

AS RELAÇÕES FEMININO/MASCULINO EM O GUARANI

Simone Pereira Schmidt
UFSC

Nas *Cartas* em que José de Alencar travou a histórica polêmica sobre o poema *A Confederação dos Tamoios*, de Gonçalves de Magalhães, importa pouco para nós, leitores deste final do século XX, o objeto da discussão em si. Distante para nós o poema em torno do qual se deu o debate, e esmaecido o impacto então causado pela crítica rigorosa de Alencar, o legado mais importante das *Cartas* para a história da nossa literatura é sem dúvida seu caráter prescritivo em relação à produção de uma obra nacional.

Com efeito, ao longo da série de *Cartas* em que se encarrega de demolir o projeto de Gonçalves de Magalhães, de construção de uma epóica nacional, Alencar explicita, de modo habilmente didático, o seu projeto de obra nacional, intercalando sua crítica com longas reflexões sobre os gêneros literários, a tarefa da crítica e a sua concepção de uma obra nacional.

Hoje, relendo-as à luz da história decorrida e, principalmente, embaçados na leitura da vasta produção ficcional do escritor, vemos claramente delineado nas *Cartas* o projeto alencariano, projeto afinado com o anseio de sua época por uma literatura nacional. Antonio Candido considera que Alencar, efetivamente, deu à sua obra "um sentido de levantamento do Brasil",¹ percorrendo seus espaços rurais e urbanos, registrando costumes e enriquecendo-os com sua exuberante fantasia. O crítico distingue na obra do romancista no mínimo "três Alencares": o Alencar da construção dos tipos heróicos, como Peri, necessários à formação de uma identidade nacional; o criador das donzelas, nos chamados "romances de salão" (como *Cinco Minutos*, *A Viuvinha*, *A Pata da Gazela*, etc.); e aquele autor de romances de maior profundidade psicológica, onde personagens masculinas e femininas se enfrentam em condições de igualdade – neste terceiro Alencar, encontram-se os romances *Senhora e Luciola*.

Dentre as inúmeras prescrições contidas nas *Cartas*, que apontam para o que Alencar considerava uma autêntica obra nacional, encontra-se a

¹ CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1975. v. 2. p. 222.

necessidade da criação de uma heroína, "símbolo do amor, da virgindade e da maternidade".² A partir desta intenção, claramente expressa nas *Cartas*, de construir uma heroína à altura de um projeto de literatura nacional, cabe-nos analisar quais são os modos de construção desta heroína e, principalmente, que ideal de mulher ela veicula e qual o seu significado no contexto da nossa literatura.

Para tanto, escolheu-se um romance como representante de um momento decisivo na ficção alencariana, o romance considerado fundador da ambicionada literatura nacional – *O Guarani*. Este romance representa de modo significativo a fase que Antonio Candido definiu como a do primeiro Alencar, o da construção de heróis.

Não se pretende aqui uma abordagem conclusiva do tema, mas a análise, neste momento inicial da ficção alencariana, dos modos de construção das personagens femininas e dos seus significados para a história da nossa literatura. Esta leitura será feita numa perspectiva relacional ou seja: analisar o modo de construção do feminino implica situá-lo em relação ao masculino, complementariedade necessária para a concretização da análise proposta.

ROMANTISMO E SUBJETIVIDADE

Na polêmica encetada pelas *Cartas*, Alencar, acusado por um de seus contemporâneos de estar a exigir "lirismos exagerados" ao cobrar de Magalhães a inconsistência de sua personagem feminina, rebate com uma enumeração de mestres digna de calar qualquer opositor. Homero, Virgílio, Dante, Shakespeare, Camões, Tasso, Milton, Klopstock, Macpherson e Chateaubriand são citados como exemplos de autores que, sem descuidar dos graves e elevados temas da grande literatura, ocuparam-se em construir tipos femininos, como Penélope, "tipo sublime da mulher, simbolizada no caráter de esposa", Francesca de Rimini, "uma das imagens mais suaves e delicadas do amor puro e casto", Eva, "a companheira do homem, a mãe do gênero humano, a beleza na sua primitiva simplicidade", ou ainda "o tipo dessa beleza ideal, suave e melancólica", criado por Macpherson.³

É interessante observar que, nesta argumentação, a figura feminina está associada à idéia de lirismo. Alencar dedica-se a enumerar os autores célebres e suas heroínas com o fim de provar aos seus adversários que "em todas essas epopéias que lhe aponteí (...) o leitor encontra sempre lá, no

meio da obra, uma página íntima onde o poeta depositou a flor do sentimento com todos os seus perfumes, onde a pena grave, severa ou triste do cantor de altos assuntos transformou-se no pincel delicado do artista para criar alguma figura graciosa e feiticeira.⁴

Sentimento, intimidade, lirismo, delicadeza são atributos, portanto, associados ao feminino no pensamento alencariano. O romancista conclui sua reflexão incitando o poeta a imitar a natureza, "o primeiro poeta do mundo", que em meio à rudeza de qualquer cenário deixa sempre entrever alguma riqueza, algum luxo secreto. Assim, segundo Alencar, o poeta dos "nobres e elevados temas" não deve perder de vista a dimensão do lirismo, da singeleza, da intimidade em suas páginas – o que pode os entender como uma associação entre o ideal feminino e o conceito de subjetividade romântica.

