

## UM FABULADOR DA NACIONALIDADE JOSÉ DE ALENCAR

*Elvyra Shirley Ribeiro Pereira*

*Prof. Assistente do Departamento de Letras e Artes  
Doutoranda em Literatura Brasileira - PUC/RJ*

**RESUMO** — *A natureza, a história, a motogênese, os ideais, o sonho, a evasão e a utopia são forças simbólicas e retóricas que circulam e dimensionam o ideário romântico europeu. Esses, quando aportam no Brasil, interagem com a literatura que tematiza (desde o descobrimento) o índio e a natureza local. Essa interação revela-se produtiva e alcança grande singularidade no projeto nacionalista e nas fábulas da nação enredadas pelo polêmico José de Alencar autodenominado o piguara da literatura brasileira.*

**ABSTRACT** — *Nature, history, motogenesis, ideals, dream, evasion and utopia are rhetorical and symbolical forces which go around and give measurements to the European romantic ideation. Brought to Brasil, these ones interact with a sort of literature which (since the discovery) has as its theme the Brazilian indians and nature. This interaction reveals itself producing and reaches a remarkable position in the nationalist project and in the nation fables by the polemical José de Alencar who used to call himself the piguara of Brazilian literature.*

José de Alencar, que na “Última carta sobre *A Confederação dos Tamoios*” critica Gonçalves de Magalhães por ocupar-se, no poema, “com um certo Brás Cubas” (personagem menor), fala, na sua autobiografia literária “Como e porque sou romancista”, que desejaria fazer-se “escritor póstumo, trocando de boa-vontade os favores do presente pelas severidades do futuro”. Temos aqui elementos para inferir uma ligação entre a figura fundadora de Alencar e as *Memórias póstumas de Brás Cubas*, obra do seu amigo e admirador Machado de Assis, que inaugura uma nova etapa na literatura brasileira. Partindo dessa alusão, que aproxima os dois grandes escritores, e como que para homenageá-los, começaremos este trabalho em retrospectiva.

### **INTRODUÇÃO: memórias póstumas**

Às dez horas da manhã do dia 12 de dezembro de 1877, morre, com apenas 48 anos de idade, o Sr. José Martiniano de Alencar, homem de hábitos familiares recatados, porém com muita disposição intelectual para polêmicas e grandes ideais literário-naciona-

listas.

A notícia da morte de Alencar chega ao Imperador, quando este embarcava para Petrópolis: o conselheiro Tomás Coelho se aproxima e lhe comunica o pesaroso acontecimento. Segundo o filho do escritor, Mário de Alencar, Dom Pedro teria, então, deixado extravasar velhos ressentimentos:

Homem inteligente... mas muito malcriado!

Essa curiosidade histórica é relatada por Raimundo Menezes<sup>1</sup>, em sua biografia literária e política de Alencar. Na fala espontânea e despreziosa do Imperador, podemos ver (ou ler) algumas linhas de força que marcaram a trajetória política e cultural desse escritor cearense que é considerado o patriarca da literatura brasileira. A exclamação de D. Pedro, no calor da hora, se mal esconde seu ressentimento, também trai o respeito pelo intelectual que foi Alencar. O Imperador tentava, assim, definir (uma definição que se situa na ótica do poder) a personalidade de um homem que não abdicava de seus ideais, nem se desvestia da sua vaidade. Em verdade, Alencar não se submetia às normas da musa clássica, aos entraves da gramática lusitana, ao medíocre ambiente cultural e literário da época, nem mesmo aos caprichos do Imperador.

Tal como a reação de D. Pedro, modesta, também, é a repercussão da morte do escritor junto à opinião pública:

A notícia corre rápida pela cidade. O enterro 'não é estrepitoso': alguns representantes da imprensa e raros amigos<sup>2</sup>.

A glória de escritor, por essa época, já se encontrava um tanto abalada, bem como abalada estava a própria saúde de Alencar. Nesse sentido, é comovente o depoimento de Machado de Assis:

... descontada a vida íntima, os seus últimos tempos foram de misantropo. Era o que ressumbrava dos escritos e do aspecto do homem. Lembra-me ainda algumas manhãs, quando ia achá-lo nas alamedas solitárias do Passeio Público, andando e meditando, e punha-me a andar com ele, e a escutar-lhe a palavra doente, sem vibração de esperanças, nem já de saudades. Sentia o pior que se pode sentir o orgulho de um grande engenho: a indiferença pública, depois da aclamação pública<sup>3</sup>.

Hoje dispomos de outros elementos, decantados pelo tempo, para reler não só a sintomática frase do Imperador, como também

a imperiosa marca de José de Alencar na busca da identidade brasileira e na construção de uma literatura eminentemente nacional, sobretudo com seu indianismo utópico, idealizado, mas de grande sensibilidade para captar a *alma* do seu povo.

Sobre Alencar, podemos afirmar, glosando a frase do Imperador, que ele é deveras inteligente, um intelectual de grande porte para sua época — atesta isso seu legado crítico e literário. Malcriado, sim, como não poderia deixar de ser um *romântico* com o talento e os ideais nacionalistas de um Alencar, num país periférico como o Brasil, onde a intelectualidade buscava encontrar os caminhos definidores de sua identidade e o seu lugar entre as nações. Uma busca marcada por ambigüidades de toda ordem: culturais, políticas e socioeconômicas. Um país que, como observou Roberto Schwarz, as idéias estavam “fora de lugar”, pois os discursos liberais não coadunavam com uma realidade agrária de feições medievais e escravocrata<sup>4</sup>.

Se o Romantismo europeu foi marcado pelos ideais libertários e pela rebeldia do artista em relação à ordem vigente, ao ethos burguês, quando transplantado para o Brasil, encontrou novos ingredientes históricos, nova aclimação geográfica e sociocultural, apresentando, assim, novos matizes ideológicos do movimento. Exemplo disso é a relação vicária com a natureza, bem como a luta contra a influência vinda das metrópoles “civilizadas”. Como disse o próprio Alencar, na sua primeira *Carta sobre a Confederação dos Tamoios*, era preciso ser malcriado, era preciso esquecer as lições dos colonizadores, pelo menos em parte:

Digo-o por mim: se algum dia fosse poeta, e quisesse cantar a minha terra e as suas belezas, se quisesse compor um poema nacional, pediria a Deus que me fizesse esquecer *por um momento* as minhas idéias de homem civilizado<sup>5</sup> (grifo nosso).

Grifamos a expressão “por um momento” para apontar, desde logo, uma certa parcialidade, uma dubiedade entre a assunção dos valores do índio brasileiro e os do colonizador europeu. Há, na obra de Alencar, um certo desconforto de fundo retórico (mais do que ideológico ou literário) em relação à identidade nacional. Isso se reflete na chamada vertente indianista do escritor, a qual significa a sua busca mais radical de uma literatura que se queria o retrato antropológico do Brasil — da sua paisagem, da alma e dos mitos de seu povo. Esse ideal nacionalista de Alencar revela-se problemático, pois, enquanto as idéias (ideais) de homem civilizado impregnam suas obras, os conflitos e confrontos mais traumáticos

do processo de colonização são atenuados ou “esquecidos” pelo escritor. Esse jogo memória/esquecimento, que caracteriza os discursos nacionalistas<sup>6</sup>, assume aspectos evidentes na obra de Alencar, criando uma emblemática imagem que poderíamos chamar de *paradoxo necessário* à imaginação e à reflexão românticas. Nesse sentido, na advertência do romance Ubirajara, Alencar, por exemplo, demonstra uma aguda visão crítica em relação à prática e aos discursos dos colonizadores:

Os historiadores, cronistas e viajantes da primeira época, senão de todo o período colonial, devem ser lidos à luz de uma crítica severa. [...] Releva ainda notar que, duas classes de homens forneciam informações acerca dos indígenas: a dos missionários e a dos aventureiros. Em luta uma com a outra, ambas se achavam de acordo nesse ponto, de figurarem selvagens como feras humanas. Os missionários encareciam assim a importância da catequese, os aventureiros buscavam justificar-se da crueldade com que tratavam os índios<sup>7</sup>.

Contudo, nos seus romances, as tensões e fraturas inerentes ao processo de colonização ou encontram-se atenuadas ou são subvertidas em favor do colonizador, detentor do discurso ideológico da “vida civilizada”.

