CECÍLIA E ISABEL DE *O GUARANI*: O ESPAÇO FEMININO COMO DIVERSIDADE E COMUNHÃO

Abstract

In José de Alencar's *O Guarani*, the female characters, Cecília and Isabel, serve the author's purpose of representing the critical point of the social-historical collision between two peoples – the Portuguese and the Indians – and the birth of a new race, the Brazilian. The description of the spaces they live in is functional, metonymical and indiciary, making explaining dissertations redundant. The landscape and the internal spaces, with their specific smells and colours, create an idea of mutability and communion. The objects, which belong to two different worlds, live in the same space and suffer a process of change and adaptation. The various spaces have an unequivocal relation of sense with the two characters, whose individual destinies represent the future of a people characterised by the union of different elements, the union of races.

O Guarani, romance histórico de feição indianista, inseria-se no projecto alencariano da criação de uma literatura nacional, na qual o povo brasileiro se pudesse reconhecer, identificando-se pela diferença em relação ao «outro»: o europeu, mais concretamente, o português. A novelística histórica, pelas suas características genológicas, servia os propósitos do autor, proporcionando a construção de uma literatura que espelhasse e consolidasse a mitologia pátria. O romance nasce para reavivar e fixar, na memória, um mundo perdido que pertence à história colectiva do povo. Mas, porque ficção, permite que a realidade do domínio histórico seja reinventada ao sabor das escolhas do autor. Alencar situa, no passado histórico, paisagens, figuras, acções e heróis transformando-o, por vezes, porque o seu objectivo é a comunhão consciente e inconsciente da afectividade dos receptores com a matéria tratada – a origem do povo brasileiro – num momento intemporal e mítico, povoado de personagens e situações que explicam e dão sentido ao sentimento de autonomia do Brasil de então. Criação e recepção são, assim, reconhecimento, reatuação e consolidação de um saber histórico-mítico.

A viagem ao passado que realiza em *O Guarani*, seguindo a lógica romântica, na procura da génese da raça que povoa, agora, as terras brasileiras, vai conduzi-lo ao momento crítico e decisivo da colisão sócio-histórica entre dois povos – o português e o índio – da qual nasce uma nova gente, amálgama de duas

culturas diversas. A estruturação da narrativa neste romance é feita de tal forma que a impressão de uma reprodução autêntica do acontecer histórico, exigida pelos cânones do género, é superada pelo domínio do absolutamente ficcional, isto é, o leitor lê este romance como um texto ambientado num momento real, mas, se no início, esperaria verdade histórica, cedo compreende que a narrativa opta por caminhos diversos, como, por exemplo, o da construção lendária. Personagens historicamente reais, como é o caso de D. António de Mariz, pai de Cecília, D. Lauriana e D. Diogo de Mariz, interagem com personagens imaginadas, numa história que, ao pretender narrar a criação de um mundo novo, opta pelo caminho do mitológico. O mítico, todavia, encontra-se alicerçado no histórico, obtendo através dele autoridade.

As personagens reais, apesar do seu papel decisivo dentro da lógica das acções, não podiam servir os propósitos do autor de representar, através dos seus destinos individuais, o futuro do povo brasileiro. De facto, estas são personagens «representadoras», segundo a terminologia proposta por Paul Ricoeur em *Temps et Récit*, configurações literárias de pessoas reais do passado, que exigem, por parte do autor, respeito interno e externo ao modelo. Já as personagens «significadoras», produto exclusivo da fantasia, oferecem uma liberdade maior, podendo o autor manipular os seus destinos de forma a questionar e exemplificar as alterações ocorridas (Ricoeur, 1991: vol. 1). Alencar escolhe, por isso, como personagens principais, figuras inventadas, atribuindo um papel secundário às históricas-reais. Em *O Guarani*, cons trói duas figuras femininas, Cecília e Isabel, preocupando-se com os condicionamentos interiores e exteriores que as regem, para traduzir a mudança social sentida em determinado momento no Brasil. Os grandes movimentos de massas e sistemas como geradores e agentes da história não têm lugar neste mundo, no qual a mudança se deve à ingerência pessoal, às escolhas individuais destas personagens no decorrer dos acontecimentos, principalmente de Cecília. O papel que lhe atribui exige do autor consideração, particularização, indagando a psicologia e motivações pessoais da menina cortesã que se tornará «uma virgem brasileira» (p. 309). Desta personagem, destacada e exemplar, a primeira mulher sobre a terra depois do dilúvio do grande rio, futura mãe povoadora do Brasil, faz Alencar um modelo que não só explica o passado, mas se projecta no presente e no futuro.

