

O SINTAGMA *HORRIDUS* E A VERTIGEM DO ESPAÇO
EM *O TRONCO DO IPÊ* (1871), DE JOSÉ DE ALENCAR

The Syntagma Horridus and the Vertigo Of Space
in José de Alencar's *O tronco do ipê* (1871)

DOI: 10.14393/LL63-v40-2024-34

Marcos Flaminio Peres*

RESUMO: Este artigo analisa a espacialidade no romance *O tronco do ipê* (1871), de José de Alencar, a partir das representações do lago e da árvore, que retomam não apenas as figurações da ficção gótica da segunda metade do século 18, que se irradiaram por todo o Romantismo, mas também a alegoria do Sono e de Narciso presentes nas *Metamorfoses* de Ovídio. Se no primeiro caso são fundamentais as sugestões de “ambiguidade” (Punter, 1998), “hesitação” (Todorov, 1975) e “irrupção insólita” (Callois, 1966) presentes em autores como Ann Radcliffe, no segundo caso a dimensão da verticalidade irá propiciar a construção de uma imagem que se designa aqui “sintagma *horridus*”. Trata-se de uma combinação de dois *loci horridi* – lago e árvore – que se mostrará decisiva tanto para a representação do *ethos* das personagens quanto do *mythos* de *O tronco do ipê*.

PALAVRAS-CHAVE: Século XIX. Romantismo. José de Alencar. Gótico. Ovídio.

ABSTRACT: This article analyses spatiality in José de Alencar's novel *O tronco do ipê* (1871), based on the representations of the lake and the tree, which take up not only the figurations of Gothic fiction from mid-18th century, which spread throughout Romanticism, but also the allegory of Sleep and Narcissus present in Ovid's *Metamorphoses*. If in the first case the suggestions of “ambiguity” (Punter), “hesitation” (Todorov) and “unusual irruption” (Callois, 1966) present in authors such as Ann Radcliffe are quite important, in the second case the dimension of verticality will favour the construction of an image that is referred to here as “syntagma *horridus*”. It is a combination of two *loci horridi* – a lake and a tree – which will prove decisive both for representing the *ethos* of the characters and the *mythos* of *O tronco do ipê*.

KEYWORDS: 19th century. Romanticism. José de Alencar. Gothic. Ovid.

* Professor no Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo, pós-doutor em Literatura Comparada pela Universidade de Chicago (EUA). ORCID: 0000-0001-7061-1286. E-mail: marcosflaminio(AT)usp.br

1 Paisagem e cultura

Há um mistério que ronda insistentemente a intriga de *O tronco do ipê*: Mário é atormentado desde criança pela explicação que lhe parece pouco convincente da morte do pai, afogado, ele e o cavalo que montava, em um lago da fazenda de Nossa Senhora do Boqueirão – o qual, no entanto, conhecia muito bem. A suspeita da morte de José Figueiras recai sobre o seu então grande amigo, Joaquim de Freitas, que, por uma sucessão de fatos nebulosos, acaba por herdar a fazenda que deveria pertencer, por direito, ao filho de José Figueiras – Mário. Enricado, Joaquim adquire por meio de compra o título de Barão da Espera e toma posse da fazenda. Lá, em uma atitude vista por todos como prova de “nobreza d’alma e elevação de caráter” (Alencar, 1957, p. 102), acolhe tanto dona Francisca, a viúva que “ficou em triste condição” (Alencar, 1957, p. 102), quanto o pequeno Mário, que, por sua vez, vive às turras com Alice, a filha do barão. Mas a fama de assombrado que o lago detinha – tanto que passou a ser chamado de “boqueirão” – acaba por induzir quase todos a atribuírem a morte do pai do herói a alguma causa sobrenatural, a despeito das suspeitas levantadas por alguns “invejosos e inimigos”¹.

Nessa síntese muito interessada de um enredo intrincado encontramos vários dos elementos do modo romanesco – ambição, casamento por dinheiro, traição, herança, disputa familiar, coincidências –, mas também traços especificamente característicos da narrativa gótica, e em um grau raramente visto mesmo em se tratando de uma vasta obra ficcional como a de José de Alencar². Se por um lado não há traços da representação da “barbárie” que marca um livro seminal como *O monge* (1796), de Matthew Lewis, nos deparamos o tempo todo, porém, com uma “situação de ambiguidade” muito mais generalizada nas obras de ficção daquele período³.

¹ Veja-se este exemplo: “Chegaram até a insinuar que José Figueira fora vítima de uma espera, junto ao boqueirão, onde tinham lançado o corpo para dar ao assassinato a aparência de um simples desastre” (Alencar, 1957, p. 103).

² Sobre a presença de elementos góticos em José de Alencar, cf. VASCONCELOS, Sandra Guardini Teixeira. Sentidos do Demoníaco em José de Alencar. *Ilha do Desterro*, n. 62, p. 271-292, 2012; e SÁ, Daniel Serravalle. *O sublime e o demoníaco em O guarani*. Salvador: Edufba, 2010.

³ David Punter aponta como características dos romances góticos a “ficção paranoica”, que implica o leitor em uma constante “situação de ambiguidade”, e as noções de “barbárie” – que conduz o leitor ao limite do que entende como civilização – e “natureza do tabu” (“a situation of ambiguity”; “paranoiac fiction”; “the notion of barbaric”; “the nature of taboo”). Cf. MACLACHLAN, Christopher. Introduction. In: LEWIS,

De fato, o leitor de *O tronco do ipê* é lançado desde o início em uma situação de incerteza que caracterizaria, para Tzvetan Todorov (1975, p. 37), não apenas a ficção gótica, mas a literatura fantástica como um todo: aqui, diz, prevalece “a hesitação do leitor”, indeciso entre uma explicação plausível e “uma sobrenatural dos acontecimentos evocados”. O fantástico desestabiliza o leitor por fazê-lo imergir em um mundo dito realista, “que é exatamente o nosso” (Todorov, 1975, p. 30), para, em contraste, apresentar-lhe um episódio que irrompe do nada, sem nenhuma causalidade aparente: “um acontecimento”, portanto, “que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar” (Todorov, 1975, p. 30). Roger Caillois (1966) caminha na mesma direção ao distinguir o fantástico (em contraponto ao feérico) como “uma irrupção insólita, quase insuportável no mundo real”⁴.

A sociedade ficcional de *O tronco do ipê* bem como seus leitores partilhamos efetivamente de um grau de hesitação contínuo quanto às circunstâncias da morte do pai de Mário e ao súbito aparecimento de seu suposto fantasma em uma das cenas finais. Por mais que a conclusão acabe por nos fornecer uma explicação aceitável para esses acontecimentos, assim como faz Ann Radcliffe em *Os mistérios de Udolfo*⁵, somos obrigados a aguardar o desenlace para que possamos enfim ser resgatados da situação seja de “ambiguidade” (Punter)⁶, de “hesitação” (Todorov, 1975) ou de “irrupção insólita” (Caillois, 1966).

No entanto, por mais operacionais que se mostrem tais definições para explicar o papel do leitor na narrativa gótica, permanece em aberto n’*O tronco do ipê* a indefinição sobre a origem ora da incerteza – para nós, leitores –, ora do medo – para a sociedade ficcional. Isso porque a crença no sobrenatural da parte dos personagens – mas de que o

Matthew. *The Monk: A Romance*. London: Penguin, 1998. p. VII-XXV). Obviamente, estamos longe de encontrar em *O tronco do ipê* a linguagem e as situações dramáticas explícitas que encontramos em *O monge*, romance que Punter aponta como modelo do gênero justamente por reunir esses três aspectos.

