



O GUARANI E A CONSTRUÇÃO DO MITO DO HERÓI

Angela Gutiérrez*

Na cidade de São Paulo, no ano de 1857, de janeiro a abril, estudantes da Faculdade de Direito reúnem-se em repúblicas e mesmo nas ruas, em torno a lampiões de gás, para a leitura de folhetim chegado da Corte, aliás, sempre com vários dias de atraso da data de sua publicação, contamos o Visconde de Taunay, em suas *Reminiscências* (apud PROENÇA: 1966, pp. 118-19).

Saliento, aos gentis ouvintes, que o folhetim de que lhes falo ultrapassa as peripécias de amor e aventura, comuns aos tão apreciados textos folhetinescos da época, e intenta construir o próprio romance nacional. Como podem adivinhar, trata-se de *O guarani*, de José de Alencar, publicado como folhetim no *Diário do Rio de Janeiro* e, em livro, no mesmo ano de 57, há mais de 150 anos.

Hoje, na era de vertiginosos avanços tecnológicos na comunicação ao vivo e virtual, não se há de esperar a chegada do correio para ler *O guarani*, mas o encanto das narrativas indianistas de Alencar persiste e se revela não só no número de edições de *Iracema* e de *O guarani*, como no número de brasileiros com nomes de personagens indígenas. Como escreve Candido em meados do século passado, o fato de registrar os filhos com nomes indígenas, criados ou divulgados por Alencar, mostra “a vontade profunda do brasileiro de perpetuar a convenção, que dá a um país de mestiços o álbi duma raça heróica, e a uma nação de história curta, a profundidade do tempo lendário” (CANDIDO: 1969, p. 224).

Indica o mestre, nessas palavras, uma explicação para a perpetuidade da obra do romancista cearense no imaginário dos brasileiros e, ao mesmo tempo, toca em ponto essencial de toda a trajetória romanesca do autor de *Iracema*: a criação de um passado para a jovem nação independente. Alencar, em texto explicativo de sua obra *a posteriori* – o prólogo “Bênção paterna”, que abre o romance *Sonhos d’Ouro*, de 1872 –, já então com a perspectiva de quase toda sua

novelística publicada, sistematiza sua própria construção literária de Brasil-Nação, em ambicioso painel do país, no tempo e no espaço.

No entanto, agora, ainda estamos em 1857 e o escritor cearense, até então conhecido como jornalista, escreve *O guarani*. Embora como romance nacional – e aqui uso a expressão no sentido que lhe dá Doris Sommer (2004, p. 18), de “um livro de leitura obrigatória no ensino médio como fonte de história local e de orgulho nacional” – *O guarani* seja, ainda, lido pela maioria dos brasileiros; pelo mesmo motivo, ou seja, por ser lido obrigatoriamente e na adolescência, talvez sua leitura não alcance camadas mais profundas da construção do livro. Certamente, porém, continua a impor-se no imaginário brasileiro a figura de Peri como herói nacional e a cena final do casal sobrevivente ao dilúvio, navegando sobre a cúpula de uma palmeira, como a esperança de reviver a lenda edênica de Tamandaré na criação de um povo.

Para entendermos a permanência de *O guarani* como romance de fundação nacional, ao lado de *Iracema*, livro que lhe é, certamente, superior como obra literária, comecemos por rever a gestação do projeto literário de seu autor. O próprio Alencar nos ajuda nesse propósito, ao relatar, em *Como e porque sou romancista*, o caminho de sua formação literária.

Escutemos, pois, o autor quando nos fala da importância, para sua fabulação romanesca, do contato com a natureza brasileira em viagem que empreendeu com a família, aos nove anos, de mudança para a Corte: “[...] a inspiração d’*O guarani*, por mim escrito aos vinte sete anos, caiu na imaginação da criança de nove, ao atravessar matas e sertões do norte em jornada do Ceará à Bahia...” (ALENCAR: 1965a, p. 101).

