

UMA HERANÇA MEDIEVAL NA OBRA

# O GUARANI

DE JOSÉ DE ALENCAR

JOSÉ VALTEMIR FERREIRA DA SILVA



---



**UMA HERANÇA MEDIEVAL NA OBRA O  
*GUARANI* DE JOSÉ DE ALENCAR**

---

---

José Valtemir Ferreira da Silva

# UMA HERANÇA MEDIEVAL NA OBRA O *GUARANI* DE JOSÉ DE ALENCAR

Edição 1

Belém-PA



© 2022 Edição brasileira  
by RFB Editora  
© 2022 Texto  
by José Valtemir Ferreira da Silva  
Todos os direitos reservados

RFB Editora  
Home Page: [www.rfbeditora.com](http://www.rfbeditora.com)  
Email: [adm@rfbeditora.com](mailto:adm@rfbeditora.com)  
WhatsApp: 91 98885-7730  
CNPJ: 39.242.488/0001-07  
Av. Augusto Montenegro, 4120 - Parque Verde, Belém - PA, 66635-110

**Diagramação e design da capa**

Priscila Rosy Borges de Souza

**Imagens da capa**

[www.canva.com](http://www.canva.com)

**Revisão de texto**

Ábia Costa Camacho

**Bibliotecária**

Janaina Karina Alves Trigo Ramos

**Gerente editorial**

Nazareno Da Luz

<https://doi.org/10.46898/rfb.9786558892939>

**Catálogo na publicação**  
**Elaborada por Bibliotecária Janaina Ramos – CRB-8/9166**

S586

Silva, José Valtemir Ferreira da

Uma herança medieval na obra O Guarani de José de Alencar / José Valtemir  
Ferreira da Silva. – Belém: RFB, 2022.

Livro em PDF

ISBN: 978-65-5889-293-9

DOI: 10.46898/rfb.9786558892939

1. Alencar, José de, 1829-1877. O guarani. I. Silva, José Valtemir Ferreira da. II.  
Título.

CDD 869.3

Índice para catálogo sistemático

I. Alencar, José de, 1829-1877. O guarani



Todo o conteúdo apresentado neste livro, inclusive correção ortográfica e gramatical, é de responsabilidade do(s) autor(es).

Obra sob o selo *Creative Commons*-Atribuição 4.0 Internacional. Esta licença permite que outros distribuam, remixem, adaptem e criem a partir do trabalho, mesmo para fins comerciais, desde que lhe atribuam o devido crédito pela criação original.

### **Conselho Editorial**

Prof. Dr. Ednilson Sergio Ramalho de Souza - UFOPA (Editor-Chefe)

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup>. Roberta Modesto Braga-UFPA

Prof. Dr. Laecio Nobre de Macedo-UFMA

Prof. Dr. Rodolfo Maduro Almeida-UFOPA

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup>. Ana Angelica Mathias Macedo-IFMA

Prof. Me. Francisco Robson Alves da Silva-IFPA

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup>. Elizabeth Gomes Souza-UFPA

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup>. Neuma Teixeira dos Santos-UFRA

Prof.<sup>a</sup> Ma. Antônia Edna Silva dos Santos-UEPA

Prof. Dr. Carlos Erick Brito de Sousa-UFMA

Prof. Dr. Orlando José de Almeida Filho-UFSJ

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup>. Isabella Macário Ferro Cavalcanti-UFPE

Prof. Dr. Saulo Cerqueira de Aguiar Soares-UFPI

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup>. Welma Emidio da Silva-FIS

### **Comissão Científica**

Prof. Dr. Laecio Nobre de Macedo-UFMA

Prof. Me. Darlan Tavares dos Santos-UFRJ

Prof. Dr. Rodolfo Maduro Almeida-UFOPA

Prof. Me. Francisco Pessoa de Paiva Júnior-IFMA

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup>. Ana Angelica Mathias Macedo-IFMA

Prof. Me. Antonio Santana Sobrinho-IFCE

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup>. Elizabeth Gomes Souza-UFPA

Prof. Me. Raphael Almeida Silva Soares-UNIVERSO-SG

Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup>. Andréa Krystina Vinente Guimarães-UFOPA

Prof.<sup>a</sup>. Ma. Luisa Helena Silva de Sousa-IFPA

Prof. Dr. Aldrin Vianna de Santana-UNIFAP

Prof. Me. Francisco Robson Alves da Silva-IFPA

Prof. Dr. Marcos Rogério Martins Costa-UnB

Prof. Me. Márcio Silveira Nascimento-IFAM

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup>. Roberta Modesto Braga-UFPA

Prof. Me. Fernando Vieira da Cruz-Unicamp

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup>. Neuma Teixeira dos Santos-UFRA

Prof. Me. Angel Pena Galvão-IFPA

Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup>. Dayse Marinho Martins-IEMA

Prof.<sup>a</sup> Ma. Antônia Edna Silva dos Santos-UEPA

Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup>. Viviane Dal-Souto Frescura-UFSM

Prof. Dr. José Morais Souto Filho-FIS

Prof.<sup>a</sup>. Ma. Luzia Almeida Couto-IFMT

Prof. Dr. Carlos Erick Brito de Sousa-UFMA

Prof.<sup>a</sup>. Ma. Ana Isabela Mafra-Univali

Prof. Me. Otávio Augusto de Moraes-UEMA

---



Prof. Dr. Antonio dos Santos Silva-UFPA  
Prof<sup>a</sup>. Dr. Renata Cristina Lopes Andrade-FURG  
Prof. Dr. Daniel Tarciso Martins Pereira-UFAM  
Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Tiffany Prokopp Hautrive-Unopar  
Prof<sup>a</sup>. Ma. Rayssa Feitoza Felix dos Santos-UFPE  
Prof. Dr. Alfredo Cesar Antunes-UEPG  
Prof. Dr. Vagne de Melo Oliveira-UFPE  
Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Ilka Kassandra Pereira Belfort-Faculdade Laboro  
Prof. Dr. Manoel dos Santos Costa-IEEMA  
Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Érima Maria de Amorim-UFPE  
Prof. Me. Bruno Abilio da Silva Machado-FET  
Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Laise de Holanda Cavalcanti Andrade-UFPE  
Prof. Me. Saimon Lima de Britto-UFT  
Prof. Dr. Orlando José de Almeida Filho-UFSJ  
Prof<sup>a</sup>. Ma. Patrícia Pato dos Santos-UEMS  
Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Isabella Macário Ferro Cavalcanti-UFPE  
Prof. Me. Alisson Junior dos Santos-UEMG  
Prof. Dr. Fábio Lustosa Souza-IFMA  
Prof. Me. Pedro Augusto Paula do Carmo-UNIP  
Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Dayana Aparecida Marques de Oliveira Cruz-IFSP  
Prof. Me. Alison Batista Vieira Silva Gouveia-UFG  
Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Silvana Gonçalves Brito de Arruda-UFPE  
Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Nairane da Silva Rosa-Leão-UFRPE  
Prof<sup>a</sup>. Ma. Adriana Barni Truccolo-UERGS  
Prof. Dr. Saulo Cerqueira de Aguiar Soares-UFPI  
Prof. Me. Fernando Francisco Pereira-UEM  
Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Cátia Rezende-UNIFEV  
Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Katiane Pereira da Silva-UFRA  
Prof. Dr. Antonio Thiago Madeira Beirão-UFRA  
Prof<sup>a</sup>. Ma. Dayse Centurion da Silva-UEMS  
Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Welma Emidio da Silva-FIS  
Prof<sup>a</sup>. Ma. Elisângela Garcia Santos Rodrigues-UFPB  
Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Thalita Thyrsa de Almeida Santa Rosa-Unimontes  
Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Luci Mendes de Melo Bonini-FATEC Mogi das Cruzes  
Prof<sup>a</sup>. Ma. Francisca Elidivânia de Farias Camboim-UNIFIP  
Prof. Dr. Clézio dos Santos-UFRRJ  
Prof<sup>a</sup>. Ma. Catiane Raquel Sousa Fernandes-UFPI  
Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Raquel Silvano Almeida-Unespar  
Prof<sup>a</sup>. Ma. Marta Sofia Inácio Catarino-IPBeja  
Prof. Me. Ciro Carlos Antunes-Unimontes

Nossa missão é a difusão do conhecimento gerado no âmbito acadêmico por meio da organização e da publicação de livros científicos de fácil acesso, de baixo custo financeiro e de alta qualidade!

Nossa inspiração é acreditar que a ampla divulgação do conhecimento científico pode mudar para melhor o mundo em que vivemos!



---



# SUMÁRIO

<b>APRESENTAÇÃO</b> .....	<b>9</b>
<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>11</b>
<b>1 O ROMANTISMO E JOSÉ DE ALENCAR</b> .....	<b>13</b>
1.1 O Romantismo .....	14
1.2 O Romantismo no Brasil.....	15
1.3 José de Alencar.....	18
<b>2 IDADE MÉDIA</b> .....	<b>21</b>
2.1 Conceituações .....	22
2.1 O Cristianismo e a Idade Média.....	23
2.2 O Feudalismo e a Idade Média.....	25
2.4 Gênero narrativo.....	26
2.5 Gênero lírico .....	27
<b>3 UMA HERANÇA MEDIEVAL NA OBRA O GUARANI</b> .....	<b>31</b>
3.1 Vassalagem.....	32
3.2 O Cristianismo .....	34
3.3 Peri e o Cristianismo .....	36
3.4 A vassalagem amorosa .....	40
<b>4 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>43</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	<b>45</b>
<b>ÍNDICE REMISSIVO</b> .....	<b>47</b>

---



---



## APRESENTAÇÃO

O presente estudo é resultado do trabalho de conclusão do curso de Letras – Língua Portuguesa, defendido no ano de 2007, na Universidade Federal do Pará, Campus de Altamira. Tem o intuito caracterizar a apropriação do medievalismo, enquanto característica presente no Romantismo, para produção de sentidos de obras literárias circunscritas a este período literário. Para tanto, selecionamos a famosa obra do escritor brasileiro José de Alencar *O Guarani*, publicada em 1857, em que se defende a utilização desse tema romântico como recurso que entrecruza os caminhos e destinos dos personagens na narrativa. Portanto, a partir da apresentação do Romantismo brasileiro e dos temas concernentes a Idade Média, será demonstrado como a história protagonizada pelo astuto e corajoso índio Peri, cria um cenário medieval em plena Serra dos Órgãos, no interior do Estado do Rio de Janeiro, em uma fazenda às margens do rio Paquequer, na história que se passa no início do século XVII.

---





---

# INTRODUÇÃO



Quando falamos em Romantismo no Brasil, devemos também nos lembrar dos escritores da poesia e da prosa e das suas respectivas obras que, com características e temas diversos, deixaram uma importante contribuição para a literatura nacional. Neste trabalho, fazemos uma abordagem visando apresentar um dos aspectos primordiais dos românticos, a fuga no tempo, em que se tem a Idade Média como refúgio predileto. Para tanto, o romance *O Guarani*, uma das grandes obras do escritor José de Alencar, será o nosso foco, em que buscar-se-á apresentar a apropriação de aspectos da sociedade medieval para sua construção de sentidos. Para atingir este objetivo o trabalho encontra-se dividido em três partes distintas.