⁴ “*Le féérique est un univers merveilleux qui s’ajoute au monde réel sans lui porter atteinte ni en détruire la cohérence. Le fantastique, au contraire, manifeste un scandale, une déchirure, une irruption insolite, presque insupportable dans le monde réel*” (Caillois, 1966, p. 9).

⁵ A escritora inglesa serve-se de sua “*célèbre technique du surnaturel expliqué*” através da qual “*la possibilité du surnaturel guette à tout moment mais se dissipe enfin par un éclaircissement rationnel*” (Mallia, 2020, p. 82) Note-se que, para Todorov, o “*esclarecimento racional*” seria uma característica decisiva também para o gênero policial, iniciado, segundo ele, com Edgar Allan Poe: “*o romance policial, uma vez terminado, não deixa qualquer dúvida quanto à ausência de acontecimentos sobrenaturais*” (Todorov, 1975, p. 56).

⁶ Cf. MACLACHLAN, Christopher. Introduction. In: LEWIS, Matthew. *The Monk: A Romance*. London: Penguin, 1998 (p. VII-XXV), p. XXII.

herói desconfia fortemente, diga-se –, não se origina do nada, mas, ao contrário, de um espaço específico, responsável por provocar tal estado de hesitação ou ambiguidade. Um *locus*, pois, que ancora e materializa as ansiedades, angústias e incertezas do conjunto da sociedade ficcional e dos leitores, como o narrador nos lembra em várias ocasiões: “Que misterioso crime se cometera naquele sítio [...]?” (Alencar, 1957, p. 39) e “[...] parecia-lhe que o mistério ali [no lago] estava palpitante no seio da solidão; às vezes julgava ouvir-lhe as pulsações; mas alguma coisa o subtraía à sua curiosidade” (Alencar, 1957, p. 126).

Maurice Lévy, em sua importante contribuição para o estudo do romance gótico inglês, acentua nesse gênero não tanto o efeito psicológico, mas aquilo que o filósofo francês Gaston Bachelard chamou de topoanálise: “O imaginário nesses romances está sempre *hospedado* [em algum lugar]”, tomando como um dos exemplos o título da obra inaugural do gênero, que é *O castelo de Otranto*, de Horace Walpole (1764). Logo, se é nessa “morada real que é preciso procurar a chave da morada imaginária”, depreende-se que o romance gótico delimita como ponto de partida uma mútua dependência “entre escrita e arquitetura”.⁷

Mas se na ficção gótica o imaginário aloja-se em um espaço construído pela cultura (o castelo, o mosteiro), em *O tronco do ipê* ele hospeda-se num sítio natural – o lago, em primeiro, lugar, e o tronco do ipê, subsidiariamente. No romance de Alencar identifica-se aquilo que Michel Collot (2005) definiu, ao estudar o romance de Victor Hugo (1866) *Les travailleurs de la mer*, como a “profunda analogia” entre paisagem e arquitetura⁸. Uma tal transposição do dado da cultura para a paisagem mostra-se coerente, de resto, com o papel absolutamente preponderante que a natureza irá adquirir na ficção romântica, como espaço de produção do sublime. Em Hugo como em

⁷ “L’imaginaire, dans ces romans, est toujours logé” (Lévy, 1995, p. XXIX); “[...] le roman ‘gothique’ anglais est gothique, en tant qu’il instaure une relation manifeste entre écriture et architecture [...]; “c’est dans la demeure réelle qu’il faut chercher la clé de la demeure imaginaire, et la solution de ce problème littéraire est primordiallement architecturale” (Lévy, 1995, p. 116). Ou ainda: “toute histoire ‘gothique’ se doit d’être la mise en fable d’une demeure” (Lévy, 1995, p. V); “toute notre étude est orientée [...] vers des problèmes d’architecture” (Lévy, 1995, p. XXVIII).

⁸ “profonde analogie” (Collot, 2005, p. 187). Nesse romance, a natureza se apresentaria “à la manière d’un édifice humain” (Collot, 2005, p. 187).

Alencar, o espaço natural exerce a mesma função que o castelo na ficção gótica: em e outro “domina[m] e, de certa maneira, comanda[m] toda a ação”⁹.

Mas em Alencar o *locus* natural irá imbuir-se de outra função importante, mostrando-se decisivo não apenas para a construção do *mythos* mas igualmente para a caracterização do *ethos* das personagens (assim como também se dá no romance de Hugo). Trata-se de um exemplo de convergência excepcional e raramente vista mesmo em um autor como Alencar, um escritor para o qual os lugares têm função narrativa quase sempre relevante (como se dá, por exemplo, em *O guarani* e *Lucíola*).

Pois vejamos mais detidamente de que maneira isso se passa em *O tronco do ipê*.

O lugar onde se situa o lago é de difícil acesso, em local rebaixado – “descendo-se da cabana pela vereda tortuosa que serpejava entre as pedras” (Alencar, 1957, p. 80); em suas imediações nos deparamos com ruínas, esse *topos* que tanto caracteriza o pitoresco na pintura da segunda metade do século 18. Mais do que assinalar a passagem do tempo, a ênfase nas ruínas detinha uma função sobretudo estética por demarcar “a variabilidade e contraste, luz e sombra e rico colorido”¹⁰ em contraste com a paisagem natural que invariavelmente ocupa o primeiro plano da tela. Uma tal estética surge *pari passu* com a ficção gótica, mas também chegaria, com um outro sentido, nas obras de Jean-Jacques Rousseau e Bernardin de Saint-Pierre e nos românticos, em Wordsworth, Walter Scott e Chateaubriand.

O *locus* do romance de Alencar situa-se deliberadamente nessa linhagem: “Na direção da várzea podiam-se ver ainda os vestígios de algumas pilastras de alvenaria, que denotavam ter ali existido em outro tempo alguma construção ligeira” (Alencar, 1957, p. 81). A esses vestígios de arquitetura que as ruínas fazem despontar na paisagem, acrescenta-se a própria paisagem figurada enquanto tal: “De um lado da bacia notava-se uma grande pedra quadrada em forma de laje, com uma borda levantada à guisa de parapeito, e uma saliência encostada ao rochedo, figurando um divã” (Alencar, 1957, p. 81). “Pedra quadrada em forma de laje”, “parapeito”, “divã”: a aproximação entre

⁹ “[Em Radcliffe há] *une demeure qui domine, et d’une certaine manière commande, toute l’action*” (Lévy, 1995, p. XI). De resto, embora a ação de *O tronco do ipê* se passe muito longe da costa, em um dado momento evoca-se a comparação das águas do lago com as do oceano – “o azul das águas, que pareciam ter como as vagas do mar um fluxo e refluxo, porém muito mais brando”; e “ondas” (Alencar, 1957, p. 80).

¹⁰ “*variety and contrast, light and shade, and rich colouring*”. In: WATSON, J. R. *Picture landscape and English romantic poetry*. London: Hutchinson Educational, 1970, p. 20.

natureza e cultura é flagrante, e o próprio narrador insistirá nesse aspecto ao definir a paisagem como “obra da natureza, mas aperfeiçoada outrora pela arte” (Alencar, 1957, p. 81).