Visitemos o Cazuzá leitor, já nos seus onze, doze anos, na casa da rua do Conde, no Rio, para melhor compreendermos a formação do escritor José de Alencar e sua

* Professora do Departamento de Literatura e do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFC. Membro da Academia Cearense de Letras.



concepção do gênero romance. O escritor cearense diz-nos, nessas páginas de memórias, que, na infância, era o “ledor” da família, ou seja, lia para as senhoras da família novelas e romances da biblioteca romântica da mãe, composta “de uma dúzia de obras”:

Lia-se até a hora do chá, e tópicos havia tão interessantes que eu era obrigado à repetição. Compensavam esse excesso as pausas para dar lugar às expansões do auditório, o qual desfazia-se em recriminações contra algum mau personagem ou acompanhava de seus votos e simpatias o herói perseguido”[...] Foi essa leitura contínua e repetida de novelas e romances que primeiro imprimiu em meu espírito a tendência para essa forma literária que é entre todas a de minha predileção? (ALENCAR: 1965a, p. 106).

No mesmo documento, que não publicou em vida, Alencar relata, também, seus tempos de estudante de Direito em São Paulo, ressaltando a descoberta dos romances franceses, sobretudo de Balzac, Dumas, Chateaubriand e Victor Hugo. Conta, ainda, que, ao transferir seus estudos de Direito para Olinda, encontra, na biblioteca do Mosteiro de São Bento, os cronistas e viajantes do Brasil Colônia, que o fazem lembrar “as paisagens do meu pátrio Ceará”:

Uma coisa vaga e indecisa, que devia parecer-se com o primeiro broto d’O guarani ou de Iracema, flutuava-me na fantasia. Devorando as páginas dos alfarrábios de notícias coloniais, buscava com sofreguidão um tema para meu romance; ou pelo menos um protagonista, uma cena e uma época. (ALENCAR: 1965a, pp. 112-3)

Em 1856, quando o jovem Alencar exerce advocacia e trabalha como jornalista, surge a obra *Confederação dos Tamoios*, de Gonçalves de Magalhães, já, então, considerado como introdutor do Romantismo no Brasil, com a publicação, em 1836, da revista *Niterói* e a coletânea de poemas *Suspiros poéticos e saudades*. O livro, acolhido como a epopéia do 2º Reinado, é publicado em edição especial, financiada por Pedro II, e apresentada no IHGB pelo Imperador, como nos conta Wilson Martins, referindo atas da instituição:

Na sessão do Instituto Histórico, a 13 de junho de 1856, o Imperador ofereceu à respeitável instituição “um rico exemplar primorosamente encadernado da bela edição do poema de Sr. D. J. G. de Magalhães, A Confederação dos Tamoios...” (MARTINS: 1977, p. 29)

Alencar, à época com 26 anos, publica, no *Diário do Rio de Janeiro*, várias cartas em que analisa o livro de Magalhães. Em seus comentários, ao mesmo tempo em que mostra a *Confederação* como antimodelo de epopeia, delinea o modelo ideal de uma epopeia brasileira. Ao longo das oito publicações que compõem as *Cartas sobre a Confederação dos Tamoios*, o futuro romancista enuncia as características

que considera essenciais à construção de uma epopéia e, especialmente, de uma epopéia brasileira. Pinço e sistematizo algumas dentre as que considero mais relevantes, seguindo-as de citações de Alencar (1959, passim):

. que seja obra de gênio com sensibilidade para a paisagem brasileira:

Brasil, minha pátria, por que com tantas riquezas que possuis em teu seio, não dás ao gênio de um de teus filhos todo o reflexo de tua luz e de tua beleza? Por que não lhe dás as cores de tua paleta, a forma graciosa de tuas flores, a harmonia das auras da tarde? Por que não arrancas das asas de um de teus pássaros mais garridos a pena do poeta que deve cantar-te?