Primeiramente, iremos nos reter ao movimento romântico, período literário do escritor brasileiro José de Alencar, partindo de seus aspectos gerais, onde faremos uma abordagem sobre a origem e principais características do movimento e em seguida falaremos da afirmação do movimento no Brasil, enfatizando a prosa de ficção e apresentando os principais escritores e as especificidades com que se propagou o Romantismo em nosso cenário, para finalmente destacar a vida e obra de José de Alencar.

Depois da apresentação do autor, retomaremos algumas particularidades da Idade Média, com a apresentação de alguns conceitos relativos a este período, com ênfase na questão religiosa (Cristianismo), na organização da sociedade que se voltava para o sistema feudal (feudalismo) e na literatura, em que se sobressaiu no gênero narrativo, as novelas de cavalaria, e no gênero lírico, o Trovadorismo.

Por último, apresentaremos no terceiro capítulo alguns aspectos relativos à Idade Média na obra, tais como: o Cristianismo, a vassalagem e a vassalagem amorosa, que apontam para a presença uma herança medieval em *O Guarani*. Deste modo, este trabalho em seus três capítulos, visa ser mais uma contribuição acerca da produção literária de José de Alencar e para discussões sobre as várias faces que o autor desenvolveu em suas obras, que apresenta um terreno sempre aberto para novas abordagens.



# **CAPÍTULO 1**

---

## **O ROMANTISMO E JOSÉ DE ALENCAR**



## 1.1 O ROMANTISMO

Romantismo? Ser romântico? Romantizar? Como facetas subjetivas, com certeza perpassam o domínio das enciclopédias. O indivíduo, ao longo dos tempos, vivencia e é romântico dentro de suas especificidades, mesmo mantendo as características comuns a todo romântico.

Da mesma forma acontece no plano da literatura, quando se faz a pergunta sobre os romantismos que existiram, nos parece contraditório até mesmo para a semântica, uma vez que, se tivéssemos vários romantismos, para que utilizar a mesma nomenclatura? Certamente estaríamos tratando de movimentos diferentes. Massaud Moisés (2001) define os romantismos como movimento que surgiu em contextos diferentes, com peculiaridades, mas que estão englobados numa só definição, uma linearidade para um movimento literário único “O Romantismo”, pois, “Numa palavra: aos vários romantismos corresponde um romantismo. [...]. Tem-se alguma procedência referir os vários romantismos é porque existe um Romantismo lugar-comum de todos eles. (MOISÉS, 2001, p. 316).

Ainda segundo Massaud Moisés (2001), a escola romântica teve sua origem na Escócia e na Alemanha, sendo que os maiores e primeiros alardes foram feitos pelo escocês James Thomson com *The Seasons* (1730), graças ao culto da natureza e da imaginação. Apesar de sua origem ser anglo-saxônica, foi na França que o movimento fora ampliado, enriquecido e reduzido a padrões doutrinariamente didáticos, e daí alastrou-se para os demais países da Europa e das Américas. A burguesia, acompanhando esse movimento, encontrou o momento propício para se firmar como classe popular dominante e o Romantismo, por sua vez, encontrou um ambiente propício, pois os seus escritores e a produção literária eram encarados como uma espécie de reflexo, ou mais que isso, a voz da burguesia.

Da mesma forma que o Classicismo e a nobreza se identificavam, o Romantismo e a burguesia tornaram-se categorias sinônimas e descreviam percursos comuns. Embora o aparecimento do Romantismo e a ascensão da burguesia se dessem concomitantemente, a classe social utilizava-se da estética para exprimir, adquirir voz e estatuto intelectual, e o movimento literário se arrimava à classe social para se impor e sobreviver. (MOISÉS, 2001, p. 322).

Assim, o Romantismo, apoiado então pela burguesia, encontra os subsídios necessários para se firmar; os escritores de um lado, fornecem uma imagem social idealizada, e a burguesia, por outro, revendo-se nestas, ou pelo menos tentando a ela adequar-se. Por consequência dessa interação (Romantismo/burguesia) temos a profissionalização do escritor, que era pago para elaborar essa imagem. Agora vamos ver algumas características básicas deste movimento.

Os românticos, por oposição ao clássico, têm como centro de atenção o “eu”, (egocentrismo) estabelecendo processos de autoconfissão, narcisismo, de um leve sentimento de superioridade que culmina na profunda angústia, desespero; levando a evasão e a busca de uma saída para este processo interior. O emocional confunde-se com originalidade, o indivíduo é sensato e verdadeiro na medida em que expõe, que consegue elucidar os seus sentimentos, a sua emoção. A juventude e a aventura passam a serem condições de existência e a velhice uma fase detestável, totalmente repugnante, e “O Romântico faz pensar em que se as estéticas têm sexo, o Romantismo é feminino, e o Classicismo, masculino [...]” (MOISÉS, 2001, p. 323).

A fuga da angústia, e a fuga no tempo relacionam-se. Sair das complicações do presente pela idealização de outra época foi uma constante entre os românticos. A Idade Média foi o que lhes pareceu mais favorável, primeiro por exprimir o sentimento e destacar a natureza (defendidos na estética romântica) e, principalmente, porque fora renegada pelos clássicos.

A inserção nas problemáticas é outra característica do movimento, até por considerarem pátria uma extensão do “eu”, da natureza. Por serem patriotas, sentem-se a voz dos interesses populares; a literatura passa a ter um dever nacional, trazendo à tona as mazelas sociais, as problemáticas que a nação vivenciava. Massaud Moisés (2001) coloca que o romântico se sente o arauto das inquietudes populares, porta-voz dos ideais coletivos, profeta estigmatizado, carismático, marcado pelo ferrete do gênio, eleito e predestinado. Por fim, a inserção nas problemáticas sociais não deixa de ser uma amplificação do egocentrismo romântico.

## 1.2 O ROMANTISMO NO BRASIL

Fatos relevantes contribuíram para a afirmação do movimento romântico entre nós. Dentre estes, a Independência do Brasil (1822) trazia ao povo brasileiro uma ambição de nacionalidade que, anos mais tarde, contaminou o nosso universo cultural. O Romantismo no Brasil principia com a *Revista Niterói* e a obra *Suspiros Poéticos e Saudades*, ambos tendo à frente Domingos José Gonçalves de Magalhães. A revista e a obra preconizam o grito por uma literatura originalmente brasileira. Massaud Moisés (2001) aponta três fases para o nosso Romantismo:

Uma primeira de 1836 até 1853 aproximadamente. Nesta geração ainda pode-se ver vestígios da escola classicista, modelando-se a partir dos padrões culturais europeus, apesar de certa tendência para abrasileirar a linguagem e os temas. A segunda de 1853 a 1870. Caracteriza-se pelo emocionalismo, o devaneio, o sonho, a melancolia e o escapismo. E a terceira de 1870 a 1881, em que se tem uma literatura

engajada nos grandes debates sociais e políticos, coma antecipação de certas características da escola realista.

O movimento que surgiu na pena dos poetas nacionais passou também pelo teatro, e se firmou na prosa de ficção, em que se destacaram e revezaram vários autores na qualidade e estilo literário. No Brasil, falamos em prosa de ficção, conforme coloca Massaud Moisés (2001), primeiramente sob o signo de novela, tendo em 1826 a publicação no Rio de Janeiro de *Statira, e Zoroastes*, de Lucas José de Alvarenga (1768-1831), provavelmente a primeira novela de autor brasileiro surgida entre nós. Temos um quadro de vazio ficcional apontado, ou pelo arcadismo, que era uma escola notadamente poética, ou na presença das literaturas europeias, sobretudo a francesa e a inglesa, cuja produção romanesca supria as necessidades imaginárias dos leitores portugueses e brasileiros,

Com a instalação da Imprensa Régia no Brasil, em 1815, o público tinha contato com obras oriundas em geral do espanhol e francês. Na década de 30, a imprensa teve uma maior ampliação e os folhetins, moda vigente na Europa, alastrou-se no Brasil. Inicialmente as tentativas de representar nossa realidade e ter uma prosa de ficção tipicamente nacional esbarraram em frustradas adaptações do romance Europeu. Anos mais tarde surgia o romance *O Filho do Pescador* (1843) de Teixeira e Sousa que ratificava tal tentativa; mas segundo Antônio Soares Amora (1977) foi culminante a publicação em 1843 do romance *A Moreninha*, de Joaquim Manuel de Macedo, para concretizar o nosso romance de ficção e abasileirar os temáticos. Nos anos seguintes, até a década de 1880, quando emerge o Realismo e Naturalismo, vários escritores se revezaram na tarefa de evoluir a nossa prosa de ficção: “É fácil cair na tentação de gizar, um esquema evolucionista para a história do nosso romance romântico: do Macedo carioca às páginas regionais de Taunay e de Távora, passando pela gama experiências ficcionais de Bernado, Manuel Antônio e Alencar.” (BOSI, 1986, p. 139).

Antônio Gonçalves Teixeira e Sousa e com maior louvor, Joaquim Manuel de Macedo, além de preconizar a ficção romântica, introduziram duas das quatro principais tendências da nossa prosa de ficção: o romance histórico e o romance de atualidade. O Romance histórico com *O Filho do Pescador* apresentava ainda pouco do que anos mais tarde surgiria com José de Alencar, pois “É nesse nível de romance histórico, atingido pelo romancista de Cabo Frio com honesto esforço, mas mediano talento literário teríamos ficado, não fosse surgir então, José de Alencar, com *O Guarani* (1857).” (AMORA 1977, p. 194).

Destarte, os românticos procuravam no romance histórico, trabalhar o reflexo da formação histórica da nacionalidade. Com base em Antônio Soares Amora (1977), José de Alencar, o seu nome maior, pegou carona neste estilo, aperfeiçoando-o na qualidade, na técnica e na temática. *O Guarani* foi apenas um anúncio dos vários aspectos da formação da nacionalidade brasileira abordados em: *As Minas de Prato*, *A Guerra dos Mascates*, *O Ermitão da Glória*, *A Alma do Lázaro*, *O Garatuja*. Neste estilo, tivemos ainda, com menor expressão: Bernardo Guimarães e Franklin Távora.

José de Alencar propiciou também maior riqueza ao romance de atualidade, que segundo Antônio Soares Amora (1977), foi conceituado por este escritor como romance de “perfis femininos” e quadros da sociedade. Depois da publicação de *Cinco Minutos* e *Viuvinha*, o autor continuou dando variedades de fórmulas para romances de atualidade em: *Lucíola*, *Divina*, *A Pata Gazela*, *Sonhos d’Ouro* e *Senhora*.

