar estas leis, torna-o um mito. Este é aproveitado para veicular valores sociais, reforçando a ideologia dominante na medida em que o narrador preferiu fazer seu personagem morrer em vez de lutar, submeter-se em vez de rebelar-se. E mais: à proporção que o mito vem escorado por uma base histórica verdadeira e inquestionável, torna-se ele (mito) também verdadeiro e inquestionável; se contra fatos históricos não há argumentos, o mito que vem embrulhado nestes fatos também é inexpugnável a qualquer argumento.

IV — MARIA DA GLÓRIA / LÚCIA, DE *LUCIOLA* ¹²

VERA LÚCIA DA SILVA SALES FERREIRA

Luciôla “é o lampiro noturno que brilha de uma luz tão viva no seio da treva e à beira dos charcos”. Essa dicotomia *luz/treva* sugere, já a partir do título do romance, a ambigüidade da heroína, em consequência principalmente, de ser Paulo, o narrador-personagem, uma espécie de juiz. Dono da palavra, representa ele a voz dos preceitos sociais, deixando claro o maniqueísmo na obra: o *bem* é tudo que não contraria a ordem social, imposta pelo dominador; o *mal* é tudo que ameaça ou extrapola essa ordem.

A partir desse foco narrativo, podemos dizer que existem, na obra em estudo, dois planos distintos: 1. o plano sagrado, onde não há violação das leis sociais — representado pela estrutura familiar; 2. o plano profano, onde há transgressão dessas leis — representado pela prostituição.

A heroína passa por três momentos distintos: o primeiro ocorre no espaço sagrado; o segundo, no plano da prostituição, portanto em ambiente profano; e o terceiro é a retomada do espaço sagrado, onde ela vive sua apoteose.

1. *O espaço sagrado*

O herói caracteriza-se, basicamente, por sua capacidade de sobrepor-se às dificuldades.

A dificuldade inicial de Maria da Glória, primeiro nome da heroína, é vencer o monstro representado pela fome e pela doença. Ainda criança, ela é a salvadora, a provedora das necessidades de sua família, atacada pela febre amarela. Para vencer tal obstáculo, a heroína sacrifica sua virgindade. Dissemos “sacrifica”, porque, para a sociedade patriarcal, a virgindade é imprescindível. É ela que determina a pureza, o pudor e a dignidade no contexto feminino. A mulher só pode perdê-la quando passa por um ritual: o matrimônio. Por transgredir as leis sociais, Maria da Glória é expulsa do contexto familiar e transforma-se em Lúcia, uma prostituta.

2. *O espaço profano*

Quando Maria da Glória se transforma em prostituta, sente necessidade de morrer para a família. Por isso, numa substituição, adota o nome de Lúcia, uma amiga que acabara de falecer. Essa troca de nomes indica a primeira morte — aparente — da heroína, que, assim, se resguarda, pois somente seu corpo é usado por essa nova mulher que surge. Daí uma visão dúbia de Lúcia, que “ora levava a impudência até o cinismo, ora esquecia-se de seu papel no simples e modesto recato de uma senhora” (p. 26).

Os amigos de Paulo a vêem como uma cortesã alegre, avarenta e desejável. Mas para Paulo, ela é uma prostituta com características que não coincidem com as de outras prostitutas: tem graciosa modéstia do gesto, graça natural, expressão cândida e gosto apurado. Apresenta-se como uma dama, mas é preterida no espaço da sociedade porque seu comportamento não está de acordo com os mandamentos sociais.

Apesar disso, ela tem um espaço próprio e dentro dele ela é uma vencedora:

“A Lúcia não admite que ninguém adquira direitos sobre ela. Façam-lhe as propostas mais brilhantes: sua casa é sua e somente sua; ela o recebe, sempre como hóspede; como dono, nunca. Na ocasião em que o senhor a toma por amante, ela previne-o de que reserva-se plena liberdade de fazer o que quiser e de deixá-lo quando lhe aprouver, sem explicações e sem pretextos, o que sucede invariavelmente antes de seis meses” (p. 28).

Essa Lúcia volúvel, companheira excelente de noites extravagantes, tem sua apoteose numa festa em casa de Sá. Nessa oportunidade, num ambiente propício a orgias, é comparada a Lúcifer, o anjo marginal.