Situado entre a incontestável herança europeia e a necessidade de afirmar valores próprios da nação, Alencar revela-se um típico intelectual do seu tempo, tempo de contradições e ambigüidades. Diante dessa *insuperável* dificuldade de ordem ideológica e cultural (origem de muitas polêmicas), o autor de O Guarani, saindo estrategicamente pela tangente, apela para a natureza da fábula e a dimensão mitopoética da literatura. Nesse jogo de habilidade e inventiva literária, Alencar constrói um universo próprio de representação, um simbolismo poético que conflui, em muitos momentos, para uma factualidade histórica e valores inerentes ao imaginário nacional, o qual estava propenso ao ideário romântico.

Para melhor compreender o Romantismo brasileiro e, dentro dele, o programático indianismo de Alencar, é preciso recuar um pouco mais no tempo e no espaço, para flagrar o processo de sedimentação dos ideais românticos no velho continente.

## I — CAMPO GERAL

### Nasce um sentimento

Apresentando-se como uma nova forma de perceber o mundo,

uma nova escala de valores para os sentidos que captam, dinamizam e até divinizam a Natureza, o Romantismo se caracteriza, inicialmente, como um *sentimento*, antes mesmo de converter-se numa idéia, num programa artístico, ou num movimento histórico-cultural.

Na origem da palavra, o adjetivo precedeu o substantivo, conforme nos revela Sílvio Elia, em um estudo sobre “Literatura e lingüística”<sup>8</sup>. Quando, em 1777, Rousseau, em seu *Revêries d'un promeneur solitaire*, qualifica as margens do lago Biemme de românticas, diz Sílvio Elia, foi “a consagração do termo”. Aflora, assim, uma das vertentes semânticas mais importantes para o movimento que se iniciava, pois “romântico” passava a refletir

a generalização de um sentimento de fuga à realidade social, de busca de um refúgio solitário, em colóquio com a natureza, capaz de nos conduzir às fontes puras que nos haviam gerado em nossa autenticidade primitiva<sup>9</sup>.

Esse epíteto (romântico), aplicado à natureza, vai despertar no homem do século XVIII uma nova sensibilidade, um novo olhar para as coisas do mundo. A Natureza eleva-se, então, como força transformadora, imantada de segredos e mistérios, geradora da vida e dos modelos ideais que alimentarão o *gênio* do artista romântico.

Ao voltar-se para a Natureza, a imaginação romântica retrocede aos próprios jardins do *Éden*, desencadeando uma nostálgica busca do passado lendário e mítico de cada povo. À imagem da Natureza agregam-se ainda vários atributos caros aos românticos, como a idéia de genialidade criativa, bondade natural, pureza da vida no ambiente rústico e a superioridade da inspiração ligada à natureza, ao primitivo e ao popular. Como diz Afrânio Coutinho, é um momento em que “a imaginação e o sentimento, a emoção e a sensibilidade, conquistam aos poucos o lugar que era ocupado pela razão”<sup>10</sup>.

A Natureza é a grande força propulsora da imaginação e da profunda espiritualidade dos românticos. Benedito Nunes desenvolve essa idéia argumentando que:

nos limites do individualismo egocêntrico e organicista da visão romântica, a vivência da natureza física e exterior incorporou não apenas o poder intuitivo da imaginação, mas também a disposição religiosa da ‘interioridade absoluta’ pela qual Hegel caracterizou o estado de espírito correspondente ao romantismo<sup>11</sup>.

A imagem mais cara ao romântico na caracterização da Natureza é, sem dúvida, a da *Mãe*, uma verdadeira *deusa*, entidade genitora e protetora que tem o poder de falar-lhe ao mais profundo do seu ser, elevar-lhe o estado d'alma, traduzir-lhe os sentimentos mais verdadeiros. A Natureza é assim a força caracterizadora da sensibilidade romântica, derivando dela noções fundamentais desse movimento artístico, cultural e político que iria alterar a face do Ocidente, a partir da segunda metade do século XVIII.

### **A História faz a hora**

A dimensão internacional do Romantismo e a sua profunda inserção nas várias esferas da sociedade garantem-lhe a categoria de “maior acontecimento espiritual do Ocidente nos tempos modernos”, conforme destaca Sílvio Elia, baseando-se em algumas noções do movimento, apontadas por Gonzague Reynold:

A primeira é que o Romantismo é um movimento muito mais vasto que uma simples evolução literária. Ele engloba as escolas românticas, mas as ultrapassa amplamente. Estende-se muito além, em todos os domínios. Não há, pois, somente um romantismo poético, literário, há um romantismo político, social, religioso. Encontra-se o Romantismo até nas ciências e até na vida econômica. Encontra-se na Metafísica assim como na Psicologia. O Romantismo vai da arte à história. A tudo envolve, a tudo impregna, como uma atmosfera<sup>12</sup>.

A extensa citação justifica-se pela abertura de visão e pelo poder de sintetização apresentados por Reynold.

O Romantismo nasce e cresce no bojo de condições históricas bastante determinadas, entre a segunda metade do século XVIII e a primeira do século XIX: as grandes revoluções inspiradas pelo liberalismo, sobretudo a Revolução Francesa (1789) e a Revolução Industrial, que incrementou a indústria, o comércio e as grandes concentrações urbanas, *habitat* de uma crescente burguesia. Essas revoluções vão alterar profundamente as condições existenciais, do ponto de vista material e espiritual. Como as instituições políticas, também o equilíbrio entre as nações se altera, propiciando a eclosão de fortes sentimentos nacionalistas. Contra os princípios políticos absolutistas é que vão se insurgir as idéias e programas políticos dos revolucionários do século XVIII. Esses ideais, como não poderia deixar de ser, ultrapassam as fronteiras das metrópoles e chegam às colônias americanas, imprimindo também aqui os anseios libertários e nacionalistas, tão ao gosto romântico.

No campo social, por um lado, o *ethos* burguês ganha força e se impõe como estilo universal, determinando valores econômicos, políticos e culturais dos estratos médios; por outro lado, paralelo a essa universalização do estilo de vida burguês, diz José Guilherme Merquior, o outro traço que caracteriza a sociedade européia do século XIX são as grandes concentrações demográficas, levando a um “caráter cada vez mais *impessoal* e atomístico das relações humanas”<sup>13</sup>. A evasão no tempo (medievalismo) e no espaço (natureza selvagem) são reações típicas do romantismo contra esse estado de coisas.

Opondo-se ou confundindo-se com os valores do seu tempo e lugar, imerso neles, o Romantismo configura-se, fundamentalmente, como uma “emergência histórica”, no dizer de J. Guinsburg. O crítico argumenta que, mais do que um fato histórico, o Romantismo

é o fato histórico que assinala, na história da consciência humana, a relevância da consciência histórica. É, pois, uma forma de pensar que pensou e se pensou historicamente<sup>14</sup>.

Assim é que o homem tem, a partir do Romantismo, uma efetiva percepção de si como ser histórico, na *práxis* e no pensamento.

### **Muito além do jardim**

Natureza e História formam o cadinho onde a sensibilidade e os ideais românticos vão germinar e crescer. Ao abrigo utópico da *Terra-Mãe* e embebidos de valores históricos, os românticos acabam fatalmente no mito, sobretudo no mito das origens que quer resgatar os valores primordiais de cada povo, de cada nação.

Como explica Benedito Nunes,

desenvolvida *pari passu* com uma teoria poética da origem do mito e da linguagem na alma de cada povo, a atividade mitogênica do Romantismo ligou o sentido dramático do tempo histórico, caudal propulsivo transformando as nações, ao crescimento orgânico e à floração espontânea da natureza, que circunscreveria, como último limite de uma consciência retrospectiva dirigida a etapas remotas do passado, o estado primogênio do homem, onde o natural e o cultural se transformam e se confundem<sup>15</sup>.

Essa fusão, ou síntese mitogênica, irá marcar grande parte da produção literária romântica, tanto nos países desenvolvidos, como

nos da América Latina. No caso brasileiro, sobressai a obra indianista idealizada por José de Alencar.

Vejamos, em linhas gerais, como se processou a migração das idéias e ideais românticos da Europa para o Brasil, a sua expansão nos trópicos e as cores ideológicas e estéticas que assumem abaixo da linha do equador, nas terras de pindorama.

Dentro dessa dialética Natureza/História, as concepções românticas vão sofrer, no indianismo de Alencar, algumas importantes alterações de caráter estético e, principalmente, ideológico. A construção desse ideário, alguns estudiosos, como Luiz Costa Lima vão buscar (entre os estrangeiros que se interessaram pelo Brasil, na primeira metade do século XIX) no legado de Ferdinand Denis, o autor mais vasto e o de maior interesse.