. que saiba pintar não só a beleza da terra brasileira como a de seu povo nativo (o que exemplifica com a obra *Les Natchez*, de Chateaubriand):

[...] quem leu essa poesia simples e graciosa, inspirada pela natureza virgem da América; quem admirou essa imaginação vigorosa, e sentiu a inspiração ingênua e natural como a alma dos filhos primitivos de nossas florestas, não pode deixar de entristecer-se lendo nosso poema nacional.

. que busque a origem de nossos povos;

O esboço histórico dessas raças extintas, a origem desses povos desconhecidos, as tradições primitivas dos indígenas, davam, por si só matéria de um grande poema, que talvez um dia alguém apresente sem ruído, sem aparato, como modesto fruto de suas vigílias.

. que recrie a vida de um povo:

[...] ao mesmo tempo historiador do passado e profeta do futuro, ele [o poeta épico] reconstrói sobre o nada uma geração que desapareceu da face da terra para mostrá-la à posteridade.

. que respeite as convenções do gênero, sobretudo no que diz respeito à nobreza de tom e de linguagem:

Um poema épico, como eu o compreendo, e como tenho visto realizado, deve abrir-se por um quadro majestoso, por uma cena digna do elevado assunto que vai tratar.

[...] um poeta épico deve ser ao mesmo tempo autor e ator: como autor prepara a cena, ordena a sua decoração, e tira todo partido da ilusão teatral; como ator é obrigado a dar a todas as suas palavras, ao seu estilo, um tom e uma elevação que esteja à altura do sentimento.

[...] é preciso exprimir os grandes sentimentos com a sua linguagem própria.

. que o assunto, também, seja elevado:

Se bem me lembro, em todas as epopeias que conheço,



o autor não se descuida desse ornamento; todos dão uma origem divina, ou ao menos heróica, ao povo que pretendem cantar.

. que apresente personagens épicos, especialmente o herói, e figuras femininas de relevo:

Estou longe [...] de pretender que Aimbirê fosse sábio como Ulisses, e prudente como Eneias; mas é inegável que a fraqueza de caráter, a indecisão, não é própria de um herói, sobretudo de um herói de poema, cuja vontade deve dominar toda a ação dramática ou histórica. [...]

Um poema nacional estava obrigado a formar de sua heroína uma mulher que pudesse figurar a par dessas imagens graciosas que a literatura conserva [...] devia criar a sua Eva indiana [...]

. que mostre verossimilhança ao apresentar o maravilhoso:

Se o Sr. Magalhães queria usar desse ornato da epopeia, e misturar o sobrenatural à ação do seu drama, devia desde o começo ter se colocado nesta altura, como o fizeram Homero, Virgílio, Dante, Camões, o Tasso, Ariosto, e todos os poetas que se têm servido do maravilhoso.

Na sua 5ª Carta sobre a Confederação, Alencar escreve frase lapidar que poderia servir a um leitor menos atento para explicar seu abandono do poema épico *Os filhos de Tupã* que, a essa época, escrevia:

Se um poeta que intenta escrever uma epopeia não se sente com forças de levar a cabo essa obra difícil; se não tem bastante imaginação para reviver aquilo que já não existe, deve antes deixar dormir no esquecimento os fastos de sua pátria, do que expô-los à indiferença do presente.

Na realidade, o escritor não abandona seu intento, mas, recorre a um modelo literário de sua contemporaneidade – o romance histórico –, herdeiro da epopeia e mais próximo aos leitores do tempo, para atingir seu propósito de escrever a obra de fundação nacional. Assim sua epopeia é substituída pela construção do romance *O guarani*, publicado meses depois, em 1857, em folhetins e, a seguir, em livro.