Susan Kirkpatrick,⁵ em seu estudo sobre as românticas espanholas, observa que se há um traço distintivo do movimento romântico em geral, este é sua vinculação ao subjetivismo. Analisando a função do Romantismo na formação da cultura burguesa, a autora considera que sua tarefa foi justamente a de representar a subjetividade como afirmação do eu individual, diferenciado do mundo circundante.

Esta valorização do subjetivo se dá como um movimento em direção ao eu, ligado a diversos aspectos da vida social a partir do fim do século XVIII, tais como o surgimento da família nuclear, a construção do projeto liberal, a ascensão da ideologia protestante e a afirmação do sistema de produção capitalista. Assim, a cultura burguesa passa a consagrar determinados valores considerados femininos, em oposição aos valores heróicos e guerreiros do passado aristocrático. É então que entra em cena a exaltação dos atributos de "lirismo", "intimidade", "delicadeza", como vimos nas palavras de Alencar.

As novas formas de produção advindas com a ascensão da burguesia determinam a atomização da sociedade: se antes um único universo reunia o mundo do trabalho e o mundo doméstico, a vida passa a se organizar em duas esferas distintas – o espaço público, onde se desenvolvem o trabalho, a produção, o mercado e o exercício do poder, e o espaço privado, reservado à intimidade do lar, onde a mulher reina solitária, em conformidade com os atributos que lhe são conferidos – o de organizadora da vida íntima, fonte de afeto e de ternura.

Assim divididos os espaços de atuação para cada um dos sexos, o mundo público como propriedade exclusivamente masculina, e o mundo doméstico como espaço reservado à mulher, percebe-se a situação ambígua em que o ideal feminino se encontra dentro da visão romântica. De

² ALENCAR, José de. *A confederação dos Tamoiós*. In: CASTELLO, José Aderaldo. *A polêmica sobre A confederação dos Tamoiós*. São Paulo: Fac. de Filosofia, Ciências e Letras da USP, 1953. p. 59.

³ Id., *Ibid.*, p. 60.

⁴ Id., *Ibid.*, p. 61.

⁵ KIRKPATRICK, Susan. *Las románticas: escritoras y subjetividad en España, 1835-1850*. Madrid: Cátedra, 1991.

um lado, ela é confinada ao espaço de mínimo poder social, reduzindo-se sua esfera de ação à manutenção da ordem familiar. Em contrapartida, os atributos "femininos" ligados à sua tarefa regradora do universo doméstico vem ao encontro de muitos dos aspectos que configuram a subjetividade romântica: o lirismo, o sentimento, o cultivo da dimensão emocional da existência, enfim, aspectos que compõem a intimidade do sujeito em oposição ao mundo que o rodeia.

As ambigüidades da construção deste ideal feminino estão presentes na obra de Alencar. É o que verificaremos na leitura de *O Guarani*.

LOURA E MORENA: DUAS FACES DO FEMININO

O crítico M. Cavalcanti Proença chama a atenção dos leitores para o encantamento demonstrado por Alencar pelas donzelas, e sua completa indiferença em relação às senhoras. Sem aprofundar as causas de tal preferência, ele comenta: "Mulheres, como se vê, nada diziam ao romancista. As donzelas, ao contrário, são vivas, nítidas, esfuziantes de imaginação, palpantes de amor e de sonho."⁶

Duas donzelas são responsáveis pela representação do feminino em *O Guarani*: Cecília, a loura, e Isabel, a morena. Mais do que simples traço de distinção física entre ambas, os atributos "loura" e "morena" são marcas de diferença racial e social e, acima de tudo, apontam para dois pólos opostos e complementares na configuração do feminino na trama romanesca.

Cecília, a "linda moça", de "longos cabelos louros", "grandes olhos azuis", "tez alva e pura como um floco de algodão", "fronte alva", "lábios vermelhos e úmidos", "espírito infantil", "alma inocente", é a representação diáfana da pureza, da infância inocente tocando a mocidade. Ao seu lado vê-se contrastada a figura de Isabel, "tipo brasileiro", cheio de "graça e formosura", "faces cor de jambo", "olhos grandes e negros, rosto moreno e rosado", "cabelos pretos, lábios desdenhosos, sorriso provocador, poder de sedução irresistível".

Numa primeira leitura do aspecto semântico da descrição das duas personagens destaca-se o vivo contraste entre os signos definidores de uma e outra: aos "longos cabelos louros" de Cecília opõem-se os "cabelos pretos" de Isabel. E as oposições se desdobram: grandes olhos azuis/olhos grandes e negros; tez alva e pura/faces cor de jambo; fronte alva/rosto moreno e rosado; lábios vermelhos e úmidos/lábios desdenhosos; espírito infantil/sorriso provocador; alma inocente/poder de sedução irresistível. A comparação, como se vê, evolui do plano físico à dimensão psicológica,

⁶ PROENÇA, M. Cavalcanti. José de Alencar na literatura brasileira. In: ALENCAR, José de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1959, p. 91.

atingindo níveis mais complexos – da "alvura" em oposição ao "moreno", chega-se ao contraste entre os espíritos, as almas: à inocência e infantilidade de Cecília corresponde o "poder de sedução" de Isabel.

Esboça-se aqui uma distinção inocência/pecado (este último indicado pelo "poder de sedução" e pelo "sorriso provocador" de Isabel) que, se associada às outras oposições encontradas no texto – cabelos louros/pretos, olhos azuis/negros, tez alva/morena –, sugere-nos uma primeira constatação: à brasileira "de cor" (símbolo da sedução e, por extensão, do mal) opõe-se a europeia "branca", símbolo da pureza e da inocência.