Lido e assimilado pelos românticos, chegando a ser considerado por Gonçalves de Magalhães como um dos precursores da escrita histórica literária brasileira, Ferdinand Denis foi responsável pelo “persistente exotismo que eivou a nossa visão de nós mesmos até hoje”, conforme enfatiza Antônio Cândido<sup>16</sup>.

Em seus escritos sobre o Brasil, Denis dá vazão a uma leitura exótica (da nossa natureza) e utópica (da nossa história):

A América, estuante de juventude, deve ter pensamentos novos e enérgicos como ela mesma. [...] - Nessas belas paragens, tão favorecidas pela natureza, o pensamento deve alargar-se como o espetáculo que se lhe oferece<sup>17</sup>.

O apego à natureza pregado por Denis representa, aparentemente, o mesmo programa dos românticos europeus. Contudo, como observou Costa Lima, enquanto lá o voltar-se para a natureza significava um ato de auto-reflexão e de rebeldia contra a sociedade instituída, um gesto de libertação diante das formas alienantes da vida burguesa, no Brasil, esse culto à natureza não poderia ter o mesmo sentido:

sem a luta contra a sociedade instituída, o próprio contato com a natureza teria de assumir outro rumo, não o de estimular a auto-reflexão, mas o de desenvolver o êxtase ante sua selvagem maravilha<sup>18</sup>.

Essa mudança equivaleria a uma passagem do sentimento de infelicidade dos românticos europeus, ao sentimentalismo nos trópicos.

Se a Europa dos românticos vivia o estilo burguês, o Brasil dos



românticos encontrava-se ainda sob a égide do *ethos* senhorial, o que propiciava uma relação distinta entre o escritor e a sociedade, não havendo aqui a tensão existente no Velho Continente.

Após propor três funções culturais predominantes na literatura — edificação, diversão e problematização —, Merquior, apoiando-se em W. Kayser, destaca a função problematizante como a predominante na literatura europeia, desde o Romantismo. Esse movimento caracterizou-se então “como uma ampla reação à ‘prosa da vida’ e ao racionalismo utilitário, benthamista, dos costumes do início do século XIX”<sup>19</sup>. Por sua vez, acrescenta Merquior,

o significado do romantismo latino-americano não esteve no desenvolvimento de uma visão crítica radical, mas na legitimação artístico-ideológica das jovens nacionalidades, nessa mitificação da realidade americana que o indianismo ilustra perfeitamente<sup>20</sup>.

Assim, essa poética voltada para os elementos naturais e primitivos da terra selvagem estaria mais próxima da função edificante do que da moderna problematização do conteúdo evidenciada pela poética romântica europeia.

Percebemos, então, que o Romantismo, no Brasil, assumiu feições próprias, desenvolvendo algumas características intrinsecamente ligadas às condições específicas do país. Contudo, não deixou de pagar tributo ao movimento europeu no que tange aos elementos básicos, formais e temáticos.

Essas peculiaridades do Romantismo brasileiro estão ligadas ao contexto socioeconômico, político e literário em que vivia o país, movimentado pela independência política.

Veremos, a seguir, como todos esses elementos inerentes ao movimento romântico europeu (a natureza, a história, a mitogênese, os ideais libertários, o sonho, a evasão, a utopia) vão interagir com a *literatura* que tematiza o índio e a natureza locais, cujo início remonta ao próprio descobrimento. Veremos então que o ideário romântico encontra um terreno fértil no Brasil, especialmente na literatura indianista de José de Alencar, nas suas fábulas da nação.

## II — CAMPO MINADO

### “Instinto de nacionalidade”

Coube ao Romantismo o redimensionamento da vertente indianista, que, de um exercício de experimentação estética (bem próprio ao

estilo árcade), transformou-se num projeto estético e político-ideológico tendo em vista a hegemonia da “nova nação” brasileira. Era tempo de se responder, no campo da literatura, à emancipação política do país.

Machado de Assis, em seu texto “Literatura brasileira — instinto de nacionalidade”, atento ao sentimento imperioso de “independência” literária manifestado pelos intelectuais românticos, descreve tal sentimento como um “certo instinto de nacionalidade” a permear a poesia, o romance, etc. Segundo Machado, todas as formas literárias buscam vestir-se com as cores do país. Se, por um lado, ele não nega que “semelhante preocupação é sintoma de vitalidade e abono de futuro”, e que “uma literatura, sobretudo uma literatura nascente, deve principalmente, alimentar-se dos assuntos que lhe oferece a região”, por outro lado, Machado adverte que não se podem estabelecer doutrinas absolutas que venham a empobrecer tal literatura<sup>21</sup>.

Esse “instinto de nacionalidade” que pairava sobre nossas representações simbólicas, em grande parte, funcionou como um movimento ideológico de compensação da nossa condição de país pobre, sem estabilidade política e econômica. Mesmo no âmbito literário, o Brasil ainda estava sob a órbita das nações européias, de onde vinham os modelos culturais que enformavam os valores locais, como, em parte, o próprio indianismo.

Enquanto postura ideológica, o Romantismo pode facilmente representar e idealizar o índio, posto que esse já estava fundamentalmente afastado da civilização, não constituindo uma *mácula*, nem tampouco uma ameaça à ordem vigente. Daí a facilidade com que se louvou o índio distante e, em contrapartida, o total silêncio em relação ao negro, a ausência de representação (pelo menos, enquanto contestação à ordem escravocrata) *deste inconveniente ser*, tão próximo de todos, tão cotidianamente presente.

Ressaltar a cor local, através de seus elementos exóticos, tornou-se sinônimo de brasilidade, compromisso indispensável à construção da nova nação. Contudo, apesar do esforço empreendido pelos românticos em ressaltar a “cor local”, o índio escolhido como representante da expressão nacional sempre aparece na literatura da época revestido de características e comportamentos peculiares à cultura européia, submisso à lei, à fé e ao rei brancos e “superiores”. É o que José de Alencar nos passa através das atitudes cavaleirescas e cristãs do seu índio Peri. Lembremos que, tendo por justificativa o seu amor por Ceci e, para poder salvá-la da morte, Peri torna-se cristão, ajoelha-se aos pés do fidalgo (colonizador) D. Antônio de Mariz e, por fim, beija a cruz. Convertido às leis da coroa

e às leis do cristianismo, confiam-lhe a guarda de Ceci.

Na união “harmoniosa” das raças, desponta a perspectiva otimista do nacional e sobressai o caráter “conciliador” da nossa cultura, há muito divulgado pelas forças oficiais. Refletindo sobre tal questão, Alfredo Bosi observa que:

o nosso processo de independência política, visto na sua linha vitoriosa, que permitiu a constituição de um longo período imperial, acabou por gerar uma vasta cultura de conciliação<sup>22</sup>.

O próprio Bosi apresenta José de Alencar como um exemplo bastante significativo desse espírito “conciliador” tão bem representado pela temática indianista:

Quando o nosso José de Alencar, animado do projeto de inventar o romance brasileiro autônomo, e até hostil ao jeito de escrever português, pôs mãos à obra e fez *O Guarani*, que saiu foi, não a história de um conflito insuperável entre o índio Peri e o colonizador d. Antônio de Mariz, mas a sujeição (voluntária, não é estranho?) do primeiro ao segundo. E, no fim, a perspectiva da união das raças figura-se no par Ceci e Peri<sup>23</sup>.

O nacional passa a projetar-se através da mestiçagem amorosa. O colonizador europeu é deslocado de uma perspectiva de oposição à cultura nativa e ganha *status* de elemento *purificador* no cruzamento das raças.

Na tentativa feita por Alencar, de conciliar o elemento branco, colonizador, com o elemento nativo, ostensivamente dominado, há sempre a predominância do estatuto da cultura dominante, colonizadora, sobre o nativo. Até mesmo a representação do mundo indígena, quando ainda em estado “natural” e sem interferência dos colonizadores (*Ubirajara*), já reproduz valores e modelos da sociedade do homem branco e “civilizado”. Da miscigenação branco/índio resulta sempre a aculturação dos valores deste em benefício daquele.

Não obstante toda essa questionável perspectiva colonizadora do Alencar indianista, não se pode deixar de ver em *O Guarani*, *Iracema* e *Ubirajara* um laborioso trabalho textual no sentido de transfiguração da natureza brasileira e da mitologia indígena. A força poética desses textos se faz marcante na memória de um Brasil que busca suas origens, seus traços reveladores de uma dada “consciência nacional”, principalmente em termos da representação simbólica de seu povo.

