

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO  
PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA**

***A CRIAÇÃO DO MITO DO  
HERÓI INDÍGENA EM “O GUARANI”,***

de José de Alencar

**Lia Mendes**

Florianópolis – SC

Fevereiro / 2004

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO  
PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA**

***A CRIAÇÃO DO MITO DO  
HERÓI INDÍGENA EM “O GUARANI”,***

de José de Alencar

**Lia Mendes**

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira, do Centro de Comunicação e Expressão da UFSC, em cumprimento aos requisitos para obtenção do grau de mestre em Literatura Brasileira.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Helena H. F. Tornquist

**Comissão Examinadora:**

---

---

---

---

---

Florianópolis – SC

Fevereiro / 2004

*Para:*

*Sophia Victória, João Vitor, Leonardo e Regina*

*Nesses 400 anos de História, o invasor, tornado colono, inicialmente lisonjeou-se acreditando ser colonizador, para depois descobrir-se colonizado. De invasor europeu, passou a perceber-se, no plano econômico, político e mesmo mental, como mero colonizado.*

*Aí finca a raiz uma das mais persistentes posturas intelectuais no Brasil, o oscilar entre metrópole e colônia. A história da literatura, a história da cultura, a história da inteligência é permeada por esse dilema, em que o colonizado deseja ser ora só colonizador ora só colonizado, visando um terceiro termo integrado, nem colonizador nem colonizado, nunca atingido.*

*Sendo esse o quadro, não surpreende verificar que a história de nossa literatura esteja inextricavelmente confundida com o esforço de construir um herói nacional e com a incessante frustração em consegui-lo.*

## AGRADECIMENTOS

No momento em que chegamos ao término de uma caminhada, voltamos os olhos e deparamos com o caminho percorrido que não estava na arrancada porque ele é construído a cada dia. Em carta aposta ao romance *Iracema*, José de Alencar explica o vocábulo *piguara* que em tupi-guarani significa “senhor dos caminhos”, porque o caminho no estado selvagem não existe; não é coisa de saber; faz-se na ocasião da marcha através da floresta ou do campo, e em certa direção; aquele que o tem e o dá, é realmente senhor dos caminhos. Assim também a “selva, *selvaggia*” do conhecimento pós-moderno, é uma floresta intrincada de teorias, conceitos e filosofias. Saúdo, pois, a minha orientadora, Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Helena H. F. Tornquist como a senhora dos caminhos que, de maneira competente e com “perfeita paciência” orientou-me através deste “cipoal intrincado”. Para ela, minha gratidão.

Quero agradecer também a Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Tânia Regina de Oliveira Ramos cujo apoio foi de grande importância em diversas ocasiões deste percurso marcado por alguns contratempos. Meus agradecimentos ao Prof. Dr. João Hernesto Weber, pela contribuição precisa e competente na qualificação desta dissertação que me foi de grande valia.

Aos demais professores, colegas e funcionários de cuja convivência tive o prazer de participar, a minha saudação amiga. Aos diversos amigos, cujo incentivo me deu ânimo em momentos de indecisão, o meu agradecimento. Meu agradecimento especial a minha amiga Laura, pelo incentivo inicial, sem o qual, esta jornada não teria sido iniciada.

Finalmente, agradeço a Deus, celebrando “a beleza de ser um eterno aprendiz...”

## SUMÁRIO

<b>AGRADECIMENTOS</b> .....	v
<b>RESUMO</b> .....	vii
<b>RESUMÊ</b> .....	viii
<b>INTRODUÇÃO</b> .....	01
<b>1. ALENCAR E A BUSCA DA IDENTIDADE NACIONAL</b> .....	04
1.1 AS IDÉIAS DE ALENCAR.....	04
1.2 IDENTIDADES CULTURAIS – NACIONALISMO.....	16
1.3 O ÍNDIO E A LITERATURA.....	31
<b>2. O GUARANI – UM ROMANCE FUNDADOR</b> .....	41
2.1 O MITO E A HISTÓRIA.....	41
2.2 O ROMANCE, UM GÊNERO NOVO.....	47
2.3 O HERÓI EM O GUARANI.....	53
<b>3. O GUARANI E SUAS FORMAS ARTÍSTICAS</b> .....	57
3.1 O ROMANCE ROMÂNTICO.....	57
3.2 O ROMANCE DE JOSÉ DE ALENCAR.....	63
3.3 A ÓPERA DE CARLOS GOMES.....	69
3.3.1 A Ópera – O Libreto.....	77
3.4 O FILME DE NORMA BENGELL.....	81
3.5 O SAMBA-ENREDO DO CARNAVAL EM FLORIANÓPOLIS- 2002 (ANEXO I).....	88
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	98
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	105
<b>ANEXOS</b> .....	109

## RESUMO

Este trabalho examina a presença do índio no romance *O Guarani*, como representação da identidade nacional. O romance indianista em que José de Alencar transforma o herói romântico em símbolo da nova nação permanece até nossos dias, tendo originado, entre outras adaptações, a ópera de Carlos Gomes, o filme de Norma Bengell e, recentemente, o samba-enredo do carnaval em Florianópolis. Em diferentes manifestações artísticas, vemos pois, que o indígena está presente no imaginário coletivo brasileiro como elemento formador da identidade cultural do país.

Palavras-chave: Identidade cultural – Indianismo – Romance fundador – Transposição de linguagens.

## RESUMÉ

Ce travail examine la présence de l'indien dans le roman *O Guarani*, comme le symbole de l'identité nationale. Ce roman "indianista" de José de Alencar a transformé le héros romantique en symbole de la nation en formation et a influencé d'autres manifestations artistiques comme l'opéra de Carlos Gomes, le film de Norma Brngell et plus récemment le "samba-enredo" du carnaval à Florianópolis. À partir de ces différentes manifestations artistiques on constate que l'indien continue à être considéré comme un symbole de l'identité culturelle du pays.



## INTRODUÇÃO

O objetivo de toda a obra de José de Alencar sempre foi pintar um vasto painel da realidade brasileira, objetivo que ele enfatizou no prólogo do romance urbano *Sonhos d'ouro*.

Nos romances indianistas focalizando o índio nos vários estágios de interação com o branco, trabalhando o passado nacional nos episódios que julgou mais expressivos, desde sua fase mais primitiva, com o índio que não conhecia o branco, em *Ubirajara*; passando pelo homem primitivo tomando contacto com o colonizador em *Iracema* e chegando ao elemento indígena já em convívio com o europeu, em *O Guarani*, Alencar constrói a literatura indianista brasileira, uma das facetas mais importantes de sua produção literária.

*O Guarani* foi escrito alguns anos após a independência política do país, quando os escritores, conscientes do momento histórico e imbuídos de sua responsabilidade como artífices da construção da identidade literária, passaram à revisão de seus processos numa tomada de consciência do presente para a articulação do futuro. A valorização das raízes nacionais permeou o Romantismo mundial, mas foi intensificado no Brasil em função dos rumos especiais de nossa história. O exotismo de nossa paisagem e de

nossos habitantes primitivos, a singularidade de nosso processo histórico, o frescor da nova conjuntura passaria a ser o objetivo principal de nossos escritores, e sobretudo de Alencar, o qual sente a necessidade de afastar-se da tradição colonial e criar a base da identidade brasileira. Portanto, o que ressalta da leitura de *O Guarani* é seu objetivo claramente nacionalista, com a valorização de todas as características do país: seu ambiente físico, seu povo primitivo e a presença do processo colonizador, ainda que idealizado.

Essa idealização, no entanto, tem de ser compreendida como uma das características fundamentais do Romantismo então vigente no mundo ocidental (e conseqüentemente na literatura brasileira) que, no momento, era não só a orientação principal mas a única possível. Sabemos que a palavra de ordem, na época, era a idealização, seja dos sentimentos, das personagens e mesmo dos conflitos. Se havia vilões e dados negativos, só serviam de contraponto para maior valorização do herói e seus atributos. Esse empenho de Alencar em contribuir para a criação da identidade cultural brasileira teve seu embasamento nas concepções filosófico-culturais da época, mas também na erudição do autor, no seu conhecimento da cultura indígena e, em sua inquestionável e surpreendente compreensão da mesma, de cujo universo, ele foi um dedicado pesquisador.

Misto de romance histórico e epopéia indígena, *O Guarani* combina em doses variadas o mito do bom selvagem com as características do romance romântico. Por esse motivo, um capítulo é dedicado à literatura indianista, procurando mapear diferentes manifestações sobre o assunto,

seguido de considerações sobre o romance, enquanto herdeiro e continuador da epopéia, com atenção especial ao herói romântico.

Com apoio na conceituação moderna de Stuart Hall, discutimos também a questão da identidade, iluminando a compreensão que Alencar tinha do nacionalismo através da criação do mito fundacional e da narrativa da nação.

Na última parte, diante de apresentações de *O Guarani* sob diferentes formas artísticas, procuramos a explicação para a permanência dessa história por mais de um século. Como ilustração dessas apresentações fizemos uma montagem de vídeo em que partes significativas de tais formas artísticas são apresentadas. Em suma, através da análise dessas diferentes formas artísticas que se inspiraram na obra de Alencar, averiguar a permanência do herói indígena.

## 1. ALENCAR E A BUSCA DA IDENTIDADE NACIONAL

### 1.1 AS IDÉIAS DE ALENCAR

*O Guarani*, romance escrito em 1857, é o primeiro da trilogia indianista de José de Alencar. Publicado primeiramente em capítulos no jornal *Diário do Rio de Janeiro*, do qual Alencar era redator-chefe, foi recebido com entusiasmo pelos leitores da época. E é, principalmente a esta época que devemos reportar-nos para entender alguns aspectos fundamentais da literatura indianista.

Em *O Guarani Alencar* conta a história de um jovem casal de enamorados, como tantos outros na história da literatura universal; como Romeu e Julieta, Jacó e Raquel, Tristão e Isolda. A aparente simplicidade do idílio juvenil, inserido num panorama histórico-social, traz embutidas as idéias do autor sobre temas diversificados, tais como a formação da nacionalidade, a miscigenação racial sugerida como característica fundamental do povo brasileiro, a valorização do elemento indígena, a cultura do silvícola, analisada de forma surpreendente num escritor do século XIX. Com a estória de Ceci e Peri, José de Alencar retroage no tempo, descrevendo o estilo de vida dos proprietários de terra, “senhores de baração e cutelo”, seus agregados, sua casa grande rodeada por construções menores que serviam de

alojamento a homens de armas e serviçais. Enfim, o estilo de vida característico do período de fundação da nação brasileira.

*O Guarani* é daquelas obras cuja riqueza potencial se presta a leituras diversificadas, às quais o passar do tempo vai agregando significados, possibilitando interpretações baseadas em concepções mais atuais do mundo. Do exposto, ressalta que uma leitura século XX (ou XXI) de *O Guarani* viabiliza um vasto leque de possibilidades interpretativas, cujo ponto de partida pode estar no embasamento filosófico-cultural de seu autor.

Em sua análise da obra de Alencar, Fábio Freixieiro chama atenção para o racionalismo do autor, que pode surpreender num romântico:

foi um grande e incansável erudito, que conhecia o latim, não estranhava e compulsava o grego, os lingüistas da época, os tratadistas de Retórica, os clássicos portugueses (apesar de certas tentativas de negar-lhe injustamente, este último tipo de leitura), os historiadores e cronistas. Tenta apropriar-se de uma cultura histórica, com transcrição severa de fontes, para compor sua novelística, e dar-lhe um valor relativamente documental.<sup>1</sup>

Toda esta erudição está na base de uma obra que devido a sua extensão e alcance, chegou a ser denominada “o continente alencariano”, para cuja análise, segundo Fábio Freixieiro, seriam necessárias especializações diversas.

Várias regiões seriam objeto de acurado estudo, e pode-se dizer que a falta daqueles enfoques específicos, em que Alencar seria cortado em profundidade, é responsável, em grande parte, pela falência da crítica em torno do grande escritor. São nítidas certas áreas, para as quais o vazio da especialização ressalta. Alencar romancista histórico (e indianista); o regionalista e sertanista; o

---

<sup>1</sup> FREIXIEIRO, Fábio. *Alencar – Os bastidores e a posteridade*. Rio de Janeiro: Sindicato Nacional dos Editores de Livros, 1977. p. 6.

romancista urbano e os albores do romance psicológico-social; o poeta *strictu sensu*; o ensaísta e crítico literário com suas idéias de língua e estilo; o teatrólogo em geral e o tema da Escravidão; o folhetinista em geral; o panfletário e ensaísta político; o jurista; o possível pensador, mais do que entrevisto por Alceu Amoroso Lima, que compulsou pacientemente códices do Museu Histórico Nacional – todas são dimensões ou facetas do Escritor que têm de ser metodicamente examinadas.<sup>2</sup>

A faceta indianista da obra de Alencar constitui uma área que, por si só, possibilita considerações sobre a compreensão que o autor teve da cultura indígena e da participação do índio na formação da etnia brasileira, num posicionamento que foi classificado por Silviano Santiago de *etnológico avant la lettre*.

Como sabemos, as idéias de Alencar podem ser apreendidas, não só em seus romances, mas também através das críticas que exerceu em polêmicas várias, entre as quais se destaca as *Cartas de Ig*, crítica à epopéia de Gonçalves de Magalhães: *A Confederação dos Tamoios*. Essa polêmica pode ser vista como um *corpus* crítico que Alencar constrói, expondo suas idéias sobre a literatura brasileira: a inadequação da epopéia, as observações a respeito do povo, a par, da análise minuciosa de questões gramaticais.

As observações a respeito da formação do povo brasileiro são surpreendentes se levarmos em consideração a época em que vieram a público. Estudando a narrativa latino-americana, Doris Sommer enfatiza que, em sua polêmica com Gonçalves de Magalhães, Alencar via a história brasileira de modo diferente, não caracterizada pelas guerras dos conquista-

---

<sup>2</sup> FREIXEIRO, *Op. cit.*, p. 78.

dores, auxiliados pelos bons selvagens contra os maus selvagens, aliados aos maus brancos: certamente essa característica constituiu um padrão em todas as Américas. Doris Sommer destaca as palavras de Alencar nas *cartas de Ig*, em que o escritor assim se posiciona: “A sociedade brasileira é diferente, não por causa da resistência heróica mas devido a rendição romântica. Foi fundada quando brancos e índios caíram nos braços uns dos outros e produziram crianças mestiças.”<sup>3</sup> Para Alencar, a batalha entre civilização e barbárie foi a história comum das Américas.

Para Doris Sommer, as idéias de Alencar sobre a contribuição indígena à formação étnica brasileira têm apoio no pensamento de von Martius, naturalista alemão.

Qualquer pessoa que tente escrever a história do Brasil, um país que promete tanto, não deve nunca perder de vista os elementos que contribuíram para o desenvolvimento do homem neste país. Estes diversos elementos são constituídos pelas três raças, sendo que a população atual consiste de uma mistura nova, cuja história, aliás, tem um caráter muito particular. Graças especialmente às transfusões de sangue indígena dos primeiros tempos da conquista, os brasileiros são, não apenas diferentes dos portugueses, mas também autóctones e essencialmente americanos.<sup>4</sup>

Para von Martius, graças especialmente à miscigenação dos primeiros tempos da conquista, os brasileiros eram não apenas diferentes dos portugueses, mas também autóctones e essencialmente americanos. Consequentemente, para ambos: Martius e Alencar, o elemento indígena era nobre,

---

<sup>3</sup> SOMMER, Dons. *Foundational Fictions – The national romances of Latin America*. Berkeley: Universidade da Califórnia, 1991. p. 150.

<sup>4</sup> VON MARTIUS, *apud* SOMMER, *Op. cit.*, p. 151.

generoso, poético e tecnicamente avançado. De outra forma, a diferença dos brasileiros em relação aos europeus seria desvantajosa, argumento este que posteriormente serviria de munição a Nabuco em sua polêmica contra Alencar.

No entanto, o racismo de Martius nunca duvidou de quais raças inferiores tiveram mais a ganhar com os cruzamentos característicos do Brasil. Segundo a citada autora, sua lógica sobre desenvolvimento e decadência racial começou pela observação das desesperadas condições dos índios, seus contemporâneos, e pela dedução de que eles estavam em declínio. Martius é considerado por Bradford Burns, um verdadeiro filho do *enlightment*, o qual teve uma visão notavelmente clara da feição única do Brasil e que, superando seus preconceitos esteve à frente de seu tempo. Um século depois, Gilberto Freyre levantaria o tema do amálgama racial ao estabelecer as relações complexas entre raça e cultura e sua importância na formação da etnia brasileira. A publicação de *Casa-grande e Senzala* (1933), coincide com a chegada de Hitler ao poder e, até então, era senso comum dizer que o Brasil estava condenado ao atraso por causa da mistura de brancos, negros e índios. Freyre inverte essa noção, ao valorizar a mistura de etnias. Sabemos que a ascensão do 3º Reich é um marco na história da humanidade, do que pode causar o preconceito racial. Foi baseado na crença da supremacia da raça ariana que o poderio nazista perpetrou o genocídio do povo judeu.

Além dessa fonte, podemos também arrolar os depoimentos dos cronistas dos primeiros séculos da colonização como um acervo de influên-



cias comprovadas sobre o pensamento de Alencar, pois estão em seus comentários e citações em toda a trilogia indianista. É lícito supor, no entanto, que suas referências tenham passado por um trabalho de seleção que deu margem à idealização do índio e de sua cultura. Tanto é assim que a descrição de Peri, por exemplo, como sendo forte, com estatura acima da mediana e harmoniosamente proporcionado, é baseada em Gabriel Soares de Sousa, da descrição que faz de algumas tribos ameríndias., da qual José de Alencar se valeu. Mas a bibliografia de cronistas é longa, não se limitando aos escritores portugueses: Yves D'Evreux, Orbigny e Thevet, Southey, Hans Staden, Alfred Maury, Jean de Léry, Barlaeus, Guilherme Piso e Simão de Vasconcelos. Registremos também o acervo da literatura jesuítica, notadamente Anchieta, mas certamente um dos mais citados é Gabriel Soares de Sousa, cujo Tratado Descritivo do Brasil é uma obra que descreve minuciosamente tribos indígenas, costumes, plantas, animais, enfim uma referência de peso para o conhecimento do Brasil do século XVI e que é freqüentemente citada por Alencar.<sup>5</sup>

Como se vê na edição de *O Guarani*, este é o romance indianista que conta com menos notas e explicações. *Iracema*, segundo romance indianista a ser publicado, já está provido de notas mais numerosas e de uma carta ao final, em que o autor discorre sobre suas idéias a respeito da cultura indígena. E o último, *Ubirajara*, conta com numerosas e extensas notas em que o autor faz minuciosa digressão sobre peculiaridades dos hábitos indígenas, tais como antropofagia, rituais ligados ao casamento, divisão de tarefas

---

<sup>5</sup> SOUSA, Gabriel Soares de. *Tratado descritivo do Brasil*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1971.

etc. Podemos, pois, supor que tal movimento de adensamento da matéria seja devido a um amadurecimento natural das idéias do autor proporcionado pelo tempo e pelo estudo ou à necessidade de defesa de sua obra no tocante à cultura autóctone.

Lúcia Helena, em texto recente: *Alencar: a vontade de ser nação*, faz uma releitura do tema das relações entre o romance de Alencar e a identidade nacional:

Espreado-se longamente no tempo, a escrita dos três romances em que o indígena se destaca presta-se a favorecer que Alencar demonstre ao leitor que seu projeto é um texto em mudança, que se vai adensando em direção a uma concepção mais aberta do selvagem e de seu mundo sem Estado, como era o caso do indígena brasileiro, que nisto se distinguia da configuração das sociedades incas, maias e astecas, conforme examina Pierre Clastres em seu *A Sociedade contra o Estado*.<sup>6</sup>

Para Lúcia Helena, o cotejo da configuração do entendimento da sociedade indígena de *O Guarani* para *Ubirajara*, como também a história social em que o romance de Alencar se insere, está em processo, e essa instabilidade social deveria servir de reflexão para interpretações menos holísticas do que as que têm sido apresentadas, as quais, segundo a autora: “imobilizam, congelam, num significado fechado, o processo de significação que se opera, muito mais fluidamente, no texto de Alencar”.<sup>7</sup>

A idealização do índio em Alencar está alicerçada, portanto, em duas fontes principais: a perspectiva histórica da formação brasileira, apon-

---

<sup>6</sup> HELENA, Lúcia. A vontade de ser nação. In: *Lugares Textuais do Romance*. Florianópolis: s/n., 2001. p. 358.

<sup>7</sup> HELENA, *Op. cit.*, p. 357.

tada por Martius, e as descrições das culturas indígenas do acervo de obras dos cronistas dos primeiros séculos.

É relevante também o espaço que a natureza ocupa em sua obra, servindo à valorização do selvagem, através da simbiose dos dois elementos: natureza e indígena. É ponto pacífico para críticos e estudiosos da literatura brasileira, a posição que a paisagem ocupa na obra do escritor cearense. Ele foi o grande paisagista, cujas descrições da natureza esplendem nas antologias.

São elas que aprendidas de cor pelo brasileiro, na meninice de colégio antigo, contam aos ouvidos dos velhos com uma riqueza de sons que o tempo não consegue destruir. Riqueza de sons para os ouvidos e riqueza de cores para os olhos. Riqueza até de sabores para esse como que paladar ou essa como que sensibilidade ao gosto das palavras que faz com que tantos de nós nos deliciemos – principalmente na adolescência – com certas combinações de vogais com consoantes, como se essas combinações tivessem sabor ou encanto físico.<sup>8</sup>

A presença constante e marcante da natureza na obra de Alencar pode ser atribuída a três perspectivas diferentes. A primeira é a natureza dos românticos, isto é, amiga, confidente, quase um alter-ego do escritor. É a atitude característica do romântico que podemos rastrear na obra de Rousseau. Este último preconizava uma volta à natureza, “mas a uma natureza que deve ser compreendida a partir da interioridade, tal como ela transparece” em *Rêveries d'un promeneur solitaire*. Rousseau entrega-se a devaneios solitários, numa atitude bucólica, tendendo, em longos passeios pelo campo, a

---

<sup>8</sup> FREYRE Gilberto. *Vida, forma e cor*. Rio de Janeiro: Record, 1987. p. 4.

fundir-se misticamente com a natureza. Em outra obra, na *Profissão de Fé do Vigário Saboiano* diz:

Entremos novamente em nós mesmos porque a partir dessa interioridade podemos compreender a natureza, e uma natureza isenta ainda da mácula de mãos humanas, estranha e anterior à cultura, de uma pureza divina que nos pode revelar o Absoluto. *Tout est bien sortant des mains de l'auteur des choses, tout dégénère entre les mains de l'homme*, são as primeiras palavras do 'Emílio'.<sup>9</sup>

Podemos, pois, rastrear na obra de Alencar, em suas descrições da natureza dos trópicos, ainda intocada pela civilização e em sua pureza primitiva, um eco da perspectiva mística, subjetiva e idealizada de Rousseau, que tanta influência exerceu sobre poetas e escritores em todo o mundo literário ocidental.

Outra perspectiva da natureza em Alencar está no ufanismo, no empenho em valorizar a terra natal e conseqüentemente idealizar o indígena. É o que mostra, Lúcia Helena: “Vai ser então no deslocamento do selvagem para as forças da terra que este dado de valorização do natural mais consistentemente se inscreverá com força pujante.”<sup>10</sup> Portanto, essa identificação do selvagem com a natureza tem como resultado uma visão desta última com a conseqüente valorização do índio, ambos considerados elementos de valor porque naturais.

A terceira perspectiva da natureza conforme Alencar está na sua ideologia do “natural”, na valorização de tudo aquilo que se pode inscrever

---

<sup>9</sup> GUINSBURG, J. *O romantismo*. 3 ed. São Paulo: Perspectiva S. A., 1993. p. 81.

<sup>10</sup> HELENA, *Op. cit.*, p. 358.

no natural, na identificação com a natureza, em oposição ao cultural, ao artificial. Essa apologia do natural permeia toda sua obra e não apenas os romances indianistas. Ao comentar essa faceta da obra alencariana, Gilberto Freyre assim se manifesta:

Seu paisagismo, seu naturismo, seu indianismo parecem representar todo esse esforço socialmente crítico e romanticamente reformador da sociedade e não apenas literariamente romântico. Esforço só, não: na verdade quase um sistema no sentido de resolver o brasileiro as complicações do social, voltando ou regressando, quanto possível, ao natural; ou avançando para um social mais próximo do natural. No sentido de resolver o brasileiro as complicações acumuladas em torno do indivíduo, por um sistema de família considerado por alguns anti-natural nos seus excessos, reintegrando-se no natural ou no suposto natural, que não era, senão, o desenvolvido no meio da floresta, pelo indígena quase nu, o favorecido pela vizinhança da floresta, da mata, do arvoredo, entre brancos ou mestiços mais distantes das convenções da corte ou da cidade.<sup>11</sup>

Portanto para Gilberto Freyre, esse paisagismo ou parapaisagismo é sobretudo uma crítica social indireta a todo um sistema socioeconômico: o patriarcal e escravocrata das casas-grandes e dos sobrados.

Esta apologia do natural podemos detectar também na caracterização dos tipos femininos de sua ficção, na comparação entre as sinhazinhas da casa-grande patriarcal e as sinhás citadinas. O autor valoriza preferencialmente a beleza natural em detrimento da beleza criada ou realçada pela arte. Em *O Tronco do Ipê*, Alencar faz um paralelo entre duas irmãs – Alice e Adélia. Informa o autor que quem as conhecesse acharia Adélia mais bonita, porém gostaria mais de Alice porquanto esta última era a típica sinhá da casa-grande, à vontade no meio das árvores e das águas da fazenda, muito

---

<sup>11</sup> FREYRE, Gilberto. *Vida, forma e cor*. Rio de Janeiro: Record, 1987. p. 05.

mais em harmonia com a paisagem brasileira. Também Cecília em *O Guarani* é valorizada, não pelo fato de ser filha de um nobre português, mas pelo fato de ter sido criada em contacto com a natureza. Como veremos adiante, após o incêndio do solar e a conseqüente morte de sua família, Cecília resolve permanecer na floresta com Peri. Sua decisão é assim descrita por Alencar:

Mas qual era o laço que a prendia ao mundo civilizado? Não era ela quase urna filha desses campos, criada com o seu ar puro e livre, com as suas águas cristalinas?

A cidade lhe aparecia apenas como uma recordação da primeira infância, como um sonho do berço; deixara o Rio de Janeiro aos cinco anos, e nunca mais ali voltara.

O campo, esse tinha para ela outras recordações ainda vivas e palpitantes; a flor de sua mocidade tinha sido bafejada por essas auras; o botão desatara aos raios desse sol esplêndido.

Toda a sua vida, todos os seus belos dias, todos os seus prazeres infantis viviam ali, falavam naqueles ecos da solidão, naqueles murmúrios confusos, naquele silêncio mesmo.

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.<sup>12</sup>

Do exposto se depreende que Alencar teve uma visão do mundo, avançada para seu tempo, do ponto de vista do caráter antecipador de suas idéias sobre a cultura indígena, em sua compreensão, de certa forma ecológica no que tange ao seu posicionamento em relação à natureza, em sua compreensão das sociedades humanas como um processo em evolução etc. Diante de todas estas facetas de seu pensamento, Alceu Amoroso Lima, assim se posicionou:

---

<sup>12</sup> ALENCAR, José. *O Guarani*. São Paulo: Ática, 1999. p. 288.

A visão do mundo de Alencar está mais próxima da nossa, homens do fim do século XX, do que dos homens do seu século. Não seria um pouco devido a essa mentalidade antecipadora e integralizante do universo, mais do tipo mágico que do lógico que Alencar foi considerado apenas um grande estilista e nada mais?<sup>13</sup>

A visão de Alencar para Alceu é uma visão mais próxima dos involucionistas de hoje ou mesmo dos evolucionistas críticos como Teilhard de Chardin, do que a do evolucionismo naturalista e monolinear, do progresso contínuo que desde Condorcet dominava o seu tempo e a filosofia positivista e evolucionista que seu tempo apregoava.<sup>14</sup> Para Alencar a natureza supera a técnica, e a evolução multilinear ou recorrente domina a evolução monolinear e progressiva. São aspectos que negam, de plano, a suposta superficialidade do escritor, promovem-no ao nível de ter uma espécie de cosmovisão mágica e aproximar-se de algumas das grandes correntes especulativas do século XX.

Com razão, Afrânio Coutinho afirma: “Evidentemente, Alencar falou em nome do futuro, vendo, com razão, que a civilização brasileira é mestiça, nem branca, nem negra, nem indígena, mas mestiça, ‘brasileira’, algo novo, de características peculiares, resultado do amálgama racial e cultural que aqui se processou”.<sup>15</sup>

---

<sup>13</sup> LIMA, Alceu Amoroso *apud* FREIXEIRO, *Ibidem*, p. 69.

