

José de Alencar: século XXI

Marcelo Peloggio
Arlene Fernandes Vasconcelos
Valéria Cristina Bezerra
(Organizadores)

N. Cham.: B869.09 J61

Título: José de Alencar: século XXI.



14236193

Ac. 172808

BCH



O século XXI principia radiante para José de Alencar com a publicação deste livro. Não apenas por reunir 18 especialistas para iluminar sua produção, mas, principalmente, por fazê-lo sob nova e promissora luz. Sem deixar de revisitar discussões já clássicas sobre a escrita alencarina, este livro propõe novas interpretações a partir de teorias recentes.

José de Alencar certamente ficaria feliz se soubesse o que o futuro lhe reservou. Brincando com a definição de Ítalo Calvino, um clássico é um livro que a posteridade insiste em não deixar emudecer. *José de Alencar: século XXI* mostra que a obra do grande escritor cearense faz parte desse seletto grupo.

Márcia Abreu

Universidade de Brasília
Escola de Comunicação
Mestrado em Comunicação
Doutorado em Comunicação
Instituto de Comunicação
Brasília, DF
2013

José de Alencar: século XXI

2013 F11
CP1000
111

Presidente da República

Dilma Vana Rousseff

Ministro da Educação

Aloizio Mercadante

Universidade Federal do Ceará

Reitor

Prof. Henry de Holanda Campos

Vice-Reitor

Prof. Custódio Luís Silva de Almeida

Edições UFC

Editor

Prof. Antônio Cláudio Lima Guimarães

Conselho Editorial

Presidente

Prof. Antônio Cláudio Lima Guimarães

Conselheiros

Prof^a. Angela Maria R. Mota de Gutiérrez

Prof. Gil de Aquino Farias

Prof. Italo Gurgel

Prof. José Edmar da Silva Ribeiro

AC-172808
N-14236193
03/10/17

PERGAMUM
EXCERPT

Marcelo Peloggio
Arlene Fernandes Vasconcelos
Valéria Cristina Bezerra
(Organizadores)

José de Alencar: século XXI



EDIÇÕES
UFC

Fortaleza
2015

José de Alencar: século XXI

© 2015 Copyright by Marcelo Peggio, Arlene Fernandes Vasconcelos e Valéria Cristina Bezerra (organizadores)

Impresso no Brasil / Printed in Brazil

Efetuada depósito legal na Biblioteca Nacional

Todos os Direitos Reservados

Edições UFC

Av. da Universidade, 2932 – Benfica – Fortaleza – Ceará

CEP: 60020-181 – Tel./Fax: (85) 3366.7499 (Distribuição)

3366.7766 (Diretoria) 3366.7439 (Livraria)

Internet: www.editora.ufc.br – E-mail: editora@ufc.br

Coordenação Editorial

Moacir Ribeiro da Silva

Revisão de Texto

Francisca de Sá Benevides

Isabel Ferreira Lima

Normalização Bibliográfica – CRB 3/801-98

Perpétua Socorro Tavares Guimarães

Programação Visual, Diagramação

Valdiano Araújo Macedo / Adilton Lima Ribeiro

Capa

Valdiano Araújo Macedo

Catálogo na Fonte

Bibliotecária: Perpétua Socorro T. Guimarães CRB 3/801-98

José de Alencar: século XXI / Marcelo Peggio, Arlene Fernandes Vasconcelos e Valéria Cristina Bezerra [organizadores]. – Fortaleza: Edições UFC, 2015.

345 p.

ISBN: 978-85-7282-679-2

1. Alencar, José de (1829-1877) – História e Pensamento 2. Gênero Literário 3. Obras de José de Alencar I. Peggio, Marcelo II. Vasconcelos, Arlene Fernandes III. Bezerra, Valéria Cristina IV. Título

CDD: 820.94

Editora Filiada à



Associação Brasileira das Editoras Universitárias

Sumário

APRESENTAÇÃO

Márcia Abreu

9

NOTA DOS ORGANIZADORES

11



HISTÓRIA E ESTÉTICA NO PENSAMENTO DE JOSÉ DE ALENCAR

JOSÉ DE ALENCAR, CONTEMPORÂNEO DA POSTERIDADE

Ivo Barbieri

15

JOSÉ DE ALENCAR E UM PROJETO DE BRASIL

João Cezar de Castro Rocha

29

JOSÉ DE ALENCAR: UM PARTEIRO DO SEU TEMPO

Marcelo Peloggio

47

FABULOSA RUÍNA: JOSÉ DE ALENCAR E O SENTIDO DO TEMPO

Francisco Régis Lopes Ramos

61

QUANDO A VERDADE DISPENSA A VEROSSIMILHANÇA

Arlene Fernandes Vasconcelos

81

A POÉTICA DA RESTAURAÇÃO NA OBRA DE JOSÉ DE ALENCAR

Danielle Cristina Mendes Pereira Ramos

95



O JOGO ENTRE REALIDADE E FICÇÃO

A UNIDADE ROMÂNTICA COMO CRÍTICA
AO REALISMO OITOCENTISTA EM *A PATA DA GAZELA*

Marcus Vinicius Nogueira Soares

111

UM HERÓI INSUBORDINADO

Eduardo Vieira Martins

129

SOLIDARIEDADE E RECONHECIMENTO: ELEMENTOS PARA A
COMPREENSÃO DA DINÂMICA SOCIAL EM UM ESCRITO ALENCARINO

César Sabino

149

IRACEMA, SUBLIME OBJETO DA NACIONALIDADE

Regina R. Félix

169

A REPRESENTAÇÃO DOS JUDEUS EM *AS MINAS DE PRATA*,
DE JOSÉ DE ALENCAR: DIÁLOGOS COM *CALABAR*, DE MENDES LEAL

Rafaela Mendes Mano Sanches

187

JOSÉ DE ALENCAR: *O JESUÍTA* E OS CIGANOS NO BRASIL

Cláudia Bomfim

207

DA PRIMOGÊNITA À CÓSMICA: A RAÇA EM ALENCAR E VASCONCELOS

Roseli Barros Cunha

221



TRADUÇÃO E RECEPÇÃO CRÍTICA

PERI COM SOTAQUE FRANCÊS:
UM ESTUDO DE TRÊS TRADUÇÕES DE *O GUARANI*

Ilana Heineberg

241

O ENCONTRO DO *UBIRAJARA* ALENCARIANO COM A SUA PRIMEIRA
TRADUÇÃO ALEMÃ DE 1886

Wiebke Röben de Alencar Xavier

267

O PERCURSO DO PRESTÍGIO DE JOSÉ DE ALENCAR
E SUA CONSAGRAÇÃO COM *IRACEMA*

Valéria Cristina Bezerra

287

ALENCAR NAS *QUESTÕES DO DIA*

Valdeci Rezende Borges

307

OS HOMENS PACATOS NÃO FAZEM HISTÓRIA: JOSÉ DE ALENCAR,
QUASE QUATRO DÉCADAS DEPOIS DO 1º CENTENÁRIO

Odalice de Castro Silva

329

Apresentação

De volta ao centro – leituras da obra de José de Alencar no século XXI
Márcia Abreu (Unicamp)

José de Alencar deve ter morrido chateado – se é que alguém consegue morrer contente. Era um homem de apenas 48 anos, mas se achava velho. Tão velho, que adotou o pseudônimo de Sênio, em livros produzidos na década de 1870, período que ele chamou de sua “velhice literária”, em *Como e porque sou romancista*.

O final do século XIX não foi lisonjeiro para ele. Alencar, que tinha o gosto da polêmica, viu um forte ataque armar-se em torno de sua produção. Acusavam-no de fazer “literatura de gabinete”, de não conhecer o país e o povo que dizia retratar em seus escritos. Julgaram sua obra fantasiosa e inverossímil.

O século XX foi um pouco mais generoso. Alencar ingressou no cânone, foi admitido nas histórias literárias e começou a frequentar as escolas de todo o país. Sua glória como romancista, no entanto, foi empanada pela proximidade de Machado de Assis, erigido em parâmetro de boa realização romanesca. Lidas à luz de romances como *Memórias póstumas de Brás Cubas* ou *Dom Casmurro*, as narrativas de Alencar foram vistas como ingênuas, com pouca densidade psicológica ou como frutos de uma visão social conservadora.

O século XXI principia radiante para José de Alencar com a publicação deste livro. Não apenas por reunir 18 especialistas para iluminar sua produção, mas, principalmente, por fazê-lo sob nova e promissora luz. Sem deixar de revisitar discussões já clássicas sobre a escrita alencarina, este livro propõe novas interpretações a partir de teorias recentes. Assim, ganham um novo exame temas como o projeto de construção nacional, a relação entre verdade e verossimilhança, o sentido da construção histórica. Ganham também nova interpretação obras já muito examinadas, como *Iracema*, *A pata da gazela* ou *O sertanejo*, para citar apenas alguns dos muitos romances interpretados no livro. Ao mesmo tempo, examinam-se as reviravoltas realizadas na recepção

crítica que transitou entre a exaltação, em meados do século, e a fria recriação poucas décadas depois. Analisam-se, igualmente, textos e questões praticamente virgens, como os escritos de Alencar sobre “a raça primogênita” e “antiguidade da América”. Grande novidade trazem, também, os estudos sobre as traduções de narrativas alencarinas para o francês e para o alemão. Publicadas ainda no século XIX, revelam um sucesso internacional insuspeitado e muito maior do que o de Machado de Assis, que tardou a ser conhecido na Europa e o fez mais timidamente.

José de Alencar certamente ficaria feliz se soubesse o que o futuro lhe reservou. Brincando com a definição de Ítalo Calvino, um clássico é um livro que a posteridade insiste em não deixar emudecer. *José de Alencar: século XXI* mostra que a obra do grande escritor cearense faz parte desse seletto grupo.

Nota dos Organizadores

A vivência acadêmica é feita de trocas, encontros, diálogos e foi assim que surgiu a ideia desta obra. Em 2012, ao final de uma atividade na Unicamp, Marcus Vinicius Nogueira Soares, em conversa com Valéria Cristina Bezerra, falou sobre a necessidade de se reunirem os estudiosos de José de Alencar em algum tipo de atividade que colocasse em pauta a obra do escritor. Ao ser contatado, Marcelo Peloggio incentivou a ideia, propondo que tal exercício fosse empreendido através de uma obra coletiva acerca da produção geral do autor de *O guarani*. Apresentamos o projeto à Casa de José de Alencar, que prontamente o acolheu, apoiando a sua concretização. Demos início então aos convites aos estudiosos que aqui figuram, os quais generosamente aceitaram fazer parte deste livro. Sem título até aquele momento, foi Eduardo Vieira Martins, em caminhada pela Avenida Beira-Mar, em Fortaleza, que o sugeriu a Marcelo Peloggio. *José de Alencar: século XXI* significa, portanto, um inspirado título para a edição que idealizávamos.

Com uma obra vasta, na qual trabalhou a perspectiva temporal – romances históricos que cuidam dos embriões da nacionalidade brasileira –, bem como a espacial, com narrativas que abordam as diversas regiões do Brasil, além de textos críticos e até filosóficos, Alencar acumulou o peso da crítica tradicional sobre o seu labor literário. Este livro consiste, portanto, na reunião de uma coletânea de artigos e ensaios elaborados por especialistas do Brasil e do exterior, com o intuito de divulgar os mais recentes estudos que essa atual geração de pesquisadores preparou para esta publicação.

Assim, esta edição tem como objetivo central apresentar leituras acerca da obra do escritor cearense que considerem as perspectivas teóricas atuais, dialogando com fontes primárias e outros documentos, bem como com a crítica dos séculos XIX e XX, de forma a situar os problemas de avaliação e interpretação da obra alencarina mediante um estudo coletivo que redimensione a sua produção literária, cobrindo diversas áreas, como a literatura, a história, a filosofia, a sociologia, a antropologia etc.

Nesse espírito, após dois anos de produção e organização¹, vem a lume, finalmente, o *José de Alencar: século XXI*, em uma publicação das Edições UFC em parceria com a Casa de José de Alencar.

¹ Agradecemos a Dariana Paula Silva Gadelha, pela colaboração na revisão técnica deste livro.



História e Estética
no Pensamento de
José de Alencar

REVISTA DE ECONOMIA

1954

1953

1952

1951

1950

1949

1948

1947

1946

1945

1944

1943

1942

1941

1940

1939

1938

1937

1936

1935

1934

1933

1932

1931

1930

1929

1928

1927

1926

1925

1924

1923

1922

1921

1920

José de Alencar, Contemporâneo da Posteridade

Ivo Barbieri²

Alencar é uma das minas da literatura brasileira até hoje.

Roberto Schwarz

O título deste trabalho, se tomado ao pé da letra, seria um escandaloso anacronismo, dado que o jornalista, cronista, polemista, político, teatrólogo e romancista José de Alencar, nascido e criado na primeira metade dos Oitocentos e tendo realizado sua obra entre 1856 e 1875, ocupa posição singular na cena pública brasileira do miolo do século XIX. Emergindo e sobressaindo de um momento histórico decisivo da nossa história, o autor de *Iracema* imprimiu, em alto-relevo, o seu nome e a marca do seu estilo no contexto político-social-histórico-literário do período em que a jovem nação brasileira, em fase de formação, estava empenhada em definir, conformar e afirmar a sua identidade de nação emancipada do domínio colonialista. Já as primeiras experiências vividas na terra natal seriam decisivas na formação do caráter e sinalizariam o roteiro a ser percorrido pelo futuro escritor. Assim, o cenário dos romances de cunho nativista desenha-se a partir das impressões do adolescente que, ao atravessar o sertão nordestino, colheu e guardou na memória imagens da paisagem, aqui estorricada sob a inclemência do sol abrasador, ali exuberante em sua luxúria tropical. Mais adiante, o jovem acadêmico iniciaria a garimpagem de subsídios nas fontes primárias, identificadas quer no acervo de textos legados pelos cronistas da era colonial, quer na recuperação dos mitos, lendas e étimos de origem indígena, quer ainda na coleta de histórias, contos e cantos, ditos e crenças populares, disseminados e perpetuados por via oral.

² Professor titular de Literatura Brasileira da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), onde foi reitor (1988-1991). Autor de *Oficina da palavra*, estudo sobre Mário Faustino, *Geometria da composição*, análise da poética de João Cabral de Melo Neto, e *Ler e reescrever Quincas Borba*. Autor de capítulos de livros e artigos no Brasil e no exterior.

Abastecida de material tão diversificado, a imaginação do romancista concebeu um amplo projeto que abarcou por inteiro o corpo e a alma da nação. Sensível aos tons cambiantes da cor local e atento à gênese dos costumes da nova sociedade que se formava, o inventor da poética das nossas origens soube ainda perscrutar os sentimentos e analisar os contrastes e as contradições da alma feminina, renovando a prosa de ficção numa linguagem que prima pela fluência melódica ao mesmo tempo que afronta a norma culta e a dicção dos falantes lusitanos mediante a intromissão de componentes da fala brasileira e de elementos oriundos da língua tupi. Graças a esse feito, Alencar passaria à história como o inventor incontestado da prosa ficcional do romantismo brasileiro, valendo-lhe, durante duas décadas, uma posição hegemônica na cena das nossas letras. E, não obstante a atitude polêmica do autor e as controvérsias desencadeadas a partir do impacto produzido pela novidade da obra do narrador intérprete da história da formação e transformação da nacionalidade, ele sobrepujou incompreensões e mal-entendidos da época, propagando sua vitalidade até nossos dias.

Entretanto, a ênfase retórica do discurso, modelado de acordo com os padrões comprometidos com as premências ideológicas e literárias do momento, foi declinando com o passar dos anos até entrar em franco descompasso ante o domínio de novas tendências favorecidas pelo deslocamento do foco de interesses e mudanças de contexto. Mas, apesar de tantas e tão radicais transformações por que passou a poética da modernidade, atravessando a onda romântica e a realista-naturalista-impressionista do XIX, assim como as vanguardas do XX e a controvérsia do pós-moderno, a obra ficcional de Alencar não ficou confinada a um passado definitivamente encerrado nem seus textos relegados ao olvido. Pelo contrário, eles continuam presentes e ativos, capazes ainda de responder às expectativas do leitor contemporâneo e de dialogar com autores qualificados de acordo com os padrões da ficção produzida nestas duas primeiras décadas do século XXI. Um olhar mais apurado chegaria mesmo a entrever que, desde o começo, a intervenção inovadora do romancista iria projetar-se em renovações futuras, como atesta Gilberto Freyre quando afirma:

É como se Alencar [...] ao mesmo tempo tradicionalista e modernista, familista e individualista, tivesse se antecipado à tentativa de renovação da cultura brasileira sobre base ao mesmo tempo modernista e tradicionalista que foi, em nossos dias, o Movimento Regionalista do Recife, ao lado do mais grandioso “Modernismo” de São Paulo, do qual também uma ala se esforçou pela combinação daqueles contrários. Movi-

mentos que tiveram, evidentemente, em José de Alencar um dos seus melhores precursores. Pois a verdade é que o autor de *Til* a quase todos nós, brasileiros que temos procurado reinterpretar o Brasil, nestes últimos trinta anos, influenciou deste ou daquele modo³.

A consolidação da permanência supõe reconhecimento público da obra que, depois de passar pelo crivo de várias gerações de leitores e de rigorosas revisões, resistiu ao tempo, como comprovam as reedições constantes dos seus romances e o enriquecimento contínuo da sua fortuna crítica. Prismático e polivalente, o potencial de significar do texto literário carregado de intensidade semântica transcende o horizonte de compreensão dos contemporâneos, projetando-se para além do horizonte visível dentro de determinado contexto histórico, graças a virtualidades latentes que, trazidas à tona em momentos distintos, fazem com que ele continue sempre em processo de renovação. É preciso, no entanto, reconhecer que a longevidade histórica da prosa do romancista cearense deve-se, sobretudo, a vários títulos que se destacam dentre os melhores momentos de sua criação. De imediato sobressai *Iracema* – culminância da prosa poética de invenção romântica e coroamento da trajetória vitoriosa do escritor. Um belo poema em prosa como bem o definiu Machado de Assis em sua crônica escrita sob o impacto da recepção da primeira hora, desde logo reconhecendo no livro “as forças que resistem ao tempo, e dão plena fiança ao futuro”. Crítico visionário, Machado ousa antecipar o juízo definitivo da posteridade a respeito desse livro ímpar e difícil de enquadrar no código canônico então vigente: “Poema lhe chamamos a este, sem curar de saber se é antes uma lenda, se um romance: o futuro chamar-lhe-á obra-prima”⁴. Desde então, a glória do grande romancista, definitivamente incorporado ao cânone da literatura brasileira, não cessa de aumentar à medida que, a cada dia, vão sendo acrescentados novos e valiosos títulos à sua já vasta bibliografia.

Brito Broca, num texto de fevereiro de 1951, consigna o seu testemunho a respeito da inequívoca consagração do criador de tantos personagens imortalizados no imaginário popular:

³ FREYRE, Gilberto. José de Alencar renovador das letras e crítico social. In: _____. *Prefácios desgarrados*. Rio de Janeiro: Cátedra/INL, 1978. p. 817.

⁴ ASSIS, Machado de. *Semana ilustrada*. *Diário do Rio de Janeiro*, 23 de janeiro de 1866.

Ler Alencar é para nós um estado de alma: a costureirinha tem o *Guarani* na sua bolsa; o ginasiano devora *As minas de prata*, nos intervalos de estudo; aos quarenta anos, calcinado de experiência, acompanhamos ainda com interesse as proezas mirabolantes de Arnaldo; e num velho lar brasileiro é sempre fácil encontrar, num fundo de gaveta, alguma brochura amarelada e já treslada do romancista⁵.

Em pleno século XX, Augusto Meyer, depois de exaltar a extraordinária habilidade do narrador ágil na arte de tecer, desenlear tramas e graduar a intensidade da ação entremeadas de comentários, surpresas, suspensões e cortes bruscos, adverte que “a melhor maneira de cultivar a obra do nosso poeta do romance há de ser sempre a fruição consciente e o estudo estilístico da sua prosa”, concluindo categórico: “Bastaria *Iracema* para consagrá-lo o maior criador da prosa romântica na língua portuguesa, e o maior poeta indianista”⁶. O texto de *Iracema*, sobrecarregado de sentidos, pode ser interpretado em várias direções, impondo-se, a princípio, como celebração do triunfo do sentimento nativista sobre o domínio colonialista ou como canto emblemático do nascimento de uma nação para depois, transcendendo o momento histórico, ser louvado como poema épico-lírico de validade permanente, abrindo-se mais adiante à radicalidade da recepção vanguardista a ponto de contaminar fortemente a composição de *Macunaima*, enquanto, ao olhar contemporâneo, torna patente a atualíssima questão do diálogo inter/transcultural. Mediador entre o tupi e o português, Alencar busca nesse processo o momento de equilíbrio, a estase em que alteridades não se anulam, de modo que os tupinismos, explicitados à superfície do texto, indiciam a verticalidade da ação dialógica. Manuel Cavalcanti Proença analisou em detalhe a posição de Alencar como intérprete e tradutor do imaginário primitivo e de modelos narrativos distantes. Transcrevo o período em que o analista introduz sinteticamente a ideia que desenvolverá ao longo do ensaio:

Os termos indígenas traduzidos pelos apostos: “tabajaras, senhores das aldeias”; as imagens tiradas da flora e da fauna: “talhe de palmeira”,

⁵ BROCA, Brito. Introdução biográfica. In: ALENCAR, José de. *Iracema*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1965. p. XXXVIII.

⁶ MEYER, Augusto. Alencar. In: *A chave e a máscara*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1964. p. 149.

“mais rápida que a ema selvagem”, recebem o reforço da maneira ornada com que se apresenta a linguagem: utilizando a perífrase para fugir às repetições, para suprir o vocabulário reduzido que deve ser o dos indígenas; o símile, como busca de precisão para uma linguagem primitiva; o uso da terceira pessoa, ainda com o sujeito falante, traço da linguagem das crianças e, por analogia, dos indígenas: até mesmo o uso de vocábulos clássicos, acentuando o recuo no tempo, a velhice da lenda⁷.

O ensaio de Haroldo de Campos desenvolve a ideia de um Alencar pioneiro e ousadamente avançado em matéria de concepção e execução da tradução e do lugar do tradutor no diálogo transcultural, operando a “enxertia heteroglóssica sobre o português”. Para captar o pensamento selvagem, reúne, de um lado, a necessidade de “barbarizar” (leia-se “tupinizar”) o português para submetê-lo aos “modos do pensamento” indígena, e, de outro, “aquele sentimento de rejeição de uma forma gasta” mediante a crítica à “linguagem clássica”⁸. A contaminação entre tupi e português, línguas e culturas distintas e distantes, se dá, como parece, no *front* da negociação, num espaço de concessões mútuas e adesões recíprocas. Enquanto o português se “barbariza” ou tupiniza, adequando-se aos modos do selvagem, o tupi se “civiliza”, lusitanizando-se ao contato da fraseologia melódica do português literário de José de Alencar. Cabe, no entanto, observar que a inserção paradigmática do tupi-guarani no texto de *Iracema* se ajusta à sintagmática normativa da língua portuguesa, mostrando que a tupinização não impede de assimilar a componente lusa, inalienável da cultura brasileira. A propósito, seria muito oportuno referir o estudo de Cândido Jucá, trabalho minucioso e preciso que, ao analisar a linguagem do romance-poema, constata que precisamente ali o autor chega a um dos “pontos máximos do seu aportuguesamento, não obstante a cópia de vocabulário indígena que nele se observa. É que todo ele está estriamente aportuguesado”. Em conclusão ao seu estudo, sólida e amplamente documentado, afirma o filólogo que “José de Alencar, não obstante ser autor brasileiro, esteve solidamente ligado, pela forma de sua expressão, aos escri-

⁷ PROENÇA, Manuel Cavalcanti. Transforma-se o amador na coisa amada. In: ALENCAR, José de. *Iracema*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1965. p. 282.

⁸ CAMPOS, Haroldo de. *Iracema: uma arqueografia de vanguarda*. *Revista USP*, v. V, p. 69-73, mar./maio, 1990.

tores que em Portugal também praticavam o Romantismo”, tendo adotado: a) os oitocentismos que lá se consagravam; b) os processos sintáticos que os seus contemporâneos lusitanos abonavam; c) os cânones gramaticais aceitos em Portugal. Ao mesmo tempo, dos seus estudos clássicos, trouxe elementos ornamentais, quais sejam: a) latinismos léxicos, funcionais ou fraseológicos; b) classicismos de todo gênero; c) arcaísmos léxicos, tendo, algumas vezes, agasalhado variantes populares, gerais ou regionais brasileiras. Ao finalizar, declara-se “convencido de que provou ser *Iracema* [...] uma das mais perfeitas obras jamais produzidas no Brasil”, visto que “neste poema encantador José de Alencar realizou o milagroso consórcio de um assunto heroico [...] com a mais convincente forma policiada e polida que lhe oferecia a cultura portuguesa”⁹. A tese de Jucá contraposta à da tupinização do idioma português de Haroldo, longe de instaurar uma insanável contradição, sugere indiretamente uma relação de complementaridade e, uma vez ajustadas, as duas teses contribuem para alargar o horizonte da análise e abrir a leitura para uma visão mais compreensiva. Contemplando as duas faces, percebe-se melhor a importância daquela interatividade transcultural, responsável no texto de *Iracema* pela realização do consórcio de dois códigos linguísticos que, reciprocamente associados, fazem duas culturas e duas tradições díspares convergirem na produção de um singular discurso polifônico.

Quanto a aspectos mais duradouros salientes em alguns dos seus melhores textos, além de *Iracema*, convém destacar *As minas de prata* e *O sertanejo*. No primeiro sobressai a figura humana do jesuíta Gusmão de Molina que, dilacerado entre o compromisso sagrado do voto sacerdotal e o apelo da paixão avassaladora, luta tenazmente contra o cerco do destino, acabando por sucumbir ao peso da fatalidade. Existencialmente empenhado nesse embate que, ao mesmo tempo, o agiganta e o consome, ele vai ganhando certa dimensão trágica bem ao gosto moderno. Já *O sertanejo*, modelo exemplar do romance regionalista, influiu decisivamente na difusão do imaginário sertanejo, gerando um enorme acervo de conceitos, imagens, mitos, clichês, estereótipos, visões e revisões críticas presentes ainda hoje tanto na cultura erudita quanto na popular. No âmbito da literatura erudita, *O sertanejo* deixou marcas visíveis n’*Os sertões* de Euclides da Cunha e em *Macunaíma* de Mário de Andrade.

⁹ JUCÁ FILHO, Cândido. Uma obra clássica brasileira – *Iracema*. In: ALENCAR, José de. *Iracema*. Edição de centenário. Organizado por M. Cavalcanti Proença. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1965. p. 332 e 396-398.

Gilberto Freyre amplia o elenco lembrando que Roquete Pinto, Manuel Bandeira, Gastão Cruls, Oswald de Andrade, José Américo de Almeida, José Lins do Rego, Rachel de Queiroz estiveram, “em seus esforços de renovação literária no Brasil, próximos desse avô distante”. A esses nomes poderíamos acrescentar, quanto ao interesse pela figura do índio, Darcy Ribeiro de *Maitra*, Antônio Callado de *Quarup* e Antônio Torres do *Meu querido canibal*. A voz do sertanismo rústico e do culto totêmico presente em *O guarani*, *O gaúcho* e *O sertanejo* repercute ainda no experimentalismo vanguardista do “Meu tio o Iauaretê”, de Guimarães Rosa, como argutamente percebeu Haroldo de Campos¹⁰. Vale ainda lembrar que o conto “Sequência”, das *Primeiras estórias*, faz evocar “a corrida cheia de peripécias” do episódio da captura do boi Dourado por Arnaldo em *O sertanejo*. Com respeito ao mundo da cultura popular, basta lembrar que a invocação de Iracema comparece nominalmente na canção “Tropicália” de Caetano Veloso.

Aparentemente paradoxal, a coexistência da vinculação com o seu tempo e da capacidade de ajustar-se ao horizonte cambiante da história explica-se atendendo a dois aspectos. Primeiro, na linha da superfície, saltam aos olhos determinadas constantes da dicção alencariana, como a frequente impositação declamatória dos diálogos, a sublimação idealizadora dos sentimentos, as descrições panorâmicas de acento nostálgico, a saturação do discurso com metáforas, antíteses, símiles e outras figuras quase sempre derivadas de fenômenos da natureza e destinadas ao consumo imediato, muitas vezes de gosto duvidoso (*Kitsch*) – insistências essas contrárias ao padrão agora pautado pela agilidade, pelo despojamento e pela concisão. Já em níveis mais entranhados, como o ímpeto violador de normas e às convenções assim como os sinais de avanço em relação aos costumes e concepções da época, a atitude de Alencar repercute favoravelmente no contexto polifônico do nosso tempo. Particularmente, no que diz respeito à mescla estilística, à reinvenção de gêneros, à redefinição do espaço da mulher no seio da sociedade brasileira e às concepções ousadas que prenunciam o desvendamento de territórios mais tarde explorados pela psicologia profunda, Alencar tem ainda muito a dizer aos leitores de hoje.

Neste ponto, cabe considerar o capítulo “Os três alencares”, de Antonio Candido, referência obrigatória a quem quer que se proponha a rever a trajetória do romance brasileiro. Assentado em duas posições básicas – idealização heroica e complicação sentimental –, o ensaio de Candido desdobra a análise

¹⁰ CAMPOS, Haroldo de. Iracema: uma arqueografia de vanguarda. *Revista USP*, v. V, p. 67-74, mar./maio, 1990.

em três momentos distintos, sinalizando no primeiro “o advento do herói”, personagem inteiriço e apoteoticamente glorificado, cujos modelos irrepreensíveis seriam Peri de *O guarani* e Arnaldo de *O sertanejo*. Bem diverso se lhe afigura o Alencar criador de perfis de mulheres, cuja gama diversificada compreende as cândidas e evanescentes donzelas das primeiras novelas, como Carlota de *Cinco minutos* e Carolina de *A viuvinha*, que esboçam em miniatura os primeiros traços, salientados depois em meia dúzia de figuras de extraordinária envergadura novelesca. Um terceiro Alencar, difuso pelos outros livros, realiza-se mais apurado em *Senhora* e *Lucíola*, os quais, para Candido, são:

[os] únicos livros em que o homem e a mulher se defrontam em plano de igualdade [...], resultando do confronto intensidade dramática e amadurecimento interior. Estas personagens de exceção se impõem pela afirmação da dignidade da mulher frente à prepotência masculina numa sociedade de tradição patriarcal dominada pelo preconceito machista¹¹.

Na esteira de Candido, Antônio Dimas concede à Aurélia posição privilegiada no processo de afirmação da mulher na sociedade brasileira representado na ficção dos dois últimos séculos.

Com *Senhora*, Alencar reverteu o estereótipo da mulher frágil e submissa ao mando do macho. Pelo menos nos limites brasileiros. Com *Senhora* Alencar solapou o território masculino e nele abriu fendas para a emergência futura de mulheres menos acuadas, mais tarde reconhecidas como Capitu, Rita Baiana, dona Guidinha do Poço, Sinhá Vitória, Maria Moura, Gabriela, Nina, Rosalina, Diadorim – para ficar em pouco mais de meia dúzia¹².

A enumeração ilustrativa assinala o impacto da ruptura e a repercussão do evento *Senhora* que, ao articular o drama humano com o social, avança tanto no domínio psicológico da personagem quanto na visão dinâmica da sociedade brasileira.

¹¹ CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira* (momentos decisivos). 2. ed. São Paulo: Martins, v. II, 1964. p. 218-232.

¹² DIMAS, Antônio. Introdução. In: ALENCAR, José de. *Senhora*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p. 7.

Por outro lado, a narrativa de *Lucíola* deriva mais para o estudo da ambiguidade psicológica e moral da protagonista. Na dupla função de personagem narrador e confidente implicado na trama, Paulo, ao mesmo tempo que participa da ação, testemunha, observa e investiga o enigma proposto pela mulher absolutamente cindida entre a consciência nobre e a consciência aviltada. Ao privar da vida pública e da intimidade da protagonista, Paulo acompanha de perto o drama tensionado entre os extremos da mulher dividida entre dois papéis representados nos nomes de Maria da Glória e de Lúcia – desdobramento da ambiguidade semântica do título *Lucíola*: lampejo celeste/ fosforescência demoníaca. O texto insiste em afirmar e reafirmar a inconciliável contradição mediante a recorrência de antíteses e paradoxos, ampliações metafóricas e adjetivação em cascata que contrapõem a mulher devassa à donzela amorosa, a cortesã depravada à menina ingênua, a impudência cínica da bacante infrene à modéstia recatada de uma digna senhora. Empenhado na sondagem do abismo sem fundo da sensualidade dessa mulher, o narrador é favorecido pela confissão de Lúcia, que assume explicitamente a radicalidade da sua contradição. Em diálogo estrategicamente situado bem próximo ao desenlace, ela se reconhece na imagem do tanque repleto da água pura e límpida sobre um fundo de lama. Metáfora simples dum caso complexo que o narrador denomina “fenômeno psicológico nunca suspeitado” – território obscuro descrito e interpretado por Freud em suas lições de psicanálise dadas a público na primeira década do XX¹³. A lição do texto romanesco recomenda cautela, evitando interpretações apressadas. Correlacionando a cena da dança sensual de Lúcia do capítulo oito (ápice da exibição da cortesã depravada) com a aparente serenidade reflexiva do capítulo dezoito, não desvinculadas uma da outra, percebe-se no oscilar inquieto entre esses dois extremos o equívoco das leituras que só enxergam em *Lucíola* o lado romântico da regeneração da mulher pervertida pelo amor, à semelhança da Margarida de *A dama das camélias*. Igualmente inadequada me parece a tentativa de desatar o nó da ambiguidade contraditória de Lúcia mediante o pastiche do romance em que a personagem se desdobra em duas mulheres distintas¹⁴. Mais apropriado, no entanto, seria considerar dialeticamente a dinâmica do eu dividido que Agamben, apoiado em Hegel, desenvolve sob a rubrica da “dialética da dilaceração”, reconhecendo

¹³ FREUD, Sigmund. Uma teoria sexual. In: *Obras completas*. Tradução de Luis Lopez-Ballasteros y Torres. Madrid: Biblioteca Nueva, v. I, 1948. VIII.

¹⁴ Ver: BERNARDO, Gustavo. *Lúcia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

na consciência vil a perversão da consciência honesta cujo “único modo de se possuir é o de assumir integralmente a própria contradição e, negando a si mesma, reencontrar-se apenas no seio da extrema dilaceração”¹⁵. A metáfora da água límpida sobre um fundo de lama indicia a contradição potencialmente conflitiva entre a aparente serenidade da superfície e a obscura turbulência de fundo, isto é, a tensão permanente entre o eu consciente e o inconsciente.

Implicações psicanalíticas indiciadas em “certos rasgos atrevidos” apontados em *Lucíola* comparecem também em *A pata da gazela*, *Diva* e *Encarnação*. Na polêmica com Nabuco, Alencar indica o sentido adequado à compreensão de Lúcia, Emília, Aurélia, que, não obstante algumas semelhanças entre si, não se alinham na perspectiva de aproximações sucessivas de um modelo tipificado: “Esses perfis de mulher não são tipos; mas, ao contrário, exceções, ou idiosincrasias morais, que se tornam curiosas, justamente pela originalidade e aberração do viver comum”¹⁶. Assim *Diva*, “uma estranha e bizarra criatura”, afigura-se incompreensível em sua aparência de esfinge – “onde havia tudo, ódio e amor, desprezo e ternura, meiguice e sarcasmo; uma voz que parecia canto, grito e soluço ao mesmo tempo”. Na mistura de sentimentos sublimes e vulgares, que acentua o perfil desse “monstrinho moral”, temos aí um caráter mais próximo da modernidade, sinalizando uma evolução progressiva do autor na compreensão da complexidade da figura feminina. Muito mais ousado é o passo avançado em *A pata da gazela*, cujo interesse principal está na botina e no pé de Amélia, que fascinam e apaixonam Horácio ao ponto de sublimá-los em objetos de culto fetichista. A ousadia do ficcionista induziu Wilson Martins à assertiva de que: “*A pata da gazela* é, no sentido mais rigoroso da palavra, o nosso primeiro romance realista”¹⁷. Mas será ao final do romance que o rito do fetichismo sexual vai comparecer sem disfarces na cena de *voyeurismo* explícito mostrada com requinte na sofisticada alcova nupcial, quando a heroína contracena com o marido Leopoldo sob o olhar deslumbrado do enamorado Horácio, que assiste a tudo do alto duma mangueira fronteira às janelas do quarto iluminado. Em assunto até então não abordado tão claramente pela ficção brasileira, Alencar mais uma vez antecipava-se à teoria de Freud, que

¹⁵ AGAMBEN, Giorgio. O homem de gosto e a dialética da dilaceração. In: *O homem sem conteúdo*. Tradução de Claudio Oliveira. São Paulo: Autêntica, 2012. p. 55.

¹⁶ COUTINHO, Afrânio (Org.). *A polêmica Alencar-Nabuco*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1965. p. 150.

¹⁷ MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira (1855-1877)*. São Paulo: Cultrix/USP, v. III, 1977. p. 333.

só em 1905 divulgaria o seu estudo sobre o fenômeno que ele classificaria de desvio sexual caracterizado pela substituição do objeto próprio por outra parte do corpo pouco apropriada para fins sexuais, como os pés e o cabelo ou peças do vestuário e, até mesmo, um defeito físico da pessoa amada¹⁸.

Entre outros aspectos, hoje não podemos deixar de reconhecer também a contribuição antecipadora de José de Alencar relativamente ao debate da questão ecológica, pois foi ele o primeiro a exaltar e defender a preservação da floresta atlântica e o primeiro a denunciar os estragos causados pelo avanço devastador da urbanização descontrolada. É o que podemos conferir com a leitura do capítulo sete de *Diva*, onde descreve a casa do Sr. Duarte, que “acabava de sofrer uma transformação completa”.

Quando eu a conheci, [...] era um velho prédio, feio e irregular, construído numa das abas da montanha que cinge os amenos vales de Catumbi e Rio Comprido. A chácara coberta de arvoredos estendia-se pelas encostas até as pitorescas eminências de Santa Teresa. Gozava-se aí de uma vista magnífica, de bons ares e sombras deliciosas. O arrabalde era naquele tempo mais campo do que é hoje. Ainda a foice exterminadora da civilização não esmoutara os bosques que revestiam os flancos da montanha. A rua, esse braço mil do centauro cidade, só anos depois espreguiçando pelas encostas, físgou as garras nos cimos frondosos das colinas. Elas foram outrora, essas lindas colinas, a verde coroa da jovem Guanabara, hoje velha regateira, calva de suas matas, nua de seus prados¹⁹.

Descontada a carga nostálgica, imaginemos o espanto de Alencar se lhe fosse dado revisitar a cidade do Rio de Janeiro e, especialmente, a sua querida Tijuca, hoje degradada pela expansão miserável das favelas. Mais estarrecido ficaria ao verificar a destruição progressiva da mata atlântica, que, no seu tempo, cobria a costa, a Serra do Mar, a baixada e os vales fluminenses. A floresta exuberante que borda as margens do Paquequer, tão exaltada nas páginas de *O guarani*, e a floresta da Tijuca dourada e sorridente aos toques da luz, fresca e flutuante ao sopro da brisa matinal, cenário de romance que acolheu o idílio amoroso e o drama das vicissitudes entre Ricardo e Guida, de *Os sonhos d'ouro*,

¹⁸ FREUD, Sigmund. Uma teoria sexual. In: *Obras completas*. Tradução de Luis Lopez-Ballasteros y Torres. Madrid: Biblioteca Nueva, v. I, 1948. VIII, p. 788-789.

¹⁹ Cf. ALENCAR, José de. *Obra completa*. p. 493-494.

configuram-se santuário de repouso, revigoramento e fonte de inspiração poética do romancista.