A partir desse amplo quadro histórico, sociocultural e literário do Brasil, situando a figura de Alencar, torna-se menos íngreme a descida a algumas particularidades da literatura indianista desse inquieto fabulador da nacionalidade. Temos considerado que, para melhor compreender *O Guarani*, *Iracema* e *Ubirajara*, é importante uma visão de conjunto que leve em consideração o contexto sociocultural da época. Para tanto, podemos nos valer ainda de vários textos críticos e teóricos do próprio escritor, como prefácios, cartas, depoimentos etc., além de textos literários que permaneceram inéditos em sua época, como a malograda obra poética — *Os Filhos de Tupã* —, em versos mal resolvidos.

### ***Os Filhos (bastardos) de Tupã***

No posfácio de *Iracema* (1865), em forma de carta ao “Dr. Jaguaribe”, José de Alencar faz vários torneios retóricos em relação a um monumental poema épico indianista (cujo nome, sintomaticamente, não cita), por ele iniciado, e pouco depois abandonado, há cerca de dois anos. Primeiramente, refere-se ao poema como fruto de equívocos de toda ordem:

Cometi a imprudência quando escrevia algumas cartas sobre A Confederação dos Tamoios (1856) de dizer: ‘as tradições dos indígenas dão matéria para um grande poema que talvez um dia alguém apresente sem ruído nem aparato, como modesto fruto de suas vigílias<sup>24</sup>.

Segundo Alencar, esse comentário

tanto bastou para que supusessem que o escritor se referia a si, e tinha já em mão o poema; várias pessoas perguntaram-me por ele<sup>25</sup>.

Com isso, meteu-se Alencar “em brios literários” e, outro equívoco,

sem calcular das forças mínimas para empresa tão grande, que assoberbou dois ilustres poetas, tracei o plano da obra, e a comecei com tal vigor que a levei quase de um fôlego ao quarto canto<sup>26</sup>.

Como diz o próprio Alencar, o “fôlego amorteceu”, o poema foi interrompido para não mais ser retomado. O pálido motivo apresentado pelo escritor para tal malogro foi o de uma possível incompreensão do seu esforço e do seu poema por parte do público. Contudo, o próprio Alencar, com sua consciência crítica, revela dúvidas sobre a qualidade dos “cerca de dois mil versos heróicos”:

Conforme a benevolência ou severidade de minha consciência, às vezes os acho bonitos e dignos de verem a luz; outras me parecem vulgares, monótonos, e somenos a quanta prosa charra tenho eu estendido sobre o papel<sup>27</sup>.

E conclui Alencar, numa incontida e sarcástica crítica ao público, álibi quase perfeito para o desgosto em relação a esses versos que já se lhe afiguravam como filhos bastardos em relação à sua obra:

Se o amor de pai abranda afinal esse rigor, não desvanece nunca o receio de ‘perder inutilmente meu tempo e fazer versos para caboclos’<sup>28</sup>.

Contudo, se “os versos, como as comédias, passarão para a gaveta dos papéis velhos, relíquias autobiográficas”, como disse o próprio José de Alencar, ele não deixa se perder de todo esse seu filho de altos ideais americanistas:

Mas não se pode abandonar assim um livro começado, por pior que ele seja; aí nessas páginas cheias de rasuras e borrões dorme a larva do pensamento, que pode ser ninfa de asas douradas, se a inspiração fecundar o grosseiro casulo<sup>29</sup>.

Dois anos depois, nasce *Iracema*, a virgem dos lábios de mel, cantada em deliciosa prosa poética. A partir do conjunto da obra indianista levada em consideração pelo escritor, Alencar pode ser considerado um poeta que se sente à vontade na “elasticidade da frase”, sendo, porém, medíocre no casulo do verso metrificado.

### ***Piguara* — o criador e a criatura**

Exemplificando o seu árduo trabalho de pesquisa para o poema *Os Filhos de Tupã*, José de Alencar vale-se da expressão *piguará*, que significa, para os índios, “senhor dos caminhos”, e não “rei dos caminhos”, ou “guia”, como poderiam pensar alguns leitores menos informados. Após algumas considerações sobre o nome, o escritor explica o sentido por ele atribuído ao termo *piguará*:

O caminho no estado selvagem não existe; não é coisa a saber; faz-se na ocasião da marcha através da floresta ou do campo, e em certa direção; aquele que o tem e o dá, é realmente senhor dos caminhos<sup>30</sup>.

Esse exemplo de Alencar não é gratuito, não foi escolhido ao

acaso. Extrapolando os limites em que foi empregado, pode-se ver nessa noção do *piguara* uma metáfora usada pelo autor de *Iracema*, para representar também o sentimento e mesmo a visão que tinha de si próprio na luta pela construção e desenvolvimento de um projeto nacionalista para a literatura brasileira. Por isso, não chega a ser surpresa quando vemos, mais tarde, em *Como e porque sou romancista*, Alencar comentar a situação dos novos escritores e comparar:

Compare-se essa estrada, tapeçada de flores, com a rota aspérrima que eu tive de abrir, através da indiferença e do desdém, desbravando as urzes da intriga e da maledicência<sup>31</sup>.

Obra de “semideuses do pensamento”, conforme mitificava Alencar, o romance aparece como produto do *gênio* do escritor, que se eleva sobre todas as dificuldades na realização dessa *missão* quase sagrada de representar a vida e os ideais de seu povo.

Ao mesmo tempo em que tentava construir um poema que fosse a própria *Gênesis* do povo americano (*Os Filhos de Tupã*), que realiza uma obra poética como *Iracema*, cujo nome é um anagrama da palavra **América**, e que lança as bases teóricas de uma literatura de fundação, comprometida com os valores nacionalistas, em meio a todo esse demiúrgico impulso criador, Alencar não se cansa de criticar o vazio cultural que caracterizava o Brasil: a indiferença e a má fé da crítica, a incapacidade dos escritores de produzirem uma verdadeira literatura nacional de grande valor artístico.

É incontestável em Alencar o caráter programático de sua obra, sobretudo a vertente indianista. Nesse sentido, foi ele um verdadeiro *piguara*, senhor dos caminhos da literatura nacionalista. Alencar, mais do que Gonçalves Dias, “devia enfrentar com uma espécie de criação *ex nihilo*”, diz Augusto Meyer,

a tenuidade da nossa consciência nacional, sem lastro de tradições sedimentadas, capaz de alimentar a obra literária prescindindo do arrimo de influências peregrinas<sup>32</sup>.

Nas palavras do próprio Alencar,

este grande império, a que a Providência rasga infindos horizontes, é uma nação oca; não tem poesia nativa, nem perfume seu<sup>33</sup>.

Não existiria para Alencar uma tradição poética nacional — a nação, enquanto narração literária, estava oca. A partir desse

argumento retórico, caro ao contexto romântico local, Alencar estabelece seu projeto literário, tendo como pressuposto básico a *invenção do passado*.

Todo esse movimento retórico-literário empreendido por José de Alencar configura a estratégia de construção de uma “biografia da nação”, a partir de um “presente originário”, na perspectiva descrita por Benedict Anderson. Segundo esse autor, na ausência de uma origem claramente demarcada, “a biografia de uma nação” seria moldada “tempo acima”, em direção a um passado a ser construído como narrativa requisitada e a serviço do discurso de um tempo presente<sup>34</sup>.

Dessa forma, ao medievalismo dos franceses e portugueses, José de Alencar contrapõe o pré-cabralismo. Nesse processo de recorte do passado, Alencar vale-se mais de uma forte intuição e de uma fértil imaginação poética do que propriamente de uma análise crítica da realidade factual. A busca romântica do passado lendário e a exaltação da natureza ganham em Alencar as diretrizes ideológicas de um projeto nacionalista a ser *inventado/construído* e as cores próprias de uma natureza cuja exuberância e particularidades vinham sendo cantadas desde o descobrimento.

Se na sua obra indianista Alencar propõe a gênese de uma raça e de uma nação, essa obra, por sua vez, far-se-á acompanhar de uma engajada produção crítica e teórica que a propõe e defende. Essa produção de Alencar foi alimentada ainda por famosas polêmicas do autor com intelectuais e escritores da época. Extremamente vaidoso, destemido e empreendedor, Alencar não afasta a produção literária do olhar crítico, e prova disso são seus diversos textos teóricos, muitos deles encartados nos próprios romances (como em *Iracema* e *O Guarani*).