Nas Cartas, Alencar constrói, através do exemplo de Magalhães, o modelo negativo da epopeia nacional, e por antecipação, o modelo do poema nacional que gostaria de escrever. O livro, *O guarani*, apesar das contemporâneas e futuras desavenças que acontecem entre o escritor e o Imperador (as primeiras por conta das críticas de Alencar ao que seria a epopeia do 2º Reinado e as últimas devido à não

escolha pelo Imperador do nome do cearense em lista para o Senado do Império), torna-se significativo do contexto político e cultural do tempo de Pedro II, aliás prenunciando o que acontecerá com o conjunto da obra alencariana. Assim, Alencar foi o grande construtor, no imaginário nacional, da identidade brasileira que nossos intelectuais e políticos tentavam criar desde o tempo da Independência, passando pela Abdicação de Pedro I, pelo tempo do menino Príncipe, filho da nação, pela luta a favor da Maioridade (de que o pai de Alencar foi líder) e atingindo o pleno reinado de Pedro II.

Encontrando no Romantismo o estilo ideal para cantar as origens de uma nação, os escritores, não só do Brasil como de toda a América, adotaram-no e o adaptaram às exigências e preferências estéticas e políticas das novas nações. A esse propósito, em *As barbas do Imperador*, a pesquisadora Lilia Moritz Schwarcz¹, sistematiza, com maestria, a construção no imaginário nacional – através da iconografia, da literatura e das artes – do índio como símbolo do império tropical e da nacionalidade brasileira.

A imagem do índio representando o Brasil já fora introduzida à época da regência do Príncipe João, como relatam testemunhos desse tempo coligidos por Patrick Wilken (2004, p. 149): o comerciante inglês John Luccock, ao narrar as festividades do casamento da Infanta D. Maria Teresa e D. Pedro Carlos, em 1810, explicita: “O gênio do Brasil fez sua aparição, representado por um índio a cavalo [...]”; já o padre Luís Gonçalves assim descreve um carro alegórico dessa festa: “A composição, artificial e intrinsecamente decorada, era a maquete de uma montanha no cimo da qual se erguia a ‘América’, de aljava ao ombro e arco na mão, carregando um toucado de penas de muitas cores e uma tanga igualmente decorada”, aludindo, ainda, a falsos índios – europeus fantasiados – executando danças rituais. No entanto, como ressalta Wilken (2004, 149-50), referindo-se às representações simbólicas como um todo: “Eram de certa forma pouco convincentes”.

Gerado no *zeitgeist* do 2º. Império, empenhado em desenhar uma identidade nacional, Peri, pelo engenho de Alencar, transforma-se em símbolo nacional adotado com entusiasmo por grande parte dos brasileiros. Como diz nosso crítico maior, Antonio Candido (1969, p. 223-4): “Alencar – o único escritor de nossa literatura a criar um mito heróico, o de Peri” e explica: “Assim como Walter Scott fascinou a imaginação da Europa com seus castelos e cavaleiros, Alencar fixou um dos mais caros modelos da sensibilidade brasileira: o do índio ideal [...]”.

Peri representa, pois, não só o *bon sauvage* rousseauniano, ou o nativo americano exótico de Chateaubriand, mas, sobretudo, o índio como mito heróico do povo brasileiro. Desse modo, será apresentado com atributos sobre-humanos desde sua primeira aparição no romance: é capaz de domar

¹ Ver, sobretudo, o capítulo “Nasce um Império nos Trópicos”, p. 35-43.



animais selvagens, vencer vários inimigos ao mesmo tempo, conhecer todos os mistérios da floresta, arquitetar complexos planos estratégicos para vencer os inimigos de D. Antonio de Mariz ou arriscar a vida galgando precipícios para agradecer a heroína Ceci. Ao final, por sua senhora, Peri vence a própria morte, quando, entrando nas profundezas da floresta, consegue reverter a ação do poderoso curare com que se envenenara na intenção de exterminar os aimorés, através de engenhoso plano em que pretendia deixar-se vencer, ser morto e comido pela tribo inimiga, e, assim, causar a morte dos aimorés que ameaçavam invadir a casa de D. Antônio de Mariz.