Com *Iracema* retorna a temática da celebração da terra natal, da apoteose dos ideais e dos deslumbramentos de um olhar voltado para o futuro – tempo irremediavelmente perdido agora que aquelas crenças e valores ficaram comprometidos pela devastação da natureza e pelo avanço da urbanização descontrolada. Mas em contraponto à marcha da degradação ambiental, as maravilhas da floresta tropical e a líqüida esmeralda dos verdes mares, que brilham aos raios do sol nascente nas alvas praias da costa cearense ensombradas de coqueiros onde canta a jandaia nas frondes da carnaúba, ficaram para sempre preservadas em sua pureza original na página de abertura de *Iracema* – poema em prosa que conta a epopeia das lutas selvagens e canta o idílio romântico do amor transoceânico com o fim de celebrar o nascimento duma nação multirracial plantada em solo americano quando este ainda se encontrava no estado primitivo de sua pureza original. Visão utópica de um universo integrado de todos os elementos e todas as criaturas que, a despeito de aspectos datados, antecipa a concepção totalizadora da ecologia contemporânea. Se o leitor compartilhar o ponto de vista de que o horizonte interpretativo da obra duradoura se move de acordo com as perspectivas cambiantes da história, podemos ousar mais e, sem forçar a barra, acrescentar que, se em meados do século XIX prevalecia a visão de que a beleza ideal da Índia tabajara e a nobreza de caráter do herói potiguara representavam o ideal de pureza e liberdade nativas a serviço da identidade nacional, já ao declinar do XX e no alvorecer do XXI, quando a crise de identidade é geral, não seria ilícito admitir que o indianismo alencariano corre a favor da afirmação da diferença, da reabilitação dos vencidos e defesa das minorias. Nesse sentido, *Iracema* ajusta-se plenamente ao conceito de texto clássico, definido pelo aforismo de Calvino: “Um clássico é um livro que nunca termina de dizer aquilo que tinha para dizer”²⁰.

Poeta inventivo e pensador inconformado, José de Alencar imprimiu marca indelével na história da nossa literatura, ao criar uma linguagem inaugural e descortinar novos horizontes para a cultura brasileira. A posteridade imortalizou-o como escritor de talento genial, cuja voz continua sendo até hoje uma das mais ricas fontes de inspiração tanto para a criação erudita quanto para a criatividade popular.

²⁰ CALVINO, Ítalo. *Por que ler os clássicos*. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p. 18.

Referências bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. O homem de gosto e a dialética da dilaceração. In: _____. *O homem sem conteúdo*. Tradução de Claudio Oliveira. São Paulo: Autêntica, 2012.
- BERNARDO, Gustavo. *Lúcia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.
- BROCA, Brito. Introdução biográfica. In: ALENCAR, José de. *Iracema*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1965.
- CALVINO, Ítalo. *Por que ler os clássicos*. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- CAMPOS, Haroldo de. Iracema: uma arqueografia de vanguarda. *Revista USP*, v. V, mar./maio, 1990.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira* (momentos decisivos). 2. ed. São Paulo: Martins, v. II, 1964.
- COUTINHO, Afrânio (Org.). *A polêmica Alencar-Nabuco*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1965.
- DIMAS, Antônio. Introdução. In: ALENCAR, José de. *Senhora*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- FREUD, Sigmund. Uma teoria sexual. In: *Obras completas*. Tradução de Luis Lopez-Ballasteros y Torres. Madrid: Biblioteca Nueva, v. I, 1948, p. VIII.
- FREYRE, Gilberto. José de Alencar renovador das letras e crítico social. In: _____. *Prefácios desgarrados*. Rio de Janeiro: Cátedra/INL, 1978.
- JUCÁ FILHO, Cândido. Uma obra clássica brasileira – *Iracema*. In: ALENCAR, José de. *Iracema*. Edição de centenário. Organização de M. Cavalcanti Proença. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1965.
- MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira (1855-1877)*. São Paulo: Cultrix/USP, v. III, 1977.
- MEYER, Augusto. Alencar. In: _____. *A chave e a máscara*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1964.
- PROENÇA, Manuel Cavalcanti. Transforma-se o amador na coisa amada. In: ALENCAR, José de. *Iracema*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1965.

Annual Report

The Board of Directors has the honor to acknowledge the cooperation and assistance of the various departments and agencies of the Government in the preparation of this report.

The report is divided into two parts, the first of which deals with the general activities of the Board during the year.

The second part of the report deals with the financial statement of the Board for the year.

The financial statement shows that the Board has maintained a balanced budget throughout the year.

The Board has also been successful in securing additional funds for the various projects under its jurisdiction.

The Board has also been successful in securing additional funds for the various projects under its jurisdiction.

The Board has also been successful in securing additional funds for the various projects under its jurisdiction.

The Board has also been successful in securing additional funds for the various projects under its jurisdiction.

The Board has also been successful in securing additional funds for the various projects under its jurisdiction.

The Board has also been successful in securing additional funds for the various projects under its jurisdiction.

The Board has also been successful in securing additional funds for the various projects under its jurisdiction.

The Board has also been successful in securing additional funds for the various projects under its jurisdiction.

The Board has also been successful in securing additional funds for the various projects under its jurisdiction.

The Board has also been successful in securing additional funds for the various projects under its jurisdiction.

The Board has also been successful in securing additional funds for the various projects under its jurisdiction.

The Board has also been successful in securing additional funds for the various projects under its jurisdiction.

The Board has also been successful in securing additional funds for the various projects under its jurisdiction.

José de Alencar e um Projeto de Brasil

João Cezar de Castro Rocha¹

Um Projeto de Brasil

José de Alencar destaca-se no panorama do século XIX pela tentativa de elaborar uma história geral da civilização brasileira. História essa redigida através da escrita de seus romances.

No prefácio a *Sonhos d'ouro* (1872), intitulado “Benção paterna”, Alencar revelou o projeto que o animara:

O período orgânico [da literatura brasileira] conta já três fases.

A primitiva, que se pode chamar aborígene, são as lendas e mitos da terra selvagem e conquistada; são as tradições que embalam a infância do povo [...].

Inacema pertence a essa literatura primitiva [...].

O segundo período é histórico: representa o consórcio do povo invasor com a terra americana [...].

É a gestação lenta do povo americano, que devia sair da estirpe lusa, para continuar no novo mundo as gloriosas tradições de seu progenitor. Esse período colonial terminou com a independência.

A ele pertencem *O guarani* e *As minas de prata*. [...]

A terceira fase, a infância de nossa literatura, começada com a independência política, ainda não terminou; espera escritores que lhe deem os últimos traços e formem o verdadeiro gosto nacional [...]².

¹ Professor associado da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Bolsista de produtividade em pesquisa do CNPq. Uma versão reduzida deste ensaio foi publicada na *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*.

² ALENCAR, José de. Benção paterna. *Sonhos d'ouro*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1953 [1872]. p. 132.

A citação é longa, mas se justifica por representar o texto oitocentista mais eloquente no que tange à complementaridade que se estabeleceu entre os esforços eruditos de historiadores e o trabalho criativo de escritores na afirmação da nacionalidade. Trata-se de uma relação complexa que deve ser analisada sob dois pontos de vista.

Em primeiro lugar, a linguagem coloquial e, por isso mesmo, de fácil acesso do romance cedo se revelou o veículo ideal para a difusão de conceitos que, de outra forma, permaneceriam de difícil apreensão, dado o caráter abstrato da exposição filosófica ou o caráter técnico da narrativa historiográfica.

Henry Fielding já havia intuído o problema com agudeza, além de sugerir uma possível solução. Na dedicatória do *Tom Jones*, oferecida ao Lorde George Lyttleton, afirmava que seria mais provável “instilar bondade e inocência” mediante a leitura de romances.

O autor de *Joseph Andrews* justificava sua confiança recordando que, nas ações descritas no romance, “[...] o Exemplo é uma forma de Retrato, no qual a Virtude aparece como se fosse um Objeto Visível, e nos surpreende com a Ideia daquele Encanto que, segundo Platão, encontra-se presente na Virtude em si mesma”³.

Em lugar dos abstratos postulados éticos dos escritos de filósofos, o romancista, através do desenvolvimento do enredo, criava ações e definia circunstâncias que naturalmente levavam o leitor a julgar a conduta dos personagens. Ora, tal julgamento era influenciado a partir da ótica privilegiada pelo narrador da história. Dessa forma, o romancista se via alçado à condição de pedagogo informal do público leitor. O princípio foi adotado por um ramo de investigação então em plena emergência: a história literária. Na *Introdução à história da literatura europeia*, redigida em 1803/1804, Friedrich Schlegel deu forma acadêmica à intuição de Fielding:

Como entretanto todo conhecimento do infinito e de seu objeto é sempre infinito e imperscrutável, torna-se necessária a apresentação imagética, para que o todo que não se pode conhecer se faça parcialmente cognoscível. O que não se pode apreender como conceito, deixa-se talvez expor em uma imagem⁴.

³ FIELDING, Henry. *Tom Jones*. The history of a foundling. New York & London: Norton, 1973 [1749]. p. 7.

⁴ SCHLEGEL, Friedrich. *Introdução à história da literatura europeia*. Tradução de Luiz Costa Lima, manuscrito, 1998 [1803/04]. p. 8.

Além disso, o maior obstáculo para a afirmação da nacionalidade no século XIX brasileiro remetia à delicada questão das origens. Questão delicada mesmo para os países de sólida tradição histórica, pois, quanto mais antiga a tradição, mais difícil pode tornar-se a comprovação incontestável de fatos e fontes. E é justamente em relação a esse problema que o mesmo Friedrich Schlegel encontraria a força maior da poesia, em suas *Conferências sobre a história da literatura antiga e moderna*, proferidas entre 1812 e 1814:

Julgando-se pela evidência histórica comparativa, uma das maiores vantagens de uma nação, no que se refere a seu desenvolvimento futuro e, sobretudo, a sua condição intelectual, encontra-se na existência de um conjunto de tradições nacionais. Com o passar do tempo, tais tradições podem se perder: comemorá-las com esplendor imprecável constitui a tarefa principal da poesia⁵.

Já na circunstância de um país de passado colonial recente, o problema muitas vezes costuma ser insolúvel. Numa reflexão que se tornou célebre, Hegel acentuou ao máximo a contradição dos termos: “A América é, portanto, a terra do futuro”. Uma frase comumente citada sem menção ao fecho do raciocínio hegeliano: “Por ser a terra do futuro, a América não nos interessa aqui”⁶. Contudo, para os americanos e, mais particularmente, para os brasileiros, tal alternativa não poderia ser adotada. Nesse contexto, a ficção (ou certa forma de ficção) foi chamada a desempenhar um papel que, se rendeu rápido e fácil reconhecimento social, implicou o controle de seu potencial crítico. Em outras palavras, a ficção assumiu a tarefa de interpretar a evolução histórica da civilização brasileira. A fim de levar a cabo tal tarefa, a ausência de tradições sólidas foi compensada pela criação de tramas ficcionais – onde faltavam fatos e fontes, a imaginação se revelou guia precioso. Eis o sentido da “Benção paterna”, prefácio no qual José de Alencar apresentou sua obra como se ela significasse sobretudo uma teoria do processo histórico brasileiro.

No caso de Alencar, a relação entre os discursos da história e da literatura foi detalhada por Valéria de Marco, no seu livro *A perda das ilusões: o romance histórico de José de Alencar* (1993). Além de demonstrar que episódios tratados

⁵ SCHLEGEL, Friedrich. *Lectures on the history of literature ancient and modern*. London: George Bell & Sons, 1889 [1815]. p. 8.

⁶ HEGEL, G. W. F. *Filosofia da história*. Brasília: Editora da UnB, 1998 [1830]. p. 79.

em *O guarani* haviam sido objeto de debate erudito nas páginas da *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, a autora anotou uma “coincidência” intrigante. No tomo XVII, de 1854, Joaquim Norberto de Souza publicara um artigo que analisava o papel histórico de Dom Antônio de Mariz, um dos personagens centrais de *O guarani*. Alencar, portanto, dialogava ativamente com os textos da revista, buscando assim tanto atrair seu público quanto oferecer uma interpretação alternativa de fatos. Ainda em *O guarani*, numa das primeiras notas que após ao texto, Alencar esclareceu a fonte de referência relativa a D. Pedro da Cunha: “Deste projeto de transportar ao Brasil a coroa portuguesa, fala Varnhagen na sua História do Brasil”⁷.

Não se trata, porém, de relação simples. Alencar nunca se submeteu inteiramente à autoridade dos historiadores. Nesse sentido, o desejo de oferecer uma interpretação alternativa conduz ao segundo ponto da relação de complementaridade entre história e literatura na obra de José de Alencar. Dessa feita, trata-se de um ponto de tensão, especialmente claro nos romances indianistas *O guarani* (1857), *Iracema* (1865) e *Ubirajara* (1874). Esse último romance deveria constar da relação dos textos da primeira fase da literatura brasileira, a fase primitiva, conforme definida na “Benção paterna”. O romance não se encontra incluído na lista unicamente por um motivo cronológico: a “Benção paterna” foi publicada em 1872 e *Ubirajara* somente em 1874.

Os índios de José de Alencar

Nos romances indianistas, Alencar não se limitou a compensar as lacunas do conhecimento histórico com intuições ficcionalmente apresentadas. Não se tratava exclusivamente de fornecer imagens ante a impossibilidade da apreensão conceitual ou factual do passado. Nas copiosas notas apenas aos textos, Alencar contestava sem cerimônia os relatos dos cronistas e as interpretações que os historiadores haviam proposto. Seleccionaremos passagens dos três romances nas quais se vislumbra a autonomia interpretativa pretendida por Alencar.

Guarani – O título que damos a esse romance significa o indígena brasileiro. Na ocasião da descoberta, o Brasil era povoado por nações pertencentes a uma grande raça, que conquistara o país havia mui-

⁷ ALENCAR, José de. *O guarani*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1953 [1857]. p. 19.

to tempo, e expulsara os dominadores. Os cronistas ordinariamente designavam esta raça pelo nome Tupi; mas esta denominação não era usada senão por algumas nações. Entendemos que a melhor designação que se lhe podia dar era a da língua geral que falavam e naturalmente lembrava o nome primitivo da grande nação⁸.

Essa é a primeira nota ao texto de *O guarani* e já esclarece a pretensão de Alencar: sua ficção pode ser mais verdadeira do que os relatos dos cronistas e certos tratados de historiadores. O tom do discurso, porém, ainda era pouco belicoso. Já em *Iracema*, uma longa nota querelava de maneira mais decidida não apenas contra uma interpretação determinada, mas questionava o próprio método da historiografia oitocentista. Estamos mencionando o “argumento histórico”, no qual Alencar defendia a correção factual de sua trama. Ao contestar a opinião de um erudito, afirmou:

Em primeiro lugar, a tradição oral é uma fonte importante da história, às vezes a mais pura e verdadeira. Ora, na província do Ceará, em Sobral, não só referiam-se entre gente do povo notícias do Camarão, como existia uma velha mulher que se dizia dele sobrinha. Essa tradição foi colhida por diversos escritores, entre eles o conspícuo autor da *Corografia Brasílica*⁹.

Ora, a historiografia tradicional do século XIX devotava autêntico culto ao valor do fato, visto como elemento indispensável para a comprovação da verdade. Por sua vez, a descoberta do fato dependia da existência de documentos, documentos escritos e geralmente associados à história política. Nesse contexto, a tentativa alencariana de legitimar fontes orais e populares merece ser destacada. No último romance indianista, *Ubirajara*, a divergência com os métodos e as interpretações usuais não mais se expressa em simples notas, mas é anunciada na “advertência” ao leitor; pequeno, porém significativo texto que abre o livro:

Os historiadores, cronistas e viajantes da primeira época, senão de todo o período colonial, devem ser lidos à luz de uma crítica severa. [...]

⁸ ALENCAR, José de. *O guarani*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1953 [1857]. p. 15.

⁹ ALENCAR, José de. *Iracema*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1953 [1865]. p. 86.

Faço estas advertências para que ao lerem as palavras textuais dos cronistas citados nas notas seguintes não se deixem impressionar por suas apreciações muitas vezes ridículas. É indispensável escoimar o fato dos comentários de que vem acompanhado, para fazer uma ideia exata dos costumes e índole dos selvagens¹⁰.

A polidez das primeiras divergências cedera lugar à autoconfiança do consagrado escritor. No conjunto das notas que compõem *Ubirajara*, há uma que não podemos deixar de ressaltar. Trata-se da nota de número 36, denominada “O suplício”. Essa é uma longa nota e acreditamos que a mais importante do romance. Em diversos pontos, Alencar antecipa futuras intuições do *Manifesto antropófago*, de Oswald de Andrade, publicado em 1928. Citaremos as passagens fundamentais:

Outro ponto em que assopra-se a ridícula indignação dos cronistas é acerca da antropofagia dos selvagens americanos.

Ninguém pode seguramente abster-se de um sentimento de horror ante essa ideia do homem devorado pelo homem. [...]

Mas antes de tudo, cumpre investigar a causa que produziu entre algumas, não entre todas as nações indígenas, o costume da antropofagia.

Disso é que não curaram os cronistas. [...]

Os restos do inimigo tornavam-se pois como uma hóstia sagrada que fortalecia os guerreiros; pois às mulheres e aos mancebos cabia apenas uma tênue porção. Não era vingança; mas uma espécie de comunhão da carne; pela qual se operava a transfusão do heroísmo¹¹.

Devemos agora analisar brevemente a trajetória dos romances indianistas de Alencar. Para tanto, destacaremos dois relevantes pontos sobre esse problema.

De um lado, as críticas aos preconceitos dos cronistas e aos métodos dos historiadores tornam-se mais corrosivas à medida que a trilogia avança. Dessa forma, o tom cortês de *O guarani* se metamorfoseia na adjetivação pouco complacente de *Ubirajara* – recordemos que as apreciações dos cronistas são

¹⁰ ALENCAR, José de. *Ubirajara*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1953 [1874]. p. 12-13.

¹¹ *Ibidem*, p. 83 e 86.

consideradas “ridículas”. Alencar parece estar esboçando um caminho próprio de leitura e de interpretação dos textos do período colonial, oferecendo a seus leitores não apenas o entretenimento de um texto cativante, mas uma chave de acesso renovado à formação histórica da sociedade brasileira. Portanto, Alencar não estava negando a possibilidade de conhecimento histórico; pelo contrário, propunha novos modos de alcançá-lo. Um modo de conhecimento que incluísse ativamente a imaginação e a poesia.

De outro lado, a progressão histórica dos romances indianistas não deixa de ser perturbadora. Em *O guarani*, o leitor se encontra na passagem do século XVI ao XVII. A trama incluiu as etnias portuguesa, indígena e africana, e as relações econômicas já possuem razoável grau de complexidade. Em *Iracema*, há um certo recuo no tempo histórico, uma simplificação na composição étnica, além de uma redução radical da complexidade das relações econômicas. Estamos no princípio do século XVII. Sobretudo, lidamos somente com brancos e índios. Por fim, no *Ubirajara*, trata-se do Brasil pré-cabralino. Portanto, o texto somente envolve a população nativa, às voltas com atividades de caça, pesca, agricultura de subsistência, além de movimentações relacionadas diretamente com as guerras intermitentes entre populações adversárias. Percebe-se com facilidade que a progressão histórica dos romances indianistas supõe uma regressão cronológica. Regressão que nega a concepção linear de tempo histórico, pois, em *Ubirajara*, retornamos à concepção cíclica.

***Ubirajara*: a instabilidade como estrutura**

A frase de abertura de *Ubirajara* é a própria miniatura do romance: “Pela margem do grande rio caminha Jaguarê, o jovem caçador”¹². Estar à margem, em trânsito permanente, é a condição do protagonista; condição, aliás, explicitada nas diversas nomeações que recebe ao longo da trama.

No primeiro capítulo, chama-se Jaguarê e é o mais hábil caçador da tribo dos araguaiaias. Porém, insatisfeito com o título, almeja tornar-se o guerreiro mais valente. Busca então um adversário à altura do desejo e o encontra em Pojuçá, campeão dos tocantins. No relato do jovem: “Jaguarê sofreu as provas do valor, partiu para conquistar um nome famoso”¹³.

¹² ALENCAR, José de. *Ubirajara*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1953 [1874]. p. 213.

¹³ *Ibidem*, p. 227.

O livro, portanto, principia com um rito de passagem. Por isso, já no segundo capítulo, o caçador assume uma nova identidade: “Eu sou Ubirajara, o senhor da lança”¹⁴ – segundo a imaginativa etimologia alencariana. O nome recém-adquirido, contudo, não escapa à instabilidade do personagem, pois, em lugar de desposar Jandira, a mais formosa virgem araguaia, Ubirajara decide conquistar o amor da irmã de Pojucá, Arací – a estrela do dia, a filha do sol.

O único meio disponível é também o mais arriscado: Ubirajara apresenta-se na aldeia de seus inimigos, os tocantins, disposto a disputar Arací num conjunto de provas, ou seja, num outro rito de passagem. Recebido como simples estrangeiro, ele precisa adotar um nome e aproveita para explicitar seu propósito: “Eu sou aquele que veio trazido pela luz do céu. Chama-me Jurandir”¹⁵.

Entretanto, esse nome somente vige por três capítulos. Descoberta sua origem, Jurandir é obrigado a reassumir a identidade de Ubirajara e naturalmente é expulso da aldeia. Somente poderá reaver Arací sob o signo da guerra. Arma-se o cenário para o conflito entre as tribos rivais.

O impasse só se resolve com o aparecimento de um bode expiatório – os guerreiros tapuias. No desafio dos líderes, o chefe tocantim, Itaquê, triunfa sobre Canicran, o chefe tapuia. Porém, numa demonstração de indiferença aos códigos de honra seguidos tanto por araguaias quanto por tocantins, o filho mais jovem de Canicran intervém deslealmente na disputa: “O arco de Pahan sibilou duas vezes. Os olhos de Itaquê, os olhos do varão forte que nunca umedeceram uma lágrima, choraram sangue”¹⁶.

O gesto indigno de Pahan cegou o líder Itaquê, mas, ao mesmo tempo, abriu os olhos dos demais para a comunhão definitiva entre as nações de Jandira e Arací: o respeito irrestrito às noções de lealdade e de honra. No último capítulo, portanto, “Ubirajara escolheu mil guerreiros araguaias e mil guerreiros tocantins, com que saiu ao encontro dos tapuias”¹⁷. Vitoriosas, as duas tribos tornam-se uma sob a liderança de Ubirajara, cujo nome, embora permaneça o mesmo, adquire novo sentido. Senhor das duas nações, o nome agora reúne o Ubirajara araguaia e o Jurandir tocantim. De fato, “a união dos arcos” forma uma nova nação, “que tomou o nome do herói”¹⁸. O renomeado chefe dos ubirajaras recebe

¹⁴ ALENCAR, José de. *Ubirajara*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1953 [1874]. p. 230.

¹⁵ *Ibidem*, p. 258.

¹⁶ *Ibidem*, p. 314.

¹⁷ *Ibidem*, p. 327.

¹⁸ *Ibidem*, p. 332.

o prêmio mais cobiçado: “Arací é a esposa do chefe tocantim; Jandira será esposa do chefe araguaia”¹⁹.

Ora, é como se as cenas finais de *O guarani* e de *Iracema* deixassem de ser o episódio conclusivo da trama, transformando-se na própria estrutura de *Ubirajara*. No primeiro romance indianista, o célebre remate, Ceci e Peri à deriva, é a imagem mesma da incompletude: “A palmeira arrastada pela torrente impetuosa fugia... E sumiu-se no horizonte”²⁰. Em *Iracema*, a última frase do texto contamina a lenda dos primórdios de uma civilização com uma paradoxal nostalgia: “Tudo passa sobre a terra”²¹.

Por isso, em *Ubirajara*, a instabilidade não se resolve na improvável aliança de inimigos contumazes que formam uma nova cultura. O nome do herói somente em aparência se estabiliza na denominação da tribo: “a grande nação dos Ubirajaras”²², informa Alencar. No entanto, no último parágrafo, o conforto da genealogia é ameaçado pelo anúncio do futuro imediato da poderosa tribo: “Mais tarde, quando vieram os caramurus, guerreiros do mar, ela campeava ainda nas margens do grande rio”²³. O leitor retorna ao fluxo que inaugura o texto e, como no fragmento de Heráclito, não pode nomear duas vezes Jaguarê, ou seja, Ubirajara, vale dizer, Jurandir, isto é, Ubirajara, sem alterar o significado do nome. Por fim, a chegada próxima dos caramurus sugere um horizonte pouco favorável à nação recém-formada. O romance, portanto, termina à sombra de uma instabilidade ainda mais radical.

No fundo, estou propondo que a ideia de rito de passagem fornece uma chave de leitura fecunda para a compreensão de *Ubirajara*. No clássico estudo de Arnold van Gennep, *Ritos de passagem* (1909), três fases são atribuídas ao fenômeno em questão: ritos de separação, de margem e de agregação. O rito de passagem é a transição entre estados sociais distintos que, principiando pela separação de um indivíduo em relação a seu grupo, supõe sua posterior reinserção num novo *status*, através de um período liminar, geralmente constituído por provas de iniciação. Em tese, o rito de passagem conduz a uma forma de estabilidade.

Pelo contrário, o romance produz um efeito diverso, pois é como se as transições do protagonista nunca tivessem fim: sempre que alcança um estado

¹⁹ ALENCAR, José de. *Ubirajara*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1953 [1874]. p. 331.

²⁰ *Ibidem*, p. 541.

²¹ *Ibidem*, p. 159.

²² *Ibidem*, p. 332.

²³ *Ibidem*.

de definição, ele busca um novo desafio. Em *Ubirajara*, Alencar criou uma estrutura ficcional de margem, liminar, que, em lugar de definir um estado do ser, concentra-se no processo de tornar-se, no devir. Tal estrutura pode ter sido a forma encontrada por Alencar para refletir sobre as contradições presentes em *O guarani* e *Iracema*. Por isso, discuto agora a lenda da virgem dos lábios de mel.

***Iracema*: um título ardiloso?**

Em 1865, José de Alencar publicou uma de suas obras mais ambiciosas: *Iracema – lenda do Ceará*. Na “Carta ao Dr. Jaguaribe”, apensa ao final do romance, e na qual esclareceu seus propósitos, o autor de *Cinco minutos* desenvolveu uma teoria cuja modernidade ainda hoje surpreende. Alencar pretendia escrever no próprio idioma como se o seu texto fosse originalmente a tradução de uma língua estrangeira: “Sem dúvida, que o poeta brasileiro tem de traduzir em sua língua as ideias, embora rudes e grosseiras, dos índios; mas nessa tradução está a grande dificuldade”²⁴.

A leitura dominante do romance destaca a figura da heroína; afinal, não é verdade que a personagem Iracema fornece o próprio título da obra? Ora, a imagem da “virgem dos lábios de mel, que tinha os cabelos mais negros do que a asa da graúna e mais longos que seu talhe de palmeira”²⁵, converteu-se num dos ícones fundadores da cultura brasileira. De fato, a “Canção do exílio”, de Gonçalves Dias, e *Iracema* talvez sejam as criações mais populares do Romantismo tropical. Desse modo, o juízo de Machado foi confirmado pela posteridade.

Contudo, por que não imaginar uma hipótese distinta de leitura? Numa palavra: o protagonista do romance é Martim; ele é o personagem-sol, em torno do qual gravitam submissos Iracema, Poti e, claro, Japi, o cão fiel – figuração da fidelidade com que todos honram o guerreiro branco. O motivo da trama não é exatamente o encontro erótico da indígena com o branco, mas a lógica implacável e astuciosa do colonizador. A leitura sentimental apenas arranha a superfície do texto. No fundo, Alencar refletiu sobre a brutalidade do genocídio que fundou a colonização.

²⁴ ALENCAR, José de. *Iracema*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1953 [1865]. p. 179.

²⁵ *Ibidem*, p. 31.

Recordemos, com um pouco mais de cuidado, o desenvolvimento da trama.

No capítulo de abertura do romance, o leitor é apresentado a Martim, Moacir e Japi: “três entes respiram sobre o frágil lenho que vai sangrando veloce, mar em fora”²⁶. São, assim, personagens literalmente à deriva: condição perturbadora para um texto lido como uma das obras definidoras da nacionalidade. A fim de explicar a cena, Alencar realiza um *flashback*, recordando o primeiro encontro do cristão com Iracema. Então, até o capítulo 32, a narrativa avança linearmente, chegando à morte da heroína. No último capítulo, a cena inicial retorna: “O primeiro cearense, ainda no berço, emigrava da terra da pátria. Havia aí a predestinação de uma raça?”²⁷.

Entre os capítulos 2 e 32, portanto, desenvolve-se a ação. Ora, o motor do texto é Martim Soares Moreno e não a índia! Iracema se apaixona pelo guerreiro branco, passando a protegê-lo da fúria de Irapuã, pois o chefe dos tabajaras teme perder a virgem para o estrangeiro. Porém, nada pode fazer, pois a história de Iracema é a renúncia progressiva de sua cultura, numa entrega incondicional a Martim.

Filha do Pajé, Iracema era a guardiã do segredo da erva da jurema; por isso, devia manter-se casta. No entanto, apaixonada, esquece sua obrigação; oferece a erva a Martim e as consequências são reveladas pela própria índia: “O guerreiro branco sonhava, quando Tupã abandonou sua virgem. A filha do Pajé traiu o segredo da jurema”²⁸. Um pouco antes, acreditando que os pitiguaras, inimigos da tribo dos tabajaras, marchavam contra sua aldeia, Iracema decide “tranquilizar” o cristão: “O estrangeiro está salvo; os irmãos de Iracema vão morrer, porque ela não falará”²⁹.

É verdade: não falou nessa hora, tampouco depois. Ou melhor, Iracema somente se expressa para reiterar sua submissão ao senhor branco. Grávida, é abandonada por Martim, que retorna apenas quando o filho já é nascido. Iracema deixou-se morrer de tristeza, mas mesmo em sua última fala observa o tom da obediência: “Recebe o filho do teu sangue. Era tempo; meus seios ingratos já não tinham alimento para dar-lhe”³⁰.

²⁶ ALENCAR, José de. *Iracema*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1953 [1865], p. 29.

²⁷ *Ibidem*, p. 157.

²⁸ *Ibidem*, p. 95.

²⁹ *Ibidem*, p. 73.

³⁰ *Ibidem*, p. 153 (grifos nossos).

O comportamento do chefe dos pitiguaras, Poti, reproduz a história da virgem dos lábios de mel. Ele abandona sua tribo para viver ao lado de Martim e não aceita a ponderação do amigo branco: “A cabana de Poti ficará deserta e triste”. De imediato, o índio esclarece: “Deserto e triste será o coração de teu irmão longe de ti”³¹.

Assim, no último capítulo, é natural que Poti termine renunciando à religião de seus antepassados, abraçando o cristianismo: “foi o primeiro que ajoelhou aos pés do sagrado lenho; não sofria ele que nada mais o separasse de seu irmão branco. Deviam ter ambos um só Deus, como tinham um só coração”³². Naturalmente, o guerreiro branco nunca cogitou a hipótese alternativa: aceitar os costumes de seu irmão pitiguara.

Se não me equivooco, *Iracema* oculta, sob a aparência do encontro amoroso, a brutal história do genocídio que resultou do contato entre brancos e índios. No caso da virgem dos lábios de mel, o genocídio é real: ela morre e sua tribo é derrotada. Na conclusão do romance, nem mesmo a ave que a acompanhava parece fugir à regra: “A jandaia cantava ainda no olho do coqueiro; mas não repetia já o mavioso nome de Iracema. Tudo passa sobre a terra”³³. No caso de Poti, o genocídio é simbólico, pois, para permanecer ao lado do amigo branco, precisa renunciar à própria cultura: “Germinou a palavra do Deus *verdadeiro* na terra selvagem e o bronze sagrado ressoou nos vales onde rugia o maracá”³⁴.

Talvez por isso a conclusão do texto afirme melancolicamente: “Tudo passa sobre a terra”. Qual o lugar da melancolia num romance de fundação da nacionalidade? É o que tentarei entender: hora, pois, de reler *O guarani*.

O guarani: gradações infinitas

José de Alencar publicou *O guarani* nos primeiros meses de 1857 em folhetins do *Diário do Rio de Janeiro*. O romance provocou uma comoção inédita na cultura brasileira: os leitores não apenas esperavam impacientemente o capítulo do dia, como também se reuniam em locais públicos, a fim de partilhar as novas aventuras dos protagonistas. A obra é dividida em quatro partes.

³¹ ALENCAR, José de. *Iracema*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1953 [1865]. p. 106.

³² *Ibidem*, p. 158.

³³ *Ibidem*, p. 159.

³⁴ *Ibidem*, p. 158 (grifo nosso).

Na primeira, “Os aventureiros”, Alencar apresenta o cenário da ação. Na abertura do texto, o leitor é transportado para a margem do rio Paquequer, imortalizado na célebre passagem: “saltando de cascata em cascata, enroscando-se como uma serpente, vai depois espreguiçar-se na várzea e embeber no Paraíba”³⁵. A trama se desenvolve no solar do nobre português D. Antônio de Mariz, figura histórica da segunda metade do século XVI. Aí sua família convive com homens livres em busca de fortuna – os “aventureiros”.

A segunda e a terceira partes, respectivamente “Peri” e “Os aimorés”, giram em torno de duas tramas paralelas. De um lado, surge o grande vilão do livro: o frade carmelita italiano Ângelo di Luca que, ao apoderar-se do segredo das minas de prata, assume a identidade de Loredano, tornando-se um dos “aventureiros” de D. Antônio de Mariz. Na verdade, pretende assassiná-lo para assenhorear-se de tesouro ainda mais valioso: a virgindade de Cecília, filha do nobre. De outro lado, aparecem os aimorés, uma “nação degenerada”³⁶, composta de “bárbaros que se alimentam de carne humana”³⁷, dispostos a vingar a morte da filha do cacique, acidentalmente alvejada por D. Diogo, filho do nobre. A ferocidade dos aimorés favorece a caracterização de Peri como “um cavalheiro português no corpo de um selvagem”³⁸.

Na última parte do romance, “A catástrofe”, após a execução de Loredano, porém na iminência da vitória dos aimorés, D. Antônio de Mariz decide-se pela explosão do solar. Desse modo, embora sacrifique sua família, logra exterminar os índios que o ameaçavam. O apocalipse só não é completo porque Peri salva Ceci, enfrentando um dilúvio de proporções míticas: “Tudo era água e céu”³⁹. Num dos finais mais marcantes da história do romance brasileiro, o índio e a moça branca encontram-se literalmente à deriva: “A palmeira arrastada pela torrente impetuosa fugia... E sumiu-se no horizonte”⁴⁰.

Esse argumento novelesco favorece o milagre da multiplicação de cenas em que Peri deve proteger Cecília contra todo e qualquer perigo: o italiano, os aimorés, os animais da floresta. Tal leitura destaca a submissão do índio; afinal, para servir à moça, ele não hesita: “Peri vai vingar sua senhora; vai se separar de tudo quanto ama”⁴¹. Movimento de renúncia levado ao paroxismo pela virgem dos lábios de mel.

³⁵ ALENCAR, José de. *O guarani*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1953 [1857]. p. 81.

³⁶ *Ibidem*, p. 358.

³⁷ *Ibidem*, p. 434.

³⁸ *Ibidem*, p. 132.

³⁹ *Ibidem*, p. 537.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 541.

⁴¹ *Ibidem*, p. 313.

Contudo, para renovar a leitura de *O guarani*, é preciso valorizar outra dimensão do romance; dimensão essa que ilumina tanto seu enigmático fecho, quanto a própria trilogia indianista. Recorde-se a eloquente descrição: “Essas sombras das árvores que se estendem pela planície; essas gradações infinitas da luz pelas quebradas da montanha [...]”⁴².

“Gradações infinitas”: eis o segredo da composição de *O guarani*. O Paquequer, rio de “beleza selvática”, na verdade é um simples “vassalo e tributário”⁴³ do rio Paraíba. Ora, a situação de D. Antônio de Mariz guarda alguma semelhança, pois, senhor absoluto em suas terras, deve aceitar o domínio espanhol, resultante da união ibérica, ocorrida entre 1580 e 1640. Porém, fiel às tradições portuguesas, prefere exilar-se em sua propriedade. É senhor e ao mesmo tempo servo. A ambiguidade domina até mesmo a arquitetura do solar, que contava com “uma espécie de escada de lajedo feita metade pela natureza e metade pela arte”⁴⁴.

O próprio Peri, sempre tão submisso, no final do romance revela-se senhor, esclarecendo à Cecília por que não pode viver com ela “na taba dos brancos”: “Lá o selvagem seria um escravo dos escravos; e quem nasceu o primeiro, pode ser teu escravo; mas é senhor dos campos, e manda os mais fortes”⁴⁵. O leitor supõe que Cecília deve então separar-se do índio. Porém, a fim de permanecer junto a Peri, ela decide ficar “no deserto, no meio das florestas”⁴⁶. A dialética hegeliana do senhor e do escravo conhece aqui sua mais completa tradução.

Em *O guarani* todos os matizes dos primórdios da cultura brasileira aparecem numa complexidade crescente. Num extremo encontram-se os brancos; no outro, os índios. Porém, entre um polo e outro, multiplicam-se diferenças e oposições. De um lado, a nobreza de D. Antônio de Mariz; de outro, a vilania de Loredano – entre ambos, “gradações infinitas”: a correção de Álvaro, a fidelidade de Aires Gomes, a ambição de alguns aventureiros, o arrependimento de outros. De um lado, a superioridade de Peri; de outro, a ferocidade dos aimorés – entre ambos, a hospitalidade dos goitacazes.

⁴² ALENCAR, José de. *O guarani*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1953 [1857]. p. 126.

⁴³ *Ibidem*, p. 81.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 82.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 524.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 529.

Por fim, entre brancos e índios, surge a figura perturbadora de Isabel, filha bastarda de D. Antônio de Mariz. No entanto, a mestiçagem não representa a promessa de uma mediação conciliadora. Pelo contrário, eis como a personagem se define: “Filha de duas raças inimigas devia amar a ambas; entretanto minha mãe desgraçada fez-me odiar uma, o desdém com que me tratam fez-me odiar a outra”⁴⁷.

Em lugar de dirimir o conflito, as “gradações infinitas” apenas tornam a situação mais explosiva. No final do romance, o contraste do fogo – causado pelo incêndio do solar – e da água – resultante de uma grande tempestade – somente reforça a ausência de mediações apaziguadoras. Por isso, em *Iracema*, Alencar retornou ao início do século XVII e, em *Ubirajara*, ao período pré-cabraliano. Desse modo, reduziu a complexidade da formação social, mas, ainda assim, não pôde eliminar a melancolia de *Iracema*, tampouco a instabilidade de *Ubirajara*.

Porém, o “insucesso” da trilogia indianista esclarece o seu verdadeiro êxito. Sob a aparência do encontro de Peri e Ceci, Alencar principiou uma aguda reflexão sobre a ausência de mediações pacificadoras das polaridades que formaram o país.

Portanto, mais do que o romance de formação da nacionalidade, *O guarani* é um estudo do dilema brasileiro.

Em 1857.

Ou em 2015.

Portanto...

O mais surpreendente é que aqui também surge uma relação complementar entre história e literatura. Dessa vez, trata-se de uma relação na qual os trabalhos do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro inesperadamente parecem compartilhar do dilema de uma abordagem a-histórica da história:

[...] uma Memória que ‘esqueceu’ deliberadamente o passado imediato do Império, onde se situava a sua gênese – a Independência – para privilegiar as ‘recordações’ dos tempos remotos da colônia? Por que o hiato? [...]

⁴⁷ ALENCAR, José de. *O guarani*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1953 [1857]. p. 297.

Direcionados para a Memória, os idealizadores da Academia não se ocuparam da História. Embora a importância e o valor de Clío fossem lembranças permanentes na sua retórica dos dias de festa. O levantamento minucioso da Revista Trimensal do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro [...] permitirá salientar a existência sistemática de um descompasso entre o pretenso discurso sobre a História e a sua escrita efetiva, ou seja, a sua prática⁴⁸.