<sup>14</sup> *Idem*.

<sup>15</sup> COUTINHO, *apud* FREIXEIRO, *Ibidem*, p. 68.

## 1.2 IDENTIDADES CULTURAIS - NACIONALISMO

Sabemos que identidade cultural, definida como a noção de pertencimento a determinada cultura nacional é um dos aspectos da identidade pessoal, a qual passou por diversas conceituações. Da conceituação da identidade do sujeito que ficou conhecida como “sujeito cartesiano” passou-se à concepção sociológica e, mais recentemente à concepção da identidade como “uma celebração móvel”.<sup>16</sup>

O sujeito cartesiano, resumido na frase de *Descartes cogito ergo sum*, tinha como ponto de partida a noção do sujeito “pensante” constituído por um núcleo racional que emergia com o nascimento do sujeito e ao longo da vida permanecia essencialmente o mesmo. A noção do sujeito sociológico considerava a influência do meio e, dentro dessa perspectiva, o sujeito era o resultado da interação do núcleo inicial do sujeito através do relacionamento com outras pessoas importantes para ele. Portanto, nessa perspectiva, o núcleo interior do sujeito não era autônomo e auto-suficiente, e a identidade, o resultado da interação entre o “eu” e a sociedade. Em época mais recente a complexidade crescente das relações interpessoais e a globalização (grosso modo), resultaram nas identidades abertas, contraditórias, inacabadas, fragmentadas, do sujeito pós-moderno. No entanto, essa simplificação da evolução do conceito de identidade não leva em conta as inumeráveis ramificações da con-

---

<sup>16</sup> HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2003. p. 13.



cepção do sujeito, desde o nascimento do “indivíduo soberano” entre o Humanismo renascentista do século XVI e o Iluminismo do século XVIII até hoje.

O nascimento do “indivíduo soberano” representou uma ruptura importante com o passado. Segundo Stuart Hall: “grande parte da filosofia ocidental consiste de reflexões ou refinamentos dessa concepção do sujeito, seus poderes e suas capacidades.”<sup>17</sup> O mesmo autor considera que dois importantes eventos contribuíram para articular um conjunto mais amplo de fundamentos conceptuais para o sujeito moderno: a biologia darwiniana e o desenvolvimento das ciências sociais. Dentre as mudanças conceptuais das novas ciências, o mesmo autor destaca cinco grandes descentramentos no pensamento ocidental do século XX: as teorias de Marx, Freud, o pensamento do lingüista Ferdinand Saussure e do filósofo Michel Foucault e por último, o movimento feminista. Portanto, segundo Stuart Hall, as identidades abertas, contraditórias, inacabadas e fragmentadas do sujeito pós-moderno são decorrência do descentramentos provocados por estas cinco conceituações.

A obra de Marx, apesar de pertencer ao século XIX, disseminou-se largamente no século XX, constituindo a base filosófica de muitas mudanças fundamentais do pensamento atual. Sua afirmação de que “os homens fazem a história, mas apenas sob as condições que lhes são dadas”<sup>18</sup>, levou seus intérpretes a afastarem qualquer noção de ação individual. Na realidade, esta idéia de Marx é mais um “ovo de Colombo” que põe em evidência o fato de

---

<sup>17</sup> HALL, Stuart. *Op. cit.*, p. 26.

<sup>18</sup> HALL, Stuart. *Op. cit.*, p. 34.

que um homem, ao realizar seu destino ou sua missão ou suas idéias, atinge seu objetivo somente dentro de determinada sociedade, determinado momento histórico, auxiliado ou prejudicado pelo substrato ideológico que preexistiu à elaboração de sua cosmovisão.

Louis Althusser, filósofo estruturalista, marxista, estabeleceu que Marx ao colocar as relações sociais (modos de produção, exploração da força de trabalho, circuitos do capital) no centro de seu sistema teórico, afastou a tese de uma noção abstrata de homem. Assim, Marx deslocou duas proposições-chave da filosofia moderna:

- que há uma essência universal de homem;
- que essa essência é o atributo de “cada individuo singular, o qual é seu sujeito real.”<sup>19</sup>

O segundo dos grandes “descentramentos” no pensamento do século XX vem da teoria de Freud sobre o inconsciente. Para esse pensador, a base de nossas identidades e sexualidade e a estrutura de nossos desejos se formam através de processos psíquicos e simbólicos do inconsciente, os quais têm uma lógica muito diferente daquela da razão. Tal colocação arrasa com o conceito do sujeito cognoscente e racional dotado de uma identidade fixa e unificada. Os desdobramentos dessa teoria na obra de psicanalistas atuais, como Jacques Lacan, tiveram como consequência a conceituação da

---

<sup>19</sup> HALL, Stuart. *Op. cit.*, p. 35.

imagem do eu inteiro e unificado como algo que a criança aprende apenas gradualmente, parcialmente, e com grande dificuldade.

A imagem do eu inteiro não se desenvolve naturalmente a partir do interior de um núcleo do ser da criança, mas é formada em relação com os outros; especialmente nas complexas negociações psíquicas inconscientes, na primeira infância, entre a criança e as poderosas fantasias que ela tem de suas figuras paternas e maternas. Naquilo que Lacan chama de ‘ fase do espelho’, a criança que não está ainda coordenada e não possui qualquer auto-imagem como uma pessoa ‘ inteira’, se vê ou se imagina a si própria refletida – seja literalmente, no espelho, seja figurativamente no espelho do olhar do outro – como uma pessoa inteira.<sup>20</sup>

É interessante observar que estes dois descentramentos partem de concepções que acentuam a importância dos relacionamentos; do social; da noção interativa da vida humana e sua importância na construção das identidades. Segundo Lacan, é através da formação do “eu” no olhar do “outro” que a criança inicia seu relacionamento com os sistemas simbólicos fora dela mesma, tais como a língua, a cultura e a diferença sexual. Conseqüentemente,

a identidade é algo formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento. Existe sempre algo imaginário ou fantasiado sobre sua unidade. Ela permanece sempre incompleta, está sempre em processo, sempre sendo formada.<sup>21</sup>

“A identidade surge não tanto da plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de uma falta de inteireza que é preenchida a partir de nosso exterior, pelas formas através das quais nós

---

<sup>20</sup> HALL, Stuart. *Op. cit.*, p. 37.

<sup>21</sup> HALL, Stuart. *Op. cit.*, p. 38.

imaginamos ser vistos por outros”<sup>22</sup>. É preciso observar, no entanto que, apesar da noção da falta de inteireza, o autor não deixa de mencionar o fato de a identidade já estar dentro de nós, o que relativiza esse posicionamento ao lembrar o núcleo básico.

Jacques-Alain Miller, psicanalista lacaniano, em seu livro: “O osso de uma análise”, analisa o obstáculo encontrado em toda análise subjetiva através do poema de Carlos Drummond de Andrade: “No meio do caminho tinha uma pedra” que faz parte da coletânea “Tentativa de exploração e de interpretação do estar no mundo”<sup>23</sup>. Para Miller, o obstáculo de toda análise é a pedra encontrada no meio do caminho, isto é, o núcleo fundamental a partir do qual se forma uma identidade que nunca pode ser configurada como acabada, mas que, ao contrário, permanece “em processo” ao longo da vida. No entanto, o fato de permanecer em processo não elimina o núcleo inicial, simbolizado por uma pedra, a qual, pode ser burilada neste processo mas nunca eliminada em sua essência original. Ao introduzir a dialética entre a pedra e o caminho, Miller constata que a pedra existe e estava lá, antes de ser encontrada mas depende de alguém que se põe a caminho, o encontro com a pedra. E ele destaca: “o caminho só existe porque me pus a caminho, o caminho existe por minha causa, e a pedra não existe por causa de mim”<sup>24</sup>.

---

<sup>22</sup> HALL, Stuart. *Op. cit.*, p. 39.

<sup>23</sup> ANDRADE, Carlos Drummond de. In: MILLER, Jacques-Alain. *O uso de uma análise*. p. 27.

No meio do caminho - No meio do caminho tinha uma pedra / Tinha uma pedra no meio do caminho / Tinha uma pedra / No meio do caminho tinha uma pedra / Nunca me esquecerei desse acontecimento / Na vida de minhas retinas tão fatigadas / Nunca me esquecerei que no meio do caminho / Tinha uma pedra / Tinha uma pedra no meio do caminho / No meio do caminho tinha uma pedra. (Carlos Drummond de Andrade)

<sup>24</sup> MILLER, Jacques-Alain. *Op. cit.*, p. 30.

Mas ela se torna um obstáculo por causa do caminho que eu introduzi no mundo e que obriga aquele que percorre o caminho a uma repetição inconsolável.

Para Miller, o poema diz da conexão entre o caminho e a pedra. Não há obstáculo da pedra se não há caminho, mas sem dúvida, não há caminho se não houver a pedra. Se não houvesse uma pedra no meio do caminho para me deter, para me obrigar a vê-la, para me obrigar a repetir aquilo que vejo com os meus olhos fatigados, será que eu saberia que estou no caminho? É pelo caminho que a pedra existe, mas é também pela pedra que o caminho existe.<sup>25</sup>

Portanto, para o psicanalista, não haveria caminho, não haveria pedra, se não houvesse ser falante, o qual, apesar de ter muitos caminhos, tem principalmente, um caminho mais essencial, um caminho único que ele percorre enquanto ser falante, o caminho de sua fala. Tal raciocínio de base psicanalítica, mostra a conexão da literatura com a vida e nos liga ao terceiro descentramento que está associado com o trabalho do lingüista estrutural Ferdinand de Saussure.

Para Saussure, nós não somos, em nenhum sentido, os autores das afirmações que fazemos ou dos significados que expressamos na língua. “Nós podemos utilizar a língua para produzir significados apenas nos posicionando no interior das regras da língua e dos sistemas de significado de nossa

---

<sup>25</sup> MILLER, Jacques-Alain. *Ibidem*, p. 31.

cultura. A língua é um sistema social e não um sistema individual. Ela preexiste a nós”<sup>26</sup>. ‘E notório, para quem fala mais de uma língua, que não é suficiente saber o vocabulário dessas línguas para poder comunicar-se, pois o léxico é apenas um dos aspectos de um idioma. Através de um exemplo bem simples, podemos ilustrar esta diferença: em inglês, diz-se “*Mary is twenty years old*”, o que em português seria: “Maria tem vinte anos”. A idéia é a mesma, mas quem sabe falar ambas as línguas observa que a maneira de expressar o mesmo pensamento é bem diferente, isto é, em inglês usa-se o verbo “ser”, em português o verbo “ter”, mas ambas as proposições transmitem o mesmo fato (a idade de Maria). Portanto, em ambos os casos o ser falante teve de posicionar-se dentro do sistema da respectiva língua, para fazer-se entender.

Ao falar uma língua, além de expressar nossos pensamentos mais interiores e originais, nós ativamos os significados que já existem em nossa língua e nossos sistemas culturais. O significado surge nas relações de similaridade e diferença que as palavras têm com outras palavras no interior do código da língua. Sabemos o que é a “noite” porque ela não é o “dia”. Observe-se a analogia que existe aqui, entre língua e identidade. Eu sei quem “eu” sou em relação com o outro (por exemplo: meu pai) que eu não posso ser.

Do exposto, podemos concluir que o terceiro descentramento tem por base, como os outros, a questão do social e seu imbricamento com o individual, a identidade.

---

<sup>26</sup> SAUSSURE, Ferdinand, *apud* HALL, Stuart. *Op. cit.*, p. 40.

O quarto descentramento tem a ver com o trabalho do filósofo e historiador francês Michel Foucault, que entre outros aspectos, trata das instituições surgidas no início do século XIX e que atingiram seu desenvolvimento máximo no século XX. Tais instituições formam um novo tipo de poder – o poder disciplinar, o qual se preocupa com a regulação, a vigilância da espécie humana ou de populações inteiras e, em seguida, com o indivíduo e seu corpo.

O quinto descentramento do pensamento ocidental diz respeito ao movimento feminista, um dos muitos movimentos sociais que eclodiram a partir da década de sessenta, os quais se opunham tanto à política liberal capitalista do Ocidente quanto à política “stalinista” do Oriente. Foram movimentos que afirmaram tanto as dimensões “subjetivas” quanto as dimensões “objetivas” da política, suspeitando de todas as formas burocráticas de organização, favorecendo a espontaneidade e os atos de vontade política. Foram movimentos que refletiram o enfraquecimento da classe política e das organizações políticas de massa, bem como sua fragmentação em vários movimentos sociais separados, dos quais, entretanto, não nos ocuparemos agora.

Uma das referências importantes na questão da identidade do sujeito é a da cultura nacional.

Ao nos definirmos, algumas vezes dizemos que somos ingleses ou galeses, ou indianos. Obviamente, ao fazer isso estamos falando de forma metafórica. Essas identidades não estão literalmente impressas em nossos genes. Entretanto, nós efetivamente pensamos ne-

las como se fossem parte de nossa natureza essencial.<sup>27</sup>

Sem um sentimento de identificação nacional, o sujeito moderno experimentaria um profundo sentimento de perda subjetiva, como adverte E. Gellner.

a nação não é apenas uma entidade política mas algo que produz sentidos – um sistema de representação cultural. As pessoas não são apenas cidadãos legais de uma nação; eles participam da idéia de nação tal como representada em sua cultura nacional (donde a importância de valorizar os seus componentes, mitos etc.). Uma nação é uma comunidade simbólica e é isso que explica seu poder para gerar um sentimento de identidade e lealdade.<sup>28</sup>

Atualmente é ponto pacífico que “as culturas nacionais são compostas não apenas de instituições culturais, mas também de símbolos e representações. Uma cultura nacional é um discurso – um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos. As culturas nacionais, ao produzir sentidos sobre a nação, sentidos com os quais podemos nos identificar, constroem identidades. Esses sentidos estão contidos nas histórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que dela são construídas.”<sup>29</sup> Como argumentou Benedict Anderson, a identidade nacional é uma “comunidade imaginada”.

Do estabelecimento da identidade nacional como uma comunidade imaginada, passemos aos elementos constitutivos dessa elaboração, que para Anderson são os seguintes:

---

<sup>27</sup> HALL, Stuart. *Op. cit.*, p. 47.

<sup>28</sup> HALL, Stuart. *Op. cit.*, p. 48.

<sup>29</sup> HALL, Stuart. *Op. cit.*, p. 51.



- a narrativa da nação;
- a ênfase nas origens, na continuidade, na tradição e na intemporalidade (a permanência dos elementos essenciais do caráter nacional);
- a invenção da tradição (aqui mais no sentido de cerimônias, rituais – o autor exemplifica com a pompa da monarquia inglesa);
- o mito fundacional: “uma história que localiza a origem da nação, do povo e do seu caráter nacional num passado tão distante que eles se perdem nas brumas do tempo, não do tempo real, mas de um tempo mítico”;<sup>30</sup>
- a identidade nacional é também muitas vezes simbolicamente baseada na idéia de um povo, ou *folk*, puro, original.

Como vemos, esses elementos formadores da “comunidade imaginada” dão uma idéia do potencial imaginativo nele empregado: narrativa, tradição, caráter nacional, mito, idéia de raça pura. Enfim, todo um aparato ideológico que tem muito pouco a ver com a realidade ou com alguma teoria de base científica, provavelmente porque o conceito de identidade nacional está profundamente ligado à subjetividade e, portanto, com sentimentos. Subjetividade aqui significa necessidade de pertencimento, auto-afirmação, enfim, aquela gama de sentimentos que formam a base do que se convencionou qualificar de nacionalismo.

---

<sup>30</sup> HALL, Stuart. *Op. cit.*, p. 55.

O nacionalismo como tal, segundo Dante Moreira Leite, surgiu no início do século XIX com a Revolução Francesa, que sacudiu as estruturas do poder da Europa Ocidental quando o exército francês e a ideologia da revolução puseram em perigo as casas reinantes dos países vizinhos. Pouco depois, as guerras napoleônicas também tiveram o mesmo resultado, aglutinando os diversos países europeus em torno das idéias de nação, nacionalismo e identidade nacional. É bem verdade, como salienta este autor que o nacionalismo francês foi diverso do alemão, por exemplo, visto que a França era um país unificado com um governo fortemente centralizado no poder de um monarca absoluto (desde Luís XIV) enquanto a Alemanha ainda se constituía de diversos reinos autônomos. O autor salienta que já podemos detectar traços de nacionalismo na obra de Camões, a epopéia marítima de “Os Lusíadas”. Vale lembrar que o século XIX é, para a maioria das nações, o século do surgimento do nacionalismo e da formação do Estado-nação. Portanto, foi a formação das novas nações com o conseqüente nacionalismo que contribuiu para a formação das identidades nacionais. E, essa construção da identidade que, como vimos, é um “discurso” e, como tal imaginado passa pela formação de uma cultura, não só em sentido amplo, como também de uma cultura literária. Conforme Dante Moreira Leite, “os românticos brasileiros tiveram nítida consciência de seu papel nessa definição e tentaram explorar os elementos constitutivos do nacionalismo.”

Embora possamos assinalar o começo do século XIX como a época da formação das nações européias, Anderson salienta que a independência

dos Estados Unidos da América foi proclamada no final do século anterior e, sobretudo, que a independência das colônias americanas, em geral (América do Sul e Central) não podem ser explicadas através dos mesmos fenômenos que contribuíram para a independência no Velho Mundo. Para esse autor, explicam-se mais facilmente os movimentos de independência das Américas através da identificação entre os “criollos”, baseada na fatalidade de seus respectivos nascimentos transatlântico que os destinava à subordinação em relação a um espanhol nascido na Espanha – ainda que em termos de língua, religião, origem familiar e maneiras, fossem praticamente indistinguíveis uns dos outros. No Brasil, o imperialismo da metrópole também foi fator decisivo para a proclamação da independência, muito embora, como é do conhecimento geral, o nosso movimento libertário apresente características próprias.<sup>31</sup>

No Brasil, o nacionalismo decorrente da consciência de jovem nação independente (1822) coincidiu com o Romantismo, cuja temática contribuiu para a criação de mitos nacionais e do romance fundacional, unindo a valorização do selvagem a do europeu colonizador, equiparando-os.

Sem uma cultura, um país apenas existe como acidente geográfico, isto é, ele apenas tem existência física, ele não é. O que determina o seu “ser”, o seu lugar entre as outras nações é uma cultura própria, como bem assinalou Mário de Andrade:

De que maneira nós podemos concorrer prá grandeza da humanidade? É sendo franceses ou alemães? Não, porque isso já está na

---

<sup>31</sup> LEITE, Dante Moreira. *O caráter nacional brasileiro*. São Paulo: Editora UNESP, 2003. p. 219.

civilização. O nosso contingente tem de ser brasileiro. O dia em que nós formos inteiramente brasileiros e só brasileiros, a humanidade estará rica de mais uma raça, rica de uma nova combinação de qualidades humanas. As raças são acordes musicais. Um é elegante, discreto, cético. Outro é lírico, sentimental, místico e desordenado. Outro é áspero, sensual, cheio de lambanças. Outro é tímido, humorista e hipócrita. Quando realizarmos o nosso acorde, então seremos usados na harmonia da civilização.<sup>32</sup>

É mais uma opinião, na esteira do que já estipulara, um século antes, Machado de Assis no artigo “Instinto de Nacionalidade”: “Esta outra independência não tem sete de setembro nem campo do Ipiranga; não se fará num dia, mas pausadamente, para sair duradoura: não será obra de uma geração nem duas; muitas trabalharão para ela até perfazê-la de todo.”<sup>33</sup>

Portanto, a construção da identidade cultural brasileira que, conforme Machado de Assis, será o resultado do trabalho de muitas gerações, tem na obra de José de Alencar uma de suas vigas-mestras, principalmente no estabelecimento das duas culturas primordiais dessa identidade. No cumprimento da missão que se propôs José de Alencar: estabelecer o momento de surgimento de uma nova nação, os costumes, mitos, religião, enfim, tudo o que constitui uma cultura em sentido amplo, foi tomado às duas culturas básicas: a lusa e a indígena. Esse amálgama ainda informe no século XVII (época em que se situa o romance) foi evoluindo até nossos dias e formando o que é hoje o nosso país: uma sociedade interétnica e multicultural que, apesar dos posteriores e numerosos acréscimos étnicos, conserva muito daque-

<sup>32</sup> CARVALHAL, Tania Franco. A questão do nacional. In: *Dedalus – Revista Portuguesa de Literatura Comparada*. n. 1, 1991. p. 50.

<sup>33</sup> ASSIS, Machado de. *Instituto de nacionalidade e outros ensaios*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1999. p. 10.

le núcleo inicial, sendo substancial o aporte indígena nessa formação. É o que constata Doris Sommer ao citar o trocadilho de Oswald de Andrade: *tupy or not tupy*, acrescentando: a questão não é *tupy* ou não *tupy*, mas sim tupi e não tupi; isto é, os dois elementos não são excludentes e sim concorrentes na formação da identidade cultural do Brasil. É este, pois, um dos méritos de Alencar: discernir com acerto as bases de nossa formação e valorizá-las.

A construção da identidade nacional, segundo Benedict Anderson, mistura o poder político dos nacionalismos com sua pobreza e até incoerência filosófica. E frisa que nessa construção, o *amor patriae* não difere das demais afeições, nas quais sempre existe um elemento de imaginação apaixonada.<sup>34</sup>

Na formação de um mito, José Clemente Pozenato assinala a confluência de dois elementos: um deles é o documentário, isto é, o que realmente aconteceu, o registro histórico, e o outro é o mítico, o ficcional, o imaginário. Tempos depois, quando o construto nacional fica plasmado, o mito se torna crença arraigada. Não importa o quanto a realidade e a evolução dos tempos mostrem sua fragilidade. Por isto mesmo é que se diz que ídolos têm pés de barro; isto é, depois que se presume que uma hipótese seja verdadeira, sua precariedade torna-se relativa, e a eficácia de seu poder evocador permanece inalterada. É o caso da idealização do índio. Não importa a veracidade ou não dos fatos históricos e muito menos, a sua situação de cultura ali-

---

<sup>34</sup> BENEDICT, Anderson. *Noção e consciência nacional*. São Paulo: Ática, 1989. p. 13.

jada do contexto nacional. Alencar erigiu-o em herói e em nossa imaginação é mais fácil visualizá-lo como tal. É o que nos mostra a permanência da obra de Alencar, seja nas sucessivas edições do romance, na ópera, nas filmagens ou no samba-enredo.

O índio foi escravizado, violentado, dizimado. Não há como negar. Mas a sua língua através da nomenclatura de sítios, vegetação, animais, acidentes geográficos permanece na língua portuguesa falada no Brasil, como também muitos de seus hábitos, costumes, alimentação, enfim, tudo o que constitui a cultura de um povo. E o resultado dessa união cultural conjugado à miscigenação racial permanece como frutos da terra que foi fertilizada pelo sangue do genocídio de uma raça. Para Darcy Ribeiro, nenhum povo sairia incólume de uma rotina semelhante:

Todos nós, brasileiros, somos carne da carne daqueles pretos e índios supliciados. A doçura mais terna e a crueldade mais atroz aqui se conjugaram para fazer de nós a gente sentida e sofrida que somos e a gente insensível e brutal, que também somos. Descendentes de escravos e de senhores de escravos seremos sempre servos da malignidade destilada e instalada em nós, tanto pelo sentimento da dor intencionalmente produzida para doer mais, quanto pelo exercício da brutalidade sobre os homens, sobre mulheres, sobre crianças convertidas em pasto de nossa fúria.

A mais terrível de nossas heranças é esta de levar sempre conosco a cicatriz de torturador impressa na alma e pronta a explodir na brutalidade racista e classista. Ela é que incandesce, ainda hoje, em tanta autoridade brasileira predisposta a torturar, seviciar e machucar os pobres que lhes caem às mãos. Ela, porém, provocando crescente indignação nos dará forças, amanhã, para conter os processos e criar aqui uma sociedade solidária.<sup>35</sup>

---

<sup>35</sup> RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro. A formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 120.

### 1.3 O ÍNDIO E A LITERATURA

Deixemos claro que o indianismo não constituiu característica exclusiva da incipiente literatura brasileira. Pelo contrário, marcou presença na literatura européia e principalmente na literatura hispano-americana, onde continua atuante nos dias atuais. No Brasil, o índio foi personagem constante desde o primeiro documento arrolado nessa literatura, ou seja, a carta de Pero Vaz de Caminha, e continuou presente até os dias atuais, embora o ponto culminante de sua presença tenha sido a literatura do século XIX. Podemos datar o início desta valorização na obra de catequese dos jesuítas, os quais, ao fazerem do indígena o suporte de sua catequese e política, estabeleceram as bases de sua idealização. Ou, como sugere Nelson Werneck Sodré:

se não quisermos descer aos primeiros tempos da colonização, podemos ficar nos enciclopedistas que traduziram de uma maneira tão expressiva, embora também falsa, do ponto de vista do confronto com a realidade, o encantamento do europeu com o índio, a tendência em torná-lo qualquer coisa feita à sua imagem e semelhança, com as suas qualidades e traços – qualidades e traços que estão presentes nos índios de Alencar –, qualidades e traços que não eram senão os que a cultura do tempo havia forjado para o homem branco europeu, e que ele generalizava ao julgar, com benevolência, os silvícolas.<sup>36</sup>

A busca da identidade literária foi sempre uma das características da literatura brasileira. Para Afrânio Coutinho, os escritores sempre se empenharam em estabelecer a identidade cultural com a conseqüente fixação do caráter típico do brasileiro. Para tanto, procuraram o protagonista ideal dessa cultura *lato sensu*. É uma linha constante que, partindo da carta de

---

<sup>36</sup> SODRÉ, Nelson Werneck. *Obras completas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951, v. XI. p. 23.

Pero Vaz de Caminha, acompanha o movimento histórico do confronto da alteridade, isto é, o confronto inicial de duas culturas, completamente diferenciadas e em estágios diversos de civilização. Do impacto inicial entre descobridores e descobertos, do qual a carta nos dá testemunho, um longo caminho foi percorrido pelos protagonistas, levando à construção de um novo país com uma população mestiça. E a literatura do novo país perseguiu sempre a formação de uma identidade própria, “conseqüência do fato de ser a adaptação dos padrões estéticos e intelectuais da Europa às condições físicas e sociais do Novo Mundo, através do processo colonizador.”<sup>37</sup>

A carta de Pero Vaz de Caminha é a visão do europeu extasiado (porém não desprevenido) diante de uma natureza selvagem e paradisíaca e de seu povo primitivo. A história do processo colonizador que aí começa é registrada depois através do testemunho dos padres jesuítas, bem como de numerosos viajantes e pastores de diversas religiões que aqui aportaram, os quais, ao registrar suas impressões, foram formando um acervo literário do qual (como não poderia deixar de ser) o indígena é personagem largamente descrita em seus hábitos, costumes etc. Nos séculos posteriores, essa literatura atrelada às modas européias segue registrando a vida da colônia, onde os silvícolas continuam presentes, seja em odes à maneira grega ou figurando em diálogos como pastores de éclogas do período arcádico. Mesmo nessas obras menores e muito influenciadas pela literatura européia, os índios continuam a marcar presença, como os nomes de tais obras sugerem:

---

<sup>37</sup> CÂNDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. São Paulo: Editora da USP, 1975, v. II, p. 164.



*Uruguai* (1769), de Basílio da Gama e *O Caramuru* (1781) de Santa Rita Durão. Estes dois poemas épicos não pretendem defender a causa dos índios: o primeiro trata do arrasamento das reduções jesuíticas dos *Sete Povos de Missões*, e o outro descreve a colonização da Bahia através da união do pioneiro português com a princesa indígena. O *Uruguai* defende a causa da Ilustração e da política portuguesa contra os jesuítas no estilo arcádico, e a segunda, epopéia da autoria de um padre, defende a religião cristã contra a Ilustração anticristã, ao modo clássico-barroco.