Por conseguinte, outra tendência de ficção romântica nacional foi o romance indianista. Na tentativa de se firmar no cenário da literatura como a “nova escola literária nacional”, a imagem do selvagem foi um processo natural que se deu na poesia e enriqueceu-se na prosa. Foi com José de Alencar, também, que esta tendência encontrou o seu ápice; para Antônio Soares Amora (1977) isto se deu em três sentidos: com *O Guarani*, onde temos a integração entre indígena e português e a contribuição na formação étnica brasileira; em *Iracema*, em que se representa uma das mais belas lendas ligadas a essa formação; e em *O Ubirajara*, em que temos um estudo da vida tribal do selvagem brasileiro nas origens do Brasil.

E por fim, temos o romance sertanejo, em que o homem no interior foi estudado em suas peculiaridades. Entre os autores que sobressaíram nesta tendência, temos; Alfredo d’Escagnolle Taunay com o romance *Inocência*, Bernardo Guimarães, com o *Índio Afonso* e José de Alencar com *O Sertanejo*.

Temos então o romance histórico, de atualidade (ou de costumes), indianista e sertanejo que conquistaram o gosto do público leitor, que compreendia uma pequena parcela da sociedade: “[...] eram os profissionais liberais da corte ou dispersas pelas províncias: era enfim um tipo de leitor à procura de entretenimento que não percebia muito bem a diferença entre um Macedo e um Alencar Urbano” (BOSI, 1986, p. 141). Assim, o romance de ficção correspondia às exigências mais fortes de tais leitores, que se reviam nos detalhes, nos personagens, tomando o mundo da ficção como o seu.

Para finalizar, podemos lançar a afirmativa de que José de Alencar é uma das principais figuras do Romantismo brasileiro, tendo obras relevantes em todas as

tendências da nossa prosa de ficção. Mais detalhadamente, iremos ver a seguir a vida e obra deste escritor.

### 1.3 JOSÉ DE ALENCAR

No dia primeiro de maio de 1829 nascia em Mecejana, no Estado do Ceará, José Martiniano de Alencar ou, simplesmente, “José de Alencar”. A sua biografia está dividida entre suas atividades no campo da literatura, advocacia e na política.

José de Alencar pouco exerceu a advocacia. Aos 11 anos de idade foi para Corte (1838), onde fez seus estudos secundários e, logo após, cursou a faculdade de Direito em São Paulo (e parte em Olinda) (1845-1850). Já estando formado, começou a exercer a profissão, mas: “[...] a literatura logo o observou [...]” (BOSI, 1984, p.148). Na imprensa encontrou terreno fértil para desenvolver a sua carreira literária, foi cronista do *Correio Mercantil* e escreveu para o *Diário do Rio de Janeiro*, do qual era redator-chefe.

Com base em Amora (1977), no âmbito da política, José de Alencar sofreu forte influência de seu pai que foi um político de destaque e defensor das ideias liberais, pois “Filho do ilustre político liberal José Martiniano de Alencar, e neto de Bárbara de Alencar, heroína da revolução Pernambucana de 1817, foi educado no culto do liberalismo, e como liberal veio mais tarde, se distinguir.” (AMORA, 1977, p. 241).

Depois da morte de seu pai, em 1860, José de Alencar ingressou na política elegendo-se deputado pelo Ceará e mais tarde (1868) foi nomeado para o Ministério da Justiça, deixando este cargo (1870) devido não ter sido indicado pelo imperador, D. Pedro II, à vaga de Senador.

Apesar de ter vivido somente 48 anos, estes foram suficientes para que José de Alencar deixasse seu nome marcado na literatura brasileira e por que não dizer, na mundial; principalmente pelos seus romances que perduram pela qualidade literária, sendo alvo de leituras, de trabalhos, de pesquisas, de muitos elogios e de críticas.

Segundo Antônio Candido (1993), José de Alencar despertou o desejo de escrever em duas etapas distintas: aos quinze anos lendo Chateaubriand, Dumas, Vigny, Hugo e Balsac, imaginava um livro que fosse como o dos franceses, “um poema da vida real”; aos dezoito anos quando viajava pelo Ceará e observava a suas paisagens e passava a sentir a vontade de “cantar a terra natal”.

A partir daí sabemos de uma novela inacabada, *Os contrabandistas*, que teria sido perdida: “Sabe-se que neste período compôs uma novela histórica, os contrabandistas, queimada por uma brincadeira de um colega de quarto...” (BOSI, 1986, p. 148). Deste modo, a sua estreia como ficcionista se daria somente aos vinte e sete anos, com *Cinco Minutos*, ratificada em 1857 com a publicação de *O Guarani*.

José de Alencar dedicou-se por um longo período ao teatro (1857-1860), voltando a escrever romance apenas em 1862, em que podemos notar em *Lucíola* as marcas dessa experiência e, em 1865, atinge o auge da prosa poética com *Iracema*, a lenda cearense. Grande parte dos seus romances foram escritos a partir de 1870, quando em seis anos escreve doze romances, além de outros inacabados. O fato de ter conseguido um contrato com a Livraria Garnier contribuiu decisivamente para essa produção.

Com base em Antonio Candido (1993), José de Alencar apresenta nas suas obras aspectos diversos. O primeiro deles é quanto ao advento do herói, que exprime a vocação do autor para a fuga do real, pois “Peri, Ubirajara, [...], brotam como resposta ao desejo ideal de heroísmo e pureza que se apegava, a fim de poder acreditar em si mesma, uma sociedade mal ajustada, agitada por lutas recentes de crescimento político.” (CANDIDO, 1993, p.222).

O segundo aspecto são os rapazes e as mocinhas que, representados em suas obras, aparecem em um caso amoroso inicialmente com um obstáculo que os ameaça, como podemos ver a seguir: “Bem diverso é o Alencar das mocinhas criador de mulheres cândidas e de moços impecavelmente bons [...]. As regras desse jogo bem conduzido exigem inicialmente um obstáculo, que ameace a união dos namorados, sem, contudo, destruí-la[...]”. (CANDIDO, 1993, p.203).

Tem-se ainda um terceiro aspecto, menos patente que os dois já apresentados, mas reunindo não raro a força de um e de outro, e que estão presentes em *Senhora e Lucíola* (o Alencar dos adultos), “[...] em que a mulher e o homem se defrontam num plano de igualdade, dotados de peso específico capazes daquele amadurecimento interior inexistente nos outros bonecos e bonecas.” (CANDIDO, 1993, p.204). Nessa perspectiva, nem a mulher e nem o homem são dotados de feições superiores. Os personagens se relacionam com um amadurecimento maior, e, portanto, tem-se o que se chama de “o Alencar dos adultos”.

Imortal para alguns ou apenas mais um escritor para outros. Até nisto José de Alencar sobressaiu-se, já que poucos nomes de literatura brasileira obtiveram juízos tão contraditórios acerca da sua produção literária: “Ora julgam genial, ma-

gistral, figura descomunal, fundido com as montanhas e entestado com as nuvens, ora fazem dele um secundário contador de patranhas de índios e vaqueiros [...].” (MOISÉS, 2001, p. 389).

Porém, apesar dos críticos e como já remetido, José de Alencar figura como o nome mais importante da prosa de ficção brasileira, por algumas razões: Pelo volume e qualidade da obra produzida, pois começando a sua carreira aos vinte e sete anos, tem no total vinte e um romances, dos quais todos adquiriram relevância, já que “Destes vinte e um romances, nenhum é péssimo, todos merecem leitura, e, na maioria, permanecem vivos, apesar da mudança dos padrões de gosto a partir do naturalismo.” (CANDIDO, 1993, p. 201). E pela variedade dos temas versados e o estilo brasileiro e espontâneo, pois foi o pioneiro na produção literária com temáticas não uniformes. Tratou de elementos fundamentais da realidade brasileira, cultivou os romances: Urbano ou Citadino, Indianista, Histórico e o Regionalista

Como romance Urbano ou Citadino (atualidade), temos os exemplos: *Cinco Minutos, A Viuvinha, Diva, Lucíola, Senhora, A Pata Gazela, Sonhos d'Ouro*. Romances de intrigas, girando sobre temáticas tais como a honra, o amor, o dinheiro. No Indianista, temos uma trilogia: *O Guarani, Iracema e Ubirajara*, em que há a idealização da figura do índio, que é impregnado de qualidades em contraste com a figura do branco, quase sempre com essência secundária nas obras, pois “Ser mítico, o indígena alencariano é pleno de qualidades, em flagrante contraste com os brancos, não raro primários e viciosos...” (MOISÉS, 2001, p. 393). Como exemplo de romance histórico temos: *As Minas de Pratos, Guerra dos Mascates, Alfarrábios*. E de romance regionalista tem-se: *O Gaúcho, O Sertanejo, O Tronco de Ipê e Til*, em que José de Alencar ensaia uma visão das peculiaridades do Brasil.

Por fim, se José de Alencar praticou a crônica, o teatro, a crítica literária, a biografia e a poesia, foi com a prosa de ficção que se viu “O primeiro escritor a dedicar-se integralmente à sua obra: romancista por vocação não apenas por reflexo da natureza [...].” (MOISÉS, 2001, p. 380). No final da década de 1880, o escritor veio a adoecer de tuberculose, viajando em busca de tratamento foi desenganado de sua cura e, regressou para o Brasil, onde faleceu aos 48 anos de idade.



## **CAPÍTULO 2**

---

### **IDADE MÉDIA**



## 2.1 CONCEITUAÇÕES

Chamamos de Idade Média o período ou era compreendida entre 476 d.C. quando se deu a deposição do último imperador de Roma, acontecendo, então, o fim do Império Romano do Ocidente, a 1453, com a tomada da Constantinopla pelos turcos e a conseqüente queda do Império Romano do Oriente. Segundo Moraes (2003), o termo “Idade Média” foi criado pelos renascentistas para designar o que para eles estava no meio (intermediário), entre o que consideravam a brilhante cultura da Antiguidade clássica (de Grécia e Roma) e o movimento de renascença desta cultura (o Renascimento Europeu).

A “época das trevas” ou do “obscurantismo”, são termos comumente utilizados como sinônimo da Idade Média, na busca por referenciar a constituição de uma era de atraso social e moral. Para Salvatori D’Onofrio (2000), tais conceitos são errôneos e injustos, uma vez que muitos os generalizam sem avaliar cuidadosamente os aspectos de avanço cultural que ocorreram neste período. Foram muitos os nomes da criação poética, da produção artística e do pensamento “[...] Petrarca, Dante Alighieri, Boccaccio, São Tomás de Aquino, Deins Scoto, Giotto, Beato Angélico, sem falar dos trovadores provençais, dos rapsodos dos contos épicos, dos escritores dos romances de cavalaria.” (D’ONOFRIO, 2000, p. 151).

Com vista a amenizar e contribuir na elucidação do que realmente foi tal período, se trevas ou luz, Salvatori D’Onofrio (2000) aponta ainda duas fases distintas da Idade Média. Tem-se a Idade Média Alta, que vai do século V ao XI, em que seria mais feliz a utilização de “era das trevas”, pois pouco ou quase nada aconteceu no campo das ciências e das artes, com quase seis séculos de paralisação cultural; e a Idade Média Baixa, que vai do século XI ao XV, em que não seria plausível o uso do conceito de obscurantismo; primordialmente pelas cruzadas e a conseqüente renovação econômica, houve o florescer cultural, em que podemos ver os grandes nomes que ficaram na história.

