

In(de)cisão entre dois mundos: um estudo sobre o projeto de nação em O Guarani de José de Alencar

Olga Valeska Soares Coelho | UFMG/Unileste-MG

Resumo: A narrativas de fundação, no contexto da América Latina, escavam os elementos soterrados no substrato da memória nacional, reinventam, dão forma a uma nação que acaba surgindo de um imaginário tecido em períodos bem anteriores às “grandes navegações”. Este ensaio analisa o projeto de nação que se configura na obra *O Guarani* de José de Alencar.

Palavras-chave: Identidade nacional, *O Guarani*, José de Alencar.

No dizer de Doris Sommer, “os romances fundadores são, precisamente, aquelas ficções que tentam passar por verdade e tornar-se base para a associação política”¹ ou para construir uma “narrativa” de nação. Esses romances, dessa maneira, buscam uma imagem “inteira” de nação onde os conflitos são abolidos em nome de uma síntese hegemônica, e onde as lacunas dos “fatos históricos” são preenchidas pela invenção ficcional. A narrativa de

1. SOMMER, 1989, p. 15.

fundação seria, nessa perspectiva, uma construção seletiva de elementos que são ordenados por uma lógica unívoca (monológica).

O narrador em *O Guarani*, romance que pretendo analisar nesse ensaio, tem uma preocupação evidente em fundamentar seu texto em dados históricos. Pode-se observar, ao longo da narrativa, uma série de notas e explicações que remetem a anais e crônicas sociais escritos no período em que se desenvolve a narrativa. Esse dado denuncia o desejo de dar um cunho de autoridade científica ao texto, criando uma ilusão de real. Essa ilusão sela um pacto de leitura capaz de envolver o leitor, acentuando, assim, o caráter exemplar do texto que se propõe como uma fundação épica da nação brasileira.

Essa narrativa não apenas escava os elementos soterrados no substrato da memória nacional, mas inventa, dá forma a uma nação que acaba surgindo da matéria de um imaginário constituído em períodos bem anteriores à chamada “Descoberta”. De fato, pode-se observar, no texto, marcas de representações sedimentadas por uma longa tradição literária, artística e religiosa. Trata-se, principalmente, de quatro orientações que se constituem como vigas mestras na construção da narrativa. A primeira seria a *estética da aventura*² que projeta sobre o espaço do Novo Continente o desejo de encontrar terras distantes, prenes de tesouros e recompensas à disposição do conquistador-aventureiro. Observa-se essa orientação na seguinte descrição de D. Antônio Mariz:

Homem de valor, experimentado na Guerra, ativo, afeito a combater os índios, prestou grandes serviços nas descobertas e explorações do interior de Minas e Espírito Santo. Em recompensa de seu merecimento, o governador Mem de Sá lhe havia dado uma sesmaria de uma légua com fundo sobre o sertão (...)³

É interessante notar, nesse exemplo, que a violência da conquista é representada como um gesto natural e heróico e, como tal, digna de recompensa.

Associada à orientação anterior, destaca-se uma segunda: o *desejo de evasão* das estruturas hipersemantizadas da cultura européia, um desejo de “renovatio”, um apagamento da história (perdão) que daria à população

2. Expressão usada por Mircea Eliade. Cf. ELIADE, 1984, p. 114.

3. ALENCAR, 1982, p. 14.

européia, desencantada com a crise cultural que a acompanhara desde o final da Idade Média, uma oportunidade de reestruturação radical:

(...) as pessoas acreditavam que chegara a altura de renovar o mundo cristão, e a verdadeira renovação era o regresso ao Paraíso Terrestre ou, no mínimo, o retornar da história sagrada, a reiteração dos acontecimentos prodigiosos mencionados na Bíblia.⁴

Essa orientação foi responsável, na produção literária latino-americana, pela representação do espaço selvagem como lugar idílico que sinalizava todo o desejo por um retorno à inocência do tempo dos inícios.

A terceira orientação, que também se relaciona com as anteriores, poderia ser chamada de *estética da paixão romântica* ou *erotismo astrológico*. Essa perspectiva vê o universo pelas lentes da analogia e pensa a sociedade como uma possibilidade de fusão harmônica das polaridades, como afirma Octavio Paz: “Para Fourier, mudar a sociedade significa libertá-la dos obstáculos que impedem a operação das leis da atração apaixonada”.⁵

Segundo B. Anderson, os romances de fundação “propiciavam a criação de ‘comunidades imaginadas’ através de seu tempo homogêneo e vazio, cronológico, que acomoda toda uma cidadania”.⁶ Como já foi afirmado acima, J. de Alencar, através de sua narrativa, também propõe uma consolidação épica da nação brasileira. A obra *O Guarani* poderia ser pensada, assim, como um meio discursivo através do qual é tentada uma síntese não igualitária, porém, hegemônica, capaz de acalmar a dor da violência que assinala o lugar da origem.