No entanto, essa heroína tem seu espaço próprio apenas até conhecer o amor. Quando isso acontece, mais uma vez Lúcia é sacrificada: o amor lhe é interdito, já que não possui a virgindade.

Assim, ela é obrigada a abdicar de seu poder, passando de dominadora a dominada. Na sua própria expressão, Paulo "torna-se seu dono e senhor" (p. 59). A partir desse momento, instaura-se, na casa de Lúcia, a voz censora da sociedade que condena a prostituição. Da figura dominadora surge uma mulher submissa que, insuflada pelo amante, repudia seu passado: "Que gosto tem em me estar torturando" (p. 72). Gradativamente, Lúcia vai recusando seu corpo e, numa decorrência natural, abdica do espaço que ocupa: muda sua maneira de vestir e os móveis de sua casa. E, enquanto se despoja de sua sexualidade e morre para o mundo profano, renasce Maria da Glória no plano sagrado.

3. *A retomada do espaço sagrado*

"Amanhã mudo-me (...) vou viver a minha nova existência" (p. 113).

O processo mítico renova uma comunidade quando revive suas origens. Entretanto, para que isso aconteça, é preciso que as ruínas do velho ciclo sejam destruídas. É o que ocorre com Maria da Glória, que retorna ao espaço sagrado, após a destruição do ciclo profano de Lúcia. Ela é reintegrada na sociedade como no primeiro momento da narrativa: assexuada. A presença de sua irmã Ana, nesse novo espaço, garante a idéia de reestruturação familiar. Ela simboliza a recuperação da virgindade, a pureza, a instauração das leis sociais.

Esse renascimento mítico não repete o nascimento físico. Assim, Maria da Glória nasce para uma existência sacralizada. E a evidência disso é o sinal de perdão de Deus: "Oh! Um filho, se Deus mo desse, seria o perdão de minha culpa!" (p. 103). Logo depois, descobre que está grávida e morre, levando consigo o filho:

símbolo, ao mesmo tempo, de perdão e de pecado. Essa morte representa o seu renascimento absoluto, o nascimento imortal, sua apoteose.

A trajetória da heroína, em *Lucíola*, está ligada ao número três — número mítico da perfeição: três fases, três hierofantes, três iniciações, três monstros para vencer, três sacrifícios, três mortes e três vitórias.

Na primeira fase, é iniciada pelo pai no espaço social, onde reproduz as leis familiares. Na segunda, é iniciada por Couto no espaço da prostituição, onde tem um nascimento, uma epifania e uma morte aparente. Na terceira, é reintegrada por Paulo no espaço familiar, onde vive sua apoteose.

É importante ressaltar que a heroína é iniciada, em cada fase, por um homem, o que caracteriza a sociedade patriarcal em que vive: o homem é quem sabe e quem ensina, é o detentor do poder.

Quando abandona o espaço familiar, ela torna-se “elemento sacrificável”, e ocupa um espaço interdito pelo dominador. Lúcia, prostituta, está morta para a família, que, por isso, não a defende. Seu amante, imbuído dos valores dessa sociedade, torna-se seu acusador e nunca defensor.

Assim, a heroína só é dominadora num espaço que não se enquadra dentro das normas sociais. Tão logo esse espaço é invadido pela sociedade, na pessoa de Paulo, ela se torna submissa e realiza uma descida purificadora aos infernos, o que possibilita sua vitória num espaço transcendental, que supera os valores humanos.

V — O ÍNDIO PERI

GERALDO MARTINS ALVES

1. *Caracterização do herói*

O plano mítico é um dos suportes mais evidentes de *O Guarani*¹³ de José de Alencar, onde o herói é definido como um ser semi-divino, poderoso, destacado da multidão dos homens comuns, brilhante. Peri é o “filho do Sol”.

Acompanhando a estrutura do mito heróico, com Philippe Sellier, será possível compreender melhor a trajetória do herói de Alencar. Vejamos:

1.1. *Ascendência ilustre*. Seu pai ou sua mãe são de natureza divina ou pelo menos, reflexos da divindade: reis, príncipes, seres próximos aos deuses. Peri descende de pai ilustre:

“ — Como te chamas?

— Peri, filho de Ararê, primeiro de sua tribo” (p. 71).