Cabe referenciar ainda a doutrina teocêntrica, Deus como centro do universo, que dominou o complexo cultural medieval, condicionando também a sua produção artística da época. Nesta, o homem não teria grandes preocupações terrenas, partindo do pressuposto que os bens materiais, a vaidade, os prazeres da vida são irrelevantes em vista da “salvação da alma”. Durante sua vida, o indivíduo tem que estar em preocupação constante em angariar créditos, pois sacrificando o seu corpo irá enriquecer a sua alma, o que deve ser fundamental e posto acima de qualquer coisa. Segundo uma visão teocêntrica da época, a vida da Idade Média não tem meio-termo, ou o ser é angélico, uma criatura do bem, dotada somente de boas

ações e atitudes, perfeito, ou um ser diabólico, com uma vocação nata para o errado e por isso incapaz de boas ações.

Neste momento, vamos ver mais detalhadamente, conceitos que marcaram a Idade Média, e que até hoje são lembrados quando nos referimos a tal período.

## 2.1 O CRISTIANISMO E A IDADE MÉDIA

Como já dissemos, a doutrina teocêntrica domina o universo do homem medieval. A Igreja Católica, como grande força nesse período, ditou os limites entre o certo, o errado e o Cristianismo, pois “[...] a elaboração da nova cultura desenvolveu um espaço mental em que o conhecimento do mundo e de si mesmo pressupunha a tarefa de encontrar em toda parte a ordem de Deus.” (AQUINO *et al.*, 1980, p. 354).

Destarte, o fervor religioso marcou o homem medieval, e os preceitos da Igreja eram indiscutíveis e absolutos, o que levava a constante busca ou preocupação de sempre agir e fazer tudo conforme a vontade divina. Segundo Moraes (2003), a Igreja Católica defendia a ideia de que havia uma ordem das pessoas na sociedade, criada por Deus, natural e necessária; sendo responsável pela construção do retrato que a sociedade medieval deveria ter de si mesma. Para melhor compreendermos esta identificação da Igreja Católica (Cristianismo) com o período Medieval, vamos então nos remeter a um relato conceitual do processo de ascensão da religião que se firmou com raízes fortes na Idade Média.

Com base em Aquino *et al.* (1980), podemos conceituar Cristianismo como a religião que surgiu na Palestina, a partir de uma aglutinação de várias outras tendências religiosas (misticismo oriental, o messianismo hebraico, o estoicismo Helenístico e o universalismo romano), tendo como princípios os ensinamentos de Jesus de Nazaré (os escritos do Novo Testamento). Os seus preceitos fundamentais eram: o monoteísmo, a crença na ressurreição dos corpos, o julgamento final, o amor ao próximo, a igualdade entre os homens, a promessa de recompensas futuras aos que cumprissem os mandamentos cristãos, enquanto os demais seriam condenados.

A princípio, os cristãos foram perseguidos pelo Estado Romano. Em uma sociedade desigual e escravista, pregar que todos são iguais, por serem filhos do mesmo Pai, é confrontar os interesses daqueles que não querem a quebra de tal sistema, no caso o Estado romano. Deste modo, as instituições e valores do Império Romano, vendo no Cristianismo e nos conceitos ideológicos por ele defendidos, uma ameaça a seus interesses, durante muito tempo fez investidas e perseguições contra os cristãos.

No entanto, o Cristianismo sobreviveu às perseguições e as injúrias, dos quais foi alvo, e cada vez mais se alastrava pelo Mundo romano; o Apóstolo Paulo de Tarso, que pregou na Ásia, na Grécia e em Roma, foi nome crucial neste processo. Com o descontentamento da população, diante de um quadro de instabilidade política, social e econômica, o Cristianismo surgia como uma mensagem de esperança, ou mesmo um conforto espiritual, pois “[...] forneceu uma saída: os homens precisavam apenas entregar-se à sabedoria onipresente de um Deus Salvador.” (AQUINO *et al.*, 1980, p. 359).

Os anseios da maior parte da população eram representados na emergente religião que, no início do século IV, foi reconhecida através do Edito de Milão (por Constantino e Licínio). Já organizada de forma hierarquizada, a Igreja até na sua própria conceituação tentava expor a sua soberania, utilizando, para se denominar, a palavra Católica que vem do grego, e significa universal.

Nesta perspectiva a Igreja Católica mantinha ações em todos os campos. Era a maior proprietária de terras, em uma sociedade em que a economia girava em torno da terra, ou seja, dos feudos. Na visão de Aquino *et al.* (1980), a Igreja assumiu um papel político de destaque à medida que conseguia assegurar a ordem e disciplina, oferecia abrigo e a possibilidade de terras para o cultivo, além de preservar da destruição total o legado cultural greco-romano.

A educação era um privilégio de poucos, e durante a maior parte da Idade Média foi monopolizada pelo clero que constituía a maioria intelectual, fato este que contribuía para o seu poderio na época. Também foi forte a atuação social da Igreja, em que na atenção aos oprimidos, praticou a assistência social, fundava e mantinha orfanatos, hospitais, leprosários e asilos, atuou largamente na organização familiar condicionando e estabelecendo preceitos a serem seguidos

Por volta do século XI as Cruzadas apareceram como mais um ponto, em que tivemos forte atuação da Igreja, pois “Com a conquista da Palestina, os cristãos ficaram impedidos de peregrinar até Jerusalém, centro da espiritualidade Cristã, o que não acontecera durante o domínio árabe. As Cruzadas deveriam justamente libertar a Terra Santa do domínio mulçumano.” (MORAES, 2003, p. 86). Assim, se resolvia também, momentaneamente, o problema do excedente populacional e de brigas por herança e títulos, já que com a utilização desses guerreiros nas Cruzadas, tais problemas eram amenizados.

## 2.2 O FEUDALISMO E A IDADE MÉDIA

Durante a Idade Média o feudalismo foi o sistema político-econômico vigente na Europa, para tanto, baseava-se na posse da terra a detenção do poder. Segundo Aquino *et al.* (1980), as invasões e conseqüente expansão árabe, culminaram com a quase extinção da vida urbana e a terra passou a ser fonte de riquezas. A Europa Cristã tinha suas terras divididas em feudos e a sociedade em três camadas ou ordens: sacerdotes (clero), guerreiros (nobreza) e trabalhadores (povo).

O medo de se lançar em atividades comerciais prevaleceu durante quase toda a Idade Média, pois elas tornaram-se perigosas com as constantes notícias de invasões e ataques de todo o tipo. Deste modo, a base econômica medieval estava voltada para o sistema feudal, ou seja, para os feudos (terra), que na visão de Moraes (2003) produziam quase tudo de que se necessitava e o que faltava era obtido por meio de trocas. A terra era dividida em três partes básicas: as terras do senhor feudal, os lotes divididos entre os camponeses e outra parte destinada ao uso comum.

Uma característica forte das relações feudais era a vassalagem, que consistia no seguinte esquema: um nobre proprietário de um feudo concedia a outro nobre parte deste feudo, para tanto estabeleciam entre eles laços bastante fortes. Criava-se, em um contrato solene, um vínculo jurídico e moral através do juramento de fidelidade e proteção, ambos assumiam deveres e obrigações. Dentre outras obrigações os vassalos deviam prestar ao suserano auxílio militar, auxílio financeiro e auxílio jurídico; em contrapartida o suserano devia proteção aos vassalos e aos seus dependentes.

A curiosidade dentro desse sistema é que um nobre vassalo poderia ser suserano de outro, através da concessão de parte do seu feudo, pois "As relações de suserania vassalagem reproduziam-se sucessivamente entre os nobres, formando uma extensa rede, na qual a maioria dos nobres era ao mesmo tempo suserano de uns e vassalos de outros." (MORAES, 2003, p. 84).

Se entre vassalos e suseranos havia relações vantajosas, o camponês, ou seja, o servo aparecia no ponto final desta teia, pois ao passo em que os vassalos ainda podiam ser suseranos de outros, porque também detinham a posse da terra; o camponês por sua vez, aparecia neste processo como mão-de-obra, pois não era proprietário de terras, mas sim, preso a ela, além de prestar obrigatoriamente serviço ao senhor feudal, devia-lhe da parte da sua produção.

Sobressai-se neste sistema o caráter militar, pois para ser detentor de um feudo, o indivíduo devia ser capaz de utilizar armas, deste modo o vassalo era nada mais que o cavaleiro medieval, o guerreiro que combatia de espada, lança e escudo. Durante a Idade Média, ser cavaleiro era sinal de muito prestígio, que cresceu ainda mais com as Cruzadas, pois “No século XII, com as Cruzadas, a imagem do cavaleiro e a ética da cavalaria foram exaltados. O crescimento de seu prestígio durante esse século colaborou para a construção da imagem mística e romântica dos cavaleiros medievais.” (MORAES, 2003, p. 85).

Em um período em que a Igreja Católica e o Cristianismo foram unânimes; o esquema social era fortemente impregnado com os seus preceitos religiosos, pois “Traço marcante dessa sociedade era o fato de que a ela só podiam pertencer aos cristãos sendo excluídos os judeus e os heréticos” (AQUINO *et al.*, 1980, p. 394). Devemos lembrar mais uma vez que a terra era o ponto de partida da sociedade e a Igreja Católica era a maior proprietária de terras da época; diante disto, e da ideologia social cristã do indivíduo medieval, era fato mais que comum que a participação do processo feudal se limitasse aos Cristãos.

## 2.4 GÊNERO NARRATIVO

Salvatori D’Onofrio (2000) aponta dois filões principais de literatura narrativa na Idade Média. O primeiro deles é o ciclo bretão, em que temos duas vertentes romanescas, uma representada por *A Demanda do Santo Graal*, uma das principais novelas de cavalaria da época, que teria sido composta por Gautier Map por volta de 1220 e pertencia a uma trilogia integrada por Lancelote e a morte do rei Artur:

A novela inicia-se em Camaalot, reino do Rei Artur. É dia de Pentecostes, e os cavaleiros estão reunidos à volta da Távora redonda. Galaaz chega, ocupa o assento reservado ao cavaleiro escolhido e tira a espada fincada no padrom (pedra de mármore) que bolava n’água. Durante a refeição, o Graal (cálice com que José de Arimatéia colhe o sangue derramado por Cristo na Cruz) perpassa o ar, presentes com o nutre os seu manjar celestial e desaparece. No dia seguinte, após ouvir a missa, os cavaleiros saem na demanda (procura) do Santo Vaso. Dal por diante, vão-se entrelaçando as várias aventuras, que culminam quando Galaaz é beneficiado com a aparição do Graal enquanto celebra o ofício religioso (MOISÉS, 1968, p. 31).