Cecília, com efeito, corresponde ao modelo do "anjo doméstico" consagrado pela literatura romântica. Ideal feminino construído a partir do século XIX, Susan Kirkpatrick observa que esta imagem atribuída à mulher uma subjetividade totalmente adaptada à sua função doméstica. Esta função consiste exclusivamente em amar, sem outra qualquer manifestação de desejo, seja ambição, rebeldia, aspiração de um bem coletivo maior ou mesmo o desejo físico. Não são poucas as vezes em que Cecília é associada à figura de um anjo, em torno do qual gira o núcleo familiar: "anjo louro", "anjo de bondade", "lindo anjinho" são modos como a ela se referem seu pai, Isabel, o narrador.

Dedicada inteiramente à esfera privada da comunidade em que vive, Cecília é senhora da mansão dos Mariz. Esta pequena organização social, isolada da civilização, encontra-se, contudo, impregnada de ritos e costumes que a inserem num passado de nobreza. É como se ali, às margens do Paqueta, no interior do interior do Brasil, o tempo tivesse paralisado e se cristalizasse a passada grandeza do povo português, toda ela concentrada entre as paredes que abrigam a família de Antônio de Mariz, fidalgo à moda antiga, cercado de aventureiros que, à falta de melhores, desempenham a função de cavaleiros. Neste pequeno universo respira-se o clima medieval, e a mansão dos Mariz, como todo castelo medieval, guarda uma donzela como seu mais precioso bem. Esta donzela, naturalmente, é Cecília. Comparando-a com o modelo da heroína dos romances de cavalaria medievais, observa-se grande semelhança. Veja-se como Marie de France, célebre autora de poemas narrativos do século XII, descreve esta heroína:

Ela tem o corpo bem feito, o quadril estreito, o pescoço mais branco que a neve sobre o ramo. Os olhos são azulados, o rosto muito claro, a boca agradável e o nariz bem regular. Tem as sobrancelhas escuras, a fronte ampla, os cabelos louros e encaracolados. À luz do dia, brilham mais que fios de ouro.⁷

Michel Pastoureau, comentando os critérios de beleza no tempo da cavalaria, observa que "as heroínas dos romances têm sempre a pele clara,

⁷ PASTOUREAU, Michel. *No tempo dos cavaleiros da Távola Redonda*. França e Inglaterra, séculos XII e XIII. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 147.

o rosto alongado, os cabelos louros, a boca pequena, os olhos azuis e as sobranceiras bem desenhadas.⁸

Cecília, como vemos, corresponde a este protótipo da heroína dos romances medievais. Mas no interior do "castelo" habita outra donzela: Isabel, a morena, a lânguida, a voluptuosa. Situada no seio do núcleo familiar por meio de vínculos escusos (uma suspeita paternidade de D. Antônio de Mariz, que ao longo da trama vem a se confirmar), Isabel é o elemento estranho nesta comunidade fechada. Torturada por sua origem ("lembrou-se de sua mãe infeliz, da raça de que provinha, e da causa do desdém com que era geralmente tratada")⁹ e por sua situação ambígua dentro da família, Isabel, a representação do feminino de "tipo brasileiro", é, ironicamente, a estrangeira numa comunidade que fixa suas raízes no interior do Brasil. Seu elo de ligação com esta comunidade é Cecília, sua amiga e irmã.

Loura e morena, as duas donzelas parecem compor as duas faces opostas e complementares da representação do feminino no romance, o que fica explícito na seguinte passagem:

Estavam vestidas de branco; lindas ambas mas tinha cada uma diversa beleza; Cecília era a graça; Isabel era a paixão; os olhos azuis de uma brincavam; os os olhos negros da outra brilhavam.

O sorriso de Cecília parecia uma gota de mel e perfume que destilavam os seus lábios mimosos; o sorriso de Isabel era como um beijo ideal, que fugia-lhe da boca e ia roçar com as suas asas a alma daqueles que a contemplavam.

Vendo aquela menina loura, tão graciosa e gentil, o pensamento elevava-se naturalmente ao céu, despiá-se do involúcro material e lembrava-se dos anjinhos de Deus.

Admirando aquela moça morena, lânguida e voluptuosa, o espírito apegava-se à terra; esquecia o anjo pela mulher; em vez do paraíso, lembrava-lhe algum retiro encantador, onde a vida fosse um breve sonho. (p. 140)

Neste trecho, vemos claramente as oposições complementares. Enquanto Cecília representa a graça, a brincadeira, o sorriso mimoso, a imaterialidade dos anjinhos de Deus, a figura de Isabel remete ao brilho, à paixão, ao beijo, à languidez, à voluptuosidade. O território de Cecília é o céu, o campo da imaterialidade – Cecília é o anjo celeste que conduz ao paraíso; o domínio de Isabel é a terra, o espaço da paixão.

Susan Kirkpatrick observa que uma das características atribuídas à figura do "anjo doméstico" é a negação de seu corpo e de sua sexualidade. Consagrando sua natureza exclusivamente ao campo do sentimento, o

⁸ Id., *Ibid.*, p. 147.