1.2. *Vida obscura*. É o período do “ocultamento” até que se revela ao mundo por trabalhos “radiosos”. Peri só aparece adulto e se revela através do trabalho titânico de sustentar a rocha que ia esmagar Cecília:

“surgira como um gênio benfazejo das florestas do Brasil” (p. 71).

1.3. *Relação herói/sol*.

a) O herói é sempre imaginado com traços emprestados ao sol. É assim que a pele cor de cobre de Peri “brilhava com reflexos dourados...” e sua pupila era “negra, móbil, cintilante” (p. 20, 21).

b) O herói percorre uma carreira idêntica à do sol. A seqüência mítica é ritmada pela alternância nascimento/morte/renascimento. Peri “morre” várias vezes para, em seguida, “renascer” de forma radiosa: recebe a flecha atirada pelos Aimorés e destinada a Cecília. Sentindo a morte próxima, luta debalde com a fraqueza. Pensa então na moça branca e vê que precisa continuar vivendo para protegê-la: “Fez um esforço supremo (...) Sentiu-se renascer. Estava salvo”. (p. 48). Peri envenena seu corpo ingerindo curare para “servir ao banquete dos Aimorés” (p. 183) mas “vendo o desespero de sua senhora, o índio sentiu-se com forças de resistir ao torpor do envenenamento que começava a ganhar-lhe o corpo” (p. 192). Entranhou-se na floresta escura. O dia declinou: veio a tarde e a noite e “quando o primeiro reflexo do dia purpureou o horizonte, as flores se abriram, e Peri exausto de forças (...) saiu do seu retiro” (p. 192). Recolheu alimentos que serviram a este *banquete da vida* e festejou “a sua vitória sobre a morte e o veneno” (p. 192).

Peri parece ter descido ao reino dos infernos, quando vai ao precipício buscar o bracelete de Cecília. Era impossível retornar, mas, como o sol, o herói é invencível e retorna com o bracelete.

c) O herói é freqüentemente associado a animais relacionados com o sol, como a águia e o leão. A comparação estabelecida por Alencar entre o herói e determinados animais supõe o paralelo entre a águia e aves comuns à selva brasileira; o leão, numa transferência tropical, é comparado à onça (tigre). Peri “tem como a andorinha as asas de suas flechas; como a cascavel o veneno das setas; como o tigre a força de seu braço; como a ema a velocidade de sua carreira” (p. 120).

Na luta contra a onça, tanto Peri quanto sua vítima, conscientes de suas forças e coragem, “consideravam-se como vítimas que iam ser imoladas” (p. 22); mas o herói vence, confirmando sua identificação com o sol.

Se, por um lado, temos Peri associado a animais que se relacionam com o sol, de outro lado, temos os inimigos que enfrenta, os Aimorés, relacionados negativamente também a animais. O seu instinto carniceiro tinha apagado “o cunho da raça humana.” Os

“lábios de homens 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 instrumentos de 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. (...) 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” (p. 165).

Esses Aimorés/animais poderiam ser relacionados com o monstro a ser vencido pelo herói.

1.4. *Individualidade / invencibilidade*. Narcisicamente, Peri insiste em sua capacidade de vencer sozinho os perigos, evidenciando sua imortalidade. Peri defenderá sua senhora e não precisará de ninguém. Vencerá a todos, nem que “sejam mil”. “Peri correndo mil perigos, arriscando-se a despedaçar-se nas pontas dos rochedos e a ser crivado pelas flechas dos selvagens, ganhava a floresta, e daí a uma hora voltava trazendo um fruto...” (p. 150). É que “a aventura do eu romântico apresenta uma feição de declarado *titanismo*, configurando-se o herói como um rebelde que se ergue, altivo e desdenhoso, contra as leis e os limites que o oprimem, que desafia a sociedade e o próprio Deus”¹⁴, como atestam os exemplos anteriormente citados.

1.5. *Maniqueísmo*. Toda narrativa heróica tende ao maniqueísmo. A beleza dos traços físicos de Peri contrapõe-se o aspecto grosseiro e rude dos Aimorés. A proteção e adoração de Peri a Cecília, o desejo de posse violenta, expressado numerosas vezes por Loredano, um dos aventureiros que habitava no pequeno feudo de Dom Antônio. Os próprios personagens da narrativa permitem esta separação entre o bem e o mal.