Os dois pontos destacados dos romances indianistas de José de Alencar, e reforçados pela orientação geral dos trabalhos do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, são obviamente contraditórios. Além disso, constituem um intrigante paradoxo, já que foram formulados simultaneamente. É como se a alternativa esboçada por Alencar para a escrita da história da civilização brasileira fosse propriamente a-histórica, negasse a história numa simplificação radical de toda a complexidade. De igual forma, os esforços propriamente historiográficos dos membros do instituto terminam por intensificar o paradoxo. As complexidades são diluídas até atingirem o nível mínimo de diferenciação presente em *Ubirajara*. Esse nível estrutura os elementos como se compusessem partes de uma matriz mítica abrangente. No entanto, o interesse que a leitura dos romances indianistas suscita depende precisamente da força do paradoxo.

Não se deve resolvê-lo, mas, pelo contrário, torná-lo mais agudo.

A complexidade trazida à tona pela trajetória dos romances indianistas de José de Alencar sugere a possibilidade de radicalizar a leitura da obra alencariana.

(Primeiro passo, portanto)

⁴⁸ GUIMARÃES, Lúcia. Debaxo da imediata proteção imperial: o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (1838-1889). *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, a. 156, n. 388, p. 459-613, 1995.

Referências bibliográficas

- ALENCAR, José de. *O guarani*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1953 [1857].
- _____. *Iracema*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1953 [1865].
- _____. Benção paterna. *Sonhos d'ouro*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1953 [1872].
- _____. *Ubirajara*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1953 [1874].
- FIELDING, Henry. *Tom Jones: the history of a foundling*. New York & London: Norton, 1973 [1749].
- GUIMARÃES, Lúcia. Debaixo da imediata proteção imperial: o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (1838-1889). *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, a. 156, n. 388, p. 459-613, 1995.
- HEGEL, G. W. F. *Filosofia da história*. Brasília: Editora da UnB, 1998 [1830].
- SCHLEGEL, Friedrich. Introdução à história da literatura europeia. Tradução de Luiz Costa Lima, manuscrito, 1998 [1803/04].
- _____. *Lectures on the history of literature ancient and modern*. London: George Bell & Sons, 1889 [1815].

José de Alencar: um Parteiro do Seu Tempo

Marcelo Peloggio¹

O homem é um sistema de contrariedades.

José de Alencar

Todo diálogo de ideias tem, a nosso ver, implicação dialética profunda. Não o tem, claro, em função do embate puro e simples, nem pelo valor de síntese, que o qualificaria acima dos demais fenômenos do conhecimento. Com efeito, se as ideias são fortes, a unidade de sentido vê-se enriquecida, de modo que seu valor e significado, antes de se obliterarem, ganham dimensões respeitáveis, conquistando o senso universal. Daí que elas regressam à cena, volta e meia, para que o estatuto conquistado, como produto do conhecimento, não engesse, mas que se renove – nas bases da teoria consagrada – à força da circunstância e do rigor do método.

Falamos de uma permuta de ideias, e que é incessante; todavia, essas não circulam a esmo, senão a partir de um ponto central único: o pensamento de José de Alencar (1829-1877). O que significa dizer que as reflexões alencarinas sobre o modo de representação do Brasil (do ponto de vista estético, com suas implicações políticas e filosóficas) não devem constituir, pois, um mero sistema de referência, e sim a posição superior e inequívoca de uma *ideia*, de “uma historização completa de todos os conceitos e de todas as categorias”². O sistema alencarino surge hoje, portanto, como esse grande centro de irradiação, à roda do qual hão de trafegar outras tantas noções e preceitos; e nesse

¹ Professor adjunto de Literatura Brasileira da Universidade Federal do Ceará (UFC). Artigo publicado em: *Tecnogaia*. Revista independente de cultura, pesquisa e saber. *Tecnogaia Cultural*, Rio de Janeiro, ano 3, n. 2, p. 48-61, jun. 2007. O artigo foi revisado e ampliado para esta publicação.

² VEYNE, Paul. *Como se escreve a história*. Tradução de Antônio José da Silva Moreira. Lisboa: Edições 70, 1987. p. 162.

entrecruzamento, como que por si só, segue a qualificar sua estrutura interna, sobressaindo, historicizando-se no que traz ao mesmo tempo de geral e particular. Assim, a visão de mundo no autor de *Lucíola* não se traduz senão como visão de Brasil, no sentido de o nacionalizar, de o civilizar sem que o descaracterize, de modo algum, no que tem de mais valioso: sua natureza e sua gente.

É sua ideia de Brasil que o faz ser quem foi: um dos maiores nomes da inteligência brasileira no século XIX. E é a força dessa ideia que o eterniza sob a figura reta e às vezes contraditória³, precisa nas muitas opiniões que disseminou mediante o texto romanesco, crítico, político, jurídico e *filosófico*. José de Alencar, mais do que o eterno autor de *Iracema*, foi uma espécie de parteiro do seu tempo, não no sentido hegeliano da ideia, mas em função de sua originalidade, independência e estro, além de uma visão de mundo demasiado adiantada em face do provincianismo brasileiro.

Não é nossa intenção discorrer acerca das qualidades morais e intelectuais do autor de *As minas de prata*, buscadas no temperamento arredo, ou nas linhas do inconsciente. Pode-se dizer que seus conceitos e opiniões já não lhe dizem respeito; são agora de domínio público. É bem verdade que sinalizam o homem, mas não refletem aquele comum, de todos os dias, e sim esse “médium particular”, no qual, segundo Eliot, as “impressões e experiências se associam em peculiares e inesperados caminhos”⁴, de modo que o psicologismo não tem lugar aí. Ora, falamos do Alencar artista e pensador, e não do esposo de Georgiana (por exemplo). Se o criador de *Cinco minutos* passou a frequentar Stuart Mill ou apreciar Dickens por suposta influência do cônjuge, de ascendência saxônica, é porque o quis, e os biógrafos sairão agradecidos; mas não havendo qualquer registro desse fato na índole crítica do seu pensamento, a informação terá caráter de anedota.

Pois esse médium significa algo mais. Suspenso do mundo, da vida ordinária, dará forma a seu mosaico de impressões até gerar uma só e mesma *ideia*: produto das reminiscências, da erudição, da determinação única e exclusiva do ego volitivo. Desse modo, mais do que um simples reflexo de si

³ Cf. SCHWARZ, Roberto. A importação do romance e suas contradições em Alencar. In: _____. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades, 1981. p. 45. Alencar “ora fala a linguagem conivente do cronista mundano, ora fala como estudioso das leis do coração e da vida social, ora é um duro moralista, ora um homem evoluído, ciente do provincianismo brasileiro, ora enfim é respeitador dos costumes vigentes”.

⁴ ELIOT, Thomas S. *Ensaio*. Tradução de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989. p. 45.

mesmo, ele, Alencar, representa uma organização vigorosa da própria vontade: só isso explica o fato de *Lucíola* ser o oposto a *Diva*.

Refutando-se a abordagem psicologista, daremos importância às formulações crítico-teóricas do escritor. Todavia, encetar seu diálogo com outras formas de pensamento, ou visões de mundo, sem lhe reconhecer nas ideias qualquer autonomia e projeção, é o mesmo que admitir, em um só movimento, a absorção da unidade mental individual pela coletiva: nada nos aconselha a avançar pelo terreno da história das mentalidades, porque nem todos se ocupam, ainda que às vezes concordem, das mesmas convenções, códigos e vontade ideal. Em literatura, por exemplo, sob as suas formas de expressão, verifica-se uma relação mais ou menos necessária, mais ou menos estreita, entre o traço e o contexto. Ora, é preciso saber “*que as opiniões são divididas*”⁵, nada nos leva a crer que os efeitos de uma dada estrutura coercitiva (política, intelectual, jurídica) viceje sem o inconformismo, velado ou não, porque,

à medida que se avança no tempo, torna-se cada vez mais difícil estabelecer essa leitura elementar, que vê no texto literário o mero reflexo da prática social do tempo, cabendo-nos antes decifrar as significações latentes de um discurso bem mais complexo porque carregado de múltiplos pensamentos encobertos.

[...]

Percebe-se bem que, mesmo à época do realismo ou do verismo, o romance representa muito mais do que um reflexo ou um depoimento inerte sobre a prática social comum, e impõe, por isso, uma leitura mais elaborada⁶.

Não queremos dizer, com isso, que a leitura da obra alencarina deva ser feita obrigatoriamente de “dentro para fora”. Haverá, de fato, aqui e ali, a tal necessidade de “tradução”.

Mas, em José de Alencar, a força de uma ideia mostra-se por vezes tão clara, isto é, sua enunciação, na intensidade em que se manifesta, tão explícita, em virtude da retidão com que foi elaborada, que a tarefa de se ler nas

⁵ VEYNE, Paul. A história conceitual. In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre (Dir.). *História: novos problemas*. Tradução de Theo Santiago. Rio de Janeiro: F. Alves, 1976. p. 77 (grifos do autor).

⁶ VOVELLE, Michel. *Ideologias e mentalidades*. Tradução de Maria Julia Goldwasser. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 57.

entrelinhas pode, muita vez, acusar redundância ou algo de pouca valia: a hermenêutica terá pouco a oferecer se o próprio crítico não for capaz de elevar as ideias deste ou daquele autor. Por exemplo, uma posição assumida no prefácio de *Sonhos d'ouro* (1872), “Bênção paterna”, derriba a noção comumente aceita de que o criador de *O guarani* é pelo nativismo rústico e contra a urbanidade:

A importação contínua de ideias e costumes estranhos, que dia por dia nos trazem todos os povos do mundo, devem por força de comover uma sociedade nascente, naturalmente inclinada a receber o influxo de mais adiantada civilização⁷.

Admite-se, na citação, o acordo entre o local e o universal, entre o natural e o cultural, nem sempre de fácil combinação em textos de José de Alencar. Pois não são os “pensamentos encobertos” desse autor o que nos chama mais a atenção, mas o modo direto e franco com que geralmente expôs suas opiniões e que, por isso, as mudou em *ideia*, no sentido mais pleno do termo. E é isso que faz essas opiniões tão especiais: representam o contraste mais drástico, a verdadeira contraposição, aquilo que, ante a mediocridade do pensamento crítico, dotou de nova luz e cor o pensamento brasileiro. Pode-se dizer, sem sombra de dúvida, que foi com José de Alencar que o Brasil começou a se pensar, de fato, como Brasil: a natureza, o índio, a Corte. E se as opiniões variam, foi ele quem primeiro mostrou tal verdade. A força de sua ideia aparece como estilhaço de mil pontas, rompendo com o laço trivial da obediência, fosse em relação aos lusos (padrão linguístico), fosse em relação à sociedade mesma (padrão moral), fosse ainda em relação aos próprios românticos e objetivistas (os padrões estético e filosófico).

Essa força de valor cognitivo e pedagógico (esfera artística e doutrinária) e de orientação prática (campo político) o habilita como o primeiro grande crítico social e literário de nosso país – ao menos o mais preparado –, que se tinha notícia até então, ou seja, até tomarem corpo, em 1856, os panfletos sobre o poema de Gonçalves de Magalhães e vir a lume o “escandaloso” drama *As asas de um anjo* (1858), bem como as *Cartas políticas de Erasmo* (1865-1868).

⁷ ALENCAR, José de. Bênção paterna. In: _____. *Sonhos d'ouro*. Romance brasileiro. 2. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, v. XII, 1953. p. 35.

Com efeito, a força de sua ideia pode ser medida na intenção veemente com que defende seus pontos de vista, seus conceitos os mais variados, mostrando-se sempre fiel a eles, quer como artista e polemista, quer como político. Lucia Helena, de modo fundamental, chama a atenção para a revelação dessa forma “iluminada”, “solar”, de colocar as coisas: por exemplo, ao se reunir o passado e o presente em uma só e mesma *ideia*, ou antes, como “força crítica”, a exemplo do que acontece em *O garatuja* (1873):

Como se fosse um cronista, capaz de esboçar um contato livre de hierarquias entre ficção e história, o narrador de *O garatuja* faz com que os acontecimentos “menores” adquiram admirável força crítica na observação das perplexidades e contradições do país-presente, ainda que ambientado em paisagem colonial⁸.

Em outras palavras, “ideias contra estruturas mentais: a oposição indica [...] a recusa do suposto reducionismo da história social (logo quantitativa) da produção intelectual”⁹. De onde é preciso ressaltar, antes do mais, esse “contato livre de hierarquias”, quer dizer, a suspensão do rotineiro, do que oprime, do que se acha contaminado “pela vida dos homens”, enfim, de toda e qualquer forma de valoração de uma estruturação *a priori*, pois, como diria Alencar, a vida de nada serve se for uma cadeia.

A sistematização de ideias, de modo a servirem de padrão corrente e geral como regras de conduta (Comte), e o simples oferecimento de seu esboço histórico, classificador (história social das ideias), tomado então como simples produto de uma dada classe social, haverão de promover, sem mais, a cristalização de todas as noções e categorias, a sujeição mesma da individualidade à mentalidade, pois a verdadeira ideia, empregando aqui a expressão de Lucia Helena, só o é como “força crítica”.

Como *ideia*, as asserções alencarinas são, por definição, verdadeiras, isto é, sua representação da vida não designa o reflexo imediato do real, mas sim a abordagem minuciosa do mesmo, ainda que embalada, em dado momento, pela dicção poética: os exemplos podem ser extraídos, sobremaneira, do drama

⁸ HELENA, Lucia. Que globalização, que país, que literatura. In: _____. (Org.). *Nação-invenção: ensaios sobre o nacional em tempos de globalização*. Rio de Janeiro: Contracapa Livraria/CNPq, 2004. p. 39.

⁹ CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Tradução de Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Bertrand; Lisboa: Difel, 1990. p. 49.

As asas de um anjo e dos romances *Lucíola* (1862) e *Senhora* (1875). O autor de *Til*, por conseguinte, não fala do que não sabe, ou antes, daquilo que não existe; ele exhibe as paixões em toda a sua extensão e espessura, daí a máxima: “A verdade dispensa a verossimilhança”¹⁰. E é o que lhe reserva à obra caráter universal, já que tem o homem no centro da ação; o homem que, a despeito das épocas e suas convenções, sucumbindo ou vencendo, ainda é capaz de aspirar a ideais nobres, como é o caso da heroína tabajara (*Iracema*, 1865) ou de Ricardo (*Sonhos d’ouro*), mas de alimentar também os interesses mais mesquinhos, o que põe em movimento Loredano (*O guarani*, 1857) e Lemos (*Senhora*), por exemplo. Trazendo à luz essas e outras paixões, não foge Alencar à historicidade mesma das coisas, dotando-as de sentido histórico, o qual implica

a percepção, não apenas da caducidade do passado, mas de sua presença; o sentido histórico leva um homem a escrever não somente com a própria geração a que pertence em seus ossos, mas com um sentimento de que toda a literatura [...] desde Homero e, nela incluída, toda a literatura de seu próprio país têm uma existência simultânea e constituem uma ordem simultânea. Esse sentido histórico, que é o sentido tanto do atemporal quanto do temporal e do atemporal e do temporal reunidos, é que torna um escritor tradicional [universal]. E é isso que, ao mesmo tempo, faz com que um escritor se torne mais agudamente consciente de seu lugar no tempo, de sua própria contemporaneidade¹¹.

Também recoloca os conceitos de forma inovadora: por exemplo, estuda a fundo os escritores portugueses, bem como os cronistas da fase colonial, “não para decorá-los e sim para esquecer-los logo, na sua vontade de escrever à brasileira, de escrever certo no Brasil embora errado em Portugal”¹². Enfim, deforma-lhes o padrão, de modo a dar lastro à formação e incremento de uma língua portuguesa com sabor brasileiro.

Com isso granjeou a reprovação dos escritores lusos, mas também dos brasileiros, a exemplo de Pinheiro Chagas e Antônio Henriques Leal, respectivamente, que saíram em defesa do português de lei.

¹⁰ ALENCAR, José de. *A viuvinha*. Rio de Janeiro: J. Olympio, v. III, 1951. p. 128.

¹¹ ELIOT, Thomas S. *Ensaio*. Tradução de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989. p. 39.

¹² GRIECO, Agrippino. Alencar. In: ALENCAR, José de. *Iracema: lenda do Ceará*. Edição do centenário. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1965. p. 266.

Com efeito, ante seu diálogo com a crítica e a literatura lusas, o panorama dialético se esclarece como sentimento de tutela perdida, quer no sentido político-administrativo (o Brasil na qualidade de ex-colônia), quer sobretudo cultural, ou seja, o concurso alencarino a levar ao seu mais alto patamar a autonomia de nossa vida espiritual – iniciada com o arcadismo, talvez de maneira tímida e inconsciente nas “incorrecções de estilo” de *O Uruguai*. Assim, alguns críticos de além-mar, não tendo por que repreender o estro de nossos escritores, atacam-lhes a dita “insurreição gramatical”. Camilo Castelo Branco, elogiando “a simplicidade de Luís de Sousa, [...] o puritanismo de Castilho e a correção de Teixeira de Vasconcelos”¹³, exprobra o estilo amaneirado do criador de *A viuvinha*. Com azedume, Alencar lhe responde:

Já não me admira que o sr. Camilo Castelo Branco ache o amor brasileiro mórbido, sonolento, dengoso, lânguido. Se não tem um cheirinho de imundície para deliciar o olfato, e um pouco de ranço para estimular o paladar! [...] O ilustre romancista tem horror ao céu estrelado de bananas, porque supõe que as bananeiras são árvores frondosas; e que suas frutas nascem em pencas e não em cachos. Ele prefere o seu céu de São Miguel de Seide, estrelado de “bolotas”¹⁴.

De nossa parte, consideramos mais relevante a tentativa da intervenção lusa com o intuito de se antecipar aos nossos escritores e criar a forma representativa do romance nacional brasileiro: o procedimento tem início com Mendes Leal, que traz a lume o *Calabar* (1863); é seguido então por Pinheiro Chagas, autor de *A virgem guaraciaba* (1866) – sendo de observar que ambos publicariam outros livros com o mesmo propósito: a representação histórica do nosso *modus vivendi*.

Seja em face da inteligência portuguesa, seja dos românticos brasileiros à luz do pensamento europeu, a *Weltanschauung* alencarina desponta na qualidade de uma contraposição essencial e singular, de vez que fundamentada e, acima de tudo, verdadeira. Descrever e narrar o Brasil foi o que podemos chamar a grande obsessão do autor de *O guarani*, e por isso respeitável, porque própria de uma figura altamente cônica e empenhada.

¹³ ANTUNES, Luísa Marinho. *O romance histórico e José de Alencar*. Tese (Doutorado) – Universidade da Madeira, Ilha da Madeira, 2004. p. 133.

¹⁴ *Apud* MENEZES, Raimundo de. *José de Alencar: literato e político*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1965. p. 382.

E sua obra ganhará maior significação e importância não em virtude de seus quadros tão cheios de frescor, encanto e beleza, como os de *Sonhos d'ouro*; do traço nostálgico e lírico de *Iracema*; dos lances de grande dramaticidade e vigor épico de *O guarani* ou de *O sertanejo* (1875). Mais do que isso, foi o escritor cearense – é preciso enfatizar – o primeiro grande nome de nossa crítica social em literatura, porque crítica contundente, pautada na realidade, quer dizer, de quem esteve atento às mudanças significativas por que passou o Brasil a partir dos anos 1850. Vê surgir então, à luz do dinheiro, novas formas de representação social – nem sempre positivas, o que explica a ironia com que analisa em *A viuvinha* (1860) um tipo novo, o “negociante”:

Há uma profissão cujo nome é tão vago, tão genérico que pode abranger tudo. Falo da profissão de *negociante*.

Quando um moço não quer abraçar alguma profissão trabalhosa, diz-se negociante, isto é, ocupado em tratar dos seus negócios.

Um maço de papéis na algibeira, meia hora de estação na Praça do Comércio, ar atarefado, são as condições do ofício.

Mediante estas condições o nosso homem é tido e havido como negociante; pode passear pela rua do Ouvidor, apresentar-se nos salões e nos teatros.

Quando perguntarem quem é esse moço bem vestido, elegante, de maneiras tão afáveis, responderão – *É um negociante*.

Eis o que eu chamo *virtuosi* do comércio, isto é, homens que cultivam a indústria mercantil por curiosidade, por simples desfastio, para ter uma profissão¹⁵.

Com o mundo cada vez mais restrito às atividades práticas, a teologia e os últimos sistemas metafísicos da fase romântica decaem; o idealismo lógico cede lugar ao materialismo evolucionista, insuflado pelo desenvolvimento das ciências naturais e da indústria, pela visão de progresso e pela derrocada de uma concepção aristocrática do mundo. Pregar-se-á a objetividade do conhecimento, bem como se passa a encarar a própria vida de um modo simples e direto a partir do *laissez-faire*. “Em síntese, o *projeto moderno* é o de uma história que se fragmentou e se descentralizou e que busca se reunificar e se reuniversalizar”¹⁶. Em meio a ele, estará o sujeito, que, isolado,

¹⁵ ALENCAR, José de. *A viuvinha*. Rio de Janeiro: J. Olympio, v. III, 1951. p. 120 (grifos do autor).

¹⁶ REIS, José Carlos. *História e teoria: historicismo, modernidade, temporalidade e verdade*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003. p. 35 (grifos do autor).

impedido de participar de uma totalidade, contempla o mundo sob a experiência do precário. [...] Alienado da totalidade, perdida a verdade e sem poder contar com a promessa das utopias, nem sentir-se unido por elos comunitários fortes, [ele] apenas espieira e espia o detalhe inalcançável¹⁷.

A José de Alencar nada disso passou despercebido. Mostra, assim, o trágico isolamento individual agrupando seus tipos em torno do amor, do dinheiro, da regeneração moral, isto é, como partes que, à medida que tomam vida e se movimentam, revelam, a pouco e pouco, a silhueta do todo: a engrenagem mesma do capitalismo – de modo indireto, é verdade, dado que a lógica da competição, que lhe é inerente, e tão bem assinalada por Machado de Assis em *Quincas Borba* (1891), é apenas intuída pelo autor de *O guarani* sob a forma do pragmatismo urbano (o corpo desfrutável de Maria da Glória, em *Lucíola*) e da visão utilitária da vida (o casamento de conveniência, em *Senhora*).

Assim, viu-se o autor cearense no mais completo isolamento, em total desacordo com o “projeto moderno” do “espírito positivo”, que refutava com veemência, como nos esclarece em seu poema épico inacabado “Os filhos de Tupã” (1863):

Nem a civilização que o homem gasta
 Como vil combustível, consumindo-o
 Na chama que depura a humanidade;
 Nem soberbos inventos, que do mundo
 A loucura presume que o realçam,
 Mas só revelam dele a niilidade,
 A nobre singeleza desfloraram
 Destes campos. Ainda aqui não veio
 A ciência arrogante, cujo orgulho,
 Se atreve a disputar, verme da terra,
 Ao Senhor os mistérios do infinito¹⁸.

¹⁷ HELENA, Lucia. O equilíbrio instável dos fantasmas: espectros e identidades. In: JOBIM, José Luís (Org.). *Literatura e identidades*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999. p. 141.

¹⁸ ALENCAR, José de. Os filhos de Tupã. In: ALENCAR, José de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, v. IV, 1960. p. 564.

A partir de 1870, as ferramentas teóricas do objetivismo – positivismo, evolucionismo, naturalismo –, a darem lastro ao sistema capitalista, serão moda no Brasil (sobretudo a filosofia de Comte). No plano formal do romance, exige-se a abordagem da vida em sintonia com as teses centrais do cientificismo. Alencar torna-se, portanto, o alvo predileto: Franklin Távora, Sílvio Romero, Tobias Barreto, Joaquim Nabuco atacam-lhe a dicção sonora e multicolor em nome daquilo a que o próprio Alencar chamaria “frase seca e positiva”¹⁹, porque exigiam do autor de *Til* “uma história realista, em estilo seco e sóbrio; e vem [ele] com um enredo romântico, expandindo-se em transbordamentos líricos”²⁰.

Fiel às suas ideias, à diretriz do seu sistema, não teria por que adotar o realismo ou o naturalismo como forma de representação estética; e isso porque não quis²¹. Ao que tudo indica, frequentou Zola, Eça de Queiroz e Haeckel; por sinal, convida Joaquim Nabuco a abordar, “de um ponto de vista elevado, a questão mui debatida em outros países do *realismo*, como escola literária”²². Foi até realista, sim, mas a seu modo: retratou a verdade da vida, por assim dizer, em bases românticas. Conforme Pedro Lyra, com Alencar,

em *Senhora*, antes do drama de uma mulher traída e de um homem vendido, o que temos é a realidade nua e crua de uma sociedade fundada sobre o dinheiro e corrompida por esse mesmo dinheiro. Esses aspectos mesquinhos e degradantes geralmente passam ao largo da ficção puramente romântica²³.

Como parlamentar, dá a conhecer a vida prática do país de forma objetiva, nas linhas da coerência e com forte senso de realidade:

¹⁹ ALENCAR, José de. *A polêmica Alencar-Nabuco*. Organização de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1965. p. 142.

²⁰ PROENÇA, M. Cavalcanti. *José de Alencar na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966. p. 87.

²¹ Como exemplo, basta a transcrição deste trecho de *A viúvinha*: “O moço examinou o mendigo, e, reconhecendo que era realmente cego e incapaz de trabalhar, tirou do bolso uma das moedas de cobre e entrou em uma venda para trocá-la. O caixaieiro da taverna sorriu-se com desdém desse homem [Jorge] que trocava uma moeda de 40 rs., e atirou-lhe com arrogância o troco sobre o balcão. O pobre, reconhecendo que a esmola era de um vintém, guardou a sua ladainha de agradecimentos para uma caridade mais generosa”. Ver: ALENCAR, José de. *A viúvinha*. Rio de Janeiro: J. Olympio, v. III, 1951. p. 129.

²² ALENCAR, José de. *A polêmica Alencar-Nabuco*. Organização de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro, 1965. p. 145 (grifo do autor).

²³ LYRA, Pedro. Antecipações realistas em Alencar. *Convivência*, Rio de Janeiro, PEN Clube do Brasil, n. 6, p. 38. dez. 1982.

É axioma de estatística que nem a guerra nem a peste diminuem a população; os nascimentos aumentam na razão dos óbitos [...] Mas [...] calculava-se então a nossa população em 500.000 habitantes; este elevado algarismo lisonjeava nosso amor-próprio; o Rio de Janeiro passava por uma das Capitais mais populosas do mundo, o que não estava fora de razão quando é realmente uma das Capitais mais comerciais, onde há mais movimento e tráfego mercantil; uma coisa parecia corresponder à outra²⁴.

Por fim, gostaríamos de esclarecer que o quadro dialético formado pelo diálogo entre o sistema de ideias alencarino e as principais correntes de pensamento em vigência ou em vias de preparação à época do romancista não pretende fixar o momento exato do aparecimento de tal e tal corrente, e sim oferecer um panorama teórico da questão, que é o próprio diálogo em si mesmo – até porque as estruturas de pensamento recorrem-se umas às outras, não havendo como precisar exatamente o alvorecer e o ocaso de cada uma delas. Falamos, sim, da “coexistência, em estágios estratificados, de modelos de comportamento oriundos de heranças culturais diferentes”²⁵, o que resulta, sem dúvida, em curioso ecletismo cultural. Daí falar da índole romântica de Comte, ou mesmo de um Alencar com toques de naturalismo identificados nas lambanças de Brás, o idiota de *Til* (1872), quando à mesa do café: “Naquele momento acabava o menino de fazer uma das costumadas estrepolias, virando com o queixo a xícara, que entornou-lhe todo o café no peito da camisa. – Hô, hô, hô!... fez ele com um riso gutural e apatetado”²⁶.

Em contraposição a essa última tendência se apresenta o misticismo cósmico alencarino, sistematizado no ensaio filosófico inacabado *Antiguidade da América*, cuja redação muito possivelmente se deu em 1877, ano da morte do autor cearense. Seria o desfecho, pode-se dizer, em grande perspectiva teórica: porque é mantido o embate de ideias, ou a dialética mesma entre o materialismo e o idealismo, com a vitória do último sistema. Assim, com um senso ecológico surpreendente, e como motivo da comunhão integral da humanidade com o Criador, Alencar vaticina um cataclismo total causado pelo fogo:

²⁴ ALENCAR, José de. *Discursos parlamentares de José de Alencar* – Deputado-geral pela província do Ceará (1861-1877). Brasília: Câmara dos Deputados, 1977. p. 600. O discurso fora proferido em 1870.

²⁵ VOVELLE, Michel. *Ideologias e mentalidades*. Tradução de Maria Julia Goldwasser. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 24.

²⁶ ALENCAR, José de. *Til*. Romance brasileiro. 3. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, v. XI, 1955. p. 46.

De onde sairá a seiva para nutrição desse mundo espantoso? De uma terra, sufocada pelas construções humanas, esterilizada pelos detritos da matéria mal consumida e por conseguinte não assimilada? Como poderia esse planeta inânimo prestar-se à rápida e vigorosa elaboração que demandasse o imenso consumo de seus produtos? A intervenção divina é infalível. Outrora manifestou-se pelo dilúvio; chegará a vez da combustão²⁷.

Trata-se, pois, do desaparecimento completo da vida terrena, objetivando a ideia do ajuste cósmico do homem com Deus, mas pode ser que se trate também, e provavelmente, das últimas linhas redigidas pelo parteiro dessa concepção, e, talvez, com propósito idêntico.

Referências bibliográficas

ALENCAR, José de. *Antiguidade da América e A raça primogênita*. Fortaleza: Edições UFC, 2010.

_____. *A polêmica Alencar-Nabuco*. Organização de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1965.

_____. *A viuvinha*. Rio de Janeiro: J. Olympio, v. III, 1951.

_____. Bênção paterna. In: ALENCAR, José de. *Sonhos d'ouro*. Romance brasileiro. 2. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, v. XII, 1953. p. 29-38.

_____. *Discursos parlamentares de José de Alencar*: deputado-geral pela província do Ceará (1861-1877). Brasília: Câmara dos Deputados, 1977.

_____. Os filhos de Tupã. In: ALENCAR, José de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, v. IV, 1960.

_____. *Til*. Romance brasileiro. 3. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, v. XI, 1955.

ANTUNES, Luísa Marinho. *O romance histórico e José de Alencar*. Tese (Doutorado) – Universidade da Madeira, Ilha da Madeira, 2004.

CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Tradução de Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Bertrand, 1990.

²⁷ ALENCAR, José de. *Antiguidade da América e A raça primogênita*. Fortaleza: Edições UFC, 2010. p. 39.

ELIOT, Thomas S. *Ensaio*. Tradução de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.

GRIECO, Agrippino. Alencar. In: ALENCAR, José de. *Iracema: lenda do Ceará*. Edição do centenário. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1965. p. 265-269.

HELENA, Lucia. O equilíbrio instável dos fantasmas: espectros e identidades. In: JOBIM, José Luís (Org.). *Literatura e identidades*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999. p. 125-144.

_____. Que globalização, que país, que literatura. In: HELENA, Lucia (Org.). *Nação-invenção: ensaios sobre o nacional em tempos de globalização*. Rio de Janeiro: Contracapa Livraria/CNPq, 2004. p. 31-42.

LYRA, Pedro. Antecipações realistas em Alencar. *Convivência*, Rio de Janeiro, PEN Clube do Brasil, n. 6, p. 33-43, 1982.

MENEZES, Raimundo de. *José de Alencar: literato e político*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1965.

PROENÇA, M. Cavalcanti. *José de Alencar na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

REIS, José Carlos. *História e teoria: historicismo, modernidade, temporalidade e verdade*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades, 1981.

VEYNE, Paul. A história conceitual. In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre (Dir.). *História: novos problemas*. Tradução de Theo Santiago. Rio de Janeiro: F. Alves, 1976. p. 64-88.

_____. *Como se escreve a história*. Tradução de Antônio José da Silva Moreira. Lisboa: Edições 70, 1987.

VOVELLE, Michel. *Ideologias e mentalidades*. Tradução de Maria Julia Goldwasser. São Paulo: Brasiliense, 1987.

Fabulosa Ruína: José de Alencar e o Sentido do Tempo

Francisco Régis Lopes Ramos¹

I

“Interrogava os muros do convento, como para arrancar-lhes o segredo de algum fato interessante de que se perdera a tradição”. Uma marca, um vestígio que fosse, uma inscrição que tivesse escapado à corrosão do tempo – daí sairia a inspiração que o escritor procurava: “Era justamente essa crônica do coração, esquecida pelos analistas do tempo, que eu pedia àquelas ruínas”. Ansioso e atento, José de Alencar esperava a chegada da noite e repetia o pedido. Perguntava, e até implorava, mas a matéria permanecia calada: “os muros, lavados pela chuva e pelo vento, estavam descarnados; as pedras já não conservavam os vestígios da mão do homem”. O vestígio, se é que ele ainda existia, continuava calado: “Quantas vezes não sondei esses destroços de alvenaria, essas paredes nuas, procurando, nem sei o quê, uma memória, um nome, uma inscrição, uma frase que me revelasse algum mistério”². Da imaginação sobre o mistério revelado poderia sair uma narrativa de mistérios, ou, ainda melhor, uma narrativa misteriosa.

As pedras de Olinda não falavam, mas davam o que escrever. Interrogando-as, Alencar queria transformá-las em vestígio. Na qualidade de vestígio, a matéria lapidada seria tanto a presença da ausência quanto a ausência da presença. Não se trata simplesmente de um jogo de palavras. Para ser sentida, a ausência deve dar conta de alguma existência anterior. A reverência diante do

¹ Professor do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Federal do Ceará (UFC).

² ALENCAR, José de. *Alfarrábios - Crônicas dos tempos coloniais*, I - *O garatuja*, II - *O ermitão da glória*, III - *A alma do Lázaro*. Rio de Janeiro: J. Olímpio Editora, 1953. p. 238.

antigo vem desse sentimento: ali há muitas ausências, sobrepostas e repostas. Sem imaginar que por ali muitas coisas se passaram, perde-se o elo fundante da saudade. Não propriamente uma saudade de ausentes conhecidos, mas a falta de não se sabe bem o quê – uma indefinição propícia à imaginação. Daí a necessidade dessa presença radical de um existente que não existe mais. Daí a necessidade de ver o aparentemente invisível.

Pedra boa era pedra riscada, ou melhor, acrescida por algum tipo de grafia. Alencar procurava em Olinda aquilo que Victor Hugo havia encontrado na parede de uma catedral do medievo: uma inscrição. 'AN' ATKH – foi essa a palavra que fez Victor Hugo meditar, como ele mesmo escreveria depois: “Estas maiúsculas gregas, enegrecidas pelo tempo e profundamente gravadas na pedra [...] impressionaram vivamente o autor”. O romancista encontrou sua matéria-prima no mesmo dispositivo de criação que Alencar tentava pôr em prática: a faculdade de imaginar a partir de indícios enigmáticos. Ali, diante das letras, Victor Hugo perguntou a si mesmo “qual teria sido a alma affita, que não tinha querido abandonar este mundo sem deixar aquele estigma do crime ou da desgraça na fronte da velha igreja”.

Diferente dos muros “lavados” onde Alencar buscava seu romance, a Notre-Dame tinha aquele pormenor significativo, que se via, por exemplo, nas grafias em baixo relevo. Aqueles pequenos resíduos, lentamente entranhados no sulco da letra, davam à pedra aquilo que somente o tempo poderia dar: a impureza das camadas, a mistura das poeiras pacientes. Nada como esses sedimentos que irritam o nariz. Insistentes, as partículas vão fazendo a tintura da impressão, regadas pela umidade das estações que se repetem a cada ano. Para um romântico, isso não é menor. É daí que a letra ganha força, para transcender a sua imobilidade ancestral. Do cisco no olho, em ventanias de séculos e séculos, pode vir a escrita que os românticos tanto idealizam.

Sempre será possível imitar uma pedra antiga, mas nunca a idade da pedra. Era nesse aforismo que o tempo ganhava espessura. Victor Hugo observou isso no mínimo detalhe. Ele chegou a fazer um esquema explicativo para dar conta das avarias que Notre-Dame vinha passando. Eram três as causas: o tempo, as revoluções e a moda. Para ele, a pior e a mais danosa era a última. A primeira, como era de se esperar, mostrou-se ambígua. O tempo, afinal, também construía: “[...] talvez o tempo tenha acrescentado mais à igreja do que subtraído, pois expandiu sobre essa fachada a sóbria cor dos séculos, que faz da velhice dos monumentos a idade de sua beleza”³.

³ HUGO, Victor. *Notre-Dame de Paris*. São Paulo: Estação Liberdade, 2011. p. 147.

A palavra 'AN' ATKH, vale destacar, não foi o único motor do livro que seria gerado. Sua literatura, além de tudo, seria uma denúncia: “Depois a parede foi rebocada ou raspada (não sei qual das coisas foi), e a inscrição desapareceu. É assim que se pratica há quase duzentos anos com as maravilhosas igrejas da idade média. As mutilações vêm de todos os lados...”⁴.

A pedra – nisso a permanência da mudança: marcada pelo que *já foi* (vertigem da memória), exatamente porque se trata de uma marca que *ainda é* (vestígio). Seu testemunho pode ser mais antigo devido à sua própria durabilidade. Além disso, ou subjacente a isso, há outro fator: a ruína chega à visão carregando certa ambiguidade a respeito da sua própria condição de matéria-prima, talhada pela mão e pelo tempo. Natureza e cultura: matéria bruta e burilada. Burilada não só pelo labor da humanidade ancestral, mas também pela mão da natureza, tão inumana quanto a própria matéria da pedra: a sequência incessante de intempéries, em seu curso imponderável, vai marcando aos poucos, tanto na corrosão quanto na tintura que se acumula em sulcos e detalhes.

O desgaste da matéria trazia um passado que, por ser finito, estava finado. E, por ser finado, era passível de ser domesticado pela escrita de história, dando-lhe o ausente que funda a experiência do presente como algo distinto do passado.

Nos desgastes e nas cavidades é possível perceber o tempo – essa é a premissa. O tempo, na escrita moderna, passa a fazer parte da matéria. Um muro, para Victor Hugo, raramente *é*, simplesmente. Quase sempre, o verbo *ser* é utilizado em conjugações variadas. Assim, torna-se possível captar os registros que a pedra vai deixando.

Em outro livro, *Noventa e três*, Victor Hugo não economiza palavras para descrever certos vestígios: “O viajante que, há quarenta anos, entrasse na floresta de Fougères [...] tinha, na orla dessa densa mata, um encontro sinistro”. Sinistro porque não era possível ficar indiferente ao espaço carregado de tempo. Não se via mais uma presença e sim a presença de um ausente: “Não a Tourgue viva, mas a Tourgue morta. A Tourgue mutilada, arruinada, desventrada, desmantelada”. A torre em ruínas *não era*, apenas. Mais correto seria dizer que *vinha sendo*, em tempo linear: “começada no século XI, fora terminada no século XVIII, após a terceira cruzada. As impostas de orelheiras dos seus arcos diziam da sua idade”.

⁴ HUGO, Victor. *Nossa Senhora de Paris*. Porto: Lello & Irmão Editores, 1920. p. VI.

Com a perda da eternidade e da permanência, outrora atuantes, a ontologia se temporaliza, a escrita encontra seu porto seguro na explicitação da passagem do tempo, cujo rastro pode e deve ser narrado: “Aquela torre sustivera com toda a evidência, em diversas épocas, cercos em regra; estava crivada de projéteis, e esses projéteis não eram todos da mesma época”. Implicava dizer que “cada projétil tem o seu modo de marcar uma muralha; e todos eles tinham deixado naquela a sua cicatriz, desde as balas de pedra do século XIV às balas de ferro do século XVIII”⁵.

Doravante, a segurança do sentido passará pelo tempo. O existente será explicado por sua história. Um muro nunca mais *terá sido*, simplesmente: *passará a ser, tornar-se-á*, para todo sempre mutante.