⁹ ALENCAR, José de. *O Guarani*. 17. ed. São Paulo: Ática, 1992. p. 99. (Doravante as referências ao romance serão indicadas no próprio corpo do texto)

"anjo doméstico" é visto como um ser desmaterializado, descorporificado, sem paixão: puro afeto e ternura, sentimentos ordenadores do universo familiar. Cavalcanti Proença observa que a virgindade para Alencar é um talismã. E, de fato, toda a organização daquele pequeno universo parece velar pela castidade de sua dama:

Uma garça real empalhada, prestes a desatur o voo, segurava com o bico a cortina de tafetá azul que ela abria com a ponta de suas asas brancas e caindo sobre a porta, vendava esse ninho da inocência aos olhos profanos. (p. 18)

A coberto de olhos profanos, resguardada de todo mal, infantilizada até, Cecília é o anjo destituído de desejos, protetor do lar e protegido por suas regras. Por isso, ela mantém um relacionamento de "pura afeição" com Álvaro, o protótipo do cavaleiro cortês, elegante, misto de cavaleiro medieval capaz de bravuras guerreiras com o gentil cavaleiro dos salões da corte portuguesa. Veja-se como este relacionamento é definido no romance:

A afeição que tinha a Álvaro lhe parecia tão inocente, tão natural, que nunca se lembrara que devia um dia passar daquilo que era, isto é, de um prazer que fazia sorrir, e de um enleio que fazia corar. (p. 60)

Isabel, por sua vez, nutre pelo mesmo cavaleiro uma paixão à altura do potencial erótico que, desde o início da narrativa, lhe foi conferido pelo narrador:

A moça vendo Álvaro a seus pés, suplicante, tinha-se tornado lívida; seu coração batia com tanta violência que via-se o peito de seu vestido elevar-se com as palpitações fortes e apressadas: o seu olhar ardente caía sobre o moço e o fascinava. (p. 143)

A voluptuosidade, a paixão ardente são marcas da personagem, e não deixam de causar impressão no jovem cavaleiro:

Desde a véspera Álvaro não podia eximir-se à impressão poderosa que causara nele a paixão de Isabel; era preciso que não fosse homem para não se sentir profundamente comovido pelo amor ardente de uma mulher bela, e pelas palavras de fogo que corriam dos lábios de Isabel impregnadas de perfume e sentimento. (p. 170)

Mas esta expressão erotizada do amor foge às regras do universo doméstico destinado à subjetividade feminina. Por isso, a paixão de Isabel assume um caráter transgressor que a própria personagem se encarregará de punir. O amor romântico de Isabel, marginal como a própria personagem por transgredir as regras do mundo organizado em torno da figura descorporificada do "anjo doméstico", só pode realizar-se como amor infeliz, destinado ao sofrimento e à morte e, em última instância, irrealizável.

Figura feminina sem espaço definido no universo familiar, Isabel, ao mesmo tempo que não pode se libertar da condição de donzela destinada à esfera doméstica, também não assume a função do "anjo" benfazejo e protetor; ela oscila entre a figura da virgem e a da mulher. Susan Kirkpatrick destaca como um tema recorrente na literatura romântica o mito de Prometeu, desadaptado ao mundo circundante e transgressor de seus limites, mito do qual o *Werther* de Goethe talvez seja o melhor representante. A autora assinala, no entanto, que este era um mito que, enquanto definia a subjetividade romântica, era circunscrito ao universo masculino. Vetava-se às mulheres, por sua destinação à esfera privada da existência, alçarem-se à condição desafiadora do mito prometeico. Isabel, devido à sua natureza "profana" (por que fruto de uma aventura extraconjugal, porque marcada pela diferença da raça), se por um lado se vincula ao mito de Prometeu, dando expansão à dimensão erotizada da mulher, assumindo a existência de um corpo e assim materializando o ideal feminino, desadaptada e transgressora como o mito, por outro lado, não deixa de ser uma donzela criada dentro dos mesmos códigos que regram a conduta do "anjo doméstico". Face sombria do anjo, Isabel se mantém casta como Cecília, ainda que à custa de seu silêncio e de seu sofrimento. Por isso seu amor, embora vibrante e apaixonado, está condenado à infelicidade e à irrealização.

Assim, no triângulo Cecília-Álvaro-Isabel, vê-se a figura feminina desdobrada: enquanto Cecília corresponde ao modelo ideal do "anjo doméstico", preservado pelo núcleo familiar, a quem se reserva toda a alegria e a quem se incumbe de, pela pureza e pelo afeto, proteger e ordenar este universo, a Isabel cabe a posição ambígua de anjo transgressor, meio-donzela, meio-demônio, sem que lhe seja possível desestruturar este universo que, ao mesmo tempo que a proscree, determina sua conduta, delxando-lhe a morte como única alternativa.

CECÍLIA E PERI: DO AMOR CORTÊS AO MITO DE ORIGEM

Se a relação de Cecília e Álvaro é leve e tranqüila, opondo-se à condenação que paira sobre a paixão que liga Isabel ao mesmo cavaleiro, com o índio Peri Cecília viverá um envolvimento mais complexo, que operará em seu ser um verdadeiro rito de passagem. Através de Peri, e com ele, a jovem irá transitar simbolicamente da condição de donzela à de mulher, e, numa dimensão ainda mais profunda, da figura do "anjo doméstico" será alçada à condição de mito.

Para melhor compreendermos o papel desempenhado por Peri no universo do romance, é interessante que voltemos a pensar na estrutura feudal que ordena aquela pequena comunidade em torno da família Mariz.