Três grandes polêmicas marcam a vida literária de José de Alencar: a primeira, em 1856, com Gonçalves de Magalhães, nas *Cartas sobre a Confederação dos Tamoios*; a segunda, nos anos de 1871/72, o escritor tem sua obra indianista atacada por J. Feliciano de Castilho e Franklin Távora; e finalmente, em 1875, trava-se um debate acirrado entre ele e Joaquim Nabuco, sobre as duas concepções de civilização brasileira — a de matriz européia e a de base nacional, esta defendida por Alencar.

O eixo central dessa crítica de Alencar movimentava sempre elementos que, argumentava ele, deveriam caracterizar a cultura e a literatura brasileira, como a questão da liberdade lingüística do português falado no Brasil, a temática indianista e o sentimento da natureza como a emanadora da própria idéia de nacionalidade. Com isso, vemos que, também na crítica e na teoria literária, Alencar revela-se um *piguara*.

### A *Santíssima Trindade* indianista

Três são os romances indianistas de Alencar — *O Guarani* (1857), *Iracema* (1865) e *Ubirajara* (1874). Frutos de um consciente projeto literário e um recorrente influxo nacionalista, esses romances foram gestados desde a infância do escritor, nas suas andanças pelo interior do nordeste, cujas cenas contempladas deixaram “uma cousa vaga e indecisa” na sua memória, “que devia parecer-se com o primeiro broto de *O Guarani* e de *Iracema*”<sup>35</sup>.

Conforme já apontava Sílvio Romero, a obra de Alencar, sobretudo a indianista, foi fruto de um grande talento literário aliado a um trabalho meticuloso de estudos e pesquisas sobre as coisas do Brasil. Momentos decisivos na inspiração desses romances foram a polêmica com Gonçalves de Magalhães, quando Alencar exercita teoricamente sua visão de indianismo e literatura brasileira, bem como a experiência malograda do poema épico *Os Filhos de Tupã*, para o qual o escritor recorreu a muitas fontes de pesquisa, seja a nível informativo e teórico, seja na leitura dos clássicos do gênero, desde Homero.

Nos três romances, sobressaem a exaltação da Natureza como força vital e símbolo da grandeza da Pátria, a utópica transfiguração do índio vilipendiado em herói mítico (à imagem e semelhança dos heróis épicos ocidentais), e a busca de um estilo simples, econômico, uma forma direta de expressão, sustentada no *símile* (aproximação homem/natureza), que pudesse captar a mentalidade selvagem dos índios e a riqueza de formas e cores da fauna e da flora brasileiras.

São três romances de fundação da identidade nacional, com um escalonamento cronológico, ao nível da fábula, inversamente proporcional ao da publicação. Assim, *Ubirajara*, que foi o último a ser publicado, retrocede a um período pré-cabralino; *Iracema*, cuja fábula situa-se no início do século XVII, trata das origens da nação brasileira, enfocando o cruzamento das raças (branco e índio) e o nascimento de Moacir, *o primeiro brasileiro*, já *O Guarani*, o primeiro a ser publicado, articula um contexto histórico mais próximo do autor, o tempo dos primeiros grandes “senhores de terra”, análogo ao contexto medieval.

Contudo, José Aderaldo Castelo propõe um outro modelo para situar cronologicamente essa *Trindade* do indianismo, que ficariam dispostos na seguinte ordem: *Ubirajara*, *O Guarani* e *Iracema*. Segundo ele, *Ubirajara* corresponde à realização parcial do plano épico de *Os Filhos de Tupã* e seria, assim, “o grande intróito aos romances subseqüentes — *O Guarani* e *Iracema*”<sup>36</sup>. O primeiro



desse dois, diz Aderaldo Castelo, realiza mais plenamente os objetivos de *Ubirajara*, ou seja, a “síntese de valores e aspirações coletivas ou de um povo ou de uma nação”, enquanto *Iracema* seria a súpula poética dos outros dois romances épicos.

Aderaldo Castelo tem consciência de que seu modelo altera a cronologia interna das obras, violação essa que ele justifica argumentando, entre outras coisas, que o romance da virgem dos lábios de mel traz

a presença viva dos sentimentos mais íntimos do Autor, voltados para o seu berço natal, as reminiscências da paisagem, das tradições orais, das sugestões líricas e das experiências acumuladas na infância<sup>37</sup>

Considerando que o “instinto de nacionalidade” é, para Alencar, o sentimento profundo que transmuta a natureza e o índio em figuras ideais da identidade nacional, é de grande perspicácia crítica a classificação de Aderaldo Castelo, vindo em *Iracema* esse momento em que a subjetividade de Alencar manifesta-se de forma mais plena na composição do romance-poema-épico brasileiro.

### **Tábula rasa**

José de Alencar faz uma leitura crítica da literatura dos cronistas e viajantes, no tocante à questão indígena, procurando, como disse Silviano Santiago, “desrecalcar os valores culturais indígenas que se encontravam camuflados, escondidos, nos textos escritos por estrangeiros”<sup>38</sup>. Nesse contexto, sobressai a metáfora da “tábula rasa” presente na *Carta de Caminha* para caracterizar o silvícola que, como minimizava Gandavo, não tinha nem “Fé” nem “Lei” nem “Rei”<sup>39</sup>.

Ao elevar o índio à condição de herói, contudo, Alencar toma por modelo os ideais míticos sedimentados pela cultura européia, bem como a ética judaico-cristã. O próprio Silviano Santiago aponta esse fato, em um outro texto, reconhecendo que Alencar recai “em *perdoável* europeocentrismo romântico, pois o fim óbvio do texto (*O Guarani*) é o de comprovar, pela analogia, o valor nobre do selvagem”<sup>40</sup> (grifo nosso).

O que Silviano não observa é que essa estratégia de “estruturas nobres paralelas” acaba por referendar o que ele chama de “dialética do *mesmo* e do *outro*”<sup>41</sup>, ou seja, o ponto de vista da “tábula rasa”, de que não havia uma verdadeira tradição, uma aproveitável cultura indígena a ser exaltada, necessitando-se tomar de empréstimo os valores e ideais dos colonizadores. Essa ambigüidade no campo ideológico do indianismo de Alencar pode ser “perdoável”, como diz

Silviano Santiago, tendo em vista as qualidades literárias e a importância histórica das obras.

Se no projeto nacionalista de Alencar não houve lugar para o negro (embora se tratasse de mistura de raças), o escritor também se mostrava consciente do processo de *depuração* a que teve de submeter o índio para torná-lo símbolo nacional. Na sua quarta *Carta sobre a Confederação dos Tamoios*, rebatendo críticas de que o índio e a natureza brasileira, em suas particularidades concretas, não sustentavam uma epopéia nacionalista, Alencar passa a enumerar uma série de exemplos sobre o processo de transfiguração poética da realidade, tais como:

Chateaubriand no Gênio do cristianismo achou uma fonte de poesia inesgotável descrevendo a delicadeza da maternidade no jacaré, em um réptil monstruoso e disforme<sup>42</sup>.

Assim, com exemplos desse nível, defende Alencar o seu modelo indígena e a natureza americana como legítimos representantes do nacionalismo literário.

Além do próprio Chateaubriand, citado no exemplo acima, bem como em outros momentos dos textos teóricos de Alencar (“quanto à poesia americana, o modelo para mim ainda é Chateaubriand”), a crítica tem apontado alguns outros autores como tendo influenciado o escritor brasileiro em seu indianismo. Contudo, devemos ressaltar também todo o esforço de adaptação, de aclimação que essa literatura indianista traz em seu bojo, tendo os elementos históricos e ficcionais passado por um processo criativo habilmente conduzido por José de Alencar.

Prova maior da sensibilidade artística e dos eficazes recursos formais de Alencar é a inclusão definitiva de várias personagens suas no imaginário e na cultura popular, como *Peri*, *Ceci* e *Iracema*, para ficarmos nas mais famosas. Tais personagens são ainda recriadas em prosa e verso (na música e na literatura popular, e são redimensionadas na literatura erudita).