Outra característica aponta o herói como aquele que “salva” o mundo, renova-o, inaugura uma nova etapa. Peri repete ritualmente o mito de Tamandaré, o Noé indígena: salva Cecília e inaugura uma etapa nacional na vida brasileira.

2. *Rebelião e submissão*

Peri abandona sua tribo, sua mãe e seu meio para devotar sua vida à salvação e proteção de Cecília. Em relação à sua tribo, Peri é um rebelde, na medida em que os apelos de sua mãe, qual fera protegendo seus filhotes, de nada valem. Ela tem que receber a decisão de Peri como “uma sentença irrevogável; sabia do império que exercia sobre a alma de Peri a imagem de Nossa Senhora, que ele tinha visto no meio de um combate e havia personificado em Cecília” (p. 81). É a própria idéia da sedução exercida pela civilização européia e seus valores.

Durante o convívio com a família de Dom Antônio, entretanto, Peri é sempre submisso. À selva e natureza de Peri opõem-se a casa e a cultura dos Mariz. Aquele pequeno feudo era uma construção distinta em relação ao espaço maior compreendido pela selva, como atesta a própria narrativa: “O índio apareceu à entrada da cabana; correu alegre, mas tímido e submisso” (p. 41).

Peri sustenta a rocha que ia esmagar Cecília mas, concluído o trabalho, “a altivez do guerreiro desapareceu; ficou tímido e modesto; já não era mais do que um bárbaro em face de criaturas civilizadas, cuja superioridade de educação o seu instinto reconhecia” (p. 73). “... humilde e submisso fitava um olhar profundo de admiração sobre a moça que tinha salvado” (p. 71). Alencar, etnocentricamente, vê o branco como superior ao índio. Não é o índio que se sente inferior, é Alencar que o vê assim.

Peri aceita ser batizado cristão. Seria esta a única forma de Dom Antônio lhe confiar a salvação de Cecília, em face do iminente ataque que os Aimorés preparavam. Mais uma vez, Alencar coloca-o submisso. Aparentemente, pretende mostrar a negação do batismo: Peri diz à Cecília que, como seu pai, morrerá selvagem. Entretanto, ele simplesmente reforça sua posição etnocêntrica, na medida em que já está seduzido pelos valores europeus e não assumirá mais seu lugar de selvagem, nem terá lugar na cultura branca.

3. *Tentativa de conclusão*

Em torno da casa de Dom Antônio, “a qual fazia as vezes de um castelo da Idade Média” (p. 15), gira uma estrutura feudal, num relacionamento de senhor e vassalos. É a reduplicação da natureza, onde o rio Paquequer se curva humildemente aos pés do suserano, o rio Paraíba. Existe, ainda, a oposição índio/branco, onde Peri é escravo e Cecília é senhora. Numa leitura otimista, somos levados a crer que acontece uma apoteose do herói, porque os restos e ruínas de uma humanidade que reforça e sustenta a diferença social e cultural são destruídos pelo cataclisma das águas e Peri e Cecília formarão uma “nova humanidade”. O fim da casa de Dom Antônio *não* significa, porém, o fim da cultura européia, mas apenas de uma parcela sua. O herói, embora não pareça, é o verdadeiro sacrificado, pois chega ao fim a sua cultura indígena.

VI — CONCLUSÃO

LÉLIA PARREIRA DUARTE

Deixando de lado alguns dados tradicionalmente definidores do herói romântico, por não estarem presentes em todas as obras analisadas, verificamos que o paradigma encontrado para o herói, através da análise de *Viagens na minha terra*, *O bobo*, *Luciola* e *O Guarani*, contém os seguintes elementos: vida obscura inicial, predestinação, solaridade, marginalidade (com fuga à vida comum, saída do grupo de origem, desafio aos costumes e às leis); luta contra o monstro, experiência de descida aos infernos, passagem vitoriosa por provas, rápida ascensão ao poder, narcisismo, religiosidade, desejo de conquista de um ser amado interdito, beleza excepcional desse ser amado, amor apaixonado e sacrifício.