Construídas como símbolo da união dos dois povos da qual nascerá a nova raça, Cecília e Isabel têm um tratamento privilegiado, demorando-se o autor na sua descrição. Importa, neste trabalho, considerar a actividade preceptiva e descritiva do narrador na arquitectura dos espaços que habitam as duas meninas, tendo em conta que sendo Isabel uma personagem secundária exige menos atenção dentro da lógica da narrativa.

À parte determinados momentos, verifica-se, em *O Guarani*, escassez e exiguidade de passos descritivos referentes ao mundo das duas meninas, talvez

influência da herança de facto, a descrição nestes sendo evitados parte pormenores descritivos exija deter-se nos objectos a descrição está associada à narrativa obrigue à recriação da cena, apresentação de

No caso de Cecília – o quarto – antes me relaciono metonímica representando, indireta que encontramos mais pelo narrador, a Cecília diversidade, mutabilidade alcova, os brocatéis de sob um tapete de pedras cómoda ao lado de um a cortina de tafetá simbiose com objectos ao primeiro olhar, por combinação de influências espelham-se na «con benjoim, que se tinha [...]». Considerando objectos presentes, a semântica, é relevante definir». A selecção transformam-no num determinante – «espé entremeada de penas deserto brasileiro com todos os objectos e descrição é impossível transforma-se com os que até aí não tinham narrador, «à primeira mantém com ela um redundantes, já que a mistura de culturas, distingue.

nance é feita de tal forma
ontecer histórico, exigida
absolutamente ficcional,
ntado num momento real,
mpreende que a narrativa
da construção lendária.
António de Mariz, pai de
ragem com personagens
iação de um mundo novo,
encontra-se alicerçado no

ivo dentro da lógica das
presentar, através dos seus
cto, estas são personagens
r Paul Ricoeur em *Temps*
passado, que exigem, por
delo. Já as personagens
com uma liberdade maior,
questionar e exemplificar
r escolhe, por isso, como
um papel secundário às
emininas, Cecília e Isabel,
e exteriores que as regem,
do momento no Brasil. Os
lores e agentes da história
e à ingerência pessoal, às
rer dos acontecimentos,
ge do autor consideração,
pessoais da menina cortesã
a personagem, destacada e
lúvio do grande rio, futura
não só explica o passado,

os da qual nascerá a nova
demorando-se o autor na
a actividade preceptiva e
habitam as duas meninas,
secundária exige menos

m *O Guarani*, escassez e
das duas meninas, talvez

influência da herança clássica que reservava à descrição um papel secundário. De facto, a descrição neste texto apresenta-se como funcional ao contar da história, sendo evitados particulares narrativamente inúteis. O autor detém-se em pormenores descritivos quando há uma motivação narrativa que lhe consinta ou exija deter-se nos objectos ou paisagens a descrever. Motivada e funcional, a descrição está associada a precisas articulações textuais, momentos em que a narrativa obrigue à representação de um fundo ambiental: o incipit, mudanças de cena, apresentação de personagens.