Esse descompasso entre a realização literária de grande poeticidade e o fundo ideológico dos romances indianistas de Alencar talvez tenha levado o crítico Augusto Meyer a uma posição extremada em favor da transfiguração poética enquanto valor representativo autônomo, na obra do escritor cearense. Evocando em Alencar “o gosto da gratuidade, o amor ao diverso e pitoresco, ao imprevisto pelo simples imprevisto”, Augusto Meyer diz o seguinte:

Eu, por mim confesso humildemente que não vejo indígenas na obra de Alencar, nem personagens históricos, nem romances históricos; vejo uma poderosa imaginação que transfigura tudo, a tudo atribui sentido fabuloso e não sabe criar senão dentro de um clima de intemperança fantasista<sup>43</sup>.

Filho de um tempo de indefinições e contradições socioculturais e políticas, José de Alencar não deixa de pagar tributo à herança do Romantismo ocidental, nos temas e nas técnicas; contudo, fica claro que o seu grande talento de escritor, aliado a um compromisso efetivo com a construção de uma literatura nacional, gerou obras do valor de *Iracema* e de *O Guarani*, que representam, sem dúvida, uma contribuição decisiva para a literatura brasileira, na busca simbólica das origens da nação.

### **Ubirajara — o cavaleiro da lança**

Sendo o último livro da série indianista escrita por José de Alencar, *Ubirajara* deve ser lido, também, a partir dessa posição que ocupa. Sobressai o fato de esse romance (“lenda”) ser o único dos três em que ainda não aparece a figura do branco colonizador — a estória se passa numa época pré-cabralina, marcada por uma ética de caçador/guerreiro que vai determinar a trajetória do herói. Ganham relevo a vitalidade da Natureza, em suas imagens totalmente selvagens, e a figura do índio, em pleno vigor primitivo, original e mítico — *Ubirajara* maneja a lança, domina feras, conduz enorme tronco de árvore, tudo à maneira soberba dos maiores heróis da *Iliada*, de onde Alencar também retira alguns recursos formais, como por exemplo o gosto de assinalar um gesto três vezes repetido.

*Ubirajara* representa o ponto extremo de um processo de recuo no tempo da narrativa, tendo em vista *O Guarani* e *Iracema*. Tal recuo chega a esse momento de pureza étnica e cultural em que Alencar irá (*re*)inventar um índio diferente dos que foram retratados pelos cronistas e viajantes, conforme alerta o próprio autor:

Como admitir que bárbaros, quais nos pintaram os indígenas, brutos e canibais, antes feras que homens, fossem suscetíveis desses brios nativos que realçam a dignidade do rei da criação?<sup>44</sup>.

E mais adiante, ao justificar “a magnanimidade que ressumbra no drama selvagem a formar-lhe o vigoroso relevo”, Alencar, como já vimos, critica os “historiadores, cronistas e viajantes da primeira época”, afirmando que eles pertenciam a “duas classes de homens

[...]: a dos missionários e a dos aventureiros”. Uns justificando a importância da catequese e outros querendo justificar “a crueldade com que tratavam os índios”.

Assim, querendo contrapor-se a esses relatos que tratavam o índio como animais selvagens, Alencar vai atribuir-lhe valores heróicos e honras do cavaleiro medieval, próprios à tradição das nações civilizadas. Com isso, quer o autor de *Ubirajara* estabelecer uma analogia de valores (dessa vez em relação a um índio anterior ao descobrimento), entre o índio e o herói ocidental, tomando emprestado deste o seu valor positivo. Exemplo disso fornece o próprio Alencar, ao falar do “combate nupcial”, no canto VI:

Estes certames guerreiros, estes jogos de luta, combate e carreira, presididos por mulheres que julgavam do valor dos campeões e conferiam prêmio aos vencedores, não cedem em galanteria aos torneios de cavalaria <sup>45</sup>.

Não podemos deixar de ver aí, nesses torneios recheados de lances heróicos, também uma aproximação, formal e temática, dos jogos fúnebres em louvor a Pátroclo, no final da *Ilíada*, quando os guerreiros competiam por prêmios e por glória.

*Ubirajara* é irmão de *Iracema*, diz Alencar logo no início da “Advertência”, no prólogo do livro, filiando-o à forma da lenda. A partir daí, em linha direta com os dois romances indianistas anteriores, o autor promove um processo de transfiguração poética da realidade histórica e antropológica, pois, como informa Silviano Santiago,

a visão que tem Alencar da sociedade indígena é, pois, calcada [...] na sua própria atitude ideológica dentro da sociedade brasileira do Segundo Reinado. Ambas as sociedades se apresentam solidamente estruturadas, fechadas em valores de chefia (poder), nobreza (coragem) e glória (feitos guerreiros)<sup>46</sup>.

O herói tem uma trajetória gloriosa, rumo a uma grande síntese mitogênica: de caçador implacável, Jaguaré (como então era chamado), conquista o *status* de guerreiro, vencendo, em combate exemplar, o seu inimigo Pojucã, podendo assim assumir o nome *Ubirajara*, o senhor da lança (o gosto pelo epíteto evoca mais uma vez a narrativa homérica). Então o guerreiro, sacramentado pelas lutas vitoriosas, une-se a duas belas jovens de diferentes tribos (Araci e Jandira) e reúne sob seu comando duas importantes nações indígenas, formando a grande nação dos tabajaras.

Por fim, podemos dizer que *Ubirajara* não acrescenta muito à obra indianista de Alencar, estando numa linha de continuidade de *Iracema*, sem, contudo, alcançar o grau de poeticidade e de dramaticidade desta.

### **O Guarani — “Peri beijou a cruz da espada”**

Inicialmente publicado em folhetim, no *Diário do Rio*, o romance *O Guarani* traz a saga de um dos mais famosos casais da literatura brasileira, cristalizado como modelo a permear o imaginário popular — Peri e Ceci.

Esse primeiro romance indianista de Alencar insere-se, como os dois subseqüentes, numa tradição de textos que versam sobre o índio e a natureza brasileira desde o descobrimento, num jogo de aproximações e distanciamentos próprio das dificuldades culturais e das ambigüidades ideológicas inerentes ao processo de colonização.

*O Guarani* insere-se também no contexto de fervorosos debates sobre a questão da literatura nacional, que teve em Alencar um dos seus protagonistas maiores. Como não poderia deixar de ser, o romance paga tributo às linhas gerais do movimento romântico europeu, sobretudo na figura de alguns autores (já bastante apontados pela crítica que estuda a obra de Alencar), como Walter Scott, Chateaubriand, Cooper e Alexandre Herculano. Diante das acusações de plágio, José de Alencar justificava-se realçando o potencial do indianismo americano, como tema inerente à nossa cultura e, por extensão, à sua própria obra :

Se Chateaubriand e Cooper não houvessem existido, o romance americano havia de aparecer no Brasil a seu tempo<sup>47</sup>.

*O Guarani* vai estabelecer “o quadro de um Brasil-Colônia criado à imagem e semelhança da comunidade feudal européia”<sup>48</sup>, salienta Alfredo Bosi, destacando logo em seguida que o romance apresenta brechas por onde se deixam flagrar aspectos da realidade brasileira da época. O pacto feudal do castelo de Dom Antônio de Mariz, diz Bosi, é transgredido pelo pacto do Senhor com os mercenários com quem negocia:

O pacto com os mercenários faz entrar uma realidade nova: o ganho, o dinheiro; instituto alheio à rede feudal de valores<sup>49</sup>.

Essa brecha, diz o crítico, aponta para a representação de valores de uma sociedade já aberta, vivendo já as contradições entre

o *ethos* senhorial e o capitalismo emergente. Para a economia geral da obra, contudo, reconhece Bosi que os mercenários importam mais como fator de intriga, como geradores de suspense:

Filtro que revela, pelo contraste do escuro sobre o claro, a pureza de Cecília, o despojamento de Álvaro de Sá, a nobreza selvagem de Peri, a generosidade inata de Dom Antônio de Mariz<sup>50</sup>.

A partir desse contraste, sobressai a figura ímpar de Peri, cuja bravura, honra e pureza de sentimento traçadas por Alencar, elevam-no aos mais altos patamares da nobreza, merecendo de Dom Antônio a seguinte deferência: “Crede-me, Álvaro, é um cavaleiro português no corpo de um selvagem.” Para completar a transfiguração,

o índio caiu aos pés do velho cavaleiro, que impôs-lhe as mãos sobre a cabeça. / - Sê cristão! Dou-te meu nome. / Peri beijou a cruz da espada<sup>51</sup>.

Feita a conversão, abre-se a possibilidade de união das raças, em que a *poeticidade* do índio desenraizado incorpora-se aos valores nobres do branco conquistador.