Esse sacrifício assume formas distintas, das quais pelo menos três estão presentes em cada um dos romances analisados, ou seja: morte física da heroína e/ou do herói, morte mental da heroína, morte para o mundo através do convento ou similar (do herói ou da heroína), morte do pai e/ou da família da heroína. Parece ter ficado explícito que toda a trajetória do herói se resume na busca da imortalidade, ou na negação da morte, na expressão de Ernest Becker. Para escapar ao temor da morte, ao medo de uma vida sem individualidade, sem brilho, o herói busca o perigo, procura realizar grandes feitos, quer mostrar sua condição de ser excepcional que, por isso mesmo, tem que escapar da morte.

Ele busca então destacar-se de seu meio: rebela-se contra as normas da família e/ou da sociedade. É o caso de Carlos, cujo pai é absolutista. Ele se revolta contra D. Diniz (mesmo sem reconhecê-lo como pai), e torna-se um liberal. É o caso de Egas, que toma partido do deserddado do trono, mostrando-se assim um rebelde com relação ao poder instituído. É também o que acontece com Lúcia, que se torna uma cortesã, num ambiente em que os valores familiares eram absolutos. É ainda o caso de Peri, que abandona sua tribo para viver entre os brancos.

Essa rebeldia, entretanto, não vai muito longe, como mostram os finais reservados aos heróis românticos estudados. E a maior prova disso é que, buscando embora a imortalidade, esses heróis encontram na verdade a morte. Exatamente o fato de se revelarem seres superiores — diferentes — os identifica como seres “sacrificáveis”, isto é, como aqueles cuja vida pode ser destruída para que se conjure a violência que ameaça a sociedade: não haverá quem os vingue.

Assim, o herói é um ser excepcional que busca a imortalidade, enfrentando a morte contra todas as regras de prudência. Entretanto, seu amor proibido a um outro ser especial gera a morte. Sua rebeldia exige um sacrifício cuja função é conjurar a violência.

A explicação poderia ser o fato de que a violência exercida sobre um ser “sacrificável” conjura e afasta o perigo representado pela ameaça de vingança que pode levar à destruição de toda a sociedade. E o herói é um ser “sacrificável”: sendo intermediário, isto é, tendo se desligado de seu grupo social, não tem quem o defenda e vingue o seu sacrifício. Assim, a violência exercida sobre ele tem função catártica, sem apresentar perigo de reação.

Da mesma forma que o rei, o herói escapa à sociedade pelo alto, enquanto os seres mais comumente sacrificáveis escapam pelo baixo: prisioneiros de guerra, escravos, crianças e adolescentes não casados, indivíduos deformados, etc. Também a mulher amada pelo herói tem os requisitos necessários ao ser sacrificável: a pureza e a falta de um defensor, como se vêem em todas as obras analisadas.

Em *Viagens na minha terra*, Joanhina teria a defendê-la a avó, que entretanto está cega e praticamente morta. Frei Diniz afirma que ela apenas espera a hora de ele a enterrar. Dulce, a amada de Egas, de *O bobo*, não tem mais quem a defenda: o marido está morto e os pais adotivos não lhe valem; pelo contrário, impuseram-lhe o casamento-sacrifício com o alferes-mor. A heroína de *Lucíola* não tem defesa possível. O pai a expulsou de casa e considera-a morta. Paulo, que a ama e seria seu natural defensor, é exatamente quem a acusa e impele ao sacrifício.

Aparentemente, em *O Guarani*, Alencar subverte o mito, carnalizando-o à moda brasileira, ao permitir a união de Peri e Ceci. Observa-se, entretanto, que a família de D. Antônio de Mariz é sacrificada em lugar da heroína. Eles formam um conjunto deslocado, marginal, no meio da selva. A sua destruição, portanto, não representa perigo de vingança, o que indica seu caráter "sacrificável". A alteração feita por Alencar não tem, assim, maior relevância, na medida em que o narrador do romance atende à necessidade de sacrifício. Este se faz, tanto através do índio enamorado, que deve abdicar de sua cultura, como através de D. Antônio de Mariz, herói da luta contra os franceses invasores do território brasileiro que é, aparentemente, um defensor do que é nacional. Além disso, ele é o pai que é sacrificado em lugar da filha. É interessante observar que o papel de protetor, reservado normalmente ao pai da heroína, é representado em *O Guarani* pelo índio. Pelo seu caráter e pela nobreza de seus princípios morais, inteiramente dentro da expectativa da ideologia dominante, Peri pode ser considerado um duplo de D. Antônio.