Poeira – matéria não muito bem definida que tanto pode se acumular sobre a pedra como, também, ser o resultado da pedra desgastada. De um jeito ou de outro, a poeira adquire forma de vestígio na medida em que passa a ser observada na qualidade de indicadora do tempo decorrido. Não é esse um processo simples, porque além de solicitar a perícia do olho, carece de trânsitos pela pele e pelo nariz, exigindo ainda o pressuposto do tempo linear, atento à instalação de conectores e isolantes entre passado e presente.

II

‘AN’ ATKH – uma antiga inscrição misteriosa destruída para sempre. Palavra que inspira lamento, revolta, reverência, denúncia, homenagem. Tudo isso se envolve, então, numa espécie de narrativa da perda duplicada: o próprio romance. Victor Hugo tenta compor na ficção uma realidade perene, substrato que a pedra não conseguiu dar à inscrição – que significa FATALIDADE, conforme o leitor fica sabendo mais ou menos na metade do livro, já que a palavra em grego não aparece somente na nota introdutória, entrando também na trama da narrativa. A inscrição marcava a existência de algo, cuja mensagem tornava-se praticamente indecifrável, mas o indício estava ali, como prova concreta do que não mais existia.

Em *Notre-Dame* e em outros romances, Victor Hugo lutava pela preservação dos traços de ausentes. Somente desse modo, os que se foram poderiam ter lugar no tempo, ou melhor, continuariam a mostrar que o tempo era

⁵ HUGO, Victor. *Noventa e três*. Lisboa: Amigos do livro, [s.d.], p. 232.

denso: presente, passado e futuro, em camadas interativas. Com o desaparecimento do rastro, desapareceria a perda, deixando a vida na superfície. Assim pensando, o escritor partilhava uma experiência que pode ser tomada como basilar na própria constituição da história no século XIX⁶.

Há, enfim, uma espécie de tempo da natureza, responsável pela carga de tempo que um artefato passa a ter. Sol, chuva, neve, vento, tudo isso conta, além da própria marcação das intervenções humanas. São essas as camadas de tempo que fascinam escritores como Alencar, Gustavo Barroso ou Victor Hugo.

“Nós, os mortos” – é isso que parece estar suposto na busca pela voz da pedra ancestral⁷. A polissemia da expressão pode solicitar variadas apropriações de sentido. Aqui, destaco a possibilidade de imaginar a interlocução entre o papel e a pedra. Ou, em outros termos: a escrita sobre a passagem do tempo e o vestígio do passado. *Nós*, que indagamos as pedras, os mortos. *Elas*, as pedras que respondem, vivas. A inversão é sedutora para o entendimento dessa maneira de usar o passado que vai de Victor Hugo a Gustavo Barroso.

Por outro lado, o tão decantado “eu interior” do romantismo parece inverter-se a favor de um “outro exterior”. O chamado “espírito”, nesse sentido, não corresponde necessariamente ao sujeito moderno, autônomo e predisposto à liberdade através da razão. A liberdade aqui vem pelo convívio com o tempo. Tempo de densidade mais dramática. Aqui e agora: os que se foram, os que estão e os que virão. Como testemunho dessas camadas em movimento, aparece a matéria menos precíval, capaz de resistir por mais tempo ao desmonte das eras e, na mesma medida, passível de receber as marcas humanas no trajeto oblíquo e incansável dessa lentidão. A pedra corroída, diminuída *pelo tempo*, era exatamente a pedra aumentada *no tempo*. Perdia peso e ganhava

⁶ Na sua luta para deter o “martelo que mutila”, Victor Hugo extrapolou as fronteiras da história da literatura. No final do século XX, em sua ânsia pela “preservação da memória”, Victor Hugo passou a figurar em abordagens históricas sobre o “patrimônio”. Afinal, a sensibilidade contemporânea tornou-se reverente ao pioneirismo do romancista que, em 1825, apelou para que houvesse uma lei (“apenas uma”, ele ressalta) para impedir a destruição de edifícios históricos, com o devido estabelecimento de restrições ao direito de propriedade. Cf. CHOAY, Françoise. *Alegoria do patrimônio*. São Paulo: Unesp, 2001. p. 149.

⁷ Apropriei-me da expressão cuja origem é o título de um livro inspirador e instigante, sobre a melancolia na literatura e no cinema do século XX. Isso não significa, entretanto, uma concordância com as teses aí defendidas, que giram em torno de conceitos que problematizam, por exemplo, fenômenos contemporâneos chamados, vagamente, de “neo-barroco” e “pós-modernidade”. LOPES, Denilson. *Nós, os mortos: melancolia e neo-barroco*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.

mais passado. Mas, se o passado enchia o tempo de faltas, isso fazia parte da vida. A verdadeira morte, concluíam os românticos, seria a falta de passado. A ausência dos ausentes seria muito mais danosa, porque tornaria a vida menor.

O encantamento diante da inscrição é proporcional à revolta de vê-la desaparecer da noite para o dia. E o que mais revoltava Victor Hugo era saber que o caso não era isolado: o espaço histórico da cidade vinha abaixo rapidamente, em contraste com a quantidade de tempo que havia sido necessária para construí-lo. Não foi fácil notar que, em pouco tempo, o baixo relevo se foi, como se as rugas da parede tivessem passado por uma cirurgia plástica. O espaço estriado tornou-se liso (através de raspagem, lixamento, preenchimento de sulcos ou as três coisas ao mesmo tempo – e o romancista, aflito, confessa que não conseguiu identificar bem o processo que desembocou no sumiço das letras).

Para usar um termo de José de Alencar, em suas observações em Olin-da: a parede lavada. O termo, assim colocado, sofre um deslocamento que deve ser levado em conta. O adjetivo “lavado” ou o verbo “lavar”, em princípio, carregam positividade: retirada do sujo. Mas, para o romancista, o sentido é negativo: o lavado significa que algo foi apagado (ou pode significar que a pedra desde sempre foi desprovida desse algo passível de receber a ação do verbo lavar). Resumindo: a higiene, que no século XIX ganharia proporções de regra para tudo e para todos, aparece aos olhos de Alencar na qualidade de decepção. O passado estava lavado. A impureza, de algum modo, desaparecera.

É preciso considerar que a própria pátina inclui, além dos desgastes, um acúmulo de poeira, uma espécie de poeira consolidada. Era esse acúmulo paciente de partículas que fascinava Gustavo Barroso, como se vê, por exemplo, em seu relato *Portugal, semente de impérios*, especificamente em certos trechos de encantamento diante dos castelos. Em Óbidos, ele anotou: “todos aqueles muros que o tempo enegreceu [...] rememoram feitos de heroísmo ou de fé”⁸. Em Barroso, há o mesmo fascínio diante das ruínas e, nas ruas de Évora, uma observação mais precisa sobre uma das razões do encanto: “Quantas casas patinadas pelo tempo e pela história...”⁹. Isso sem falar na parte mais antiga de Portugal – as ruínas de Candeixa-a-Velha, perto de Coimbra: “os séculos lentamente passaram e só agora pouco a pouco se vão descobrindo as maravilhas sepultadas sob a poeira dos milênios”¹⁰.

⁸ BARROSO, Gustavo. *Portugal, semente de impérios*. Rio de Janeiro: Editora Getúlio Costa, 1943. p. 77.

⁹ *Ibidem*, p. 112.

¹⁰ *Ibidem*, p. 94.

“Em verdade, Portugal é terra dos Castelos”, conclui convicto e exultante. Não era preciso procurar, porque difícil seria não vê-los. Mas, para apreciá-los, era preciso partir de um princípio: “São veneráveis testemunhos de oito séculos de lutas constantes da heroica gente portuguesa contra os leoneses, os mouros e os castelhanos”. Desse modo, “quando se percorre o país com vontade de ver pedras enegrecidas pelo tempo e lustradas pelos altos feitos das gerações passadas, eles desfilam aos nossos olhos com suas muralhas e cubelos afonsinos, fernandinos, manuelinos e joaninos”¹¹.

O deslumbramento indica a presença do tempo, ou melhor, a possibilidade de prover a imaginação com figurações do passado. O pó incrustado nas paredes dava-lhe a sensação de um passado que se foi, mas que ali tinha deixado algo. Ao contrário do sentido que Balzac atribuía a essa mesma categoria de vestígio: “O chão do pátio apresentava aquelas cores enegrecidas produzidas com o tempo pelos musgos, as ervas, a falta de movimento. As paredes espessas tinham como que uma verde camisa ondeada por longas listras paradas”. O espaço dava conta do tempo imobilizado, ou melhor, morto. Logo a seguir, não é à toa a comparação com o lugar dos mortos:

Enfim, os oito degraus que dominavam o fundo do pátio e conduziam à porta do jardim eram desajustados e desapareciam debaixo de plantas altas, como o túmulo de um cavaleiro enterrado pela sua viúva, no tempo das cruzadas¹².

Obviamente, isso não quer dizer que Balzac sempre relacionava a falta de vida com os lugares patinados pelo tempo. Aliás, logo na primeira página do romance citado, *Eugénie Grandet*, a sua atenção à temporalidade do espaço pode ser comparada, em certa medida, ao procedimento de Gustavo Barroso: “Ali se veem habitações três vezes seculares, ainda sólidas, embora construídas de madeira, e cuja diversidade de aspectos contribui para a originalidade que recomenda essa parte de Saumur à atenção dos antiquários e artistas”. E, mais adiante: “[...] são portas guarnecidas de enormes pregos, onde o gênio de nossos antepassados traçou hieróglifos domésticos cujo sentido nunca mais se tornará

¹¹ BARROSO, Gustavo. *Quinas e castelos*. São Paulo: Companhia Editora Panorama, [s. d.], p. 82-83.

¹² BALZAC, Honoré de. *Eugénie Grandet*. Rio de Janeiro: Ediouro; São Paulo: Publifolha, 1998. p. 61.

a descobrir”. Eram vestígios de situações vividas e, por isso mesmo, não apenas acabadas: “Ora é um protestante que ali deixou inscrita sua fé, ora um partidário da Liga que amaldiçoa Henrique IV. Algum burguês esculpiu ali as insígnias da sua nobreza de sino”. Sintético e, antes de tudo, seguro sobre o que dá a ver para o leitor, Balzac conclui: “Lá está, inteira, a história de França”¹³.

Rugas, cicatrizes, ruínas – palavras que Koselleck usa para definir situações nas quais o “tempo histórico” pode ser encontrado. Nenhum dos termos possui a independência concreta de substantivos como casa, árvore ou lâmpada. Todos são igualmente dependentes de alguma referência que lhes é exterior: rugas e cicatrizes onde? De quem? Ruínas de quê? (ou de quem?). São, enfim, termos profundamente temporais, referem-se a algo que, ocorrido no tempo, foi capaz de vencê-lo, deixando marcas, vestígios, pistas, rastros, indícios, como bem mostra Reinhart Koselleck:

Quem busca encontrar o cotidiano do tempo histórico deve contemplar as rugas no rosto de um homem, ou então as cicatrizes nas quais se delineiam as marcas de um destino já vivido. Ou ainda, deve evocar na memória a presença, lado a lado, de prédios em ruínas e construções recentes, vislumbrando assim a notável transformação de estilo que empresta uma profunda dimensão temporal a uma simples fileira de casas¹⁴.

O tempo, então, é criador e criatura da matéria, deixando marcas que podem ser tidas como indícios. Ao citá-los logo no prefácio, Koselleck introduz o tema geral do seu livro *Futuro passado*, que em certo sentido pode ser definido como a temporalização do mundo moderno. Será no progresso do tempo moderno que o presente vai se apartar do passado, tornando-o distante, mas constitutivo de tudo quanto há, juntamente com o seu futuro. O *ser* permanente perde sua perenidade para se tornar um *sendo* polissêmico, vulnerável a movimentos classificados como progresso ou atraso, antigo ou moderno, passado ou presente, acelerado ou lento.

¹³ BALZAC, Honoré de. *Eugénie Grandet*. Rio de Janeiro: Ediouro; São Paulo: Publifolha, 1998. p. 9-10.

¹⁴ KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado*: contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC/Rio, 2006. p. 15.

III

O espaço até pode ser copiado; o tempo, não. Em outros termos: é possível fazer com perfeição a cópia de uma casa de 300 anos, mas a cópia será apenas do espaço. Jamais se terá a imitação dos 300 anos. O antigo só pode ser atributo de um objeto se o tempo passa. Nunca será possível construir um artefato de 300 anos em 3 dias. O romantismo lida com essa massa temporal, adquirida em ritmo próprio, por tudo aquilo que envelhece.

Isso, na teoria. Na prática, a história não chega a ser outra, mas tenta enganar essa impossibilidade de reprodução do tempo. Afinal, foi nos primórdios do romantismo que se espalhou o gosto pela reprodução de objetos históricos, incluindo as próprias ruínas. A partir do século XVIII, não faltou criatividade para quem quisesse ter a sua própria ruína, no lugar que desejasse. Alguns arquitetos orientavam, por exemplo, que a melhor maneira era fazer construções “medievais” com material de maior fragilidade, assim logo começariam a cair. Outros já colocavam pedaços de muro cuidadosamente espalhados em um jardim, à espera de lodo ou coisa parecida. Havia, também, os mais cuidadosos: arrancavam pedaços de construções antigas e depositavam-nos no terreno a ser decorado com o pretérito. Por fim, os radicais: erguiam castelos e, logo em seguida, bombardeavam-nos. Da explosão é que surgiriam as ruínas projetadas. Como era de se esperar, o artifício foi logo denunciado como artificialidade e mau gosto. Na França, levantou-se a voz de Delille: “Aproveitem esses restos venerados de capelas, fortalezas ou abadias respeitáveis ou comoventes, profanos ou sagrados; mas mantenham-se afastados desses monumentos cuja fingida ruína imita mal a inimitável marca do tempo...”¹⁵.

Ao ser tão pautado, o tempo da pedra não escapará do texto satírico. No livro *Viagens na minha terra*, por exemplo, Almeida Garrett se dirige ao leitor como se estivesse ironizando não só Victor Hugo, mas toda uma tradição de escrita dos viajantes: “Querias talvez que te contasse, marco a marco, as léguas da estrada? Palmo a palmo, as alturas e larguras dos edifícios? Algarismo por algarismo, as datas de sua fundação? Que te resumisse a história de cada pedra, de cada ruína?”. Para não deixar dúvidas sobre a sua acidez diante de certas valorações em torno do passado, Garrett faz indicações para os que têm

¹⁵ CARENA, Carlo. Ruína. In: ROMANO, Ruggiero (Dir.). *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1984. p. 199-120.

sede de tempo: “Vai-te ao padre Vasconcelos”. Aí o leitor achará “amplo fólio e gorda letra”. “Eu não sei compor desses livros”, adverte Garrett, concluindo que se soubesse “teria mais o que fazer”¹⁶.

Algumas décadas depois, Eça de Queirós usaria, em certa medida, o mesmo recurso narrativo. Em *A relíquia*, o narrador explica, logo na primeira página, que decidiu escrever as memórias da sua vida a partir de uma romaria que ele fez a mando da tia, do Campo de Santana, onde morava, até Jerusalém. Eça também se mostra irreverente, tanto diante da pedra memorável quanto em face da “inspiração” dos viajantes: “Esta jornada à terra do Egito e à Palestina permanecerá sempre como a glória superior da minha carreira; e bem desejaria que dela ficasse nas letras, para a Posteridade, um monumento airoso e maciço”. Mas, “apesar das solicitações da vaidade”, ele resolveu se afastar das descrições mais demoradas: “[...] suprimi neste manuscrito succulentas, resplandecentes narrativas de ruínas e de costumes”. Mais adiante, e ainda mais irônico, o viajante retorna à relação entre a palavra e a pedra. Aos “espíritos insaciáveis”, que procuram “conhecer desde o tamanho das pedras até o preço da cerveja”, ele indica uma leitura condizente e satisfatória: “a obra copiosa e luminosa do meu companheiro de romagem, o alemão Topsius [...]. São sete volumes in-quarto, atochados, impressos em Leipzig, com este título fino e profundo – *Jerusalém passeada e comentada*”¹⁷.

Não importa saber, pelo menos aqui, se Eça lera Mark Twain. Mais significativo é perceber que ambos, em suas inumeráveis diferenças, incomodavam-se com a reverência aos mármore da Antiguidade, evidenciando que a escolha a respeito do tipo de valor dado à pedra estava em pauta. Mais significativo ainda, pelo menos para o recorte aqui proposto, é perceber que a querela continua no século XX e Gustavo Barroso terá a seu dispor uma longa trajetória de imagens conflitantes diante das ruínas.

Em certas ocasiões, Gustavo Barroso parece responder a Mark Twain, cuja ironia assemelhava-se à crítica que Eça fazia, tanto aos viajantes devotados quanto à devoção dos viajantes que se fiavam em relatos de viagem e, não raramente, se viam com a missão de publicar mais um livro de descrição dos “lugares distantes”. Sobre isso, aliás, Mark Twain não poderia ser mais explícito: “Eu quis escrever um verdadeiro capítulo de ‘guia de viagens’ sobre

¹⁶ GARRETT, Almeida. *Viagens na minha terra*. Lisboa: Moderna Editorial Lavores, 2008. p. 200.

¹⁷ QUEIRÓS, Eça de. *A relíquia*. São Paulo: Círculo do Livro, [s. d.]. p. 8-9.

esta cidade fascinante [Roma], mas não consegui, visto que me senti sempre como um menino numa loja de doces – havia tanto por onde escolher, mas sem que eu pudesse ou soubesse fazê-lo”. Conclusão: “Espraiei-me por cem páginas de manuscrito sem saber onde começar. Não vou sequer começar. Já nos revistaram os passaportes. Vamos para Nápoles”. Não lhe apetece, portanto, o culto aos pedaços do passado: “Passeamos dia após dia e noite após noite pelas maravilhas em escombros de Roma; alimentámo-nos dia após dia e noite após noite da poeira e decadência de vinte e cinco séculos”. Irônico, o viajante anota que ficou tão empanturrado de coisas históricas que, à noite, parecia embarcar numa metamorfose fantasmagórica. O corpo, então, se desfazia e ganhava formas miméticas, a partir de antiguidades: “[...] ficávamos prestes a cair a qualquer momento nas garras de qualquer antiquário que nos remendaria as pernas e nos ‘restauraria’ com um nariz mal amanhado, e nos dataria e catalogaria com bastante margem de erro...”¹⁸.

Na verdade, também não sabemos ao certo se Gustavo Barroso leu Mark Twain. Mas, com certeza, ele tinha, à disposição, as ironias de Eça e Garrett. Além de tê-los na estante, admirava-os. Segui-los, entretanto, não foi do seu agrado. Referimo-nos, obviamente, à imagem literária que dá às ruínas certos códigos de temporalidade. A esse respeito, sua referência vem de Victor Hugo, passando no Brasil por Alencar e em Portugal por Alexandre Herculano.

IV

A imagem vai se repetindo também no decorrer do século XX, e Sarago, por exemplo, participa da repetição: a persistência dessa necessidade de engate entre o passado e o pó. A recorrência ao cheiro logo no início do romance *Todos os nomes* indica a presença dessa sensibilidade que, tanto no repúdio quanto na atração, necessita de certos imaginários para a composição do enredo sobre a passagem do tempo.

Mal se cruza o limiar, sente-se o cheiro do papel velho. É certo que não passa um dia sem que entrem papéis novos na Conservatória, dos indivíduos de sexo masculino e de sexo feminino que lá fora vão nascendo, mas o cheiro nunca chega a mudar, em primeiro lugar porque o destino de todo papel novo, logo à saída da fábrica, é começar a enve-

¹⁸ TWAIN, Mark. *A viagem dos inocentes*. Lisboa: Edições Tinta-da-China, 2010. p. 321.

lhecer, em segundo lugar porque, mais habitualmente no papel velho, mas muitas vezes no papel novo, não passa um dia sem que se escrevam causas de falecimentos e respectivos locais e datas, cada um contribuindo com seus cheiros próprios, nem sempre ofensivos das mucosas olfativas, como o demonstram certos eflúvios aromáticos que de vez em quando, subtilmente, perpassam na atmosfera da Conservatória Geral e que os narizes mais finos identificam como um perfume composto de metade rosa e metade crisântemo¹⁹.

Uma sensibilidade que articula o tempo através da matéria em movimento, quase sempre vagaroso e gradual, mais retardado do que acelerado, perceptível não no correr de anos ou décadas, mas pela passagem lenta e vertiginosa dos séculos. Machado de Assis, por exemplo, insere o pó numa trama que articula analogias entre pele e papel, dando conta do alheamento da personagem no ambiente da biblioteca e a sua aversão a um padre:

No fim, Lalau sentou-se, mas não se conservou sentada mais de dous minutos, levantou-se outra vez para ir à janela, e tornou dentro para mirar os livros. Achou-os grandes demais; admirava como havia quem tivesse a paciência de os ler. E depois alguns eram tão velhos!

– Que tem que sejam velhos? retorqui. Deus é velho, e é a melhor leitura que há.

Lalau olhou espantada para mim. Provavelmente era a primeira vez que ouvia uma figura daquelas, e fez-lhe impressão. Teimou depois que os livros velhos pareciam-se com o antigo capelão da casa, o antecessor do padre Mascarenhas, que andava sempre com a batina empoeirada, e tinha a cara feita de rugas²⁰.

O padre discorda não da associação entre poeira e velhice como atributos negativos, mas da associação dessa negatividade “natural” ao seu colega de batina. É que, para ser “realista”, qualquer autor deve ter princípios que são inalienáveis na medida em que são visíveis. A naturalização do olho participa do projeto moderno de fazer da “realidade” algo minimamente visível, sem a ajuda (ou a barreira) da “subjetividade” constitutiva de outros sentidos.

¹⁹ SARAMAGO, José. *Todos os nomes*. São Paulo: Planeta de Agostini, 2003. p. 11.

²⁰ ASSIS, Machado de. *Casa velha*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004. p. 37.

O padre, que assume o papel de “autor”, não havia (a)notado em seu relato nada pela via do olfato. Isso não é algo desprezível e pode ser tomado como pormenor significativo na maneira pela qual se dá o uso que ele faz do passado: um uso iluminista e empírico.

Ruga e poeira: pele e paisagem. Pele e papel: orgânico e inorgânico. As associações naturalizam-se na voz da personagem, pondo em prática o pressuposto da visão. Tanto a ruga quanto a poeira são visíveis, portanto se bastam. Não é uma operação simples encontrar, de imediato, tais provas assim tão irrefutáveis. Embora sejam examinadas no espaço, referem-se ao tempo: dão conta da passagem dos anos a partir da superfície da matéria. Assim em funcionamento, a sensibilidade cumpre seu papel na narrativa, tornando-a “realista” na medida em que vai expondo certas funções do corpo como realidade primeira (quer dizer atemporal). Nesse sentido, o “realismo” é mais distante da historicidade do que o “romantismo”, à medida que o tempo fica menos exposto e, portanto, mais dissimulado. Mas, além da dissimulação do tempo, ou talvez exatamente por isso, o realismo serve mais a uma história preocupada com fatos (supostamente “concretos”) e atenta aos usos do passado envolvidos na escrita da história²¹.

No plano da temporalidade submetida à centralidade do olhar, personagem e autor compartilham o mesmo enquadramento. Em parte da novela *Casa velha*, que narra as desventuras amorosas entre Félix e Lalau, o trecho citado revela percepções de um espaço central na trama: a biblioteca. É por causa dessa biblioteca que o padre começa a frequentar a “Casa Velha”, com o intuito de escrever um livro. Fica muito claro que o acervo do ministro faleci-

²¹ “Infelizmente, essa simulação do passado pela ficção [verossimilhança, segundo Aristóteles] foi obscurecida posteriormente pelas discussões estéticas suscitadas pelo romance realista. A verossimilhança passa a ser confundida com uma modalidade de semelhança ao real que coloca a ficção no próprio plano da história. No tocante a isso, é verdade que se pode ler os grandes romancistas do século XIX como historiadores substitutos, ou melhor, como sociólogos *avant la lettre*: como se o romance ocupasse aqui um lugar ainda vacante no império das ciências humanas. Mas esse exemplo acaba sendo o mais enganador. Não é quando o romance exerce uma função histórica ou sociológica direta, mesclada à sua função estética que ele levanta os problemas mais interessantes quanto à verossimilhança. A verdadeira *mimesis* da ação deve ser buscada nas obras de arte menos preocupadas em refletir sua época. *A imitação, no sentido vulgar do termo, é aqui o inimigo por excelência da mimesis*. É precisamente quando uma obra de arte rompe com esse tipo de verossimilhança que revela sua verdadeira função mimética. O quase passado da voz narrativa se distingue então totalmente do passado da consciência histórica. Identifica-se em contrapartida com o provável no sentido do que poderia ocorrer”. RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. São Paulo: Martins Fontes, v. III, 2010. p. 327.

do era antigo e raro (no início, a viúva nega o acesso ao padre porque tratava tudo como relíquias intocáveis). A biblioteca é tão significativa que quase tudo se passa lá. Além disso, é de lá que vem o desvendamento do segredo decisivo, com a descoberta de um bilhete do morto escondido em um dos volumes. Mas Lalau e Machado de Assis (criatura e criador) não se dão com os indícios do olfato. Não há nenhuma menção ao “ar venerável” que aqueles papéis guardados poderiam exalar. Tudo se centraliza no olhar. O nariz praticamente não funciona, nem mesmo nas descrições da beleza jovial da protagonista. Em um autor como José de Alencar, a mesma sequência de fatos teria tudo à flor da pele, em descrições que trariam certamente a participação, direta ou indireta, do olfato na condução do olhar²².

O livro tem um “sabor de antiguidade”, explica Alencar na “Advertência” que abre o seu romance/novela *A alma de Lázaro*. A ideia do sabor é um recurso simbólico, pode-se concluir. Mas a continuidade do texto insiste na referência aos dispositivos de sensibilidade do corpo: “ao folheá-lo estou que o leitor há de sentir o bafo de velhice, que respira das cousas por muito tempo guardadas”. Aí, começa a se dissolver a representação de sabor metafórico e ganha consistência a presença da carne humana, sobretudo em sua região de contato com o mundo: a superfície porosa da pele. E a continuidade do texto persiste na relação entre pele e papel, mas com uma novidade: a ironia diante dos que não gostam de antiguidades. “Para alguns”, conclui o escritor, “esse mofo literário é desagradável. Há porém antiquários que acham particular encanto nestas exsudações do passado que ressumam dos velhos monumentos e dos velhos livros”²³.

A prescrição de Alencar, com o intuito de promover a boa acolhida do livro, tenta mobilizar protocolos de leitura que se misturam com o afeto que lhe parecia adequado diante dos velhos muros de Olinda. Assim, ele entra em sintonia com a afeição olfativa dos românticos, cuja manifestação mais

²² Partindo do conto “O segredo do Bonzo” e do livro *Memórias póstumas de Brás Cubas*, a conclusão de Sidney Chalhoub é correta: “narizes abundam nos textos machadianos” (CHALHOUB, Sidney. *Machado de Assis, historiador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 125). Por outro lado, se o foco de análise é deslocado, percebe-se que há uma surpreendente contradição: a abundância de narizes é proporcional à escassez do olfato. É como se quase ninguém sentisse cheiro, ou não se importasse com isso. Friso que escassez não é inexistência, mas o desenvolvimento dessa questão ultrapassaria o recorte aqui estabelecido.

²³ ALENCAR, José de. *Alfarrábios – Crônicas dos tempos coloniais, I – O garatuja, II – O ermitão da glória, III – A alma do Lázaro*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1953. p. 238.

eloquente talvez tenha sido a escrita de Michelet no prefácio de sua *História da Revolução Francesa*, especificamente no que diz respeito à vida pulsante dos arquivos: “A poeira do tempo permanece. É bom respirá-la, ir e vir através desses papéis, desses dossiês, desses registros. Eles não estão mudos, e tudo isso não está tão morto quanto parece”²⁴.

“A casa dos Cromon tinha também a sua biblioteca, que se achava situada um pouco abaixo do nível do Brillante, bem encadernada e resguardada. A poeira, ao invés de prejudicá-la, fazia-a valer”²⁵. A fina ironia de Balzac a respeito do pó também seria usada por Lima Barreto. Talvez em um tom mais ácido, Lima Barreto recorre à poeira para caracterizar a sala descrita no conto “O homem que sabia javanês”: “daquelas velhas coisas, sobre as quais a poeira punha mais antiguidade e respeito, a que gostei mais de ver foi um belo jarrão de porcelana da China ou da Índia, como se diz”²⁶.

Autores como Balzac, Lima Barreto ou Machado de Assis não se deixam seduzir pelo “fundo” que há na superfície das coisas. Não se envolvem, portanto, com o indício do tempo na matéria. Nesse sentido, o mesmo pode ser dito sobre Garrett, Eça e Mark Twain.

V

Na primeira página, a dedicatória é emblemática: “À Terra Natal, um filho ausente”. É ausente do Ceará que Alencar escreve *Iracema*. Não poderia ser de outro modo, porque a matéria-prima do romance é a saudade. Não qualquer saudade, mas aquela que só um filho sabe sentir. Além disso, ou subjacente a isso, o escritor deixa claro que é filho da cultura (porque sabe ter saudade) e da natureza (porque a saudade é da terra). Seu livro, também sendo filho da cultura, conta exatamente como essa natureza indômita passou a ter história, a partir do encontro entre o branco Martim e a índia Iracema. Se a história do Ceará começa na natureza, é da natureza que se deve tirar a memória.

Iracema dá o mapa da mina. Há uma cartografia da memória: *roteiro* de indicações para o cearense lembrar onde o Ceará guarda seu passado. O final

²⁴ MICHELET, Jules. *História da Revolução Francesa: da queda da Bastilha à Federação*. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras; Círculo do Livro, 1989. p. 31.

²⁵ BALZAC, Honoré de. A solteirona. In: BALZAC, Honoré de. *A comédia humana*. São Paulo: Globo, v. VI, 1990. p. 520.

²⁶ BARRETO, Lima. *Os melhores contos*. São Paulo: Martin Claret, 2002. p. 26.

do romance é eloquente e fornece a senha. “O camucim que recebeu o corpo de Iracema”, escreve Alencar, “foi enterrado ao pé do coqueiro”²⁷. Envolvida e envolvente, a carne passa a fazer parte da terra e da água: “E foi assim que um dia veio a chamar-se Ceará o rio onde cresceu o coqueiro, e os campos onde serpejam o rio”²⁸. A cova da índia é, na verdade, o útero do Ceará — que os cearenses se lembrem disso. Na natureza, exatamente nela, havia os vestígios do vínculo entre o morador e a morada. Não havia ruínas, nem poderia haver. As pedras que existissem seriam materiais arqueológicos: machados e outros instrumentos, a mostrar a antiguidade do homem na América. E o escritor não conseguiu inseri-los numa trama tal como ele desejava (enredo convincente e, antes de tudo, comovente).

Alencar não fazia hierarquia entre as fontes. Tanto a tradição oral quanto a escrita tinham o mesmo peso. Arqueologia, botânica, história, nada disso poderia ser descartado. Tudo em nome do romance, que, para Alencar, seria a única escrita capaz de juntar os fragmentos e compor a verdadeira imagem do passado, exatamente porque a ficção sabia como e por que imaginar, com critérios confiáveis e comoventes. Daí a importância da pedra no seu projeto para uma História do Rio de Janeiro: ora fonte que sustenta a existência do fato, ora desafio que induz à criação da fábula. Conclusão: “[...] não estranhe se algumas vezes me arrego o título pomposo de historiador; uso desta palavra, como quem diria, simples e fiel narrador daquilo que leu e ouviu”²⁹.

“Vou folheando”, explica Alencar, “uma a uma as páginas desse álbum de pedra [...]; no qual o tempo, esse sublime arquiteto de ruínas, elevou umas sobre as outras estas diversas gerações de casas, sob cujos tetos desapareceram outras tantas gerações de homens”. Álbum de pedra, livro de pedra, livro da natureza, essas e outras metáforas serão exaustivamente usadas nos séculos XVIII e XIX. Escrever sobre a escrita da natureza — assim se poderia dizer em uma lógica formal. Mas o problema não se reduz a isso. A questão residia na naturalização da natureza, tornando-a a mais natural possível. Ao confirmar a diferença entre natureza e cultura, o romântico percebe o que não é cultura através da cultura, de preferência a cultura letrada. Daí a imagem de um livro para que a natureza se ofereça minimamente legível. Claro que não se tem,

²⁷ ALENCAR, José de. *Iracema*. Fortaleza: Edições UFC, 1985. p. 168.

²⁸ *Ibidem*, p. 168.

²⁹ ALENCAR, José de. O Rio de Janeiro — prólogo. In: FREIXEIRO, Fábio. *Alencar: os bastidores e a posteridade*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 1981. p. 112.

desse modo, apenas a reprodução do “livro do mundo”, tal como se vê na Bíblia, por exemplo. O tempo é outro: a natureza passa a ter história.

O livro de Alencar é de uma pedra que se desgasta pelo tempo que arquiteta ruínas e deixa seu rastro de destruição, escondida pela elevação de novas camadas de construções que também serão soterradas. Sua perspectiva é moderna: tempo temporalizado, espaço temporalizado. O passado deixa marcas em uma atualidade que só consegue vê-lo na qualidade de vestígio. Não mais presença do passado, mas presença do tempo no qual o passado é separado do presente. Assim, o presente tem do passado a possibilidade de ver que o passado passou. O livro da natureza é também um livro do tempo. Levando em conta a observação de Walter Benjamin, Alencar é romântico, mas também barroco:

Na Melancolia de Albert Dürer, os instrumentos da vida ativa estão espalhados pelo chão como objeto de um estéril ruminar. Esta gravura antecipa em muito o Barroco. O saber de quem medita e a investigação do erudito fundiram-se nela tão intimamente como nos homens do período barroco. O Renascimento investiga o universo, o Barroco as bibliotecas. Tudo o que pensa ganha forma de livro. [...] O “Livro da Natureza” e o “Livro do Tempo” são objetos dessa meditação barroca. Eles são a sua casa e seu teto³⁰.

À exemplo de Victor Hugo, Alencar tem sua matéria-prima no tempo, apropriada e recomposta em proposições que, em cada romance, seguem vias mais ou menos específicas, mas sempre atreladas a uma preocupação com a legitimidade do passado. Enquanto a sua História do Ceará começa nos “verdes mares”, com Martim e seu filho se despedindo de Iracema, a sua História do Rio de Janeiro começaria em um ponto mais delimitado, tanto no tempo quanto no espaço. O relato iniciaria no “momento em que se lançou a primeira pedra da construção da cidade”. O projeto previa o uso da imaginação historicamente fundamentada e, por isso, o seu Rio de Janeiro no decorrer do tempo seria mais real: “Talvez me censurem por isto e julguem que descí da verdade à poesia; tenho porém a consciência de que a imaginação aí não faz mais do que dar um corpo aos

³⁰ BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011. p. 146.

objetos que o espírito vê com os olhos d'alma, e ligar os diversos fragmentos que se encontram nos livros...”.

“Demais sou historiador à minha maneira”, conclui Alencar³¹. Alencar historiador? Ao seu modo, sim³². Mas o que significa *ao seu modo*? Em princípio, completar o que faltava com a imaginação. Sem imaginação, nada poderia ser escrito. Mas, sem pesquisa, tudo seria falso. A verdade da ficção, no final das contas, vinha da imagem pesquisada no tempo. Alencar, também ao seu modo, reforçou a ironia de Victor Hugo em *Os miseráveis*: “Os fatos [...] pertencem a essa realidade dramática e viva que o historiador às vezes negligencia por falta de tempo ou de espaço”³³. Já que a escrita da história não se dava em um campo bem cercado, Alencar seguiu a tradição romântica e aproveitou as brechas para dizer que seu ofício de escritor englobava, de alguma maneira, o trabalho de um historiador.

Século XIX: “esse é o século da história no sentido da profissionalização da prática histórica que se dota, por toda parte na Europa, de um programa para seu ensino, de regras metodológicas, e que rompe com a literatura para voar com asas próprias”. A avaliação é de François Dosse³⁴. Mas, a rigor, trata-se de uma espécie de senso comum que se foi estabelecendo no âmbito da historiografia ou da história da historiografia. Obviamente uma conclusão tão geral não poderia ser um consenso. Entre as ponderações que podem rever a solidez desse edifício interpretativo, dou destaque a duas. Primeira: a memória disciplinar da história científica, que vai desqualificar tanto o século XVIII iluminista quanto as tradições da sensibilidade antiquária, em nome de uma superioridade do próprio fechamento disciplinar. Segunda: a formação do campo disciplinar da história não se conclui no século XIX. No Brasil do século XX, a escrita da história não se divorcia completamente da ficção, não dá fim aos procedimentos do Romantismo, nem elimina a sensibilidade antiquária. Em outros termos: a voz da pedra continua a ter vez em zonas de contato entre história e literatura. Se no século anterior Alencar foi destaque, no seguinte uma das referências será Gustavo Barroso.

³¹ FREIXEIRO, Fábio. *Alencar: os bastidores e a posteridade*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 1981. p. 111.

³² PELOGGIO, Marcelo. José de Alencar: um historiador à sua maneira. *Revista Alea*, v. 6, n. 1, jan./jun. 2004. p. 83.

³³ HUGO, Vitor. *Os miseráveis*. São Paulo: Cosac Naify, 2002. p. 931.

³⁴ DOSSE, François. História e historiadores no século XIX. In: MALERBA, Jurandir (Org.). *Lições de história: o caminho da ciência no longo século XIX*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2010. p. 15.

Mesmo nas condições mais amigáveis, a ficção terá, cada vez mais, o lugar do “outro” na escrita da história que se vai tornando mais autônoma diante das outras maneiras de dar sentido ao passado. História e literatura serão concorrentes, tanto na solvência honrosa de dívidas supostamente advindas do passado quanto na fidelidade mais profunda aos mortos³⁵.

Referências bibliográficas

- ALENCAR, José de. *Alfarrábios*: crônicas dos tempos coloniais, I – *O garatuja*, II – *O ermitão da glória*, III – *A alma do Lázaro*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1953.
- _____. O Rio de Janeiro: prólogo. In: FREIXEIRO, Fábio. *Alencar: os bastidores e a posteridade*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 1981.
- _____. *Iracema*. Fortaleza: Edições UFC, 1985.
- ASSIS, Machado de. *Casa velha*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.
- BALZAC, Honoré de. A solteirona. In: BALZAC, Honoré de. *A comédia humana*. São Paulo: Globo, v. VI, 1990.
- _____. *Eugénie Grandet*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.
- BARRETO, Lima. *Os melhores contos*. São Paulo: Martin Claret, 2002.
- BARROSO, Gustavo. *Portugal semente de impérios*. Rio de Janeiro: Editora Getúlio Costa, 1943.
- _____. *Quinas e castelos*. São Paulo: Companhia Editora Panorama, [s.d.].
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.
- CARENA, Carlo. Ruína. In: ROMANO, Ruggiero (Dir.). *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1984.

³⁵ “Livres da imposição exterior da prova documentária, a ficção não está internamente amarrada pelas obrigações para com o quase passado, que é um outro nome da *imposição do verossímil*? Livre de..., o artista ainda tem de se tornar livre *para*... Se assim não fosse, como explicar as angústias e sofrimentos da criação artística? O quase passado da voz narrativa não exerce sobre a criação romanesca uma coerção interna tanto mais imperiosa quanto menos se confunde com a coerção externa do fato documentário? E a dura lei da criação, que é a de ‘reproduzir’ da forma mais perfeita possível a visão de mundo que anima a voz narrativa, não simula, até a indistinção, a *dívida* da história para com os homens de antigamente, para com os mortos? Dívida por dívida, qual, a do historiador ou a do romancista, é a mais impagável?”. RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. São Paulo: Martins Fontes, v. III, 2010. p. 327.