Peri, o forte e bravo herói, comporta-se, porém, como um *servo* de Cecília, a quem chama de “Uiára”, ou seja, *senhora*. Estrutura semelhante dessa relação amorosa branco/índio alencariano, segundo observa Bosi, irá se repetir em outro famoso romance indianista de Alencar:

Também Iracema, no romance homônimo, torna-se mulher de Martin Soares Moreno, mas a relação de sexo importa aí menos que a de domínio: a índia morrerá por sua causa<sup>52</sup>.

O final de *O Guarani* encontra-se mergulhado no ambiente selvagem e mítico que reporta ao próprio *dilúvio*, através do *Tamandaré*, o Noé indígena, segundo o próprio Alencar informa através de Peri (no “Epílogo”), que conta a lenda para Cecília, às vésperas da grande enchente do Rio Paraíba.

João Alexandre Barbosa, numa leitura metalingüística do romance, vê nessa passagem do *dilúvio* uma referência intertextual que reporta à própria criação do romance brasileiro, à fundação de uma nova tradição literária paralela à idéia de fecundação da terra por Peri e Ceci após a enchente do rio, esse dilúvio americano<sup>53</sup>.

Assumindo a perspectiva da lenda, o romance chega ao seu

final apagando os limites entre o fantástico e o natural, a história e o mito.

Se, do ponto de vista ideológico dos romances indianistas de Alencar, os valores do português colonizador se impõem como superiores (dignos de serem imitados), na dimensão mitopoética desses mesmos romances, quem cresce e se imortaliza aos olhos dos leitores são Peri, Ubirajara e Iracema, esses seres emoldurados pela poesia americana.

### **Iracema — Natureza-Mãe**

De que trata *Iracema*? Que outras leituras podemos fazer dessa “lenda do Ceará”?

Poderíamos dizer que, como uma súpula dos ideais nacionalistas da *poesia* americana — índio e natureza transfigurados poeticamente —, esse romance de Alencar compõe a figura de uma Natureza-Mãe encarnada na bela e trágica figura de Iracema. Em linhas gerais, podemos justificar esse recorte através de dois elementos primordiais na composição do texto: um de natureza estilística e outro no campo temático, sendo que os dois confluem para o mesmo ponto e se complementam.

Primeiramente, no nível estilístico, o romance se desenvolve e ganha tonalidade expressiva a partir da força motriz do *símile*,<sup>54</sup> que é, sem dúvida, o maior recurso imagístico desse poema de Alencar. Através do *símile* é que o narrador cria todo o jogo de ressonâncias (estéticas e programáticas) na relação homem-natureza, revelando toda expressividade dos elementos naturais pintados ao longo do texto. Também é o *símile* que possibilita esse ininterrupto fluxo de valores e sentimentos que marcam o destino de Iracema, no seu relacionamento com Martin Soares Moreno — cada estado de ânimo da Virgem dos lábios de mel encontra um elemento natural para representá-lo.

A Natureza, através desse jogo comparativo, eleva-se quase ao nível de uma personagem, ao lado de Iracema. A forma econômica e direta do *símile* possibilita ainda ao escritor reproduzir de forma convincente a estrutura elementar e orgânica da linguagem dos índios, captando a sua psicologia numa espécie de simbiose com o mundo selvagem e natural. O *símile* é, assim, a ponte estilística que liga os seres humanos e os elementos da Natureza selvagem, reduzindo a distância entre eles, que passam então a girar numa mesma órbita de força e beleza, de proteção e poder.

O segundo fator que justifica a nossa proposta de leitura é mais predominantemente temático, ou seja, é a convergência dos diver-

sos elementos da trama para o amor e a maternidade de Iracema como algo absoluto - um verdadeiro ato inaugural, sobrepondo-se até mesmo aos valores sagrados da índia, que era a guardiã do segredo da jurema.

Numa imagem literária de rara beleza, a triste Iracema alimenta seu filho, Moacir, com um misto de leite e sangue que vertiam de seu maltratado peito. Leite e sangue, uma fusão de vida e morte — imagem que encontrou em outro grande poeta brasileiro tratamento primoroso — Carlos Drummond de Andrade, no seu poema *A morte do leiteiro*.

Esse filho da dor, mestiço de índia e branco, é o primeiro brasileiro — está fundada uma nova raça. A maternidade realiza-se em Iracema como um desdobramento dessa força primitiva da Natureza que dispõe de tudo, inclusive da vida e da morte num processo ininterrupto de transformação.

A formosa Iracema cumpre o seu destino com a força e a determinação impassíveis da própria Natureza, que da árvore faz cair a semente para poder gerar nova vida.

Assim, Iracema, qual uma deusa da floresta e da raça brasileira, apresenta-se à imagem e semelhança da Natureza.

### **CONCLUSÃO: memórias prósperas**

Se na introdução, que chamamos de *memórias póstumas*, apontamos para o futuro, ou seja, para as marcas que a obra de José de Alencar, com maior ou menor profundidade, irá imprimir na literatura e na cultura brasileira, a começar por Machado de Assis, nesta conclusão, intitulada *memórias prósperas*, temos em vista apontar não apenas o futuro aludido, como também o motivo central deste ensaio, ou seja, flagrar o passado/presente criado por Alencar, num produtivo jogo de memória transfigurada, mítica memória articulada a partir de necessidades intrínsecas de um presente por se fazer, no diálogo com as nações colonizadoras.

Na base do imaginário nacionalista romântico, estão essas *memórias prósperas*, esse passado fundador e legitimador de uma identidade nacional. Não sendo possível reconhecer esse passado na factualidade histórica, fez-se necessária a sua transfiguração, redimensionando-o, tornando-o suporte de uma construção estética e ideológica que colocasse a nova nação brasileira no concerto das nações civilizadas. Criar condições de existência de um discurso nacionalista sustentado pelos valores culturais da época foi o desafio enfrentado por José de Alencar, o primeiro grande fabulador da nacionalidade.



No corpo deste trabalho, procuramos flagrar esse processo de fabulação: sua gênese, seus desdobramentos e suas contradições; enfim, os diversos fatores que impulsionaram tal processo num período crucial para a formação de um discurso nacionalista. O que move esse ímpeto fabulador de Alencar? Que sínteses históricas, estéticas e simbólicas o criador de *Iracema* elaborou? Mover-se no horizonte dessas questões possibilita-nos entender melhor Alencar e sua época, ou seja, a obra e a militância intelectual no conjunto dos vários sistemas que ditavam sua condição de existência.

Por outro lado, não podemos deixar ainda de apontar nesse título (*memórias prósperas*) a marca, a produtividade, o impulso crítico e fecundo da obra nacionalista de José de Alencar na história literária e cultural do país. O que moveu Alencar e o que tem movido desde então os discursos e os concursos nacionalistas é, sem dúvida, uma interessante questão que ainda há de *loco-mover* muitos estudiosos.

## NOTAS

- <sup>1</sup> Raimundo MENEZES, *José de Alencar - literato e político*.
- <sup>2</sup> Idem, *ibidem*, p.363.
- <sup>3</sup> Idem, *ibidem*, p.359.
- <sup>4</sup> Roberto SCHWARZ, *Ao vencedor as batatas*, p.14.
- <sup>5</sup> José de ALENCAR, "Primeira carta sobre a Confederação dos Tamoiós"; in: Afrânio COUTINHO (Org.), *Caminhos do pensamento crítico*, p.81.
- <sup>6</sup> Ernst RENAN, "O que é uma nação" (capítulo mimeografado, traduzido por Maria Helena Rouanet, 17 p.) retirado de Felipe FOREST (Org.), *Littérature et identité nationale*.
- <sup>7</sup> José de ALENCAR, *Ubirajara*, p.11-2.
- <sup>8</sup> Sílvio ELIA, "Romantismo e lingüística"; in: J. GUINSGURG (Org.), *O Romantismo*, p.114-5.
- <sup>9</sup> Idem, *ibidem*, p.115.
- <sup>10</sup> Afrânio COUTINHO, "O movimento romântico"; in: *A literatura no Brasil*, p.5.
- <sup>11</sup> Benedito NUNES, "A visão romântica"; in: J. GUINSBURG (Org.), *op. cit.*, p.64.
- <sup>12</sup> Gonzague de REYNOUD, citado por Sílvio Elia, *op. cit.*, p.14.
- <sup>13</sup> José Guilherme MERQUIOR, "Situação do escritor"; in: C. F. MORENO (Org.), *América latina em sua literatura*, p.386.
- <sup>14</sup> J. GUINSBURG, "Romantismo, historicismo e história", in: *O romantismo*, p.14.
- <sup>15</sup> Benedito NUNES, *op. cit.*, p.70.