Como se vê, a exaltação da fé cristã é ponto culminante da obra, em que cavaleiro Galaaz aparece como o próprio Cristo, estando sempre na defesa dos pobres contra os ricos, dos fracos contra os fortes e assim por diante. Conforme Massaud Moisés (1968), por intermédio de Galaaz é que se patenteia o intuito do autor de *A Demanda do Santo Graal* de exortar os leitores à prática das virtudes cristãs e pregar a salvação do mundo pelo exemplo de Cristo e seus apóstolos, encamados em Galaaz e irmãos de armas.

Na outra vertente, voltando-se para vida cortesã, com temáticas como a sensualidade amorosa e a paixão adúltera, temos *Amadis de Gaula* como narrativa principal: “[...] o personagem título, fruto de um amor pecaminoso, põe-se ao serviço da bela Criana e, após vitórias fantásticas sobre monstros e gigantes, consegue merecer a posse da amada.” (D’ONOFRIO, 2000, p.154).

Já, o segundo filão narrativo apontado Salvatori D’Onofrio (2000), estava centrado nas aventuras militares de Carlos Magno e dos Paladinos da França que se deram na segunda metade do século VII, nomeado ciclo carolíngio, e representado pelas canções de gesta, cantos épicos e heroicos. Dentre os exemplos deste filão temos *A Canção de Rolando*, manuscrito de 1170 e que só foi descoberto em 1832, tendo como o texto base o produzido por Oxford. A seguir, temos um trecho resumo da terceira parte da obra:

Carlos Magno e seu exército chegam a Roncesvales e avistam os muçulmanos que se afastam da chacina. Começando a cair a noite, o rei Carlos, como fizera Josué, pede a Deus que pare o sol e retarde chegada noite para tempo de alcançar os infiéis(...). Os infiéis supertites fogem e são perseguidos até a cidade de Saragoça. Os cristãos destroem os templos e as estátuas dos deuses pagãos, batizam pela força todos os mulçumanos e levam para a França a rainha Branimonde como prisioneira. (D’ONOFRIO, 2000, p. 159).

Nesta epopeia francesa temos a exaltação do patriotismo, da honra, amizade, coragem, fé em Deus e defesa da religião cristã, em que Rolando o protagonista é exemplo de dedicação a seu rei e a seu Deus. Com base em Salvatori D’Onofrio (2000), a obra apresenta Rolando, que no alto de suas virtudes cristãs, prefere morrer a cometer um ato de covardia, como o amigo sempre pronto a sacrificar-se e a assumir os riscos maiores. Agora, vamos abordar algumas das especificidades da produção lírica medieval.

## 2.5 GÊNERO LÍRICO

Salvatori D’Onofrio (2000) afirma que o Sul da França (especialmente a região da Provença) é considerado centro de irradiação do lirismo medieval e encontra seu ápice na poesia trovadoresca, em que se trazia a figura dos trovadores divulgando na sua arte poética, os encantos da natureza e as virtudes da mulher amada a quem devia “prestar serviço”, segundo o costume da vassalagem na Idade Média. Eles logo se espalharam por toda a corte europeia, apresentando diversas facetas e peculiar propagação na Península Ibérica, onde trovadores declamavam as cantigas de amigos, cantigas de amor e cantigas de escárnio, aos quais iremos retomar algumas particularidades.

Nas cantigas de amigo, o trovador assumia o ponto de vista da mulher e, portanto, o eu lírico é sempre feminino. As temáticas prediletas destas cantigas eram: a descoberta de amor, a tristeza pela ausência do amado, a espera do retorno, a decepção do abandono (em razão da guerra ou de outra mulher) e a alegria pela realização amorosa. A seguir temos o trecho de uma cantiga de amigo do trovador D. Dinis, *Ai flores do verde pino*:

FONTE:

– Aí flores, aí, flores do verde pino.  
se sabedes nova do meu amigo?  
ai, Deus, e u é?

– Ai flores, aí flores do verde ramo,  
se sabedes novas do meu amado?  
ai, Deus, e u é? [...].  
(D. DINIS, C.B. N., 2011, p. 568).

Nesta cantiga, a mulher se refere a um elemento da natureza, no caso o pinheiro, que é outra característica das cantigas de amigos, onde o eu lírico se dirige ora para mãe, ora para irmãs, ora para amigas, ora para algum elemento da natureza ou ainda diretamente para o amigo (namorado ou amante).

As cantigas de amor se situam na vida cortesã. O eu lírico é sempre masculino e as temáticas prediletas são: o amor à dama que lhe é absolutamente superior por sua beleza, virtude ou posição social. Abaixo temos um trecho de uma cantiga de amor, *Cantiga da Ribeirinha* de Paio Soares de Taveiros:

FONTE:

No mundo nom me sei parelha,  
mentre me for como me vai,  
cá já moiro por vós-e ai!  
Mia Senhor branca e vermelha,  
queredes que vos retraia  
quando vos eu vi em saia!  
Mal dia me levantei,  
que enton nom vi feat [...].  
(TAVEIROS, C.A., 2011. p. 28).

O trovador se dirige a seu senhor (senhora) que é inatingível, colocando-se na posição de coitado (coita), como um vassalo frente ao seu suserano. Desta forma, assim como existe o serviço de cavalaria do vassalo para com o suserano; existe também o serviço amoroso do trovador que compõe para a sua amada, colocando-a acima de tudo e de todos, inclusive dele próprio, o que caracteriza a vassalagem amorosa e a idealização da mulher.

De outro modo, nas cantigas de escárnio há a satirização da vida e das relações na corte. O trovador aparece zombando das autoridades, dos fatos considerados

ridículos, de outros trovadores e até de mulheres. Algumas dessas características estão no trecho da cantiga *Ai dona feal foste-vos queixar* de João Garcia Guilhade:

FONTE:  
Ai dona feal foste-vos queixar  
porque vos nunca louv' em meu trobar  
mais ora quero fazer um cantar  
em que vos lovarei todavia;  
e vedes como vos quero loar:  
dona fea, velha e sandia!  
(GUILHADE, C.B.N. 2011, p. 1485).

No trecho a sátira é feita a uma mulher que reclama não ser motivo de nenhuma cantiga. A resposta do trovador vem de forma grosseira: dona fea, velha e sandia. Observa-se que a dinâmica desse tipo de cantiga é distinta das cantigas de amor e amigo, uma vez que se busca que o amor ou as relações humanas apareçam sempre cheios de antagonismos, piadas, críticas, problematizações e de um humor sórdido.

Por fim, essas produções poéticas medievais da Península Ibérica, encontram-se, principalmente, coletadas em três cancioneiros: Cancioneiro da Ajuda, o da Biblioteca do Vaticano e o da Biblioteca Nacional de Lisboa, tendo como principais escritores os trovadores, Martin Codax, Pedro da Ponte Meogo, Nuno Fernando Torneol, Dom Dinis, entre outros.





## CAPÍTULO 3

---

### UMA HERANÇA MEDIEVAL NA OBRA O GUARANI

### 3.1 VASSALAGEM

Ao se fazer a leitura crítica da obra *O Guarani* de José de Alencar, na perspectiva da caracterização romântica do medievalismo, da fuga do tempo, um primeiro tema que chama a atenção é vassalagem amorosa. A estudiosa Valéria de Marco (1993), por exemplo, discute a vassalagem em momentos diferenciados do enredo. Iniciando pela descrição do cenário, que evidencia os primeiros indícios que apontam a vassalagem como fator importante na obra e, por consequência, o retorno ao passado medieval: “O cenário transcende sua função de pano de fundo, ganha tons das paixões que nele se desenvolve [...]” (MARCO, 1993, pp. 21-22).

Como traço característico do autor, o cenário antecipa os acontecimentos e os personagens que nele irão conflitar. Já na descrição do rio (*O Paquequer*), há premissas dessa herança medieval, como explícito no trecho que se segue: “Dir se-ia, vassalo, e tributário desse rei das águas, o pequeno rio, altivo, e sobranceiro, contra os rochedos curva-se humildemente aos pés do suserano.” (ALENCAR, 2005, p. 15).

Para apontar relação de dependência do Paquequer com relação ao Rio Paraíba recorre ao termo “vassalo”, que é reforçado logo após por tributário. Nesse sentido, o narrador já antecipa e vai tecendo a apropriação do medievalismo na obra. O Paquequer esbanja toda a sua graciosidade, saltita, lança-se com rapidez, mas ao embeber no Paraíba, aparece submisso diante do seu suserano, a quem é dependente e vassalo; perdendo todo o seu movimento de elevar-se: “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.” (ALENCAR, 2005, p.15).

Na descrição do cenário, ressaltamos ainda as três moradas que são apresentadas, sendo: os armazéns ou senzalas, a casa e a cabana de sapé. O narrador atribui à casa todo esplendor e eminência (suserano) e aos armazéns um aspecto sombrio, pois fica nos fundos da casa (vassalos); mesmo em planos antagônicos de descrição, armazéns e casa estão sobre uma relação de dependência, ou seja, transparece a questão do vassalo e do suserano; e por último, a cabana, que respira a um ar livre com relação a casa, pois brota da terra e tem como esteio duas palmeiras, mas pela sua localização rende-lhe homenagem: “Assim ela revela sua absoluta independência da casa para sobreviver, caracterizando sua inserção no espaço como voluntário e não necessária. A cabana coloca-se à sombra do solar para expressar seu desejo de render-lhe homenagem.” (MARCO, 1993, p.33).

Deste modo, se a cabana expressa um ar livre independente da casa, a narrativa já a retém de uma outra maneira, anunciando a vassalagem amorosa que será uma constante na relação de Peri com Cecília. A questão da vassalagem é presente ainda, no relacionamento criado pelo personagem D. Antonio Mariz, com a sua banda de aventureiros. Ele lhes oferecia moradia, o feudo, parte dos ganhos, e a banda; e aqueles como vassalos, tinham dentre outras obrigações, estar sempre preparada para combater os inimigos em prol do bem comum.

Valéria de Marco (1993) ressalta que existia entre eles (D. Antônio Mariz e a banda) praticamente um contrato jurídico; com o suserano dotado de superioridade moral e os vassalos imediatamente inferiores. A seguir temos o trecho em que o personagem Loredano é admitido na banda, em que podemos fazer uma comparação com a solenidade na qual vassalos e suseranos estabeleciam laços entre si na Idade Média:

Atendei; Aires Gomes vai dizer-vos as condições a que vos sujeitais; se estiverdes por elas é negócio decidido. (...). Chegados à esplanada, o escudeiro perfilou-se e proferiu o seguinte intróio:

– Lei, estatuto, regimento, disciplina ou com melhor nome haja, a que se sujeita todo aquele que entrar na soldada do Sh. Cavalheiro D. Antônio de Mariz, fidalgo cota d’armas, do tronco dos marizes em linha.

Aqui o escudeiro molhou a palavra e prosseguiu:

– Primo Obedecer sem replicar. Quem do contrário fizer, pereça morte natural O italiano fez um gesto de aprovação.