- CHALHOUB, Sidney. *Machado de Assis, historiador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- CHOAY, Françoise. *Alegoria do patrimônio*. São Paulo: Unesp, 2001.
- DOSSE, François. História e historiadores no século XIX. In: MALERBA, Jurandir (Org.). *Lições de história: o caminho da ciência no longo século XIX*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2010.
- GARRETT, Almeida. *Viagens na minha terra*. Lisboa: Moderna Editorial Lavoros, 2008.
- HUGO, Victor. *Nossa Senhora de Paris*. Porto: Lello & Irmão Editores, 1920. p. VI.
- _____. *Notre-Dame de Paris*. São Paulo: Estação Liberdade, 2011.
- _____. *Noventa e três*. Lisboa: Amigos do livro [s.d.].
- _____. *Os miseráveis*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.
- LOPES, Denilson. *Nós, os mortos: melancolia e neo-barroco*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.
- MICHELET, Jules. *História da Revolução Francesa: da queda da Bastilha à Federação*. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- PELOGGIO, Marcelo. José de Alencar: um historiador à sua maneira. *Revista Alea*, v. 6, n. 01, p. 83, jan./jun. 2004.
- QUEIRÓS, Eça de. *A relíquia*. São Paulo: Círculo do Livro, [s. d.].
- RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. São Paulo: Martins Fontes, v. III, 2010.
- SARAMAGO, José. *Todos os nomes*. São Paulo: Planeta de Agostini, 2003.
- TWAIN, Mark. *A viagem dos inocentes*. Lisboa: Edições Tinta-da-China, 2010.

Quando a Verdade Dispensa a Verossimilhança

Arlene Fernandes Vasconcelos¹

O conceito de verdade é há muito debatido e conserva sobre si diversas opiniões. Não se tratará, aqui, de analisar os seus vários aspectos ou buscar, entre eles, o correto e definitivo, mas sim identificar, no romance alencarino *As minas de prata*, como se dá a chamada “verdade”, sua conformação com a realidade e como ela se estabelece na obra, considerando a preocupação do autor com a fidelidade ao fato histórico, ou melhor, à realidade histórica estabelecida para o período em que se passa a aventura, pois o modo como Alencar impõe sua criação ao fato não pode ser considerado como um compromisso positivista com o passado. Seu preenchimento das lacunas deixadas em aberto pelo relato oficial não seria admissível para os historiadores de seu tempo, mesmo que não altere o fato em si, deixando apenas entrever outra possibilidade para o mesmo ou dando a ele um colorido a mais. Verdade histórica ou verossimilhança?

Precisa-se atentar para o fato de, muitas vezes, na perspectiva da concepção romântica do romance histórico, haver certa confusão entre “verdade histórica” e “verossimilhança”. É necessário, para se formar uma opinião, afastar-se do discurso das críticas do próprio tempo², pois que estas consideram o romance histórico como um elemento de comoção e não de reflexão para o leitor, por ser esse tipo de narrativa baseada em “sentimentalismo lírico”. Mas como não falar em reflexão quando se trabalha diretamente com a História? Temos, assim, dois campos que unem forças através do gênero para ofertar as virtudes de cada um, ora se trabalhando a verdade, ora a verossimilhança.

¹ Mestra em Literatura Brasileira pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará (UFC) e doutoranda em Literatura Comparada pelo mesmo programa.

² ANTUNES, Luísa Marinho. *O romance histórico e José de Alencar*. Tese (Doutorado) – Universidade da Madeira, Ilha da Madeira, 2004.

A fusão entre a história e a literatura, na qual se funda o hibridismo genológico do romance histórico, acontece numa época em que as relações nem sempre harmônicas entre as duas disciplinas são colocadas em discussão, considerando alguns romancistas, no caminho da concepção aristoteliana da poesia como o universal, que só o romance histórico poderia atingir pela imaginação a “verdadeira” história dos homens. Nesta conjuntura, o gênero chega mesmo a ser proposto como alternativa a uma ciência histórica que, no momento, procedia à redefinição dos seus conteúdos, métodos e delineamento de fronteiras³.

Ainda que possa haver quem considere que a finalidade comum do romance e da história narrada seja alienar os fatos, a ideia aqui é a de que José de Alencar buscou exatamente o contrário: desalienar os fatos, inclusive os obscurecidos pelo tempo, mediante o discurso mesmo do romance histórico em sua fidelidade aos acontecimentos – contudo, considerando o “falso” presente na situação desse discurso, que seria exatamente a liberdade de criação do romancista, partindo do fundo verdadeiro para chegar à “verdade” de sua obra de arte, através do romance histórico.

A analogia entre as duas áreas se conserva desde muito tempo, já na Antiguidade se relacionava a ficção com a história. Ou melhor, na Antiguidade, elas se confundiam uma com a outra. Mais à frente, no século XIX, “pelo menos antes do advento da ‘história científica’ de Ranke, a literatura e a história eram consideradas como ramos da mesma árvore do saber”⁴. Homero, em suas epopeias, mesmo sem fazer essa distinção, combinava o mito e a história no início da própria literatura ocidental; e do mesmo modo empreendeu Alencar, no século XIX, ao explorar o mito das minas de prata, baseado em informações contidas nos *Anais do Rio de Janeiro*, de Baltazar da Silva Lisboa, e na *História da América portuguesa*, de Sebastião da Rocha Pita, sendo este último, aliás, o de sua preferência⁵.

³ ANTUNES, Luísa Marinho. *O romance histórico e José de Alencar*. 2014. Tese (Doutorado) – Universidade da Madeira, Ilha da Madeira, 2014. p. 17.

⁴ HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991. p. 141.

⁵ Em uma das notas da primeira edição, que foram depois retiradas, Alencar escreve o seguinte: “Robério Dias. B. da Silva Lisboa nos *Anais do Rio de Janeiro* diz que Robério Dias morreu na Espanha. Seguimos porém a versão de Sebastião da Rocha Pita – *História da América Portuguesa*” (Cf. MARCO, Valeria de. *A perda das ilusões: o romance histórico de José de Alencar*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1993. p. 247-248).

O mito, nos escritos clássicos, passa da verdade incontestável a algo propenso a levantar dúvidas, chegando ao *status* atual de pura ficção. Já no romance histórico ele pode fazer o caminho oposto, passando da ficção à “verdade”, ou a algo passível de dúvidas sobre sua veracidade, quer dizer, à medida que ele se amalgama ao fato histórico, ganha *status* de “verdade”. Um exemplo é a referência que Alencar faz ao cronista reverendo padre Manuel Soares – “ilustre cronista da Província do Brasil”⁶ – que, segundo José Antonio Andrade de Araujo, não consta da relação de escritores elencados por Serafim Leite em sua obra sobre os jesuítas no Brasil⁷, podendo ser, portanto, apenas ficção. Mas uma ficção muito bem trabalhada, capaz de suscitar dúvidas, quando não de convencer mesmo a quem lê. Inicialmente, Alencar cita o “título gordo” do alfarrábio de Padre Soares, apresentado pelo próprio aos demais colegas de ordem:

*Memória circunstanciada / que / a respeito das famosas minas de prata / de Jacobina / escreveu o Padre Manuel Soares, / da Companhia de Jesus, religioso professo, / e cronista da Província do / Brasil, / seguida de notas críticas e explicativas para / melhor inteligência do texto. / Cidade do Salvador. – Ano MDCVI*⁸.

Em seguida, após explicar que se trata de escritos sobre a localização das minas de prata de Robério Dias, Alencar, denominando-se historiador imparcial, protesta contra o esquecimento rendido ao ilustre cronista, que “antecipou” os pensamentos do romantismo ainda no século XVII, aproveitando para louvar a escola da qual fez parte. O conjunto de suas palavras dá um ar de total credibilidade às crônicas do Padre Manuel Soares:

A imparcialidade de historiador nos põe o dever de protestar contra a injusta prevenção do respeitável capítulo sobre a prosa do Reverendo Manuel Soares.

O ilustre cronista da Província do Brasil, como Cervantes, havia apresentado já no século XVII a invenção da escola romântica, à qual deve a literatura moderna tantos primores e maiores extravagâncias literárias.

⁶ ALENCAR, José de. *As minas de prata*. Romance brasileiro. 7. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio; Brasília: INL, 1967, v. II, p. 108.

⁷ LEITE, Serafim. *Artes e ofícios dos jesuítas no Brasil: 1549-1760*. Porto: Brotéria, 1953.

⁸ ALENCAR, *op. cit.*, p. 107 (grifos do autor).

A sua narrativa tinha a forma dramática do poema antigo e a simplicidade do conto da Média Idade. O estilo chão e fluente desmerecia talvez pela falta do nervo e concisão da frase, mas compensava este senão com a naturalidade e singeleza da expressão⁹.

No entanto, em vez de uma verdade extraliterária, estaria Alencar, talvez, apresentando mais um personagem de sua ficção, fazendo uso da verossimilhança na epopeia de Estácio, personagem em torno de quem se passa a narrativa sobre as minas. E como está a epopeia antecipando, de certa forma, o romance histórico, é através dela que se buscam os primeiros conceitos de verdade e verossimilhança: mentira e verdade, então, confundir-se-iam, tornados tênues seus contornos. E é a possibilidade dessa fluidez conceitual que permite trabalhar a verdade de forma pessoal, ou buscá-la no individual, sem entendê-la como um único sentido universal.

Podemos afirmar que, ante os elementos constitutivos da obra de José de Alencar, não há como duvidar das paixões que movem os personagens, sejam elas altruístas ou não. Cada um deles se compromete com o que acredita e age com paixão na maior parte das vezes: Estácio desejando reabilitar a memória do pai; D. Diogo de Menezes confiando em seus instintos e dando nova oportunidade àquele; Vaz Caminha que, mesmo na hora da morte, empenha-se em salvar o testamento que faria de Estácio o herdeiro de Dulce; e, finalmente, Padre Gusmão de Molina em sua busca por poder e reconhecimento.

É um fazer uso da “condicionalidade” do conceito, conforme diz Horkheimer¹⁰ quando trata do posicionamento dogmatizante e relativista da verdade no indivíduo moderno. Esse autor reconhece no método dialético de Hegel, que busca situar-se acima do dogmatismo e do relativismo, um meio termo para não se estacionar nem na aceitação absoluta de uma verdade conclusiva, nem na resignação da impossibilidade desta mesma verdade. Dessa aporia, Hegel define o constante movimento como solução para os dois extremos: passa-se a entender o conhecimento como progressivo e em evolução constante; assim, cada determinação individual, através da negação determinada¹¹, surge como um momento de verdade e a progressividade da verdade

⁹ ALENCAR, José de. *As minas de prata. Romance brasileiro*. 7. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio; Brasília: INL, 1967, v. II. p. 108.

¹⁰ HORKHEIMER, Max. Sobre o problema da verdade. In: _____. *Teoria crítica: uma documentação*. Tradução de Hilde Cohn. São Paulo: Perspectiva, 2008.

¹¹ É uma das categorias de Hegel, na qual “o conhecimento passa a ser entendido como progressivo e cada determinação isolada, sendo negada e mantida, sendo superada e guarda-

rompe com o absoluto e eterno, não o negando, mas o superando. Imbuído, contudo, de forte idealismo, Hegel não consegue superar nenhum dos dois polos; é Horkheimer quem ultrapassa o idealismo daquele e encontra a solução para a contradição dos dois extremos da verdade no materialismo, que proveria o dinamismo necessário para isso. A dialética materialista, portanto, é sempre inconclusa, pois que, baseada na realidade, torna transitória qualquer situação vigente, impossibilitando sua “absolutização”. Porém, não aceita a relativização generalizada; “ao contrário, sabendo-se transitória, a verdade sabe-se também objetivamente válida”¹².

Pode-se perceber que o conceito de verdade em Alencar é também fluido, baseado nas questões humanas; fluido, mas não relativista, já que também buscará uma “verdade severa”.

Basear a noção de verdade na realidade, abstraindo-se das questões da luta de classes, significa identificá-la no ser humano e em suas questões. Já não se trata, portanto, de encontrar a verdade apenas nas descrições de ambientes, costumes e comportamento, mas no interior das “pessoas” que povoam as narrativas. Tal é o conselho de Nicolas Boileau-Despréaux: “O senhor inventa uma nova personagem. Que ela, em tudo, se mostre de acordo consigo mesma e que seja até o fim tal qual foi vista no início”¹³; e do mesmo modo Horácio: “[...] quando se ousa criar personagem nova, conserve-se ela até o fim tal como surgiu de começo, fiel a si mesma”¹⁴. Sendo sua *A arte poética* fundamentada na de Horácio, Boileau-Despréaux continua: “Nunca ofereça algo de inacreditável ao espectador [...]. Uma maravilha absurda é para mim sem atractivos: o espírito não se emociona com aquilo em que não crê”¹⁵. Donde se conclui que o verossímil pode substituir a verdade na obra de arte, mas não a anula.

Mas o que exatamente pode ser considerado como verossímil? Segundo Aristóteles, é algo passível de acontecer¹⁶, e até mesmo o diferencial entre o

da, é um momento de verdade”. Cf. OLIVEIRA, Avelino da Rosa. O problema da verdade e a educação: uma abordagem a partir de Horkheimer. *Perspectiva, Filosofia e Educação*, v. 17, n. 32, p. 73, 1999.

¹² *Ibidem*.

¹³ BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolas. *A arte poética*. Introdução, tradução e notas de Célia Berettini. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979. p. 45.

¹⁴ HORÁCIO. *Arte poética*. Epistula ad Pisones. In: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. 12. ed. Tradução direta do grego e do latim de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005. p. 58.

¹⁵ BOILEAU-DESPRÉAUX, *op. cit.*, p. 55.

¹⁶ ARISTÓTELES. *Poética*. In: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. Tradução direta do grego e do latim de Jaime Bruna. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2005. p. 28.

historiador e o poeta (ou romancista), pois o primeiro narra o que aconteceu e o segundo, o que poderia ter acontecido, descartando a ideia de que a diferença estaria apenas nos versos. Por sua análise, o poeta leva vantagem por tratar do universal, enquanto o historiador se limita ao particular:

Por isso, a Poesia encerra mais filosofia e elevação do que a História; aquela enuncia verdades gerais; esta relata fatos particulares. Enunciar verdades gerais é dizer que espécie de coisas um indivíduo de natureza tal vem a dizer ou fazer verossímil ou necessariamente; a isso visa a Poesia, ainda quando nomeia personagens. Relatar fatos particulares é contar o que Alcebiades fez ou o que fizeram a ele¹⁷.

O romance histórico, contudo, ao unir as duas ideias, vai do particular ao universal e vice-versa. Em relação a José de Alencar, Alceu Amoroso Lima diz ser ele “um espírito marcado pelo instinto da universalidade”¹⁸, pois que faz exatamente essa aproximação do particular, tornando-o universal. Em *As minas de prata*, esquadrinha um acontecimento “particular”, que seria a busca pelo roteiro de Robério Dias e daí pelas minas indicadas nele, para dar ênfase a um elemento universal, ou à dimensão humana de seus personagens. Esse elemento universal revela-se no olhar mais atento a cada um dos personagens da trama, pois é no que se passa dentro de cada um, nessa busca pelo particular, que se denuncia o universal. A cada aproximação dos personagens, a cada mostra de suas paixões, mais o elemento humano torna-se o centro da narrativa, sendo as descrições de ambientes apenas o apoio na construção dos cenários onde se desenrolarão os acontecimentos que dizem respeito aos tipos criados. Tanto é que, por diversas vezes, é possível ater-se às descrições através dos olhos dos personagens. Eles é que ocupam o primeiro plano. Um exemplo é a cena dos festejos, ainda no começo do livro, na qual “por trás da grade [do edifício do Colégio] que vestia uma das janelas, dois frades, enfiando os olhos pelas frestas, seguiam desde o começo os incidentes do festejo”¹⁹. E vários movimentos que se passam na festa são apresentados através do diálogo entre ambos os religiosos.

¹⁷ ARISTÓTELES. Poética. In: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. Tradução direta do grego e do latim de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005. p. 28.

¹⁸ LIMA, Alceu Amoroso. José de Alencar, esse desconhecido? In: ALENCAR, José de. *Iracema*. Edição de centenário. São Paulo: MEC/Instituto Nacional do Livro, 1965. p. 40.

¹⁹ ALENCAR, José de. *As minas de prata*. Romance brasileiro. 7. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio; Brasília: INL, 1967, v. II. p. 62.

Para Marcelo Peloggio, o drama humano “é o que [...] reserva à obra caráter universal, já que tem o homem no centro da ação”²⁰. Para isso, conta com um artifício fundamental, a mimese:

Os particulares ficcionais passaram a ser tidos como representando universais reais – tipos psicológicos, grupos sociais, condições existenciais ou históricas. A função mimética assumiu um aspecto universalista: um particular ficcional representaria um universal real. Essa função caracteriza a abordagem da crítica de Aristóteles a Auerbach, passando por Agostinho e Hegel²¹.

A ficção deriva da realidade, sendo, então, uma imitação ou representação desta – o outro lado de um espelho que reflete a natureza e seus objetos –, portanto, a recriação da realidade ou a busca por uma verdade extraliterária. “Como se há de tirar a fotografia dessa sociedade sem lhe copiar as feições?”²², questiona Alencar, revelando uma intenção de representar as feições da sociedade brasileira, como o faz nos romances históricos. Ainda sobre a representação da realidade, em comentário sobre a língua indígena, ele afirmou:

É preciso que a vida civilizada se molde quanto possa à singeleza primitiva da língua bárbara; e não *represente* as imagens e os pensamentos indígenas senão por termos e frases que ao leitor pareçam naturais na boca do selvagem²³.

O termo “represente”, na passagem, traduz bem a intenção de uma escrita comprometida com as exigências do mundo, uma preocupação do escritor de atingir um objetivo específico e bem delineado por ele – de apresentar o leitor a uma determinada imagem através da imitação desta. O termo tem, portanto, em Alencar, o mesmo sentido que tem para Aristóteles: a imitação

²⁰ PELOGGIO, Marcelo. *José de Alencar e as visões de Brasil*. 2006. 234 f. Tese (Doutorado) – Curso de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2006. p. 167.

²¹ JEHA, Julio. Mimese e mundos possíveis. *Signótica*, Goiânia, v. 5, p. 70-90, 1993. Disponível em: <http://www.juliojeha.pro.br/sign_res/mimese.pdf>. Acesso em: 15 jan. 2011.

²² ALENCAR, José de. Benção paterna. In: _____. *Sonhos d'ouro*. Rio de Janeiro: José Aguilar, v. I, 1959. p. 699.

²³ ALENCAR, José de. Carta ao Dr. Jaguaribe. In: _____. *Iracema*. Rio de Janeiro: José Aguilar, v. III, 1959. p. 306 (grifo nosso).

é, pois, a semelhança usada para se alcançar a verossimilhança; diferente do sentido platônico, no qual a imitação é uma ilusão, um distanciamento da verdade, já que esta encontrar-se-ia no mundo das ideias.

Há alguns personagens do romance *As minas de prata*, como Estácio – feito para servir de exemplo –, com os quais é mais difícil trabalhar a questão da verossimilhança; porém, há outros, como Joanhinha, que, além de ter seu papel na narrativa, serve como um espelho da realidade. As descrições da alfaceira são realmente verossímeis, passíveis de identificação por parte do leitor.

[...] uma mulatinha de dezoito anos.

Era um tipo brasileiro, cruzamento de três raças; americano nas formas, africano no sangue, europeu na gentileza. O moreno suave das faces, os grandes olhos negros e rasgados, os dentes alvos engastados no sorriso lascivo, o requebro lânguido e sensual do porte sedutor sob o traje oriental, davam-lhe ares de verdadeira sultana²⁴.

Sua casa é descrita de uma forma que foge às descrições mais romantizadas das outras edificações da obra, com exceção da residência de Vaz Caminha. Sem enfeites ou embelezamentos, é o retrato de uma casa humilde que facilmente se imagina nas regiões de periferia das cidades brasileiras:

Quem seguisse a margem exterior do largo fosso, que nessa época cercava a área da cidade e o arrabalde do Carmo, ao chegar à altura do Convento dos Franciscanos, dava com um pequeno casebre que aí havia. Encostado aos panos de muro, restos dos bastiões em ruínas, o exíguo albergue ameaçava de um dia ser esmagado pelo descalabro das antigas e aluidas construções²⁵.

Esse tipo de descrição feita ao longo da narrativa torna a obra verossímil, tanto em sua relação com a realidade como em relação à sua própria estrutura interna; isso por serem descrições necessárias, que a explicam, tornando-a coerente em seu todo, assim como são coerentes os personagens consigo mesmos. Situação que leva a uma crescente confiança no autor, a ponto de se tornar mais fácil crer no que está para acontecer, e que garante a verossimi-

²⁴ ALENCAR, José de. *As minas de prata*. Romance brasileiro. 7. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio; Brasília: INL, 1967, v. II. p. 67.

²⁵ *Ibidem*, p. 187.

lhança interna da obra, de tal forma que chega a beirar o previsível, conforme ressalta Cavalcante Proença:

O herói sofre demais, passa da conta, mas não faz mal. Até mesmo é bom que isso aconteça, para sua maior glória na apoteose final. Que importa a insistência do autor em levar-nos a situações inextrincáveis? A experiência garante que ele as destrinçará, podemos confiar na sua onipotência criadora. Não permitirá que, no seu mundo, a injustiça triunfe, como triunfa neste nosso²⁶.

Porém, as descrições detalhadas e a coerência interna não eximem a obra dos questionamentos, já que o conceito de verossimilhança pode também ser subjetivo e, portanto, variável. Faz parte dos pontos que estruturam a arte em seu fundamento estético, e diversos foram os pensadores que tentaram esclarecê-lo, entre eles Horácio, o qual recebe aqui algum destaque, por se perceber que muitos de seus conselhos estão presentes na obra de José de Alencar, a começar pela arte do imitador: “Eu o aconselharei a, como imitador ensinado, observar o modelo da vida e dos caracteres e daí colher uma linguagem viva”²⁷. Tal foi a atitude do autor de *Iracema*: observou, descreveu e deu vida não só à história, mas à linguagem da qual sua literatura se valeu. Diz que “gosta do progresso em tudo, até mesmo na língua que fala. Entende que sendo a língua instrumento do espírito, não pode ficar estacionária quando este se desenvolve”²⁸.

Sobre a imitação, Horácio aponta duas formas de se fazê-la: a observação da vida (douta imitação), um conhecimento prático adquirido com a vivência, que trará ao futuro escritor o material necessário para produzir sua obra; e o conhecimento especulativo, que diz que é preciso observar essas vidas a partir do conhecimento socrático. Esse tipo de conhecimento se obtém pelo estudo das teorias filosóficas, que seria “o acúmulo da sabedoria em geral”²⁹. Portanto, a criação de uma obra deve, necessariamente, passar pelo conhecimento, seja ele dos estudos filosóficos ou da própria vida. Quanto mais se conhece o conteúdo de que se vai tratar, mais se pode explorar suas minúcias.

²⁶ PROENÇA, Cavalcante. *José de Alencar na literatura brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972. p. 73.

²⁷ HORÁCIO. A arte poética. Epistula ad Pisones. In: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. 12. ed. Tradução direta do grego e do latim de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005. p. 64.

²⁸ ALENCAR, José de. Pós-escrito de Diva. In: _____. *Diva*. Rio de Janeiro: José Aguilar, v. I, 1959. p. 559.

²⁹ TRINGALE, Dante. *A arte poética de Horácio*. São Paulo: Musa Editora, 1993. p. 95.

É como trabalha Alencar, segundo Cavalcante Proença – que diz ser possível entender o conceito de verossimilhança alencarina como o que faz sentido dentro da obra, ou a coerência mesma que leva cada situação estranha a ter sua explicação apropriada:

Bem entendido, o que considerava verossimilhança não era a normalidade, o cotidiano, mas o possível, o explicável. Embora o possível fosse entretido de quase-impossíveis, embora a explicação exigisse concorências de circunstâncias raras de acaso e coincidência³⁰.

Pode-se dizer que a construção da obra alencarina assimila, em muitos aspectos, as advertências de Horácio, quando este alerta para a importância de se posicionar o leitor no meio da ação, *in medias res*³¹. Dar início à narração com um princípio longínquo pode tornar-se algo cansativo para quem lê e desestimular o seu prosseguimento. Preso no centro da ação, o leitor não tem como se dispersar; ele é “arrebataado” para o mundo ficcional por meio da própria ação.

José de Alencar não abre a “epopeia” de Estácio pela vida de seu antepassado, o Caramuru, mas já situa o leitor no meio dos acontecimentos que darão início a toda a aventura: na festa de recepção do novo governador-geral do Estado do Brasil, D. Diogo de Menezes e Siqueira, que retornava após um ano de estadia em Pernambuco. Nessas comemorações, o autor já apresenta ao leitor os personagens mais destacados do livro, a começar por Estácio, seu amigo Cristóvão e as duas moças que lhes arrebataram os corações, D. Inês e D. Elvira, respectivamente. Outros personagens importantes para a narrativa também aparecem e, entre uma conversa e outra, o autor vai descortinando a situação de cada um deles até aquele momento, envolvendo o leitor em suas histórias e lançando as bases para o desenrolar da trama. A referência ao caso das minas vai se dar apenas no capítulo V, em conversa entre Vaz Caminha e Estácio, quando o leitor já está por demais envolvido nas tramas amorosas e tornado íntimo dos principais participantes do enredo.

Para Dante Tringale, a narrativa linear é importante para a História, mas não o é tanto para a Literatura: “Em arte, diferentemente da História, precisa-se limitar o campo de trabalho, a brevidade é essencial à perfeição e,

³⁰ PROENÇA, Cavalcante. *José de Alencar na literatura brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972. p. 60.

³¹ Cf. TRINGALE, Dante. *A arte poética de Horácio*. São Paulo: Musa Editora, 1993. p. 30.

para ser breve, é preciso escolher e saber colocar³². Os elementos anteriores, caso não se consiga fazê-los “brilhar”, devem ser deixados de lado e, em seu lugar, a imaginação do poeta será capaz de preencher, com criação própria, essas lacunas, de forma que “nem o meio discrepe do princípio nem do fim”³³.

Abbagnano, ao tratar da verossimilhança, vai além e diz que “um feito humano imaginado é verossímil se for considerado compatível com o comportamento comum dos homens ou encontrar explicações ou respaldo nesse comportamento”³⁴. O conceito pode ser empregado em relação ao romance histórico sem prejuízo para este. Entretanto, pode-se dizer que a forma como Alencar maneja a emoção de seus personagens é verdadeira sem deixar, entretanto, de ser verossímil, pois que trabalha com o universal e o particular ao mesmo tempo. Não são somente as situações que podem acontecer, mas que efetivamente acontecem no desenrolar da vida cotidiana, o que Alencar chama de “poema da vida real”³⁵.

Agir segundo as paixões despertadas por determinadas pessoas ou situações, conforme os personagens alencarinos fazem, é mais verdadeiro para o homem moderno do que se sentir parte homogênea de uma coletividade, em total harmonia com o mundo, tendo este como sua própria casa³⁶. O fato de que não se transformem drasticamente ao longo dos acontecimentos não os faz menos verdadeiros em suas paixões. O impulso que os move não é mais parte constitutiva da verossimilhança, mas da *verdade*.

Além da verossimilhança no sentido empregado por Aristóteles, a coerência interna da obra obedece também ao mesmo conceito. Nela, os personagens, apesar de variados em seus tipos, entrelaçam-se e não traem as próprias particularidades, obedecendo ao conselho de Boileau-Despréaux de manter o personagem de acordo consigo mesmo do começo ao fim da trama.

Resta dizer que este original conceito de verossimilhança tem grande importância na obra de Alencar, pois é o que lhe permite manter a

³² Cf. TRINGALE, Dante. *A arte poética de Horácio*. São Paulo: Musa Editora, 1993. p. 82.

³³ HORÁCIO. *A arte poética*. Epístula ad Pisones. In: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. 12. ed. Tradução direta do grego e do latim de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005. p. 30.

³⁴ ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. 5. ed. Tradução de Ivone Castillo Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2007. p. 1194.

³⁵ ALENCAR, José de. Como e por que sou romancista. In: *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, v. I, 1959. p. 139.

³⁶ LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades, 2007. p. 25.

atenção do leitor comum em permanente interesse, sempre alerta a novas surpresas, à espera de que o acaso e o escritor resolvam as situações difíceis. Nós, intrincados que sejam, Alencar os desatará, paciente e infalível³⁷.

Pode-se dizer que a forma como Alencar opera a emoção de seus personagens é verdadeira sem deixar de ser verossímil, pois que lida com o universal e o particular ao mesmo tempo, com situações da vida cotidiana real, através dos problemas de cada personagem, individualmente. Sendo assim, as atitudes individualistas de cada tipo vão, aqui e ali, revelando a sua *verdade*, já que seu desenvolvimento afetivo ilumina, pois, sua *dimensão humana*. Agir segundo as próprias paixões, conforme os personagens alencarinos fazem, é mais verdadeiro para o entendimento do sujeito contemporâneo do que se sentir parte de uma coletividade. A paixão humana da realidade cotidiana foge ao âmbito da verossimilhança e se refugia no terreno da *verdade*, fazendo com que os caracteres alencarinos movam-se em um mundo autêntico, o qual o leitor pode reconhecer.

Percebem-se vários indicativos do uso da verdade na obra histórica alencarina, tanto no que se refere às paixões dos personagens, seu caráter humano, quanto à *desocultação* de fatos antes encobertos pelo registro histórico por serem de “menor” importância diante daqueles considerados como maiores e mais relevantes, como os feitos dos grandes líderes e suas biografias. Alencar foi buscar no passado empoeirado dados que os revitalizassem. E, nessa busca, revelou a face humana de vultos históricos e das pessoas comuns que viveram à época.

Entretanto, a humanização dos tipos não instaura apenas a aproximação com o leitor. É também (e talvez seja esse o seu traço mais forte) a revelação do que se entende por “verdade” em Alencar. Conceito polêmico, pode ser identificado em três níveis em *As minas de prata*: no nível estético, pois a obra tem coerência interna; no nível histórico, já que o próprio autor se encarrega de anunciar as fontes de forma a dar credibilidade à narrativa; e no nível sentimental, pois são as paixões humanas que movem os acontecimentos. Por esse motivo, a verdade, para Alencar, dispensa a verossimilhança, pois ela fala por si; apresenta, em vez de representar.

³⁷ PROENÇA, Cavalcante. *José de Alencar na literatura brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972. p. 60-61.

Referências bibliográficas

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. 5. ed. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ANTUNES, Luísa Marinho. *O romance histórico e José de Alencar*. Tese (Doutorado) – Universidade da Madeira, Ilha da Madeira, 2004.

ALENCAR, José de. *As minas de prata*. Romance brasileiro. 7. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, v. II, Brasília: INL, 1967.

_____. Pós-escrito de Diva. In: _____. *Diva*. Rio de Janeiro: José Aguilar, v. I, 1959.

_____. Carta ao Dr. Jaguaribe. In: _____. *Iracema*. Rio de Janeiro: José Aguilar, v. III, 1959.

_____. Benção paterna. In: _____. *Sonhos d'ouro*. Rio de Janeiro: José Aguilar, v. I, 1959.

ARISTÓTELES. Poética. In: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. Tradução direta do grego e do latim de Jaime Bruna. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolas. *A arte poética*. Introdução, tradução e notas de Célia Berettini. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.

HORÁCIO. Arte poética. Epistula ad Pisones. In: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. 12. ed. Tradução direta do grego e do latim de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005.

HORKHEIMER, Max. Sobre o problema da verdade. In: _____. *Teoria crítica: uma documentação*. Tradução de Hilde Cohn. São Paulo: Perspectiva, 2008.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.

JEHA, Julio. Mimese e mundos possíveis. *Signótica*, Goiânia, v. 5, p. 70-90, 1993. Disponível em: <http://www.juliojeha.pro.br/sign_res/mimese.pdf>. Acesso em: 15 jan. 2011.

LEITE, Serafim. *Artes e ofícios dos jesuítas no Brasil: 1549-1760*. Porto: Brotéria, 1953.

LIMA, Alceu Amoroso. José de Alencar, esse desconhecido? In: ALENCAR, José de. *Iracema*. Edição de centenário. São Paulo: MEC/Instituto Nacional do Livro, 1965.

OLIVEIRA, Avelino da Rosa. O problema da verdade e a educação: uma abordagem a partir de Horkheimer. *Perspectiva, Filosofia e Educação*. v. 17, n. 32, p. 73, 1999.

PELOGGIO, Marcelo. *José de Alencar e as visões de Brasil*. 234 f. Tese (Doutorado) – Curso de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2006.

PITTA, Sebastião da Rocha. *História da América Portuguesa, desde o ano de mil e quinhentos do seu descobrimento, até o de mil e setecentos e vinte e quatro*. Lisboa Occidental: Oficina de José Antonio da Sylva: Impressor da Academia Real, 1730.

PROENÇA, Cavalcante. *José de Alencar na literatura brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

TRINGALE, Dante. *A arte poética de Horácio*. São Paulo: Musa Editora, 1993.

A Poética da Restauração na Obra de José de Alencar

Danielle Cristina Mendes Pereira Ramos¹

Por vezes, determinadas visões são construídas sobre autores que se tornaram canônicos e arvoram-se, por fim, como quase sacralizadas e determinantes. Dessa ordem, surgem discursos a deslocar tais escritores para uma redoma, em torno da qual se aderem etiquetas muito questionáveis: “tudo já foi dito sobre a sua obra”; “não há sentido em ainda estudá-lo”; “está tão ultrapassado”.

Esse discurso vai de encontro à própria natureza da obra literária como latência de significações a renovar-se em moto contínuo, a partir dos múltiplos processos de recepção pelos quais passa. Do mesmo modo, choca-se com o papel investigativo e questionador da crítica literária. A reflexão voltada para a obra de autores tão tradicionais como José de Alencar é, portanto, fundamental, em seu potencial de releitura e descoberta de sentidos que podem ser trazidos à luz pelo esforço analítico e investigativo de novas pesquisas.

Neste artigo, pretendemos dar uma pequena contribuição à construção de olhares diferentes sobre os escritos de Alencar, estabelecida, principalmente, através do que conceituamos como uma “poética da restauração” em sua obra, com a crença de que ela não se encontra cristalizada em um passado imutável.

Escrever sobre o passado, imaginá-lo e reconstruí-lo é tarefa sempre precária. O próprio Alencar mirou o passado de seu país – chave essencial para modular o presente do Oitocentos brasileiro. Essa mirada é – como toda tentativa de mergulho no “poço sem fundo” do passado, como escreveu Thomas Mann² – sempre desviante e contaminada; olhar que vê emergir um palimpsesto de visões e tempos sobrepostos e imbricados.

¹ Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Professora adjunta de Estudos Literários da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

² MANN, Thomas. *José e seus irmãos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

Na construção do imaginário memorialístico da nação, o sonho, matéria-prima da ficção, assume um papel relevante. “O sonho de um é parte da memória de todos”, lembra-nos Jorge Luis Borges³. Sonho e memória revelaram sua importância na constituição do Brasil como nação que era, antes de tudo, uma comunidade imaginada a partir da palavra – como outros países americanos, que aliaram ao movimento do Romantismo a premência de delinear uma identidade para seu povo.

No processo de fazer da palavra literária instrumento de colaboração para a modulação de imagens conexas à identidade de um país recém-independente, a ficção tornou-se, pois, de suma importância. E, no Romantismo, os processos ficcionais erigiam-se, muitas vezes, em torno da noção da adivinhação.

A literatura romântica relaciona a divinização do autor (ou seja, o conceito de autor como Deus, como gênio) à adivinhação, dotando a interpretação romântica de um caráter divinatório, que possibilitava ao escritor adivinhar o passado e o futuro, em uma retomada da concepção clássica do autor como adivinho do passado e profeta do futuro. Alencar divulgava essa noção em suas *Cartas sobre a Confederação dos Tamoios*, ao afirmar ser o autor “ao mesmo tempo historiador do passado e profeta do futuro”⁴.

A partir dessa concepção, José de Alencar tenta adivinhar a face de seu país, seu passado genuíno, inaugurando uma poética da restauração, que possibilita o jogo entre memória e esquecimento na construção simbólica desse passado:

Sobretudo compreendam os críticos a missão dos poetas, escritores e artistas, nesse período especial e ambíguo da formação de uma nacionalidade. São estes os operários incumbidos de polir o talhe e as feições da individualidade que se vai esboçando no viver do povo⁵.

O gosto do escritor por charadas é tema recorrente em suas biografias. Em *Como e por que sou romancista*, Alencar sublinhou a importância desses desafios em sua formação como escritor: no texto, destaca a adivinhação como peça-chave desse trabalho.

³ BORGES, Jorge Luis. *El hacedor*. Buenos Aires: Emece, 1960.

⁴ ALENCAR, José de. *Cartas sobre a Confederação dos Tamoios*. In: *Obra completa*. Rio de Janeiro, Aguilar, 1966. p. 891.

⁵ ALENCAR, José de. *Bênção paterna*. Prefácio a *Sonhos d'Ouro*. In: *Obra completa*. Rio de Janeiro, Aguilar, 1966. p. 699-700.

A formação e conformação da identidade no Brasil são a grande charada que Alencar tenta resolver em sua obra, adivinhando seu passado, seu presente e seu futuro. As pistas para a charada são: o material deixado pelos cronistas, as lendas indígenas (deturpadas pelo olhar do mediador branco que as compila) e os silêncios deixados pela História, que clamam por releituras. Pistas que deram a chave para o autor adivinhar, divinar (dentro de seu papel de escritor romântico), contando em suas narrativas ficcionais uma história em que está menos presente uma vontade de verdade que um deslocamento, via sátira ou drama, de determinadas visões inscritas no imaginário nacional.

José de Alencar gerou seu projeto de criação de uma literatura nacional por vários anos, de forma lenta e gradual, fruto de uma reflexão aguda, construída e constituída em meio aos percalços de ser intelectual em um país periférico e de frágil identidade⁶. Tal projeto extrapola o âmbito da crítica literária e arvora-se como práxis, permeando sua construção ficcional. Assim, Alencar, em sua escritura, preocupou-se em unir seu pensamento teórico à prática ficcional, o que possibilitou o exercício constante de reconstrução e reflexão a respeito da literatura do país.

A partir desse exercício, Alencar faz-se artesão, elaborando, no artesanato de sua escrita, elementos de inovação e reordenação da memória brasileira. Constrói – e propõe aos outros escritores sendas que levam a esse caminho – o inventário de uma memória corrompida e calada pela violência colonial, ao mesmo tempo que torna possível, via ficção, inventar histórias a partir e sobre essa memória. Histórias que não se convertem em História, mas que apontam dúvidas, soluções e impasses em direção à pergunta que não calava (e ao acaso ainda não ecoa?): o que é ser brasileiro?

A poética alencariana busca – não somente, mas principalmente – a resposta a essa pergunta. Com isso estamos longe de afirmar Alencar como um intelectual que carrega e exhibe essa resposta: antes o compreendemos no cerne do impasse provocado pela indagação – a dúvida e a aporia são o motor que movimenta seus projetos e vislumbres, pois não ousamos dizer: certezas. A utopia de Alencar está no horizonte e é essa busca que leva seu barco a velejar.

O caminho que as dúvidas desenham no mar poético torna presente um desejo constante de restauração. A palavra restauração em lugar de reconstrução não é gratuita. Restaurar, nessa proposta, não significa somente

⁶ Projeto que se concretiza a partir da busca da invenção de uma cor local e de uma nova gramática, invenções que traduziriam o amálgama das raças, que, para Alencar, constituía o ponto axial para a compreensão da nacionalidade brasileira.

reconstruir algo, mas tornar possível essa reelaboração pela da arte. Alencar reivindica a necessidade de reelaborar o imaginário nacional através de olhos de artista, isto é, não era necessário somente descrever a natureza “exuberante” da pátria, como fizeram outrora os cronistas e viajantes, mas interpretá-la, aprender a mirá-la, a contá-la por meio de uma arte que a redimensiona e a transforma, como demonstra a narrativa de *Ubirajara*, ao contrapor a condição de cristão à de artista: “transportemo-nos agora, não como homens e cristãos, mas como artistas ao seio das florestas seculares, às tabas dos povos guerreiros que dominavam a pátria selvagem”⁷.