Novos elementos arquitetônicos irão se acrescentar a tal remanso da natureza, organizado, porém, pela mão do homem:

A essa pedra chamavam na fazenda a *Lapa*. Ela ficava exatamente na base do mais alto e mais áspero dos rochedos, o qual prolongava sobre o lago uma *ponte* abrupta semelhante a uma crista. Esse *dossel* de granito, com suas franjas verdes de parasitas e orquídeas, tornava ainda mais umbroso o rebojo do lago, que só naquelas horas da sesta recebia diretamente alguns raios do sol. Aí na Lapa ia dar a vereda tortuosa que descia do terreiro da cabana; e continuava enredando-se nas moitas que vestiam as margens da lagoa (Alencar, 1957, p. 81, grifos nossos).

2 O espelho invertido

Abrigado, pois, em lugar oculto, protegido, em nível baixo e afinado com elementos arquitetônicos, o lago encontra-se no centro da representação espacial. À matéria sólida de que é feita a ruína – “pedra”, “laje”, “rochedos”, “dossel de granito” –, vem-se acrescentar outro tema, o da água – que, de resto, desfruta de uma presença regular nas páginas dos romances alencarinos. Em *O tronco do ipê*, é através do rio Paraíba (que também figura em *O guarani*) que somos apresentados ao tema aquático desde as linhas iniciais – “as águas majestosas do Paraíba regavam aquelas terras fertilíssimas, cobertas de extensas e abundantes lavouras e extensas matas virgens” (Alencar, 1957, p. 35) – para, logo em seguida, ser associado à serpente: “[...] assemelhava-se o Paraíba na calma, como na agitação, a uma píton antediluviana coleando através da antiga selva brasileira” (Alencar, 1957, p. 35).

Em que pese a importância de que se reveste o tema da água em *O guarani* – lembremos que o rio transbordará do leito para causar uma inundação nos capítulos finais –, essa não é a tônica no conjunto da ficção alencarina. Mesmo em *Iracema*, cujas linhas iniciais prometem sua presença constante, ele pouco aparecerá. Em *Lucíola* (1862), apesar de as águas da baía de Guanabara permanecerem implícitas no olhar saudoso que a heroína lança a partir do outeiro da Glória em direção à Niterói natal de sua infância, será esta que mobilizará continuamente o *ethos* da heroína, e não as águas. E, no começo

de uma narrativa transatlântica como *As minas de prata* (1865-66), passada no Velho e no Novo mundos, as duas fragatas que irrompem ao longo da costa de Salvador trazem duas personagens que estarão no centro da intriga do romance; e a capital da colônia é graciosamente descrita, nas linhas iniciais, debruçada sobre o oceano. Mas, ainda assim, a água se prestará preferencialmente a cenário das tantas e tantas aventuras que pululam por toda parte.

Em *O tronco do ipê*, ao contrário, a superfície lisa e cristalina delimitada por todos os lados se nos apresenta incontornável desde o início, atraindo a atenção dos personagens que com ela se deparam ou de que dela ouvirem falar. As águas irão introduzir nesse romance um dos aspectos da espacialidade que permanecerá pouco explorado naquelas outras obras de Alencar, que é o da verticalidade. Pois aqui, desde as primeiras menções, sabemos tratar-se de um lugar sinistro, em cujas “águas profundas” (Alencar, 1957, p. 80) o pai de Mário – e tantos outros – morrera afogado, ainda que o corpo deste nunca houvesse sido encontrado.

A fama precede a descrição do *locus*, pois quando ele nos é enfim mostrado, estamos predispostos a aguardar o pior. Note-se como o narrador aproxima gradualmente duas instâncias a princípio não compatíveis, que são a paisagem tornada cultura e a subjetividade: se em primeiro lugar a natureza nos é apresentada objetivamente – o lago abriga “águas dormentes e profundas” –, em seguida contamina-se de sentimento – “essa vaga tristeza é congênita das profundidades; “encontra-se nos abismos da terra, assim como nos abismos da alma” (Alencar, 1957, p. 62). A profundidade revela-se impregnada de tristeza, assim como tornam insondáveis os “abismos” tanto da “terra” quanto da “alma”.

No capítulo seguinte, o campo semântico amplia-se, e o som contamina-se da ideia de morte: “um surdo rumor”, “um barulho”; “– O boqueirão.../ – Sim; onde morreu o pai de Mário” (Alencar, 1957, p. 68-69).

Ao caráter proteiforme desse *locus*, associam-se distintas apropriações: Adélia, a amiga da heroína, percebe o lago de modo objetivo – “um buraco muito fundo” – enquanto Alice vislumbra um lugar fabuloso – “um palácio encantado [...] no fundo da lagoa... onde mora a mãe d’água” (Alencar, 1957, p. 69). Mas para ambas o boqueirão se insinua através da verticalidade: “fundo”, “abismo”, “profundidade”.

O sítio em aparência sereno e aprazível, cuja descrição inicial enfatiza a horizontalidade, oculta sob sua superfície “adormecida e completamente e imóvel” (Alencar, 1957, p. 80), um “turbilhão” (Alencar, 1957, p. 80) capaz de engolir quem nele se aventure – homem, cavalo, ou os dois juntos; mas não só, pois também é capaz de capturar a imaginação de quem o observa, como se dará com Alice. A verticalidade, que se insinua por todos os poros, avulta não apenas como promessa de dissolução, mas também de sedução: morte e prazer confundem-se na figuração ambivalente do lago.

Será Alice quem estará no centro dessa relação de amor e morte, pois a heroína, tal como um espelhamento do próprio lago, catalisa as atenções de todas as demais personagens da sociedade ficcional. Alice e o lago refletem-se um ao outro, com a diferença de que este identifica-se por um sinal negativo, enquanto a heroína é elevada aos céus:

Alice era a imagem de um anjo de cera. (Alencar, 1957, p. 139)

A menina derramava em torno de si um fluido de afeto e ternura; o que vivia nessa atmosfera sentia sua irresistível atração. Na fazenda, para qualquer ponto que se voltasse, via-se rodeada de entes que a amavam e a quem ela retribuía em simpatia. Onde chegava, na roça ou no curral, havia festa e alegria. Os pretos batiam palmas; o gado mugia; as ovelhas balavam. (Alencar, 1957, p. 190)

Nos outros dias aproveitavam os escravos aquela hora de repouso e liberdade que medeia entre Ave-Maria e o recolher, para tratarem de seus pequenos negócios, passarem uma vista de olhos a suas rocinhas, e também para fazerem suas queixas e pedidos a Alice, protetora de todos eles. (Alencar, 1957, p. 193)

Mário, o herói, configura-se como a contraparte solitária desse universo de personagens que a incensam e não é casual tratar-se do único personagem capaz de desafiar as águas profundas do boqueirão e delas sair ileso. Assimilado imagetivamente ao lago, contrapõe-se ao polo positivo que Alice representa, maltratando-a seguidas vezes do ponto de vista psicológico, assim como o fazem os vilões dos romances góticos que torturam as virgens indefesas.