No caso de Cecília, o autor recorre à descrição de um dos espaços que habita – o quarto – antes mesmo de nos apresentar a personagem. O quarto mantém uma relação metonímica esclarecedora com a menina – a casa pelo habitante, representando, indirectamente, a personagem feminina principal. É neste passo que encontramos maior minúcia descritiva, revelando a importância atribuída, pelo narrador, a Cecília. A descrição do quarto é organizada com base na diversidade, mutabilidade e comunhão dos seus elementos constitutivos – na alcova, os brocatéis de seda confundem-se com as penas das aves; o leito repousa sob um tapete de peles de animais selvagens; uma guitarra espanhola sobre a cómoda ao lado de uma colecção de minerais; uma garça-real empalhada segura a cortina de tafetá azul. Os elementos da civilização europeia entram em simbiose com objectos da selva brasileira criando uma ambiência particular que, ao primeiro olhar, poderia parecer caótica, mas que está subordinada à lógica da combinação de influências que sofreu Cecília. Os dois mundos que a habitam espelham-se na «confusão» do seu quarto, onde se respira «o suave aroma de benjoim, que se tinha impregnado nos objectos com o seu perfume habitual [...]». Considerando a modicidade da descrição, o cuidado que presta a um dos objectos presentes, numa particularização que o reveste de importante carga semântica, é relevante. Trata-se do «traste que à primeira vista não se podia definir». A selecção, autonomização e o devido investimento de que é objecto transformam-no num símbolo que mantém com Cecília uma relação de sentido determinante – «espécie de sofá ou sofá de palha matizada de várias cores e entremeada de penas negras e escarlates» – este objecto nasce no coração do deserto brasileiro como um novo espécimen, fruto da mutabilidade sofrida por todos os objectos e pessoas que agora habitam a nova terra. O sofá, cuja descrição é impossível de realizar em termos precisos, produto da civilização, transforma-se com os materiais usados e os materiais acomodam-se a uma função que até aí não tinham: novo tipo de objectos, nova gente, que, como afirma o narrador, «à primeira vista não se podia definir». O «traste» é de Cecília e mantém com ela uma relação metonímica, implícita, não exigindo explicações redundantes, já que apresenta, de forma expressiva, a menina como, também ela, mistura de culturas, mistura de raças – uma nova raça que povoará o Brasil e o distinguirá.

A percepção do autor define este local, com os objectos que aí se encontram, como portadores de uma inequívoca relação de sentido com o sujeito. O vocabulário do campo da ciência da fisionomia que utiliza (como *anunciava*, *demonstrava*) evidencia essa relação, procurando o narrador a essência da personagem nos mínimos detalhes. Descrever, assim, é explicitar sentidos, instaurando uma forma de comunicação pela qual a personagem é dada a conhecer ao leitor. De facto, o perfume exótico da selva tinha-se entranhado nos objectos, como fazia também parte da alma de Cecília. Mas, neste momento da acção, a menina ainda não tinha reconhecido, em si, o influxo preponderante da paisagem brasileira, com os valores a ela inerentes, na sua personalidade, atingindo somente a consciência da pertença, no final de um longo caminho feito dos sofrimentos que terá de enfrentar e do compreender, que nasce em si um sentimento novo – o amor pelo índio Peri. O narrador omnisciente, através da focalização interna, informa o leitor dessa mudança, antes mesmo que o sentir de Cecília seja verbalizado pela personagem:

«Mas qual era o laço que a prendia ao mundo civilizado? Não era quase uma filha desses campos, criada com o seu ar puro e livre, com as suas águas cristalinas? [...] 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 galas da arte e da civilização» (p.309).

«—Sempre... Viveremos juntos como ontem, como hoje, como amanhã. Tu cuidas?... Eu também sou filha desta terra; também me criei no seio desta natureza. Amo este belo país!...» (p.310).

A identificação por parte do «eu» ocorre no momento em que, face à possibilidade de voltar ao mundo civilizado, é obrigada a escolher entre a cidade e o deserto e, por isso, a fazer um percurso de introspecção. A menina descuidada torna-se aos poucos mulher – uma mulher que, acima de tudo, se reconece parte do país que habita, a selva brasileira, para além de companheira, e não ama, do índio que a protege: «Quando eu estiver cansada, tu me levarás nos teus braços. A rolinha não se apoia sobre a asa de seu companheiro?» (p. 310). A descrição do quarto, no início do romance, é, então, deliberadamente indiciária: organizada com base na diversidade dos elementos que se confundem, permite adivinhar o percurso de Cecília ao longo da história e o seu desfecho – o momento em que Cecília compreende que, também ela, está impregnada do aroma de benjoim. A história é escrita nas coisas, sendo cada particular da aparência exterior significativo e solicitando os detalhes a reconstrução de um todo ordenado. Fazendo corpo com a história, a descrição inicial do quarto permite vislumbar o desenlace final e dá-lhe sentido.