Nesse prisma, vemos, em um primeiro momento, desenhar-se um projeto de nação que tenta legitimar um lugar de poder onde seja possível convergir um consenso social, sendo que, a “atração apaixonada” (e as ligações de amizade) entre as personagens é o fator de coesão que mais nitidamente se destaca na narrativa. Doris Sommer em *Amor e Pátria na América Latina* denuncia o peso ideológico desse apoio do consenso social em fatores apresentados como “naturais”:

4. ELIADE, 1984, p. 114.

5. PAZ, O, 1984, p. 94.

6. ANDERSON, 1992, p. 75.

Tanto o amor romântico quanto o patriotismo podem ser equivocadamente tomados como bem natural, embora saibamos que foram construídos, talvez, pelos próprios romances que parecem meramente representá-lo.⁷

A alegoria do nacional opera de maneira metonímica: o par amoroso representa a nação em microcosmo, sendo que, o amor é o cimento capaz de unir as diferenças e mascarar as distâncias sócio-culturais.⁸ Em *O Guarani*, a imagem do nacional é edificada pelos liames de um amor idealizado, instância vivida como transe místico que toca a esfera do sagrado: “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 santo e respeitoso (...)”.⁹

Paradoxalmente, essa proposta de nação não está sediada no espaço estável das ligações amorosas que se consumam por meio de *vínculos sociais*. Seus fundamentos são lançados em terrenos bem mais pantanosos: é o amor *transcendente* e a *morte* que são chamados como elementos catalisadores da alquimia do “muitos como um”. Isso fica claro quando observamos o trecho que descreve a morte de Isabel: “(...) e ela falava-lhe como se seu amante a ouvisse, contava-lhe os segredos de sua paixão, vertia toda a sua alma nas palavras que caíam dos lábios”.¹⁰

Nesse exemplo, o que se descortina no momento da morte de Isabel não são reminiscências do passado, mas fragmentos pertencentes à esfera do desejo: tempo sonhado e nunca vivido, ruínas de mundos que nunca chegaram a se constituir enquanto edifício. As colunas de fumaça deixam entrever um universo onírico que, paradoxalmente, se condensa numa síntese impossível: a fusão é consumada no lugar vazio de sua própria (im)possibilidade: “(...) uma voluptuosidade inexprimível a embriagava, um gozo imenso havia nessa asfixia de perfume que condensava e rarefazia o ar”.¹¹

7. SOMMER, 1989, p. 15.

8. PAZ, 1984, p. 94.

9. Alencar, 1982, p. 43.

10. Alencar, 1982, p. 43.

11. ALENCAR, 1982, p. 196.

A morte é, assim, um espaço limiar que se abre para um lugar de utopia onde é (im)possível a vivência da plenitude sempre sonhada. Nesse sentido, é na própria representação poética da morte que emerge e se constitui a idéia de totalidade, é no próprio aniquilamento da matéria perecível que se pode conceber a eternidade. Assim, a morte, confundida com uma vivência totalizadora, se revela como uma fissura (irônica e trágica) no monumento de nação: a morte, enquanto instância transcendente e mística, revela a inconsistência do desejo de plenitude sob a luz forte do espaço cotidiano: “Então, no momento extremo, à borda do túmulo, quando a marote o tivesse já desligada da terra, poderia com o último suspiro balbuciar a primeira palavra do seu amor”. A narrativa, buscando obturar as lacunas e as instabilidades sociais, acaba instaurando uma verdade metafísica que transcende a esfera do cotidiano: o desejo místico/amoroso tende a uma fusão das heterogeneidades e busca apaixonadamente uma totalidade, um retorno às origens.

Ora, a constituição de uma nação depende da consolidação de laços e definições de fronteiras seguras entre amigos e inimigos. Em *O Guarani*, os opositores são representados como sementes de “caos” que ameaçam romper o equilíbrio do pequeno “cosmos” constituído pela família de D. Antônio Mariz: “é sempre possível unir um número considerável de pessoas no amor, desde que restem outras para receber a manifestação de sua agressividade”.¹²

Vemos, assim, o amor e o ódio se constituírem como elementos coaguladores da identidade nacional e reunir os grupos em torno de um ideal comum e, de outra forma, também capturar o leitor nos laços de um enredo marcado pelas paixões e pela vivência de situações extremas: “Enquanto um limite firme é mantido entre os territórios e a ferida narcísica está contida, a agressividade será projetada no ‘Outro’ ou no de ‘Fora’”.¹³