Há mesmo uma sugestiva insinuação de incesto pois ambos são simbolicamente percebidos como irmãos pelos adultos, pois o barão acolheu em sua fazenda o “filho do amigo de infância” (Alencar, 1957, p. 102), ainda que movido por um sentimento de

culpa; além disso, a própria mãe de Mário considerava Alice como sua filha: “– [ela] chamava-me minha; e beijava-me e abraçava-me para matar as saudades que tinha de você” (Alencar, 1957, p. 268). E, de fato, a união de Mário e Alice só irá dar-se quando Mário readquirir seu estatuto e sua dignidade após a admissão, da parte do barão, de que agira covardemente para com seu pai. Será apenas nesse momento, nas cenas finais do romance, que o herói perderá enfim o estatuto de filho simbólico do barão, o que do ponto de vista do enredo, permitirá que herói e heroína finalmente se unam e consumem o amor a que, por vias tortas, parecem destinados desde o início.

A despeito do tratamento hostil que confere a Alice, Mário reconhece, entretanto, sua centralidade no interior da sociedade ficcional, como mostra esse diálogo entre ele e a heroína:

- Esta mesa também você a não conhecia? Papai mandou-a fazer há dois anos, por minha causa...
- Que é também, se não me engano, a causa de tudo neste pequeno mundo, disse Mário sorrindo. (Alencar, 1957, p. 225)

Distribuem-se por toda parte inúmeras referências à heroína como um ser de exceção. “Causa de tudo neste pequeno mundo”, dona de “irresistível atração”, detentora de uma aura “de afeto e ternura” que se irradia em torno de si, ela beira a representação de uma figura santificada (“anjo de cera”) ou de uma ninfa dos contos de fada, tal qual a própria mãe-d’água que se aloja no fundo do lago: “onde chegava, na roça ou no curral, havia festa e alegria. Os pretos batiam palmas; o gado mugia; as ovelhas balavam” (Alencar, 1957, p. 190).

Enquanto centro dos investimentos afetivos positivos dessa sociedade ficcional, Alice configura-se, pois, como o espelho invertido do lago, o qual, por sua vez, é o polo de atração dos investimentos afetivos negativos. Ambos os polos se encontrarão na cena central do romance, de que passo a tratar a seguir.

3 Paisagem e interioridade

A curiosidade espicaçada pela lenda da mãe-d’água que Tia Chica conta detidamente na singela cabana em que ela, Pai Benedito e as crianças estão reunidos levará Alice a aventurar-se às ocultas nesse sítio tão mal afamado. Empoleirada na pedra

da Lapa, mira o lago lá embaixo em busca da figura mítica: “[...] a menina se debruçou no parapeito de pedra, para ver a lagoa, porém especialmente a *mãe-d’água*”¹¹. Geograficamente localizável e objetivamente descrito no interior do *mythos*, o lago é o *locus* em que irá se materializar a imaginação de todos os personagens – mas especialmente a da heroína.

O movimento do olhar, que se debruça sobre a paisagem, vasculha e descobre ali sua própria interioridade, de que nos dão pista as opções semânticas de que o narrador lança mão (“espelho”, “refletia”): “A princípio, ela só viu o espelho cristalino, onde sua imagem se refletia, como o rosto diáfano de alguma náiade. Pouco depois teve um ligeiro sobressalto e, estendendo o colo, murmurou sorrindo:/ – Lá está!” (Alencar, 1957, p. 82). E, ao introduzir a locução adverbial “com efeito”, acaba por tomar partido do ponto de vista da personagem, de modo a induzir seu leitor a crer estar diante de algo factível ou, no mínimo, possível. Trata-se, de resto, de uma das condições de existência do modo romanesco, que é a aderência do narrador ao ponto de vista do personagem¹², de modo a evocar, tanto à personagem quanto ao leitor, a imagem da figura lendária, que se delinea pouco a pouco ao sabor do movimento das águas:

Com efeito, distinguia-se no fundo do lago, mas vagamente, o busto gracioso de uma moça, com longos cabelos anelados que lhe caíam pelas espáduas. A ondulação das águas não deixava bem distinguir os contornos, e produzia na vista uma oscilação contínua. (Alencar, 1957, p. 83)

O questionamento que se dá através do uso do futuro do pretérito – “seria sua própria imagem que mudara de lugar com seu movimento?” (Alencar, 1957, p. 83) – não é suficiente para desiludir a personagem, pois sua imaginação dá forma àquilo que os reflexos da luz do sol na água apenas sugerem de maneira tibia:

Pouco a pouco a figura da mãe-d’água, de sombra que era, foi se debuxando a seus olhos. Era moça de formosura arrebatadora; tinha os cabelos verdes, os olhos celestes, e um sorriso que enchia a alma de contentamento; um sorriso que dava à menina vontade de comê-lo de beijos. (Alencar, 1957, p. 83)

¹¹ Alencar, 1957, p. 82. Sobre a imagem da mãe-d’água e seus desdobramentos na ficção de Alencar, ver, de Sandra Ramos Casemiro, *A iara e a serpente: água e fogo na ficção de José de Alencar*. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da FFLCH-USP em 2017.

¹² Ver Jean-Marie Schaeffer, “La catégorie du romanesque”. In Gilles Declercq e Michel Murat (org.). *Le romanesque*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 291-302.

Na ausência de traços objetivos que permitam materializar o mito – exceto a cor dos cabelos –, a imagem da mãe-d’água depende quase inteiramente da subjetividade do olhar para configurar-se: “de formosura arrebatadora”, “olhos celestes”, “sorriso que enchia a alma de contentamento”, “que dava à menina vontade de comê-lo de beijos”.

Os dois parágrafos seguintes acentuam o desconcerto da razão, gradualmente subsumida na potência da imaginação que transforma a ilusão de óptica não mais em apenas imagem, mas em imagem em movimento: “Alice viu a moça acenar-lhe docemente com a fronte, como se a chamasse. A princípio não quis acreditar; tomou por uma ilusão, mas tantas vezes o movimento se repetiu, tantas vezes a moça lhe acenou graciosamente com a cabeça, que não pode mais duvidar”. Uns fiapos da vida ao rés do chão ainda pareciam resistir ao longe – “sua mãe podia chorar”; “as outras pessoas sabendo ficariam com medo”; “nesse momento chegou-lhe trazido pela brisa o eco das vozes que a chamavam” –, mas não a ponto de “arrancá-la ao encanto daquela miragem” (Alencar, 1957, p. 83)¹³.

4 O lugar da intimidade: Alice e o desejo

Nesse espaço projetado de um mundo encantado em que as regras da vida contingente pouco ou nada valem, pois capturadas pela imaginação, Alice figura a si própria como uma fada; não é casual que a imagem da mãe-d’água se delinee lentamente no lago sob a forma de sua representação invertida – ela “tinha a cabeça voltada em sentido oposto” (Alencar, 1957, p. 83).

¹³ Todorov aponta em “A princesa Brambilla”, de Hoffmann, a forte vinculação imagética e epistemológica entre espelho e sobrenatural, pois “o espelho está presente em todos os momentos em que as personagens do conto devem dar um passo decisivo em direção ao sobrenatural (esta relação é atestada em quase todos os contos fantásticos)” (Todorov, 1975, p. 129). No trecho do conto de Hoffmann destacado, o espelho também consuma a relação amorosa: “De repente dos dois amantes, o príncipe Cornelio Chiapperi e a princesa Brambilla, acordaram de sua profunda letargia e, achando-se à beira do tanque, olharam rapidamente nas águas transparentes. E mal se tinham visto neste espelho, reconheceram-se enfim” (Todorov, p. 129). Em uma perspectiva alinhada à crítica feminista, Higonnet (1986, p. 72) aponta como a “busca por espelhos” retrata a própria condição da mulher, “refletindo o narcisismo feminino” (“*quest for mirrors*”; “*reflects the feminine narcissism*”), o que implicaria que, para a mulher, “o caminho em direção à liberdade é negativo”, como demonstra em sua análise do conto “Edna”, de Kate Chopin – “*the path toward freedom is negative*” (p. 80). “O único modo de uma mulher atingir um estado de completude”, prossegue, “pode ser o de mover-se para além do corpo” (“*The only way for a woman to attain a state of wholeness may be to move beyond the body*”) (p. 79).