Veja-se, por isso, contêm em si indícios de Cecília, aqui sujeito da acção – se por uma ordem e esse investido, consciente ou não por isso, à selva, subconsciente recâmara-lhe falava de um perfume. Do aroma da selva avançamos para o perfume de ligação com a ideia final do Brasil. Não só indícios de uma comparação que faz com a brasileira» (p. 61). Nada

É evidente a existência desta personagem, preparada que se segue, evitando a afirmação de Helena Carvalho de uma descrição romântica, a descrição manifestam-se (Buescu, 1990). Não cria o círculo de protecção do romance. Os passos de transfiguração da selva do dossel, as grinaldas em e os raios de sol os arcos de Cecília que compreende desde o início. Os elementos substituídos pelos da paisagem Cecília tem do espaço finalmente, a ver-se a conhecimento – a percepção Buescu, na obra ante o singular, único, compete a consciência, quer recusar

O percurso descritivo é do interior para o exterior do deserto. Como o é, talvez cheia de caprichos, de antigos valores portugueses selvagem que rodeia a

Um outro elemento do quarto de Cecília. A af

objectos que aí se encontram, sentido com o sujeito. O e utiliza (como *anunciava*, o narrador a essência da sim, é explicitar sentidos, a personagem é dada a lva tinha-se entranhado nos ia. Mas, neste momento da o influxo preponderante da es, na sua personalidade, de um longo caminho feito nder, que nasce em si um or omnisciente, através da ntes mesmo que o sentir de

ado? Não era quase uma filha s suas águas cristalinas? [...] ra mais uma virgem brasileira s prendiam-se mais às pompas da civilização» (p.309).

no hoje, como amanhã. Tu e criei no seio desta natureza.

momento em que, face à da a escolher entre a cidade cção. A menina descuidada de tudo, se reconhece parte ompanheira, e não ama, do ne levarás nos teus braços. ro?» (p. 310). A descrição mente indiciária: organizada ndem, permite adivinhar o echo – o momento em que ada do aroma de benjoim. ular da aparência exterior ão de um todo ordenado. quarto permite vislumbar o

Veja-se, por isso, outras descrições posteriores do espaço feminino que contêm em si indícios relevantes. Sensivelmente a meio do romance, no quarto, Cecília, aqui sujeito da percepção, olha em torno de si. A descrição que faz rege-se por uma ordem e escolha subjectiva e os elementos que selecciona e nos quais investe, consciente ou inconscientemente, são os objectos ligados ao índio Peri e, por isso, à selva, subordinando-os à lógica da oração introdutória «Tudo nesta recâmara lhe falava dele [...]» (p. 61): as aves, as penas, as peles dos animais, o perfume. Do aroma que impregnava os objectos, da primeira descrição, avançamos para o perfume de benjoim que Cecília afirma respirar, numa clara ligação com a ideia final do reconhecimento de si própria como filha dos campos do Brasil. Não só indiciária, mas também expressiva em relação à personagem é a comparação que faz do quarto a «um pequeno templo dos primores da natureza brasileira» (p. 61). Nada que não pudesse já adivinhar-se na descrição inicial.

É evidente a existência de um caminho, de uma lógica, no desenvolvimento desta personagem, preparando as descrições dos espaços que habita o leitor para o que se segue, evitando um sentimento de espanto perante o inesperado. Como afirma Helena Carvalhão Buescu em *Incidências do Olhar*, a propósito da descrição romântica, as mudanças só têm lugar na narração, mas os passos descritivos manifestam essas mudanças, antecedendo-as e dando-lhes sentido (Buescu, 1990). Não cria, de facto, um efeito de estranheza a descrição que Cecília faz do círculo de protecção no meio do deserto no qual a deixou Peri, quase no fim do romance. Os passos descritivos tinham vindo a preparar o leitor para a transfiguração da selva em palácio de rainha: a relva serve de alcatifa, as folhas de dossel, as grinaldas em flores são cortinas, os sabiás a orquestra, as águas o espelho e os raios de sol os arabescos dourados. Neste palácio no deserto, só pode reinar Cecília que compreende a beleza da selva porque dela faz parte, como se anunciava desde o início. Os elementos da civilização europeia são definitivamente substituídos pelos da paisagem brasileira. A percepção, que nunca é neutra, que Cecília tem do espaço habitado, é sintomática da sua evolução: começa, finalmente, a ver-se ao espelho. A paisagem que a circunda permite-lhe o conhecimento – a personagem pertence aquele local. Como afirma Helena C. Buescu, na obra anteriormente citada: «[...] cada paisagem é um elemento singular, único, comporta sempre uma forma de sentido de que o sujeito toma consciência, quer recusando-a [...], quer assumindo-a [...]» (Buescu, 1990: 210).