A condição do olhar de artista permitiria o sonhar, o imaginar, fora dos freios de uma lógica cristã racional. É um olhar que restaura o passado pela força de um presente que o sonha. Tal restauração não está ligada à noção de recuperação de algo preestabelecido. Restaurar, nessa proposta poética, é tecer novos sentidos mediante a articulação dos mecanismos de memória e esquecimento: forjar através da *raspagem da crosta* o que se quer esquecer, *suprir a lacuna* projetando seus desejos e apenas retocando o que parece já estar completo, o que é eleito como válido de ser rememorado, como lembrou Alencar em carta ao escritor Joaquim Serra.

Na apuração das cantigas populares, penso eu que deve proceder-se de modo idêntico à restauração dos antigos painéis. Onde o texto está completo é somente espoá-las e raspar alguma crosta que porventura lhe embote a cor ou desfigure o desenho. Se aparecerem soluções de continuidades provenientes de escaras de tintas que se despegou da tela é preciso suprir a lacuna, mas com a condição de restabelecer o traço primitivo. Esse traço primitivo e original, como conhecê-lo quem não tenha o dom de adivinhar?⁸

Essa poética da restauração está intimamente vinculada à constituição de mecanismos de memória e esquecimento na escritura de José de Alencar, entendendo a memória como instância inseparável da tentativa de forjar-se uma identidade nacional, crucial na construção da nação como uma comunidade imaginada, com matizes de realidade possível.

⁷ ALENCAR, José de. *Ubirajara*. Rio de Janeiro: Ediouro, [s.d.], p. 80.

⁸ ALENCAR, José de. *O nosso cancionero*. São Paulo: Pontes, 1994. p. 39.

Entretanto, isso não quer dizer que aflora em meio a essa poética o desejo de fazer História, embora sua proposta literária trabalhe com e a partir da memória nacional. Alencar trabalhou e colaborou na fundação de aspectos da memória nacional através de outros sentidos que não os forjados pela História, uma vez que a memória não se confunde com esta. Alencar, ao recuperar a memória nacional – violentada simbolicamente e deixada em cacos pela perversidade da colonização –, via literatura ficcional inventaria (tanto no sentido de inventar quanto no de inventariar) a memória da nação.

A violência e contaminação sofridas pelo imaginário cultural brasileiro e o esfacelamento da memória indígena ocultavam-se no discurso historiográfico brasileiro no Oitocentos. Esse discurso possuía como material privilegiado as narrativas dos cronistas viajantes coloniais, considerados, à época, fontes históricas repletas de informações fundamentais sobre o país, a servir também suporte documental para a ficção romântica.

Os documentos quinhentistas eram uma das poucas pontes com o passado brasileiro à mão dos românticos. Nada mais lógico que os romancistas brasileiros, empenhados em reelaborar a memória deste país, os reconhecessem como legítimos e os usassem como moldura histórica para seus textos ficcionais. Tais testemunhos filtravam imagens da sociedade e da cultura ameríndias através de uma visão etnocêntrica e contaminada por crenças já presentes no imaginário europeu, antes mesmo do contato dos conquistadores com o povo americano.

Segundo Ronald Raminelli, os indígenas:

Perderam paulatinamente a autonomia própria das comunidades distantes do velho continente e ganharam feições e atributos há muito presentes no imaginário cristão. Os índios foram, então, denominados de gentios, bárbaros, selvagens e antropófagos. A partir dessas nomeações, os colonizadores pretendiam ressaltar o primitivismo dos nativos e a incapacidade de gerir a sua própria vida. O abandono dos “costumes abomináveis” justificava a intervenção na América, consolidava a conquista e a colonização europeias⁹.

Raminelli atenta para a distinção entre a nomeação do índio como bárbaro e como gentio: bárbaro seria o índio incapaz de ser civilizado – o que

⁹ RAMINELLI, Ronald. *Imagens da colonização*. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 1996. p. 15.

legitimava sua escravidão¹⁰. É o conceito que a grande maioria dos comerciantes veiculava por motivos financeiros. O gentio, por sua vez, seria o ateu que se mostrava um cristão em potencial. Tal conceito foi utilizado pelos padres jesuítas, por razões óbvias.

A continuidade do conceito de barbárie entre a inteligência brasileira no século XIX, conceito da mesma forma presente nos círculos europeus, evidentemente, acenava para a condição retrógrada do Brasil em relação aos países civilizados. Civilizar o índio, proposta imaginária, construída apenas no plano das ideias, representa uma tentativa, ainda que simbolicamente, de transformar esse jogo.

E enquanto a História trabalhava ainda sob as lentes eurocêntricas (e não poderia ser de outra forma, considerando o rigor documental do historicismo, vigente à época), Alencar aventurou-se a usar a mesma fonte para inverter essa visão¹¹.

Mesmo não podendo escapar da armadilha de seu próprio olhar, tenta resgatar o índio deste eurocentrismo, lançando um novo modo de ver que desconstrói a relação mar-terra, compondo-se através do sentido terra-mar, que inverte o brado “Terra à vista”¹².

¹⁰ É interessante notar que José de Alencar denuncia o caráter cruel e sempre exploratório da colonização portuguesa, mesmo no que tocava aos interesses religiosos, relacionando-o à intolerância e imprecisão dos cronistas: “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, ambos se achavam de acordo nesse ponto, o de figurarem os selvagens como feras humanas. Os missionários encareciam assim a importância da catequese; os aventureiros buscavam justificar-se da crueldade com que tratavam os índios” (ALENCAR, José de. *Ubirajara*. Rio de Janeiro: Ediouro, [s. d.]. p. 65).

¹¹ Alencar era, desde a adolescência, um entusiasmado estudioso dos escritos deixados por cronistas e viajantes. Em 1848 e 1849, antes de publicar *O guarani*, ele escreveu estudos sobre estes documentos, respectivamente: *A carnaúba e Traços biográficos sobre a vida de Filipe Camarão*, que mais tarde seria transformado em personagem em *Iracema*. O gosto de Alencar por esses estudos não fazia parte de um comportamento exótico. Na verdade, era bastante comum o interesse à época pelos cronistas, que, como já dissemos, eram os autores das poucas pistas deixadas aos brasileiros sobre seu passado – e consideradas as mais legítimas delas. É interessante notar que Alencar, apesar de polígrafo, nunca foi historiador, ao contrário de outros romancistas, como Macedo, talvez porque lhe interessasse mais trabalhar com a ficção romântica como suporte da memória da nação.

¹² PEREIRA RAMOS, Danielle Cristina. Da arte de tecer enganos: memória e literatura no Brasil dos Oitocentos. In: HELENA, Lucia (Org.). *Nação-invenção: ensaios sobre o nacional em tempos de globalização*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria/CNPq, 2004. p. 163-175.

Ainda que, como vimos, Alencar trabalhe as crônicas em suas narrativas como material capaz de emoldurar historicamente sua ficção, chama a atenção para a necessidade de relê-las à luz de uma nova concepção de civilidade, na qual podemos adivinhar intertextos com Montaigne, Voltaire e Rousseau, na medida em que apontam para a necessidade de uma maior tolerância em relação à *barbárie* e mesmo à inversão de sua lógica:

Os historiadores, cronistas e viajantes da primeira época, senão de todo o período colonial, devem ser lidos à luz de uma crítica severa. É indispensável, sobretudo escoimar os fatos comprovados das fábulas a que serviam de mote, e das apreciações a que os sujeitavam espíritos acanhados, por demais imbuídos de uma intolerância ríspida¹³.

A essa inversão concilia-se a crença no progresso social, dentro de uma perspectiva que se aproxima do sistema de pensamento evolucionista de Spencer, que interpreta as nações como inscritas na seta do progresso e cumpridoras de etapas comuns. Em outras palavras, todos os povos passariam por determinados estágios, naturalmente. Essas etapas a percorrer começariam de um grau zero – a infância da humanidade, na qual os grupos sociais encontram-se na fase selvagem, onde a natureza sobrepõe-se à cultura, e avançariam até o nível civilizatório considerado o mais avançado e adequado: o do Velho Mundo, especialmente na Inglaterra e na França, metáfora que incorpora estas duas noções tão caras ao tempo – cultura e civilização, consideradas à época de Alencar como panaceia para os males dos países periféricos¹⁴.

Em *Ubirajara*, o narrador alencariano tece – através da referida concepção de progresso social – estratégias poéticas que permitem relativizar, questionar e reavaliar a escrita dos cronistas coloniais, colocando em xeque os conceitos de barbárie e civilização, deslocando a própria pretensão de superioridade civilizatória dos colonizadores e denunciando como esta legitimou a conquista europeia:

¹³ ALENCAR, José de. *Ubirajara*. Rio de Janeiro: Ediouro, [s. d.]. p. 65.

¹⁴ É evidente que não encontramos à época a conceptualização de “países periféricos”. Estamos empregando um termo moderno para dar conta do sentimento latente de inferioridade, ante as nações consideradas civilizadas, vivido pelos países pós-colonizados, embora essa também seja uma ideia contemporânea, usada como ferramenta de ordenação, reflexão e teorização de ideias neste trabalho.

Homens cultos, filhos de uma sociedade velha e curtida por longo trato de séculos, queriam esses forasteiros achar nos indígenas de um mundo novo e segregado da civilização universal uma perfeita conformidade de ideias e costumes. Não se lembravam, ou não sabiam, que eles mesmos provinham de bárbaros ainda mais ferozes e grosseiros do que os selvagens americanos.

[...]

Foi depois da colonização que os portugueses, assaltando-os como a feras e caçando-os a dente de cão, ensinaram-lhes a traição que não conheciam.

[...]

Pois a raça invasora buscava justificar suas cruezas rebaixando os aborígenes à condição de feras, que era forçoso montar¹⁵.

É interessante notar que, tanto na poesia de Gonçalves Dias quanto na crítica de Manuel Antônio de Almeida, a visão negativa do colonizador é compartilhada – embora essa visão no próprio Alencar deva ser relativizada, ao contrário de Gonçalves de Magalhães e, evidentemente, da História de Varnhagen.

Por exemplo, a chegada da nau portuguesa em “O canto do Piaga” revela o sentido terra-mar desse olhar, bem como a visão do povo a ser colonizado:

Oh! Quem foi das entranhas das águas,
O marinho arcabouço arrancar?
Nossas terras demanda, fareja...
Esse monstro... – o que vem cá buscar?

Não sabeis o que o monstro procura?
Não sabeis a que vem, o que quer?
Vem matar vossos bravos guerreiros,
Vem roubar-vos a filha, a mulher!

Vem trazer-vos cruzeza, impiedade –
Dons cruéis do cruel Anhangá;
Vem quebrar-vos a maça valente,
Profanar manitôs, maracás.

¹⁵ ALENCAR, José de. *Ubirajara*. Rio de Janeiro: Ediouro, [s. d.]. p. 65-69 e 78.

Vem trazer-vos algemas pesadas
 Com que a tribo Tupi vai gemer;
 Hão de os velhos servirem de escravos,
 Mesmo o Piaga inda escravo há de ser!¹⁶

Manuel Antônio de Almeida também faz a defesa do índio contra o colonizador, só que, no exemplo a ser citado, coloca a História nacional como forma de denunciar e enfrentar a situação dos indígenas contemporâneos. Ao contrapor um artigo em que Varnhagen propõe a escravização dos índios travestindo-a de tutela, Almeida denuncia a posição etnocêntrica na fala do historiador que perpetua a dominação e violência sofrida pelos ameríndios, desde a conquista da América pelos europeus: “Isto que se quer novo, é velho, muito velho... forma a história sanguinolenta do domínio espanhol e português na América, é essa a linguagem dos escritores e pensadores daqueles tempos¹⁷.”

De qualquer modo, não seria exagero apontar o esforço de Alencar em construir a simbologia de um novo tempo histórico, reelaborando as origens do Brasil, divergindo assim do tempo homogêneo da historiografia brasileira a ele contemporânea, que, por sua vez, escreve uma História latente de signos de dominação, no entanto convertendo a violência destes em pacificidade e harmonia, fazendo a apologia da raça portuguesa e criando mitologias que suportam a lógica do colonizador.

Em *Ubirajara*, o narrador segue justamente outra senda, que abre a perspectiva defendida por José de Alencar da necessidade de imaginar e sublinhar um tempo de origem que, suspenso entre o mito e a História, realiza-se por excelência na ficção. Um tempo do qual é possível desvincular-se e que permite ainda libertar-se das amarras imaginárias da colonização recente.

Nos livros de História de Francisco Adolfo de Varnhagen e Joaquim Manuel de Macedo¹⁸, as construções de uma aura gloriosa para os grandes

¹⁶ DIAS, Gonçalves. O canto do Piaga. In:_____. *Literatura comentada*. São Paulo: Abril, 1982. p. 12 e 15.

¹⁷ ALMEIDA, Manuel Antônio de. *Obra dispersa*. Rio de Janeiro: Graphia, 1991. p. 8.

¹⁸ Além de escritor, Macedo era membro do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) e professor de História e Corografia pátria. Seu manual de História, *Lições de história do Brasil para uso das escolas de instrução primária*, foi usado no Colégio Pedro II, celeiro da elite intelectual brasileira, de 1861 até, pelo menos, 1922. Como Varnhagen, e dentro das normas que a historiografia da época lhe impunha, escreve uma História que defende o ponto de vista do colonizador, indissociada da História da metrópole. As lições iniciam-se no século XV português e veiculam uma visão gloriosa de Portugal:

heróis nacionais e a apologia da unidade nacional são o diapasão que dão o tom a essas narrativas, elaboradas a partir de uma concepção nacionalista, que centrava o discurso histórico sob a perspectiva do Estado e da política, de acordo com a perspectiva da historiografia romântica.

Nas narrativas citadas, o tempo histórico brasileiro é ligado à História lusitana e inaugurado a partir da chegada dos portugueses no solo americano – o descobrimento do Brasil, termo privilegiado nesses manuais e empregado com receio por Alencar, que prefere conquista a este. A invenção do episódio “descobrimento do Brasil” é retrospectiva e revela uma pesada carga ideológica que apresenta a tentativa de legitimação da violação, exploração e domínio português sobre a América e de divulgação da imagem do Brasil como mônada unitária e indivisível, como pátria *prêt-à-porter*. Ao camuflar a imagem de uma América múltipla, espaço ocupado por várias nações indígenas, apagavam-se idiossincrasias regionais, afastava-se o fantasma da fragmentação do território e da República e ampliava-se o conceito de pátria, deslizando o significado local para o nacional.

A História brasileira é apresentada de forma linear e otimista, sem segredos, objetivamente, confiante no incessante progresso da História do país em seu devir. A par e passo, a ficção tornou possível a Alencar escrever histórias que resgatassem a memória do povo indígena, projetando-o como antepassado do povo brasileiro. Note-se: história e não História – esta julgada por Varnhagen e outros como impossível de ser construída, já que esses povos não possuíam escrita.

Assim, as histórias de Alencar, mesmo não querendo ser História, abrem caminhos para o semear de novas ideias no imaginário do país, espe-

“No século décimo quinto, Portugal maravilhou o mundo pelas admiráveis descobertas e conquistas que os seus navegantes emprehenderam e levaram a efeito” (p. 3). A lição 2 é sobre o “Descobrimento do Brasil – 1500”, mostrando com isso duas ideias: primeira, a de que o Brasil é um território uno desde a sua descoberta, ocultando sua fragmentação e a violência empregada na conquista do território; segunda, a de que Portugal é o dono legítimo da terra, já que a “descobriu”. É interessante notar a ausência do sentimento lusofóbico na História oficial, inclusive em episódios em que poderia ser possível revelar os fracassos de Portugal, como a fuga da família real para o Brasil, chamada no manual de “transmigração”: “A corte de Lisboa compreendeu o perigo a que Portugal se via exposto, e querendo preparar um asilo seguro onde a monarquia portuguesa se salvasse, e pudesse zombar dos exércitos de Napoleão” (p. 277-280). Note-se a diferença entre o discurso de um historiador ligado a D. Pedro II e o de um poeta também sob seu mecenas, como Gonçalves de Magalhães, que busca uma tribo inimiga dos portugueses e aliada aos franceses para simbolicamente libertar-se de Portugal e pôr-se sob tutela francesa.

cialmente em relação ao novo tempo que se desejava inaugurar, simbolizado em *Ubirajara*:

As duas nações, dos araguaia e dos tocantins, formaram a grande nação dos Ubirajaras, que tomou o nome do herói.

Foi esta poderosa nação que dominou o deserto.

Mais tarde, quando vieram os caramurus, guerreiros do mar, ela campeava ainda nas margens do grande rio¹⁹.

Na perspectiva exposta – a de um embate existente na cultura brasileira entre os sentidos terra-mar e mar-terra, dentro da qual Alencar inscreve e escreve sua narrativa que vira do avesso o “terra à vista” –, o porto apresenta-se como via fundamental de compreensão dessas relações.

O espaço do porto apresenta-se em sua polissemia como local por excelência de encontro dos olhares europeu e brasileiro. Cruza sentidos diferentes para os que chegam e para os que vão embora: saudade, aventura, solidão, novidade. É ancoradouro, porto seguro, lugar de encalhe, canal para a descoberta, via de dúvida e desejo: dos que chegam, retornam, vão embora, querem a ida, a volta ou vivem o paradoxo da escolha entre ficar ou partir.

O olhar colonial português atinha-se ao litoral e via o deserto como terra maldita e vazia de sentido, a qual só teria, bem mais tarde, significado econômico. A mirada do colonizador volta-se para o mar, dando as costas para a terra. É o olhar do viajante, do explorador do mar e do além-mar. Em contrapartida a essa visão, a narrativa de Alencar aponta não só o mar, mas também o deserto, mirando de uma forma outra: a terra é a referência para a visão do mar.

Na inversão do discurso da “terra à vista”, Alencar tece a narrativa do sertão, da terra escondida, fala que “des-cobre” o oculto, e não somente apropria-se do que está à vista. Revela, inventa outras paisagens: seria o verdadeiro descobrimento, inaugurador de novas origens – como aponta o texto de *Ubirajara*, ao apresentar na trama um tempo histórico ausente dos manuais de História.

José de Alencar tece o discurso do “mar à vista”: da casa do colono brasileiro que olha para o mar e é vista por quem navega – a casa de *Guerra dos mascates*, pintada em tintas mil e confusas, metáfora da indagação “quem somos nós?”:

¹⁹ ALENCAR, José de. *Ubirajara*. Rio de Janeiro: Ediouro, [s. d.], p. 64.

Sabidas as contas, decidira a Sra. Rufina Ribas que a fachada fosse de uma cor farfante e para ver-se a léguas, lá do alto-mar. Antes de surdir o navio pelo Lameirão a dentro, queria a respeitável matrona que sua casa entrasse pelas vistas da gente que vinha da santa terrinha...

[...]

Chamado a conselho o exímio borrador a fim de dar alvitre sobre o caso, foi de voto que não havia como o zarcão, para fazer o gosto a Sra. Rufina. Dito e feito: no dia seguinte amanheceu a parede assanhada com uma crosta do mais coruscante vermelho.

[...]

Barulho no caso; novo apelo ao borrador que gizou a combinação do verdete com o zarcão e assim, de rezinga em rezinga, chegou-se àquele espalhafato de todas as cores, onde o azul brigava com o encarnado, o verde com o vermelho, e o roxo-terra com o amarelo da oca²⁰.

O colono, o colonizado, o colonizador: personagens presentes nos romances de Alencar, que, todavia, desloca o discurso sobre a memória do país da ótica do último para a do primeiro, priorizando em sua narrativa a construção do discurso fictício do português que chega ao Brasil e de seus descendentes, colocando em segundo plano o discurso do colonizador e do colonizado.

Alencar expressa novos olhares, pois novas coisas estariam “à vista”. Reverte o ato de descobrir, imprimindo neste outra significação: a de não cobrir, de “arrancar os andrajos” da nação, revelando-a em sua nudez bela e plena, quadro a pintar e a adivinhar, como afirmou em “Benção paterna”, revelando assim a nudez americana, sufocada na crosta dos resíduos coloniais.

A escritura de José de Alencar, ao desestabilizar o discurso oficial memorialístico, abre caminho para uma nova elaboração da memória coletiva, através da qual entram na cena da História outros atores sociais.

Essa entrada é feita geralmente através do riso, sendo muitas vezes a ironia mote para a revelação dos papéis desempenhados pelas minorias: as mulheres e a “arraia-miúda”.

O povo é uma das peças-chave do projeto literário de Alencar. A memória popular e a tradição oral que se recolhe nas ruas, nas ladeiras de Olin-da, no Passeio Público do Rio de Janeiro são divulgadas e, de certa forma,

²⁰ ALENCAR, José de. Guerra dos mascates. In: _____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1996. p. 16-17.

legitimadas como instrumentos de remodelação da memória brasileira. E o que o autor considera popular nos revela muito mais sobre sua concepção de mundo, sua ideologia, sua opinião sobre as classes subalternas do que sobre a realidade, o cotidiano dessas classes.

Os critérios utilizados para designar o que era ou não genuinamente popular eram frutos da convenção da elite intelectual. Dentro do pensamento romântico, o popular era o ingênuo, o anônimo. E a valorização do texto anônimo, oral ou escrito, vinculava-se à busca da essência do que seria o nacional, espelhando a tentativa de superar o eu/indivíduo pelo nós/nação, cidadãos e membros da pátria.

A criança e o velho são outras duas imagens ligadas à questão da genuinidade nacional: a criança por ser considerada ingênua e verdadeira; o ancião por simbolizar a sabedoria empírica, que também traria a verdade. Assim, o que é verdadeiro liga-se à inocência e ao empirismo. O saber popular traria uma pureza que revelaria a essência brasileira por ser incapaz de distorção.

Na Europa, o camponês era a ponte que ligava o pesquisador de folclore ao “tesouro perdido”, ou seja, às tradições preciosas e perdidas no passado. No Brasil, é o matuto do interior, o velho da cidade e a criança que as trazem. Esse material coletado é considerado à época passível de credibilidade. Valorizar e recolher a cultura popular seria manter a missão de salvar a memória, o passado, e de recuperar o patrimônio histórico, transformando o povo em reflexo da alma nacional, arma na luta contra a invasão e a colonização estrangeira, alimento na construção da autenticidade pátria.

Alencar trabalha com uma herança do passado que entrou em choque com o processo de construção de um país civilizado. Tenta resgatar a cultura do confinamento dos museus – daí suas críticas ao IHGB. De certa forma, retira essa cultura da imobilidade e dilui o verniz a ela dado pelos membros do IHGB, colocando-a no centro da produção literária formal.

Assim, o Romantismo resgata as tradições populares do rótulo de irracionalistas a elas imprimidas pelos iluministas do século XVIII. Os membros do povo passam a ser – especialmente os velhos e as crianças – guardiães da memória. Esse resgate, porém, aponta um paradoxo: a busca dos fragmentos de uma memória perdida (que se crê depositada em núcleos considerados capazes de mantê-la imune a violações – pela ingenuidade, experiência ou isolamento) baseia a invenção da continuidade de um passado forjado que, por sua vez, implementa artificialmente a ideia de uma tradição, naturalizada

a tal ponto que oculta a presença de um desejo de ruptura, real gerador do movimento que tenta restaurar essa memória esfacelada, criando e recriando tradições. Isto é, a luta pela busca de tradições “brasileiras” revela, na verdade, a tentativa de romper com a herança intelectual colonial, com a contaminação ideológica da metrópole; é antes novidade que restauração, um caminho para o estabelecimento da coesão social e emancipação cultural.

As narrativas que apelam para essa temática em Alencar, tanto na sintaxe quanto no conteúdo, são traduzidas e filtradas pelo vocabulário e pela visão de mundo do autor. Ainda assim, muitas vezes o narrador alencariano representa o papel de mediador da oralidade: o escritor é artista que recupera a palavra perdida, pulverizada no burburinho do povo, das crianças, dos velhos, dos simples, dos índios mortos, sobreviventes nas lendas distorcidas legadas pelos cronistas nos arquivos empoeirados do IHGB, em sua poética da restauração.

Referências bibliográficas

- ALENCAR, José de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, v. I-IV, 1966.
- _____. *O nosso cancioneiro*. São Paulo: Pontes, 1994.
- _____. *Ubirajara*. Rio de Janeiro: Ediouro, [s.d.].
- ALMEIDA, Manuel Antônio de. *Obra dispersa*. Rio de Janeiro: Graphia, 1991.
- BORGES, Jorge Luis. *El hacedor*. Buenos Aires: Emecé, 1960.
- DIAS, Gonçalves. O canto do Piaga. In: *Literatura comentada*. São Paulo: Abril, 1982.
- MACEDO, Joaquim Manuel de. *Lições de história do Brasil para uso das escolas de instrução primária*. Rio de Janeiro & Paris: Garnier, [s.d.].
- MANN, Thomas. *José e seus irmãos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- PEREIRA RAMOS, Danielle Cristina. Da arte de tecer enganos: memória e literatura no Brasil dos oitocentos. In: HELENA, Lucia (Org.). *Nação-invenção: ensaios sobre o nacional em tempos de globalização*. Rio de Janeiro: Contracapa Livraria/CNPq, 2004. p. 163-175.
- RAMINELLI, Ronald. *Imagens da colonização*. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 1996.
- VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. *História geral do Brasil*. São Paulo: Melhoramentos, 1978. 3 volumes.



O Jogo entre Realidade e Ficção

...Núcleo de rupturas, está ge-
nética e funcionalmente, criando e re-
criando as "brasiliteias" vocais, ex-
pressões coloquiais, com o caráter
que remanece do uso coloquial
do português.

...coléctos em Alentejo, e por
isso, pelo vocabulário e pela
gramática do alentejano e
por isso, as palavras que recuperam
o uso das crianças, das re-
gões onde a literatura literária
está em sua técnica de con-

...de São João del Rei

O Jogo da Realidade

Realidade e Jogos

...Rio de Janeiro, Gráfica
...Emack, 1960

...Rio de Janeiro,
...Gráfica emack

...Nova Friburgo,
...Gráfica emack

...Rio de Janeiro,
...Gráfica emack

...Rio de Janeiro,
...Gráfica emack

A Unidade Romântica como Crítica ao Realismo Oitocentista em *A Pata da Gazela*

Marcus Vinicius Nogueira Soares¹

O romance *A pata da gazela*, de José de Alencar, foi publicado pela editora Garnier em 1870, quase simultaneamente a *O gaúcho*, ambos com o pseudônimo Sênio. Considerando o artigo de Luiz Guimarães Junior, no qual ele assinala que “do *Gaúcho* publicou-se por ora apenas o primeiro volume; a obra completa é em dois”², é possível afirmar que *A pata da gazela* foi o primeiro livro a receber a nova assinatura com a qual Alencar retornava às lides literárias, interrompidas três anos antes quando ele assumiu a pasta do Ministério da Justiça – até então o último romance alencariano tinha sido *As minas de prata*, publicado entre 1865 e 1866.

Sem dúvida, a entrada em cena de Sênio pode ser vista como o início de uma nova fase na carreira literária do autor de *Iracema*. E ele é o primeiro a reconhecê-la, quando, ironicamente, em nota introdutória a *O gaúcho*, escreve: “porventura escolhendo aquela palavra, quis o espírito indicar que para ele já começou a velhice literária, e que estes livros não são mais as flores da primavera, nem os frutos do outono, porém sim as desfolhas do inverno?”³.

Uma década depois, a ironia é dissipada e substituída pela visão pretensamente científica de Araripe Junior, para quem as disposições criativas de Alencar, no interregno do seu percurso literário, teriam sido comprometidas pelas desilusões políticas, produzindo, assim, uma ruptura entre “o autor ri-

¹ Professor associado de Literatura Brasileira da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

² GUIMARÃES JUNIOR, Luiz. Livro de Domingo. *Diário do Rio de Janeiro*, 18 dez. 1870.

³ ALENCAR, José de. O gaúcho. In: _____. *Romances ilustrados de José de Alencar*. Rio de Janeiro: J. Olympio, v. IV, 1967. p. 8.

dente de *O guarani*” e o do “sombrio *Gaúcho*”⁴. Na transição, a consequência seria o início de seu declínio literário, uma vez que o autor deixa de produzir “elações sublimes” para transformar a sua obra “em repositórios disfarçados das suas queixas, dos seus despeitos”⁵, nos quais os personagens espelham a própria misantropia de um homem desencantado.

Curiosamente, nesse texto originalmente publicado na imprensa entre 1879 e 1882, Araripe Junior não analisa *A pata da gazela*, faz apenas duas breves menções. Entretanto, não seria difícil imaginar o quanto o incomodaria o tipo misantropo de Leopoldo e o perfil pouco fidedigno de Horácio, considerando a síntese com a qual ele praticamente arremata o seu texto: “e se fosse a dar, sob as vistas da ciência, a fórmula do desenvolvimento mental do autor de *O guarani*, diria que essa fase, isto é, Sênio, com os seus romances de *A pata da gazela* em diante, não passa de um caso teratológico”⁶. O resultado não poderia ser outro senão a criação de personagens inverossímeis, descompromissados com a realidade social fluminense.

Embora não chegando ao extremo da teratologia, não foi muito diferente a reação dos contemporâneos mais próximos da publicação do romance. Luiz Guimarães Junior, que, como vimos, escreveu no calor da hora, conquanto não reconheça a variação de fases, “*Sênio! G.M! J. Al.* – são três pseudônimos distintos em um só talento verdadeiro”⁷, pondera que a história do “leão fluminense” não faz jus à excelência do romancista cearense. Comparada às narrativas curtas do início de carreira, *Cinco minutos* e *A viuvinha*, em que “há mais zelo pela verdade e pela naturalidade dos acontecimentos”⁸, *A pata da gazela* não tem o mesmo “alcance literário”, o que se percebe de imediato, segundo o crítico, no desenho de seus protagonistas:

os tipos principais, Horácio de Almeida e Amélia, são falsos. Não há na sociedade brasileira um homem como o leão, espécie de *desœuvré* da regência francesa: nem em sociedade alguma do mundo é possível encontrar-se uma moça como a Amélia, a gazela do romance⁹.

⁴ ARARIPE JUNIOR, T. A. *Luizinha*: perfil literário de José de Alencar. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1980. p. 207.

⁵ *Ibidem*, p. 211.

⁶ *Ibidem*, p. 237.

⁷ GUIMARÃES JUNIOR, Luiz. Livro de Domingo. *Diário do Rio de Janeiro*, 18 dez. 1870.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ibidem*.

Bem menos generoso, Joaquim Nabuco, no interior da polêmica travada com Alencar em 1875, também ressalta a falta de comprometimento com a verdade em *A pata da gazela*, tendo em vista os tipos sociais aí apresentados: “esse tipo de Amélia é moralmente falso, o de Horácio é contraditório, mas vulgar em seus contrastes, e o de Leopoldo é grotesco”¹⁰. Um pouco mais adiante, o crítico pernambucano reitera o caráter inverossímil do romance alencariano, quando se refere ao episódio no qual Amélia finge possuir um pé disforme para testar o limite da paixão de Horácio: “a mulher nunca se profana a si mesma, para pôr à prova o amor de um homem”¹¹.

Até agora, pelo que vimos através desse brevíssimo passeio pela recepção cronologicamente próxima ao lançamento de *A pata da gazela*, é possível depreender determinada perspectiva que, de certo modo, nos séculos seguintes, também aparece na crítica da obra do autor de *Lucíola*: a de que ele nunca foi um exímio observador dos fenômenos sociais. Na verdade, nem mesmo dos fenômenos naturais, se aceitarmos o comentário do Visconde de Taunay: “possuía Alencar, não há contestar, enorme talento e grande força de trabalho; tinha pena dúctil e elegante; mas não conhecia absolutamente a natureza brasileira que tanto pretendia reproduzir nem dela estava imbuído”¹². E a razão para o seu desconhecimento é bastante simples: “não lhe sentia [da natureza] a possança e verdade. Descrescia-a do fundo do seu gabinete, lembrando-se muito mais do que lera do que daquilo que vira com os próprios olhos”¹³. Avaliação que não seria nada diferente daquela sustentada por Franklin Távora, para quem Alencar teria sido, como bem sintetiza Eduardo Martins, “um escritor de gabinete, que, por não ter observado as regiões e os tipos humanos representados em seus romances, abusou da imaginação e incorreu em diversos erros e impropriedades”¹⁴. Há ainda o posicionamento de Araripe Junior, que, ao discorrer sobre o indianismo e o “brasileirismo” alencarianos no texto já aqui referido, apresenta diagnóstico semelhante ao de Taunay e Távora: “[Alencar] pouco viajou; não experimentou a rudeza do deserto, e do

¹⁰ NABUCO, Joaquim. Aos domingos VI. In: COUTINHO, Afrânio (Org.). *A polêmica Alencar-Nabuco*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978. p. 184.

¹¹ *Ibidem*.

¹² TAUNAY, Visconde de. *Memórias do visconde de Taunay*. São Paulo: Instituto do Progresso Editorial, 1948. p. 229.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ MARTINS, Eduardo Vieira. Apresentação. In: TÁVORA, Franklin. *Cartas a Cincinato: estudos críticos por Semprônio*. Campinas: Unicamp, 2011. p. 14.

seu gabinete perfumado foi que ele projetou a sua lente sobre os horizontes imponentes do Brasil. José de Alencar era de um idealismo absoluto”¹⁵. Assim, sem a iniciativa dos viajantes-escritores que tanto admirava e desprovido da capacidade de observação dos novos romancistas da geração de 1870, o perfil de Alencar que emerge dessas apreciações é o do escritor encerrado em si mesmo, em viagem ao redor do gabinete e dos livros, idealizando o mundo ou contaminando-o com o seu despeito, duas faces do mesmo modo de expressar a sua subjetividade misantropa.

É interessante notar que a contrapartida positiva da recepção crítica até agora apresentada pode ser extraída dos mesmos textos. Taunay, por exemplo, na passagem já citada, destaca em Alencar o “enorme talento e a grande força de trabalho”, além da “pena dúctil e elegante”. Luiz Guimarães Junior, no mencionado paralelo que estabelece entre *A pata da gazela* e os primeiros romances do autor, ressalva, no texto de Sênio, “certo cuidado mais na forma, certa lisura de frase, certo fulgor que o estudo e o tempo facultam ao espírito criador”, para mais a frente sentenciar: “a beleza desse mimoso livro está toda enclausurada no estilo: é um cristal veneziano que contém qualquer essência”¹⁶. Por sua vez, Araripe Junior ecoa o autor de *A família agulha* quando profere que “os assuntos pouco interessavam à sua musa fértil: a linguagem era tudo. Como Pope, tal qual nos foi revelado por Taine, José de Alencar procurava um estilo. E achou-o”¹⁷. Entretanto, no caso do ensaísta cearense, o que de imediato parecia se constituir em elogio converte-se, mais adiante, em reparo crítico, devido ao desvelamento do caráter ilusionista do estilo alencariano:

José de Alencar era apenas um engenhoso impressionista. Não arrastava pela profundidade das ideias; o seu segredo tinha sido conseguir sempre escolher, nas discussões, um ponto de vista de tal modo artístico, que raro não era surpreender ou deixar de ferir ainda mesmo aqueles para quem o fundo dos seus pensamentos não passaria, afinal, de meros lugares-comuns. Forma, tão-somente forma!¹⁸

¹⁵ TÁVORA, Franklin. *Cartas a Cincinato: estudos críticos por Semprônio*. Campinas: Unicamp, 2011. p. 189.

¹⁶ GUIMARÃES JUNIOR, Luiz. Livro de Domingo. *Diário do Rio de Janeiro*, 18 dez. 1870.

¹⁷ ARARIPE JUNIOR, T. A. *Luizinha: perfil literário de José de Alencar*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1980. p. 135.

¹⁸ *Ibidem*, p. 170-171.

Logo à frente, sentencia: “os fatos coavam-se, todos, pelo prisma literário. A estesia era o único diapasão pelo qual aferia ele todas as questões sujeitas a seu critério”¹⁹. Nunca é demais recordar que Araripe Junior, a essa altura em seu texto, discute a contribuição alencariana à imprensa, sobretudo ao *Diário do Rio de Janeiro*, ou seja, em período anterior ao da desilusão política.

Podemos, agora, alinhar o que foi dito pela crítica alencariana da segunda metade do século XIX. Em linhas gerais, é possível dizer que o melhor do talento de Alencar está em seu estilo, enquanto o seu defeito reside na sua incapacidade de observação. Em Araripe Junior, contudo, a equação se complexifica: é o próprio estilo que o torna incapaz de observar. Em outras palavras, a hipertrofia do estilo é o que lhe impede de acessar, fidedignamente, o mundo circundante. Ou ainda: a hipertrofia é o expediente que lhe permite dissimular, engenhosamente, a sua própria incompetência observacional, razão pela qual Alencar escreve literatura como um prestidigitador cujo único mérito consiste na aptidão para surpreender até aqueles que não acreditam em mágica, porque conhecem previamente os truques – e não seria propriamente essa a técnica da ficção literária? O resultado seria a incansável busca de Alencar pela “forma, tão-somente forma”, puramente estésica, literária, artística e, por fim, ilusória.

De acordo com a nossa perspectiva, esse diagnóstico é bastante válido, sobretudo o de Araripe Junior. Todavia, cumpre abordá-lo positivamente: não se trata de pôr à prova a capacidade de observação do autor de *O guarani*, como se a excelência literária de seus textos dependesse do grau de aproximação de realidades previamente estabelecidas e passíveis de constatação empírica, mas, sim, de analisar a qualidade formal de sua obra, mais especificamente a do romance, baseada exatamente nos seus atributos estético, literário, artístico e ilusório – esse último não no sentido de falacioso ou falso, mas na acepção de produto da imaginação em relação ao qual o critério de verdade encontra-se entre parêntesis, o que não impede, contudo, certa proximidade com formas consagradamente voltadas ao domínio da chamada realidade. Sob esse prisma, já é possível adiantar que o romance alencariano realiza-se a partir da confluência de formas oriundas de diferentes matrizes, literárias ou não (vida social, conto de fadas, fábulas, narrativa realista etc.), dispostas em planos narrativos que, tensionados, permitem ao autor refletir sobre a própria forma do romance. Daí o nosso interesse pela imagem do escritor retraído em seu gabinete, envolvido pelos livros, à procura do romance em seus limites enquanto forma literária contrária às demandas dos realismos que surgiam no último quartel do século XIX. É o que tentaremos demonstrar em *A pata da gazela*.

¹⁹ ARARIPE JUNIOR, T. A. *Luizinha*: perfil literário de José de Alencar. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1980. p. 170-171.

Cinderela como metáfora venatória

Assim como em *Cinco minutos*, *A pata da gazela* começa com uma cena cotidianamente trivial: uma vitória parada na rua da Quitanda, quase esquina com a da Assembleia, na qual duas jovens, Laura e Amélia, conversam enquanto aguardam o retorno do laçai encarregado de cumprir determinada tarefa. Inicialmente, o narrador não menciona nomes, apenas detalhes fisionômicos: “a mais baixa”, “a mais esbelta” etc. Mais adiante, o tratamento ganha contornos metonímicos e as jovens, que conversavam sobre moda, são assim respectivamente apresentadas: “O vestido roxo debruçou-se de modo a olhar para fora, no sentido contrário àquele em que seguia o carro, enquanto o roupão, recostando-se nas almofadas, consultava uma carteirinha de lembranças, onde naturalmente escrevera a nota de suas encomendas”²⁰. Não demora muito para que um moço apareça e provoque a reação assustada de Amélia ao se perceber vigiada por ele. Ao contrário das jovens que, nesse momento, são devidamente nomeadas pelo narrador, o rapaz é descrito sem que o seu nome, Leopoldo de Castro, seja assinalado, o que só vai ocorrer no quarto capítulo do romance. O narrador, então, desloca o foco de atenção e presta conta das circunstâncias que teriam levado a nova personagem a encontrar-se na posição que ocupa no instante em que é flagrada por Amélia: caminhando inadvertidamente pela rua da Quitanda, ele se impressionara vivamente com o belo semblante da jovem, o que o levava a se deter naquela atitude de “ardente contemplação”²¹. Nesse ponto, ao invés de metonímia do mundo elegante, a personagem é apresentada metaforicamente:

O coração é um solo. Vale onde brotam as paixões, como os outros vales da natureza inanimada, ele tem suas estações, suas quadras de aridez ou de seiva, de esterilidade ou de abundância.