De onde vem, porém, a potência dessa fábula, capaz de neutralizar na personagem a capacidade de distinguir ficção e realidade e impregnar o real de uma força tão grande de subjetivação? Ela decorre da força motriz subjacente a todo herói e a toda heroína do modo romanesco e de que Alencar lança mão com maestria em tantas de suas obras: o desejo. Como lembra Frye, é característico do modo romanesco estar “mais próximo do sonho de satisfação do desejo”, de onde decorre sua “qualidade perenemente infantil” (Frye, 2014, p. 325-326).

E de fato, Alice, agora “encantada” na figura fabulosa da mãe-d’água, pode enfim “obrig[ar] Mário a lhe querer bem e a não ser mau para ela” (Alencar, 1957, p. 83). Como resistir à promessa de realização do desejo mais extremo e emblemático, que é o amor, e que agora lhe parece plenamente possível, logo ali, no fundo na lagoa, ainda que a custo da própria vida? Pois em um romance sentimental, essa particularização tão expressiva do modo romanesco, a melhor maneira de superar obstáculos intransponíveis que impeçam a consumação do amor é a de migrar para um mundo onde eles simplesmente deixem de existir, em que leis e imposições da esfera do contingente possam desaparecer magicamente, por meio de “algum condão” (Alencar, 1957, p. 83).

No interior da diegese de *O tronco do ipê* uma tal transição opera-se através de uma mudança no nível da representação espacial que permite ao maravilhoso irromper plenamente e, de maneira paradoxal, materializar-se:

Não havia mais nada, nem se apercebia do lugar em que estava. O lago, o rochedo, as plantas, tudo desaparecera, ou antes se transformara em um palácio resplandecente de pedrarias. No centro elevava-se um trono que tinha a forma de um nenúfar do lago; mas era de nácar e ouro. Aí sentada em coxins de seda, a moça abria os braços para apertá-la ao seio (Alencar, 1957, p. 84).

Uma vez erigido em seus detalhes mínimos um tal universo encantado – “trono”, “de nácar e ouro”, “coxins de seda” –, Alice pode deixar-se conduzir livremente pelo desejo – “a menina teve um estremecimento de prazer” (Alencar, 1957, p. 84) –, o qual tem como objeto a única imagem do mundo real a ter subsistido – a do amado: “o vulto de Mário perpassou nos longes daquela miragem arrebatadora” (Alencar, 1957, p. 84).

O lago, de resto, já lhe despertara o desejo havia muito, povoando seu imaginário:

Desde muito tempo Alice, curiosa como toda criança, desejava ardentemente ver esse lugar que parecia-lhe prender estreitamente à existência de sua família. (Alencar, 1957, p. 81); se perdesse essa ocasião, nunca mais alcançaria o que tanto desejava. Obter a realização desse desejo. (Alencar, 1957, p. 82)

Mas será a imagem de Mário conformando-se no fundo “daquele palácio resplandecente de pedrarias” onde habitava a mãe-d’água que levará Alice a deixar-se precipitar nas águas profundas e dormentes do lago: “o vulto de Mário perpassou nos longes daquela miragem arrebatadora; e a moça do lago outra vez sorriu-lhe, através daquela imagem querida” (Alencar, 1957, p. 84). Tomada então por “um estremecimento de prazer, [...] atraída pelo encanto, foi se embeber naquele sorriso como uma folha de rosa banhando-se no cálice do lírio que a noite enchera de orvalho” (Alencar, 1957, p. 84). O capítulo aproxima-se de seu fim promovendo, de maneira tão magnificamente construída, o *topos* tão romântico de desejo e morte, Eros e Tântatos, que percorrerá nossa poesia de Gonçalves Dias a Álvares de Azevedo e Castro Alves.

Mas o desejo está também no centro da representação na ficção gótica enquanto materialização espacial (o castelo em Horace Walpole e Ann Radcliffe, o mosteiro em Matthew Lewis) de uma dada subjetividade, ou aquilo que Maurice Lévy chamou de “lugares de nossa vida íntima”¹⁴. Trata-se de um “jogo de paralelismos e repetições”¹⁵ que enfatiza o “eixo vertical (em altura e profundidade)” a partir de uma “relação de analogia entre o espaço de fora e o espaço de dentro, entre a configuração dos lugares e a do espírito” (Pollock, 2002, p. 85). Assim dispostos, tais “lugares” encontram-se, pois, propícios a “suscitar a aparição de seres oriundos não se sabe se da subjetividade do espectador ou da objetividade de um real sobrenatural”¹⁶.

Em *O tronco do ipê* a natureza impregnada de elementos arquitetônicos faz as vezes aqui desse “lugar de nossa vida íntima”, contaminando-se de subjetividade através

¹⁴ “sites de notre vie intime” (Lévy, 1995, p. XXIX).

¹⁵ “jeu de parallélismes et de répétitions” (Pollock, 2002, p. 67).

¹⁶ Cito o trecho todo: “De ce bref parcours des lieux gothiques [nos romances góticos] on peut retenir trois choses: [1] un rapport d’analogie entre l’espace du dehors et l’espace du dedans, entre la configurations des lieux et celle de l’esprit; [2] la prédominance de l’axe vertical (en hauteur et en profondeur) dans la forme et l’agencement des lieux – la cathédrale gothique s’oppose à la grotte et aux caveaux, le château fort à la caverne, la montagne aux cachots –, verticalité qui accentue la dimension proprement spirituelle des événements et qui, loin de séparer le haut et le bas, le sublime et le grotesque, tend à les rabattre l’un sur l’autre; [3] l’aptitude des ces lieux mal éclairés à susciter l’apparition d’êtres dont on ne sait s’ils relèvent de la subjectivité du spectateur ou de l’objectivité d’un réel surnaturel” (Pollock, 2002, p. 85).

de um movimento lentamente urdido de projeção e duplicação da interioridade da personagem na imagem especular da mãe d'água, a qual, por fim, suscita o “vulto de Mário” (Alencar, 1957, p. 84). Em um romance tão permeado pelo medo, a incerteza e a ansiedade, o amor pode enfim arriscar-se a surgir, ainda que apenas enquanto refração.

A partir do momento que se dá sobreposição das imagens do amado e da figura mítica da mãe-d'água espelhada em Alice, esta passará a ser designada como a “moça do lago”. Essa sua condição, contudo, levará a um desenlace trágico, pois a heroína lança-se no fundo das águas: “e a moça do lago outra vez sorriu-lhe, através daquela imagem querida. Então, Alice, atraída pelo encanto, foi se embeber naquele sorriso como uma folha de rosa banhando-se no cálice do lírio que a noite enchera de orvalho”. A morte, até então à espreita, afigura-se como iminente ao final desse longo capítulo – “ali mesmo, sopitad[a] pela voragem que se abria” (Alencar, 1957, p. 84).