Portanto, a literatura que foi sendo feita na colônia era essencialmente européia, mas personagens, ambientes físicos e a própria língua iam adquirindo características locais para exprimir a nova realidade cultural e humana. “Deste modo, deu-se no seio da cultura européia uma espécie de experimentação, cujo resultado foram as literaturas nacionais da América Latina no que têm de prolongamento e novidade, cópia e invenção, automatismo e espontaneidade.”<sup>38</sup>

Mas é o século XIX que vê surgir um movimento de conscientização da inteligência brasileira no sentido de criar uma literatura que exprimissem a realidade do país, afastando a influência portuguesa. Nesse particular, foi relevante o papel representado pelo pensamento crítico do século, o qual, segundo Afrânio Coutinho, teve uma linha de coerência interna em torno da idéia de nacionalidade: “a busca da nacionalidade literária: o esforço de

---

<sup>38</sup> CÂNDIDO, *Op. cit.*, p. 165.

definir o caráter brasileiro que teria a literatura do país: o encontro da ou das fórmulas para exprimir o colorido peculiar que ele assumiu; eis o centro das preocupações dos críticos, teóricos e historiadores literários a partir de 1830.”<sup>39</sup>

No entanto, conforme estabelece Antonio Candido, a colonização portuguesa

ia criando a sua própria contradição, na medida em que se modificava para se adaptar, e ao consolidar as classes dominantes da Colônia. Os interesses destas começaram a certa altura a apresentar divergências em relação aos da Metrópole, e elas também se puseram a exprimir as suas novas posições e sentimentos através da literatura.<sup>40</sup>

Neste particular, é preciso observar que a sociedade brasileira era composta quase que exclusivamente pela classe dos senhores e pelos escravos. A população escrava foi constituída no primeiro século pelos indígenas, sendo posteriormente suplantada pela africana. Como os escravos só tiveram expressão cultural através do folclore, conclui-se que a literatura no Brasil foi expressão da cultura do colonizador e depois do colono europeizado, herdeiro dos seus valores e candidato à sua posição de domínio.

Sabemos que o século XIX representou o clímax de todo um movimento de idéias, não só na Europa como também nos novos países, que encontrou no Romantismo um pensamento afinado com os ideais de pátria, nacionalismo e identidade cultural. No Brasil, a independência política coincidiu com uma efervescência literária que revelou uma plêiade de poetas e escritores. Podemos citar, ficcionistas e poetas, como Bernardo Guimarães,

---

<sup>39</sup> COUTINHO, Afrânio. *A tradição afortunada*. p. 159. (xérox)

<sup>40</sup> CÂNDIDO, Antônio. *A educação pela noite*. Literatura e sub-desenvolvimento. São Paulo: Ática, 1996. p. 167.

Franklin Távora, Manuel Antônio de Almeida, Álvares de Azevedo, Casimiro de Abreu, Antônio Macedo Soares, Fagundes Varela, Gonçalves Dias, Castro Alves, Junqueira Freire. Em meados desse século surge o indianismo, cujo ponto alto é a poesia de Gonçalves Dias e o romance de José de Alencar. A literatura indianista no Brasil coincidiu, pois, com essa tomada de consciência dos escritores no intuito de valorizar o elemento humano autóctone como fundador da nacionalidade juntamente com o colonizador português. E o índio foi, então, uma saída conseqüente para o nosso nacionalismo, fornecendo uma temática rica e agressiva, pois “tinha, além de tudo, na ânsia nativista, um traço de valorização histórica a mais: fora ele o adversário do português colonizador – ele que, dono da terra, e livre nessa opusera-se ao domínio luso, lutara contra ele, e fora derrotado combatendo.”<sup>41</sup>

Podemos ainda citar como fontes folclóricas do indianismo, os contos populares que Capistrano de Abreu que na obra *Ensaios e Estudos*, divide em três ciclos, filiando o indianismo ao terceiro ciclo. Capistrano confessa que sua pesquisa para essa obra restringiu-se ao Ceará, justamente a terra de José de Alencar. Tais origens folclóricas não escaparam a Alencar, que definiu uma primeira etapa de sua obra como girando em torno das “lendas e mitos da terra selvagem e conquistada; são as tradições que embalaram a infância do povo, e ele escutava como o filho a quem a mãe acalenta no berço com as canções da pátria.”<sup>42</sup>

---

<sup>41</sup> SODRÉ, *Ibidem*, p. 26.

<sup>42</sup> ALENCAR, José de. *Sonhos d'ouro*. São Paulo: Ática, 1998. p. 15.

O romantismo europeu também teve essa característica de enaltecimento da origem nacional, sendo que o surgimento das respectivas identidades nacionais foi localizado na Idade Média. Alguns escritores europeus introduziram em suas obras elementos indígenas, como, por exemplo, Chateaubriand<sup>43</sup>. Porém, o elemento indígena, no citado autor é sobretudo, um fator de exotismo próprio da visão europeia, através do qual o autor extravasou suas inquietações metafísicas, muito diferente da feição do indianismo latino-americano em geral, o qual teve como motivação principal a valorização do elemento indígena como símbolo da nacionalidade.

A literatura indianista das Américas foi uma literatura de *criollos*, no sentido que tem o vocábulo em espanhol, isto é, o europeu nascido no Novo Mundo, o qual já tinha uma consciência muito clara de sua filiação ao novo país. Nesse particular entram também os atritos políticos de uma elite local, cônica de seus direitos e que se sentia espoliada pelo imperialismo da metrópole. Foi a época das lutas pela independência que estouraram em diversos países da América Latina. Toda essa efervescência político-social influenciaria os escritores românticos, sendo que, dessa produção, a literatura indianista é um dos aspectos mais característicos.

José Carlos Mariátegui<sup>44</sup> assim define esse tipo de literatura:

A maior injustiça em que poderia incorrer um crítico seria qualquer apressada condenação da literatura indigenista, por sua falta de

---

<sup>43</sup> CHATEAUBRIAND, François-René. *Atala*. Paris: Flammarion, 1996. Entre as obras deste escritor citam-se: *René, Les aventures du dernier abencéroge, Le génie du Christianisme, Les Martyrs, Mémoires d'outre-tambe*.

<sup>44</sup> MARIÁTEGUI, José Carlos. In: POLAR, Antônio Cornejo. *O Condor voa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000. p. 168

autoctonismo integral ou a presença, mais ou menos acusada em obras, de elementos de artifício na interpretação e na expressão. A literatura indigenista não pode dar-nos uma versão rigorosamente verista do índio. Tampouco pode dar-nos sua própria ânima. É ainda uma literatura de mestiços. Por isso chama-se indigenista e não indígena.<sup>45</sup>

Podemos afirmar que a literatura indianista foi presença constante nos diversos países da América, sendo que em cada um deles assumiu características especiais conforme as peculiaridades históricas de cada país.

Doris Sommer<sup>46</sup> analisando em profundidade os romances fundacionais da América Latina, afirma que todos estes romances seguem um paradigma comum, a superposição de Eros a Polis, ou seja, em todos eles, o amor romântico confunde-se com o nacionalismo. A mesma autora credits o sucesso de Alencar não apenas ao fato de ele ter interpretado o anseio dos brasileiros por raízes autóctones, legitimadoras da miscigenação, como também pelo fato de a emancipação brasileira ter sido realizada através de um acordo de cavalheiros, já que as diversas revoltas localizadas nunca atingiram uma mobilização nacional, perdendo, portanto, em interesse para o exotismo indígena, tão marcante em Chateaubriand ou na visão da Europa.

Já para Antônio Candido, no Brasil a idealização indígena teria sido facilitada por um elenco de razões político-sociais, por ele denominado de tendência genealógica. A tendência genealógica configuraria a interpretação ideologicamente dirigida do passado com o intuito de justificar a situação presente:

---

<sup>45</sup> POLAR, Antônio Cornejo. *O Condor voa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000. p. 168.

<sup>46</sup> SOMMER, Doris. *Foundational fictions*. The national romances of Latin América. Berkeley. Univ. Califórnia, 1991.

O elemento paradoxal do ponto de vista lógico, mas normal do ponto de vista sociológico, foi a tentativa de compatibilizar com os padrões europeus, a realidade de uma sociedade pioneira, sincrética sob o aspecto cultural, mestiça sob o aspecto racial. De fato, a tendência genealógica consiste em escolher no passado local, os elementos adequados a uma visão que de certo modo é nativista, mas procura se aproximar o mais possível dos ideais e normas europeus.<sup>47</sup>

Entre os fatores que configuram essa tendência o autor refere o reconhecimento da condição humana do selvagem pelos jesuítas: a abolição da escravização indígena em meados do século XVIII; o costume dos reis portugueses de conferir categoria de nobreza a alguns chefes que, nos séculos XVI e XVII, ajudaram a conquistar e defender o país: e finalmente a moda do “homem natural”, introduzida pelo Iluminismo.

Enfim, quer levemos em consideração os fatores político-ideológicos ou o ideário romântico ou ainda o mito do bom selvagem, o fato é que o objetivo de construção de um herói nacional e a incessante frustração em consegui-lo teve sua realização na idealização do índio brasileiro. Muitos outros candidatos se apresentaram à imaginação dos escritores pátrios: o bandeirante, o catequizador, os militantes políticos (Tiradentes), enfim uma lista variada de personagens que não lograram êxito como símbolo nacional de estatura mítica. A propósito, Walnice Nogueira Galvão observa que:

Bem curiosamente, aquele que chegou mais perto de tornar-se um herói nacional foi o índio. Graças a feliz coincidência, o índio aparece como se fosse uma personagem previamente pronta, apenas aguardando, na sonolência das gestações, um ideário estético que lhe fosse propício. E esse ideário quem o forneceu foi o Romantismo.<sup>48</sup>

---

<sup>47</sup> CANDIDO, *Ibidem*, p. 175.

<sup>48</sup> GALVÃO, Walnice N. *Indianismo revisitado – Gatos de outro saco*. São Paulo: Brasiliense, 1981. p. 176.

Do exposto ressalta que o indianismo brasileiro teve o seu ponto culminante na estética do Romantismo e no objetivo de enaltecimento da nacionalidade. Após esse período, o indianismo no Brasil produziu poucas obras literárias, o que levou à seguinte conclusão:

O índio não teve muita sorte na literatura brasileira, depois do romantismo. Enquanto nas letras hispano-americanas viceja um esplêndido indigenismo por este século adentro, com tantos e tão importantes escritores dedicando-se a transpor o índio para a ficção, no Brasil se podem contar nos dedos das mãos os casos.<sup>49</sup>

É verdade que na literatura brasileira podemos citar algumas obras surgidas durante o Movimento Modernista, o qual sendo também um momento de tomada de posição ideológica e literária, volta mais uma vez à temática indígena numa atitude de provocação de que é exemplo o *Manifesto Antropofágico* de Oswald de Andrade. Entre os romances, podemos citar *Macunaíma*, de Mário de Andrade e *Quarup*, de Antônio Callado. São obras que têm uma abordagem totalmente diferente da idealização romântica de Alencar. A mesma inflexão realista encontra-se na obra do antropólogo *Darcy Ribeiro*, o qual, no romance *Maira*, realiza um documentário profundo da situação do selvagem, através da análise de todas as linhas de força que agem sobre sua cultura. Podemos também mencionar o conto de *João Guimarães Rosa*, *Meu tio o Iauaretê* (1961), em que a narração em primeira pessoa dá, pela primeira vez em nossa literatura, a palavra ao índio. Todas essas obras têm, no entanto abordagens diferentes da idealização romântica

---

<sup>49</sup> GALVÃO, *Op. cit.*, p. 176.

de Alencar, constituindo todas libelos contra a destruição da cultura indígena e a situação marginal dos índios.

Para a professora Lúcia Helena: “A novidade de Alencar implica trazer para o cenário da cultura brasileira de sua época uma versão da instituição social baseada não na depreciação do indígena, mas na de uma tentativa de revigoração da cultura dita selvagem, lida fora do preconceito então vigente.”<sup>50</sup>

---

<sup>50</sup> HELENA, Lúcia. *Alencar, a vontade de ser nação*. Lugares Textuais do Romance. 2001. p. 358.



## **2. O GUARANI – UM ROMANCE FUNDADOR**

### 2.1 O MITO E A HISTÓRIA

O mito como conceito cultural no mundo ocidental percorreu um longo caminho desde a Antiguidade até nossos dias. Nesta trajetória de séculos, teve momentos de culminâncias e outros de quase esquecimento, mas manteve o seu poder evocador ao longo de toda a história contemporânea.

Para os gregos e romanos, seus herdeiros culturais, o mito estava intimamente ligado à religião. Os gregos concebiam o mundo povoado por deuses, seres humanos e uma infinidade de formas híbridas, resultado da união de deuses com criaturas humanas, homens com animais etc. Eles consideravam todas as formas de vida como oriundas de uma mesma essência, sendo a distinção entre as diversas categorias ontológicas mais uma questão de grau do que de diferença intrínseca. Assim, os gregos povoaram o Olimpo e o próprio mundo com criaturas diversificadas conforme suas respectivas filiações, numa atitude de aceitação filosófica da multiplicidade do gênero humano.

Com o advento do Cristianismo e sua posterior institucionalização pelo Catolicismo, a liberdade de imaginação e a mitologia foram gradual-

mente proscritas. O mundo fora criado por um Deus onipotente, onisciente e onipresente e, através de seus seguidores, o mundo foi enquadrado em limites muito estritos de crenças e comportamentos. A crença ou aceitação dos mitos permaneceu adstrita às camadas incultas da população de modo latente. Na Idade Média, com a absoluta hegemonia da religião católica, poucos mitos foram reverenciados e temidos, à exceção talvez de Satã.

Enfim, a desmitologização da cultura segue em frente e podemos marcar dois momentos de maior desprestígio: o século XVII durante o Iluminismo, e através da corrente positivista da filosofia do século XIX, para no século XX surgir um forte movimento de remitologização da Cultura. Inúmeras são as correntes filosóficas que voltam sua atenção para o estudo dos mitos e sua influência em diversos setores, como nas artes, principalmente na música e na literatura e também na psicanálise, na sociologia e na antropologia, surgindo inúmeras teorias que desvendá-lo.

Entretanto, como afirma Gianni Vattimo: “Não há na filosofia contemporânea, uma satisfatória teoria do mito – de sua essência e das suas ligações a outras formas de relação com o mundo”. De maneira geral, os teóricos do século XX consideram o mito “um saber anterior ao científico, mais antigo, menos maduro, mais ligado a aspectos infantis ou adolescentes da história da mente humana.”<sup>51</sup> O uso e o conceito de mito estão sujeitos a confusão e contradições. Por isto, Vattimo propõe três atitudes predominantes

---

<sup>51</sup> VATTINO, Gianni. *A sociedade transparente*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, s/n. p. 87.

na cultura atual em relação aos mitos: o arcaísmo, o relativismo cultural e o irracionalismo mitigado. Diferentemente desse autor, Hayden White aponta duas atitudes básicas em relação aos mitos: o arcaísmo e o primitivismo.<sup>52</sup> Detenhamo-nos nestes dois autores, porque ambos configuram o arcaísmo de maneira semelhante, cuja conceituação sustenta o mito do “nobre selvagem”, tal como o concebeu José de Alencar. É evidente que se trata de autores que vieram depois do escritor brasileiro, mas ambas as teorias guardam muito das idéias de pensadores do século anterior. Como, por exemplo, Giambattista Vico, cujas idéias poderiam ser do conhecimento de Alencar.

Segundo Vattimo, o mito no Arcaísmo é um reflexo da má-consciência da inteligência liberal em relação ao terceiro mundo. A essa crítica e à má consciência relativamente ao imperialismo e às várias formas de neocolonialismo uniram-se, mais recentemente, as preocupações ecológicas pelas conseqüências desastrosas que a ciência, a tecnologia, a exploração capitalista e a corrida aos armamentos têm sobre a natureza externa e a própria natureza física do homem.<sup>53</sup>

Do ponto de vista do arcaísmo, o mito não é uma fase primitiva e superada da nossa história cultural, mas antes uma forma de saber mais autêntica, não devastada pelo fanatismo puramente quantitativo e pela mentalidade objetivante própria da ciência moderna, da tecnologia e do capitalismo.

---

<sup>52</sup> WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso*. Ensaios sobre a crítica da cultura. São Paulo: EDUSP, 1994. p. 168.

<sup>53</sup> VATTIMO, Gianni. *A sociedade transparente*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1992. p. 35.

Ao contrário do arcaísmo, o relativismo cultural não atribui qualquer superioridade ao saber mítico em geral, nega apenas que haja uma oposição entre estes dois tipos de saber: o mítico e o pensamento científico típico da modernidade, pois ambos se alicerçam em pressupostos idênticos.

No irracionalismo mitigado ou teoria da racionalidade limitada, o mito é entendido num significado mais específico, ligado ao sentido etimológico da palavra. Mito remete ao grego *mythos*, que significa narração. Nessa forma ele se opõe ou se distingue do saber científico, não por uma simples inversão das características deste último, a demonstratividade, a objetividade etc., – mas por seu aspecto específico positivo: a estrutura narrativa. Esta posição considera o saber mítico, na sua qualidade essencialmente narrativa, como uma forma de pensamento mais adequada a certos âmbitos da experiência, como, por exemplo, na historiografia, na psicanálise e na sociologia. Essas teorias têm em comum um pressuposto que, aliás, remonta a Platão, segundo o qual certos campos da experiência não se deixam compreender mediante a razão demonstrativa, ou o método científico, e exigem, pelo contrário, um tipo de saber que não pode qualificar-se senão como mítico. O fato é que as diversas correntes teóricas do século XX não chegam a uma conceituação definitiva, tanto o Estruturalismo de Lévi-Strauss e suas diversas ramificações, as teorias de Foucault (história); Lacan (psicanálise); Althusser (filosofia) e Barthes (crítica literária), quanto a escola míticoritualista de Northrop Frye.

Quanto à história, o século XIX foi amiúde considerado como seu período clássico porque houve uma estreita relação de trabalho e intercâmbio entre a história, a arte, a ciência e a filosofia; ou seja, foi encarada sob um prisma variado em função de sua ligação com a arte literária, sendo considerada uma disciplina a meio-caminho da ciência e da arte. Em relação à ciência, acusavam-na, entre outros fatores, da ausência de um objeto definido (para alguns, o ser humano), da falta de métodos rigorosos de avaliação e verificação, como nas chamadas ciências exatas. Por outro lado, a história depende de um conjunto de dados e tinha uma noção muito nítida de sua responsabilidade em relação a eles. Ora, muitas vezes esses dados eram tão numerosos que o historiador tinha de fazer sua triagem ou escolha; em outros, os arquivos eram incompletos e mister se fazia completá-los por dedução. Enfim, de qualquer maneira, a atitude do historiador diante dos dados era sempre uma resposta às perguntas por ele feitas, isto é, ele partia sempre de algum pressuposto na configuração de sua visão desses dados. Tal configuração, por sua vez, assumia uma feição diferente, conforme o historiador via os atos descritos, ou seja: de maneira trágica, romântica, cômica ou irônica.

Hayden White explica a complexidade da história com o conjunto de fatos, conhecidos como Revolução Francesa e que suscitou numerosas versões: a romântica de Michelet e a trágica de Tocqueville, para citar duas obras consideradas clássicas. Ambos os historiadores, de acordo com esse autor tinham o mesmo conhecimento dos fatos, acesso às mesmas fontes e

ambos produziram obras-primas, mas cada um tinha a sua visão pessoal do fenômeno, o que muda de certa forma, o resultado obtido<sup>54</sup>. Além disso, um relato histórico é sempre uma narrativa e, portanto usa as mesmas figuras (ou tropos) de linguagem, empregadas na obra de ficção. Enfim, as ligações entre a história e a literatura são muito estreitas e, segundo Northrop Frye: “Notamos que, quando o projeto de um historiador atinge certo nível de abrangência, ele se torna mítico na forma e, assim, aproxima-se do poético em sua estrutura.”<sup>55</sup> Portanto,

a diferença entre um relato histórico e um relato ficcional do mundo é formal, não é substantiva; reside nos pesos relativos atribuídos aos elementos construtivos presentes neles: o padrão de composição do livro do historiador, que é o seu *mythos* ou entrecho, é secundário, da mesma forma que o detalhe é secundário para o poeta.<sup>56</sup>

Essa ligação entre história e mito está presente em obras ficcionais como *O Guarani*. Isto porque, no sentido que lhe confere Hayden White, mesmo a metáfora do feudalismo é um mito e a pesquisa do autor sobre os fatos históricos e sobre a civilização indígena é resultado das perguntas por ele formuladas e conseqüência, sem dúvida, de uma cosmovisão definida e de um propósito apriorístico que se pode verificar no prefácio de *Sonhos d'ouro*.

A narrativa de ficção em *O Guarani* flui harmoniosamente entre elementos míticos e históricos. As personagens históricas são D. Antonio de Mariz, sua esposa D. Laureana e o filho D. Diogo. Em nota apenas a *O Guarani*

---

<sup>54</sup> WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso*. São Paulo: EDUSP, 1994. p. 101.

<sup>55</sup> WHITE, Hayden. *Op. cit.*, p. 74.

<sup>56</sup> FRYE, Northrop *apud* WHITE, Hayden. *Op. cit.*, p. 99.

(p. 18); Alencar comenta a existência das personagens. D. Diogo de Mariz em 1607 era provedor da alfândega do Rio de Janeiro, cargo que tinha sido de seu pai alguns anos antes (notas do autor, p. 21 e 22, respectivamente). Sabemos que Alencar foi um estudioso dedicado da cultura indígena (assinalado no capítulo anterior – As idéias de Alencar) e portanto sua visão das sociedades indígenas está alicerçada nesse conhecimento e, em seu propósito de criação do romance fundador através do herói indígena.

Através da narrativa literária, Alencar criou uma metáfora de tal alcance que perdura até nossos dias. Talvez seja ocioso determinar em sua obra, o que é mítico e o que tem caráter histórico, mas mostrar o contato cultural através da idealização ou da ficcionalização de uma realidade, já existente quando escreveu *O Guarani*. Alencar não discorre sobre a gênese do povo brasileiro. Ele transforma essa formação em arte, favorecendo a imaginação do leitor através do domínio dos recursos da ficção.

## 2.2 O ROMANCE, UM GÊNERO NOVO

O romance *O Guarani*, terceira incursão do autor na literatura após *Cinco Minutos* e *A Viuvinha*, pertence a um gênero que engatinhava no Brasil, e que foi o melhor veículo encontrado pelo autor para cantar o índio e as belezas de sua terra. Mesclando o tratamento do índio com o exotismo da Idade Média, idealizada por Walter Scott, e as aventuras dos heróis de

Alexandre Dumas, Alencar cria o primeiro super-herói nacional, o índio Peri como símbolo da pureza nacional.

*O Guarani* é, pois, uma simbiose que mistura em doses variadas, a narrativa de ficção, a história e o mito indianista. Tanto é assim que sua leitura nos transporta da história ao mito, do mito à ficção e desta voltamos à história de uma maneira fluida e ao mesmo tempo organicamente estruturada, que levou Alfredo Bosi a afirmar: “Há um nó apertado de pensamento conservador, mito indianista e metáfora romântica na rede narrativa de ‘*O Guarani*’.”<sup>57</sup>

Analisando a obra de Alencar, sempre deparamos com a paradoxal atitude racional no autor de uma obra tão comprometida com a temática romântica. Sua ficção sempre foi alvo de acirradas polêmicas com os intelectuais da época, senão em consequência dela mesma, um pouco talvez devido ao temperamento do autor que sempre foi tenaz defensor de suas propostas literárias, nunca esquivando-se de afirmá-las, em oportunidades diversas. São célebres as polêmicas que permeiam sua obra ficcional. A primeira delas antecede de um ano, mais ou menos, a publicação de *O Guarani*. Publicada como cartas no *Diário do Rio de Janeiro* (do qual Alencar era, além de um dos fundadores, redator-chefe), as *Cartas de Ig* constituem uma crítica ao poema “A Confederação dos Tamoios”, de Gonçalves de Magalhães, em que Alencar expõe suas idéias sobre o papel do índio na litera-

---

<sup>57</sup> BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Schwartz Ltda., 1992. p. 180.



tura brasileira. Em uma série de cartas assinadas com o pseudônimo de Ig, Alencar critica o artificialismo do tratamento do índio dado por Magalhães. A polêmica se trava do início de junho ao final de outubro de 1856. Alencar estivera pensando na questão do índio – e discutindo-a nos jornais – durante boa parte do ano que antecedeu a sua primeira incursão pelo terreno indianista. Em diversos pontos das cartas, pode-se perceber que Alencar já pensava em abordar a temática indianista, associando-a ao elogio da terra brasileira.

Digo-o por mim: se algum dia fosse poeta, e quisesse cantar a minha terra e suas belezas, se quisesse compor um poema nacional, pediria a Deus que me fizesse esquecer por um momento as minhas idéias de homem civilizado. Filho da natureza, embrenhar-me-ia por essas matas seculares: contemplaria as maravilhas de Deus, veria o sol erguer-se no seu mar de ouro, a lua deslizar-se no azul do céu; ouviria o murmúrio das ondas e o eco profundo e solene das florestas.<sup>58</sup>

Mas não seria através da poesia que Alencar haveria de cantar sua terra e suas belezas. No transcorrer da polêmica sobre a Confederação dos Tamoios, Alencar critica o uso da epopéia para descrever o índio brasileiro:

Escreveríamos um poema, mas não um poema épico; um verdadeiro poema nacional, onde tudo fosse novo, desde o pensamento até a forma, desde a imagem até o verso. A forma com que Homero cantou os gregos não serve para cantar os índios; o verso que disse as desgraças de Tróia e os combates mitológicos não pode exprimir as tristes endeixas do Guanabara; e as tradições selvagens da América. Porventura não haverá no caos incriado do pensamento humano uma nova forma de poesia, um novo metro do verso?<sup>59</sup>

Foi, pois, através de um gênero novo, o romance, que Alencar encon-

<sup>58</sup> ALENCAR, José de. Cartas de Ig. In: BARBOSA, Frederico. “*O Guarani*: uma estrela colorida brilhante”. p. 5.

<sup>59</sup> ALENCAR, José de. *Op. cit.*, p. 6.

trou a maneira de desenvolver a temática indianista com a criação do herói nacional.

Sabemos que o romance é um gênero típico do século XIX. Oriundo das literaturas européias, foi considerado por Henry James como “a mais independente, a mais elástica, a mais prodigiosa de todas as formas literárias”<sup>60</sup>, a ponto de parecer infensa a regras e, mesmo, exigir um tratamento “também fora das Letras”.<sup>61</sup> Portanto, o romance era um gênero incipiente também nas literaturas já consagradas, o qual deve à sua característica de “superfície refletora da totalidade do mundo”<sup>62</sup>, a sua aceitação e permanência desde então.

No entanto, o romance romântico brasileiro teve uma trajetória diversa do romance europeu, o qual

foi inicialmente, uma espécie de confissão pessoal, uma como que explosão da sensibilidade do indivíduo em face da sua nova circunstância histórica; até pela forma epistolar de que em alguns casos se revestiu, foi uma confissão pública, subjetiva e apaixonada, na qual a observação da realidade tinha lugar mínimo ou nenhum lugar, a inspiração e os sentimentos pessoais ocupavam tudo, a exemplo de *Werther*, *La nouvelle Heloise*, *Adolphe*, *Corinne* e *René*. Foi pelo caminho desse extravasamento de vida interior que o romantismo primeiramente se manifestou, para só depois preocupar-se com a recriação do passado histórico e, daí, passar à sociedade contemporânea.

No Brasil, o caminho não foi o mesmo. E o nosso fenômeno, do ponto de vista histórico, e ainda mais do que o europeu, tem de ser examinado de um ângulo que não suprima a visão dos aspectos mais importantes da nossa vida cultural, política e econômica na primeira metade do século XIX, pois só desse modo será possível

---

<sup>60</sup> JAMES, Henry. The art of novel. In: MASSAUD, Moisés. *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo: Cultrix, 1974. p. 452.

<sup>61</sup> CAILLOIS, Roger, *apud* MASSAUD, Moisés. *Ouissances du roman*. 1945, p. 25.

<sup>62</sup> MASSAUD, MOISÉS. *Ibidem*, p. 452.

chegar a uma compreensão justa e adequada desse período de nossa literatura.<sup>63</sup>

O romance, na literatura brasileira, foi não apenas um reflexo da conjuntura político-social, mas principalmente uma procura de construção da identidade cultural num país recém-saído da condição de colônia, com um caminho a ser percorrido na realização desse ideal. Essa conjuntura histórica explica a aparição do romance fundacional como ocorre também em outras tentativas de estabelecer o momento de criação de um país, elevando à categoria de heróis os elementos que o forjaram ou contribuíram para tal.

O próprio Alencar conta a gestação de “*O Guarani*”, retroagindo sua procura ao tempo em que cursando a Faculdade de Direito de Olinda leu as obras dos cronistas coloniais na biblioteca do Mosteiro de São Bento.

Uma coisa vaga e indecisa que devia parecer-se com o primeiro broto do Guarani ou de Iracema, flutuava-me na fantasia. Devorando as páginas dos alfarrábios de notícias coloniais, buscava com sofreguidão uma trama para o meu romance; ou pelo menos um protagonista, uma cena e uma época.

Anos mais tarde, já formado e morando no Rio de Janeiro, publicaria *O Guarani*, romance cujo tema é o surgimento de um novo país; seu protagonista é um índio heróico, e a cena situa-se nos arredores do Rio de Janeiro no decorrer do ano de 1604.