Depois das grandes borrascas e chuvas, os calores do sol produzem na terra uma fermentação, que forma o húmus; a semente, caindo aí, brota com rapidez. Depois das grandes dores e das lágrimas torrenciais, forma-se também no coração do homem um húmus poderoso, uma exuberância de sentimento que precisa de expandir-se. Então um olhar,

²⁰ ALENCAR, José de. A pata da gazela. In: _____. *Romances ilustrados de José de Alencar*. Rio de Janeiro: J. Olympio, v. VI, 1967. p. 85.

²¹ *Ibidem*, p. 86.

um sorriso, que aí penetre, é semente de paixão, e pulula com vigor extremo.

O moço parecia estar nessas condições: ele trajava luto pesado, não somente nas roupas negras, como na cor macilenta das faces nuas, e na mágoa que lhe escurecia a fronte²².

Sem dúvida, a metáfora explica a suscetibilidade afetiva de Leopoldo. Entretanto, o mais interessante a observar é o movimento que vai da descrição de sua aparência física à metáfora que a justifica: o traço sensível, no caso, a cor, através do qual o luto se manifesta tanto na roupa quanto na fisionomia, apenas expressa a validade de uma lei cuja formulação é metafórica, “o coração é um solo”. Temos aqui um registro diferente daquele que, pelo menos num primeiro momento, foi utilizado por Alencar para apresentar as personagens de Laura e Amélia, diferença que já aponta para a diversidade de planos narrativos no interior do romance e que se torna mais consistente com a entrada em cena da quarta personagem, Horácio de Almeida.

O “leão”, alcunha com a qual o narrador quase sempre alude a Horácio, surge no final da sequência, quando o lacaio, enfim retornando, deixa cair uma das botinas a caminho da carruagem prestes a partir. A atitude de Horácio de recolher o objeto caído servir-lhe-ia de pretexto para se apresentar à bela senhora que vira no veículo, o qual, por suas características, deveria pertencer a uma família abastada. Todavia, era tarde demais, a vitória já dobrava a rua seguinte, a Sete de Setembro. Sem muito empenho, Horácio faz breve sondagem na redondeza para descobrir algo sobre o proprietário do carro. Não obtendo sucesso, abandona a empresa, coloca a botina no bolso e segue seu rumo.

Em casa é que ele reencontra a botina, iniciando aí, com o intuito de descobrir a dona de tão magnífico objeto, uma série de ilações que se vai constituir no percurso da personagem no decorrer do romance.

Era uma botina, já o sabemos; mas que botina! Um primor de pelica e seda, a concha mimosa de uma pérola, a faceira irmã do lindo chapim de ouro da borralheira; em uma palavra a botina desabrochada em flor, sob a inspiração de algum artista ignoto, de algum poeta de ceiró e torquês²³.

²² ALENCAR, José de. A pata da gazela. In: _____. *Romances ilustrados de José de Alencar*. Rio de Janeiro: J. Olympio, v. VI, 1967. p. 86.

²³ *Ibidem*, p. 89.

Sem dúvida, essa passagem dá margem à associação, diversas vezes feita pela crítica, entre *A pata da gazela* e as histórias de Cinderela. De um extremo a outro, lembremos apenas a alusão sarcástica de Nabuco a “Maria Borradeira fluminense”²⁴, em 1875, e a observação de Lira Neto, na mais recente biografia de Alencar, publicada em 2006: “naquele conto de fadas urbano, espécie de Cinderela fluminense”²⁵. O próprio Alencar faz referência a essa tradição, em folhetim publicado no *Correio Mercantil*, intitulado “Máquina de coser”: “um pezinho o mais mimoso do mundo, um pezinho de *Cendrillon*, como conheço alguns, basta para fazer mover sem esforço todo esse delicado maquinismo”²⁶. O que se segue no romance à passagem acima parece confirmar a associação:

Não era, porém, a perfeição da obra, nem mesmo a excessiva delicadeza da forma, o que seduzia o nosso leão; eram sobretudo os debuxos suaves, as ondulações voluptuosas que tinham deixado na pelica os contornos do pezinho desconhecido. A botina fora servida, e muitas vezes; embora estivesse ainda bem conservada, o desmaio de sua primitiva cor bronzeada e o esfrolamento da sola indicavam bastante uso²⁷.

Ou seja, como o filho do rei do conto de fadas, Horácio, o “rei da moda”, não se interessa pela beleza da botina, mas pelo pé do qual a botina é um calçado. Contudo, se na “Cinderela” o pé é sinédoque da bela jovem desconhecida com quem o filho do rei já se encontrara duas vezes, no romance de Sênio, ele é o objeto de adoração apenas intuído. Concorre ainda para a semelhança o cuidado dispensado por ambos ao singelo calçado: trata-se de encontrar a proprietária do mesmo. Só que, no conto, a busca implica restituir o objeto ao todo do qual ele faz parte, enquanto na *Pata da gazela* a botina é índice de algo previamente destituído do todo e, talvez, de um todo irremediavelmente perdido:

²⁴ NABUCO, Joaquim. Aos domingos II. In: COUTINHO, Afrânio (Org.). *A polêmica Alencar-Nabuco*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978. p. 182.

²⁵ NETO, Lira. *O inimigo do rei*. Porto Alegre: Globo, 2006. p. 301.

²⁶ ALENCAR, José de. Folhetim. *Correio Mercantil*, 3 nov. 1854.

²⁷ ALENCAR, José de. A pata da gazela. In: _____. *Romances ilustrados de José de Alencar*. Rio de Janeiro: J. Olympio, v. VI, 1967. p. 89. Não é difícil imaginar o quanto essa associação suscitou de interpretações psicológicas do autor, vendo aí não um “caso teratológico”, na esteira de Araripe Junior, mas, sim, de podolatria. Contrariando essa última hipótese, lembremos que o pé só aparece como objeto de desejo após Horácio ter idolatrado todas as outras partes do corpo feminino.

Mas os sentidos se gastam; os mesmos primores da formosura caíram na monotonia. Já o leão não sentia pela mais bela mulher aqueles entusiasmos ardentes da primeira mocidade. Seu olhar era frio e severo como o de um crítico. Então, começou o moço a amar, ou antes a admirar, a mulher em detalhe²⁸.

Segue-se, então, outra diferença: enquanto na história da borralheira o modo de se chegar à solução do enigma fundamenta-se em método experimental – descobrir a donzela a quem pertence o sapatinho, testando-o em cada pé individualmente –, o recurso investigativo empregado por Horácio para o mesmo fim é o da detecção, baseado na observação minuciosa dos indícios deixados pela sua presumível presa. O jovem elegante fluminense age como um caçador, como ele mesmo assinala, quando dispensa as donzelas que esperavam dele um mero galanteio: “Coitadas! Não sabem que o leão viu a pata da gazela e fareja-lhe o rasto. Que lhe importam as garras da pantera?...”²⁹. Ou quando o narrador relata o momento em que Horácio, prestes a perder definitivamente o que custou tanto a descobrir, vagueia sem rumo pela rua da Direita: “O instinto que no deserto guia o rei dos animais à sebe odorífera onde retouçam as gazelas, o conduzia naturalmente para a Rua do Ouvidor”³⁰. Daí a metáfora venatória do título que talvez tenha ocorrido a Alencar por conta do breve símile que se encontra no texto que nos parece ser a fonte mais direta do autor, a “*Cendrillon*”, de Charles Perrault: no momento do último encontro, em que a jovem foge assustada do palácio, deixando cair o famoso sapatinho, o narrador escreve:

A jovem se distraía e se esqueceu do que a sua madrinha lhe havia recomendado, de modo que escutou soar o primeiro toque da meia noite, quando ela pensava que ainda eram onze horas: *ela se levantou e fugiu tão rápido quanto o faria uma corça*³¹.

²⁸ ALENCAR, José de. A pata da gazela. In: _____. *Romances ilustrados de José de Alencar*. Rio de Janeiro: J. Olympio, v. VI, 1967. p. 93.

²⁹ *Ibidem*, p. 100.

³⁰ *Ibidem*, p. 156.

³¹ “La jeune demoiselle ne s’ennuyait point, & oublia ce que sa marraine lui avait recommandé, de sorte qu’elle entendit sonner le premier coup de minuit, lorsqu’elle ne croyait pas qu’il fût encore onze heures : elle se leva, & s’enfuit aussi légèrement qu’aurait fait une biche”. PERRAULT, Charles. *Les contes de Perrault*. Paris: J. Hetzel, 1867. p. 27 (tradução nossa e grifos nossos). Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54186157>>.

Se, por um lado, pelo que se percebe no trecho citado, a símile do autor francês possa ter, de fato, servido de mote ao título criado por Alencar, por outro, como já assinalávamos, o procedimento adotado na sequência das narrativas com o objetivo de desvendar o enigma vai ser diferente: ao contrário do romancista cearense, o contista francês não desenvolve a metáfora venatória. Assim, vejamos como Horácio se comporta diante de sua possível presa.

Paradigma indiciário: uma caricatura da sociedade oitocentista

Como todo bom caçador, Horácio utiliza a detecção, ou seja, o procedimento por meio do qual o sujeito procura marcas materiais que atestem relações de contiguidade com o objeto que as produziu. Como vimos, o interesse de Horácio pela botina não reside nem em tomá-la como um objeto em si, plasticamente belo, muito menos em sua funcionalidade, se o artefato cumpre adequadamente a tarefa de vestir bem o pé de qualquer donzela, mas, sim, em índice de um pé mimoso, como sinal de uma presença que, ausente, cabe desvelar. O primeiro e principal traço é o tamanho diminuto do sapato. Entretanto, esse já provoca a seguinte dúvida da personagem: “– Será de uma menina! murmurou ele um tanto desconsolado”. Depois de brevemente analisar o calçado, infere o mancebo:

Esta botina é de moça; e moça em todo o viço da juventude: a sola apenas roçada junto à ponta, o salto quase intato, não estão descrevendo com a maior eloquência a sutileza do passo ligeiro? Eu sinto, posso dizer eu vejo, esse andar gentil, que manifesta a deusa, como disse o poeta; a deusa, a Vênus deste olimpo em que vivemos, a mulher³².

Como se não bastasse, o exame minucioso leva à descoberta de um fio de cabelo atado à fivela da botina, o que apenas ratifica a inferência feita anteriormente: “Outra prova de que aliás não carecia! Este cabelo é de mulher; não há menina que possa ter. Quatro palmos, além do que se partiu naturalmente! Bem se vê que é uma palmeira frondosa, e não um arbusto!”³³. Dias depois, lá está de novo Horácio em sua busca incessante no mesmo teatro onde estão também Laura, Amélia e Leopoldo assistindo a *Lucia de Lammermoor*, “o mais sublime poema

³² ALENCAR, José de. A pata da gazela. In: _____. *Romances ilustrados de José de Alencar*. Rio de Janeiro: J. Olympio, v. VI, 1967. p. 89.

³³ *Ibidem*, p. 90.

de melancolia, que já se escreveu na língua dos anjos³⁴, como exalta o narrador. Enquanto Leopoldo admira Amélia com o seu olhar apaixonado, ela, visivelmente incomodada com o escrutínio, desvia a sua atenção quando percebe a presença de Horácio que, por sua vez, voltava o seu binóculo para o camarote da jovem, aguçado pelo exame contemplativo da mão de Laura: “– Aquela mão é irmã do meu adorado pezinho! Não tem a graça dele, sem dúvida, nem se compara com aquele mimo de amor; mas há um certo ar de família, um quer que seja!...”.

Imbuído da revelação da dona do desejado pé, Horácio encontra-se de tocaia na rua do Ouvidor à espreita de Laura. Nesse instante, aparece Amélia, cujo andar ele associa ao da garça, associação que quase o leva à crença de que é ela, e não Laura, a jovem que ele procura. Amélia sai de cena, mas não sem antes ouvir o gracejo do leão, feito em voz alta. Finalmente, surge Laura que, involuntariamente, o impede de vislumbrar os seus pés. Ela se afasta e encontra Amélia, com quem acaba indo ao Passeio Público. Após quase colidir com a carruagem de Amélia estacionada à frente do logradouro, Horácio reconhece o lacaio do episódio inicial da rua da Quitanda e decide entrar também no Passeio. Em típica atitude venatória, a mais contundente de todo o romance, o “leão” fareja as pegadas deixadas pela presa:

O terreno estava úmido da chuva da manhã; e por isso o pé dos passeadores deixava o rasto impresso na branca e fina areia das alamedas. Notando esta circunstância, Horácio procurou o vestígio de alguma botina irmã da que achara, e guardava como uma relíquia; ficou ébrio de contentamento reconhecendo entre muitas pegadas o leve debuxo que deixara no chão o mimoso pezinho³⁵.

O que ele não contava era ver Amélia, e não Laura, dentro do carro que se afastava: “– É ela! Que pateta sou eu! Devia ter adivinhado. Há pouco, vendo-a passar pela Rua do Ouvidor, tive um pressentimento! Aquele andar cheio de graça não podia enganar³⁶. Absolutamente certo de que é de Amélia o pé desejado, ele passa a cortejá-la até perceber que cometeu mais um engano. Sem aceitar a derrota, Horácio volta a sua atenção a Laura e, por fim, já tarde demais, certifica-se que o pé incensado é mesmo de Amélia.

³⁴ ALENCAR, José de. A pata da gazela. In: _____. *Romances ilustrados de José de Alencar*. Rio de Janeiro: J. Olympio, v. VI, 1967. p. 96.

³⁵ *Ibidem*, p. 108.

³⁶ *Ibidem*.

Pelo que se percebe do resumo apresentado, o privilégio concedido à detecção não leva Horácio à solução do enigma. Pode-se dizer, então, que o conhecimento que se quer produzir a partir de indícios não alcança o todo, não desvela a verdade que, no caso, só emerge do gesto provocativo de Amélia: ela voluntariamente mostra os pés, evidenciando a armadilha da qual o leão foi vítima. É interessante notar que, no âmbito do paradigma indiciário que se instituiu à época, em que prevalecia o saber conjectural, baseado em minúcias aparentemente insignificantes, e no qual começavam a se notabilizar profissionais como arqueólogos, detetives, psicólogos e médicos³⁷ – quanto aos últimos o narrador chega a compará-los a Horácio, como veremos adiante³⁸ –, Alencar tenha optado pela metáfora venatória, remetendo, assim, à figura que se encontra na origem remota do paradigma: o caçador. Como se não bastasse, valoriza, com a sobreposição da imagem do leão, o elemento puramente instintivo de um ser que se guia apenas pelos sentidos.

Entretanto, Horácio também é apresentado pelo narrador como um homem elegante, sintonizado com o que há de melhor na civilização europeia e frequentador das mais altas esferas da vida social fluminense. Além disso, é dotado de grande inteligência, apesar de obscurecida pelo ócio e pelo exercício do prazer incontido, adversidade que não se deve imputar, apenas, à índole do mancebo, mas ao espírito da época:

Não se riam, homens sérios e graves, não zombem de semelhantes extravagâncias; são elas o delírio da febre do materialismo que ataca o século. Essa paixão de Horácio, o que é senão aberração da alma, consagrada ao culto da matéria? A voracidade insaciável do desejo vai criando dessas monstruosidades incompreensíveis³⁹.

Aqui, os extremos se tocam: o excesso de civilização reconduz o homem ao estado inicial do processo civilizatório. Se nos for permitido derivar daí uma caricatura, seria uma espécie de hominídeo do período Mesolítico, trajando roupas de um dos mais importantes alfaiates do Rio de Janeiro de então, Eduardo Raunier, desenho que poderia facilmente figurar em qualquer

³⁷ Cf. GUINSBURG, Carlo. Sinais. In: _____. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

³⁸ ALENCAR, José de. A pata da gazela. In: _____. *Romances ilustrados de José de Alencar*. Rio de Janeiro: J. Olympio, v. VI, 1967. p. 92.

³⁹ *Ibidem*, p. 93.

periódico satírico da época⁴⁰. A imagem grotesca não nos parece descabida, pois é quase sempre em registro cômico que as aparições de Horácio se dão em *A pata da gazela*. No que se segue, podemos aferir melhor os significados dessa imagem ao compará-la com as que se elaboram em torno de Leopoldo.

A unidade romântica e a reação ao Realismo contemporâneo

Leopoldo de Castro é um homem quase invisível socialmente, como se percebe pela simplicidade de suas roupas e modéstia de sua residência. Ele é, também, um ser contemplativo e alheio ao mundo à sua volta. A visão que ele imediatamente tem de Amélia é tão introspectiva que ele não é capaz de reter na memória sequer um traço físico. Como quem admira a luz diretamente, ele absorve somente o brilho, desprovido de forma e cor, pois “não recebera a impressão particular de cada um dos traços da moça”⁴¹. O contraste com Horácio é evidente, e só não é mais acentuado por conta do que se pode deduzir da atitude de Leopoldo em face do que ele descobre na esquina da rua do Ourives com a do Ouvidor: na terceira vez que encontra Amélia, ele julga ver um pé descomunal e disforme. Para aquele que não armazenava detalhes fisionômicos, surpreende a reação de espanto diante do disparate físico de um pé. No entanto, o narrador vem em seu auxílio, justificando a sua atitude segundo um princípio cuja formulação é, mais uma vez, metafórica:

Parece uma singularidade; mas não é. Ninguém conta as pétalas da flor que admira; ninguém repara na forma especial de cada uma das partes de que se compõe um todo gracioso; porém a menor mácula se destaca imediatamente.

É por isso que certos homens, não podendo distinguir-se entre a gente sisuda e honesta, fazem-se nódoas da sociedade; tornam-se vícios e torpezas. Assim adquirem a celebridade, que não obteriam com sua virtude ambígua e seu mesquinho talento.

O Castro, que não admirara o matiz da rosa, notou a mácula e desgostou-se dela. Ele sentia-se com forças para amar o feio e o desgraçado,

⁴⁰ Para uma análise acurada da relação entre a charge e a literatura brasileira do século XIX, ver: SÜSSEKIND, Flora. A charge e a figuração dos personagens no romantismo brasileiro. In: ROCHA, João Cezar de Castro (Org.). *Interseções: a materialidade da comunicação*. Rio de Janeiro: EDUERJ/Imago, 1998. p. 251-279.

⁴¹ ALENCAR, José de. *A pata da gazela*. In: _____. *Romances ilustrados de José de Alencar*. Rio de Janeiro: J. Olympio, v. VI, 1967. p. 95.

mas não o disforme, o horrível. Essa aberração da figura humana, embora em um ponto só, lhe parecia o sintoma, senão o efeito, de uma monstruosidade moral⁴².

A questão para Leopoldo é, sem dúvida, o despropósito estético que se manifesta na figura de Amélia:

O contraste sobretudo era terrível. Se Amélia fosse feia, o senão do pé não passara de um defeito; não quebraria a harmonia do todo. Mas Amélia era linda, e não somente linda; tinha a beleza regular, suave e pura que se pode chamar a melodia da forma. A desproporção grosseira de um membro tornava-se pois, nessa estátua perfeita, uma verdadeira monstruosidade. Era um berro no meio de uma sinfonia; era um disparate da natureza, uma superfetação do horrível no belo. Fazia lembrar os ídolos e fetiche do Oriente, onde a imaginação doentia do povo reúne em uma só imagem o símbolo dos maiores contrastes⁴³.

Em ambas as passagens, é o todo gracioso ou harmônico que aparece destacado pela reflexão da personagem. Nesse sentido, o feio não seria problemático, conquanto não afetaria o nexos formal do objeto apreciado. Além disso, há a patologia moral que a deformidade expressa, postulado que encontra legitimação na fisiologia da época: “Não se tem verificado que nos corpos mal conformados de nascença habita sempre uma alma enferma?”⁴⁴. Portanto, se a tese estiver correta, a questão para Leopoldo não seria materialista como é para Horácio, mesmo que o acerto do diagnóstico dependa igualmente do exame de um indício, pois, para ele, indícios não são nada mais do que sintomas de ideias morais ou estéticas. É interessante notar como Alencar, através tanto da caricatura de Horácio quanto das reflexões de Leopoldo sobre a deformidade de Amélia e de diversas obras de arte do acervo ocidental, como a Vênus de Milo, retoma pressupostos com os quais já lidava na época da polêmica sobre *A confederação dos Tamoios*, em 1856, sobretudo no que diz respeito à concepção lamartiniana da unidade das artes, ou nas palavras do próprio Alencar, “da união da poesia, da música e da pintura”⁴⁵.

⁴² ALENCAR, José de. A pata da gazela. In: _____. *Romances ilustrados de José de Alencar*. Rio de Janeiro: J. Olympio, v. VI, 1967. p. 102.

⁴³ *Ibidem*, p. 110.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 111.

⁴⁵ ALENCAR, José de. Quarta carta. In: CASTELLO, José Aderaldo. *A polêmica sobre a Confederação dos Tamoios*. São Paulo: FCL/USP, 1953. p. 25. Referimo-nos a Lamartine

O problema, na verdade, reside na imagem grotesca que advém da percepção materialista do mundo que, uma vez centrada na fragmentação e partição daquilo que é observado ou mesmo criado artisticamente, torna impossível a concepção do todo. Percebe-se melhor aqui a diferenciação estabelecida por Alencar entre planos na qual, de um lado, a condução metonímica e indiciária da narrativa, representada pelas ações venatórias de Horácio, é correlata ao materialismo contemporâneo, enquanto, de outro, a perspectiva metafórica das reflexões de Leopoldo sinaliza a tarefa totalizadora da arte – em certa medida, há um terceiro plano representado por Amélia que, embora diversas vezes seduzida pela “voragem do mundo, que chamam a vida elegante”⁴⁶, não se deixa absorver definitivamente por ela. O conflito de planos fica mais evidente quando os dois moços se encontram em um baile e cada qual conta a história de sua paixão. Sem que eles saibam, o diálogo é testemunhado por Amélia. Desde o início, Horácio acredita contagiar Leopoldo com o seu entusiasmo. A reação desse não poderia ser mais adversa:

Longe disso, Leopoldo depreendera das palavras do amigo, que ele estava sob a influência de uma paixão materialista; que ele amava a forma, e elevava sua idolatria a ponto de adorar não a forma completa, a imagem viva e palpitante da mulher, mas um fragmento, um trecho apenas dessa forma⁴⁷.

No que se segue, Leopoldo relata o processo de “sublime abnegação”⁴⁸ que o permitiu superar o asco produzido pelo aleijão de Amélia. Ou seja, como polo da tensão, o grotesco é aqui idealmente sublimado. Logo após o diálogo, no vaivém do baile, os dois mancebos começam a suspeitar de que podiam estar falando da mesma pessoa. Horácio, então, imagina que Leopoldo teria aderido à “idolatria da beleza material”⁴⁹, enquanto este, certo do engano daquele, lança a máxima: “– A ilusão é a única realidade desta vida!”⁵⁰.

Nesse ponto, é possível recuperar as questões suscitadas pela crítica coeva de Alencar, com intuito de esboçar certa compreensão de *A pata da*

por se tratar de autor com quem Alencar explicitamente dialoga nas *Cartas*; na verdade, a questão da unidade perpassa o romantismo como um todo.

⁴⁶ ALENCAR, José de. *A pata da gazela*. In: _____. *Romances ilustrados de José de Alencar*. Rio de Janeiro: J. Olympio, v. VI, 1967. p. 91.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 133.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 154.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 138.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 138.

gazela. Como vimos, a incapacidade de observação do autor de *Iracema* é, segundo alguns dos seus contemporâneos, o senão de uma obra cujo destaque é o estilo; Araripe Junior vai mais longe, identificando o próprio estilo como o elemento que torna toda e qualquer tentativa de observação, se não impossível, pelo menos inverossímil. Como Alencar procura esboçar em seus romances hábitos e costumes de territórios por ele jamais visitados, surge daí a imagem do escritor de gabinete, distante da realidade que supostamente gostaria de documentar.

Ora, de imediato, podemos assinalar que Araripe Junior tem razão ao dizer que Alencar submete a realidade ao seu “prisma literário”. Em *A pata da gazela*, o que aparece da sociedade carioca do período não vai além de breves pinceladas das quais emergem um pouco do movimento das ruas em sua trivialidade cotidiana, algo do burburinho dos salões, dos teatros e dos serões domésticos, compondo, assim, nada mais do que pano de fundo para o desenrolar de conflitos humanos. Desse modo, os dados da observação aparecem subsumidos na forma romanesca e, como tal, participam da tensão entre planos narrativos que se estabelece em seu texto. Em outras palavras, longe de estar a serviço da observação, o romance alencariano introjeta os dados da realidade observada ao mesmo tempo que, sobre os mesmos dados, faz incidir princípios a partir dos quais eles se tornam significativos e ganham dimensão reflexiva.

Sob esse ponto de vista, vale a pena chamar a atenção para a importância da colocação de Luiz Guimarães Junior quando, referindo-se à falsidade da elaboração da personagem de Horácio, escreve que “não há na sociedade brasileira um homem como o leão”. Não há, mas não porque deveria haver, pois Horácio é uma caricatura grotesca que, como tal, leva aos extremos a negatividade de características não apenas de determinado tipo social, verdadeiro ou não, fruto da sociedade materialista do século XIX, mas também da própria forma do qual o tipo seria o elemento central: o romance realista. Para retornarmos à imagem do escritor que nos interessa esboçar, lembremos um paralelo estabelecido pelo narrador entre o moço galante e o professor quanto aos respectivos modos de se conhecer a mulher: enquanto este “estudou no gabinete; consultou as obras dos mestres, coligiu observações alheias, e arranjou um sistema sobre o que não sofre regras: sobre a paixão cuja essência é o imprevisto, o anômalo, o indefinível”⁵¹, aquele “tinha estudado na realidade da vida”⁵². Daí a comparação com o médico, uma vez que ambos atuam segundo o mesmo paradigma:

⁵¹ ALENCAR, José de. *A pata da gazela*. In: _____. *Romances ilustrados de José de Alencar*. Rio de Janeiro: J. Olympio, v. VI, 1967. p. 91.

⁵² *Ibidem*, p. 92.

A perspicácia do olhar, a profundidade da investigação e a certeza de observação, com que o nosso leão sondava o abismo do coração e rastreava no semblante da mulher os vagos sintomas de uma inclinação nascente, ou de uma afeição expirante, só os grandes médicos possuem tão altos dotes⁵³.

De um lado, o professor, que poderia muito bem ser a própria imagem do escritor José de Alencar inserida no plano metafórico do romance; de outro, o médico encarnado na figura de Horácio, cujo fracasso da detecção de recorte metonímico, de acordo com o procedimento indiciário de espécie venatória, é a crítica do modelo realista de romance que, naquele momento, ganhava força, contrapondo-se exatamente àquele que vinha sendo adotado por Alencar até então, no qual prevalece a nostalgia do todo, cuja unidade era buscada por meio da remissão à tradição literária e do estilo preponderantemente estésico. Entende-se por que, apesar das semelhanças, a história de Horácio não corresponde à de Cinderela ou não pode ser meramente atualizada sem contrariedade: o todo que se restabelece quando o sapatinho veste apropriadamente o pé da donzela no conto de Charles Perrault não é possível no contexto onde as narrativas aderem à fragmentação do materialismo contemporâneo. A partir dos escritos de Sênio, o romance alencariano dobra-se sobre si mesmo, incorporando na forma a sua própria crítica, estabelecendo, assim, o alcance de sua visão literária do mundo, baseada na reação aos paradoxos da civilização oitocentista.

Sob esse prisma, a adaptação fluminense da Cinderela fracassa, restando em cena um sarcástico leão pouco abatido que apenas lamenta não ter antevisto o final da história, pois ou não leu ou, toldado pelo materialismo da sociedade elegante em que vive, esqueceu-se dos ensinamentos do velho La Fontaine que aparecem na fábula do “Leão amoroso”. Entre o passado e o presente, *A pata da gazela* não seria o primeiro romance realista brasileiro, como propõe Wilson Martins, mas, sim, o primeiro romanticamente antirrealista⁵⁴.

⁵³ ALENCAR, José de. *A pata da gazela*. In: _____. *Romances ilustrados de José de Alencar*. Rio de Janeiro: J. Olympio, v. VI, 1967. p. 92.

⁵⁴ Ver: MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira (1855-1877)*. São Paulo: Cultrix/USP, v. III, 1977. p. 333.

Referências bibliográficas

- ALENCAR, José de. Quarta carta. In: CASTELLO, José Aderaldo. *A polêmica sobre a Confederação dos Tamoios*. São Paulo: FCL/USP, 1953.
- _____. O gaúcho. In: _____. *Romances ilustrados de José de Alencar*. Rio de Janeiro: J. Olympio, v. IV, 1967.
- _____. A pata da gazela. In: _____. *Romances ilustrados de José de Alencar*. Rio de Janeiro: J. Olympio, v. VI, 1967.
- ARARIPE JUNIOR, T. A. *Luizinha*: perfil literário de José de Alencar. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1980.
- GUINSBURG, Carlo. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. In: _____. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- MARTINS, Eduardo Vieira. Apresentação. In: TÁVORA, Franklin. *Cartas a Cincinnati*: estudos críticos por Semprônio. Campinas: Unicamp, 2011.
- MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira (1855-1877)*. São Paulo: Cultrix: USP, v. III, 1977.
- NABUCO, Joaquim. Aos domingos VI. In: COUTINHO, Afrânio (Org.). *A polêmica Alencar-Nabuco*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978.
- SÛSSEKIND, Flora. A charge e a figuração dos personagens no romantismo brasileiro. In: ROCHA, João Cezar de Castro (Org.). *Interseções: a materialidade da comunicação*. Rio de Janeiro: EDUERJ/Imago, 1998.
- TAUNAY, Visconde de. *Memórias do visconde de Taunay*. São Paulo: Instituto do Progresso Editorial, 1948.

Periódicos consultados

- Correio Mercantil*. Rio de Janeiro: Tipografia do Correio, 1848-1868.
- Diário do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Tipografia do Diário de Nicolau Lobo Vianna, 1821-1878.

Um Herói Insubordinado

Eduardo Vieira Martins¹

Publicado por José de Alencar em 1875, *O sertanejo* descreve a vida numa imensa fazenda de criação de gado e relata a luta pelo poder travada entre dois grandes proprietários de terras, cada um à frente de seu exército particular. Ambientado no sertão de Quixeramobim, o romance recria, de perspectiva embelezadora, o universo do gado e do vaqueiro, tema que Alencar vinha estudando em *O nosso cancionero*, um conjunto de cartas sobre as cantigas populares cearenses estampado nas páginas de *O Globo* em dezembro de 1874. A elaboração do romance foi, portanto, acompanhada de uma reflexão sistematizada sobre a sociedade sertaneja, suscitada pela análise e pela tentativa de reconstituição de uma cantiga intitulada “O rabicho da Geralda”. Nas cartas, Alencar descreve o processo de desbravamento do sertão como decorrência do avanço do gado vacum e considera que a particularidade das cantigas dos vaqueiros decorria do modo de criação adotado no interior, onde sua atividade adquiria “cunho cinegético”, responsável por insuflar um caráter épico às produções da sua musa rústica². Relacionando o resultado das suas investigações com o livro que vinha escrevendo, afirma: “Todas estas cenas dos costumes pastoris de minha terra natal, conto eu reproduzi-las com sua cor local, em um romance de que apenas estão escritos os primeiros capítulos”³.

De fato, muitas das considerações apresentadas em *O nosso cancionero* foram retomadas e desenvolvidas em *O sertanejo*, que Alencar procurou investir da mesma dimensão épica que ele reconhecia nas cantigas dedicadas à exaltação do boi, chegando até a reproduzir no romance algumas estrofes de “O rabicho da Geralda”⁴. Composta por diversos episódios e concentrada

¹ Professor doutor do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH – USP.

² ALENCAR, José de. *O nosso cancionero*. In: _____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, v. IV, 1960. p. 964.

³ *Ibidem*.

⁴ Ver: ALENCAR, José de. *O sertanejo*. In: _____. *Ficção completa e outros escritos*. Rio de Janeiro: Aguilar, v. III, 1965, Segunda Parte, Capítulo III, p. 632-633, e Capítulo V, p. 644. Todas as citações do romance serão feitas a partir dessa edição.

num intervalo de tempo de pouco menos de um mês⁵, a história é recuada para a segunda metade do século XVIII, acrescentando ao deslocamento espacial, implicado na ambientação sertaneja, um deslocamento temporal, rumo ao passado. Se pensado com relação ao painel delineado em “Benção paterna”, o romance, por um lado, aproxima-se de *O gaúcho*, *Til* e *O tronco do ipê*, que têm por finalidade registrar os costumes reputados como genuinamente nacionais, conservados pelas comunidades do interior; por outro lado, o recuo temporal o enquadra no que Alencar chamou de período “histórico” da nossa literatura, ao lado de *O guarani* e de *As minas de prata*, fase que se encerra com a independência do país e representa o “consórcio do povo invasor com a terra americana”, “a gestação lenta do povo americano”⁶.

O sertanejo coloca em cena uma comunidade complexa, girando em torno do capitão-mor Gonçalo Pires Campelo, na qual se destaca Arnaldo Louredo, um herói insubordinado, cuja ação, aparentemente rebelde em alguns momentos, protege a vida e termina por assegurar a manutenção do poder do fazendeiro. Para compreender como o comportamento conflitivo do herói reverte em favor de quem ele parece contrariar é preciso verificar sua inserção na comunidade da Oiticica e sua relação com a família do proprietário.

Os personagens do romance podem ser dispostos segundo duas hierarquias, uma aparente, a outra latente. A primeira é a hierarquia social, determinada pelo lugar assumido por cada um no serviço da fazenda da Oiticica. Reconhecida e acatada por todos, ela condiciona a maior parte das relações, especialmente as estabelecidas no âmbito da fazenda. Nessa ordem, o grau mais elevado é ocupado pelo capitão-mor Gonçalo Pires Campelo, senhor absoluto da Oiticica e do sertão de Quixeramobim, e pelos membros de sua família: sua mulher, D. Genoveva, e sua filha, D. Flor. Dispõem-se a seguir, em ordem decrescente de importância, os empregados da fazenda. A primazia entre eles é do padre Teles e de Agrela, os dois conselheiros do capitão-mor, “o do espiritual e o do temporal”⁷. Um pouco abaixo, situam-se Manuel Abreu,

⁵ A ação inicia-se com a chegada do capitão-mor Campelo à fazenda da Oiticica, em 10 de dezembro de 1764, e termina em 6 de janeiro de 1765, no dia seguinte ao ultimato apresentado por Frágoso, datado de 5 desse mesmo mês (p. 527 e p. 718).

⁶ ALENCAR, José de. Sonhos d'ouro. In: _____. *Romances ilustrados de José de Alencar*. Edição comemorativa do centenário de morte do autor. Rio de Janeiro: J. Olympio, v. VI, 1977. p. 166.

⁷ ALENCAR, José de. O sertanejo. In: _____. *Ficção completa e outros escritos*. Rio de Janeiro: Aguilar, v. III, 1965, p. 578.

feitor da Oiticica⁸, e Inácio Góis, seu primeiro vaqueiro. Seguem-se, por fim, de forma indiferenciada, os demais servidores e escravos da fazenda.

De estrutura imóvel, essa ordenação tem sua rigidez modulada pela afetividade, que abre espaço para agregados e distingue alguns empregados. Dessa maneira, Alina, parente distante de D. Genoveva, ocupa um lugar especial em relação à família, pois, mesmo sem pertencer ao seu núcleo, é criada como uma filha por Campelo e sua mulher. Entre os empregados, Justa, mãe de Arnaldo, é afetivamente ligada à família do capitão-mor por ter sido ama de leite de D. Flor, enquanto o sertanejo goza da predileção de Campelo, que reserva para ele o cargo de vaqueiro geral de suas fazendas⁹ e pretende casá-lo com Alina¹⁰. Arnaldo, contudo, recusa-se a aceitar tanto o cargo quanto o casamento que lhe são destinados, assumindo uma posição marginal em relação à fazenda.

Algumas cenas do romance explicitam a hierarquia social. A primeira delas, logo na abertura, é a descrição do comboio que chega ao sertão de Quixeramobim vindo do Recife. Percorrendo a longa fila de viajantes da retaguarda para a dianteira, o narrador discrimina, em ordem ascendente, os “peões” e “recoveiros armados”, que cuidam da bagagem e segurança, os “fâmulos de serviço doméstico”, os “acostados” e “valentões” que formam a escolta, o cabo que comanda essa força¹¹, até chegar aos donos do comboio. Outro momento em que há um reconhecimento da posição de cada personagem é quando Campelo, assim que chega à fazenda, recebe patriarcalmente seus empregados, que passam diante dele em ordem decrescente de importância:

Ali deu audiência de chegada a todas as pessoas, que uma após outra, desde o capelão e o feitor até o último dos escravos, vieram saudá-lo dando-lhe boa-vinda; a cada um escutava com paciência, examinando-lhe as feições para notar as mudanças que porventura fizera, e dirigindo-lhe alguma breve pergunta¹².

Nessas cenas, a hierarquização é estabelecida pelo olhar do narrador. Na primeira, ele funciona como uma câmara de cinema que, num *travelling*,

⁸ ALENCAR, José de. O sertanejo. In: _____. *Ficção completa e outros escritos*. Rio de Janeiro: Aguilar, v. III, 1965, p. 565.

⁹ *Ibidem*, p. 615 e 623.

¹⁰ *Ibidem*, p. 582.

¹¹ *Ibidem*, p. 527-529.

¹² *Ibidem*, p. 543.

assinala o lugar ocupado por cada um. Na segunda, com o ponto de tomada fixo, são os personagens que, na ordem em que se apresentam, indicam suas posições. Há, portanto, na instituição dessa ordem, uma predominância do visível, que já se manifesta na apresentação de Campelo, quando o narrador observa que “naquele bom tempo [...] um capitão-mor julgaria derrogar da sua gravidade e importância, se fossem *vistos* na estrada, ele e a esposa, sem o *decoro* que reclamava sua *jerarquia*”¹³. Nesse sentido, os escravos, aos quais se fazem apenas algumas referências passageiras e que praticamente não aparecem no romance, são como que “apagados” da comunidade da Oiticica.

A hierarquia dominada pelo capitão-mor será questionada e ameaçada pela chegada do capitão Marcos Fragoso e do seu círculo de amigos. Fragoso vem do Recife para o sertão de Quixeramobim com a intenção de pedir D. Flor em casamento, mas acaba entrando em confronto com o dono da Oiticica. Para o jovem capitão, Campelo só possuía o *status* de maior potentado do sertão porque seu pai, o coronel Fragoso, único homem que teria sido capaz de enfrentá-lo, havia morrido¹⁴. O círculo de Fragoso é composto pelo capitão João Correia, do Recife, pelo licenciado Manuel da Silva Ourém, de Lisboa, e pelo alferes Daniel Ferro, de Inhamum. José Bernardo é o vaqueiro responsável pela fazenda do Bargado, de propriedade de Marcos Fragoso, e Luiz Onofre é o chefe da bandeira que escolta o capitão e seus amigos. Como a organização do Bargado é feita nos mesmos moldes que a da Oiticica, percebe-se que, apesar de opor-se ao domínio de Campelo, Fragoso não representa uma alternativa ao tipo de sociedade patriarcal estabelecida pelo capitão-mor.