Cavalcanti Proença (1966, p. 42), em *José de Alencar na Literatura Brasileira*, lembra que:

é nesse episódio que melhor podemos perceber a concepção mística de Alencar sobre a terra americana. O que descreve é a volta do filho ao seio materno para de novo receber o sangue purificador capaz de ressuscitá-lo.

Se, no romance, Peri é elevado à categoria de um semideus, e apontado, inúmeras vezes, como o rei das selvas; é, também, um cavaleiro, não só por suas gentilezas com Cecília – registradas em atos e em palavras –, como porque D. Antônio batiza-o na fé cristã, dando-lhe seu próprio nome. Como rei da floresta brasileira, Peri atende à exigência de nobreza do herói épico; como cristão e cavaleiro, torna-se um civilizado, ou seja, deixa de ser o *outro* exótico e pode ser assimilado como herói brasileiro. Além do mais, como lembra a pesquisadora da obra alencariana, Valeria De Marco, em seu artigo “O romance histórico de Alencar”, “Peri conquista a condição de herói onipresente não apenas por sua força, mas, sobretudo, por sua inteligência e por sua condição de depositário do saber acumulado por sua raça” (2004, p. 14).

Na construção romanesca de Alencar, do não só os nativos e, posteriormente, os sertanejos representam os sentimentos nobres porque vivem em contato com a natureza, mas também os civilizados buscam a paz e a harmonia, como D. Antônio de Mariz, na aproximação com a natureza do Novo Mundo. A bipolaridade sertão-litoral, que será mais acentuada a partir da geração do realismo-naturalismo e, muito especialmente, em *Os sertões*, de Euclides, já se prenuncia nos romances de campo e cidade de José de Alencar e em obras de outros românticos.

O modelo de poema nacional que Alencar cobra de Gonçalves Magalhães é, em sua quase totalidade, respeitado pelo romancista na construção de *O guarani* e de seu herói; o autor pinta, com gênio e engenho, a paisagem brasileira e recria seu povo nativo, buscando a origem do povo brasileiro na conciliação das raças nativa e portuguesa; respeita as convenções do gênero romance histórico, à época, herdeiro da epopeia, e mantém tom, linguagem e trama nobres, como convém a uma obra de fundação nacional; apresenta

um herói condutor das principais ações e representativo, do ponto de vista alegórico, do povo brasileiro; cria uma figura feminina de relevo: se Peri conduz as ações, Ceci o conduz; busca a verossimilhança do maravilhoso ao apresentar o herói, desde a cena de sua apresentação, com potencialidades extraordinárias.

Se alguns críticos têm analisado a alma feminina, o *donaire* e a força das damas e *demoiselles* do romance urbano de Alencar, como Pedro Paulo Montenegro no artigo “A mulher nos romances de Alencar” (2004, p. 21-4) e Vera Moraes, em seu livro *Entre Narciso e Eros: a construção do discurso amoroso em José de Alencar* (2005), e muitos outros têm examinado o caráter simbólico de *Iracema*, a virgem tabajara, a Cecília de *O guarani* também tem merecido a atenção de estudiosos, como Cavalcanti Proença (1966, p. 43), que acentua a brasilidade da menina que, embora

frágil, quase etérea em sua aura de candidez, está presa ao sentimento da pátria nova. Quando decide abandonar a civilização e viver com Peri, explica: ‘- Vivemos juntos, como ontem, como hoje, como amanhã. Tu cuidas?...Eu também sou filha desta terra, também me criei no seio desta natureza. Amo este belo país.

A sugestão do conúbio entre dois seres harmoniosos e superiores, símbolos das raças indígena e branca, ratifica a observação de Doris Sommer (2004, p. 179) de que Alencar alinhava-se a Von Martius, “um historiador que identificava a *mestiçagem* como a matriz da brasilidade”. O que fica implícito em *O guarani* será, oito anos depois, explicitado com o nascimento de Moacir, filho da dor, em *Iracema*.