A sociedade medieval estava assentada numa distinção entre dois grupos que constituíam o universo masculino: os "jovens" (*iuvenes*) e os "senhores" (*seniores*). Mais do que distinção de idade, a existência destes dois grupos assinalava duas formas de atuação social – enquanto os *iuvenes* eram andarilhos, caçadores e guerreiros, os *seniores*, responsáveis pela preservação da família, eram destinados ao matrimônio e respondiam pela propriedade, pela justiça e pelas regras sociais. Katherine Rosenfield observa que se tratavam de grupos humanos opostos e complementares. Os "jovens", a quem correspondiam os deuses noturnos da mitologia indo-européia (deuses nefastos, em oposição aos deuses diurnos, benéficos), representavam a violência potencial desta sociedade,

uma ameaça para os bens conquistados, que caem, após a fase da conquista, sob a jurisdição dos *seniores*, cujas regras e leis marginalizam, em um segundo momento, os "jovens", visando conservar os bens materiais em um sistema estável de valores morais e éticos.¹⁰

Se compararmos esta estrutura social àquela que encontramos no romance, podemos identificar a figura de Álvaro, o nobre cavaleiro, fiel companheiro de D. Antônio de Mariz, com a classe dos *seniores*, enquanto que o índio Peri, por sua origem racial e sua condição selvagem de vida, enquadra-se na classe dos *iuvenes*.

Aos "jovens" era impedido o matrimônio, forma exclusiva de ingresso no mundo da propriedade e das leis. Estavam os "jovens", portanto, condenados à vida errante e aventureira, sem direito a constituir família e a gerir sua propriedade. Surge desta classe de cavaleiros, a partir de seu desejo de ascensão social pelo casamento, a forma que se convencionou chamar de amor cortês. Esta manifestação amorosa consistia justamente no desejo expresso por um "jovem" em relação a uma dama inacessível, já que o casamento lhe era proibido. A partir deste impedimento de ordem social e econômica, construiu-se todo um imaginário amoroso baseado em ritos, princípios, constituindo um código particular baseado no serviço prestado pelo cavaleiro à dama (inacessível) de sua eleição. Ao eleger sua dama, o cavaleiro a ela se declarava, homenageando-a com sua música e, caso correspondido, cumpria-se um rito onde, jurando eterna fidelidade, o cavaleiro se iniciava na prática da vassalagem amorosa, submetendo-se a suas leis: Mesura, Serviço, Proeza, Longa Espera, Castidade, Segredo e Mercê.¹¹ Como garantia de reciprocidade, a dama lhe oferecia um anel e beijava-lhe a fronte. Através desse rito, o cavaleiro tornava-se servo de sua

¹⁰ ROSENFELD, Kathrin R. Figuras do amor medieval. In: SCHÜLER, Donaldo et alii. *O amor na literatura*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS/Prefeitura Municipal de Porto Alegre, 1992, p. 22-3.

¹¹ Cf. ROUGEMONT, Denis de. *O amor e o ocidente*. Tradução de Paulo Brandi e Ethel Brandi Cachapuz. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988, p. 89 e 59.

Dama, e selava-se entre ambos um pacto de reciprocidade cuja vivência, em permanente fidelidade, transcenderia a própria vida.

Destacando que a impossibilidade da união dos amantes, pela diferença de classes, é a primeira condição do amor cortês, verifiquemos agora a vassalagem prestada por Peri a sua senhora. Peri dedica-se a Cecília com a consciência de sua inferioridade:

O índio terminou aqui a sua narração.

Enquanto falava, um assomo de orgulho selvagem da força e da coragem lhe brilhava nos olhos negros, e dava certa nobreza ao seu gesto. Embora ignorante, filho das florestas, era um rei; tinha a realeza da força.

Apenas concluiu, 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. 97)

Marcado pela distância racial e social que faz de Cecília objeto de um amor impossível, o serviço amoroso que o índio lhe dedica parece ser intensificado pela dificuldade. O amor de Peri é sublime, devoto, altruísta. O desejo de Cecília é sua única preocupação:

- Mas então, exclamou a menina com um assomo de impaciência, se eu te pedisse aquela nuvem?...

E apontou para os brancos vapores que passavam ainda envolvidos nas sombras pálidas da noite.

- Peri ia buscar.

- A nuvem? perguntou a moça admirada.

- Sim, a nuvem.

Cecília pensou que o índio tinha perdido a cabeça; ele continuou:

- Somente como a nuvem não é da terra e o homem não pode tocá-la, Peri morria e ia pedir ao Senhor do céu a nuvem para dar a Ceci.