– Isto quer dizer, misser italiano, que se um dia o Sh. D. Antônio vos mandar saltar desse rochedo embaixo, fazei vossa oração e saltai; porque de uma ou de outra maneira, pelos pés ou pela cabeça, fé de Aires Gomes, lá ireis. (ALENCAR, 2005, pp. 109-110).

Apesar de Loredano, até por sua posição na trama, não ter encarado com a devida seriedade o processo que Aires Gomes executava, podemos retomar mais uma herança medieval na trama. Assim como ao vassalo eram impostas condições para ganhar um feudo, os aventureiros da banda também tinham que seguir certas normas. Mas se a relação de vassalagem prevê deveres e obrigações para ambos os lados, esta passagem se conclui da seguinte maneira:

Loredano apresentou-se a D. Antônio.

– Então? - disse o fidalgo.

– Aceito.

– Bem; agora só falta uma coisa que Aires Gomes não lhe disse naturalmente.

– Qual Sh. Cavalheiro?

– É que D. Antônio Mariz, disse o fidalgo pousando a mão sobre o ombro do italiano, é um chefe rigoroso para seus homens, porém um amigo leal para seus companheiros. Sou aqui o senhor da casa e o pai de toda a família a que atualmente pertenceis. (ALENCAR, 2005, p.110).

Aqui, a semelhança com o processo medieval se dá na medida que D. Antônio se coloca como pai de toda a família, e o aventureiro, a partir daquele momento, seria mais um membro desta. Assim, se o aventureiro devia prestar o seu serviço e

sua obediência ao fidalgo, esse, como pai, tinha que zelar também por aquele que agora estava sobre os seus domínios. A vassalagem, seja na descrição do Paquequer na sua relação com o rio Paraíba, seja na altivez de D. Antônio Mariz, aparece como uma herança medieval na obra.

### 3.2 O CRISTIANISMO

José de Alencar constrói o enredo de *O Guarani* de forma teatral, com a descrição dos cenários e, como já dissemos, utiliza-se destes para estabelecer as direções que a trama irá seguir. O cristianismo, a ordem maior nos tempos medievais também é apropriada pelo enredo, que representa no cenário os valores que as personagens irão preservar durante a narrativa.

Para Valéria de Marco (1993), a sala, por exemplo, é, na estrutura da casa, o ambiente que apresenta os caracteres de seus moradores. Os objetos, as cores presentes neste espaço estão em conformidade com as pessoas que ali habitam, sendo indissociável a relação entre espaços e moradores. É por este espaço que a narrativa começa a apresentar os indícios dos valores daqueles que a habitam. Esta descrição começa apontando “[...] nos espaços das janelas pendiam dois retratos que representavam um fidalgo velho e uma dama também idosa.” (ALENCAR, 2005, p. 17).

Nota-se que o cenário (na sala), cuida por si mesmo de apresentar as duas figuras maiores da casa (D. Antônio Mariz e D. Lauriana) que, como tais, devem figurar neste espaço que apresenta toda a casa: a sala. Também observamos que o narrador se utiliza do retrato para identificação dos indivíduos, dois conceitos oriundos da Idade Média que, constantemente, aparecerão na trama: fidalgo e dama. O narrador continua: “Sobre a porta do centro desenhava-se um brasão de armas em campo de cinco vieiras de ouro, riscados em cruz entre quatro rosas de prata sobre pólos e faixas.” (ALENCAR, 2005, pp. 17-18).

O Brasão apresenta duas características básicas: aponta o passado histórico de D. Antônio Mariz, como um verdadeiro cavaleiro, patriarca de uma nobre família e traz, ainda que de forma vaga, a imagem da cruz, do crucifixo que aparece nesse ponto pela primeira vez na narrativa. Uma vez que a sala já foi apresentada ao leitor, o narrador economiza na apresentação dos demais aposentos, já que a sala representa o gosto de seus moradores e, portanto, o estilo dos demais aposentos. No entanto, um personagem em especial merece uma atenção melhor, como podemos ver no trecho em que o narrador descreve o quarto de Cecília: “Os aposentos interiores eram do mesmo gosto, menos as decorações heráldicas na casa do edifício,

porém esse aspecto mudava de repente por um quer que seja de caprichoso e delicado que revelava a presença de uma mulher.” (ALENCAR, 2005, p. 18).

Segundo Valéria de Marco (1993) o narrador muda o tom do discurso, deixa o “ar severo e triste”, com o qual descrevera a sala principal (e os demais aposentos) e passa a recheiar as formas e as cores com exuberância e esplendor. E, com isso, cita também os aspectos que evidenciam a pessoa que habita o local. Não obstante o lugar especial dentro da narrativa, tem os mesmos valores apontados anteriormente na decoração da sala. Assim temos: “A um canto, pendia um crucifixo em Alabastro, aos pés do qual havia um escabelo de madeira dourada.” (ALENCAR, 2005, p. 18).

Apesar de toda graça e exuberância das cores e formas do quarto; o crucifixo alerta que ele faz parte de um todo. Com base em Valéria de Marco (1993), o mesmo podemos ver quanto às cores, o branco e o azul, que presentes na sala, são cores predominantes no quarto (cores cristãs). Temos ainda a presença das penas negras e escarlates (cores dos mouros), que em contrastes com os demais, remetem-nos a luta entre cristãos e mouros.

Para realçar o medievalismo, além do crucifixo, das cores, temos a presença de um oratório, pois, “Um largo reposteiro de damasco vermelho onde se produzia o mesmo brasão ocultava esta porta, que raras vezes se abria, dava para um oratório” (ALENCAR, 2005, p. 18). A presença das capelas, ou oratório era algo comum nas moradas ou castelos medievais, o que realça ainda mais a herança medieval apropriada pela obra.

Assim a descrição do cenário, constrói um castelo com fidalgo, dama e princesa. D. Antônio Mariz é um verdadeiro fidalgo, o brasão de armas e o oratório já propiciam uma melhor visão para o leitor: o brasão aponta um passado glorioso e o oratório a preocupação de cavaleiro medieval com a ética cristã. D. Lauriana é a sua dama, que como o próprio enredo coloca é “[...] imbuída de todos os prejuízos da fidalguia [...]” (ALENCAR, 2005, pp. 22-23). Cecília é a princesa, que merece uma atenção especial mesmo na descrição do cenário, é elevada a condição de fada, pois, “[...] a atmosfera do paraíso que uma fada habitava.” (ALENCAR, 2005, p.18).

A casa também é detalhada com todo o zelo pelo narrador, é construída sobre uma eminência, protegida de todos os lados, tinha ao mesmo tempo simplicidade e as excelências próprias de um castelo: “Entretanto, via-se à margem direita do rio uma casa larga e espaçosa, construída sobre uma eminência e protegida de todos os lados por uma muralha de rocha cortada a pique.” (ALENCAR, 2005, p. 16).

O caráter de proteção que a narrativa dava a residência de D. Antonio Mariz, manifesta o intuito de defesa sobre o qual eram construídos os castelos medievais, pois, na época das cruzadas, eram constantes os ataques a estes. Na parte final do enredo, por exemplo, a localização defensiva da casa irá ajudar o velho fidalgo e seus companheiros a se defenderem do ataque dos índios Aimorés. Podemos, neste ponto, ratificar mais uma herança medieval, já que D. Antonio Mariz na eminência da invasão e quase destruição de todos, retoma, por mais uma vez, o zelo pela religiosidade Cristã, como um senhor feudal que está diante da morte, já que “No fundo destacava o vulto majestoso de C Antonio de Mariz de pé no meio do gabinete elevando com a mão esquerda a imagem do Cristo e com a direita abaixando a pistola para a cava onde dormia o vulcão.” (ALENCAR, 2005. pp. 298-299).

Em um último ato, o velho fidalgo, com a certeza de que morreria e de que também destruiria todos os inimigos que o rodeava, semelhante a um nobre medieval que vê a sua morte se aproximar, eleva a imagem de Jesus Cristo, o símbolo maior que defende, que estaria acima de tudo, até mesmo da morte. Continuando essa discussão vamos abordar a seguir a maneira como o herói da trama é levado lentamente à adesão ao Cristianismo.

### 3.3 PERI E O CRISTIANISMO

Peri, com toda a sua força, beleza natural, astúcia e inteligência, com as quais é qualificado durante todo o enredo de *O Guarani* adota, no decorrer da trama, as características que o aproxima de um verdadeiro cavaleiro medieval. Se o índio é dotado fisicamente, esteticamente e mentalmente, falta ainda, para que ele seja o grande protagonista sem imperfeições, que ele adote uma das questões primordiais na obra: o cristianismo, o lado espiritual. O percurso de Peri é marcado pela contradição: selvagem ou cavaleiro. Sendo o herói maior da trama, ele é conduzido lentamente rumo ao cristianismo, para tanto, o respeito e admiração por D. Antônio Mariz e a devoção que tem por Cecília são fatores culminantes neste processo, em que o índio leva, acima de tudo, as vontades de sua senhora, lutando contra todos para garantir sua felicidade e adota a realidade que circunda a jovem moça, como sua própria realidade, como se vê: “Olha continuou a menina - Ceci vai te ensinar a conhecer o senhor do Céu e a rezar também e ler bonitas histórias. Quando souberes tudo isto, ela bordará um de seda para ti, terá uma espada e uma cruz no peito. Sim?” (ALENCAR, 2005, p. 175).

Conforme Valéria de Marco (1993), as ações heroicas de Peri, por si só, não é suficiente para elevar o Índio ao papel do cavaleiro dos sonhos de Cecília. No tre-

cho acima, a jovem indica um caminho para solucionar a questão, que consiste em dominar a língua escrita e a conversão ao cristianismo.

As conquistas da espada e da cruz são símbolos distintivos desse processo que Cecília se oferece a compartilhar com Peri. Como veremos, Peri se recusa, indagando que a liberdade enquanto selvagem é fator primordial para sua vida, o que deixa a jovem irritada: “Não fazes o que Ceci pede?... Pois Ceci não te quer mais bem, nem te chamará mais seu amigo. Ver. Já não guardo a flor que me deste.” (ALENCAR, 2005, p. 175).

A narrativa evidencia a negação de Peri, ao mesmo tempo em que cuida em deixar claro a sua devoção e zelo por Cecília. Isto aponta o começo da sua adesão ao Cristianismo: “— Peri te desobedeceu por ti somente; quando não correres perigo, ele virá ajoelhar a teus pés, e beijar a cruz que tu lhe deste.” (ALENCAR, 2005, p. 185). Cecília, por sua vez, demonstra, com sua fala, os rumos da trama: “— Eu sabia que tu não me negarias o que te pedi, assim não exijo mais, espero. Lembra-te somente que no dia em que tu fores cristão tua senhora te estimará ainda mais.” (ALENCAR, 2005, p. 185).