O percurso descritivo do espaço habitado por Cecília, ao longo da narrativa, é do interior para o exterior – da casa, feita à imagem de um solar português, para o deserto. Como o é, também, o percurso interior de Cecília: da menina infantil, cheia de caprichos, de maneiras cortesãs, ligada a um espaço onde se respiram os antigos valores portugueses, para a mulher que se identifica com a paisagem selvagem que rodeia a habitação, com a terra onde foi criada.

Um outro elemento que gera, em torno de si, passos descritivos é a janela do quarto de Cecília. A atenção de que é alvo não se prende com a configuração ou

pormenores decorativos, mas com o que se pode ver através dela. A janela é um lugar e, simultaneamente, um não-lugar, pondo em relação, e ao mesmo tempo separando, o interior do exterior. Se torna possível a visão, também a limita. José de Alencar usa a janela como conector temático e demarcador textual: a acção inicia quando a personagem abre a janela ou olha através dela e acaba quando dela se afasta ou corre a cortina («As cortinas da janela cerraram-se; Cecília tinha-se deitado» p. 66). Permite, também, momentos descritivos do interior e do exterior, que revelam e traem os sentimentos das personagens e constroem um todo indiciário. É através da janela que Cecília dá conta, pela primeira vez, da presença do índio: «[...] Cecília chegando à janela do seu quarto viu do lado oposto do rochedo Peri, que a olhava com admiração ardente» (p.120). E é através do olhar do exterior que Peri vigia os movimentos e cuida da menina. A intimidade de Cecília, o lugar mais privado, o seu quarto, só é acessível ao índio, que, do outro lado do rochedo, através da janela, tem uma visão privilegiada. Se o olhar de Peri é do exterior para o interior, o de Cecília é o oposto: também os seus olhos necessitam de conhecer a presença do índio. No início, a primeira reacção tinha sido de medo, «fugira insensivelmente da janela» (p. 121), para depois, a partir da janela, expressar a aceitação da presença do índio, instituindo aquele espaço como um meio de comunicação: «Chegou à janela; fez com a mão alva e graciosa um gesto dizendo a Peri que se aproximasse» (p.121). O índio constrói a sua cabana em frente à janela e Cecília sente necessidade de o ver para se sentir segura e feliz:

«[...] erguendo-se, foi levantar um canto da cortina da janela e olhar a cabana que se erguia na ponta do rochedo, e estava deserta e solitária.
Sentia apertar-se o coração [...]
De repente a moça estremeceu.
Tinha visto à luz das estrelas passar um vulto que ela reconheceu pela alvura de sua túnica de algodão[...]
Era Peri.
Sentiu-se aliviada de um grande peso [...]» (p. 61-62).

A janela permite, assim, o contacto entre dois mundos: o mundo da menina e o mundo do índio. Um momento de comunicação que indicia a fusão final entre os dois universos.

Do lado de fora da janela, o autor desenha um precipício à maneira de um fosso medieval que protege as muralhas de um castelo. A donzela desejada, neste caso, é Cecília. De gosto romântico, a descrição é feita para gerar pavor e demonstrar a inacessibilidade da janela: um valado profundo, coberto de trepadeiras e cipós, escuro e húmido, povoado por répteis de mil formas. Separados da janela por esse abismo, a determinado momento da narrativa, de noite, três homens, ao mesmo tempo, prendem os seus olhos na luz «vaga e mortiça», misteriosa, que desenha os

seus contornos. A Loredano, o italiano ama, e que Peri, o índio e convite, representa distância, que domina

Se estes espaços duas meninas, como se banha, deixando, amor a Álvaro. O ja distintos, fruto da art

«[...] havia uma de toda a natureza rochedo.

Flores agrestes da um fio de água, do homem tinha e

Novamente a m encontramos, pela p um cavalheiro que, numa clara antecipa que dá acesso a est flagrante: Cecília é «com o encantador (p. 48). Filha de D. de raças. A tónica sensualidade e do contraste com Cecília Pêro Vaz de Caminha beleza física:

«Estavam vestidos Cecília era a grande negros de outra t. Vendo aquela naturalmente ao Deus.