Em todas as obras analisadas, na medida em que não há possibilidade de concretização física do amor proibido, a violência exercida contra o herói, sua amada ou a família desta é inócua. Mas a partir do momento em que o amor tende a se realizar, isto é, quando se aproxima a possibilidade de realização da união total, a vida do herói e/ou da mulher ou de sua família está ameaçada. A união representaria a anulação das diferenças sociais e, como tal, é impossível aos olhos do narrador, representante da sociedade.

A sexualidade tem relação direta com a violência, como ensina René Girard. Ambas são susceptíveis de provocar as temíveis efusões de sangue. A relação entre violência e sexualidade é evidente nos casos de rapto, violação, defloração, sadismo, etc. A sexualidade provoca muitas vezes doenças, reais ou imaginárias, termina nas dores do parto, susceptíveis de fazer a morte da mãe e da criança. Também no interior do quadro ritual a sexualidade se acompanha de violência. E quando escapa a esse quadro, através de amores ilegítimos - como o adultério, o incesto, a prostituição - a impureza e a violência são extremas.

Conjurando o perigo da união total, representada na conjunção amor/sexualidade, surgem no mito do herói obstáculos à realização do amor e substitui-se a sexualidade pelo sacrifício. A rebeldia do herói, confirmada através da escolha de um objeto interdito ao seu amor, transforma-se em submissão ao renunciar ele a esse objeto amado. Carlos abdica do amor de Joanhina e de Georgina, afirmando mesmo: — “Não quero, não posso, não devo amar a ninguém mais” (p. 364). Egas recusa Dulce, considerando-a indigna de seu amor. Lúcia renuncia ao amor de Paulo e deixa-se morrer, após um período de penitência por ter exercido a sexualidade. Apenas Peri une-se a Ceci; para isso, entretanto, foi necessária a criação de um novo espaço: Cecília foi violentamente desligada de seu contexto familiar; Peri precisou sacrificar toda a sua cultura, a sua individualidade, necessitou substituir todo o seu código de valores.

O herói romântico é então um rebelde, alguém que não teme libertar a agressividade, a violência proibida pela sociedade. No momento, porém, em que essa violência vai se manifestar através da conjugação sexualidade/amor entre seres de diferentes condições sociais, isto é, no momento em que esse amor poderia significar conjunção e anulação de diferenças, o herói romântico se contém e se acomoda nos padrões sociais, isto é, reprime a violência. Torna-se aí, então, essencialmente, um submisso.

Nas quatro obras analisadas, como nas obras românticas em geral, o autor institui a figura do narrador e, desta maneira, torna-se presente na obra — forma de rebeldia romântica com relação ao classicismo, que considerava de mau gosto o pintor colocar-se dentro do quadro pintado, como diz Edmund Wilson. Esta é uma forma de rebeldia, no plano da enunciação.

Também ao aproximar seres a cujo amor coloca-se naturalmente a interdição social, o escritor romântico revela sua rebeldia relativamente à organização da sociedade. Transforma-se ela, entretanto, em submissão, na medida em que ele respeita a proibição e impede que se realize o amor proibido, permitindo-o somente em outro contexto: no céu ou no espaço mítico para onde caminham Peri e Ceci.

Parece que o tratamento do mito do herói no Romantismo português e brasileiro obedece ao mesmo paradigma. Uma diferença seria, no romance português, a presença constante do convento-instituição como espaço de morte simbólica. Nos brasileiros, a morte simbólica para o mundo apresenta-se através de reclusão voluntária e isolamento da sociedade. É o caso de Lúcia, do romance *Lucíola*, e de Peri, que abandona todo o seu espaço cultural para adotar o de Ceci.

Essa diferença explica-se em função do contexto cultural dos romances, lembrando-se que, em Portugal, terra tradicionalmente ligada à igreja católica, existe uma pletora de conventos, o que não ocorre no Brasil.

Outro ponto de diferença entre a literatura portuguesa e brasileira, no caso do herói romântico, é a presença da documentação histórica, fartamente apresentada nos romances de Garrett e Herculano, e praticamente ausente nos romances analisados da literatura brasileira. Em consequência disso, o herói português parece muito mais comprovadamente nobre, ou apresenta "nobreza de sangue".