Assim, Cecília faz a Peri a proposta de tornar-se cristão, a princípio o Índio não aceita, causando uma irritação profunda na moça, pois o herói dos seus sonhos não poderá se concretizar; apesar de todos os atributos possíveis, ainda falta um a Peri, o espiritual, ou seja, ser cristão. Essa irritação é revertida com a possibilidade despertada pelo próprio índio de tornar-se cristão; deste modo, a tristeza e a zanga, dão lugar a uma alegria que toma conta de toda a fisionomia dela. Cecília já pode continuar a espera do seu cavaleiro.

Deste modo, a narrativa segue com a trajetória de Peri rumo ao Cristianismo. Na passagem a seguir, D. Lauriana exige que Peri se retire da morada dos Marizes; Peri está em frente a família reunida, pronto para ser julgado e condenado pela ira da dama, quando D. Antônio Mariz, fazendo a vontade de sua esposa, utiliza o argumento da religião para dizer a Peri que a sua estada não é mais aceita: “— Esse Deus não quer que viva no meio de nós, um homem que não o adora e não o conhece; até hoje lhe desobedecemos; agora ele manda.” (ALENCAR, 2005, p. 148). Logo após, Cecília enfatiza: “A menina tirou do peito uma pequena cruz de ouro presa a uma fita preta e deitou-a no pescoço do índio: — Quando tu souberes o que é esta cruz, volta, Peri.” (ALENCAR, 2005, p. 150).

Podemos constatar nas falas de D. Antônio Mariz e de Cecília um só recurso: a religião (Cristianismo) usada como brecha para pedirem ao índio que saia da casa,

sem causar um mal-estar maior. Mesmo tendo feito tanto pelo (D. Antonio Mariz) fidalgo e pela jovem, Peri ainda não carrega o voto de confiança, o de ser cristão e cavaleiro. Cecília resume essa parte ao falar “quando souberes o que diz esta cruz, volta Peri”. Um outro ponto que devemos lembrar é que o narrador justifica a devoção do índio pela moça remetendo a mais um símbolo do cristianismo, a figura de Nossa Senhora: “A pobre mãe recebeu esta palavra com uma sentença irrevogável; sabia do império que exercia sobre a alma de Peri a imagem de Nossa Senhora, que ele tinha visto no meio de um combate e havia personificado em Cecília.” (ALENCAR, 2005, p. 117).

A narrativa deixa em evidência o Cristianismo, recorrendo agora para figura da mãe de Jesus Cristo, Nossa Senhora, para explicar a devoção do índio, aproveitando-se para estabelecer um elo forte entre ele e a religião Cristã. Nesta ordem crescente, a trajetória de Peri vai sendo reforçada, agora ele assume as cores de sua Senhora:

Azul e branco eram as cores de Peri; eram as cores dos olhos e do rosto de Cecília. Um dia a menina, semelhante a uma velha castelã da Idade Média, tinha se divertido em explicar ao Índio como a guerreiros que serviam uma dama costumavam usar as armas de suas cores. (ALENCAR, 2005, p.164).

Neste trajeto, o herói, como fala Valéria de Marco (1993), abandona o Mouro escarlate e adota as cores cristãs de Ceci - o branco e o azul - e, neste ponto, a narrativa apresenta a luta entre cristãos e mouros, que também é realçada pelas cores presentes na descrição da decoração da casa, como também na música chácara que a moça canta recolhida em seu quarto. É válido lembrar que o narrador também demonstra uma herança medieval ao comparar Cecília a uma castelã da Idade Média.

Nesta linha progressiva, Peri finalmente torna-se cristão, o índio selvagem reúne todas as virtudes de um verdadeiro cavaleiro medieval:

O Índio caiu aos pés do velho cavaleiro, que impôs-lhe as mãos sobre cabeça.  
– Se é cristão dou-te o meu nome. Peri beijou a cruz da espada que o fidalgo lhe apresentou e ergueu-se altivo e sobranceiro, pronto a afrontar todos os perigos para salvar sua senhora. (ALENCAR, 2005, p. 296).

O índio, além de todas as virtudes atribuídas ao longo do enredo, as quais já o aproximavam de um verdadeiro cavaleiro, agora conclui sua trajetória tornando-se cristão, reunindo todas as virtudes necessárias do bravo guerreiro dos sonhos de Cecília, pois, a incontestável condição, para que D. Antônio Mariz confiasse a Peri a salvação de sua filha, foi que ele se tornasse cristão. A ética religiosa (Cristianismo) frente aos perigos, com eminência de invasão/guerra, surge como conceito norteador da trama. Já cristão Peri aparece rezando com Cecília o hino de Nossa Senhora

e, logo após “[...] a narrativa conduz Peri do fundo do precipício e da casa ao topo da palmeira e ao horizonte.” (MARCO, 1993, p. 83).

Sintetizando todo esse processo do Peri selvagem (mouro), ao Peri batizado (cristão), a narrativa apresenta a música xácara (antiga xácara portuguesa) que Cecília canta recolhida em seu quarto, na ocasião em que se aborrece com Peri por este não aceitar tornar-se cristão. Segundo Valéria de Marco (1993), o canto absorve a situação de Peri e Cecília na trama de *O Guarani*, restringindo a distância entre eles no que tange a questão religiosa e anunciando o final do romance, em que podemos constatar a transição do Peri Selvagem ao Peri Cristão. A seguir, a música xácara:

FONTE:

“Foi um dia \_infância mouro  
Deixou  
Alcáçar de prata e ouro.  
Montado no seu corcel.  
Partiu  
Sem pajem, sem anadel.  
Do castelo a barbaça  
Chegou;  
Viu formosa castelã  
Aos pés daquela a quem ama  
Jurou  
Ser fiel a sua dama.  
A gentil dama e senhora sorriu;  
Ai! que isenta ela não fora!  
Tu és mouro e eu sou Cristã’:  
Falou  
A formosa castelã.  
‘Mouro, tens o meu amor,  
Cristão,  
Serás meu nobre senhor.”  
Sua voz era um encanto,  
O olhar  
‘Antes de ver-te senhora,  
Quebrado pedia tanto!  
Fui rei;  
Serei teu escravo agora.  
Por ti deixo meu alcáçar  
Fiel;  
Meus paços d’ouro e de nácar.  
Por ti deixo o paraíso,  
Meu céu  
É o teu mimoso sorriso.  
A dona em um doce enleio  
Tirou  
Seu lindo colar do selo.  
As duas almas cristãs,  
Um beijo tornou Irmãs.”  
(ALENCAR, 2005, p.176).

Ao se fazer um paralelo com a história amorosa do romance temos a seguinte interpretação dessa música xácara: Peri é o mouro (não cristão), que deixou sua mãe e todos os seus irmãos de tribo e partiu para o castelo, ou seja, a casa de D. Antônio Mariz; chegou lá e viu a formosa castelã, no caso Cecília, jurou aos pés da moça fidelidade, esta sorria ao ver tanta dedicação. O índio, pouco a pouco, conquistava espaço no coração de Cecília, pois o cavaleiro dos sonhos da jovem tinha atributos semelhantes aos de Peri, com exceção da questão religiosa, já que o mesmo é mouro e ela é cristã. A jovem Castelã (Cecília) falou para o mouro (Peri) que ser cristão era a única forma em que ele se tornaria o cavaleiro dos seus sonhos e, assim, poderiam se amar (como um amor cristão). Ele, diante da sua dama e senhora, tem apenas um olhar quebrado e submisso, ao mesmo tempo em que é o Rei das florestas é também o escravo fiel de sua senhora, o seu céu é apenas um mimoso sorriso de Cecília e por ele deixaria qualquer coisa. Para salvar Cecília, Peri torna-se cristão e os dois são os sobreviventes que aparecem no final do enredo de *O Guarani*; Cecília decide viver com Peri nas matas, tira seu colar do seio e assim as duas almas cristãs unem-se na cruz.

Para concluir nossa abordagem sobre Peri e a sua trajetória rumo ao Cristianismo, é pertinente ressaltar que Valéria de Marco (1993), no seu estudo, afirma que o batismo de Peri é apenas o final da trajetória desenvolvida pelo personagem, capaz de reconhecer o belo e a virtude, capacidade fundamental para que a relação com esses valores signifique adesão e não submissão. Continuando a discussão, vamos abordar a questão da vassalagem amorosa dentro da obra.

### 3.4 A VASSALAGEM AMOROSA

Conforme Sant'Ana (1973), Peri aparece várias vezes como um escravo submisso diante de Cecília, que como o próprio conceitua: “é a senhora (Iara)”. Tal situação só será revertida no final do enredo, quando Peri a salva e os dois aparecem juntos, como irmãos ou, mais que isso, como amantes, fechando assim a trama. Aqui segue um trecho em que narrador mostra a situação que perdura ao longo da quase totalidade da narrativa; em que fala sobre o cavaleiro dos sonhos de Cecília:

Com o seio palpitante, toda trêmula e ao mesmo tempo contente e feliz, abria os olhos; mas voltava-os com desgosto, porque, em vez do lindo cavaleiro que ela sonhara, via a seus pés um selvagem. [...]

Mas o escravo suplicante erguia os olhos tão magoados, tão cheios de preces mudas e de resignação, que ela sentia um quer que seja de inexprimível e ficava triste, triste, até que fugia e la chorar. (ALENCAR, 2005, p. 35).

Neste ponto, temos Peri como um escravo suplicante, que sofre como um trovador medieval pela altivez de sua senhora, ou mesmo por não ser o cavaleiro dos

seus sonhos. Esse processo, em que narrativa dá a Cecília ares de suserano frente ao vassalo, é mais uma vez ratificado no trecho que se segue:

– Peri! – disse ela.

O índio apareceu à entrada da cabana; correu alegre, mas tímido e submisso.

Cecília sentou-se num banco de relva; e a muito custo conseguiu tomar um arzinho de severidade, que de vez em quando quase traía se por um sorriso teimoso que lhe queria fugir dos lábios. (ALENCAR, 2005, p. 59).

Peri aparece desta vez tímido e submisso, pois está diante de sua senhora a quem presta verdadeira homenagem. Cecília, por sua vez, esforça-se para tomar um ar severo, o que acaba não acontecendo durante praticamente todo o enredo. O tratamento de Peri com Cecília, segue com a utilização do termo senhora, ainda que ela, por vezes, chame-o de amigo:

– Obrigada, meu bom Peri Tu és amigo dedicado, mas não quero que arrisques tua vida para satisfazer um capricho meu; e sim que a conserves para me defenderes como já fizeste uma vez.

– Senhora, não está mais sangada com Peri? (ALENCAR, 2005, p. 61).

Assim, se de um lado o trovador medieval dirige-se a sua dama no processo de vassalagem amorosa, em que lhe dedica o seu trovar, colocando sua senhor (senhora) acima de tudo, até de si próprio, como é usual nas cantigas trovadorescas; Peri, analogamente, coloca ao dispor dela toda a sua força e coragem, além de sua própria vida. A seguir temos a confirmação dessa adoração de Peri: “ – Somente como a nuvem não é da terra e o homem não pode tocá-la, Peri e ia pedir ao Senhor do céu a nuvem para dar a Ceci.” (ALENCAR, 2005, p. 60).