Ainda nas *Cartas à Confederação dos Tamoios*, Alencar (1959) ressalta que “Magalhães refere alguns costumes e tradições indígenas”, e cita a tradição de Tamandaré e do dilúvio. Essa mesma lenda é retomada por Alencar nas páginas finais de *O guarani*, pela voz de Peri, de que transcrevo alguns trechos a seguir:

Foi longe, bem longe dos tempos de agora. As águas caíram, e começaram a cobrir toda a terra. Os homens subiram ao alto dos montes; um só ficou na várzea com sua esposa. Era Tamandaré; forte entre os fortes; sabia mais que todos. O Senhor falava-lhe de noite; e de dia ele ensinava aos filhos da tribo o que aprendia do céu. Quando todos subiram aos montes, ele disse: -Ficai comigo; fazei como eu, e deixai que venha a água. Os outros não o escutaram [...] Tamandaré tomou sua mulher nos braços e subiu com ela ao olho da palmeira; aí esperou que a água viesse e passasse; a palmeira dava frutos que os alimentavam. [...] A água tocou o céu; e o Senhor mandou que parasse. [...] Todos morreram [...] Quando veio o dia, Tamandaré viu que a palmeira estava plantada no meio da várzea; e ouviu a avezinha do céu, o guanumbi, que batia as asas. Desceu com sua companheira e povoou a terra (ALENCAR: 1965b, p. 274).



O leitor, diante da cena de Peri e Ceci sobre a palmeira, em situação idêntica a de Tamandaré e sua mulher, e das palavras finais do romance:

*O hálito ardente de Peri bafejou-lhe a face.
Fez-se no semblante da virgem um ninho de castos rubores e lânguidos sorrisos: os lábios se abriram como as asas purpúreas de um beijo soltando o vôo.
A palmeira arrastada pela torrente impetuosa fúgia...
E sumiu-se no horizonte...* (ALENCAR: 1965, p. 276)

... o leitor, digo, aproveitando a liberdade de imaginação que o autor lhe concede ao terminar o romance com reticências, pode transferir a frase final da lenda para a situação do casal multirracial, acentuando o caráter mítico do romance, um romance de fundação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALENCAR, José de Alencar. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1959, v.4.
- _____. Como e porque sou romancista. In: _____. *Ficção completa e outros escritos*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1965a.
- _____. *O guarani*. In: _____. *Ficção completa e outros escritos*. Vol. 2. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1965b.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*. Vol 1. 3. ed. São Paulo: Martins, 1969.
- DE MARCO, Valeria. O romance histórico de Alencar. In: GUTIÉRREZ et al (org.). *José de Alencar e a cultura brasileira*. Anais do I Simpósio Nacional Casa de José de Alencar. Fortaleza: UFC, 2004.
- MARTINS, Wilson. *História da Inteligência Brasileira*. 1855-1877. Vol. III. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1977.
- MONTENEGRO, Pedro Paulo. A mulher nos romances de Alencar. In: GUTIÉRREZ et al (org.). *José de Alencar e a cultura brasileira*. Anais do I Simpósio Nacional Casa de José de Alencar. Fortaleza: UFC, 2004.
- MORAES, Vera Lúcia Albuquerque de. *Entre Narciso e Eros: a construção do discurso amoroso em José de Alencar*. Fortaleza: UFC, 2005.
- PROENÇA, M. Cavalcanti Proença. *José de Alencar na Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As barbas do Imperador*. D. Pedro II, um monarca nos trópicos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- SOMMER, Doris. *Ficções de Fundação: os romances nacionais da América Latina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- WILKEN, Patrick. *O Império à deriva*. A corte portuguesa no Rio de Janeiro (1808 -1821). Porto: Civilização, 2004.