Essa não é, entretanto, uma diferença geral entre o herói romântico português e brasileiro, pois, se observarmos as criações de Camilo Castelo Branco e de Júlio Dinis, vamos verificar que seus heróis são, algumas vezes, gente do povo, o que acontece também na obra de Garrett.

A diferença nos romances analisados de Alencar é que seus heróis são marginais de início, elementos considerados já pelo autor como sem condição de chegar ao poder, como a prostituta e o índio. Por isso, sua "vitória", sua apoteose heróica tiveram como pressupostos o abandono do espaço em que poderiam ser senhores, o que os tornou, de imediato, submissos e dominados. Lúcia deixa de existir quando abandona o ambiente da prostituição. A morte de Peri/índio coincide com o seu batismo, sinal de sua abdicação da cultura de seus ancestrais.

Também neste caso, as diferenças entre a literatura portuguesa e brasileira parecem explicar-se pela diversidade dos contextos. Assim como a língua falada no Brasil é transformada e adequacionada ao novo ambiente, também o mito do herói apresenta, na literatura brasileira, as marcas do diferente contexto. Um contexto que, nos casos analisados, é ainda essencialmente português e marcado pelos valores da cultura lusitana.

Concluindo, parece possível afirmar que a rebeldia e a submissão do herói romântico, tanto na literatura portuguesa quanto na brasileira, ou ainda, na literatura universal, conferem a esse herói o estatuto de consolador dos infelizes. Como em toda obra que utiliza o suporte mítico, mostra a impossibilidade de mudança no sistema animando os dominados a suportar com paciência as "provações" da vida e servindo, assim, de reforço da ideologia dominante.

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

1. GARRETT, Almeida. *Viagens na minha terra*. Porto, Figueirinhas, 1970. (Todas as citações de página no texto referem-se a esta edição).
2. FRANÇA, José-Augusto. *O romantismo em Portugal*. Lisboa, Horizonte, 1974, vol. I, p. 250.
3. SELLIER, Phillipe. *Le mythe du héros*. Paris, Bordas, 1973.
4. FRANÇA, José-Augusto. Ob. cit., p. 251.
5. ————. Ob. cit., p. 256.
6. HERCULANO, Alexandre. *O bobo*. Lisboa, Bertrand, 1972. (Todas as citações de página no texto referem-se a esta edição).
7. ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo, Perspectiva, s.d., p. 8.
8. SELLIER Phillipe. Ob. cit., p. 15.
9. AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. *Teoria da literatura*. 2.ed., Coimbra, Almedina, 1968. p. 476.
10. BECKER, Ernest. *A negação da morte*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1976, p. 18.
11. GIRARD, René. *La violence et le sacré*. Paris, B. Grasset, 1972.
12. ALENCAR, José de. *Luciola*. 4.ed., São Paulo, Atica, 1977. (Todas as citações de página no texto referem-se a esta edição).
13. ALENCAR, José de. *O Guarani*. 6. ed., São Paulo. Atica, 1977. (Todas as citações de página no texto referem-se a esta edição).
14. AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel. Ob., cit., p. 428.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- CAMPBELL, Joseph. *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. México, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1959.
- CARLYLE, Tomás. *Los héroes*. Buenos Aires, Espasa-Calpe S.A., 1951.
- CURTIUS, Ernest Albert. *Literatura europea e Idade Média latina*. 2.ed., Brasília, Instituto Nacional do Livro, 1979.
- JUNG, Carl G. *El hombre y sus símbolos*. Madrid, Aguilar, 1966.
- LOPES, Ruth Silviano Brandão. "Triptico de *Luciola*" In: Suplemento Literário do *Minas Gerais*, nº 655, de 21-04-1979, p. 3-4.
- MACHADO, Luiz Toledo. *O herói, o mito e a epopéia*. São Paulo, Alba, 1962.
- PRAWER, S.S. *Comparative literary studies — an introduction*. London, Duckworth, 1973.
- SCHELER, Max. *El santo, el genio, el héroe*. Buenos Aires, Nova, 1961.
- TIEGHEM, Paul Van. *El romanticismo en la literatura europea*. México, Unión Tipográfica Editorial Hispano Americana, 1958.