O índio coloca Cecília acima de sua própria vida, de forma poética e como um vassalo submisso resume sua adoração por Cecília, o que também podemos confirmar no seguinte trecho:

Para ele essa menina, esse anjo louro, de olhos azuis, representava a divindade na terra; admirá-la, fazê-la sorrir, vê-la feliz, era o seu culto; culto santo e respeitoso em que o seu coração vertia os tesouros de sentimentos e poesia dessa natureza virgem. (ALENCAR, 2005, p. 61).

Assim, a narrativa dá a Peri a condição de poeta, um poeta da natureza, um trovador romântico que se aproveita dos tesouros da natureza para dirigir-se a sua senhora, o que também fica visível ao se fazer uma comparação de trechos da obra *O Guarani* com as cantigas de amigo e de amor medievais. No trecho a seguir, Peri se refere à Senhora (Nossa Senhora) que personificou em Cecília:

FONTE:  
[...] Peri viu o sol.  
Viu passar o gavião.

Se Peri fosse o gavião, la ver a senhora no céu.  
 Viu passar vento,  
 Se Peri fosse o vento, carregava a senhora no  
 ar  
 Viu passar a sombra.  
 Se Peri fosse à sombra,  
 senhora de noite.  
 (ALENCAR, 2005, p. 106).

Neste trecho, podemos ver as seguintes características do trovadorismo medieval, mais precisamente as cantigas de amor: 1 - Vassalagem amorosa: Peri mostra-se a serviço de sua senhora, como um vassalo frente a seu suserano; 2 - Coita - Peri manifesta o seu sofrimento, pois não é o gavião, nem o vento e nem a sombra e, portanto, não pode alcançar a sua senhora; 3 - A sua senhora está imediatamente superior, inatingível, está no céu, no vento e na sombra; 4 - A mulher é chamada de senhora.

Neste outro trecho temos a confissão amorosa de Isabel a Álvaro:

Não sabeis que segredos têm esse amor que vive só de suas ilusões, sem que um olhar uma palavra o alimente. A mais pequenina coisa é um prazer, uma ventura suprema. Quantas vezes não acompanhava o raio de lua que entrava pela minha janela e que vinha a pouco e pouco se aproximando de mim, julgava ver naquela doce claridade o vosso semblante e esperança trémula de prazer como se vos esperasse. Quando o raio se chegava, quando a sua luz acetinada cala sobre mim, sentia um gozo imenso; acreditava que me sorriais, que vossos lábios me falavam [...]. (ALENCAR, 2005, pp. 162-163).

Nesse trecho temos características das cantigas de amor e de amigo: 1- Coita - Isabel se coloca como coitada e sofredora pelo amor que carrega consigo; 2 - Isabel está distante do amor de Álvaro pela posição que ocupam na trama, o jovem cavaleiro é o prometido de Cecília; 3 - Se nas cantigas de amigos contém uma confissão amorosa de uma mulher do povo, não cortesã, Isabel ocupa na narrativa de *O Guarani* uma posição semelhante (mestiça); 4 - Se nas cantigas de amigo o eu lírico é feminino, no trecho que citamos, a enunciadora é Isabel; 5 - Tem-se um amor impossível: Em *O Guarani* o amor de Isabel e Álvaro não é possível no plano físico, ficando para o plano espiritual.

Nestes trechos que fizemos apresentados, podemos perceber a herança medieval presente na obra, uma vez que, as relações dos personagens estão fortemente impregnadas com elementos da organização feudal de vida.



---

## CONSIDERAÇÕES FINAIS



**E**m *O Guarani* o enredo é impregnado com elementos que nos levam a uma viagem ao passado medieval. Os personagens atuam na majestade de um castelo da Idade Média em meio à selva, em que a presença do oratório, do crucifixo, das pessoas que habitam e as relações existentes entre as elas, são alguns dos fatores que a narrativa utiliza para atingir esta evasão no tempo.

Os personagens possuem uma posição definida. O fidalgo D. Antonio Mariz, por exemplo, aparece como um senhor feudal que como todo suserano, tem seus vassallos, no caso a banda de aventureiros, num esquema em que ambos se encontram unidos por laços que nos remetem à vassalagem medieval. Sua esposa D. Lauriana, a dama com requintes de fidalguia, e Cecília, uma verdadeira princesa da Idade Média, que em Peri acaba tendo o seu cavaleiro.

Analogamente as histórias que relatam atos heroicos, o enredo apresenta uma linda trama amorosa, em o herói maior da narrativa passa por várias proações e é constantemente levado a demonstrar toda a sua astúcia, força e inteligência, estando sempre disposto a enfrentar tudo e a todos para garantir o bem-estar de Cecília. Inicialmente, o índio é apenas um escravo submisso que desperta o medo em sua senhora, aos poucos ele vai crescendo na narrativa e, culmina na última parte da obra, com a adesão de Peri ao Cristianismo.

Destarte, a narrativa de *O Guarani* propicia-nos uma rica abordagem, apresentando elementos caracterizadores, não só dos romances históricos, mas também dos romances indianistas, de costumes, ou mesmo do sertanejo, isto sem perder a magia que leva o leitor a envolver-se com o enredo, na busca da resolução dos conflitos, satisfazendo-se somente quando estes estão devidamente desvendados. Esta magia é realçada na obra com o medievalismo, que faz a narrativa ganhar um toque especial na antítese entre selva brasileira e castelo medieval, ou seja, do selvagem com o medieval, o que garante à trama não ser só mais um romance em que mocinhos e mocinhas, depois de um conflito inicial, têm um lindo final feliz.

Portanto, podemos dizer que este trabalho proporciona uma abordagem com o enfoque na herança medieval representada na obra *O Guarani* e que nos deixa um exemplo de uma das principais características do Romantismo que José de Alencar, com inigualável qualidade, fez: a fuga no tempo, a evasão em que o passado medieval que aparece como elemento de relevância dentro da trama.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALENCAR, José de. **O Guarani**. São Paulo: Martin Claret, 2005
- AMORA, Antonio Soares. **O Romantismo**. São Paulo Cultrix, 1977.
- AQUINO, Ruben Santos Leão de, *et al.* **História das sociedades das comunidades primitivas às sociedades medievais**. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1980.
- BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo. Cultrix, 1986.
- CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira**. Belo Horizonte-Rio de Janeiro Itatiaia, 1993.
- CANDIDO, Antonio & CASTELO, J. Aderaldo. **Presença da literatura brasileira - História e Antologia das origens ao Realismo**. Rio de Janeiro Bestrand Brasil, 1996.
- CERQUEIRA, Eliane Coelho. **O Índio literal e a sua personificação literária nas obras indígenas de José de Alencar: Iracema, Ubirajara e O Guarani**. Trabalho de Conclusão de Curso, Colegiado de Letras, Campus de Altamira, Universidade Federal do Pará, 2003.
- COUTINHO, Afrânio. **A Literatura no Brasil a era romântica**. Rio de Janeiro: José Olympio: Niterói: UFF, 1986.
- DINIS, D.. Cancioneiro da Biblioteca Nacional. (antigo Colocci-Brancuti). (org.) Elza Paxeco Machado e José Pedro Machado. Lisboa: Ocidente, 1949-1964. Consultado em: Lopes, Graça Videira; Ferreira, Manuel Pedro et al. (2011-), **Cantigas Medievais Galego Portuguesas [base de dados online]**. Lisboa: Instituto de Estudos Medievais, FCSH/NOVA. [Consulta em 22/03/2022]. Disponível em: <<http://cantigas.fcsh.unl.pt>>.
- D'ONOFRIO, Salvatore. **Literatura ocidental: autores e obras fundamentais**. São Paulo: Ática, 2000.
- GUILHADE, João Garcia de. Cancioneiro da Biblioteca Nacional. (antigo Colocci-Brancuti). (org.) Elza Paxeco Machado e José Pedro Machado. Lisboa: Ocidente, 1949-1964. Consultado em: Lopes, Graça Videira; Ferreira, Manuel Pedro et al. (2011-), **Cantigas Medievais Galego Portuguesas [base de dados online]**. Lisboa: Instituto de Estudos Medievais, FCSH/NOVA. [Consulta em 22/03/2022]. Disponível em: <<http://cantigas.fcsh.unl.pt>>.
- MARCO, Valéria de. **A perda das ilusões: o romance histórico de José de Alencar**. Campinas: UNICAMP, 1993.
- MOISÉS, Massaud. **História da literatura brasileira: das origens ao Romantismo**. São Paulo: Cultrix, 2001.
- MORAES, José Geraldo Vinci de. **História geral o Brasil**. São Paulo. Atual, 2003.
- SANT'ANNA, Afonso Romano de. **Análise estrutural de romances brasileiros**. Petrópolis: Vozes, 1973.

TAVEIRÓS, Paio Soares. Cancioneiro da Biblioteca Nacional. (antigo Colocci-Bran-  
cuti). (org.) Elza Paxeco Machado e José Pedro Machado. Lisboa: Ocidente, 1949-  
1964. Consultado em: Lopes, Graça Videira; Ferreira, Manuel Pedro et al. (2011-),  
**Cantigas Medievais Galego Portuguesas [base de dados online]**. Lisboa: Instituto  
de Estudos Medievais, FCSH/NOVA. [Consulta em 22/03/2022]. Disponível em:  
<<http://cantigas.fcsb.unl.pt>>.

## ÍNDICE REMISSIVO

### A

Amor 20, 23, 27, 28, 29, 39, 40, 41, 42

Amorosa 12, 23, 27, 28, 32, 33, 40, 41, 42, 43, 46

### C

Cantigas 23, 27, 28, 29, 41, 42, 44, 45, 46

Casa 23, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 46

Cristianismo 23, 34, 36, 37, 38, 46

### G

Guarani 9, 12, 16, 17, 19, 20, 32, 34, 36, 39, 40, 41, 42, 43, 44

### I

Idade 18, 20, 23, 46

### M

Medieval 9, 12, 22, 23, 25, 26, 27, 32, 33, 34, 35, 36, 38, 40, 41, 42, 43

### N

Narrativa 9, 23, 26, 27, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 46

### O

Obra 9, 12, 15, 18, 20, 25, 26, 27, 32, 34, 35, 36, 40, 41, 42, 43

### R

Romance 12, 16, 17, 19, 20, 23, 39, 40, 43, 44, 46

### S

Senhora 17, 19, 20, 23, 38, 41

### V

Vassalagem 12, 23, 25, 27, 28, 32, 33, 34, 40, 41, 43, 46

UMA HERANÇA MEDIEVAL NA OBRA

# O GUARANI

DE JOSÉ DE ALENCAR

RFB Editora  
Home Page: [www.rfbeditora.com](http://www.rfbeditora.com)  
Email: [adm@rfbeditora.com](mailto:adm@rfbeditora.com)  
WhatsApp: 91 98885-7730  
CNPJ: 39.242.488/0001-07  
Av. Augusto Montenegro, 4120 - Parque Verde,  
Belém - PA, 66635-110