Admirando aque terra; esquecia o encantador, onde

r através dela. A janela é um
relação, e ao mesmo tempo
visão, também a limita. José
demarcador textual: a acção
através dela e acaba quando
janela cerraram-se; Cecília
s descritivos do interior e do
personagens e constroem um
conta, pela primeira vez, da
a do seu quarto viu do lado
«ação ardente» (p.120). E é
rimentos e cuida da menina.
eu quarto, só é acessível ao
da janela, tem uma visão
o interior, o de Cecília é o
cer a presença do índio. No
a insensivelmente da janela»
a aceitação da presença do
de comunicação: «Chegou à
sto dizendo a Peri que se
em frente à janela e Cecília
iz:

a janela e olhar a cabana que se
a.

a reconheceu pela alvura de sua

.

mundos: o mundo da menina e
ue indicia a fusão final entre

icipício à maneira de um fosso
onzela desejada, neste caso, é
a gerar pavor e demonstrar a
perto de trepadeiras e cipós,
Separados da janela por esse
bite, três homens, ao mesmo
», misteriosa, que desenha os

seus contornos. A luz que ilumina a janela é, expressivamente, Cecília, que Lorezano, o italiano malvado, deseja ardentemente, que Álvaro, o cavalheiro cortês, ama, e que Peri, o índio, adora. O fosso protege a menina, enquanto a janela, tentação e convite, representa a possibilidade de comunicação, e ao mesmo tempo de distância, que domina os três homens.

Se estes espaços são, exclusivamente, de Cecília, outros há, partilhados pelas duas meninas, como o jardim, lugar de confidências, a lagoa, na qual só Cecília se banha, deixando, sentada na margem, Isabel e o vale, onde Isabel declara o seu amor a Álvaro. O jardim, à semelhança do quarto, é um acumular de elementos distintos, fruto da arte e da natureza:

«[...] havia uma coisa que chamaremos jardim, e de facto era uma imitação graciosa de toda a natureza rica, vigorosa e esplêndida, que a vista abraçava do alto do rochedo.

Flores agrestes das nossas matas, pequenas árvores copadas, um estendal de relvas, um fio de água, fingindo um rio e formando uma pequena cascata, tudo isto a mão do homem tinha criado [...]» (p. 31).

Novamente a mistura de dois mundos. É no jardim, adormecida na rede, que encontramos, pela primeira vez, Cecília, perdida no espaço onírico, a sonhar com um cavalheiro que, caíndo aos seus pés, suplicante, se transforma num índio, numa clara antecipação do desfecho da obra. Atravessando a portinha interior que dá acesso a este espaço, entra Isabel. O contraste entre as duas meninas é flagrante: Cecília é o paradigma da mulher europeia e Isabel o tipo brasileiro «com o encantador contraste de languidez e malícia, de indolência e vivacidade» (p. 48). Filha de D. António de Mariz e de uma índia, Isabel é o fruto da mistura de raças. A tónica dos passos descritivos que a têm como objecto é a da sensualidade e do efeito que provoca a sua intensa carnalidade, em nítido contraste com Cecília, inscrevendo-se Isabel numa tradição literária que, desde Pêro Vaz de Caminha, trata a mulher índia como ser deslumbrante e exemplo de beleza física:

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

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

Admirando aquela moça morena, lânguida e voluptuosa, o espírito apegava-se à terra; esquecia o anjo pela mulher; em vez do paraíso, lembrava-lhe algum retiro encantador, onde a vida fosse um breve sonho» (p. 159).

A Isabel está ligado o vale, espaço de luz e sombras, de incertezas, permitindo entrar no coração das coisas, na sua verdade, que não tinha sido captada antes, porque antes a visão seguia só o perfil exterior. Isabel revela o seu amor a Álvaro, reflectindo a natureza, «as moitas de arvoredo que bordavam o campo formando um gracioso labirinto» (p. 160), como um espelho, a luminosidade fraccionada do seu espírito. Só no final, Cecília se aproximará de Isabel no que toca ao auto-conhecimento, quando, também entre luz e sombras descobrirá a sua vontade e agirá, ultrapassando a condição de heroína romântica passiva, protegida pelo homem e por ele guiada, para se afirmar como capaz de tomar decisões. Tanto a uma como a outra, a experiência da selva fez com que fosse possível tornarem-se mulheres adultas.