Dentre a ampla gama de elementos que o romance oferece à análise, enfocamos apenas sua origem, ou seja, sua filiação sob determinada

---

<sup>63</sup> COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Editorial Sul América S.A., 1969, v. II, p. 227.

perspectiva à epopéia clássica. Tanto é assim que Hegel classificou o romance como a “epopéia burguesa moderna que pressupõe uma realidade já prosaica e no domínio do qual procura, na medida em que este estado prosaico do mundo o permite, restituir aos acontecimentos, assim como às personagens e aos seus destinos, a poesia de que a realidade os despojou.”<sup>64</sup> Portanto, o romance, caudatário da epopéia, se não conservou a forma poética, ainda assim podemos rastrear entre suas características, algumas que permanecem no romance. Entre elas, possivelmente a mais notória é a caracterização do protagonista: o herói épico e a narração de seus feitos.

A épica é presença constante em muitas culturas desde tempos imemoriais: a epopéia babilônica de Gigalmesh, o Kalevala finlandês e tantas outras. Philippe Sellier estabelece que

foi no início do século XX que começou a vir à plena luz um fenômeno estranho: sem que fosse possível neste caso falar de influência de cultura a cultura como se falara durante muito tempo em relação a outros relatos constata esse autor que espalhados pelos quatro cantos do planeta, haviam surgido, em épocas diferentes, relatos cujas semelhanças saltavam aos olhos – a vida de heróis, de super-homens, de seres situados a meio caminho entre a condição dos deuses e da vida humana comum.<sup>65</sup>

O mesmo autor afirma que no interior das epopéias, dos fragmentos épicos, das narrativas politico-guerreiras (Alexandre, César, Louis XIV, Napoleão) permanecia ativa uma estratégia de devaneio bem singular – o devaneio, a fantasia por excelência: o desejo secreto de ser Deus. A mesma

---

<sup>64</sup> HEGEL, G. W. F. *Estética. Poesia*. Trad. Port., 1964. p. 254-255. In: MOISÉS. Massaud. *Op. cit.*, p. 458.

<sup>65</sup> BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de Mitos Literários*. p. 467.

fantasia faz parte de muitos empreendimentos literários recentes, tanto na literatura erudita como também nas produções da “cultura de massa”: westerns, romances e filmes policiais, relatos esportivos, cartazes, histórias em quadrinhos etc. Portanto, no tópico seguinte, analisaremos o herói épico, procurando vislumbrar em suas características principais, o possível enquadramento de Peri e seus feitos na qualidade de herói nacional.

### 2.3 O HERÓI EM *O GUARANI*

Da comparação dos relatos épicos da literatura ocidental, pode-se discernir uma série de características comuns, as quais também podemos assinalar na criação do herói indígena em *O Guarani*. Tradicionalmente, o herói é um ser híbrido, resultado da união de um deus com uma criatura humana, ou então, reflexo terrestre da divindade: reis, príncipes, chefes tribais. O casal geralmente enfrenta problemas (políticos ou familiares) sendo o nascimento da criança precedido por oráculos ou sonhos proféticos e acompanhado de prodígios (os presságios). Frequentemente, os presságios contêm ameaças ao pai e o recém-nascido é abandonado, geralmente sobre as águas (Moisés, Sargão, Rômulo e Remo). A criança passa a levar uma vida obscura, de uma morte aparente até que acontecimentos vários põem fim a esse anonimato.

Assim como o nascimento do herói segue algumas diretrizes comuns, os tipos de reconhecimento que põem fim à obscuridade de sua vida

também são semelhantes:

- o herói guarda algum “sinal” de sua origem e é reconhecido (Teseu, Ciro).
- o herói encontra seus pais verdadeiros, investe contra o pai e é reconhecido (Édipo).
- mais comum é o herói revelar-se através de trabalhos fabulosos. É a epifania heróica (Hércules, Gilgamesh, Peri).
- o mais típico desses trabalhos é o combate contra o monstro. Ocasionalmente, o dragão pode ser substituído por um gigante horrível (Golias na Bíblia) ou por uma multidão de inimigos, o grande número configurando o caráter monstruoso, havendo uma relação mais ou menos constante entre o monstruoso e o múltiplo. Saindo vitorioso dessa terrível prova, o herói mostra-se como aquele que liberta, “o salvador”. Sua grandeza tende a impô-lo como chefe político ou o fundador de uma dinastia ou de uma nação.
- o herói, como o profeta, costuma ser um solitário, um ser associal e escapar das leis, tanto na Ilíada como no Western.
- outro episódio freqüente nos relatos épicos é o da descida aos infernos ou alguma empresa inaudita que, como o combate ao monstro, manifestam o ser epifânico, quando o herói se arrisca num domínio de onde nenhum dos mortais comuns jamais voltou.

Analisando a atuação do herói de *O Guarani*, constatamos que muitos desses episódios característicos fazem parte da saga de Peri, em número suficiente para caracterizá-lo como herói épico em decorrência de suas inúmeras façanhas. Peri é apresentado como “rei das florestas” e, como consequência, são suas decisões que prevalecem, como, por exemplo, na caça à onça, na decisão de enfrentar os Aimorés, sozinho, no intuito de salvar a família de D. Antônio de Mariz; na descida à gruta das serpentes para resgatar o colar de Cecília; na decisão final de permanecer na floresta, onde ele era senhor, quando no mundo dos brancos, ele não passaria de um escravo.

É característico também desse tipo de narração o relacionamento do herói com o universo feminino. Em geral, o universo feminino apresenta-se como ameaça à realização da obra heróica. A lista dos amores efêmeros a que o herói termina por escapar num assomo de vontade é longa. Serve de exemplo o agente secreto que escapa à sedução da charmosa espiã e termina sua missão. Geralmente, a mulher não passa de um repouso do guerreiro, como é freqüente nesses filmes do espião secreto 007, cujos relacionamentos não passam de interlúdios amorosos em meio às suas missões de espionagem, que são muito mais importantes no enredo do filme.

Mas outros tipos de relacionamentos são freqüentes: um dos mais marcantes é o que pontuou a literatura “cortês” do século XII ao XVII, principalmente na França.

Tornada suserana de seu cavaleiro, é a própria dama que, sensível aos feitos guerreiros, mandaria ao longe seu suspirante para que

ele provasse seu valor. Por seus altos feitos ele mereceria os favores de sua bem-amada, recebendo-a por prêmio de sua coragem. O desejo amoroso aticaria o heroísmo em lugar de ameaçá-lo.<sup>66</sup>

Podemos assinalar que o autor do romance em questão, foi fiel ao período histórico escolhido para a ambientação de sua história. Tanto é assim que o relacionamento de Peri e Ceci segue os moldes do amor cortês, típico da literatura medieval. Ao encontrar Cecília e salvá-la da morte, Peri a identifica com uma imagem de N. Senhora. A partir daí, Peri passa a nutrir por Cecília um amor feito de dedicação que se compraz em realizar os menores desejos da amada. É o amor em toda a sua plenitude, amor que encontra sua realização em fazer a felicidade da pessoa amada sem medir riscos e sacrifícios. É o que move Peri em suas façanhas, ao longo do romance, o que o torna um vassalo fiel de sua dama que para ele era a senhora (Iára) branca, inatingível. Nesse particular, Alencar descreve Peri como um paladino do amor cortês medieval. Portanto, esse aspecto da dedicação de Peri a Cecília caracteriza mais as ações de um amante devotado do que, propriamente um herói épico.

Outra possibilidade, menos comum na épica clássica é o surgimento do casal heróico. De certa forma, o desfecho de *O Guarani* possibilita esta conclusão.

---

<sup>66</sup> BRUNEL, Pierre. *Op. cit.*, p. 470.



### 3. O GUARANI E SUAS FORMAS ARTÍSTICAS

#### 3.1 O ROMANCE ROMÂNTICO

Classificado por seu autor como romance histórico e pela crítica, como romance indianista, *O guarani* ainda conserva alguns vestígios dos relatos épicos, sobretudo na caracterização do herói. Sua classificação como romance histórico deve-se sobretudo à presença de figuras tiradas da História entre suas personagens – D. Antônio e D. Diogo, transformados em cavaleiros medievais. Segundo o registro histórico, D. Antônio retira-se para a sesmaria que lhe fora outorgada por Mem de Sá, desiludido de ver restabelecer-se no Brasil, o domínio português que temporariamente passara ao domínio da Espanha pela derrota de Portugal em Alcácer-Quibir. Conseqüente em seu repúdio ao domínio de Felipe II, então rei de Espanha e Portugal, D. Antônio de Mariz<sup>67</sup>, “português de antiga têmpera, fidalgo leal, entendia que estava preso ao rei de Portugal pelo juramento de nobreza, e que só a ele devia preito e menagem.”<sup>68</sup>

A descrição da casa de D. Antônio de Mariz mescla detalhes da arquitetura colonial brasileira a características de um verdadeiro castelo

---

<sup>67</sup> ALENCAR, José de. *O Guarani*. p. 19.

<sup>68</sup> *Idem*.

medieval. A relação de D. Antonio com os aventureiros que o servem é a de vassalagem feudal, com direito até a juramento de eterna lealdade; as bandeiras são apresentadas seguindo a imagem romantizada das cruzadas medievais. Ou seja, estamos no Brasil do início do século XVII, descrito como um espelho da Europa medieval.

Em tal cenário selvagem e romântico, surge Cecília, a princesa loira, pura e ingênua. Para ela convergem três apaixonados que representam três formas de amor: o amor “carnal” de Loredano, o amor “cortês” de Álvaro e o amor religioso de Peri. Loredano, ou Frei Ângelo di Lucca, é o vilão da história: desertor da religião, ganancioso, traidor, deseja Cecília sexualmente. Nobre e cavalheiro, Álvaro a ama respeitosamente, como futura esposa. Termina envolvido com Isabel, filha de D. Antônio com uma índia. Isabel é uma das personagens mais complexas do romance, tanto na sua paixão por Álvaro, quanto no preconceito que carrega devido à situação dúbia que vive na casa de seu pai (de quem se crê sobrinha) e ao tratamento que lhe dispensa sua pretensa tia, D. Laureana, esposa de D. Antônio.

Peri é o grande herói. Capaz de enfrentar sozinho uma onça e aprisioná-la apenas com um forcado para levá-la viva aos pés de Cecília, que manifestara o desejo de ver um animal daqueles ao vivo. Nessa empreitada é interrompido pelos homens de D. Antônio, principalmente Loredano, que procura abater a onça com um arcabuz, sendo detido por Peri, que “estendeu o braço e fez com a mão um gesto de rei, que rei das florestas ele era, intiman-

do aos cavaleiros que continuassem sua marcha.”<sup>69</sup>

Peri faz sua aparição numa cena heróica, no episódio da caça à onça, usando apenas um forcado. A seguir, ele é apresentado como um índio que vivia solitário numa cabana no limite da propriedade de D. Antônio. Na seqüência dos fatos é que se destaca sua posição de chefe da tribo goitacá, quando o leitor toma conhecimento da maneira pela qual Peri é recebido pelo fidalgo português após ter salvado Cecília de morte certa, sustando a queda de uma pedra sobre ela.

O fidalgo não sabia o que mais admirar se a força e o heroísmo com que ele salvara sua filha, se o milagre de agilidade com que se livrara a si próprio da morte. Quanto ao sentimento que ditara esse proceder, D. Antônio não se admirava; conhecia o caráter dos nossos selvagens, tão injustamente caluniados pelos historiadores; sabia que fora da guerra e da vingança eram generosos, capazes de uma ação grande, e de um estímulo nobre.<sup>70</sup>

Ao salvar Cecília da morte e receber o agradecimento de D. Antônio, Peri conta, em sua linguagem primitiva, os motivos de sua gratidão a D. Antônio que salvara a vida de sua mãe. Nesta ocasião, ao encontrar Cecília, Peri a identifica com a imagem de N. Senhora que restara de uma capela destruída por sua tribo (dos goitacá-tupiniquins) e que o impressionou profundamente:

“Na casa da cruz, no meio do fogo, Peri tinha visto a senhora dos brancos, era branca como a lua; era bela como a garça do rio. Tinha a cor do

---

<sup>69</sup> ALENCAR, José de. *O Guarani. Op. cit.*, p. 29.

<sup>70</sup> ALENCAR, José de. *O Guarani. Ibidem*, p. 94.

céu nos olhos; a cor do sol nos cabelos; estava vestida de nuvens, com um cinto de estrelas e uma pluma de luz”.<sup>71</sup>

Dessa forma, quando posteriormente Peri encontra Cecília, ele a identifica com a santa que o impressionara e passa a dedicar-lhe uma veneração, de certa forma mística.

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. Os olhos estavam na senhora; e o ouvido no coração de Peri. A pedra estalou e quis fazer mal à senhora. A senhora tinha salvado a mãe de Peri, Peri não quis que a senhora ficasse triste e voltasse ao céu. Guerreiro branco, Peri, primeiro de sua tribo, filho de Araré da nação Goitacá, forte na guerra, te oferece o seu arco: tu és amigo.

É a partir desse episódio que Peri começa a participar da vida do solar de D. Antonio, muito embora numa posição subalterna, alvo da ojeriza de D. Laureana, da consideração de D. Antônio e dos sentimentos ambivalentes de Cecília por seu salvador.

As peripécias que confirmam o valor e o denodo de Peri se sucedem, tais como descer a um precipício onde se agitam serpentes e outros animais peçonhentos para resgatar o bracelete de Cecília, enfrentar sozinho a tribo dos Aimorés, após ingerir um veneno letal para que através do ritual antropofágico esses inimigos fossem dizimados: arrancar uma palmeira com os braços. De todos esses combates, como não poderia deixar de ser, Peri sai ileso, configurando sua estatura de herói, conforme descrita anteriormente.

---

<sup>71</sup> ALENCAR, José de. *O Guarani. Ibidem*, p. 96.

Do exposto fica claro que são as façanhas de Peri que conduzem a trama do romance, dentro de um contexto histórico em que a ênfase recai também no estilo de vida dos senhores de terra que guardava alguma semelhança com o modelo feudal europeu, e que é aproveitado por Alencar, unindo à trama épica indianista. Enfim, Peri é mais que um índio; é, sobretudo, um herói. Nas palavras de Alencar: “É um ideal, que o escritor intentou poetizar, despindo-o da crosta grosseira de que o envolveram os cronistas, e arrancando-o ao ridículo que sobre ele projetam os restos embrutecidos da quase extinta raça.”<sup>72</sup>

Portanto, a ficção se ambienta entre essas duas linhas principais: o mito indígena através do relato das façanhas de Peri e a reconstituição histórica do domínio português. Como dissemos, Alencar aproveitou as personagens históricas de D. Antônio e D. Diego para desenvolver a trama que se coadunava com a finalidade que tinha em mente, isto é, mostrar que a decadência do domínio português propiciaria o surgimento de uma nova nação, diferente da de seus ancestrais, porque oriunda de uma nova realidade, formada por um povo diferente em suas origens, nem lusa, nem tupi-guarani mas uma fusão dos dois que daria surgimento ao povo brasileiro.

Alencar vincula assim a história que irá contar com um contexto histórico maior, o caso particular com acontecimentos fundamentais para a história de todo o reino. Mais adiante, o autor reitera tais idéias no seguinte trecho:

---

<sup>72</sup> ALENCAR, José de *apud* BARBOSA, Frederico. In: *O Guarani: uma estrela colorida brilhante*.

Para D. Antônio e seus companheiros a quem ele havia imposto a sua fidelidade, esse torrão brasileiro, esse pedaço de sertão, não era senão um fragmento de Portugal livre, de sua pátria primitiva: aí só se reconhecia como rei ao Duque de Bragança, legítimo herdeiro da coroa; e quando se corriam as cortinas do dossel da sala, as armas que se viam eram as cinco quinas portuguesas, diante das quais todas as frentes inclinavam.<sup>73</sup>

Dessa forma, o quase-castelo que termina consumido pelo fogo não é apenas um solar, mas um fragmento de Portugal livre nos trópicos, ou seja, é Portugal que morre, não apenas um fidalgo português e sua família. Da família, as duas personagens sobreviventes, Cecília e D. Diego, escapam à destruição por vias diferentes: D. Diego porque, ao partir para o Rio de Janeiro em busca de reforços, sobrevive por não mais residir nesse Portugal que fora recriado nos trópicos. Para Cecília foi necessária a morte simbólica de Portugal para que ela pudesse dizer “também sou filha desta terra, também me criei no seio da natureza.”<sup>74</sup>

Como lembra Valéria de Marco, o destino de Isabel e Álvaro é a morte, porque a união de dois mundos, do indígena com o português, não podia existir enquanto Portugal existisse. Alencar acolhe a mestiça (Isabel) em situação de precário equilíbrio entre a marginalização, imposta a ela pela dona da casa, e a integração à família, sugerida nos cuidados discretos de fidalgo a ela dispensados. O favor, travestido de afeto, revela-se no testamento de D. Antônio de Mariz, condição de filha natural pode ser tolerada na casa, mas o acesso ao nome de família lhe é vedado. Ela não pode sonhar

<sup>73</sup> ALENCAR, José de. *O Guarani. Ibidem*, p. 21.

<sup>74</sup> ALENCAR, José de. *O Guarani. Ibidem*, p. 289.

com o príncipe encantado e, ao seduzir Álvaro, transformando o compromisso do moço com Cecília em obrigação e não mais ato de devoção, Isabel conquista o direito de encontrá-lo no céu, longe das normas e dos corpos.<sup>75</sup>

*O Guarani* é, pelo fato de ser um romance histórico e indianista, uma obra que enfoca o choque cultural, isto é, o impacto da alteridade e suas consequências. Como não podia deixar de ser, é um livro que traz, embutidas em suas colocações, uma visão e conseqüente descrição de identidades distintas.

Conseqüentemente toda a trama é orientada no sentido de configurar o propósito de Alencar, isto é, estabelecer o momento de criação de um novo país através da destruição de Portugal e da sobrevivência das personagens que, simbolicamente, constituiriam uma nova nação.

### 3.2 O ROMANCE DE JOSÉ DE ALENCAR

*O Guarani*: a palavra, o canto, a imagem – diferentes formas de narrar: o romance de José de Alencar, a ópera de Carlos Gomes e o filme de Norma Bengell. Especificidades e diferenças de gênero na obra narrativa, no drama lírico e na linguagem cinematográfica. O desfile da escola de samba que se baseia na ópera; o romance como escritura; a ópera como poesia musicada baseada num libreto e o filme como representação visual a partir

---

<sup>75</sup> DE MARCO, Valéria. *A perda das ilusões*: o romance histórico de José de Alencar. Campinas: UNICAMP, 1993. p. 75.

de um roteiro cinematográfico. Todos com a mesma história (diegese), mas cada um em sua especificidade: o romance como obra de ficção, a ópera como representação teatral cujo ponto principal é a música; o filme, cujas características fundamentais são a imagem e a ação e o desfile da escola de samba “Protegidos da Princesa” como uma grande ópera popular.

Levando em conta a precedência cronológica, comecemos pelo romance, que foi o primeiro a ser publicado e fonte da inspiração da ópera e do filme.

*O Guarani* foi construído como um discurso híbrido entre o código cultural histórico e o mito indianista, caracterizando uma epopéia romântica. A fabulação poética faz a união de dois códigos: o cultural (histórico) e o natural (o mito indianista). O romance histórico inspirado na metáfora do feudalismo e a epopéia indígena, calcada no mito do bom selvagem. A fábula (ou a história ou a diegese) deu origem à ópera do mesmo nome, ao filme e ao samba-enredo.

Neste ponto, convém fazer uma distinção entre as noções de fábula (o que aconteceu efetivamente) e tema (a maneira como leitor tomou conhecimento do que aconteceu). Conforme Émile Benveniste,

*(Problèmes de linguistique générale)* essa distinção é expressa através dos termos da história (argumento, lógica das ações, diegese) e discurso (tempos, aspectos, modos de narrativa). Uma mesma história pode ser contada por diferentes meios (romance, filme, peça de teatro), enquanto o discurso é específico a cada um desses meios empregados. Nesse nível, o que importa não são os acontecimentos relatados, mas a maneira como o narrador os traz até nós. É isso que faz com que um filme possa ser realizado a partir de uma lenda, de uma ópera, de um



crime etc., retomando sua história, – às vezes simplificada (adaptações de romances), às vezes enriquecida e desenvolvida (lendas, narrativas bíblicas) – aplicando-lhe seu modo de narração próprio.

Todorov propõe a distinção entre história e discurso: a história compreende a realidade evocada, as personagens e os acontecimentos apresentados e poderia ser transmitida por outras formas de linguagem (pela linguagem fílmica, por exemplo) e o discurso que se refere não aos acontecimentos relatados, mas ao modo como o narrador que conta a história dá a conhecer ao leitor esses acontecimentos. Em suma, os críticos usam nomenclaturas diversas para designar tal dicotomia e podemos concluir que a fábula, ou a história ou a diegese têm existência autônoma, independentemente da intriga, ou do discurso ou da narração. Tomachevski, por exemplo, conclui: “A fábula é o que efetivamente se passou; a intriga é o modo como o leitor tomou conhecimento disso.”<sup>76</sup>

Esses aspectos de *O Guarani* foram levados em conta em suas diversas adaptações para outras linguagens.

Sabemos que, no plano do discurso, a descrição é um elemento importante, quer do retrato das personagens, quer da representação do espaço social e geográfico. Por vezes, as descrições assumem mesmo funções diegéticas de relevo, na medida em que contribuem para melhor compreensão das próprias ações das personagens.

---

<sup>76</sup> AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. *Teoria da literatura*. Coimbra: Livraria Almedina, s/n. p. 283.

A função explicativa confere à descrição um importante papel na construção da legibilidade e da coerência do texto narrativo.

A descrição é o lugar onde a narrativa se interrompe, onde se suspende, mas igualmente o espaço indispensável onde se põe em conserva, onde se armazena a informação, onde se condensa e se dobra, onde personagem e cenário, por uma espécie de ginástica semântica, entram em redundância: o cenário confirma, precisa ou revela a personagem como feixe de traços significativos simultâneos, ou então introduz um anúncio (ou um engano) para o desenrolar da ação.<sup>77</sup>

Assim, no romance, nem sempre é a diegese que constitui o maior atrativo por mais interessante que ela seja. Em alguns dos melhores romances, a comunicação direta entre autor e leitor é o aspecto mais interessante da obra. O autor de um livro pode entrar em digressões filosóficas, psicológicas, pessoais, pode falar de algo regional, exercer toda aquela magia da língua, impossível de transpor da mesma forma para outra manifestação artística. Essa evocação da imaginação é impossível num filme, por exemplo, que expõe manifestações visuais, enquanto o livro desperta a imaginação do leitor.

Em *O Guarani*, já foi demonstrado que muitas vezes as descrições assumem função meramente decorativa ou ornamental, aparecendo na verdade como unidades subsidiárias que se podem suprimir sem comprometer a coerência interna da história. Por outro lado, a digressão em torno de uma personagem ou de uma paisagem retarda a ocorrência de determinados eventos, emergindo a função de retardamento, freqüentemente atribuída à descri-

---

<sup>77</sup> HAMON, P. *Analyse du récit*: éléments pour un lexique. Le Français Moderne, 42: 133-54 *apud* REIS CARLOS E LOPES, Ana Cristina M. Dicionário de Teoria da Narrativa. 1974. p. 24.

ção. Mas é sobretudo na interação contínua e fecunda com os eventos diegéticos que a descrição se justifica, ganhando papel de relevo na construção e na compreensão global da história. É, por exemplo, através da descrição que o narrador produz o “efeito do real”, no sentido proposto por Roland Barthes’, pela acumulação de informantes, geradores de verossimilhança. É ainda nos momentos descritivos que, regra geral, surgem os indícios, elementos que asseguram a previsibilidade das ações das personagens. Por exemplo: o retrato de uma personagem pode conter indícios prospectivos da seqüência de ações que essa personagem irá desenvolver; a descrição de um espaço geográfico ou social pode contribuir para a motivação de um percurso narrativo.

Por todas essas razões, muito da obra de Alencar pode perder-se ao ser transposta para outras linguagens. Podemos destacar em seus livros dois pontos de grande importância: a sutileza da psicologia das personagens (sobretudo as femininas) e as descrições. Em *O Guarani*, acompanha-se a evolução dos sentimentos de Cecília em relação a Peri, que o autor vai desvelando aos poucos, e o leitor vai conscientizando-se do surgimento de emoções que a própria jovem desconhece e que só se definirão no final quando ela toma a decisão de permanecer com Peri na selva. A ambivalência de Isabel, dividida entre sua paixão por Álvaro e seu amor fraternal por Cecília. Enfim, todas essas nuances psicológicas em desenvolvimento são difíceis de transpor para a tela, que se apóia, principalmente, no binômio imagem e ação. A técnica descritiva de Alencar é usada para conferir maior

dinamismo às cenas e, no romance em questão, para valorizar a natureza fecunda e exuberante da terra natal.

Exemplo de sua técnica descritiva temos no primeiro capítulo de *O Guarani*, em que o autor descreve o ambiente em que ocorrem os fatos. É uma descrição de poder altamente conotativo: a descrição dos rios Paraíba e Paquequer, numa relação de vassalagem que se pode tomar como uma metáfora do relacionamento das personagens do romance.

De um dos cabeços da Serra dos Órgãos desliza um fio de água que se dirige para o norte, e engrossado com os mananciais que recebe no seu curso de dez léguas, torna-se rio caudal.

É o Paquequer: saltando de cascata em cascata, enroscando-se como uma serpente, vai depois se espreguiçar na várzea e embeber no Paraíba, que rola majestosamente em seu vasto leito.

Dir-se-ia que, vassalo e tributário desse rei das águas, o pequeno rio, altivo e sobranceiro contra os rochedos, curva-se humildemente aos pés do suserano. Perde então a beleza selvática; suas ondas são calmas e serenas como as de um lago, e não se revoltam contra os barcos e as canoas que resvalam sobre elas: escravo submisso, sofre o látego do senhor.

Não é neste lugar que ele deve ser visto; sim três ou quatro léguas acima de sua foz, onde é livre ainda, como o filho indômito desta pátria da liberdade.

Aí, o Paquequer lança-se rápido sobre o seu leito, e atravessa as florestas como o tapir, espumando, deixando o pêlo esparso pelas pontas do rochedo, e enchendo a solidão com o estampido de sua carreira. De repente, falta-lhe o espaço, foge-lhe a terra; o soberbo rio recua um momento para concentrar as suas forças, e precipita-se de um só arremesso, como o tigre sobre a presa.

Depois, fatigado do esforço supremo, se estende sobre a terra, e adormece numa linda bacia que a natureza formou, e onde o recebe como em um leito de noiva, sob as cortinas de trepadeiras e flores agrestes.<sup>78</sup>

---

<sup>78</sup> ALENCAR, José de. *O guarani*. São Paulo: Ática, 1999. p. 15.

### 3.3 A ÓPERA DE CARLOS GOMES

Cerca de treze anos após a publicação do romance de José de Alencar, estréia no teatro La Scala de Milão, a ópera do compositor brasileiro Antonio Carlos Gomes. A ópera *Il Guarany*, baseada no romance de Alencar, transpõe para outra linguagem, a história do romance homônimo.

A ópera é uma das marcas do século XIX, século romântico por excelência. As grandes cidades da época têm dois monumentos característicos: a estação ferroviária e o teatro lírico. São, para o seu tempo, o que foi a catedral para a Baixa Idade Média, e o palácio-residência do príncipe da época precedente.

Na ópera, a característica comum é a importância concedida à música que é base e antecedente da linguagem (cantamos antes de falar), e o vínculo entre o sentimento e o mundo. Dentro do domínio musical, o canto ganhou uma importância privilegiada, já que é o cenário onde se conciliam o som e o sentido das palavras. Na ópera, por sua vez, reúnem-se duas das paixões românticas mais características: o canto e o teatro na exaltação da língua e do folclore nacionais.

O teatro do século precedente se amplia e dá lugar a uma sala onde cabem vários milhares de pessoas. Com o passar do tempo surgem o gás e a eletricidade, o que permite obscurecer a sala durante a função e iluminar com maior eficácia a cenografia. Os espetáculos tornam-se mais intimistas e

bem cuidados, a orquestra torna-se mais complexa (que é a de nossos dias), como também a maquinaria. As marcas que o romantismo deixou na ópera chegaram até nós, sendo a orquestra operística atual, a que foi consolidada no século XIX, com as mesmas famílias de instrumentos e um crescente número de figurantes que passa das três dúzias para a centena de executantes. Ocasionalmente, acrescentam-se instrumentos exóticos, como os próprios de certas tribos do Brasil, que Carlos Gomes incluirá em “*O Guarani*”, estreada no *La Scala* em 1870.

No Brasil do século XIX, o teatro e a ópera constituíam o ponto de encontro da aristocracia e da burguesia. É o que nos relatam os romances da época. Nas descrições dos romances citadinos de José de Alencar, podemos aferir a influência da ópera no cotidiano das pessoas. Por exemplo, nesta passagem de *Senhora*, em que Aurélia canta um trecho da ópera *Norma*, de V. Bellini.