Estas palavras foram ditas com a simplicidade com que fala o coração. A menina que um momento duvidara da razão de Peri, compreendeu toda a sublime abnegação, toda a delicadeza de sentimento dessa alma inculta. (p. 56)

Atento aos desejos da moça, para depressa satisfazê-los, o índio se desfaz em mesuras:

Tudo nesta recâmara lhe falava dele: suas aves, seus dois amiguinhos que dormiam, um no seu ninho e outro sobre o tapete, as penas que serviam de ornato ao aposento, as peles dos animais que seus pés roçavam, o perfume suave de benjoim que ela respirava; tudo tinha vindo do índio, que, como um poeta ou um artista, parecia criar em torno dela um pequeno templo dos primores da natureza brasileira. (p. 46)

Realiza todo tipo de proezas para protegê-la e agradá-la:

Se ele morresse quem velaria sobre ela com a solicitude e o ardente zelo que tinha ao mesmo tempo o carinho de uma mãe, a proteção de um pai, a meiguice de um irmão? Quem seria seu anjo da guarda para livrá-la de um pesar, e ao mesmo tempo seu escravo para satisfazer o seu menor desejo? (p. 197)

Veste suas armas com as cores de sua dama (p. 148) e cultiva um amor impregnado de castidade:

Parecia-lhe uma profanação que seus olhos admirassem as graças e os encantos que o pudor de Cecília trazia sempre vendados; pensava que o homem que uma vez tivesse visto tanta beleza, nunca mais devia ver a luz do dia. (p. 181)

No entanto, Peri projeta-se na narrativa para além da figura do cavaleiro. Até aqui acompanhamos de que forma sua relação com Cecília reproduz os códigos do amor cortês, mas a intensidade de sua devoção e sua força enquanto personagem alçam vôos mais altos. Peri, mais do que cavaleiro, mostra-se um autêntico herói épico, adequando-se ao modelo proposto por Alencar em suas *Cartas*.

Cerca de uma década antes de Alencar travar esta polêmica, Joaquim Norberto apontava o passado indígena brasileiro como nossa matriz mítica, histórica e poética, que deveria exercer sobre o imaginário de nossos poetas a mesma função que exercia a Idade Média para os escritores europeus:

Não temos castelos feudais, torneios, lidas e combates de ricos homens, de infâncias e cavaleiros seguidos de seus escudeiros (...). Não temos; mas possuiremos a idade desses povos primitivos com todas as suas tradições, costumes, usanças e crenças cheias de um maravilhoso verdadeiramente poético.¹²

Alencar, que prognosticara em suas *Cartas* a mesma necessidade de aproveitamento da matéria indígena para a criação do herói nacional, realiza-o em Peri. A princípio, ele é apresentado como força selvagem, plenamente identificado com a natureza:

O tigre tinha-se voltado ameaçador e terrível, aguçando os dentes uns nos outros, rugindo de fúria e vingança (...) Era uma luta de morte a que ia se travar (...) Assim, estes dois selvagens das matas do Brasil, cada um com as suas armas, cada um com a consciência de sua força e de sua coragem, consideravam-se mutuamente como vítimas que iam ser imoladas. (P. 30)

Ao longo da narrativa, o índio se submete a um processo "civilizador", cujo agente é Cecília, através do qual ele se "humaniza", passando a

¹² SILVA, Joaquim Norberto de Souza. Considerações gerais sobre a literatura brasileira. *Minerva Brasileira*, Rio de Janeiro, 14:415-17, maio 1844.

revelar àquela comunidade os nobres sentimentos que o constituem, a ponto de merecer do velho fidalgo o seguinte comentário:

É para mim uma das coisas mais admiráveis que tenho visto nesta terra, o caráter desse índio. Desde o primeiro dia que aqui entrou, salvando minha filha, a sua vida tem sido um só ato de abnegação e heroísmo. Crede-me, Álvaro, é um cavalheiro português no corpo de um selvagem! (p. 45)

Na condição de "cavalheiro no corpo de um selvagem", Peri é arremessado à mesma situação ambígua de Isabel: de um lado, é o *iuvene*, a quem se veta o acesso ao núcleo familiar; de outro, é o "bom selvagem", marcado por sua raça, impedido, mas nobre como um cavalheiro, "quase" um branco. Em síntese, um desadaptado, no limbo intransponível que separa o mundo da natureza do mundo da civilização.

Se para Isabel a única saída será a morte, para Peri a solução se encontra na própria evolução da trama romanesca. À medida que os episódios se sucedem, e o drama vivido pelo núcleo dos Mariz atinge seu clímax, encontrando-se a família duplamente acuada pelos Aimorés (os "maus selvagens") e pelos aventureiros traidores, é então que o caráter heróico de Peri se revela por inteiro:

Desde o momento da revolta não deixou mais Cecília; seguia-a como uma sombra; sua dedicação, já tão admirável, tinha tocado o sublime com a iminência do perigo. Durante estes dois dias ele havia feito coisas incríveis, verdadeiras loucuras de heroísmo e abnegação. (p. 197)

O que porém dava a esse plano um cunho de grandeza e de admiração, não era somente o heroísmo do sacrifício; era a beleza horrível da concepção, era o pensamento superior que ligara tantos acontecimentos, que os submetera à sua vontade, fazendo-os suceder-se naturalmente e caminhar para um desfecho necessário e infalível. (p. 245)

Aqui o índio desponta como o verdadeiro herói nacional, tão exigido em nossa literatura romântica. Este mérito, sem dúvida, pertence a Alencar. Em seu romance, vemos pintado vivamente este "imaculado Parsifal", de que fala Antonio Candido, que brota como resposta "ao desejo ideal de heroísmo e pureza a que se apegava, a fim de poder acreditar em si mesma, uma sociedade mal ajustada, em presa a lutas recentes de crescimento político."¹³

Assim como Peri encontra no amor que nutre por Cecília o condão que revela toda a sua dimensão heróica, a contrapartida desta relação representará, para Cecília, uma ascensão, da condição de donzela, de "anjo doméstico", para a de mito. O amor de Peri reveste-se de um caráter sagrado que envolve a personagem numa aura de santidade, fazendo com que

progressivamente sua figura se associe à imagem da Virgem. Logo que a conhece, Peri confunde sua beleza angélica com a representação da Virgem que encontrara numa igreja:

O sol chegava ao meio do céu e Peri chegava também ao rio; avistou longe a tua casa grande.