Opera-se nesse momento uma transformação tanto no plano semântico quanto narrativo, ao acentuar-se a passagem abrupta do feérico para o sinistro: em uma linguagem até então permeada pela “miragem”, pelo “encanto” e o “prazer”, irrompe agora a “voragem”, o “abismo” e o “vórtice”. O narrador desgarrar-se da focalização da personagem, que até então partilhava, e passa a descrever uma cena não mais de encantamento, mas de risco premente:

Na desgraça que acabava de suceder, nada havia de sobrenatural. A menina fora vítima da atração que exerce o abismo sobre o espírito humano. / Aquele seio profundo, que parecia o remanso do lago, era ao contrário o vórtice de um profundo remoinho das águas, que se engolfando por algum abismo cavado na rocha, giravam sobre si mesmas com uma velocidade espantosa. (Alencar, 1957, p. 84)

Em termos retóricos, o *locus amoenus* cede vez ao *topos* oposto; transforma-se no lugar da dissolução, em *locus horridus*.

5 O *topos horridus*: lago e árvore

O *locus horridus* foi pela primeira vez figurado nas *Metamorfoses* de Ovídio através de quatro personificações: o Ciúme (*Invidia*), o Rumor (*Fama*), a Fome (*Fames*) e

o Sono (*Somnus*). Tomando-o como um *locus amoenus* “invertido”¹⁷, caracterizado por um “catálogo de ausências significativas”¹⁸ daquilo que caracteriza o *topos* teocritiano e virgiliano, o Sono, descrito no Livro XI das *Metamorfoses*, reúne muitas das características retomadas na cena que antecede o afogamento de Alice. A “hiperbólica verticalidade”¹⁹ é uma delas, pois a morada do Sono situa-se “num cavado monte/ [onde] Jaz uma gruta, de âmbito espaçoso”²⁰. Está imersa em “escorecidas névoas”, pois nesse lugar “nunca lhe pode o Sol mandar seus raios”, e “o crepúsculo incerto ali é dia”.

O traço principal, porém, prende-se ao fato de que na “gruta” do Sono não se ouve ruído algum: “do lugar o silêncio nunca rompem/ os solícitos cães, os roucos patos”, nem “fera” ou “rebanho”: “o calado sossego ali reside”. O único barulho vem do “pequenino arroio” que brota “da água do Lete” e que “convida molemente ao mole sono” na “sombria, ampla caverna” (Ovídio, 2007, p. 187).

Ali “jazem os Sonhos vãos”, pois o Sono também desperta Morfeu, o mais hábil imitador da figura humana, “que melhor finja/ O rosto, o modo, a voz, o traje, o passo,/ A própria locução” (Ovídio, 2007, p. 189).

Outros traços comuns na descrição do *locus* do Sono ovidiano e o boqueirão de Alencar surgem. A mãe-d’água, tal qual um Morfeu tropicalizado, traveste-se da imagem de Alice de modo a levá-la a um estado de sonolência em que as faculdades do juízo e do discernimento ficam em suspenso. Igualmente, está presente em Alencar a ênfase “repetidas vezes [n]o silêncio da paisagem”²¹, ao descrever-se a “gruta do Sono”, pois o boqueirão também está oculto sob densa vegetação e protegido por “alcantis de rochedo” (Alencar, 1957, p. 80). Em seu entorno, “margens cobertas de plantas aquáticas”, “sombra espessa” e “ninfeias” flutuando na superfície (Alencar, 1957, p. 80) sugerem a impressão de imobilidade: “Junto ao rochedo onde estava a cabana, em um seio que

¹⁷ “renversé” (Le Scanff, 2007, p. 6).

¹⁸ “The description of Sleep’s cave is developed by means of a catalog of significant absences. The sunlight, pleasant view, vegetation, birdsong and resonant landscape associated with the *locus amoenus* are all mentioned in order to emphasize their absence” (Bernstein, 2011, p. 89).

¹⁹ “une hyperbolique verticalité” (Le Scanff, 2007, p. 7).

²⁰ Ovídio, p. 187. Sirvo-me aqui da tradução dos excertos das *Metamorfoses*, de Ovídio, realizadas por Bocage, os versos 592 a 645, publicados pela primeira vez em *Poesias, dedicadas à Ilustríssima e Excelentíssima Condessa de Oyenhhausen*, em 1804, e de acesso relativamente fácil ao longo do século XIX.

²¹ “Ovid repeatedly emphasizes the silence of the landscape” (Bernstein, 2011, p. 89).

formava o lago, a água parecia adormecida e completamente imóvel. Aí o sopro da aragem embaciava o espelho sempre liso e brilhante” (Alencar, 1957, p. 80).

Verticalidade, silêncio, sombreamento, sonolência e imobilidade: o “catálogo das ausências” que distingue o *locus horridus* ovidiano ressurgem no lago que apavora a sociedade ficcional reunida na fazenda de Nossa Senhora do Boqueirão.

Contudo, ele não está só na representação desse *topos*. Junto dele, a apenas alguns passos de distância, encontramos um *locus horridus* complementar ou subsidiário, embora mais afinado com a ficção gótica da segunda metade do século 18: o tronco do ipê, ao pé do qual avultam aos olhos do assustado passante, como que anunciando “monumentos fúnebres” e uma “sepultura” (Alencar, 1957, p. 86), uma série de objetos associados à feitiçaria. Cito o trecho:

Pequenas cruces toscas, enegrecidas pelo tempo ou pelo fogo. Do lado do nascente, numa funda caverna do tronco, havia uma imagem de Nossa Senhora em barro, um registro de São Benedito, figas de pau, feitiços de várias espécies, ramos secos de arruda e mentruz, ossos humanos, cascavéis e dentes de cobras. (Alencar, 1957, p. 38)

O responsável por esse cemitério pagão é um “misterioso coveiro”, que “achava o cadáver das vítimas para dar-lhes sepultura ao pé do tronco” (Alencar, 1957, p. 86) como o do próprio pai de Mário. Outras evocações ao sobrenatural já vinham se acumulando em torno da árvore, mediadas pela presença desse coveiro que não é outro senão Pai Benedito: “o bruxo preto que fizera o pacto com o Tinhoso” e que “todas as noites convidava as almas da vizinhança para dançarem embaixo do ipê um *samba* infernal”; o “subdelegado de Satanás” que promovia “o batuque endemoninhado à sombra do ipê” (Alencar, 1957, p. 37).

Às seguidas tentativas de escavação desse sítio sinistro pela gente da fazenda, relatavam-se ecos de uma “voz terrível” (saberemos mais tarde tratar-se de um expediente adotado pelo escravo alforriado) atribuída a uma “legião de fantasmas. Fugiram todos assombrados ante uma visão medonha” (Alencar, 1957, p. 87). Suspeitava-se que ali estivessem de fato enterrados os cadáveres dos afogados, devido ao fato de haver ali tétricos “indícios, tirados da circunstância de ser o ipê visitado pelos urubus sempre que uma nova cruz aparecia fincada na sombra da árvore” (Alencar, 1957, p. 87).