Assim, em um primeiro momento, as fronteiras entre as diferenças, em *O Guarani*, são traçadas de uma maneira *incisiva*, definindo, na perspectiva do colonizador, os contornos do inimigo a ser eliminado. Os elementos que constituem a narrativa se condensam e se polarizam dividindo as fronteiras entre o Bem e o Mal. E nessa definição, as diferenças indesejáveis, aquelas que ameaçam a hegemonia desejada, sofrem uma deformação tal, que a sua imagem é absolutizada na própria “epifania” do Mal:

12. BHABHA, 1998, p. 211.

13. BHABHA, 1998, p. 211.

Depois, no meio desse horror e confusão, os vinte demônios [os aventureiros] acabariam a sua obra, e fugiriam como maus espíritos das lendas antigas, quando à primeira luz da alvorada terminava o sabbat infernal.¹⁴

(...) a marcha triunfal dos guerreiros se tornava uma dança macabra, uma corrida veloz, uma valsa fantástica em que todos esses vultos horrendos, cobertos de penas que brilhavam à luz do sol, passavam como espíritos satânicos envoltos na chama eterna. A cada volta que fazia esse sabbat, um dos guerreiros (...)¹⁵

Nesses exemplos, os Aimorés e os aventureiros são representados de maneira semelhante. Identificados com a instância demoníaca, eles se desenham como forças negativas que impedem a harmonia e o equilíbrio na sociedade. Nota-se, também, que o “divisor de águas”, o imã que força a divisão do mundo em dois extremos inconciliáveis é o imaginário cristão: os aventureiros são liderados por um herege, e os Aimorés são pagãos.

Vemos, assim, nessa perspectiva, a quarta e última orientação que fundamenta a imagem de nação na narrativa alencariana: a *orientação religiosa*. Ora, a religião cristã constitui o próprio lugar do “Eu” (etnocêntrico) que define e defende as fronteiras sempre ameaçadas pelo “Opositor” (demoníaco), esse “Outro” incompreensível que desafia a sua supremacia.

Porém, o ponto de inquietação que contamina toda a matéria do “outro” é exatamente a fragilidade dessa fronteira, pele fina que protege o universo das “certezas” e que ameaça se romper a cada instante: o “outro” estabelece o confronto e ameaça as certezas tranquilizadoras das verdades absolutas. O olhar nivelador desse projeto pedagógico de nação bloqueia, dessa maneira, as fronteiras do sentido, instalando um interdito que imobiliza os padrões de leitura de mundo: a perspectiva cristã representa a lei e a ordem que interceptam a expressão de outras verdades.

– Se Peri fosse cristão, e um homem quisesse te ofender, ele não poderia matá-lo, porque o teu Deus manda que um homem não mate outro. Peri

14. ALENCAR, 1982, p. 136.

15. ALENCAR, 1982, p. 175.

selvagem não respeita ninguém; quem ofende sua senhora é seu inimigo, e, morre.¹⁶

Assim, a hegemonia emerge, na narrativa, através de um movimento de deslocamento e transformação que deforma os elementos constitutivos do texto até os limites da estranheza, ou até ser justificado o desejo de exclusão definitiva do “outro”. Porém, quando é necessário tornar o “outro” assimilável pelo “corpus” nacional, essa deformação transforma as diferenças em semelhanças, num jogo de espelhos que força o predomínio dos valores etnocêntricos: espelho narcísico que só reconhece o “si-mesmo” enquanto instância de verdade: “Peri, disse ele, o que fizeste é digno de ti, o que fazes agora é digno de um fidalgo”.¹⁷

Peri, que, na narrativa, é tomado como um dos símbolos do nacional, é esvaziado de qualquer significado próprio, ou singular: o reconhecimento que o índio obtém das demais personagens é obtido na medida em que sua voz vai se tornando “eco” da voz alheia. Vale lembrar que a palavra “Peri” é também um prefixo que significa “em torno de”. Esse dado nos permite pensar o *índio*, no olhar do colonizador, como um espaço vazio capaz de conter a plenitude de um desejo que o transforma em matéria digna de ser devorada. Assim, a cultura etnocêntrica, ironicamente, toma para si uma essência que ela própria constituiu e nomeou.