A virgem branca apareceu.

Era a senhora que Peri tinha visto; não estava triste como da primeira vez; estava alegre; tinha deixado lá a nuvem e as estrelas.

Peri disse:

A senhora desceu do céu, porque a lua sua mãe deixou; Peri, filho do sol, acompanhará a senhora na terra. (p. 97)

Desde este momento, a narrativa é pontuada pelos aspectos religiosos da devoção de Peri à donzela:

Para ele essa menina, esse anjo louro, de olhos azuis, representava a divindade na terra; admirá-la, fazê-la sorrir, vê-la feliz, era o seu culto; culto santo e respeitoso em que o seu coração vertia os tesouros de sentimentos e poesia que transbordavam dessa natureza virgem (p. 57)

O caráter sagrado atribuído a Cecília atinge sua culminância na cena que se passa em seu quarto, quando a ameaça representada por Loredano, contrapondo-se ao clima místico que cerca a personagem, faz ressaltar sua identificação com a Virgem. Tal associação mais uma vez nos remete ao cenário medieval, por reviver o culto marianista que serviu como um paradigma ao culto amoroso. Vejamos a cena:

Cecília dormia envolta nas alvas roupas de seu leito; sua cabeceira loura aparecia entre as rendas finíssimas sobre as quais se desenrolavam os lindos anéis dourados de seus cabelos. O doce amortecimento de um sono calmo e sereno vendava seu rosto gracioso, como a sombra esvaecida que desmaia o semblante das virgens de Murilo; seu sorriso era apenas enlevo. (...) Tudo isto ressaltava como um quadro dentre as ondas de uma colcha de damasco azul que nas suas largas dobras moldava sobre a alvura transparente do linho os contornos harmoniosos e puros.

Havia porém nessa beleza adormecida uma expressão indefinível, um quer que seja de tão casto e inocente, que envolvia essa menina no seu sono tranqüilo e parecia afugentar dela um pensamento profano.

Chegando-se à beira daquele leito, um homem ajoelhará antes ao pé de uma santa, do que se animaria a tocar na ponta dessas roupagens brancas que protegiam a inocência. (...)

A pequena cruz de esmalte que tinha ao colo e que agora estava presa entre os dedos da mão, roçou-lhe os lábios; e uma música celeste escapou-se, como se Deus tivesse vibrado uma das cordas de sua harpa eólia. (p. 175 e p. 180)

Nesta passagem, a casta imagem de Cecília assume, como já se disse, dimensão sagrada. Observe-se, além das marcas explícitas da religião

¹³ CANDIDO, Antonio. Op. Cit., p. 223.

cristã (cruz, santa, música celeste, harpa, Deus), a idéia do profano como oposição ao clima sagrado do quarto, verdadeiro santuário a proteger a virgem, envolta pela alvura do linho e por uma colcha de damasco azul. À cor branca, signo constante referido à pureza de Cecília, associa-se o azul, reunindo-se assim em sua figura as cores consagradas à Virgem.

Transcendendo ainda esta dimensão, de herói e santa, Peri e Cecília evoluem em direção ao desfecho da narrativa, até atingirem o plano mítico.

Alguns elementos míticos sobre os quais repousa a estrutura épica talvez nos ajudem a compreender esta última evolução das personagens. Encarna Castejón¹⁴ deteve-se em estudar os arquétipos que se encontram na origem das epopeias nacionais, e destacou três elementos: a existência de um tabu, uma proibição, ou ainda uma obrigação mágica ou religiosa; o papel excepcional da mulher nestas narrativas primitivas; e, por fim, o caráter solar desta mulher. Trata-se de elementos arquetípicos, que se encontram na origem das narrativas de fundação dos povos europeus.

Se procurarmos identificar tais elementos em *O Guarani*, veremos que a relação de Peri e Cecília é, a princípio, marcada por uma proibição, de ordem racial e social, a que nos referimos anteriormente. Ainda assim, ou talvez mesmo em função deste interdito, Peri se relaciona com sua senhora como se cumprisse uma obrigação religiosa, mística, e por ela realiza toda espécie de proezas e heroísmos numa devoção que muito tem de caráter mágico.

O caráter solar de Cecília é constantemente afirmado ao longo da narrativa, não apenas pela presença das cores branca e dourada como signos recorrentes ligados à sua identidade, mas também por sua alegria, pelo aspecto luminoso de sua figura e pela irradiação de luz que ela representa no seio daquela organização social a que pertence. Cecília, rainha e senhora de caráter solar, exerce junto a Peri o papel de iniciadora, de formadora: é por ela que ele atua, é em nome de seu amor que ele se revela o herói épico da narrativa. Ela é a verdadeira condutora da trama, capaz de atuar sobre o elemento masculino e revelá-lo por inteiro. Se o herói já repousava na subjetividade de Peri, é através da intervenção de Cecília que este herói se mostra. E além disso, a donzela age também como elemento de formação, de civilização junto ao índio. Se a princípio ele se identifica com a natureza a que pertence a ponto de se confundir com ela, através de Cecília Peri vai incorporando os códigos da civilização. No limite deste processo de separação da natureza e "humanização" do herói, Peri é batizado cristão, com o objetivo único de salvar sua amada.