A moça começou a cantar; mas às primeiras notas, sentindo-se tolhida pela posição, abandonou o piano, e em pé no meio da sala, roçando a saia do roupão como se fosse a cauda do pálio gaulês, ela reproduziu com a voz e o gesto aquela epopéia do coração traído que tantas vezes tinha visto representada por Lagrange.<sup>79</sup>

E mais adiante, no mesmo romance:

Havia nessa noite teatro lírico. Cantava Lagrange no *Rigoletto*, Seixas, depois de um exílio de 8 meses, não podia faltar ao espetáculo.

---

<sup>79</sup> ALENCAR, José de. *Senhora*. São Paulo: Ática, 1999. p. 24.

As oito horas em ponto, com o fino binóculo de marfim na mão esquerda calçada por macia luva de pelica cinzenta, e o elegante sobretudo no braço, subia as escadas do lado par.<sup>80</sup>

Como se pode ver nessas descrições de Alencar, através de pequenos detalhes descritivos é evocada a atmosfera de luxo e encantamento que cercava a ópera no século XIX. Aliás, outros escritores do século XIX também registraram, em sua ficção as apresentações de óperas de sucesso, notadamente Machado de Assis, cuja obra, eminentemente urbana, descreve com rara sutileza os costumes da sociedade fluminense da época.

A linguagem visual teatral ocupa uma posição intermediária entre a linguagem visual escrita (donde suas ligações com a literatura) e a linguagem visual cinematográfica: ao contrário da escritura, essa linguagem se alimenta do real percebido a fim de construir-se como linguagem. Por exemplo: o texto serve-se da palavra *exército* para fazer surgir o exército no espírito do leitor, enquanto o teatro poderá fazer com que essa palavra seja dita por um ator; mas o teatro, sobretudo, não colocará em cena um exército como o cinema fará surgir um exército na tela, mas procurará antes encontrar um elemento visual ou sonoro para “referir” exército, representá-lo e fazê-lo surgir no espírito do espectador.

Portanto, o espectador não recebe imediatamente o objeto visto, por adequação, como no cinema, mas tem de ler tal signo visual um pouco da maneira como o fez em relação à escritura, mas sem tanto rigor. É sem

---

<sup>80</sup> ALENCAR, José de. *Op. cit.*, p. 26.

dúvida esse vaivém complexo entre realidade e convenção total que faz do teatro uma arte original de representação.<sup>81</sup>

Como o teatro, a ópera ainda precisava fazer algumas concessões, no século XIX, à lei das três unidades clássicas: tempo, lugar e ação. A transcrição do romance para o libreto sofre um processo de condensação para atender às limitações do teatro, quanto à movimentação dos atores-cantores, a divisão em atos, a marcação, a troca de cenários; mas é principalmente no confronto com o cinema que podemos avaliar melhor as limitações do teatro que fica a meio-termo entre a liberdade ficcional do escritor e as possibilidades tecnológicas do cinema, em termos de imagem e ação.

Mas voltemos à ópera, que é a combinação harmoniosa de música, poesia e teatro. Harmonia esta que foi evoluindo através do tempo com o aperfeiçoamento das modalidades artísticas que a compõem. *Il Guarany* estreou em março de 1870, no teatro La Scala de Milão, com um elenco de celebridades e com o próprio compositor na regência: uma noite de consagração para o brasileiro Antonio Carlos Gomes e para a criação de José de Alencar.

No libreto também foram feitas algumas modificações em relação ao romance: o vilão na ópera é o espanhol Gonzales (não nos esqueçamos que a ópera foi estreada em Milão), enquanto no romance é Loredano, um italiano. A floresta tropical que no romance conta com a riqueza da arte des-

---

<sup>81</sup> COELHO NETO, J. Teixeira; CARDOSO, Reni Chaves. *Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspectiva S.A., 1988. p. 46.



critiva de Alencar e no filme com paisagens externas que retratam com fidelidade a descrição do livro, no teatro é representada por um cenário de bananeiras que entram e saem de cena conforme a evolução da ópera. Se o romance contava com a imaginação para visualizar um Peri, belo, ágil, hercúleo, a ópera teve de limitar-se à imagem de um tenor, cuja excelência vocal geralmente não condizia com a aparência física de um guerreiro guarani idealizado.

É interessante observar ainda que tanto o romance quanto a ópera visam ao grande público, de cuja recepção depende o sucesso ou insucesso de ambos. Portanto, o sucesso, tanto de *O Guarani* como de *Il Guarany*, deve-se, sobretudo, ao apelo emocional: especialmente a ópera explora os conflitos, o suspense e as peripécias.

Carlos Gomes<sup>82</sup> escreveria diversas óperas: *Fosca*, *Salvador Rosa*, *Maria Tudor* e *O Escravo*, de inspiração antiescravagista, mas o seu nome permaneceria para sempre ligado a *Il guarany*. Consta que José de Alencar teria dito que quando seu romance não fosse mais lido, continuaria a ser cantada a música de Carlos Gomes. Sua avaliação não se confirmou: o romance desde então tem tido edições sucessivas, talvez em razão de a palavra escrita levar vantagem em relação à ópera pela popularização da leitura, enquanto a

---

<sup>82</sup> Entre os grandes compositores operísticos do século XIX cumpre registrar o brasileiro Antônio Carlos Gomes que já era um compositor de sucesso no Brasil (*A Noite no Castelo* e *Joana de Flandres*), quando foi estudar música na Itália com ajuda financeira e proteção do Imperador D. Pedro II. Em 1866, Gomes obtém, com distinção, o diploma de maestro-compositor. No ano seguinte, encomenda a Scabini um libreto baseado no romance “*O Guarani*” de José de Alencar, e participa diretamente do trabalho, que dura dois anos, *Il Guarany* estréia em março de 1870, no teatro La Scala de Milão.

ópera permanece adstrita aos aficionados do gênero. Devemos registrar, no entanto, que o dueto cantado por Ceci e Peri é uma melodia conhecida por quase todos os brasileiros como a trilha sonora do programa “A Voz do Brasil”, programa que veicula notícias oficiais nas rádios.

A marca espacial representa dado menor na estruturação do libreto, assim como o tempo. Uma informação temporal: “a época da ação é de 1560” é suficiente para situá-la no tempo – o que funciona como elemento redutor para adaptar-se às exigências da ópera enquanto gênero dramático. No romance, a ação passa-se nos primeiros anos do século XVII, quando Portugal e, conseqüentemente o Brasil, estavam sob o jugo espanhol. Tal simplificação do tempo realizada pela ópera resulta em simplificação paralela do universo diegético. Dessa forma, as relações de poder entre as personagens do romance são minimizadas na ópera: D. Antônio de Mariz forma, em terras fluminenses, um domínio em que reinam os valores portugueses em oposição aos valores espanhóis. Loredano, por sua vez, em sua traição a D. Antônio, conta receber os favores da Espanha.

No universo diegético do romance, o tempo reflete o tempo cronológico: “amanhã, no dia seguinte, entardeceu, amanheceu, de repente, na véspera, era a hora...”. Esses registros, no entanto não são marcados na ópera, já que ela busca concentrar e não distender a ação. Mas, apesar destas diferenças no tratamento do tempo e do espaço, reconhece-se o romance na ópera, pois ambos fundamentam-se nos mesmos componentes básicos.

Os temas: amor, traição e vingança são explorados tanto no romance como na ópera. No romance, o amor é apresentado em diversos matizes: o amor idolatria de Peri, o amor devoção de Álvaro, o amor paixão de Lore-dano, o amor-inconsciente de Cecília e o amor-frustração de Isabel. Na ópera a personagem de Isabel é eliminada, tendo em vista as limitações do gênero. Visando a concentração da ação na primeira cena do primeiro ato da ópera delineiam-se quase todos os conflitos que serão posteriormente desenvolvidos: a animosidade entre Gonzáles e D. Álvaro, o perigo dos Aimorés, a chegada de Peri, o estabelecimento do compromisso entre D. Álvaro e Cecília (à revelia desta). Já no segundo ato, Peri e Ceci confessam o amor mútuo numa ária que é o ponto alto da música da ópera. No romance, o idílio é desvelado lentamente, a própria Cecília só tem a revelação de seus sentimentos nas cenas finais. No romance, como vimos, esse amor não é explícito, pois nesta leitura, a distensão da linha sintagmática possibilita uma preparação lenta dos conflitos e as situações não são impostas de forma imediata.

Em conclusão, à semelhança do teatro, na ópera impera a lei da simplificação. É por buscar a concentração que a ópera privilegia a transparência. A ópera eliminou todos os matizes, inclusive, os de implicação ideológica existentes entre o amor de um pagão por uma cristã além do propósito nacionalista do romance.

Tanto o romance quanto a ópera foram entusiasticamente recebidos no século XIX. Sabemos que *O Guarani*, publicado semanalmente, em

capítulos, foi sucesso de público conforme nos relata Alphonse de E. Taunay:

Em 1857, talvez 56, publicou *O Guarani* em folhetim no *Diário do Rio de Janeiro* e ainda vivamente me recorro do entusiasmo que despertou, verdadeira novidade emocional, desconhecida nesta cidade tão entregue às exclusivas preocupações do comércio e da bolsa, entusiasmo particularmente acentuado nos currículos femininos da sociedade fina e no seio da mocidade, então muito mais sujeita ao simples influxo da literatura, com exclusão das exaltações de caráter político.

O Rio de Janeiro em peso, para assim dizer, lia *O Guarani* e seguia comovido e enlevado os amores tão puros e discretos de Ceci e Peri e com estremecida simpatia acompanhava, no meio dos perigos e ardis dos bugres selvagens, a sorte vária e periclitante dos principais personagens do cativante romance.

Quando a São Paulo chegava o correio, com muitos dias de intervalo então, reuniam-se muitos estudantes numa república em que houvesse qualquer feliz assinante do *Diário do Rio* para ouvir, absortos e sacudidos de vez em quando por elétrico frêmito, a leitura feita em voz alta por alguns deles, que tivessem órgão mais forte.<sup>83</sup>

Carlos Gomes foi triunfalmente ovacionado na Itália e posteriormente no Rio de Janeiro quando a ópera estreou nesta cidade por ocasião do aniversário de Pedro II (02/12/1870).

Descontadas as adaptações necessárias à nova forma, o libreto guarda grande proximidade com a diegese do romance. E as limitações são compensadas pela excelência da música que atinge momentos de grande lirismo, como, por exemplo, no dueto cantado por Peri e Ceci. À época de sua apresentação, o exotismo do tema indianista deve ter contribuído também para o sucesso da ópera, especialmente na Europa. No Brasil, quanto à

---

<sup>83</sup> ALENCAR, José de. *Ficção completa e outros escritos*. Estudos críticos de Afrânio Coutinho et al. Rio de Janeiro: Aguilar, 1965, v. 1. p. 24.

crítica, temos a observação de Mario de Andrade, que referindo-se a *O Guarani* e a *O Escravo*, assim se manifestou:

Terão sempre um valor simbólico, porque representam idéias raciais, idéias nacionais, tendências evolutivas da nacionalidade e, principalmente, reivindicações sociais. Pouco importa que estas estejam deformadas de sua realidade pelo romantismo do tempo. Mesmo dentro dessa deformação, são duas óperas libertárias, não conformistas e, à sua maneira, revolucionárias. Daí seu valor simbólico inalienável. E daí, também, a grandeza permanente dessas óperas, as quais, através de todas as estéticas, sempre representam humanamente alguma coisa. E nacionalmente muitíssimo.

Completando o item sobre a Ópera, acrescentamos o libreto e a reprodução do *folder* da apresentação da ópera “*O Guarani*” na escadaria da Catedral Metropolitana no dia 27/03/96 por ocasião da comemoração do aniversário da cidade (Florianópolis), iniciativa do então prefeito, Sr. Sergio Grando. O evento foi um sucesso e as notícias veiculadas nos jornais locais completam a explanação desta modalidade artística.

### 3.3.1 A Ópera – O Libreto

Corre o ano de 1560. O grupo de homens retorna da mata, nas proximidades de São Sebastião do Rio de Janeiro, após um dia de caçada. Um deles, o espanhol Gonzales, dirige palavras irônicas a Dom Álvaro, sabendo-o ansioso por chegar ao castelo e rever sua prometida, Cecília. E ríspida a resposta que recebe: com que direito se imiscui em assunto tão particular? Embora não lhe escape a chama de rancor que perpassa os olhos

de Gonzales, Álvaro não imagina que o outro também deseja Cecília e pretende tomá-la do rival. Mais adiante, ouvem de Dom Antônio, senhor do castelo próximo e pai de Cecília, a notícia de que os aimorés planejam um ataque para vingar a morte de uma jovem da tribo, morta casualmente por um português. Os recém-chegados logo se oferecem para lutar ao lado do fidalgo. Mas este lhes contém momentaneamente o ímpeto: observa que, naquele momento, de pouco serviria a valiosa ajuda dos amigos se, antes alguém não tivesse salvo Cecília de uma emboscada dos aimorés. “E quem foi o autor da proeza?”, perguntam. Dom Antônio aponta na direção de Peri, que se aproxima. É o filho do cacique guarani, que vem oferecer-se para somar forças às dos europeus contra a tribo inimiga. Calam-se, à chegada de Cecília, que, ali mesmo, é informada por Dom Antônio do retorno de Álvaro, a quem ela fora prometida como esposa. A surpresa confunde a jovem, que ignorava tal decisão. Ao toque dos sinos, que anunciam a Ave-Maria, todos se ajoelham e põem-se a rezar, pedindo a proteção de Deus para o futuro choque com os selvagens.

Enquanto os outros entram no castelo, Cecília deixa-se ficar e chama Peri, que se afastava. “Por que deixaste minha casa?” O índio desculpa-se, argumentando que é apenas um humilde servidor e que não merece a ventura de privar de sua companhia. Ainda mais agora, sendo ela a prometida de Dom Álvaro, Cecília o contesta: ele é seu salvador, livrou-a da fúria dos aimorés. Quanto ao seu coração, pertence somente ao pai, e a mais ninguém. Peri confessa-se tomado por um sentimento estranho, que não sabe

definir. Mas está convencido de que deriva de uma força que o impele para junto de Cecília. É quando a moça também lhe abre o coração, admitindo que igualmente se sente atraída por ele. No momento seguinte, porém, Peri está a caminho da floresta, ansioso por surpreender Gonzales e desvendar a trama cuja existência não lhe passara despercebida: ouvira o espanhol em confabulação disfarçada com os companheiros, no momento em que os demais oravam. A moça teme por sua vida, pede-lhe que não vá, que apenas denuncie os conspiradores. Peri não se deixa convencer e parte, dizendo: “Confia em mim, virgem. Ser-te-ei sempre fiel! Deuses, pais e pátria, por ti tudo posso esquecer!”

Já próximo da gruta onde sabe que Gonzales vai reunir-se com seus asseclas, Peri vê o espanhol. Este logo se refaz da surpresa e investe contra o índio, empunhando uma faca. É subjugado, porém, Mas Peri deixa que se vá, depois de informá-lo que está a par da trama. Gonzales não desiste de seus intentos e combina com os companheiros o rapto de Cecília naquela mesma noite. Horas depois, está transpondo a janela do quarto da moça, que dorme placidamente, mas é despertada por seus movimentos. Vendo-se descoberto, Gonzales tenta convencê-la a acompanhá-lo. Foi o amor que guiou seus passos até ela – diz. Um amor que poderá modificá-lo, apagando-lhe da alma as manchas de incontáveis crimes. Cecília o repele e grita por socorro. Gonzales procura dominá-la, quando uma flecha entra pela janela e, ferindo-lhe a mão, vai cravar-se na parede. Fora Peri, que seguira até ali, o autor da oportuna intervenção. O aventureiro espanhol sente-se

acuado e dispara seu arcabuz, chamando a atenção dos amigos, que logo chegam. Não esperava, contudo, que aparecessem também Dom Álvaro e Dom Antônio, este acompanhado por seus escudeiros. O velho senhor exige que lhe entreguem o chefe dos bandidos. Denunciado por Peri, que surge à janela (“Olhai, ferido está!”), Gonzales não se deixa intimidar. Profere ameaças. Repentino ataque dos aimorés, porém, une todos na defesa do castelo.

Cecília é levada pelos silvícolas, que, chegando à aldeia, querem matá-la imediatamente. Quem lhes tolhe o propósito é o próprio cacique, que se deixa sensibilizar pela beleza da jovem. “Foi a sorte que te trouxe ao meu pais! Far-te-ei rainha!” E quando Peri, chega, seguro por guerreiros: fora feito prisioneiro, também. Vendo Cecília, grita que viera salvá-la. Havia-se preparado inclusive para o malôgro: tomara um veneno de efeito lento, extraído de ervas que só ele conhecia, por meio do qual planejava exterminar os que o devorassem. Já se iniciam, entretanto, os preparativos para seu sacrifício. Antes, porém, a concessão costumeira entre os selvagens aos prisioneiros que devem morrer: poder usufruir de um momento de amor. Por decisão do cacique, Cecília seria seu par. Ela lhe suplica que fuja, mas o índio quer morrer ao lado de sua amada. Súbito aparecem Dom Antônio e seus homens e a aldeia se transforma em fervilhante praça de guerra. O cacique cai ferido e é carregado por seus homens.

De volta ao castelo – em companhia de Cecília, que conseguira resgatar aos selvagens –, Dom Antônio ouve Gonzales ajustando os pormenores de nova tentativa de raptó da jovem. Ordena, então, que se feche a passagem



que leva aos subterrâneos, onde se encontram os conspiradores. Com a pólvora ali guardada, fará o castelo ir pelos ares, vingando-se dos traidores e morrendo com honra. O nobre português não alimenta esperanças de obter vitória em novo choque com os aimorés. A Peri, que vem da floresta, já curado do veneno que ingerira, aconselha que fuja. Este pede para levar Cecília consigo, pois se sente capaz de colocá-la a salvo. Mas Dom Antônio não pode entregar a filha a um pagão. Peri ajoelha-se, então, pedindo para ser batizado. O fidalgo apresenta-lhe a cruzeta da espada: “Jura que fiel serás a Deus, que te convertes à Sua fé bendita!” Cecília só admite deixar o pai porque este lhe ordena que o faça. E se afasta levada por Peri, no exato momento em que os aventureiros derrubam a porta que os prendia. Dom Antônio arranca um archote da parede e arremessa-o sobre os barris de pólvora. Do alto de uma colina Cecília presencia a destruição do castelo. E cai de joelhos junto a Peri.

### 3.4 O FILME DE NORMA BENGELL

Dois fatores são fundamentais, na arte cinematográfica: a imagem e a ação. Christian Metz em *A significação no cinema* aponta dois problemas: por um lado, a impressão de realidade provocada pela diegese, pelo universo ficcional, pelo “representado” próprio de cada arte, e, por outro lado, a realidade dos materiais usados em cada arte para a representação, ou

seja, a impressão de realidade ou a percepção da realidade; nisto residem os índices de realidade incluídos nos materiais de que dispõe cada uma das artes da representação. É justamente porque o teatro lida com materiais demasiadamente reais que a credibilidade da realidade diegética se enfraquece (o mesmo raciocínio vale para a ópera como espetáculo teatral). É a irrealidade total dos materiais fílmicos que possibilita que a diegese adquira alguma realidade<sup>84</sup>.

Preliminarmente, temos a considerar que o filme se baseia num roteiro que pode ser original ou a versão de um conto, romance etc. É nesse nível, isto é, na técnica narrativa que se faz necessário burilar a diegese de acordo com o veículo ao qual se destina. Conceituemos, preliminarmente os termos roteiro ou roteirização e diegese. Roteiro é, pois, o texto que resulta do desenvolvimento do argumento do filme, dividido em planos, seqüências e cenas, com as rubricas técnicas, cenários e todos os diálogos. Diegese: a palavra provém do grego *diegesis*, significando narração; designava particularmente uma das partes obrigatórias do discurso judiciário, a exposição dos fatos. Tratando-se do cinema, o termo foi revalorizado por Etienne Souriau para designar a instância representada do filme, isto é, em suma, o conjunto da denotação fílmica: o enredo em si, mas também o tempo e o espaço implicados no e pelo enredo. Portanto, personagens, paisagens, acontecimentos e outros elementos narrativos, desde que tomados no seu estado denotado.<sup>85</sup>

---

<sup>84</sup> METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva S.A., 1972. p. 26.

<sup>85</sup> METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1972. p. 30.

O roteiro é fruto direto da dramaturgia e adapta muitas das ferramentas e convenções do teatro a uma nova tecnologia, em busca de uma nova maneira de passar a história para o público. Essa nova tecnologia é extremamente complexa, pois é uma forma artística com uma dimensão adicional – a temporalidade – também presente na música, na poesia e na dança.

Quem escreve uma adaptação deve contrabalançar constantemente esses dois lados: a fidelidade à fonte original e a necessidade dramática da intensidade e da compressão, questões difíceis por natureza o problema da temporalidade tem de ser considerado, pois como postula Benveniste, a narrativa cinematográfica, situa-se no presente:

O cinema não tem a sua disposição os tempos gramaticais (passado, presente ou futuro). Portanto, tenderíamos a dizer que no cinema tudo sempre acontece no presente.

Uma coisa é indicar a anterioridade ou a posterioridade de um acontecimento em relação a outro, e outra é contar uma ação no presente ou no passado. Portanto, podemos dizer que, embora o cinema utilize certos procedimentos para indicar as ‘voltas no tempo’ (*flash-back*), cada segmento da narrativa, uma vez situado na série cronológica, sempre é contado no presente. O cinema elaborou códigos e convenções próprias para indicar: a) que uma cena se desenvolve antes da que a precede na narração (*flash-back*), sendo eventualmente simultânea a ela, b) o tempo transcorrido entre as cenas (*time lapses*).<sup>86</sup>

Poder-se-ia imaginar que um filme, graças à tecnologia, pudesse prescindir da regra das três unidades clássicas, as quais, transgredidas algumas vezes com sucesso, tivessem ficado obsoletas na chamada Sétima Arte. Não é o que acontece.

---

<sup>86</sup> CHION, Michel. *O roteiro de cinema*. S/l.: Martins Fontes Editora Ltda., 1989. p. 130.

Ao construir a história de um filme, o roteirista deve aderir a uma das três unidades, mas não a todas elas. Uma das grandes vantagens do cinema é a sua capacidade de transportar o espectador de um lugar a outro, de encurtar, repetir ou até mesmo inverter o tempo. Portanto, para a maioria dos filmes, a unidade que ajuda a dar forma ao material bruto da história é a unidade de ação. É por esse motivo que o cinema precisa de uma personagem central, na maioria dos filmes. A trajetória daquela personagem em busca de seu objetivo cria a unidade de ação; a história, portanto, segue a personagem em busca de sua meta.

A personagem (protagonista) que é o fundamento do roteiro, deve ser interessante e suscitar, no mínimo, a simpatia do espectador. É por seu comportamento, e não pelo que um narrador diz a seu respeito (caso do romance) que as personagens de cinema se revelam. O cinema, psicologicamente falando, seria comportamentalista.

É de Field o axioma, sedutor enquanto abstrato, *action is character*.<sup>87</sup> Em outras palavras é a ação que faz, que define a personagem. Para Field, é preciso definir o objetivo, o desejo, o *need* da personagem, e criar obstáculos entre ela e a obtenção desse objetivo. Mas, na prática do roteiro, essa identidade ação/personagem costuma ser difícil de realizar.<sup>88</sup>

Portanto, a narrativa no cinema baseia-se principalmente na ação de

---

<sup>87</sup> CHION, Michel. *Op. cit.*, p. 116.

<sup>88</sup> CHION, Michel. *Ibidem*, p. 117.

um protagonista em busca de seus objetivos, e nisto não difere muito das narrativas literárias. As dificuldades na realização de tais objetivos geram a tensão que mantém o interesse do espectador desde que o protagonista tenha conquistado a sua simpatia. Tendo o espectador algum conhecimento dos perigos iminentes (dos quais o protagonista geralmente desconhece a verdadeira dimensão), fica atento às peripécias narradas. É essa tensão ou suspense que constitui um dos procedimentos da narrativa cinematográfica, cujo meio de transmissão mais eficaz é a ação. Muitos outros fatores contribuem para a realização de um bom roteiro:

- a condução da narrativa;
- a apresentação dos personagens;
- o jogo dos mal-entendidos e das peripécias;
- a concentração da ação num tempo limitado e numa forma circular.

Em geral, num filme bem realizado, a história (diegese) do filme é contada num continuum, sem parar, sem retrocesso até o final; como num sonho ininterrupto, em que uma trama evoluindo e progredindo sem cessar, absorva a mente e as emoções e só permita o ‘despertar’ bem no final. A intenção de quem conta a história é deixar o público num estado quase onírico – num estado em que o espectador mergulha no que está sendo contado e exclui da mente todos os demais pensamentos, todas as demais preocupações.<sup>89</sup>

Na realização do filme “*O Guarani*”, pode-se dizer que o roteirista procurou manter a máxima fidelidade às descrições do escritor e à própria diegese. Teve, no entanto, de fazer as condensações necessárias ao ritmo e à duração de um filme. Como geralmente acontece nesses casos, muito do

---

<sup>89</sup> HAWARD, David; MABLEY, Edward. *Teoria e prática do roteiro*. Rio de Janeiro: Globo S.A., 1993. p. 54.

sabor do romance é prejudicado: as nuances psicológicas, o aparecimento, a explicação do procedimento de certos personagens etc. Quanto aos cenários e à reconstituição histórica, pode-se afirmar que o cinema foi fiel ao talento descritivo de Alencar, mestre em caracterizar cenários e ambientes a partir de pormenores característicos. Na descrição de lugares, Alencar abrange um plano maior e, como se fosse uma câmera, detém-se em partes significativas. Tanto a natureza exuberante como a casa com arquitetura de época e localização quase inexpugnável são pontos positivos na realização do filme, porque reconstituem com fidelidade o cenário imaginado pelo escritor, os quais são adequados à reconstituição da época em que se passa a história.

Talvez a maior dificuldade de transposição da obra de Alencar esteja no seu protagonista, um herói *sui generis*, misto de Tarzan, Super-homem e fidalgo português. Dele diz Dom Antônio, pai de Cecília, ao elogiar-lo para D. Álvaro: “Crede-me, Álvaro, é um cavalheiro português no corpo de um selvagem.”<sup>90</sup> Peri tinha também sensibilidade de artista, como vemos nesta descrição do quarto de Cecília

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 aparador, as peles dos animais que seus pés roçavam, o perfume suave do 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.<sup>91</sup>

---

<sup>90</sup> ALENCAR, *O Guarani. Ibidem*, p. 45.

<sup>91</sup> ALENCAR, *O Guarani. Ibidem*, p. 46.

Enfim, a polissemia própria da palavra que constrói o romance tem uma conotação muito poética, e um filme é sobretudo ação. A ação para criar suspense e interesse da parte do espectador teria de envolver mais drama, no sentido de enfatizar o perigo iminente representado pela tribo inimiga: os aimorés. Aliás, esse perigo não atinge plenamente a necessidade ou a lógica interna da diegese. Na realidade dos fatos históricos, os índios foram muito mais vencidos que vencedores, tanto é que foram dizimados. Como afirma Affonso Romano de Sant'Anna<sup>92</sup>, dois outros finais seriam possíveis e conseqüentes: Peri conseguir a ajuda dos goitacazes (sua tribo) e vencer os aimorés, ou D. Diogo, filho de D. Antônio que tinha ido ao Rio de Janeiro em busca de reforços, voltar a tempo e assim resolver a luta em favor dos portugueses. Não era este o desígnio de Alencar. O final do romance estava de acordo com o tema escolhido: a destruição da ordem estabelecida pelo português conquistador e a formação de um novo povo, tendo Peri e Ceci como seus formadores. Portanto, o desfecho realiza o tema visado pelo escritor: a criação de um herói brasileiro, símbolo da nacionalidade.

Conforme as técnicas de produção de um filme, além do roteiro, das cenas, do trabalho de montagem, da atuação dos atores e de outros fatores já mencionados, há ainda um fator de capital relevância na realização de um filme. Trata-se da atmosfera que lhe dá colorido. Em qualquer roteiro a ação se insere numa atmosfera que pode ser alguma peculiaridade especial, algum traço essencial. Como representar a atmosfera é uma parte crucial do

---

<sup>92</sup> SANT'ANNA, Afonso Romano de. *Análise estrutural de romances brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1977.

roteiro, pois não existe pano de fundo neutro. Cada ação, na medida em que acontece no mundo real, está sempre envolta em condições específicas.