Isabel está consciente da discriminação racial de que é vítima. O facto de ter sangue índio é a causa do comportamento segregador da mãe de Cecília. Isabel, orfã, sozinha, porque diferente, vacila entre a lembrança carinhosa da mãe e a recusa em aceitar em si a raça odiosa que a inferioriza aos olhos de todos («Filha de duas raças inimigas devia amar a ambas; entretanto a minha mãe desgraçada fez-me odiar a uma, o desdém com que me tratam fez-me odiar a outra» p. 166). Numa obra que acaba com a sobrevivência, após a grande cheia do rio Paquequer, do par Cecília e Peri, futuros povoadores, pais de uma nova raça, que papel tem Isabel? Ela é já o exemplo dessa nova raça, mistura de dois sangues diferentes, tendo, por isso, de enfrentar a discriminação. Que mensagem veicula o autor que, antes de construir um momento de esperança para a humanidade, revela o lado negativo e doloroso desse processo? Será Isabel reflexo do sofrimento do povo brasileiro, decorrente de um processo de mudança nem sempre fácil e aceite pelos outros? É Isabel um retrato realista de uma sociedade que, no início, se recusou a aceitar a diferença? Ou quer afirmar o autor que a ideia mítica do nascimento da raça brasileira tem uma outra faceta, mais real, mais cruel?

Isabel, julgando Álvaro morto, prepara no quarto um túmulo ao seu amor. Os objectos e o método a que recorre para morrer são a aceitação da herança índia, apesar da educação europeia de que foi alvo – os perfumes inebriantes, os aromas da selva, como uma névoa, envolvem o quarto:

«Isabel interrompeu o enlevo de sua contemplação para chegar-se de novo à cómoda, onde se viam algumas conchas de mariscos tinta de nácar que se apanham nas nossas praias, e uma cesta de palha matizada.

Esta cesta continha todas as resinas aromáticas, todos os perfumes que dão as árvores de nossa terra; o anime da aroeira, as pérolas de benjoim, as lágrimas cristalizadas da embaíba, e gotas do bálsamo, esse sândalo do Brasil.

A moça deitou na concha a maior parte dos perfumes embriagadores, e acendeu algumas bagas de benjoim [...].

Procos de fumo ab
caçoula em grossas
oscilavam à luz páh

Pode-se concluir,
substitui uma dissert
ligação estreita de cau
intervenção explicativ
que deu origem a um
revelam e traem.

Importante será re
descrições, numa nít
identificam na perten
«nosso» é também, as
lado do oceano, denun
tipo afectivo com a h
brasileiros.

z e sombras, de incertezas, verdade, que não tinha sido il exterior. Isabel revela o seu de arvoredo que bordavam o (160), como um espelho, a nal, Cecília se aproximará de também entre luz e sombras ondição de heroína romântica ara se afirmar como capaz de riência da selva fez com que

le que é vítima. O facto de ter dor da mãe de Cecília. Isabel, branca carinhosa da mãe e a liza aos olhos de todos («Filha anto a minha mãe desgraçada fez-me odiar a outra» p. 166). pós a grande cheia do rio s, pais de uma nova raça, que raça, mistura de dois sangues ação. Que mensagem veicula speranza para a humanidade, isso? Será Isabel reflexo do processo de mudança nem ato realista de uma sociedade u quer afirmar o autor que a uma outra faceta, mais real,

o um túmulo ao seu amor. Os a aceitação da herança índia, fumes inebriantes, os aromas

ão para chegar-se de novo à s tinta de nácar que se apanham

odos os perfumes que dão as irolas de benjoim, as lágrimas ndalo do Brasil.

mes embriagadores, e acendeu

Frocos de fumo alvadio impregnado de perfumes embriagadores se elevaram da caçoula em grossas espirais e encheram o gabinete de nuvens transparentes que oscilavam à luz pálida do círio» (p. 283).

Pode-se concluir, deste estudo, que a descrição do espaço em *O Guarani* substitui uma dissertação sociológica, tendo ambientes e personagens uma ligação estreita de causa e efeito. Ao autor é-lhe poupada a necessidade de uma intervenção explicativa, esclarecedora do fenómeno colectivo histórico-social que deu origem a uma nova raça. Os elementos contêm o sentido, os detalhes revelam e traem.

Importante será referir o uso do pronome possessivo «nossos», nas várias descrições, numa nítida comunhão entre autor-leitor que se reconhecem e identificam na pertença e na diferença em relação ao «outro». Comunhão, «nosso» é também, assim, a instituição de uma distância com o leitor do outro lado do oceano, denunciando a impossibilidade da existência de uma relação de tipo afectivo com a história, reservada, aqui, a um grupo específico: nós, os brasileiros.