Revela-se assim o papel central de Cecília no rito de passagem vivido por Peri. Vemos aqui confirmada a afirmação de Susan Kirkpatrick de

¹⁴ CASTEJÓN, Encarna. Tristán e Isolda: de la corte a los orígenes. *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, v. 134, 400: 162-70, oct. 1983.

que a mentalidade romântica, embora tenha, através da imagem idealizada do "anjo doméstico", mascarado o confinamento da mulher aos limites da esfera privada, logrou paradoxalmente conferir-lhe, através deste mesmo mecanismo, um tipo especial de poder só por ela exercido: o poder da sensibilidade, do afeto formador e transformador, da domesticidade civilizadora.

Por outro lado, Peri também atua sobre Cecília, à medida que seu caráter heróico vai tomando conta da cena, de modo a operar sobre ela um processo de "naturalização" no fecho da narrativa. O rito de passagem da jovem se dá primeiramente no reconhecimento da identidade de Peri:

Peri, que durante um ano não fora para ela senão um amigo dedicado, aparecia-lhe de repente como um herói; no seio de sua família estimava-o, no meio dessa solidão admirava-o. (...)

No meio de homens civilizados, era um índio ignorante, nascido de uma raça bárbara, a quem a civilização repelia e marcava o lugar de cativo. Embora para Cecília e D. Antônio fosse um amigo, era apenas um amigo escravo.

Aqui, porém, todas as distinções desapareciam; o filho das matas, voltando ao seio de sua mãe, recobrava a liberdade; era o rei do deserto, o senhor das florestas, dominando pelo direito da força e da coragem. (p. 280)

Atribuindo pela primeira vez valor ao universo do índio, ela dá o primeiro passo em direção à sua própria transformação. Depois, como que se vendo no espelho do homem através do qual se reconhece, ela enfim cumpre o seu processo:

Ela pertencia, pois, mais ao deserto do que à cidade; era mais uma virgem brasileira do que uma menina cortesã; seus hábitos e seus gostos prendiam-se mais às pompas singelas da natureza, do que às festas e às galas da arte e da civilização. Decidiu ficar. (p. 288)

A partir deste processo de transformação e "naturalização", operado através de Peri, Cecília transcende a condição de donzela, de anjo e de Virgem, e simbolicamente se torna mulher. Esta passagem se cumpre através do amor que enfim desperta dentro de si:

Em que pensava ela, com os olhos fitos no tris, que o seu hábito bafejava, com as pálpebras meio cerradas e o corpo reclinado sobre os joelhos? Pensava no passado que não voltaria; no presente que devia escoar-se rapidamente; e no futuro que lhe aparecia vago, incerto e confuso. (p. 284)

Cecília já não será a mesma, porque uma transformação se operou em seu ser. Ambos transformados, por influência recíproca, Peri batizado como um homem branco, Cecília descobrindo e ligando-se aos mistérios da natureza, estão prontos para assumir sua derradeira dimensão no romance: a dimensão de mitos. Não mais um índio, nem uma jovem branca,

mas um homem e uma mulher, últimos e primeiros sobre a terra, deslizando sem direção e sem tempo sobre as águas inaugurais da terra brasileira.

No plano mítico em que se encerra a narrativa de *O Guarani* vemos diluírem-se as diferenças que marcaram a construção das personagens. Diferenças sexuais, raciais, sociais, parecem naufragar junto com a mansão dos Mariz nas águas do Paquequer. O clima é poético e nos envolve totalmente. Mas convém lembrar que tais diferenças, se se apagam no desfecho do par mítico/romântico, assinalaram irremediavelmente o destino de outras personagens, dentre as quais se destaca a figura de Isabel, vítima da impossibilidade de expressão de sua natureza e condenada ao desfecho trágico de sua paixão transgressora.

Dois temas básicos se entrelaçam no contexto mítico em que se encerra o romance: o tema da nacionalidade, através da exaltação heróica da figura do índio brasileiro e da explosão vital da natureza, e o tema do ideal feminino romântico, pela consagração do amor da jovem Cecília, símbolo máximo da pureza e de todas as qualidades necessárias à configuração da subjetividade feminina no imaginário romântico.

Através dos processos de transformação vivenciados pelas personagens, Peri transitando do mundo da natureza em direção ao mundo da civilização, e Cecília fazendo o movimento inverso na cena idílica final, opera-se uma fusão que possibilita o ingresso do par amoroso numa dimensão mítica, fundadora. A cena final é fim e começo. Começo de algo num tempo mítico, primitivo, algo que se parece com o Brasil ideal nascente.

O efeito poético da cena, como já foi dito, é impressionante. Tão impressionante que chega a ocultar a morte de Isabel, o estigma que paira sobre a raça indígena (de que Peri, por sua nobreza, constitui uma exceção), a idealização de um modelo angelical de mulher e a condenação de qualquer conduta feminina desviante e, ainda, a exaltação de uma sociedade morta, cristalizada em meio à selva brasileira, em torno da figura irrepreensível de D. Antônio de Mariz.

Mas tudo, literalmente, vai-se com as águas. Exceto o amor ideal, perfeito, que apaga todas as marcas, as diferenças, que transpõe todos os obstáculos e ao fim desliza, serenamente, em direção ao mito.