Construindo-se em torno de duas linhas-mestras: a ficção romântica e os feitos heróicos de Peri, o romance de Alencar comporta uma certa ambigüidade, a qual se dilui no romance. O filme, no entanto, deveria ter uma atmosfera mais definida, para enfatizar os perigos e a coragem de Peri. Conseqüentemente, o que prevalece no filme é o idílio com sua atmosfera romântica, o que deixa menos convincente a performance épica de Peri. O herói aguerrido e vitorioso do romance é suplantado no filme pelo amante apaixonado.

### 3.5 O SAMBA-ENREDO DO CARNAVAL EM FLORIANÓPOLIS-2002 (ANEXO I)

O desfile carnavalesco do ano de 2002 da escola de samba “Protegidos da Princesa” de Florianópolis trouxe à passarela a adaptação da ópera de Carlos Gomes. Passados 145 anos da criação de *O Guarani*, o romance ecoa ainda na ilha de Santa Catarina. Foi surpreendente também o seu sucesso, apesar do evidente virtuosismo de bailarinos, músicos e toda a parafernália que caracteriza um desfile do gênero.

No Brasil, sabemos, o desfile de uma escola de samba é um espetáculo grandioso que reúne música, dança, ritmo, cores e brilhos deslum-



brantes. Não por acaso, tem sido considerado “o maior espetáculo da terra” nos dias que correm. E, em meio a toda essa magnificência, o que mais empolga a quantos assistem ao desfile de uma escola de samba, ainda é o ritmo contagiante da “bateria” dos sambistas que, ao passar, com seu batuque “levanta a avenida”, isto é, faz com que toda a assistência se levante e dance ao ritmo de pandeiros, reco-recos e demais instrumentos formadores da bateria, sejam eles, brasileiros ou turistas.

Roberto Damatta observa que as escolas de samba abrem um espaço social em que as duas pontas da sociedade brasileira se encontram. Permitindo o concurso de todos, elas se desenvolvem como as torcidas de futebol: como mecanismos que concorrem para o entrecruzamento de identidades sociais, pois o seu objetivo é o “carnaval”, o luxo”, o brilho”, valores que estão lá em cima, fora da sociedade. É isso que permite congrega todo mundo.<sup>93</sup>

Não é demais traçar aqui, ainda que a grosso modo, a trajetória do Carnaval, segundo Bakhtin. O carnaval não é uma forma puramente artística. Pelo contrário, situa-se nas fronteiras da arte. No carnaval, não há divisão entre atores e expectadores, não há palco, os expectadores não assistem ao carnaval, eles o vivem. É o caso do carnaval de rua brasileiro, de feição nitidamente popular com seus desfiles de blocos de sujos, de homens travestidos (não se trata de *gays*), trios elétricos (no Nordeste) etc.

---

<sup>93</sup> DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis*. Para uma sociologia do dilema brasileiro. Rio de Janeiro: Ed. Rocco Ltda., 1997. p. 167.

Na teoria bakhtiniana, o carnaval é uma modalidade de espetáculo sincrético, de caráter ritual riquíssimo, o qual desenvolveu diferenças marcantes segundo as diferentes épocas e povos.

São características do carnaval, segundo Bakhtin, além da citada falta de fronteiras entre os participantes, a configuração de uma espécie de mundo invertido, onde as leis, as interdições e as restrições que caracterizam a vida cotidiana são temporariamente suspensas. O contato entre as pessoas torna-se mais livre, diferentemente das relações socio-hierárquicas que estruturam a vida “normal”. Ao desfazer as hierarquias, o carnaval aproxima o sagrado do profano, o alto e o baixo, o sublime e o insignificante, a sabedoria e a estultice etc. Entre os atos característicos do carnaval, citemos a entronização do Rei Momo, como um dos mais marcantes.<sup>94</sup>

No carnaval de rua, atualmente, como, aliás, nas outras modalidades (de clubes ou escolas de samba), as fantasias carnavalescas criam um campo social de encontro, de mediação e de polissemia social, pois não obstante as diferenças e incompatibilidades desses papéis representados graficamente pelas vestes, o objetivo de todos é “brincar”, isto é, unir-se, suspender as fronteiras que individualizam e compartimentalizam grupos, categorias e pessoas.”<sup>95</sup>

No carnaval, os personagens não se relacionam através de uma hierarquia, mas por simpatia e por um entendimento vindo da trégua que se

---

<sup>94</sup> BAKTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1998. p. 7.

<sup>95</sup> DAMATTA, Roberto. *Op. cit.*, p. 62.

dá às regras sociais do mundo cotidiano. Enfim, o mundo do carnaval é o mundo da união, da permissividade, o mundo da metáfora.

O carnaval, como desfile oficial de escolas de samba com lugar previamente estabelecido e interditado ao trânsito, já configura uma estilização, em relação às formas tradicionais de carnaval Segundo Roberto Damatta, no Rio de Janeiro (e no resto do país também), “o carnaval se ordena em torno de duas categorias básicas: a rua e o clube.”<sup>96</sup> Os clubes são organizações sociais formadas por sócios, pertencentes à classe média e alta. Tais clubes abrem as portas à população mediante a venda de ingressos. A classe alta se diverte em bailes exclusivos, onde se reúnem celebridades nacionais e internacionais. “Os bailes dos clubes são, pois, inclusivos e dependem exclusivamente da capacidade econômica de cada um, isso mesmo nos hotéis de luxo ou no baile da cidade (que se realizava no teatro Municipal e hoje ocorre no Canecão), organizado pela secretaria de Turismo do Estado.”<sup>97</sup> No carnaval de rua, a reunião dos foliões é em blocos e em escolas de samba.

Atualmente poucos países conservam as tradições carnavalescas e, mesmo assim, de maneira e intensidades diferentes. Além do carnaval brasileiro, podemos citar o carnaval de Veneza e o de Nova Orleans. Na Itália, sabe-se que o carnaval de Veneza, com desfile de fantasias e máscaras ao longo dos canais e ruas da cidade, é algo muito diverso do carnaval brasileiro. No Brasil temos, pois, conforme Damatta, “o tempo do Carnaval, que

---

<sup>96</sup> DAMATTA, Roberto. *Op. cit.*, p. 63.

<sup>97</sup> DAMATTA, Roberto. *Ibidem*, p. 165.

embora, geralmente, se realize em quatro dias, é percebido como uma festa compacta”. Em Nova Orleans, porém, a festividade não é de modo algum compacta. Divide-se em fases que vão dos bailes aos desfiles, culminando com o famoso “Mardi Gras”, quando todo o quadro parece fazer sentido e uma totalização dessas três atividades é finalmente obtida. Como os bailes e desfiles são atividades separadas, tendo como contraponto toda sorte de encontros privados, quando a população se divide entre ricos e pobres, negros e brancos, o carnaval de Nova Orleans é percebido como algo exclusivo de uma classe, em que elementos de discriminação anti-semita e antiitaliana são também encorajados. Tudo indica, assim, que nesse carnaval é mais difícil o surgimento de uma ideologia de integração e harmonia social: “de um encontro entre as classes sociais ou grupos étnicos.”<sup>98</sup>

A capital do carnaval brasileiro ainda é a cidade do Rio de Janeiro. Ali mantém-se uma tradição que emprega milhares de pessoas na preparação do desfile carnavalesco, além do grande número de sambistas, músicos e carros alegóricos. Registre-se também a participação de numerosos artistas anônimos que trabalham o ano inteiro, preparando (costurando, bordando) as fantasias, adereços e acessórios diversos dos sambistas; toda a engrenagem e decoração dos carros alegóricos; e também a parte musical, propriamente dita, a cargo de poetas e compositores.

Escolas de samba são os diferentes clubes sociais que todo ano apre-

---

<sup>98</sup> DAMATTA, Roberto. *Ibidem*, p. 163.

sentam a sua produção para o desfile carnavalesco. Esses clubes sociais são sociedades que evoluíram a partir de grupos de artistas do carnaval. Entre as grandes escolas de samba cariocas podemos citar: Portela, Mangueira, Salgueiro e muitas outras; entre as escolas locais, destacam-se A Embaixada Copa Lorde, Protegidos da Princesa, Unidos da Coloninha etc. Estes clubes sociais escolhem temas específicos para celebrar cada carnaval.

Os enredos freqüentemente fixam episódios históricos, por decreto de 1936 do Departamento de Propaganda do ditador Getúlio Vargas, que considerando o potencial crítico dos temas escolhidos pelas escolas, ordenou que sempre fossem apresentados eventos da história do Brasil. Portanto, os temas, hoje, são freqüentemente episódios da história do Brasil ou biografias de heróis e celebridades, mas podem também tratar de assuntos especificamente políticos ou sociais, como a queda da ditadura militar, a redemocratização do país ou o problema da miséria. Os compositores de cada escola de samba submetem seu trabalho ao julgamento especializado, sendo escolhido o melhor para a celebração anual que será cantado e dançado por milhares de sambistas. Para serem apresentados no centro da cidade, em avenida especialmente interditada para a ocasião, os desfiles são cuidadosamente ensaiados sob orientação dos chamados “carnavalescos”, profissionais responsáveis pela direção artística do desfile.

Compositores de enredos para escolas de samba foram, por muito tempo, considerados ignorantes pela mídia e pela “inteligência”, por suas versões confusas de episódios da história do Brasil. Uma composição de Stanislaw

Ponte Preta, “O samba do crioulo doido” satiriza tal situação: o despreparo de alguns compositores e os temas “históricos e/ou eruditos solicitados.”<sup>99</sup>

O desfile carnavalesco no Rio de Janeiro congrega numerosas atrizes, modelos, cantoras e “socialites”, figurando como destaques, e sambistas das escolas de samba. “Destaque” de uma escola de samba, por exemplo, é uma sambista (vedete, atriz ou socialite) que desfila em posição privilegiada, seja no alto de um carro alegórico, seja à frente da bateria (orquestra) da escola. As escolhidas para desfilar à frente da bateria, recebem o título de “madrinhas” e geralmente são escolhidas, não só pela beleza e pelo corpo escultural, mas também pelo fato de terem “o samba no pé”, isto é, sambam com desenvoltura. Convém salientar também

que na escola de samba, a união de marginais e negros favelados e suburbanos indica uma alta capacidade de organização, insuspeitada para o pequeno-burguês, que tende a ver todo morador de uma favela como um dominado. O paradoxo é que a escola não é de justiça ou igualdade social, mas de samba. Assim, a posição desses grupos pode ser compensada na base de uma excelência de talento carnavalesco, em contraste com sua posição numa rotina diária, onde ocupam as posições mais baixas.<sup>100</sup>

<sup>99</sup> PONTE PRETA, Stanislaw. *O samba do crioulo doido*.

Este é o samba do crioulo doido / A história de um compositor que durante muitos anos / Obedeceu ao regulamento e só fez samba sobre a história do Brasil / E tome de Inconfidência, abolição, proclamação, Chica da Silva / E o coitado do crioulo tendo que aprender tudo isto para o enredo da escola / Até que no ano passado escolheram um tema complicado: atual conjuntura / Aí, o crioulo endoidou de vez / E saiu este samba: / Foi em Diamantina onde nasceu J.K. / Que a princesa Leopoldina arresolveu se casá / Mas Chica da Silva tinha outros pretendentes / E obrigou a princesa a se casar com Tiradentes / Lá iá, lá iá, lá iá, lá iá / O bode que deu, vou te contar / Lá iá, lá iá, lá iá, lá iá / O bode que deu, vou te contar / Joaquim José que também é da Silva Xavier / Queria ser dono do mundo e se elegeu Pedro II / Das estradas de Minas seguiu para S. Paulo e falou com Anchieta / O vigário dos índios aliou-se a D. Pedro, acabou com a falseta / Da união dos dois ficou resolvida a questão / E foi proclamada a escravidão / Assim se conta esta história / Que é dos dois a maior glória / D. Leopoldina virou trem / E D. Pedro é uma estação também / Ô, ô, ô, ô, / O trem está atrasado ou já passou / Ú, ú, ú, ú, ú, ú, ú.

<sup>100</sup> DAMATTA, Roberto. *Op. cit.*, p. 167.

Na adaptação para o samba-enredo, a ênfase da história ficou por conta do tema de amor, como na ópera de Carlos Gomes, também tratado por José de Alencar, como vimos. Convém ressaltar que a escola-de-samba, como a ópera, registra algumas diferenças em relação ao romance. Neste o vilão é um italiano (Loredano), enquanto na ópera, como no samba-enredo é o espanhol Gonzalez. Na ópera e no samba-enredo, Peri é o chefe dos Guaranis; no romance, Peri é o chefe dos Goitacazes, uma tribo pertencente à nação Guaraní. Opera e samba-enredo terminam tragicamente com o incêndio do castelo, observado por Ceci e Peri que se salvam. Já no romance, a trama continua com a fuga dos protagonistas vivendo peripécias várias na floresta. Até a cena final em que se salvam, descendo o rio sobre uma palmeira.

O desfile da escola de samba contou com quatro carros alegóricos, comissão de frente, alas variadas de dançarinos, diversos destaques. A comissão de frente, ou seja, o grupo de bailarinos que precedia o primeiro carro alegórico, interpretava a dança “Invocação a Tupã”, o deus indígena. Uma dança sugestiva, merecendo destaque especial a beleza das fantasias e dos efeitos especiais das danças com fogo.

O primeiro carro alegórico recriava o teatro Scala de Milão, evocando a apresentação da ópera em 1870. Nessa recriação de um teatro, além dos diversos destaques (misses, rainha do carnaval) figuram membros do grupo de música erudita “Camerata” sob a regência do maestro Jefferson della Rocca trajados a rigor. Os instrumentos próprios de orquestra, sintonizados aos instrumentos típicos de escola de samba, integravam o popular

ao erudito. Esta é uma das possibilidades de um desfile de uma escola de samba: produzir, em nível paradigmático, uma justaposição de diferentes tempos e espaços que resulta em diversas camadas alegóricas. O segundo carro alegórico retroagia no tempo e no espaço, apresentando Ceci e Peri e, à frente desse carro, os bailarinos que evoluíam na dança de amor de Ceci e Peri. O desfile prosseguia, trazendo todas as peripécias da ópera: Peri a caminho da floresta para desmascarar Gonzáles, Cecília temendo por sua vida, os Aimorés, a prisão de Peri etc. Nesse segmento, desfilavam no carro alegórico, crianças da reserva indígena de Palhoça, que fazem parte de um coral, num tributo às suas raízes culturais.

No último carro, Peri é batizado por D. Antônio em nome de Deus. D. Antônio e família perecem no incêndio do castelo. Peri e Cecília, ajoelhados contemplam consternados a destruição.

Os compositores foram particularmente felizes no desafio de passar o libreto da ópera para uma forma de arte popular: os sambistas iam desenvolvendo o enredo num desfile de personagens que misturava a cultura literária e a música erudita, criando relações cronotópicas<sup>101</sup> que resultavam das diversas camadas alegóricas.

Um dos repórteres da televisão que transmitia o evento, a certa altura, disse: “*O Guarani* faz parte do inconsciente coletivo brasileiro desde o lan-

---

<sup>101</sup> BAKTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética*. A teoria do romance. São Paulo: Unesp, 1998. p. 211. Cf. Baktin, o cronótopo constitui a interligação fundamental das relações temporais e espaciais, artisticamente assinaladas em literatura. Importante porque propõe a indissolubilidade de espaço e tempo.



çamento do romance de José de Alencar”. No entanto, convém lembrar que a adaptação de *Il Guarany* uniu as duas manifestações artísticas, usando os mesmos recursos para passar a história, isto é a música, o canto e a dança, eliminando a intenção nacionalista. Mas o uso das cores verde, amarelo, azul e branco não deixavam de ser uma alusão ao nacionalismo do romance de Alencar. No texto em que comenta sua adaptação, Elcio Manuel Pereira, afirma:

Muitos já falaram que o desfile de uma escola de samba é uma grande ópera popular. Este ano, a Protegidos da Princesa quer unir o popular ao erudito, apresentando em seu desfile a maior ópera erudita brasileira: *O Guarani*, do compositor Antônio Carlos Gomes. Mas a escola não quer falar da ópera; ela quer mostrar ao público a própria história do romance de um índio guarani, Peri, e de uma portuguesa, Cecília ou Ceci. Ao assistir ao desfile, o público sentir-se-á dentro de um grande teatro; a orquestra será substituída pela bateria e as alas serão formadas pelos diversos personagens da ópera. Não se saberá mais o que é popular e o que é erudito, pois na verdade esta diferença nunca existiu...

E isto era sublinhado no refrão da música:

Comanda a festa, Princesa (alusão à escola de samba)  
 Hoje meu sonho é aqui  
 Porque sou ópera  
 Sou índio guarani

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na atuação do herói de *O Guarani*, constatamos (o que já ficou assinalado linhas atrás) que muitos dos episódios característicos que fazem parte da saga de Peri encontram-se no romance em número suficiente para podermos caracterizá-lo como herói épico. Peri é apresentado como o “rei das florestas” e, como consequência, são suas decisões que prevalecem, como por exemplo, na caça à onça, na decisão de enfrentar os Aimorés, sozinho, no intuito de salvar a família de D. Antônio de Mariz; na descida à gruta das serpentes para resgatar o colar de Cecília; na decisão final de permanecer na floresta, onde ele era senhor, quando no mundo dos brancos, ele não passaria de um escravo.

Paradoxalmente, não é este lado aguerrido que deixa uma impressão mais forte da leitura do romance. Talvez, devido às implicações da ideologia romântica, talvez se veja Peri mais como um paladino do amor, inteiramente devotado a sua senhora a quem chama ‘Iara’ – Senhora em Tupi-Guarani –, do que um intrépido guerreiro guarani. O que avulta é o seu lado romântico. Esse detalhe talvez seja a chave para não podermos identificá-lo totalmente ao herói nacional, muito embora os brasileiros em geral se orgulhem de suas origens ameríndias (cuja veracidade nem sempre é com-

provável), principalmente no sul do país, onde aportes étnicos do final do século XIX acrescentaram novas etnias ao já diversificado cadinho brasileiro.

São esses mesmos brasileiros que afirmam: “Minha avó (ou bisavó) foi uma índia pegada a laço por meu avô”. Se corresponde à realidade ou não, com certeza é motivo de orgulho. E acrescente-se que aqui no sul foi talvez a região onde a matança de índios foi mais cruel e sistemática, sobretudo se levarmos em conta que foi perpetrada em tempos mais recentes (começo do século XX), quando grandes proprietários de terras aumentavam seus domínios através da ação de assassinos pagos, denominados “bugreiros”, que caíam sobre ajuntamentos indígenas, de improviso, matando famílias inteiras (pais, mães e crianças) a facção. Era uma maneira comum de “limpar a terra”.

Enfim, como afirma Doris Sommer, o texto de Alencar é construído através de uma sinédoque, isto é, ele coloca como ancestrais da nação o índio e o português, e, embora a história comprove sua veracidade, é a realidade de apenas uma parte da população. Nem todos têm sangue indígena ou português. No entanto, a influência da cultura indígena é comprovável em hábitos, costumes, língua, alimentação de todo o país. Provavelmente foi esse fato que levou Sílvio Romero a afirmar: “Todo brasileiro é racial, ou culturalmente mestiço”. Lembremo-nos, todavia, que Romero escreveu no final do século XIX quando “raça” incorporava um conceito científico, e não foi no intuito de enaltecer os brasileiros que ele fez essa declaração. É mais

um caso de preconceito oriundo de teorias cujas premissas básicas apoiavam-se em ideologias raciais.

Portanto, o herói nacional resultante da união colonizador/colonizado foi o resultado da confluência de um momento histórico com a moda literária em voga. Mas, passado o romantismo, a aura do Bom Selvagem permanece inalterada, é o que atestam as inúmeras reproduções de *O Guarani*.

É tentador atribuir a permanência do mito à ação cristalizadora do tempo, mas o mesmo tempo que cristaliza idéias, também as destrói. Podemos ainda atribuir sua permanência à tese do autoctonismo – o fato de o índio ser o dono da terra, senhor de seus caminhos e profundo conhecedor dos segredos da floresta tropical, bem como a imagem de criatura selvagem e indomável que muitos cronistas deixaram dele.

Podemos também considerar a história do confronto entre colonizador e colonizado, a qual foi uma história de avanços e recuos em que nem sempre o português foi vitorioso. A dependência do português desenvolveu-se em relação ao conhecimento que o selvagem tinha da terra e, portanto, elemento valioso como aliado na sua defesa d contra tribos inimigas e invasores europeus. E, certamente acima de tudo, a miscigenação que foi sempre, ou quase sempre, a união do invasor europeu com a índia, como Alencar exemplifica em *Iracema*. No caso da miscigenação essa convivência teve por núcleo doméstico a portuguesa com suas servas índias, como registra Gabriel Soares de Sousa:

Também as moças deste gentio que se criam e doutrinam com as mulheres portuguesas, tomam muito bem o cozer e lavar, e fazem todas as obras de agulha que lhes ensinam, para o que têm muita habilidade, e para fazerem coisas doces, e fazem-se extremadas cozinheiras; mas são muitos namoradas e amigas de terem amores com os homens brancos.<sup>102</sup>

Ou como assinala Gilberto Freyre em *Casa Grande & Senzala*.

Híbrida desde o início, a sociedade brasileira é de todas da América a que se constituiu mais harmoniosamente quanto às relações de raça: dentro de um ambiente de quase reciprocidade cultural que resultou no máximo de aproveitamento dos valores e experiências dos povos atrasados pelo adiantado; no máximo de contemporização da cultura adventícia com a nativa, da do conquistador com a do conquistado. Organizou-se uma sociedade cristã na superestrutura, com a mulher indígena, recém-batizada, por esposa e mãe de família; e servindo-se em sua economia e vida doméstica de muitas das tradições, experiências e utensílios da gente autóctone.<sup>103</sup>

Do exposto podemos concluir que a índia legou à cultura brasileira muitos hábitos e usos de sua cultura: na criação das crianças, na alimentação, na higiene e mesmo em credences que perduram até nossos dias. Um exemplo de tais credences está no costume que tinham os índios de “enfeitar” o recém-nascido com amuletos e pinturas para espantar os maus espíritos que poderiam levar ou causar a morte da criança (apesar dos hábitos de higiene das índias, principalmente no asseio corporal das crianças, o que também está documentado em Gabriel Soares de Sousa, a mortalidade infantil deveria ser alta) e que perdura em nossos dias com o uso de plaquinhas de ouro, com figas, cruzeiros e outros amuletos num sincretismo evidente entre as crenças indígenas, católicas como também das religiões africanas.

<sup>102</sup> SOUSA, Gabriel Soares de. *Tratado descritivo do Brasil*. p. 313.

<sup>103</sup> FREYRE, Gilberto. *Casa grande a senzala*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora S.A., 1980. p. 91.

Enfim, todos esses ângulos de per si ou conjugados parecem-nos frágeis para a construção e a permanência do mito do herói indígena. Talvez só possamos explicá-lo através da força do “mito”, isto é, o reverso da medalha: o intuitivo, o ficcional, o onírico, que por menos comprovável que seja, não deixa de ser um dos elementos mais fascinantes da obra literária.

Quando buscamos as origens da criação do herói nacional (ou do que mais se lhe aproximou) e sua aceitação e permanência na cultura nacional, não pretendemos ter esgotado o assunto. Paira uma sensação de incompletude e que talvez só possa ser mitigada pela leitura de Alencar, em que a força criativa de sua prosa poética tem o dom de evocar criaturas, ambientes e histórias como só a literatura tem o dom de plasmar e fazer perdurar. Como afirma José Clemente Pozenato:

O regionalismo romântico (do qual o indianismo é um dos aspectos) é uma espécie de compromisso entre o mítico e documentário. Sobre a realidade observada – paisagem, tipos, costumes – é investida a visualização mítica que a transpõe para um plano de idealidade; Aos olhos modernos, tal processo implica em falsear tanto o mito quanto o real. Tal julgamento porem não leva em conta as convenções de época: para além delas é sempre possível criar verossimilhança. Se ela não existe, culpe-se a falta de competência do artista, não seus instrumentos de trabalho.<sup>104</sup>

Talvez não possamos atribuir a Alencar, incompetência na articulação de suas metáforas, nas descrições, na criação do mito.

Concluindo, podemos afirmar que, do cotejo das diversas leituras de *o Guarani* ressalta que a ênfase na ideologia nativista não se ouve na ópera do

---

<sup>104</sup> POZENATO, José Clemente. *O regional e o universal na literatura gaúcha*. Porto Alegre: Movimento, 1974. p. 44.

século XIX, não se vê no filme do século XX, nem no samba-enredo do século XXI: está na origem, no romance, nas suas linhas e entrelinhas.

O índio, no romance é símbolo de bravura e amor a liberdade, permanecendo como a encarnação da criatura indomável em cuja ascendência o brasileiro encontra motivo de orgulho e valorização nacional. Foi, pois, o romance, através da idealização da cultura indígena, que criou a aura de heroísmo do índio que perdura até nossos dias. Enquanto o romance em sua característica específica de superfície refletiva da realidade levante diversas questões, a diegese na Ópera, no filme e no samba-enredo está centrada no idílio amoroso.

Devido ao seu alto poder conotativo, a abordagem literária é mais rica em possibilidades que as demais manifestações artísticas. A literatura fala à imaginação e, apesar dos dados descritivos abundantes e pormenorizados, ou talvez mesmo por causa deles, sempre deixa margem à idealização das personagens. Por certo, nenhum Peri será mais belo, forte e audaz que o Peri plasmado em nossa imaginação. Jamais o Peri da ópera, da escola de samba ou mesmo o belo ator de cinema lhe fará sombra. Nenhuma jovem atriz loura e graciosa aproximar-se-á da donzela loura e graciosa que, na descrição de Alencar, encarna de maneira tocante a indefinição entre “o entreaberto botão e a entrefechada rosa” da poesia de Machado de Assis.

Convém acrescentar às presentes ponderações a conexão bem dosada que o autor faz dos dados históricos, do mito e da ficção romântica para compreendermos a colocação de Lucia Helena:

A sistemática escolha do mito para narrar o seu indianismo, talvez não seja uma forma sorrateira de escamotear sua ideologia conservadora, como pensa uma boa parte da crítica, mas fruto de uma sabedoria e de uma competência narrativa de compreender a própria natureza mitológica e ficcional do discurso do nacionalismo.<sup>105</sup>

Enfim, é o poder evocador da palavra, magistralmente exercido pelo autor que contribuiu para a permanência do mito do guerreiro guarani com todas as implicações decorrentes do universo ficcional criado por Alencar.

“E a palmeira arrastada pela torrente impetuosa fugia...”, vinda de um tempo impreciso e pretérito, rumo a um tempo que perdura e perdurará na imaginação dos leitores brasileiros.

---

<sup>105</sup> HELENA, Lúcia. *Op. cit.*, p. 38.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. *Teoria da literatura*. Coimbra: Livraria Almedina, s/n.

AGUIAR, Flávio. *A comédia nacional no Teatro de José de Alencar*. São Paulo: Ática, 1984.

ALENCAR, José de. *Como e porque sou romancista*. Campinas: Pontes Editores, 1990.

\_\_\_\_\_. *Diva*. São Paulo: Ática, 1998.

\_\_\_\_\_. *Encarnação*. São Paulo: Ática, 1998.

\_\_\_\_\_. *Lucíola*. São Paulo: Ática, 1999.

\_\_\_\_\_. *O guarani*. São Paulo: Ática, 1999.

\_\_\_\_\_. *Senhora*. São Paulo: Ática, 1999.

\_\_\_\_\_. *Ubirajara*. São Paulo: Ática, 2000.

\_\_\_\_\_. *Iracema*. São Paulo: Ática, 2000.

ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. São Paulo: Ática, 1989.

ANDRADE, Oswald de. *Do pau-brasil à antropofagia e às utopias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S.A., 1972.

BAKTIN, Mikhail. *A cultura popular na idade média e no renascimento*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1998.

\_\_\_\_\_. *Questões de literatura e estética. A teoria do romance*. São Paulo: UNESP, 1998.

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Schwarz Ltda., 1992.

\_\_\_\_\_. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Editora Cultrix, 1974.

BROOKSHAW, Daniel. Conferência: negros e índios na história da literatura brasileira entre o romantismo e o paródico – O retrato da grande família brasileira. Universidade de Bristol, Inglaterra. Porto Alegre: *Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS*. 1997.

BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

CÂNDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. São Paulo: F. Martins Editora, v. I, 1975.

\_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. São Paulo: EDUSP, v. II, 1975.

CARVALHAL, Tânia Franco. A questão do nacional. In: *Dedalus*. Revista Portuguesa de Literatura Comparada, 1991.

CHATEAUBRIAND, François René de. *Atala, René, les aventures du dernier abencérage*. Paris: Flammarion, 1996.

CHION, Michel. *O roteiro de cinema*. São Paulo: Martins Fontes Editora Ltda., 1989.

COELHO NETO, J. Teixeira; CARDOSO, Reni Chaves. *Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspectiva S.A., 1988.

COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana S.A., v. II, 1969.

CULLER, Jonathan. *Teoria literária: uma introdução*. S/l.: Beca Produções Culturais Ltda., 1999.

DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis*. Para uma sociologia do dilema brasileiro. Rio de Janeiro: Ed. Rocco Ltda., 1997.

FRAGA, Fernando; MATAMORO, Blas. *A ópera*. S/l.: Editora Angra Ltda., 2001.

FREIXEIRO, Fábio. *Alencar – Os bastidores e a posteridade*. Rio de Janeiro: Sindicato Nacional dos Editores de Livros, 1977.

FREUD, Sigmund. *O futuro de uma ilusão – O mal-estar na civilização e outros trabalhos*. Edição standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de S. Freud. Rio de Janeiro: Imago Editora Ltda., v. XXI, 1927-1931.

FREYRE, Gilberto. *Casa grande & senzala*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora S.A., 1980.

\_\_\_\_\_. *Vida, forma e cor*. Rio de Janeiro: Record, 1987.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *Indianismo revisitado – Gatos de outro saco*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

GATTI, José. *Dialogism and syncretism in the films of Glauber Rocha*. New York University, 1995. [Tese de doutorado]

GRIECO, Agrippino. *Observações sobre o romance de José de Alencar*. Revista do Brasil, ano IV, n. 35, 1941.

- GUINSBURG, J. *O romantismo*. 3 ed. São Paulo: Perspectiva S.A., 1993.
- \_\_\_\_\_; COELHO NETO, J. Teixeira; CARDOSO, Reni C. *Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspectiva S.A., 1988.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: D. P. & A. Editora, 2003.
- HAWARD, David; MABLEY, Edward. *Teoria e prática do roteiro*. Rio de Janeiro: Globo S.A., 1993.
- HELENA, Lúcia. *Literatura e diferença*. São Paulo, 1995.
- \_\_\_\_\_. Alencar, a vontade de ser nação. In: *Lugares Textuais do Romance*. Florianópolis: s/n., 2001.
- HOBBSAWN, Eric; RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária*. Coimbra: Armênio Amado, 1970.
- LAPLANTINE, François. *Aprender antropologia*. São Paulo: Brasiliense S.A., 1999.
- LEITE, Dante Moreira. *O caráter nacional brasileiro*. São Paulo: UNESP, 2002.
- MAGGIE, Yvonne; REZENDE, Claudia Barcellos. *Raça como retórica – A construção da diferença*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- MASSAUD, Moisés. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1974.
- MENDES, Oscar. *José de Alencar – romances indianistas*. Rio de Janeiro: Agir, 1968.
- METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva S.A., 1972.
- MILLEX, Jacques-Alain. O osso de uma análise. Seminário proferido no *VIII Encontro Brasileiro do Campo Freudiano e II Congresso da Escola Brasileira de Psicanálise*. Salvador/Bahia, 17 a 21/04/1998.
- MOREIRA, Maria Eunice. *Nacionalismo literário e crítica romântica*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1991.
- OLIVEIRA, Paulo Motta. O guarani: um réquiem por Portugal. *Revista da Biblioteca Mário do Andrade*, v. 58, 2000.
- PINTO, Maria Cecília Queiroz de Moraes. *Alencar e a França: perfis*. Tese apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1996.
- POLAR, Antonio Cornejo. *O condor voa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

- POZENATO, José Clemente. *O regional e o universal na literatura gaúcha*. Porto Alegre: Movimento, 1974.
- RENAN, Ernest. *Qu'est-ce qu'une nation? Et autres essais politiques*. Agora – Les Classiques, 1992.
- REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 2000.
- RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro. A formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- ROUANET, Sérgio Paulo. O exorcismo do bom e do mau selvagem. In: *Caderno Mais*, Folha de São Paulo, 15 out., 2000.
- SALIBA, Elias Thomé. *As utopias românticas*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- SANT'ANA, Affonso Romano de. *Análise estrutural de romances brasileiros*.
- SANTIAGO, Silviano. *Vale quanto pesa*. São Paulo: Paz e Terra S.A., 1982.
- SCHWAMBORN, Ingrid. *A recepção dos romances indianistas de José de Alencar*. Fortaleza: UFC, 1990.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *Posição de José de Alencar*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951. [Prefácio Obras Completas]
- SOMMER, Doris. *Foundational Fictions – The national romances of Latin America*. Berkeley: Universidade da Califórnia, 1991.
- SOURIAU, Etienne. *La correspondance dos arts*. Paris: Gallimard, 1089.
- SOUSA, Gabriel Soares de. *Tratado descritivo do Brasil*.
- VATTIMO, Gianni. *A sociedade transparente*. Lisboa: Relógio d'água Editores, 1992.
- VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1969.
- WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso*. São Paulo: EDUSP, 1994.
- ZILBERMAN, Regina. *Estética de recepção da história da literatura*. São Paulo: Ática, 1979.

## **ANEXOS**

## **ANEXO I**



Protegidos

Uma Ópera na Avenida



*de Carlos Gomes*





Protegidos  
apresenta

Uma Ópera na Avenida

# O Guarani

de Carlos Gomes

Muitos já falaram que o desfile de uma escola de samba é uma grande ópera popular. Este ano, a Protegidos da Princesa quer unir o popular ao erudito apresentando em seu desfile a maior ópera erudita brasileira: O Guarani, do compositor Antônio Carlos Gomes.

Mas a escola não quer falar da ópera; ela quer mostrar ao público a própria história do romance de um índio Guarani, Peri, e de uma portuguesa, Cecília, ou Ceci. Ao assistir ao desfile, o público sentir-se-á dentro de um grande teatro; a orquestra será substituída pela bateria e as alas serão formadas pelos diversos personagens da ópera. Não se saberá mais o que é popular e o que é erudito, pois na verdade esta diferença nunca existiu...







# Uma noite de gala

Era uma noite especial aquela de 19 de março de 1870. Lotado, o Teatro Scala, de Milão, oferecia seus recursos cênicos e acústicos à interpretação de uma nova ópera, como se fazia em todas as temporadas. Esta, porém, intitulada *II Guarany*, surgia assinalada também por outro traço diferenciador: seu autor não tinha a nacionalidade italiana. Foi uma noite de consagração para o brasileiro Antônio Carlos Gomes, chamado ao palco cinco, dez, quinze vezes ao fim de cada ato, pelos aplausos frenéticos do público, que incluía mais de duzentos maestros-compositores. Terminado o espetáculo, Gomes sai do teatro às pressas, pela porta dos artistas. Em casa, mete-se na cama, ainda meio vestido. Sozinho, quietamente, deixa-se envolver pela emoção plena. Assim o encontrariam o irmão José de Sant'Anna Gomes (que ali estava, chegado do Brasil por solicitação sua) e outros amigos.

Daí para a frente, o compositor receberia demonstrações de carinho e entusiasmo. Estas continuariam antes, durante e depois da estréia de *II Guarany* no Brasil, que contou com a presença da família real. Aqui, Gomes foi acolhido com manifestações de júbilo nacional e recebeu do Imperador Pedro II a comenda da Ordem da Rosa, distinção que juntou à de Cavaleiro da Ordem da Coroa da Itália. Cantou-se *II Guarany* em todos os teatros italianos, e também na Rússia, Áustria,





# Uma noite de gala

Portugal, Dinamarca e Holanda. Nunca se comprovou ter o célebre Giuseppe Verdi afirmado que "*este jovem começa por onde eu termino*". Mas é certo que o compositor italiano teceu uma série de elogios ao brasileiro, que qualificou como verdadeiro gênio musical, após ter assistido à estréia da nova ópera.

A estréia nacional da ópera ocorreu no Teatro Lírico Provisório do Rio de Janeiro no dia 02 de dezembro de 1870, no dia do 45º aniversário do imperador Dom Pedro II.





# A Ópera

Na classificação do autor, O Guarani se intitula uma ópera baile. O drama foi baseado no romance de mesmo título do célebre escritor brasileiro José de Alencar.

Trata de uma história de amor entre dois personagens de duas civilizações : Cecília, uma portuguesa que chegara ao Brasil junto com o povo colonizador e Peri, um índio que pertencia a uma tribo brasileira.

Os nomes Guaranis e Aimorés são duas das tantas tribos indígenas que ocupavam as várias partes do territórios brasileiro antes que os portugueses introduzissem ali a civilização européia. Segundo o autor do romance, Peri era o chefe dos Guaranis. Esta tribo tinha índole mais dócil do que outras, ao contrário dos Aimorés, que sempre foram implacáveis inimigos dos brancos.

Dom Antônio de Mariz, personagem histórico e não fictício, foi um dos primeiros que governavam o lugar em nome do Rei de Portugal, e que tombou vítima dos índios.

A ópera se divide em quatro atos e se passa na floresta nos arredores do Rio de Janeiro no ano de 1560.





# A Ópera

## 1º ato

O primeiro ato da Ópera acontece na esplanada em frente a grande casa do rico português Dom Antônio de Mariz.

Os caçadores, empregados da casa, chegam trazendo suas prezas, muito felizes pela excelente caçada. O sol começa a se pôr e os caçadores comentam as peripécias da caçada.

Entre os caçadores, encontram-se Dom Álvaro (um aventureiro português, homem das armas de D. Antônio e prometido em casamento à sua filha, Cecília) e Gonzales (um aventureiro espanhol). Este último, apesar de secretamente também amar Cecília, ironiza diante dos caçadores, a paixão de D. Álvaro pela filha do nobre português; isso causa um início de desavença entre os dois homens.

Entra então em cena, Dom Antônio contando um incidente que aconteceu na ausência de seus homens : um português, acidentalmente, feriu uma jovem índia da tribo Aimoré que prometeu vingança. Cecília (Ceci) quase fora aprisionada e isso só não aconteceu graças à ação de um índio de outra tribo que caçava por perto : Peri, índio da tribo Guarani.





# A Ópera

## 1º ato

Peri, então é apresentando aos homens de D. Antônio como um amigo; o índio guarani adverte que os Aimorés estão acampados à pouca distância e preparam uma emboscada. Ouve-se então a voz de Cecília cantando a gratidão de ter sido salva; a canção traz alegria a Dom Antônio, felicidade a Dom Álvaro e ciúme a Gonzales. Dom Antônio apresenta então Dom Álvaro como o escolhido para ser o esposo de sua filha. Peri perturbado se afasta e Ceci, resignada, mostra obediência ao pai.

Na hora da ave Maria, quando os todos os brancos rezam, Peri se coloca ao lado de Gonzales e ouve sua conversa com outros caçadores e desconfia que eles tramam algo. Dom Antônio após a oração, convida todos a se refugiarem em sua casa por causa do perigo de um ataque dos Aimorés; permanecem na esplanada apenas Cecília e Peri.

No diálogo entre os dois, é declarado um amor mútuo. Logo após, Peri se retira para acompanhar a trama de Gonzales.





# A Ópera

## 2º ato

Peri está a caminho da floresta ansioso para surpreender Gonzales e desvendar a trama cuja existência não lhe passara despercebida. Cecília teme por sua vida, pedira-lhe que não fosse, que apenas denunciasse os conspiradores. Peri não se deixa convencer e parte.

Já próximo à gruta onde sabe que Gonzales vai reunir-se com seus homens, Peri vê o espanhol. Este, após refazer-se do susto, ataca o índio com uma faca, mas é logo dominado por Peri que o deixa ir após informá-lo que está a par da trama.

Gonzales não desiste de sua intenção e após a fuga de Peri, explica para os outros traidores seu plano: roubar o tesouro escondido na propriedade de Dom Antônio e raptar Cecília, sua amada.

Na pousada dos aventureiros, onde Rui e Alonso (dois dos traidores) dizem-lhes que serão conduzidos na conquista das minas por Gonzales, ouve-se um coro enaltecendo o ouro. Com a chegada de Gonzales, juram fidelidade ao espanhol, que entoia a Canção do Aventureiro, apologia do tipo de vida que levam. Ao soar meia noite, todos se afastam para colocar-se nos seus pontos, de acordo com o plano pré-estabelecido de se apoderar das terras de Dom Antônio.





# A Ópera

## 2º ato

Horas depois, Gonzales entra pela janela do quarto de Cecília, que dorme placidamente, mas é despertada por seus movimentos. Vendo-se descoberto, Gonzales tenta convencê-la a acompanhá-lo. Foi o amor que guiou seus passos até ali, diz ele. Um amor que poderá modificá-lo, apagando-lhe da alma as manchas de incontáveis crimes. Cecília o repele e grita por socorro. Gonzales tenta dominá-la, quando uma flecha atirada por Peri entra pela janela e, ferindo-lhe a mão, vai cravar-se na parede. O aventureiro espanhol dispara sua arma chamando a atenção de seus comparsas que logo chegam. Não esperava, no entanto, que aparecessem também Dom Álvaro e Dom Antônio, acompanhado de seus homens que permaneceram fiéis. Dom Antônio clama vingança, Gonzales treme, Cecília, Peri e Álvaro amaldiçoam o traidor, enquanto os aventureiros defendem Gonzales e os portugueses a Dom Antônio.

Repentino ataque dos Aimorés, porém, une todos na defesa do Castelo. Cecília é levada pelos silvícolas.





# A Ópera

## 3º ato

Cecília, chegando à aldeia levada pelos Aimorés, é condenada à morte.

Na aldeia, as mulheres curam as feridas da batalha. Os guerreiros preparam suas armas. Cecília está amarrada e coberta por um véu. O coro dos Aimorés relembra a batalha, jurando vingança contra os portugueses. Todos se retiram e aparece o cacique que se deixa sensibilizar pela beleza de Cecília e impede que ela seja morta, convidando-a para ser a rainha da tribo.

É quando Peri chega, seguro por guerreiros: fora feito prisioneiro, também. Vendo Cecília, grita dizendo que viera salvá-la. Havia se preparado inclusive para a eventualidade de ser preso: tomara um veneno de efeito lento, extraído de ervas que só ele conhecia, por meio do qual planejava exterminar os que o devorassem. Peri é amarrado a um tronco e Cecília é colocada numa espécie de trono.

Tem início, então, o longo bailado, um dos pontos altos da ópera, com ritmo e motivos típicos, de impressionante beleza musical. Terminado o bailado, o cacique diz a Cecília que, conforme o costume







# A Ópera

## 3º ato

dos Aimorés, ela deverá conceder ao prisioneiro uma hora suprema de amor antes de sua morte. Dito isto, retira-se com seus guerreiros, avisando que os ficará vigiando, para impedir a fuga.

Ficando a sós, Ceci corre a desatar as cordas de Peri, pedindo-lhe notícias do pai. Peri lhe responde que Dom Antônio está a salvo. Alegre, Cecília preocupa-se agora com a sorte de Peri. Os dois mais uma vez confessam o amor que sentem um pelo outro.

Os índios voltam para sacrificar, e o cacique faz uma invocação a Tupã. Quando se preparam para matar Peri, Dom Antônio e um grupo de portugueses irrompem dando tiros de fuzil. O cacique e muitos índios caem mortos e feridos, enquanto outros fogem. Pai e filha se abraçam, e Peri é libertado. Dom Álvaro é morto na batalha.





# A Ópera

## 4º ato

De volta ao castelo - em companhia de Cecília, que conseguira resgatar aos Aimorés, Dom Antônio ouve Gonzales ajustando os pormenores de nova tentativa de rapto da jovem. Ordena, então, que se feche a passagem que leva aos subterrâneos, onde se encontram os conspiradores. Com a pólvora ali guardada, fará o castelo ir pelos ares, vingando-se dos traidores e morrendo com honra. O nobre português não alimenta esperanças de obter vitória em novo choque com os Aimorés. A Peri, que vem da floresta, já curado do veneno que ingerira, aconselha que fuja. Este pede para levar Cecília consigo, pois se sente capaz de colocá-la a salvo. Mas Dom Antônio não pode entregar a filha a um pagão. Peri ajoelha-se, então, pedindo para ser batizado como cristão. O fidalgo apresenta-lhe a cruzeta da espada: "Jura que fiel serás a Deus, que te convertes à Sua fé bendita!".

Cecília só admite deixar o pai porque este lhe ordena que o faça. E se afasta levada por Peri, no exato momento em que os aventureiros derrubam a porta que os prendia. Dom Antônio arranca uma tocha da parede e arremessa-a sobre os barris de pólvora. Do alto de uma colina, Cecília presencia a destruição do castelo. E cai de joelhos junto a Peri.



## **LISTA DAS ALAS E ALEGORIAS (PROPOSTA)**

### **BATERIA: Orquestra da Ópera**

1. Os caçadores (Ala I).
2. A paixão de D. Álvaro pela filha do nobre português (Ala II).
3. Incidente com os Aimorés (Ala III).
4. Peri salva Cecília das mãos dos Aimorés (Ala IV).
5. O amor de Peri e Ceci (Ala V).
6. A traição de Gonzales (Ala VI).
7. A luta de Peri e Gonzales (Ala VII).
8. Na pousada dos aventureiros (Ala VIII).
9. O tesouro escondido (Ala IX).
10. O amor de Gonzales por Cecília (Ala X).
11. Os aventureiros portugueses, fiéis a Dom Antônio (Ala XI).
- 12.
- 13.
14. Invocação a Tupã (Ala XIV).
15. O ataque aos Aimorés (Ala XV).
16. A morte de Dom Álvaro (Ala XVI).
17. A honra de Dom Antônio (Ala XVII).
18. O batismo de Peri (Ala XVIII).
19. A fuga de Peri e Ceci (Ala XIX).
20. A destruição do castelo (Ala XX).

## **ANEXO II**

# 270 ANOS DE FLORIANÓPOLIS



## ESTE ANIVERSÁRIO VOCÊ VAI APLAUDIR DE PÉ.

A música e a arte da Ópera O Guarany de Carlos Gomes,  
nos 100 anos da morte do consagrado compositor.

Pela primeira vez em Florianópolis, uma  
ópera encenada ao ar livre,

em frente a Catedral Metropolitana.

**Regência do Maestro Júlio Medaglia.**

Dia 22 de março, sexta-feira, às 21h30.

APOIO:



**RBS TV**  
Afiliação à Rede Globo

APOIO:

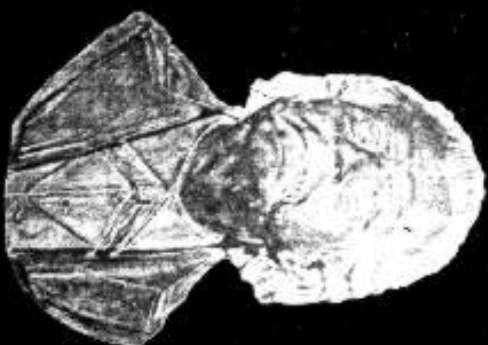
FLORIANÓPOLIS



FUNDAÇÃO FRANKLIN CASCAES  
BIBLIOTECA

# O GUARANI

de Carlos Gomes



Largo da Catedral  
22 de março de 1996

Florianópolis - 270 anos  
1726 - 1996

COLABORAÇÃO  
**TOKE**  
TOMÁS & ASSOCIADOS

APÓCIO



FLORIANÓPOLIS

DE TODOS  
ADMINISTRAÇÃO PÚBLICA  
SECRETARIA DE TURISMO



PROMOÇÃO



RBS

**O Guarani**  
de Carlos Gomes



**FLORIANÓPOLIS**

**270**

A N O S

1726 - 1996

Maestro Julio Medaglia  
*regente e diretor artístico*  
Luiz Carlos Laborda  
*diretor de produção*

## Florianópolis, 270 anos

Para comemorar os 270 anos de nossa Cidade, a Administração Popular orgulhosamente traz a obra prima de Carlos Góes, *O Concorde*. Ao optar pela montagem desta obra inédita no País, aproveitamos para homenagear o seu criador, Carlos Góes, no centenário de sua morte. Esta obra, referida anteriormente, uma pesquisa de consulta de nossa administração que se deve inovar, sempre, através, através e a participação popular em eventos como o Festival Nacional de Teatro, Inverno, Azulejo, o Revellion das Luzes, e mais recentemente o Natal das Luzes.

Uma administração não se faz somente de obras, transporte, educação e saúde, economicamente fundamentais e que dão corpo a qualquer projeto público.

Uma administração deve ter alma, substância, que efetivamente são encontradas na Cultura.

Flórida, Ilha e Continente, um povo lido de muitos povos. As tradições convivem com o presente, a rita de bilho com o software, a lancha com o surf. Nossa Cidade se faz assim, uma soma de paradoxos.

Vamos celebrar os 270 anos da Capital, a Florianópolis de todos nós.

Um abraço.

Homero Gomes  
Secretário de Turismo



## Carlos Gomes

A maior Carlos Gomes foi o mais célebre compositor brasileiro de todos os tempos. Nasceu em Campinas (SP) a 12 de julho de 1836, recebeu de seu pai suas primeiras lições de música para logo passar ao Conservatório do Rio de Janeiro e iniciar uma carreira artística fulgurante.

Sua primeira obra, uma cantata religiosa, é estréada em 1850, seguida das óperas *Viário do Cavado* (1861) e *Asmar de Fátima* (1863), cujo êxito lhe valeu uma posição de Intendente Pedagógico para aprimorar seus estudos na Itália. Em Milão, escreveu *Te sa mingo* (1867), ópera bufa, e *Agulha e Fio* (1868), cuja excelente acrobacia levou à direção do Scala a fim de conceituar uma ópera. Carlos Gomes compõe então *O Guarany*, representado pela primeira vez em 19 de março de 1870 e considerado sua obra máxima. De sua produção posterior merecem destaque as óperas *Fraça* (1873), *Sob a lua* (1874), *Maria Tudor* (1879), *Lo schiavo* (1889) e *Três reis* (1891), além do hino *Il salite del Brasile* (1891) e da cantata *Volcano* (1892), concluída no quarto centenário do descobrimento da América.

Em 16 de setembro de 1896, com apenas 57 anos de idade, Carlos Gomes morre de câncer em Berlim do Para.

Na obra deixou, além da clara preocupação nacionalista que manifestou em vida, características originais de rítmicas e canções, com a tocamática popular que prenunciava o nascimento de uma música autenticamente brasileira.

## O Guarani: obra de um gênio

Ópera é uma coisa tão raríssima que esse polígrafo sequer é julgada um autor italiano. Mas não apenas o tempo e sim toda a *œuvre* de representação sempre foi desprovido com tal riqueza de elementos requêrte pois que os italianos praticamente se consideram os donos do teatro musical.

Não foi sem motivo, portanto, que um *adivinho* que rombara a espádua da ópera, Milão, foi inúmeras vezes convidado a vir ao Rio de Janeiro para ensinar a arte da América Latina, tentar despertar os melhores talentos da difícil arte, *se fosse*. Mas parece que a tarefa e a força de trabalho de Carlos Gomes venceram os obstáculos e no dia 16 de setembro de 1870 *O Guarany* era montado no tempo universal da ópera, o Scala de Milão. E o sucesso dessa representação foi tal que por todo o mundo sucederam-se centenas de montagens dessa ópera que trazia lindas e sofisticadas sílabas de concertos entusiastas. E ao se cantar por três vezes *Il Guarany*, o papa do gênero, Verdi, foi obrigado a dizer: "Isso é obra de um gênio".

Depois de se transformar numa das mais festejadas figuras da ópera em todo o mundo em seu tempo, Carlos Gomes exerceu um papel histórico da maior importância no gênero. Seu trabalho representou a transição entre a *Grande Ópera* de origem francesa, cujas formas, e que era praticada por Verdi e seus contemporâneos e a ópera renascente do final do século, que teve nas figuras de Puccini, Mascagni e Leoncavallo seus principais representantes.

Neste momento em que é lembrado o centenário de seu falecimento, Florianópolis se ardecepa nas festividades, dedicadas, em sua data máxima, no aniversário de 270 anos da Cidade, a justa homenagem a esse grande brasileiro, o maior músico das Américas do século passado e um dos maiores autores operísticos do mundo em todos os tempos. Transformando esse sofisticado evento cultural em espetáculo popular, Florianópolis dá o exemplo também de como este país deveria valorizar seus grandes valores imortais.

A Cidade e a cultura musical brasileira em estado de parâmetros.

Jabo Carlos Silveira de Souza

Correspondente Geral da F. Análise Prática Casos

Julio Mezaglia

Marcini

*Esperada porventura ao conde.*

Antes de ir para França, velho fidalgo português, possui um criado escolhido para proteger a família contra as eventuais investidas dos Aymoré - malta que habitavam o interior fluminense. A ideia do sobré foi por causa de morte de um esquadrão, entre os quais Gonzales Barriosol, filho de um fidalgo e Alvaro (bravo).

No regresso de um grupo de soldados, Dom Antonio enviava uma gente para defender a morte de um malta. A ideia, a senhoria de mal gostar, jurou virgula de desastrosos Cecilia (esperando-lheira). Eliza de Pass. A morte e que não sabia de esperada dos Aymoré chegou a Perry Henry, filho de um dos fidalgos da vida grande. Alada dos colonizadores portugueses.

Contra Cecilia em seus aposentos, cantando e polvora Cecilia foi morto. Dom Antonio mandava a filha interessada em casar com Dom Álvaro (bravo).

*Truque e casamento, mas a morte de Maria.*

A senhoria não amada no casamento segundo da morte de Dom Antonio e segue generalizado ficam pelas do plano de Maria. O casamento tem ainda outro objetivo: Cecilia.

A conta do casamento e o local de encontro para elaboração do plano. Perry, o sobré a terra dos mercadores e se procede a ajuda da Cecilia o sobré. Em 1719, a morte de um malta, pagão, os sobres dan tenas colonizadores violentamente pelas mãos europeias, com a morte de Maria. Filha de portugueses, se colaboradora. No encontro interpretam o duelo de Perry, o sobré, a morte de Maria.

## IIATO

*1º quadro - A Fúria de Selogier*

Perry se adianta aos espanhóis no sistema e existência sua ascendência indígena no plano de Perry, a morte de Maria. Perry, o sobré a terra dos mercadores e se procede a ajuda da Cecilia o sobré. Em 1719, a morte de um malta, pagão, os sobres dan tenas colonizadores violentamente pelas mãos europeias, com a morte de Maria. Filha de portugueses, se colaboradora. No encontro interpretam o duelo de Perry, o sobré, a morte de Maria.

*2º quadro - A senhoria ator amovendo*

A senhoria não amada no casamento, a morte de Maria. Perry, o sobré a terra dos mercadores e se procede a ajuda da Cecilia o sobré. Em 1719, a morte de um malta, pagão, os sobres dan tenas colonizadores violentamente pelas mãos europeias, com a morte de Maria. Filha de portugueses, se colaboradora. No encontro interpretam o duelo de Perry, o sobré, a morte de Maria.

*3º quadro - Aposentos de Cecilia*

Senhoria em seus aposentos, enquanto se com a morte de Maria. Acompanhado a os brasileiros, a senhoria não amada no casamento, a morte de Maria. Perry, o sobré a terra dos mercadores e se procede a ajuda da Cecilia o sobré. Em 1719, a morte de um malta, pagão, os sobres dan tenas colonizadores violentamente pelas mãos europeias, com a morte de Maria. Filha de portugueses, se colaboradora. No encontro interpretam o duelo de Perry, o sobré, a morte de Maria.

## IIIATO

*Toda a morte*

Cecilia é feita prisioneira, mas os indígenas e a senhoria não amada no casamento, a morte de Maria. Perry, o sobré a terra dos mercadores e se procede a ajuda da Cecilia o sobré. Em 1719, a morte de um malta, pagão, os sobres dan tenas colonizadores violentamente pelas mãos europeias, com a morte de Maria. Filha de portugueses, se colaboradora. No encontro interpretam o duelo de Perry, o sobré, a morte de Maria.

Depois das cenas anteriores, a senhoria não amada no casamento, a morte de Maria. Perry, o sobré a terra dos mercadores e se procede a ajuda da Cecilia o sobré. Em 1719, a morte de um malta, pagão, os sobres dan tenas colonizadores violentamente pelas mãos europeias, com a morte de Maria. Filha de portugueses, se colaboradora. No encontro interpretam o duelo de Perry, o sobré, a morte de Maria.

## IVATO

*Revelações do casamento*

Fra sua última tentativa, os mercadores procuram aniquilar Dom Antonio e apoderar-se de Cecilia. Perry, o sobré a terra dos mercadores e se procede a ajuda da Cecilia o sobré. Em 1719, a morte de um malta, pagão, os sobres dan tenas colonizadores violentamente pelas mãos europeias, com a morte de Maria. Filha de portugueses, se colaboradora. No encontro interpretam o duelo de Perry, o sobré, a morte de Maria.

Dom Antonio de Maria afirma a Perry que está disposto por causa de Perry de Aymoré, Perry, o sobré a terra dos mercadores e se procede a ajuda da Cecilia o sobré. Em 1719, a morte de um malta, pagão, os sobres dan tenas colonizadores violentamente pelas mãos europeias, com a morte de Maria. Filha de portugueses, se colaboradora. No encontro interpretam o duelo de Perry, o sobré, a morte de Maria.