A imagem sinistra da árvore esguia e de madeira resistente (conforme aponta a etimologia do vocábulo *ipê*) desponta, por fim, tal qual uma enorme e sólida lápide fincada na terra: “Houve quem duvidasse que as cruzeiras indicassem o jazigo real das pessoas afogadas na lagoa. Na opinião desses, o tronco do *ipê* era apenas como um necrológio rústico e simbólico das sucessivas catástrofes sucedidas no boqueirão” (Alencar, 1957, p. 87). Cercado de inscrições visuais (cruzes, imagens de santos, figas, ossos humanos, dentes de cobras etc.), o tronco enquanto elemento da natureza sofre um processo de monumentalização, tornado elemento da cultura em sua condição de objeto arquitetônico destinado a evocar a memória, como um “signo sólido e visível” daqueles que se foram.²²

A ressemantização deliberada de que árvore e lago são objeto em *O tronco do ipê* acaba por torná-los um poderoso sintagma, que potencializa o medo e o terror que todos os personagens sentem à sua simples menção. No centro da representação do *mythos*, esse sintagma feito de lago e árvore combina dois *loci horridi*. Se o primeiro é mais afinado com o *topos* ovidiano, enquanto dissolução, o segundo é mais próximo da representação do sublime natural, o qual, segundo Burke, busca provocar medo e terror no espectador – o primeiro operando sobre os sentidos, o terror agindo sobre a mente. O objetivo desse sintagma *horridus* de extração clássica é, pois, o de produzir “uma tensão, contração ou excitação violenta dos nervos” (Burke, 1993, p. 138), pois “o terror é uma paixão” (Burke, 1993, p. 54), mas uma paixão da mente, nascida da superexcitação dos sentidos que o medo provoca.

²² Bowra (1972, p. 176). Ainda que fora dos propósitos deste texto, cabe lembrar aqui o instigante estudo de Jurgen Baltrusaitis “O romance da arquitetura gótica”, em seu *Aberrações: ensaio sobre a lenda das formas* (trad. Vera Azambuja Harvey. Rio: Ed. UFRJ, 1999, p. 151-198), que investiga “a comparação das formas góticas com as formas da vegetação” (p. 155), em particular com as da árvore. Troncos, galhos, folha, flores e a ênfase na altura – ou seja, “um sentimento novo da natureza” – teriam orientado “uma revisão das concepções arquitetônicas [...], [de modo que] “só as catedrais que oferecem uma aleia de árvores à imaginação podem ser chamadas de góticas” (p. 158). Nesse ensaio estético-histórico, Baltrusaitis aponta como tal inspiração tem “origens islâmicas” (p. 157), e, por essa razão, as catedrais góticas estão “na base de uma distinção entre dois mundos: a Idade Média e o Classicismo” (p. 155). Será sob esse viés que as edificações góticas serão apropriadas pelos românticos; “o sonho da floresta superpõe-se à visão arquitetônica da Idade Média romântica [...], em que se vê a forma elevar-se acima das realidades técnicas e históricas e chegar ao campo da ficção” (p. 176). Não por acaso, a floresta, como lembra o autor, estará no centro das inquietudes de Goethe, Friedrich Schlegel, Coleridge, Chateaubriand e Hegel e, acrescento, de Alencar.

Assim como Walpole faria do castelo medieval uma “metáfora da psique sombria e torturada de personagens maléficos”²³, Alencar faz dessa combinação de dois *loci* a metáfora fantasmal que aterroriza toda as personagens de seu romance:

[...] pois embora de ordinário se evitasse falar do *Boqueirão*, o fato é que estava sua lembrança viva sempre no espírito das pessoas que a rodeavam [...]; tal era o sítio que uma tradição de família cercava de tão supersticioso terror. (Alencar, 1957, p. 81)

Se tomados isoladamente lago e árvore evocam diferentes aspectos do horror – ovidiano e burkiano, respectivamente –, vistos em conjunto acentuam ainda mais a dimensão espacial de que se revestem: enquanto a figuração do lago arrasta nosso olhar para baixo, em direção às profundezas abissais, às “águas profundas”, a do tronco do ipê conduz nosso olhar para cima, em direção ao infinito dos céus, tal qual uma lápide brotada do seio da terra prenunciando o mundo em aparência aprazível, mas maléfica, do lago.

6 Suicídio: dissolução e reparação

Se o sintagma *horridus* explora física e psicologicamente a dimensão da verticalidade, levando os personagens a sentirem-se diminuídos do ponto de vista do espaço e apavorados do ponto de vista da imaginação, uma outra imagem das *Metamorfoses* toma corpo de modo também perturbador em *O tronco do ipê*.

Trata-se da disposição em deixar-se morrer que acomete a todos os personagens centrais, um tema que Ovídio eternizaria através do mito de Narciso. Pois neste romance de Alencar, como em nenhum outro antes e depois dele, pulsa um fascínio quase obsessivo pela morte. A despeito das conversas de salão que tomam conta de boa parte da diegese a partir do momento em que Mário retorna de Paris (parte II), apesar dos diálogos ligeiros que dão a *O tronco do ipê* uma aparência de romance de costumes, como o contraste entre a vida no campo e na corte ou entre os valores que permeiam as sociedades brasileira e europeia, a morte permanece sutilmente à espreita.

²³ “[Walpole] fait du château médiéval la métaphore de la psyché sombre et torturée de personnages malfaisants” (Mallia, 2020, p. 82).

Ela surge ora na constante evocação do desaparecimento do pai de Mário, ora na menção aos inúmeros desconhecidos que foram tragados pelas águas traiçoeiras do boqueirão. Mas está presente sobretudo na cena do afogamento de Alice, em que se torna difícil destrinchar o que, nela, é fascínio pela figura fabulosa da mãe d'água e o que é atração pela dissolução pura e simples:

[...] apenas, a não ser ilusão de vista, percebia-se uma leve ondulação concêntrica. / A extrema velocidade desse movimento esférico era justamente o que produzia a ilusão. Quem não observasse o fenômeno com bastante atenção, afirmaria sem dúvida que ali era, não o eixo do turbilhão, mas o remanso das águas, o seu regaço, onde vinham adormecer as ondinhas da margem. / Às vezes a face do lago se arredondava suavemente, e abria uma covinha mimosa, semelhante à que forma o sorriso no rosto de uma moça bonita. Mísero de quem, descuidoso, prendesse os olhos às carícias que borbulhavam ali. (Alencar, 1957, p. 80)

Nessa superfície imóvel e ambígua em que Alice se admira, o mito de Narciso se oferece quase naturalmente enquanto matéria literária. Nas *Metamorfoses* ele nos é apresentado “apaixonado por sua imagem, que percebe na onda, [e] apaixonou-se por uma ilusão sem corpo; toma por um corpo aquilo que é apenas água”²⁴. Assim como a heroína de Alencar, Narciso encontra-se “extasiado diante de si mesmo [e] permanece imóvel, o rosto impassível, semelhante a uma estátua talhada no mármore de Paros”²⁵.