- <sup>16</sup> Antônio CÂNDIDO, *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*, p. 242, v. 1.
- <sup>17</sup> Ferdinand DENIS, apud Luís Costa LIMA, *Controle do imaginário*, 133.
- <sup>18</sup> Luís Costa LIMA, op. cit., p.134.
- <sup>19</sup> J. G. MERQUIOR, op. cit., p.386.
- <sup>20</sup> Idem, ibidem, p. 386.
- <sup>21</sup> Machado de ASSIS, "Literatura brasileira e instinto de nacionalidade"; in: *Machado de Assis: crítica*, p.28.
- <sup>22</sup> Alfredo BOSI, "O nacional e suas faces"; in: *Memória de Eurípedes Simões de Paula*, p.37.
- <sup>23</sup> Idem, ibidem, p. 37.
- <sup>24</sup> José de ALENCAR, *Iracema - edição crítica*, p.80.
- <sup>25</sup> Idem, ibidem, p.80.
- <sup>26</sup> Idem, ibidem, p.80.
- <sup>27</sup> Idem, ibidem, p.80.
- <sup>28</sup> Idem, ibidem, p.82.
- <sup>29</sup> Idem, ibidem, p.82.
- <sup>30</sup> Idem, ibidem, p.41-2.
- <sup>31</sup> Idem, ibidem, p.81.
- <sup>32</sup> Augusto MEYER, "Alencar", in: José de ALENCAR, *Iracema - edição crítica*, p.194.
- <sup>33</sup> José de ALENCAR, "Benção paterna", in: Gilberto Mendonça TELES (Org.), *Prefácios de romances brasileiros*, p.116.
- <sup>34</sup> Benedict ANDERSON, "Memória e esquecimento" (capítulo mimeografado, traduzido por Maria Helena Rouanet, p.22-3), retirado do livro *Imagined communities*.
- <sup>35</sup> José de ALENCAR, "Como e porque sou romancista", in: Gilberto Mendonça TELES (Org.), op. cit., p.75.
- <sup>36</sup> Aderaldo CASTELO, "Iracema e o indianismo de Alencar"; in: José de ALENCAR, *Iracema - edição crítica*, op. cit., p.212-3.
- <sup>37</sup> Idem, ibidem, p.214.
- <sup>38</sup> Silviano SANTIAGO, "Roteiro para uma leitura intertextual de *Ubirajara*"; in: José de ALENCAR, *Ubirajara* (Prefácio), p.6.
- <sup>39</sup> Pero de Magalhães GANDAVO, *Tratado da terra do Brasil: história da Província de Santa Cruz*.
- <sup>40</sup> Silviano SANTIAGO, *Vale quanto pesa*, p.102.
- <sup>41</sup> Silviano SANTIAGO, "A palavra de Deus"; in: *Revista Barroco*, p.8.
- <sup>42</sup> José de ALENCAR, "Cartas sobre a Confederação dos Tamoios"; in: Afrânio COUTINHO (Org.), *Caminhos do pensamento crítico*, p.95.
- <sup>43</sup> Augusto MEYER, op. cit., p.185-8.
- <sup>44</sup> José de ALENCAR, "Benção Paterna"; in: Gilberto Mendonça TELES (Org.), op. cit., p.116.
- <sup>45</sup> Idem, ibidem, p.116.
- <sup>46</sup> Silviano SANTIAGO, "Roteiro para uma leitura intertextual de *Ubirajara*", op. cit., p.7.
- <sup>47</sup> José de ALENCAR, "Como e porque sou romancista", op. cit., p.80.
- <sup>48</sup> Alfredo BOSI, "Imagens do romantismo no Brasil", in: J. GUISENBURG

- (Org.), op. cit., p.239.
- <sup>49</sup> Idem, ibidem, p.241.
- <sup>50</sup> Idem, ibidem, p.242.
- <sup>51</sup> José de ALENCAR, *O Guarani*, p.270.
- <sup>52</sup> Alfredo BOSI, “Imagens do romantismo no Brasil”, op. cit., p.241.
- <sup>53</sup> João Alexandre BARBOSA, “Leitura de José de Alencar”; in: José de ALENCAR, *O Guarani* (Prefácio).
- <sup>54</sup> M. Cavalcante Proença tem um detalhado levantamento dos “símiles” em *Iracema*, em seu ensaio “Transforma-se o amador na coisa amada”. In: *Iracema*(1979) — edição crítica.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. São Paulo: Ática, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Imagined communities*. London/New Iorque: Verso, 1991.
- ALENCAR, José. *Iracema - edição crítica*. 2.ed., São Paulo: Edusp, 1979.
- \_\_\_\_\_. *Ubirajara*. 6.ed., São Paulo : Ática, 1980.
- \_\_\_\_\_. *O Guarani*. 18.ed., São Paulo : Ática, 1994.
- ASSIS, Machado de. *Machado de Assis - crítica*. 2.ed., Rio de Janeiro : Agir, 1963.
- BOSI, Alfredo. “O nacional e suas faces”. In: *Memória de Eurípedes Simões de Paula*. São Paulo: FFLCH / USP, 1983.
- \_\_\_\_\_. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- CÂNDIDO, Antônio. *Educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo : Ática, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Literatura e sociedade*. 7.ed., São Paulo : Nacional, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Formação da literatura brasileira : momentos decisivos*. 6.ed., Belo Horizonte: Itatiaia, 1987, v.1.
- CASTORIADIS, Cornelius. *A instituição imaginária da sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.
- COUTINHO, Afrânio. (Org.). *Caminhos do pensamento crítico*. Rio de Janeiro : Pallas, 1980.
- \_\_\_\_\_. (Org.). *A Literatura no Brasil*. 3. ed., Rio de Janeiro : José Olympio; Niterói : UFF Universidade Federal Fluminense, 1986.
- GANDAVO, Pero de Magalhães. *Tratado da terra do Brasil; história da província de Santa Cruz*. Belo Horizonte : Itatiaia ; São Paulo : Edusp, 1980.
- GERBI, Antonello. *O novo mundo: história de uma polêmica: 1750-1900*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- GOMES Heloísa Toller. *O Negro e a literatura brasileira*. 3.ed. São Paulo: Cultrix, 1988.
- GUINSBURG J. (Org.). *O Romantismo*. 2.ed., São Paulo: Perspectiva, 1978.
- LIMA, Luís Costa. *O Controle do imaginário : razão e imaginação nos*

- tempos modernos*. 2.ed., Rio de Janeiro: Forense Universitário, 1989.
- MELO, Gladstone Chaves de. *Alencar e a "língua brasileira"*. 3.ed. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura, 1972.
- MENEZES, Raimundo de. *José de Alencar - literato e político*. 2.ed., Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1977.
- MEYER, Marlise. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- MORENO, César Fernandez (Coord.). *América latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva / UNESCO, 1972.
- OLINTO, Heidrun Krieger (Org.) *Histórias de literatura: as novas teorias alemãs*. São Paulo: Ática, 1996.
- RENAN, Ernest. "O que é uma nação?"; trad. de Maria Helena Rouanet. In: FOREST, Felipe (Org.). *Littérature et identité nationale 1871/1914*. Paris: Ed. Bords, 1991.
- ROMERO, Silvio. *História da literatura brasileira*, 7. ed., Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1980, v.5.
- ROUANET, Maria Helena. *Eternamente em berço esplêndido: a fundação de uma literatura nacional*. São Paulo: Siciliano, 1991.
- SAID, Edward W. *Cultura e imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Análise estrutural de romances brasileiros*. 7.ed., Petrópolis: Vozes, 1989.
- SANTIAGO, Silviano. "A palavra de Deus". *Revista barroco*. Rio de Janeiro, n.3, 1971.
- \_\_\_\_\_. *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1982.
- SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. 2.ed., São Paulo: Duas Cidades, 1981.
- TELES, Gilberto Mendonça [et all.] (Org.). *Prefácios de romances brasileiros*. Porto Alegre: Academia, 1986.
- TODOROV, Tzvetan. *A conquista da América: a questão do outro*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- VOVELLE, Michel. *Ideologias e mentalidades*. São Paulo: Brasiliense, 1991.