A senhoria não amada no casamento, a morte de Maria. Perry, o sobré a terra dos mercadores e se procede a ajuda da Cecilia o sobré. Em 1719, a morte de um malta, pagão, os sobres dan tenas colonizadores violentamente pelas mãos europeias, com a morte de Maria. Filha de portugueses, se colaboradora. No encontro interpretam o duelo de Perry, o sobré, a morte de Maria.

Ao fundo, no alto de uma colina, vê-se Perry e Cecilia.

**Elenco**

ESQ. Américas  
Pati Jacintho Vieira Santos Filho  
Cantique Luker F. Chin  
Guitarras Inog an Hahn  
D. Alvaro Leonardo Monteiro  
D. Antonio Pedro Spier  
Pedro Paulo David Barzani  
Klar Ivan de Moraes  
Alto-rele Ilseweck Durgas

**Orquestra Sinfônica de Curitiba**

*Primeiros Violões*

Somero Saevyaga, Jovani, Alexandre Magalhães, Luciano Costa, Mathias Uffers, Maria Cristina Camacho, Roberto Hubner, Franciska Tunk, Sergio Francisco S. Freitas Jr e Márcio Cerezo D'Almeida.

*Segundos Violões*

Manoel Thonito Gomes, Paulo Augusto Ogata, César José de Araújo, Sibara Oliveira Paolillo, Maria Ramos Bernardes, Moacira V. Cipi, Araceli Duran Melo e Samuel Lira Correa.

*Trompa*

Zubens Marques Faria, Alan Viduan, Maria Luiza Gomes Lourenço, José Maria Magalhães, Luiz Passos, João César Coelho e Gilmar Trindade.

*Fredoneiras*

Rosália Weinmann, Ivete Meyer, Joana Passos, Denise Juvenal e Carlos José dos S. Brasil.

*Contra-baixo*

Helio Brando, Jean André Brando, Antonio Theodorini e Marco Perinakis.

*Flauta*

Luiz Fernando Serechowski, Scheffke Inerbandi Junior e ...air Paulo Krill.

*Oboé*

Javier Rullinger e Fernando Thá Filho.

*Clarinete*

Marcos Oliveira e Mauricio S. Cavasini.

*Saxofone*

Januário Monteiro Barz e Adriano da Costa Treine.

*Trompete*

José Costa Filho, Eduardo Chiquini, Jusquiza Antonio e dos Dantas e Idgela Inaci Nogueira.

*Trombone*

Genel Carlos Cabral, Cláudio de Almeida Jr., Marco César Xavier e Carlos R. Thomaz.

*Tuba*

Levy Carvalho de Castro.

*Taiçoca*

Carlos Thomazi.

Agda Freguen e Marco Antonio Goulart.

**Córo**

*Soprano*

Aiméa Bencur, Arany, Gabriela Job, Di Lucca, Marcia Fozza, Keyser, Elizabeth Deyluzara, Renata Lino Pires, Mariana, Cristiane Kelly, Takahara de Lima, Renata Angela Casquin, Helena Maria Maranguzzi, Sônia Menezes, Camargo e Mylena Assis Corrêa.

*Contralto*

Sandra Valdearia, Mônica Lobo, Elaine Lobo, Mônica Henriques, Márcia, Kátia de Lourdes Pimenta, Arlene Muelha, Tereza de Oliveira, Cassilda Souza, Carlisle, Rosamaria Ribeiro, Silke de Gouveia, Azevedo de Lima, Renata Paula e Gláucia Dobsoninski.

*Tenore*

Abílio Ribeiro dos Santos Neto, Jorge Tom, Filipe de Figueiroa, Zaccaria, Daniel Viveiro Lima, Alexandre Heilisch, Adri de Lima, José Paulo Leme de Moraes, André Luciano Oliveira, Edson de Souza, José Paulo de Brito, Sérgio Luis Ferraz Spinato, José Francisco Junior, José Alberto Reis, Marco César Machado, Jocimar José de Souza e Jefferson de Moraes Pires.

*Baixo*

Paulo Correa Neto, Messeri de Silva Oliveira, Maurício Cortez, Rodrigo Kaufman, Roberto Luciano de Sousa, Jefferson Bratani Araújo, Juarez Alves de Melo, Silvio Viana de Souza, Aquilino Peixoto de Vile, Claudio Antonio Senoelo, Marcos Huber, Luciano, Filipe Dennis Silva, Ivan R. Pedro Pires, Konrad Hoyer, Jacques, Severina Pedro Eller, Antônio Alves de Oliveira, Jr. César Dias, Ozeir Junior e Francisco Luciano de Souza.

*Órgão*

Anderson Marks, Inor (Peir), Laura Bianchini, Sepiano (Oce), Pepsy do Valle, Inacio (Casique).

**Coreografia**

**Cena II**

Alcides Almeida

Anderson João Gonçalves

Elbe Siedler

Josely Izarag Xavier

Karin Elise Senoffi

Letícia Lammê

Fátima Tosta.

*Outros* conselheiros

Araceli Motta Zanon Jr

Fabio Leandro Pereira

Gláucia Tsarina Pissolato

Guilherme Sobrinho Barzani

Jamara Santos Maciel

Karla Patrícia Linnarz

Manoel Lopes.

**Equipe técnica**

*Abertura de concertos*  
Francisco Mazurik

*Figurino*

José Alfredo Mendes F. e M<sup>te</sup> de Lourdes Humal

*Equipe de figurino*

Tania Sanchez, Ivani Oliveira Santos, Valéria Carrigan, Angela Costa, Maria Costa, Lara Santos e Luciana Rose Silveira

*Coreografia*

Alexsandro Almeida

*Harmonização e sonorização*

Veritas Pontropães e Evandro

Sergio Korakovoff (Coo) J. Gerson Buzquira, Julio Cassiani e Leonardo

Nascimento técnicos de som, Sullimão Amorim Jassieriani, Carlos

A. Santos (técnicos de luz) Juliana Lopes e Adilson Ferraz (operadores

de câmbios)

*Figuras Esportivas*

Pino Ari

Édson Pereira

Charles Line

Christiano

Márcio Corrêa

*Ensemble de cordão*

Eugenia Moraes Paulina, Célia Regina Nascimento, Adriana da Rocha, Rosam da Rocha e Andréa Paulina

*Maquiagem*

Fátima Augusta Kawarano

*Equipe de organização*

Nora Lara e Dóreas Antônia Alves e Siro Saut

*Iluminação de Produção*

Lair Carlos Laborda

*Coordenação Geral de Produção*

Patrícia dos Santos

*Equipe de Produção*

Sergio Beltruzko, Marcel Filardi Martins, Silvia Maria e Francisco J. Sanchez Rios

*Preparação musical (solistas)*

Mestre Joaquim Paulo do Espírito Santo

*Regência de Coro*

Mestre Emanuel Manticez

*Mestres interinos*

Anderson Brenner e Pedro Luis Garcia

*Arregimentação e preparação vocal (solistas)*

Neyde Thioms

*Arregimentação de organista*

Paulo Torres

*Direção de palco*

Lair Aguiar

*Equipe de cena*

Mas Santos e Sérgio Beltruzko

*Composição gráfico-cenário*

Iru Olaner

*Assessoria de imprensa*

Rosana Cacchini

**Agradecimentos**

Afrânio Boppé

Carlos Alberto Walker

Doraci Martins

Flávio Magajewski

Jerônimo Machado

Lair Carlos Verdier

Rogério Calhara

Romou Daros

Salim Miguel

Tarcísio Cardoso

Maria de Lourde M. M. Cidral

Ana Mishauski

Museu Histórico de Santa Catarina

Palácio Cruz e Sousa

Hipermercado Angeloni - Capociras

Casa das Prateleiras

Dermus

Pc. José - Catedral Metropolitana

Maknji

Beto Barreiros - Box 32

Pollcia Militar de Santa Catarina

Paula Ramos Esporte Clube

Rarus - Antiguidades e Objetos

Museu Universitário - UFSC

Centro Integrado de Cultura - CIC

Teatro Alvaro de Carvalho

Instaladora Santa Rita

*Fundação Franklin Cascaes:*

João Carlos Silveira de Souza

Ademir dos Santos

Murilo Silva

*Senar:*

Aldo Matos

Dileia Terezinha C. Boeira

Homero de Souza Gomes

José Nicodemo Ribeiro

Lizandra Rama

Rachel Eugênia Chevalier de Castro

Wilson Ozino Clemente

Zanira Olga da Silva,



FLORIANÓPOLIS

DE 10003

SECRETARIA MUNICIPAL

Sérgio José Granelo

*prefeito*

Artêmio Boppé

*vice*

Homero Gomes

*Secretário de Fazenda*

Salim Miguel

*Fundação Fradinho Casaca*

Dionil Martins

*Secretaria da Educação*

Mário Zimmermann

*Secretaria de Finanças*

Francisco José Pereira

*Secretaria de Administração*

Flávio Magajewski

*Secretaria de Saúde e Desenvolvimento Social*

Romelu Darcos

*Gabinete de Planejamento*

Celison Albuquerque

*Secretaria de Urbanismo e Serviços Públicos - SUSA*

Carlos A. Silva

*Secretaria de Transportes e Obras*

Nélio Antônio de Carvalho

*Município de Transporte*

Dalton Silva Ribeiro

*Secretaria Regional do Continente*

Lutz Henrique Costa

*Fundação Municipal de Esportes*

José Lúcio de Arruda Gomes

*Instituto de Planejamento Urbano de Florianópolis - IPUF*

Marios Bagnati

*Companhia de Melhoramento da Capital - COMCAP*

Paulo Lago

*Fundação do Meio Ambiente*

Lutz Gonzaga Diebern

*Procuradoria Geral do Município*

# Estamos

# perto

# de você

Para seu conforto e agilidade, a Localiza  
está presente em mais de 300 agências  
nas principais cidades e aeroportos  
no Brasil e no exterior.

# Localiza

RENT A CAR

Reservas 24 horas  
0800-31.2121

## **ANEXO III**

**Press-kit**

# **O Guarani** a ópera

**DIÁ 22**  
**SEXTA-FEIRA**  
**21:30h**  
**LANÇO DA CAIEDRA**

**Promoção:**

**Fundação Franklin Cascaes**

**RBS**

**BRDE**

FUNDAÇÃO FRANKLIN CASCAES  
BIBLIOTECA

# Ópera... pela primeira vez

Primeira homenagem oficial no Brasil ao centenário do compositor Carlos Gomes (1836-1896) e primeira ópera completa encenada nas terras catarinenses, a apresentação de "O Guarani", na Catedral Metropolitana, é o maior presente de aniversário da cidade oferecido neste ano pela Prefeitura Municipal de Florianópolis à comunidade. Em 2h30min, com todos os cenários montados - evitando o transtorno de paralisar a encenação para as mudanças de ambientes -, a obra mais importante do compositor nascido em Campinas e considerado genial pelo italiano seu contemporâneo Giuseppe Verdi (autor de "Aida") surgiu de um projeto idealizado pelo coordenador geral da Fundação Franklin Cascaes, órgão de cultura da Prefeitura, João Carlos Silveira de Souza.

Com a regência do maestro Júlio Medaglia e interpretação da Orquestra Sinfônica de Curitiba, oito solistas, coral com 60 vozes e o corpo de baile do Cena 11 - fruto da terra -, a ópera "O Guarani" trouxe à tona a importância de investir em cultura para fomentar a indústria do turismo, de acordo com o prefeito Sérgio Grando (PPS). Houve o apoio significativo no patrocínio do BRDE e do grupo RBS. Projetada em telões durante a apresentação, a ópera foi montada com a expectativa de ser vista por 30 mil pessoas, conforme Silveira de Souza.

O ousado e arrojado projeto surgiu em uma mesa de bar, em Curitiba, quando Silveira de Souza mantinha contatos com músicos da capital paranaense em busca da solidificação do Seminário de Música de Florianópolis, segundo ano, realizado em janeiro passado. Era um delírio, lembra ele. Do delírio à realidade. Foi apresentado o projeto e surgiu o patrocínio. Vieram as águas de março e tudo se encaixou de forma que pudesse ser assinado o contrato entre Prefeitura, RBS e BRDE.

A ópera, um marco do romantismo nativista brasileiro, aborda a paixão entre o índio Peri e a europeia Cecília, conhecida por Ceci, um relacionamento impossibilitado pelas convenções sociais da época colonial. Considerado um drama tropical, semelhante ao do shakespeariano Romeu e Julieta, porém com o final feliz, sem a tragédia que ocorre com os jovens filhos de famílias italianas universalizado pelo gênio de William Shakespeare. Carlos Gomes se baseou no romance homônimo escrito por José Alencar.

A encenação em Florianópolis, marcada pela íntegra do libreto, rememora a importância de Carlos Gomes, que divive com Heitor Villa-Lobos as glórias do sucesso internacional.



## O Guarani de Carlos Gomes

Ópera em quatro atos, baseada no romance indianista O Guarany de José de Alencar. Se passa em fins do século XVI, nos arredores do Rio de Janeiro. Libreto de Antônio Scalini e música de Carlos Gomes.

### I ato

#### Esplanada fronteira ao castelo

Antônio de Mariz (baixo), velho fidalgo português, possui um castelo fortalecido para proteger a família contra eventuais investidas dos Aymorés, índios que habitavam o litoral fluminense. A defesa do solar fica por conta de mercenários espanhóis, entre os quais Gonzales (barítono), Ruy Bento (tenor) e Alonso (baixo).

Ao regresso de um grupo de caçadores, Dom Antônio comunica-lhes uma grave ocorrência: a morte acidental uma índia. A tribo, indignada, jurou vingança, assassinando Cecília (soprano-ligeiro), filha de Dom Antônio. O fidalgo informa também que a filha fora salva da emboscada dos Aymorés graças a Pery (tenor), filho de um cacique da tribo Guarany, fiel aos portugueses. Ouve-se a voz de Cecília em seus aposentos cantando a "polonesa" *Gentil di cuore*. Dom Antônio manifesta à filha a vontade de casá-la com Dom Álvaro (tenor), aventureiro português. Durante o crepúsculo uma prece à Virgem Maria.

Gonzales, planeja assaltar o castelo, matar Dom Antônio e apossar-se de Cecília. A Gruta do Selvagem é o ponto de encontro para efetivação de tal plano com alguns de seus seguidores. Pery ouve os planos de espanhol e se propõe a acabar com a trama. Cecília o detém. Ambos se apaixonam. Uma paixão característica dos melodramas do período romântico, um amor impossível pelas condições sociais e ideológicas. Interpretam o dueto *Sento una forza indomita*.

### II Ato

#### A Gruta do Selvagem (1º quadro)

Pery vai ao encontro dos espanhóis na caverna. No monólogo "Vanto io pur soberba cuna" evidencia sua nobre ascendência indígena, gente de uma terra livre e altiva. Entre os conspiradores Gonzales informa da posse de um mapa secreto, com o qual poderá chegar às minas de prata, cujas riquezas seriam partilhadas entre os cúmplices, se estes colaborarem no rapto de Cecília, ao mesmo tempo amotinarão a tropa contra Dom Antônio. Pery, que ouvia a conversa, adianta-se e desarma Gonzales, porém o fidalgo decide poupar-lhe a vida, desde que este abandone imediata e definitivamente o solar do fidalgo.

### Na taberna dos aventureiros (2º quadro)

Gonzales entoa a famosa "Canção do Aventureiro" ("Senza tetto, senza cuna"), melodia alegre, que celebra uma vida aventureira, sem pátria, fazendo o que bem entende.

### Aposento de Cecília (3º quadro)

Sozinha em sua alcova, encantada com a noite de plenilúnio. Acompanhando-se ao bandolim, a donzela canta a balada: "C'era una volta un principe". Surge Gonzales decidido a conquistar a jovem a força quando uma flecha vinda de fora fere-o na mão. Desvairado de raiva e dor, vai à janela e dispara o arcabuz, que seria o sinal combinado para a invasão do castelo. Pery aparece para responsabilizar Gonzales, com a canção: "Vedi quel volto livido di rabbia e di terrore?" Neste instante, surgem os Aymorés, exigindo vingança pela morte da índia pelos brancos, num "concertato" dramático: "Vile indiano, trema!". Inicia-se a batalha.

## III Ato

### Taba dos Aymorés, na orla da selva

Cecília foi feita prisioneira pelos indígenas. Entre os Aymorés aguarda-se a hora da vingança. É anunciada chegada do cacique (Baixo) munido de armas. Após imponente "Canto de Guerra", o chefe da tribo retira o véu do rosto de Cecília. Um grupo de Aymorés adianta-se conduzindo Pery que é reconhecido pelo Cacique. Interrogado, Pery diz que irá matá-lo em sua própria taba. Furioso, o Cacique condena-o à morte, após a obediência ao ritual do costume, Pery é atado ao tronco de uma árvore. Todos se retiram, ficando Pery e Cecília a sós. A donzela consegue desatar as cordas que prendem o corpo do amado e cantam o dueto de amor: "Perche di meste lacrime", seguido do poderoso "concertato" O Dio degli Aymorés. Subitamente explode violenta fuzilaria. Irrumpem os portugueses. O Cacique tomba, varado pelas balas. Cecília e Pery estão salvos.

## IV Ato

### Nos subterrâneos do castelo

Num última tentativa os aventureiros procuram aniquilar o fidalgo e apoderar-se de Cecília. Para tanto, se escondem nos subterrâneos do castelo. Chega Dom Antônio de Mariz e informa Pery que a fortaleza está sitiada por outras forças de Aymorés. Pery disposto a conversão, pede o batismo, cerimônia que Dom Antonio realiza imediatamente. O recém cristão deverá conduzir sã e salva a amada para o lar de parentes, no Rio de Janeiro, não obstante protestos da jovem.

Gonzales tenta sequestrar o casal. Mas é demasiado tarde. Dom Antônio atea fogo aos barris de pólvora. Segue-se tremenda explosão. Desmorona o castelo matando seus ocupantes. Ao fundo, no topo de uma colina, vê-se Pery e Cecília.

(José da Veiga Oliveira - extraído do programa do CD O Guarani - Carlos Gomes, Continental Warner Music Brasil)

## Carlos Gomes

(1836-1896)

Carlos Gomes nasceu em Campinas, em 11 de julho de 1836. E morreu em 16 de setembro de 1896, aos 60 anos de idade. Este ano, portanto, comemora-se o centenário de morte do maior compositor de ópera brasileiro.

Apesar de reconhecida internacionalmente sua obra é pouco conhecida no Brasil. Deste compositor do qual todos já ouviram falar, pouco se conhece de sua obra, além da profonia (abertura) do *Guarani*, mesmo assim, por causa do noticiário *Voz do Brasil*. É muito pouco para o maior compositor de ópera da história de um país do tamanho do Brasil, que teve suas obras apresentadas - na maioria das vezes, com sucesso - no Teatro alla Scala, de Milão, e era apreciado por colegas ilustres como Ponchielli, Puccini e o mestre Giuseppe Verdi.

Carlos Gomes iniciou sua educação musical com o pai, Manuel Gomes da Graça. Sua primeira apresentação aconteceu em São Paulo, aos 23 anos, quando acompanhou ao piano seu irmão, o violinista Juca. Contra a vontade do pai, ele fugiu para o Rio de Janeiro, a fim de estudar no Conservatório da capital do Império do Brasil. Estamos em 1859. O pai perdoa o roubo do filho e passa a lhe enviar uma pequena mesada. Será o primeiro dos muitos auxílios dos quais o compositor dependerá ao longo de sua vida. A exemplo de Mozart, Carlos Gomes era incapaz de lidar de maneira organizada com suas finanças.

A primeira ópera, *A noite do Castelo*, dedicada a Pedro II, estréia no Rio de Janeiro em 1861. Sucesso. Em 1863, o sucesso de *Jocana de Flandres* ou *A volta do Cruzado*, sua segunda ópera, lhe vale, por parte do imperador, uma espécie de bolsa de estudo para se aperfeiçoar na Europa.

Wagneriano de carteirinha, Pedro II inclinava-se a mandar o compositor para a Alemanha, as sob influência da Imperatriz, a napolitana Teresa Cristina, acabou enviando Carlos Gomes para a Itália.

Os biógrafos do compositor -e são muitos, desde Luis Guimarães Júnior, o primeiro, a Rubens Fonseca, o último se divertem a especular o que teria acontecido com seu estilo caso tivesse ido para a Alemanha.

O fato que o compositor chega a Milão em 1864, para estudar o Conservatório local. As condições da sua bolsa previam a realização de uma obra importante em seus dois primeiros anos na Itália. Só consegue, entretanto, produzir as revistas *Se sa minga* (1867) e *Nella luna* (1868). O sucesso destas peças musicais ligeiras concede-lhe dinheiro e uma notoriedade que abrirá caminho para estreitar, no Scalla, *Il Guarany*, 1870.

Carlos Gomes passará o resto de sua existência perseguindo o estrondoso sucesso obtido na estréia desta ópera, que prenunciava a brilhante carreira que ela jamais chegou a ter. Os dissabores serão a tônica de sua vida, a começar pelo infeliz casamento, 1871, com a italiana Adelina Peri, da qual veio a se separar sete anos depois. Completamente incapaz de fidelidade conjugal, Carlos Gomes teve com a esposa cinco filhos. Destes, viu morrer três.

Em 1873 leva ao palco *Fosca*, considerada até hoje pelos críticos sua obra-prima. Sua estréia é, entretanto, um retumbante fracasso. A obra se torna uma verdadeira obsessão para o compositor, que a revisa inúmeras vezes.

Sempre preocupado com a opinião da crítica e do público, Carlos Gomes não hesita em fazer concessões estéticas em sua ópera subsequente, *Salvador Rosa* (1874). Os efeitos fáceis

agradam e, empolgado com o sucesso, o compositor constrói, 1878, a luxuosa residência Vila Brasilica, cujo o alto custo será uma das causas de sua bancarrota financeira.

Em 1879, o público vai insistentemente a estréia da ópera *Maria Tudor*. Crise financeira e criativa. Ao longo de sua existência, o compositor começaria a compor - e abandonaria no meio - nada menos que onze óperas.

A Vila Brasilica é vendida em 1889, dez anos após o fracasso de *Maria Tudor*, finalmente consegue estreiar nova ópera: *Lo Schiavo*, dedicada a Princesa Isabel e com a qual faz sucesso no Rio de Janeiro. Em 15 de novembro do mesmo ano, entretanto, o Brasil se liberta do jugo monárquico, e Carlos Gomes perde a proteção da família real.

Sua última ópera, *Condor*, tem boa acolhida do público na estréia no Scalla de Milão, 1891.

Para não trair seu antigo benfeitor, Pedro II, rejeita a encomenda para compor o Hino da República. Sem dinheiro, com um tumor na garganta, Carlos Gomes não é rejeitado pelo Rio de Janeiro, São Paulo, Campinas, Pernambuco e Minas Gerais. Recebe um convite do Conservatório de Veneza, mas prefere o de Belém do Pará. Chega ao Pará doente e não consegue assumir o cargo. Morre, aos 60 anos, Antônio Carlos Gomes, o primeiro compositor brasileiro a obter sucesso internacional, pobre e entre desconhecidos.

**cantores**

Cecilia	Amariles
Peri	Juremir Vieira Santos Filho
Cacique	Lukas d'Oro
Gonzales	Douglas Hahn
D. Álvaro	Leonardo Morello
D. Antônio	Pedro Spohr
Alonso	José Brasil Gomes
Ruiz	Ivan de Moraes

**Orquestra Municipal de Curitiba**

**1º Violinos**

Simone Savytzki, spalla, Alexandre B. Magalhães, Consuelo F. Costa, Marlons Passos, Francisco Conde Saraiva, Acácio B. Weber, Marcos Cerezo Ortiz, Walter Hoerner e Silvanira Ramos Bermudes

**2º Violinos**

Maria Claudia Gomes, Paulo Augusto Ogura, Cácio José de Araújo, Eloisa Omena Padilha, Mauro Ramos Bermudes, Fernando Thá, Amauri Dutra Melo e Samuel Lira Correa

**Violas**

Rubens Marques Farias, Maria Luiza Gomes Guetter, José Maria Magalhães, Irai Passos, Julio Cesar Coelho e Ulrike Graf

**Violoncelos**

Romildo Weingartner, Victor de Andrade Lima, Jasson Passos, Denise Juvenal e Carlos José dos S. Brasil

**Contrabaixos**

Maria Helena Salomão, Jean Andrius Baroné, Antonio Thomazini e Márcio Fernandes

**Flautas**

Luiz Fernando Siecicchowicz, Sebastião Interlandi Júnior e Luiz Pedro Krull

**Oboés**

Javier Balbinger e Fernando Thá Filho

**Clarinetes**

Marcelo Oliveira e Maurício S. Carneiro

**Fagotes**

Jamil Mamédio Bark e Afrânio da Costa Freire

**Trompas**

José Costa Filho, Edivaldo Chiquini, Joaquim Antonio das Dores e Edgar José Nogueira

**Trompetes**

Marco Cezar Xavier e Carlos R. Domingues

**Tuba**

Levy Carvalho de Castro

Timpano Carmo Bartoloni

**Percussão**

Aglaê Frigieri e Marco Antonio Goulart

**Harpa**

Hélio Ricardo Leite

**Côro**

**Sopranos**

Ana Paula Brunkov Araujo, Gabriela Job Di Laccio, Marcia Eloiza Kayser, Elizabeth Bevilacqua, Renilze Lins Pierre Branco, Cristiane Kelly Takahara de Lima, Renildes Angela Chiquito, Helena Maria Meneguzzi, Selma Aparecida Camargo e Maynara Arana Cuin.

**Contraltos**

Sandra Valquíria Moreira Bahr, Elaine Novaes Falco, Monica Uratsuka Manoel, Kismara de Lourdes Pessatti, Ariadne Machado Lopes de Oliveira, Cassilda Santos Canfield, Rosemara Oliveira Ribeiro, Sibelle Giovanna Azevedo de Luna, Renata Pirolla e Gisleine Dobrochinski.

**Tenores**

Jorgi Acto, Eduardo Ernesto Zwetsch, Daniel Vicente Lima, Alexandre Bialecki, Abílio Ribeiro dos Santos Neto, Acir de Lima, Ivã Paulo Leme de Moraes, Andrey Luciano Oliveira, Edson de Souza, Clenio de Moura Abreu, João Paulo Lopes de Brotiman, Sergio Luis Ferraz Spinato, Izaac Francisco Junior, José Alberto Batistela, Josimar Joséh, Márcio Firidal Machado, Gedálias Claunir Budel e Marco Roberto.

**Baixos**

Paulo Dorival Barato, Mozart da Silva Oliveira, Maurício Corrêa, Rodrigo Galliano, José Luiz Brazil Gomes, Rogerio Lettum de Souza, Jefferson Biratan Araujo, Juarez Alves de Mira, Silas Viana de Souza, Aguinaldo Pepes do Vale, Claudio Antonio Sorondo, Marcos Halsey Latimann, Elton Daniel Silva e Ivan Ribeiro Pires.

## **Regência da Ópera: Maestro Júlio Medaglia**

### **Orquestra Sinfônica de Curitiba**

Preparação do maestro Paulo Torres, (spalla da Orquestra Sinfônica Paraná) 041-264-7832/  
9726660

### **60 coristas integrantes do Coral do Teatro Guaíra**

Douglas Hahn, catarinense de Joinville, interpretará Gonzales (barítono), voz adequada para as óperas de Carlos Gomes. Pedro Spohr e Leonardo Morello participaram do II Seminário de Música e indicados pelo maestro Júlio Medaglia quando da participação do Recital no Largo da Alfândega. (Lukas d'Oro, mineiro). Amarilis e Jurandir são indicados pelo maestro. Anderson Marques (*doppioni* do Pery), Lucia Bianchini (Ceci), Pepes do Valle (Cacique)

**Preparação do coro Emanuel Martinez, técnica vocal Pedro Gória**

**Preparação musical dos solistas pelo maestro Espírito Santo**

### **Preparação geral Neyde Thomas**

"O Guarani é fruto do Seminário de Música" (Neyde Thomas)

O coral ensaia todos os dias em Curitiba

sexta ensaio com coro e solistas

sábado pela manhã com a orquestra e, a tarde de sábado e domingo com todos

Local dos ensaios: UFPr e Fundação Cultural de Curitiba (Solar do Barão)

**Dia 21 ensaio geral em Florianópolis**

Luiz Aguiar, ajudante de Mayrink, um dos maiores conhecedores de Carlos Gomes- Maestro do Coro de BH (031)241-2539

**Maiores informações Assessoria de Comunicação da Fundação Franklin Cascaes:  
fones: 223-2517/222-4337**