Em um importante estudo, o filósofo francês Gaston Bachelard identificou, nessa imagem de Narciso extasiado diante de “uma ilusão sem corpo”, uma “esperança”, uma meditação “sobre seu porvir” (Bachelard, 1998, p. 26), relacionando-a ao que chamou de “complexo de Ofélia” (Bachelard, 1998, p. 58). Diz ele que, tanto para Ovídio quanto para Shakespeare, a água é “um convite à morte; é um convite a uma morte especial que nos permite penetrar num dos refúgios materiais elementares” (Bachelard, 1998, p. 58). É como tal, enquanto morte e dissolução, de um lado, e esperança e refúgio, de outro, que a água se afigura à heroína do romance de Alencar:

²⁴ “*épris de son image, qu’il aperçoit dans l’onde, il se passionne pour une illusion sans corps; il prend pour un corps ce qui n’est que de l’eau*” (Ovide, 1966, p. 83) A tradução nossa é feita a partir da versão francesa de Georges Lafaye, na ausência do trecho sobre Narciso na versão parcial realizada por Bocage.

²⁵ “*il s’extasie devant lui-même; il demeure immobile, le visage impassible, semblable à une statue taillée dans le marbre de Paros*” (Ovide, 1966, p. 83).

A onda, que Shakespeare comparou à mulher na constante volubilidade, ainda se parecia com ela na voragem daquele sorriso. Se na borbulha d'água se aninhava a morte como um aljôfar gracioso, que estava namorando os olhos, também assim a alma do homem se embecendo na covinha de uma face gentil, é submergida pelo abismo infindo, onde o tragam as decepções cruéis. (Alencar, 1957, p. 81)

Vazado na linguagem cortês de que Alencar tanto se serve em suas intrigas amorosas – “sorriso”, “aljôfar gracioso”, “namorando”, “face gentil” –, esse trecho, porém, apresenta-se antes como um “convite a morrer” que sugere fortemente uma imagem pouco explorada em suas outras obras e, mesmo, na ficção brasileira do século 19: a do suicídio, que em *O tronco do ipê* se torna um tema maior em ao menos duas ocasiões.

Assim, se o suicídio aparece complexo e matizado na cena de afogamento de Alice, ele surge de modo explícito no capítulo 19 da segunda parte, quando seu pai, movido pelo remorso atroz de não haver se esforçado por salvar José Figueiras do afogamento, tenta matar-se nas águas do boqueirão. De resto, ele carrega em seu próprio corpo a inscrição da falta moral que cometera ao soltar a mão do amigo e deixá-lo afogar-se: “O dedo índice, quebrado violentamente, enroscava-se como um parafuso, projetado em sentido inverso, de modo que estendido o braço, a ponta desse dedo em vez de apontar além, apontaria para o seu próprio dono” (Alencar, 1957, p. 101).

O aspecto grotesco da descrição material do dedo estropiado aponta metaforicamente, contudo, para um desvio de ordem ética que deverá ser expiado. Ao recusar a cirurgia para consertar o dedo “aleijão” (Alencar, 1957, p. 101), o barão da Espera parece querer assumir publicamente sua falha moral, que “ficou-lhe como o estigma de seu crime” (Alencar, 1957, p. 291).

O narrador enlaça essas duas cenas de suicídio – a sugerida, envolvendo Alice, e a explícita da parte de seu pai – ao fazer coincidirem as dimensões de espaço, tempo e personagem – o mesmo lago, o mesmo catre, o mesmo dia do ano, o mesmo herói. É o que mostra esta passagem: “Afim, ajudado pelo preto, [Mário] conseguiu tirar d'água o corpo do fazendeiro e conduzi-lo à cabana, onde o deitaram no mesmo catre, que sete anos antes recebera Alice” (Alencar, 1957, p. 301).

Mas, se é clara a motivação do barão, qual seria a de Alice? O que ela procura nessas águas profundas? Arrisco dizer que, encantadas, elas podem lhe oferecer aquilo

que deseja ardentemente e que lhe é recusado, mesmo à custa de sua humilhação, que é o amor de Mário.

A função reflexiva que o lago oferece a ambos os personagens lhes fornece, pois, aquilo que desejam ver: a culpa consciente para o barão da Espera, para quem as águas espelham sua própria e insuportável covardia, ao trair uma relação simbolicamente fraternal em um momento decisivo; e o amor inconsciente em Alice, delineado na imagem de Mário que vislumbra no lago. Para a heroína, é nesse meio líquido e proteiforme que ela pode consumir imaginariamente o amor, ainda que para isso tenha que arriscar a própria vida. Erotizada, a água aproxima amor e morte, pois será nela, quando Mário mergulha para salvar Alice, que se dará a união dos corpos desses personagens destinados a amarem-se para todo o sempre.

Se para ambos os personagens, pai e filha, o suicídio exerce uma função reparadora, para a heroína o mergulho nas forças incontroláveis das águas lhe permitirá resgatar o amor em seu estado puro, através do qual os obstáculos que se interpõem entre os dois amantes deixarão de existir. Enlaçados em um mesmo abraço sob as águas devoradoras, herói e heroína poderão igualmente fundir, no plano mítico, suas naturezas essencialmente distintas e mesmo opostas: a terna, de Alice, e a bélica de Mário.

Mas é justamente no interior desse sintagma *horridus*, onde a morte permanece sempre à espreita, que irá despontar a “esperança” tal como Bachelard havia proposto em sua interpretação do mito de Narciso: como uma reparação, mediada pelo mito de extração clássica, aos tantos remorsos e desilusões que mundo contingente insiste em oferecer aos personagens.

Referências

ALENCAR, José de. **O tronco do ipê**: romance brasileiro. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1957.

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BERNSTEIN, Neil W. Locus Amoenus and Locus Horridus in Ovid's Metamorphoses. **Wenshan Review of literature and culture**, v. 5.1, p. 67-98, dez. 2011.

BOWRA, C.M. **La imaginación romántica**. Trad. José Antonio Balbontín. Madrid: Taurus, 1972.

BURKE, Edmund. **Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo**. Trad. Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papyrus/Editora da Unicamp, 1993.

CAILLOIS, Roger. De la féerie à la science-fiction. In: CAILLOIS, Roger (org.). **Anthologie du fantastique**, tome I. Paris: Gallimard, 1966. p. 7-24.

COLLOT, Michel. Paysage et architecture dans *Les travailleurs de la mer*. In: LAROQUE, Didier; GIRON, Baldine Saint (org.). **Paysage et ornement**. Lagrasse: Verdier, 2005. p. 187-198.

FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. Trad. Marcus de Martini. São Paulo: É Realizações, 2014.

HIGONNET, Margaret. Speaking silences. In: SULEIMAN, Susan Rubin (org.). **The Female Body in Western Culture: Contemporary Perspectives**. Cambridge/London: Harvard University Press, 1986. p. 68-83.

LÉVY, Maurice. **Le roman gothique anglais: 1764-1824**. Paris: Albin Michel, 1995.

MALLIA, Marilyn. *Mauprat* et la réécriture du roman gothique anglais. In: BERCEGOL, Fabienne; PHILIPPOT, Didier; REVERZY, Éléonore (org.). **Relire Mauprat**. Paris: Classiques Garnier, 2020, p. 81-93.

OVIDE. **Les metamorphoses**. Org. Georges Lafaye. Paris: Les belles lettres, 1966.

OVÍDIO. **Metamorfoses**. Trad. Bocage. São Paulo: Hedra, 2007. p. 187-189 (“A gruta do sono”).

POLLOCK, Jonathan. **Le moine (de Lewis) d’Antonin Artaud**. Paris: Gallimard, 2002.

SCANFF, Yvon Le. **Le paysage romantique et l’expérience du sublime**. Seyssel: Champ Vallon, 2007.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Trad. Maria Clara Corrêa Castello. São Paulo: Perspectiva: 1975.