Instala-se, dessa maneira, um paradoxo: o narrador em Alencar, em um primeiro momento, tenta representar o indígena como um dos elementos de fundação da “brasilidade”. Porém, quando parece tocar esse corpo “outro”, estranho, sua substância torna-se, em suas mãos, matéria morta. Até mesmo o gesto de desenhá-lo com os traços lineares da escrita destroça os contornos de sua imagem, alienando-o de seu próprio “ser”. Observa-se, assim, uma construção irônica de texto que explicita sua própria ambigüidade: o canto épico do “outro” acaba revelando-se na forma de um *treno* capaz, apenas, de fazer vibrar um espaço intocado. O “outro” é um centro vazio (Peri) através do qual reverbera o desejo impossível de consolidar uma nação harmônica, inscrita, contraditoriamente num gesto brutal que marca de maneira incisiva

16. ALENCAR, 1982, p. 127.

17. ALENCAR, 1982, p. 104.

as fronteiras entre dois mundos inconciliáveis. De fato, a concepção ideal de sociedade como uma totalidade fechada é incompatível com a realidade do confronto entre culturas díspares, como afirma J. Theodoro:

A América construída era também ruína, fragmentos dispersos com que os cronistas colonizadores *tentavam compor continuidades*. Ruína de acervos culturais recompostos cenograficamente, deixando transparecer o grande drama indígena e europeu. (grifo meu)¹⁸

E esse confronto não teve como resultado uma síntese harmônica de culturas, mas uma dissonância trágica incapaz de constituir-se enquanto totalidade. É curioso notar que o nome Cecília significa “cega”, sendo possível, assim, associar essa personagem à incapacidade, própria de uma visão etnocêntrica, de enxergar o “outro”:

Cecília, que num momento conseguiu vencer a repugnância que sentia pelo selvagem, quando lhe ordenara que ficasse, não se lembrou da ingratidão que cometia e não disfarçou a sua antipatia.¹⁹

Observa-se que somente depois de renomeada por Peri é que a menina foi capaz de reconhecer (ainda que lentamente e cheia de restrições) o seu erro:

Desde esse dia foi boa para Peri, pouco a pouco perdeu o susto, começou a compreender essa alma inculta; viu nele um escravo, depois um amigo fiel e dedicado.²⁰

É bastante significativo que, em vários trechos, o narrador, afastando-se do ponto de vista do colonizador, revela o preconceito que impede as relações harmônicas, desejáveis em uma sociedade ideal.

No meio de homens civilizados, [Peri] era um índio ignorante, nascido de uma raça bárbara a quem a civilização repelia e marcava o lugar de cativo.

18. THEODORO, 1992, p. 150.

19. ALENCAR, 1982, p. 81.

20. ALENCAR, 1982, p. 82.

Embora para Cecília e para D. Antônio fosse um amigo, era apenas um amigo escravo.²¹

Nesse aspecto, a despeito do desejo de fundamentar uma nação em um *Encontro* entre diferenças, o texto acaba revelando a dimensão trágica de tal pretensão. Já vimos que o texto de Alencar está circunscrito a uma ótica maniqueísta, sendo fácil perceber várias oposições que integram a trama da narrativa: Bem/Mal; honra/vilania; fé/heresia; civilização/selva; etc. Porém, essas oposições vão se radicalizar no desfecho da narrativa condensando-se na forma emblemática de um “Combate”: uma imagem de “Juízo Final” que acaba envolvendo todos os elementos antagônicos que integram o edifício narrativo. De uma maneira irônica e trágica a um só tempo, seu projeto de nação é proposto por um viés escatológico em que o novo só pode erguer-se dos escombros de mundos sumariamente destruídos em uma catástrofe cósmica, pelo fogo e pela água.

Ora, sabemos que o fogo e a água são elementos de purificação e podem exercer uma função escatológica. O fogo, na narrativa, destrói todo um universo sedimentado em uma perspectiva colonialista (os aimorés, os aventureiros, e a família de D. Antônio Mariz). E a água (símbolo de fertilidade) batiza a terra pagã assinalando o apagamento da culpa original (vinculada à violência da fundação) e parece querer consolidar a unidade “em um só corpo” de todo o povo submetendo-o à verdade transcendente do cristianismo.

Por outro lado, no *Epílogo*, uma narrativa da tradição indígena, o *Mito de Tamandaré*, é colocada numa relação de “mise en abyme” com a própria narrativa de *O Guarani*. Esse procedimento atrela o texto alencariano a uma perspectiva mítica de tempo que interpreta a catástrofe cósmica como signo de renovação e reconciliação: a água toca o céu unindo o céu e a terra, configurando um retorno à unidade primordial.

Assim, a linearidade do tempo progressivo curva-se produzindo um encontro do *início* e do *fim* de um cosmos: “a água tocou o céu”. Percebe-se, nesse encontro, a união das polaridades (masculino/feminino) em uma repetição do rito hierogâmico que preside a renovação dos tempos: “eu sou o céu, tu és a terra”.²² Nessa perspectiva, fica atribuída a Peri a repetição de um

21. ALENCAR, 1982, p. 209.

22. ELIADE 1989, p. 58.

gesto arquetípico iniciado por um herói ancestral culturalmente híbrido: Tamandaré/Noé. A inserção da narrativa no universo mítico do povo indígena confere à nação brasileira uma *outra* origem (entre cristã e pagã), cujas raízes ultrapassam ironicamente o tempo histórico para se fixar “in illo tempore”, no tempo sagrado dos inícios.

Em outras palavras, a partir de uma perspectiva mítica e ritualística, no mesmo gesto de legitimação da nação, o texto assegura a “realidade” e a “duração” da nação edificada:

Assim ficam asseguradas a realidade e a duração de uma construção, não só pela transformação de um espaço profano em espaço transcendente (centro), mas também pela transformação do tempo concreto em tempo mítico (...) tempo sagrado (...) em que o ritual [ou o gesto arquetípico] foi realizado pela primeira vez por um deus, um antepassado ou um herói.²³

Nessa perspectiva, a reduplicação da imagem da palmeira flutuando nas águas configura um núcleo, um “Axis Mundi”, espaço sagrado a partir do qual se processa a renovação de um *cosmos*:

A cúpula da palmeira, embalançando-se graciosamente, resvalou pela flor da água como um ninho de garças ou alguma ilha flutuante formada pelas vegetações aquáticas.²⁴

A água tocou o céu; e o Senhor mandou então que parasse. O sol olhando só viu céu e água, e entre a água e o céu, a palmeira que boiava levando Tamandaré e sua companheira.²⁵

E a palmeira se configura como um “umbigo” do mundo que reatualiza o tempo sagrado dos inícios: “tal como um embrião cresce a partir do umbigo, assim Deus começou a criar o mundo a partir do umbigo e daí ele cresceu em todas as direções”.²⁶

23. ELIADE, 1989, p. 35.

24. ALENCAR, 1982, p. 220.

25. ALENCAR, 1982, p. 219.

26. ELIADE, 1989, p. 31.

Paradoxalmente, na narrativa alencariana, o “centro do mundo”, lugar onde se concretiza, “ab initio”, o nascimento da nação brasileira, constitui também um *espaço à deriva* que oscila entre o céu e a água, entre a plenitude e a morte, entre o fim e o princípio. Dessa maneira, a imagem de fundamento que tenta acalmar os conflitos e unir as diferenças traz em filigrana uma fissura, uma in(de)cisão entre dois mundos: a (im)possibilidade sempre infinita de um encontro.

A narrativa, ironicamente, fica em suspenso como as asas de um beijo apenas esboçado, ao mesmo tempo em que seu corpo se distende até que possa se unir às linhas finais da lenda de Tamandaré. E nesse gesto, o texto toma emprestado à lenda, um desfecho apenas desejado.

Desceu com a sua companheira, e povoou a terra.²⁷

Resumen: Las narrativas de fundación, en el contexto de América Latina, excavan elementos soterrados en el sustrato de la memoria nacional, inventan, dan forma a una nación que surge de un imaginario tejido en épocas muy anteriores a las “grandes navegaciones”. Este ensayo analiza el proyecto de nación dibujado en la obra O Guarani de José de Alencar. Palabras claves: Identidad nacional, O Guarani, José de Alencar.

27. ALENCAR, 1982, p. 219.

Referências Bibliográficas

- ALENCAR, José de. *O Guarani*. São Paulo: Ática, 1982.
- ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. São Paulo: Ática, 1992.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- ELIADE, Mircea. O mito do eterno retorno. Lisboa: Edições70, 1969.
- ELIADE, Mircea. *Origens*. Lisboa: Edições 70, 1989.
- ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. Lisboa: Livros do Brasil, [s.d.].
- PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*. São Paulo: Nova Fronteira, 1984.
- RAMOS, Maria Luiza. *Interfaces*. Literatura, Mito, Inconsciente, Cognição. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.
- SOMMER, Doris. *Amor e Pátria na América Latina: uma especulação sobre sexualidade e patriotismo*. In: *Papéis Avulsos*. n.10, Rio de Janeiro: CIEC, 1989.
- SOMMER, Doris. *O irresistível Romance: ficção de fundação da América Latina*. Trad. Adelaine Nogueira do texto original publicado em *Nation and Narration*. New York: Routledge, 1990.
- SUSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui*. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.
- THEODORO, Janice. *América Barroca*. São Paulo: Nova Fronteira, 1992.