Subjacente a essa hierarquia, existe outra, latente, definida pela relação dos personagens com a natureza. José de Alencar compartilhava a ideia, recorrente no século XIX, de que existe um vínculo estreito entre os seres e o ambiente onde eles vivem, relação que se manifesta não apenas nos aspectos físicos, mas também no plano moral e nas produções culturais de uma comunidade. Em *O nosso cancionero*, ao apontar o caráter épico como o traço distintivo das canções compostas pelos vaqueiros da sua terra natal, afirma que “talvez não se encontre afinidade com estas rapsódias senão entre os árabes, povo com o qual, apesar da diferença de raça, o cearense tem *analogias topográficas*, aptas a se lhe refletirem na índole e costumes”¹⁵. Alencar retoma aqui

¹³ ALENCAR, José de. O sertanejo. In: _____. *Ficção completa e outros escritos*. Rio de Janeiro: Aguilar, v. III, 1965. p. 528 (grifos nossos).

¹⁴ *Ibidem*, p. 626.

¹⁵ ALENCAR, José de. O nosso cancionero. In: _____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, v. IV, 1960, p. 962 (grifos nossos).

uma aproximação entre os dois povos que havia sido sugerida por Ferdinand Denis nas *Cenas da natureza sob os trópicos* (1824), num capítulo intitulado “Impressões poéticas dos pastores do Novo Mundo”. Admirador de Humboldt, de quem chega a tomar um fragmento apresentado como epígrafe do livro¹⁶, Denis busca discernir harmonias entre a poesia e o ambiente onde ela é produzida, estabelecendo um paralelo entre culturas que, não obstante separadas e distantes uma das outras, florescem em latitudes e em condições que lhe parecem semelhantes:

Uma das maiores provas da influência dos lugares sobre o espírito poético dos homens é essa analogia que existe entre o Sertanejo e o Árabe do deserto: ambos divisam apenas imensas planícies queimadas pelo sol, manadas incontáveis abandonadas a si mesmas, e ainda que fortemente ligados aos lugares onde nasceram, seu espírito inquieto parece sempre querer arrastá-los para além dos limites do horizonte: eles vagam, sem desígnio, por essas vastas planícies, e continuamente carregam consigo ideias sombrias e melancólicas, nascidas de uma misteriosa uniformidade¹⁷.

Em Alencar, de forma congruente com essa visão de mundo, as características humanas, incluindo seus aspectos físicos e morais, parecem decorrer mais de fatores geográficos do que raciais. Compartilhada até mesmo por cientistas¹⁸, a percepção de uma harmonia profunda entre os indivíduos e

¹⁶ “On ne saurait douter que le climat, la configuration du sol, la physionomie des vegetaux, l’aspect d’une nature riante ou sauvage, n’influent sur le progrès des arts et sur le style qui distingue leurs productions.” [Não se poderia duvidar que o clima, a configuração do solo, a fisionomia dos vegetais, o aspecto de uma natureza risonha ou selvagem, influenciem o progresso das artes e o estilo que distingue suas produções.] Humboldt *apud* DENIS, Ferdinand. *Scènes de la nature sous le tropiques, et de leur influence sur la poésie; suivies de Camoens et Jozé Indio*. Paris: Louis Janet, 1824.

¹⁷ “Une des plus grandes preuves de l’influence des lieux sur l’esprit poétique des hommes, c’est cette analogie qui existe entre le Sertanejo et l’Arabe du désert : ils ne voient tous deux que des plaines immenses brûlées par le soleil, que des troupeaux sans nombre abandonnés à eux-mêmes, et quoique attachés aux lieux où ils sont nés, leur esprit inquiet semble vouloir toujours les entraîner au-delà des bornes de l’horizon : ils errent, sans dessein, dans ces vastes plaines, et portent continuellement avec eux des idées sombres et mélancoliques, nées d’une mystérieuse uniformité”. DENIS, Ferdinand. *Scènes de la nature sous les tropiques*, p. 75-76.

¹⁸ Segundo Lorelai Kury, apesar dos esforços que faziam para aclimatar plantas em regiões diferentes do seu local de origem, muitos naturalistas do século XIX acreditavam que “cada ser parecia ter sido destinado a ocupar um lugar preciso”, como se “Deus tivesse designado um clima para cada espécie”. KURY, Lorelai. *Histoire naturelle et voyage scien-*

o ambiente orienta a construção dos personagens do romance oitocentista e conduz a um tipo de descrição do cenário feita de maneira a fornecer indícios do caráter dos seus habitantes. Na abertura de *O gaúcho* (1870), expressando essa concepção, o narrador afirma:

Cada região da terra tem uma alma sua, raio criador que lhe imprime o cunho da originalidade. A natureza infiltra em todos os seres que ela gera e nutre aquela seiva própria; e forma assim uma família na grande sociedade universal¹⁹.

De forma semelhante, em *O sertanejo* o homem também se alimenta da seiva criadora da terra, responsável, em última instância, pela feição assumida por ele: “Quando tornarei a respirar tuas auras impregnadas de perfumes agrestes, nas quais o homem comunga a seiva dessa natureza possante?”²⁰, pergunta-se o narrador na abertura do romance. O pressuposto de que a “alma” de uma região é responsável pela “originalidade” de seus habitantes permite ao romancista estabelecer analogias entre as características humanas e o espaço geográfico. Para o narrador do romance, o homem do sertão vivia em contato direto com a natureza, da qual absorvia sua força física e moral. Em *O sertanejo*, quanto mais estreita fosse essa relação, maior seria a intensidade com que ele sorveria as qualidades da terra, o que possibilita classificar os personagens segundo o seu grau de proximidade com a natureza, dando lugar a uma segunda hierarquia.

A hierarquia latente, diferentemente da social, não apenas escapa da evidência do olhar, como pode até mesmo subvertê-la. Aqui, os personagens se dividem em três grupos: o dos homens das brenhas, o dos moradores da fazenda e o dos forasteiros. O primeiro e mais elevado é composto por Arnaldo, Jó e Anhamum, que, por se manterem próximos da natureza, participam com maior intensidade das suas qualidades. O grupo intermediário é integrado pelos habitantes da Oiticica. Do mesmo modo que os personagens anteriores, eles também são sertanejos e comungam das qualidades da terra, porém, em menor intensidade, uma vez que as obrigações assumidas no serviço da fa-

tifique (1780-1830). Paris: L'Harmattan, 2001. p. 201.

¹⁹ ALENCAR, José de. *O gaúcho*. In: _____. *Romances ilustrados de José de Alencar*. Edição comemorativa do centenário de morte do autor. Rio de Janeiro: J. Olympio, v. IV. p. 6.

²⁰ ALENCAR, José de. *O sertanejo*. In: _____. *Ficção completa e outros escritos*. Rio de Janeiro: Aguilar, v. III, 1965. p. 527.

zenda os impedem de receber seus influxos diretamente. Por fim, o grau mais baixo dessa hierarquia é o dos forasteiros, do qual fazem parte Aleixo Vargas (um português, aludido como “o minhoto”²¹), o círculo formado em torno de Marcos Fragoso e o grupo de ciganos a seu serviço. Estranhos aos campos de Quixeramobim, esses homens não se integram à paisagem e não possuem as qualidades inerentes a ela. Significativamente, são os vilões da história e, ao final do romance, são derrotados e expulsos do sertão.

É buscando se equilibrar em meio a essas duas ordens de valor que se movimenta o herói do romance, vinculado, por um lado, a Campelo e à comunidade da Oiticica e, por outro, a seus camaradas da selva, Jô e Anhamum. Filho de Justa e do vaqueiro Louredo, Arnaldo nasceu na fazenda da Oiticica²², e assim como Jão Fera, personagem de *Til* (1872), é marcado, desde o primeiro momento de sua vida, por um mistério, o surgimento inexplicável de um relicário vermelho em seu pescoço, incidente que dá margem a explicações fantasiosas²³. Sua ascendência sertaneja e o fato de seu pai ter sido o “mais afamado campeador de todo esse sertão”²⁴ lhe conferem uma espécie de nobreza, mais profunda e verdadeira do que a de títulos. Sua linhagem elevada manifesta-se no seu porte e nas suas maneiras: quando garoto, “parecia um príncipe maltrapilho, esse pirralho do sertão, que não tolerava uma sujeição nem mesmo à vontade do pai”²⁵; quando adulto, sua aparência o distingue, e ao apresentá-lo a Marcos Fragoso, Campelo faz questão de ressaltar: “basta olhar para ver o filho de quem é”²⁶.

Assinalado desde o nascimento, o caráter excepcional do menino é confirmado pelas suas proezas, narradas no *flashback* realizado no início da segunda parte do romance, que evidenciam suas principais características: o instinto de liberdade e a insubordinação a qualquer forma de autoridade, a devoção à D. Flor e à sua família, as habilidades físicas que o colocam acima do escalão comum e lhe conferem dimensão heroica. É possível identificar na caracterização de Arnaldo uma tópica que conota sua integração com a natureza

²¹ ALENCAR, José de. O sertanejo. In: _____. *Ficção completa e outros escritos*. Rio de Janeiro: Aguilar, v. III, 1965. p. 558.

²² *Ibidem*, p. 602.

²³ Jão Fera possui uma origem misteriosa, responsável pelo surgimento de “várias conjecturas e invenções, cada qual mais engenhosa”. Ver: ALENCAR, José de. *Til*. In: _____. *Romances ilustrados de José de Alencar*. Edição comemorativa do centenário da morte do autor. Rio de Janeiro: J. Olympio, v. V, 1977. p. 80.

²⁴ ALENCAR, *op. cit.*, p. 632.

²⁵ *Ibidem*, p. 677.

²⁶ *Ibidem*, p. 635.

selvagem²⁷ e permite aproximá-lo a outros “filhos da floresta”, personagens de romances ambientados em espaços incultos ou ainda não profundamente alterados pela mão do homem, tais como Peri (*O guarani*), João Fera (*Til*), Manuel Canho (*O gaúcho*) e, em certa medida, Mário (*O tronco do ipê*).

O retrato de Arnaldo é traçado no início do segundo capítulo da primeira parte do romance:

A par com a comitiva, mas por dentro do mato, caminhava um viajante à escoteira.

Parecia acompanhar o capitão, porém de longe, às ocultas, pois facilmente percebia-se o cuidado que empregava para não o descobrirem, já evitando o menor rumor, já afastando-se quando o mato raleava a ponto de não escondê-lo.

Sua paciência não se cansava, tinha caminhado assim horas e horas, por muitos dias, com a perseverança e sutileza do caçador que segue o rasto do campeiro. Não perdia de vista a comitiva, e quando a distância não lhe deixava escutar as falas, adivinhava-as pela expressão das fisionomias que seu olhar sagaz investigava por entre as ramas.

[...]

Era o viajante moço de vinte e um anos, de estatura regular, ágil, e delgado de talhe. Sombrea-lhe o rosto, queimado pelo sol, um buço negro, como os compridos cabelos que anelavam-se pelo pescoço. Seus olhos, rasgados e vívidos, dardejavam as veemências de um coração indomável.

Nesse instante o constrangimento a que a espreita o forçava, tolhia-lhe os movimentos e embotava a habitual impetuosidade; mas ainda assim, nesses agachos de caçador a esgueirar-se pelo mato, percebia-se a flexibilidade do tigre, que roja para arremessar o bote.

Vestia o moço um traje completo de couro de veado, curtido à feição de camurça. Compunha-se de véstia e gibão com labores de estampa e botões de prata; calções estreitos, botas compridas e chapéu à espanhola com uma aba revirada à banda e também pregada por um botão de prata²⁸.

²⁷ Essa tópica é composta por diversos lugares-comuns, como a vida em perfeita harmonia com a floresta, que se configura enquanto um livro legível para o herói; o aguçamento dos sentidos, notadamente do olfato, da audição e da visão; a capacidade de compreender os animais selvagens e de se comunicar com eles.

²⁸ ALENCAR, José de. O sertanejo. In: _____. *Ficção completa e outros escritos*. Rio de Janeiro: Aguilar, v. III, 1965. p. 531-532.

A descrição obedece à ideia da harmonia entre o personagem e o ambiente onde ele vive, recorrente no romance oitocentista²⁹. O sertanejo é vislumbrado no momento em que o capitão-mor vem chegando com sua família à fazenda da Oiticica e D. Flor tem sua vida ameaçada por um incêndio. O narrador surpreende-o embrenhado no mato, acompanhando, à distância, a caravana. Seu retrato liga-se ao espaço selvagem por onde se move e se constrói em função da atividade que ele exerce nesse momento e que o caracterizará ao longo do romance todo: zelar pela segurança de D. Flor e da família do capitão-mor. Há poucos dados fisionômicos na sua descrição; enfatizam-se, antes, características como a “paciência”, a “perseverança” e a “sutileza” de caçador com que acompanha o comboio. Como a perseverança é uma das “virtudes cearenses” simbolizadas pelos cardos e carnaúbas, atribuí-la ao personagem é uma forma de harmonizá-lo com a natureza, identificando-os mutuamente. No final do primeiro capítulo do romance, precedendo a apresentação de Arnaldo, uma descrição da paisagem registra o aspecto do sertão no auge da seca, quando todas as plantas se encontram ressequidas ou mortas, exceto os cardos e as carnaúbas, que, por sobreviverem ao flagelo, são elevados a uma dimensão simbólica: “Sempre verdes, ainda quando não cai do céu uma só gota de orvalho, estas plantas simbolizam no sertão as duas virtudes cearenses, a sobriedade e a perseverança”³⁰. Se retomarmos as considerações apresentadas por Alencar em *O nosso cancionero*, podemos considerar que o narrador do romance procura investir essas plantas de um aspecto mítico, convertendo-as em símbolos que congregam e resumem os valores de uma comunidade: “Na infância dos povos”, diz ele ao tratar da representação do boi nas cantigas cearenses, “certas individualidades mais pujantes absorvem em si a tradição de fatos praticados por indivíduos cujo nome se perde; e tornam-se por esse modo símbolo de uma ideia ou de uma época”³¹. Em *O sertanejo*, o narrador busca dotar o herói do romance de estatura mitológica semelhante, lançando mão, para atingir essa finalidade, dos mesmos recursos apontados nas cantigas dos vaqueiros: a

²⁹ Na análise que faz da descrição da pensão de Mme. Vauquer, em *O pai Goriot*, Auerbach observa que a técnica descritiva de Balzac é orientada pelo que o crítico denomina “tese da ‘unidade de estilo’ do meio”, por meio da qual o narrador procura vincular reciprocamente o personagem e o cenário em que ela se insere. AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 421.

³⁰ ALENCAR, José de. O sertanejo. In: _____. *Ficção completa e outros escritos*. Rio de Janeiro: Aguilar, v. III, 1965. p. 530.

³¹ ALENCAR, José de. O nosso cancionero. In: _____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, v. IV, 1960. p. 978.

hipérbole, por meio da qual suas qualidades são desmesuradamente exageradas, e a amplificação, que procura apresentá-lo sempre em comparação ou em contraste com outros seres e personagens.

“De estatura regular, ágil e delgado de talhe”, Arnaldo não possui a força bruta de Aleixo Vargas, o gigante português que ateou fogo no mato para assassinar o capitão-mor, mas é moldado segundo a natureza rústica do sertão e possui a “flexibilidade do tigre”, que o torna apto a sobreviver num lugar hostil e cheio de perigos. Se o nome de Peri era traduzido como “junco silvestre”³², índice da sua maleabilidade, Arnaldo é comparado ao “cedro que o vento inclina, sem arrancá-lo do solo onde lançou profunda raiz”³³. Seu rosto “queimado pelo sol” indica levar uma vida ao ar livre; seus olhos, “rasgados e vívidos”, são o reflexo externo de sua alma indômita. O uso do adjetivo “rasgado” sugere, por um lado, a amplitude de seu olhar, que tudo abarca e percebe, e, por outro, uma possível ascendência indígena. Único dos viajantes a usar uma roupa de couro, tem sua atividade de vaqueiro assinalada por essa vestimenta. O retrato como um todo ressalta seu vigor e sua impetuosidade. Como os cardos e carnaúbas ou como o gado barbatão, que fugiu do rebanho e retornou a um estágio quase selvagem, Arnaldo é desses seres sublimes, afei-tos à liberdade do sertão, de onde haurem sua força e energia.

Assim como outros heróis alencarianos, Arnaldo é órfão de pai³⁴. Essa característica, entretanto, não representa uma libertação completa, pois o menino passa voluntariamente a devotar a Campelo a dedicação e o respeito que nutria por Louredo: “– E tu sabes que o capitão-mor é a sombra de meu pai neste mundo”³⁵, diz a Jó. Habitado “desde a infância a respeitar no velho Campelo um outro pai”³⁶, a sua relação com a família do fazendeiro é nebulosa e determinante da sua conduta. Por Arnaldo ser filho do grande vaqueiro da Oiticica e irmão de leite de D. Flor, Campelo e seus familiares têm por ele

³² ALENCAR, José de. O guarani. In: _____. *Romances ilustrados de José de Alencar*. Edição comemorativa do centenário de morte do autor. Rio de Janeiro: J. Olympio, v. I, 1977. p. 246.

³³ ALENCAR, José de. O sertanejo. In: _____. *Ficção completa e outros escritos*. Rio de Janeiro: Aguilar, v. III, 1965. p. 536.

³⁴ Nos seus quatro romances ambientados no interior do país (*O gaúcho*, *O tronco do ipê*, *Til* e *O sertanejo*), os protagonistas são ou crianças abandonadas, de origem desconhecida (Jão Fera), ou órfãos (Manuel Canho, Mário e Arnaldo). A orfandade é percebida como um fator que assegura a liberdade do personagem, como se a criança sem pai não tivesse dono nem conhecesse limites, ficando livre para agir segundo seus próprios desígnios.

³⁵ *Ibidem*, p. 547.

³⁶ *Ibidem*, p. 580.

um carinho que o diferencia dos outros empregados, enquanto o sertanejo, por sua vez, ama D. Flor e é totalmente devotado ao capitão-mor. Campelo e sua família são, nas suas palavras, os “entes mais queridos que tenho neste mundo; porque o capitão-mor serviu-me de pai e sua mulher D. Genoveva muitas vezes, quando eu era criança, me acalentou ao peito como seu filho”³⁷.

O vínculo entre Arnaldo e a família de Campelo é afetivo, mas não efetivo. Como os laços afetivos não são precisos, como seriam os de sangue ou de trabalho, torna-se difícil determinar com exatidão o caráter da sua relação com os proprietários da Oiticica, o que termina por gerar um problema de identidade que emerge em vários momentos do romance. Ao perceber que D. Flor pode vir a se casar com Fragoço, Arnaldo se questiona sobre o seu lugar na fazenda:

– Quando brincávamos juntos, cuidava que havíamos de ser meninos toda a vida; que eu poderia sempre carregá-la em meus braços; e ela nunca me veria triste, que não me abraçasse. E um dia ficou moça; e eu, que era seu *camarada*, não fui mais senão um agregado da fazenda!...³⁸

Em outro momento, é a própria menina que, depois de lhe dizer que não era “sua igual”³⁹, interroga-se sobre o caráter dessa relação:

Essa afeição que tinha a Arnaldo seria mais do que a simples *amizade* de uma *irmã de criação* por seu *companheiro de infância*?

Não. Ela, a filha do Capitão-Mor Campelo, não podia ver em um *vaqueiro* senão um *agregado* da fazenda, ao qual dispensava um quinhão da estima protetora, que repartia com seus bons servidores, como a Justa, a Felipa e outros.

Daí em diante cumpria-lhe manter a distância que a separava do seu *colajo*, para que ele não a esquecesse outra vez, e de um modo tão grosseiro. Sentiu que havia de custar-lhe bastante envolver Arnaldo, a quem sempre distinguira com sua afabilidade, no mesmo trato frio e imperativo que usava com a *gente da fazenda*. Mas assim era preciso, e assim havia de ser.

³⁷ ALENCAR, José de. O sertanejo. In: _____. *Ficção completa e outros escritos*. Rio de Janeiro: Aguilar, v. III, 1965. p. 564.

³⁸ *Ibidem*, p. 599 (grifo nosso).

³⁹ *Ibidem*, p. 669.

Nunca a sua proteção faltaria a Arnaldo. [...] O que vedava-lhe o seu decoro, era a confiança e familiaridade, em que até ali havia consentido com tamanha imprudência⁴⁰.

A indefinição do lugar do sertanejo aparece claramente nessas passagens: “camarada” ou “agregado”? Irmão ou empregado? Pessoa de casa ou “gente da fazenda”? Surge aqui, para designar a ligação existente entre personagens de condições desiguais, a classificação de “camaradas”, que já havia sido empregada no romance para descrever a relação entre Arnaldo e dois tigres que tinham se escondido num matagal próximo à casa da Oiticica, assustando os seus moradores⁴¹. Diferentemente do laço que o prendia aos animais (cuja gratidão se revestia de temor e respeito, decorrentes do fato de ele os ter ferido e, posteriormente, movido pela piedade, cuidado deles), no caso de D. Flor, o vínculo de camaradagem reside no afeto fraternal que aproxima os dois colaços e no carinho e na predileção com que a filha do fazendeiro e sua família o distinguem dos demais empregados. A forte afeição de que essa relação se reveste a difere das outras ligações mantidas por D. Flor com seus “bons servidores” e instaura na menina a dúvida quanto à natureza do seu sentimento.

A situação de Arnaldo se complica ainda mais quando se procura estabelecer sua posição hierárquica, que se revela tão indeterminada quanto seu lugar em relação à família do fazendeiro. Ao recusar o emprego de vaqueiro e o casamento com Alina, ele se põe à margem da hierarquia social e cria um problema de identidade para si próprio, pois, diante dessa recusa obstinada e incompreensível, Campelo não sabe se lida com um homem fiel ou rebelde. A imprecisão da sua posição social é explicitada pelo fato de ele ser o único personagem pertencente ao círculo da Oiticica que não comparece à audiência de chegada em que os empregados são passados em revista. Espécie de reconhecimento de posições, sua ausência nessa cerimônia é percebida pelo capitão-mor. Quando é repreendido por haver deixado a Oiticica sem autorização, o sertanejo protesta: “– Uma vez já pedi permissão ao senhor Capitão-Mor para dizer-lhe que eu não pertenço ao serviço da fazenda. Não sei lidar com ho-

⁴⁰ ALENCAR, José de. O sertanejo. In: _____. *Ficção completa e outros escritos*. Rio de Janeiro: Aguilar, v. III, 1965. p. 690-691 (grifos nossos).

⁴¹ O episódio encontra-se nos capítulos XII e XIII da primeira parte. Respondendo ao capitão-mor, que lhe pergunta se ele havia se tornado amigo dos tigres, Arnaldo esclarece: “– Amigos não, camaradas. Eles sabem que eu não os temo, e que também não lhes quero mal; por isso me respeitam. [...]”. *Ibidem*, p. 582.

mens; cada um tem o seu gênio: o meu é para viver no mato”⁴²; “– [...] torno a pedir ao senhor Capitão-Mor que me tenha como estranho à fazenda. Sou um vagabundo que aí anda pelos matos, e que não pede senão que o deixem viver nestes campos onde nasceu”⁴³.

Essa afirmação de liberdade e, especialmente, a recusa em obedecer à ordem para que denunciasse o paradeiro de Jó, injustamente acusado da autoria do incêndio que quase matou D. Flor, acabam por fazer com que ele entre em choque com o proprietário da Oiticica, que não admitia ser contrariado. Quando o conflito entre os dois se torna incontornável e a ruptura finalmente advém, o sertanejo abandona a fazenda e se refugia na floresta próxima a ela. A relação entre os dois só é reatada quando o rapaz recupera a Bonina, vaca de estimação de D. Flor, desaparecida havia algum tempo, e a traz de volta para o curral: “A posição de Arnaldo na fazenda tinha-se modificado de certo modo desde o aparecimento da *Bonina*, quinze dias antes”⁴⁴. Esse episódio reintroduz o sertanejo na sociedade da Oiticica, agora, numa posição mais bem definida. Como havia ocorrido no início do romance, é através da descrição de um comboio que se assinala sua nova posição hierárquica:

Adiante vão Flor e Alina; seguem-se D. Genoveva com o capitão-mor e logo após P. Teles, e o Agrela à frente de uma escolta menor da que sempre acompanhava o fazendeiro em suas jornadas.

Ao chegarem à várzea, saiu-lhes ao encontro Arnaldo, que também incorporou-se à comitiva, tomando lugar à esquerda do Agrela, depois de saudar o fazendeiro e família⁴⁵.

Campelo lhe destina um lugar de destaque, no mesmo nível dos seus principais conselheiros. Aparentemente resolvido, o nó da sua inserção na hierarquia social não está desfeito, pois se os membros da comunidade reconheciam e acatavam sua posição, ele próprio não o fazia: “O capitão-mor no dia seguinte [ao aparecimento da *Bonina*] o tinha declarado vaqueiro geral de suas fazendas; e todos o consideravam como tal, e o tratavam nessa conformida-

⁴² ALENCAR, José de. O sertanejo. In: _____. *Ficção completa e outros escritos*. Rio de Janeiro: Aguilar, v. III, 1965. p. 583.

⁴³ *Ibidem*, p. 584.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 623.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 619.

de, exceto ele próprio, que fazia suas reservas⁴⁶. Arnaldo aceitou o posto de vaqueiro movido pela emoção de ver Campelo, homem severo e rigoroso no que tangia ao cumprimento de suas ordens, perdoá-lo depois de ele o haver desobedecido. Mas, “zeloso de sua independência, e de extrema suscetibilidade nesse ponto⁴⁷, não se adaptou ao cargo:

Prestou-se a desempenhar por algum tempo o emprego de vaqueiro, do qual o afastavam os seus instintos de liberdade, os hábitos de sua vida nômade, e mais que tudo uma repugnância invencível de servir qualquer homem por obrigação ou salário.

[...]

É de presumir que mais tarde se revele a causa oculta dessa repugnância do sertanejo. Talvez a inspire o mesmo sentimento, que, em todas as ocasiões e ainda mais durante o passeio, o conservava arredio da comitiva, como uma pessoa estranha à família⁴⁸.

Comentando sua impossibilidade de manter-se no emprego, afirma:

Eu não sou vaqueiro, sou um filho dos matos, que não sabe entrar em uma casa e viver nela. Minhas companheiras são as estrelas do céu que me visitam à noite na malhada; e a juriti que faz seu ninho na mesma árvore em que durmo⁴⁹.

Por viver em contato direto com a natureza, o sertanejo ocupa, ao lado de Jó e Anhamum, o nível superior da hierarquia natural. Mais uma vez, entretanto, seu lugar parece se desvanecer, pois, ao contrário desses personagens, que circulam apenas pelo deserto (Jó é proscrito da Oiticica depois do incêndio, e Anhamum, chefe dos índios Jucás, um antigo inimigo do fazendeiro), Arnaldo transita pelo mato e pela fazenda. Ainda que se mova com mais desenvoltura pelo espaço selvagem e sinta-se constrangido ao penetrar os domínios da fazenda, onde chega a perder parte de seu ímpeto⁵⁰, congrega ca-

⁴⁶ ALENCAR, José de. O sertanejo. In: _____. *Ficção completa e outros escritos*. Rio de Janeiro: Aguilar, v. III, 1965. p. 623.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 623-624.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 638.

⁵⁰ Quando Arnaldo, depois de viajar oculto ao Recife, finalmente chega à casa de Justa, o narrador observa que “o sertanejo dos dias antecedentes, o filho do deserto livre e in-

racterísticas dos dois espaços. Emblemática dessa condição é a malhada onde costuma armar sua rede para dormir, um alto jacarandá, situado no “recôndito da floresta”⁵¹, mas de onde se pode observar a fazenda:

Através do rendilhado da folhagem, [...] o sertanejo recostado no punho da rede [...] descortinava toda a devesa que se estendia das encostas da serra pelos tabuleiros, até onde a vista alcançava.

A meia distância ficavam as casas da fazenda, que ele via do alto como um mapa desenhado na superfície da terra⁵².

Instalado na passagem entre dois mundos, Arnaldo assume um caráter híbrido e desempenha a função de um elo entre eles. Detentor das virtudes dos homens da selva, mas afetivamente preso aos moradores da Oiticica, torna-se um poderoso guardião da fazenda e de seus moradores:

– Mas fique vossa senhoria descansado, que se não presto para camara-da ou vaqueiro, quando se tratar de o defender e acatar, a si e aos que lhe são caros, pode contar que não tem servidor mais pronto, nem mais devoto. Minha vida lhe pertence, é dispor dela como lhe aprouver⁵³.

Ao despedir-se de Justa, depois de romper com Campelo, afirma: “– De longe mesmo guardarei a quem eu quero bem, ainda que eles me queiram mal”⁵⁴; e quando pressente a ameaça difusa representada pela chegada inesperada de Águeda à fazenda, o narrador anota que “enquanto o capitão-mor permanecia na habitual tranquilidade, Arnaldo velava na segurança dessa família, a que havia dedicado toda a sua existência”⁵⁵. Esse caráter de guardião da família do fazendeiro é mais um ponto de proximidade com Peri, descrito como um “gênio benfazejo das florestas do Brasil”, “um anjo da guarda que vela pela salvação de todos”⁵⁶.

dômito como o cervo das campinas ficou lá fora. Quem entrou foi um mancebo tímido e acanhado no qual todavia a aparência rústica do traje e o enleio do gesto não escureciam a nativa beleza do perfil e o molde airoso do talhe” (*ibidem*, p. 574).

⁵¹ ALENCAR, José de. O sertanejo. In: _____. *Ficção completa e outros escritos*. Rio de Janeiro: Aguilar, v. III, 1965. p. 548.

⁵² *Ibidem*, p. 549.

⁵³ *Ibidem*, p. 583.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 603.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 696.

⁵⁶ ALENCAR, José de. O guarani. In: _____. *Romances ilustrados de José de Alencar*. Edição comemorativa do centenário de morte do autor. Rio de Janeiro: J. Olympio, v. I, 1977. p. 75 e 112.

O sertanejo recusa-se a desempenhar a função de vaqueiro, mas se engaja num serviço voluntário e solitário de defesa da fazenda. Sua posição marginal e seu caráter protetor são claramente perceptíveis nas cenas em que ele surge separado dos outros personagens, acompanhando-os de longe para zelar por eles. No início da narrativa, ele observa, “por dentro do mato”⁵⁷, o comboio dos viajantes. Afastado, porém próximo e vigilante, percebe o perigo que ameaça D. Flor e a salva do incêndio. Mais adiante, quando a família do capitão-mor parte para a montería organizada por Marcos Fragoso, distancia-se novamente e acompanha o grupo à distância, vigiando tudo, sem que ninguém pudesse percebê-lo:

Arnaldo, apesar de preparado para o encontro, não pode conter o movimento de repulsão que arrancou-lhe a chegada de Marcos Fragoso. [...]

Desde então, o sertanejo que já se mostrava esquivo, afastou-se ainda mais e, a pretexto de não estorvar o caminho aos outros, desviou-se para o lado e seguiu por dentro do mato.

Um só instante, porém, não tirava os olhos de Marcos Fragoso. [...] ⁵⁸.

Também na volta da montaria ele se separa dos demais, “mas para acompanhar por dentro do mato a comitiva e observar melhor o jogo do Fragoso”⁵⁹.

A indeterminação do lugar hierárquico de Arnaldo é o motor de sua ação heroica, uma vez que as diversas aventuras que ele enfrenta se constituem como provas de valor por meio das quais demonstra sua lealdade a Campelo e legitima sua posição na fazenda. Não por acaso, o capitão-mor é o principal espectador de suas proezas. Quando o sertanejo entra na coroa de mato e arrasta a onça de volta para a floresta, ele assiste a tudo do terreiro⁶⁰; e quando o vaqueiro persegue o Dourado numa corrida fabulosa, o fazendeiro, orgulhoso, acompanha seus movimentos do alto de um morro, como se a façanha entrasse no rol das suas posses e viesse engrandecê-lo⁶¹. As regras e o caráter dessas provas são fixados por Arnaldo, que busca ser reconhecido, não através

⁵⁷ ALENCAR, José de. O sertanejo. In: _____. *Ficção completa e outros escritos*. Rio de Janeiro: Aguilar, v. III, 1965. p. 531.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 628-629.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 666.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 575.

⁶¹ *Ibidem*, p. 643.

da obediência servil, mas num espaço à margem do que lhe é reservado. Para reconciliar-se com Campelo depois de se recusar a entregar-lhe Jó e de ter fugido da Oiticica, ele deveria ajoelhar-se e pedir perdão: “só com este ato de humildade obteria entrar de novo nas boas graças do capitão-mor”⁶². O vaqueiro, entretanto, recusa-se a praticar esse ato expiatório humilhante e obtém o perdão trazendo a Bonina de volta à fazenda⁶³. Arnaldo deseja integrar-se ao grupo sem abdicar de sua liberdade ou do caráter excepcional que o distingue. Ao invés de aceitar o posto de vaqueiro e casar-se com Alina, assumindo uma função definida na hierarquia social, embrenha-se no mato e realiza verdadeiras proezas de coragem e destreza, salvando a Oiticica e seus moradores.

Uma vez revelado o seu papel decisivo na quebra do cerco levantado por Marcos Fragoso, sua fidelidade é finalmente reconhecida por Campelo, que, para demonstrar a sua gratidão, concede-lhe a realização de um desejo:

- [...] Arnaldo, nós queremos dar-lhe uma prova da nossa gratidão pelo *serviço* que nos prestou. Peça o que quiser.
- O Sr. Capitão-Mor promete dar-me o que desejo? perguntou o sertanejo singelamente.
- Não prometemos, e nem juramos. Está feito! O Capitão-Mor Gonçalo Pires Campelo não é quem manda aqui neste momento: fale, Arnaldo, para ser obedecido⁶⁴.

Nesse momento, abre-se a possibilidade de o rapaz pedir (e obter) a mão de D. Flor em casamento, mas, em vez disso, ele requer, unicamente, “que o Sr. Capitão-Mor me deixe beijar sua mão; basta-me isso”. Diante da sublimidade do seu gesto, Campelo afirma: “– Tu és um homem, e de hoje em diante quero que te chames Arnaldo Louredo Campelo”⁶⁵. Concretiza-se, então, o reconhecimento do herói pelo grupo, simbolicamente assinalado pela mudança do nome.

Na arquitetura ideal da narrativa, o sertanejo deve eximir-se de pedir a mão da filha do fazendeiro em casamento para não colocar em dúvida o caráter desinteressado da sua ação, pois, se o fizesse, abriria margem para que

⁶² ALENCAR, José de. O sertanejo. In: _____. *Ficção completa e outros escritos*. Rio de Janeiro: Aguilar, v. III, 1965. p. 604.

⁶³ *Ibidem*, p. 617.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 734 (grifo nosso).

⁶⁵ *Ibidem*, p. 735.

seu zelo e sua dedicação fossem interpretados como frutos do interesse, o que iria esmorecer sua fibra heroica. Por isso, ao longo do romance todo, ele não aceita nenhum tipo de pagamento pelos seus serviços. Desde a adolescência “manifestara-se sua repugnância para todo serviço obrigatório, feito por ordem e conta de outro”⁶⁶, e quando D. Flor lhe oferece um presente em agradecimento ao “serviço que lhe prestara” salvando a sua vaca de estimação, atrai-o rispidamente ao fogo: “– Pague aos seus criados, disse ele com voz áspera”⁶⁷. Na montaria, esquiva-se ao agradecimento por ter livrado a fazendeira do ataque do touro sorubim⁶⁸ e, após aprisionar o Dourado, feito que representava a sua consagração como vaqueiro e traria o contentamento de D. Flor e de Campelo, além da humilhação de Marcos Frágoso, ele o solta:

Nenhum outro homem, dominado por tão veemente paixão, seria capaz desse ato. Mas o amor de Arnaldo vivia de abnegação; e eram esses os seus júbilos. O pensamento de elevar-se até D. Flor não o tinha; e se ela, a altiva donzela, descesse até ele, talvez que todo o encanto daquela adoração se dissipasse⁶⁹.

Nesse último episódio, levanta-se outro impedimento, agora de ordem hierárquica, para que Arnaldo e Flor se casem. A questão amorosa produz como que um curto-circuito entre as hierarquias social e natural, na medida em que o valor de uma não é bem reconhecido pela outra: apesar de ocupar o primeiro escalão da ordem natural, o sertanejo será sempre socialmente inferiorizado em relação à sua amada.

É da posição peculiar assumida por Arnaldo que advém sua especificidade. Transitando pela fazenda e pela floresta, o vaqueiro recusa-se a integrar a hierarquia social, mas não chega a ser um homem totalmente selvagem, e os seus atos, ainda que aparentemente rebeldes, garantem a manutenção da ordem vigente. Em vez de salvar os animais de armadilhas preparadas por caçadores e restituí-los à floresta, ele persegue o barbatão e o traz de volta ao curral. Em vez de matar os tigres, ele os amansa e os submete à sua vontade. Em vez de lutar contra Anhamum ou de entregar o velho Jó à justiça despótica de

⁶⁶ ALENCAR, José de. O sertanejo. In: _____. *Ficção completa e outros escritos*. Rio de Janeiro: Aguilar, v. III, 1965. p. 678.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 618.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 642.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 648.

Campelo, ele conquista a confiança dos dois marginalizados e converte-os em camaradas aptos a servirem aos interesses do capitão-mor. Mesmo embrenhado na mata, sua ação só tem sentido do ponto de vista da fazenda, beneficiária dos seus atos e habilidades. A chegada de Marcos Fragoso ameaça a existência da Oiticica e o domínio de Campelo. É Arnaldo que garante a vitória do capitão-mor e a manutenção da hierarquia encabeçada por ele. Dessa forma, sua relação com a sociedade da Oiticica é ambígua: autosegregado do grupo por seus instintos de liberdade, salva-o dos perigos que o ameaçam e deseja ter seu valor reconhecido por ele.

Habitando a zona limítrofe entre a fazenda e a floresta, Arnaldo mimetiza a principal característica do sertão, ele próprio uma região intermediária, uma fronteira de civilização formada pelo espaço compreendido entre as zonas mais densamente povoadas e o imenso vazio, ainda não arrancado da mata virgem e dos índios que a habitavam. Ao longo da narrativa, seu papel é o de um tradutor, que possibilita o contato e a compreensão entre elementos de diferentes culturas. Ele entende a linguagem dos tigres, do Dourado e dos índios, o que lhe permite domesticá-los e amoldá-los ao convívio pacífico dos conquistadores, integrando-os à comunidade da Oiticica. Do topo do jacarandá colossal onde arma sua rede, Arnaldo tudo enxerga, e seu olhar privilegiado integra numa única hierarquia ideal os seres da floresta e da fazenda. Na medida em que opera a unificação desses mundos, assume a posição mais elevada dessa nova ordem constituída por seu olhar, cujos limites sugerem um corte entre os elementos amalgamáveis e aqueles definitivamente excluídos da comunidade. Assim, se, como resultado da ação guerreira, os índios de Anhamum têm a possibilidade de serem aceitos na fazenda, por terem ajudado a salvá-la do cerco imposto por Fragoso, os escravos são riscados do universo idealizado da Oiticica, enquanto os forasteiros que permanecem alheios à natureza, sejam eles os homens da cidade, os ciganos ou o minhoto, são sumariamente expulsos do sertão.

Referências bibliográficas

ALENCAR, José de. Sonhos d'ouro. In: _____. *Romances ilustrados de José de Alencar*. Edição comemorativa do centenário de morte do autor. Rio de Janeiro: J. Olympio, v. VI, 1977.

_____. O gaúcho. In: _____. *Romances ilustrados de José de Alencar*. Edição comemorativa do centenário de morte do autor. Rio de Janeiro: J. Olympio, v. IV, 1977.

_____. O guarani. In: _____. *Romances ilustrados de José de Alencar*. Edição comemorativa do centenário de morte do autor. Rio de Janeiro: J. Olympio, v. I, 1977.

_____. O nosso cancionero. In: _____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, v. IV, 1960.

_____. O sertanejo. In: *Ficção completa e outros escritos*. Rio de Janeiro: Aguilar, v. III, 1965.

_____. Til. In: _____. *Romances ilustrados de José de Alencar*. Edição comemorativa do centenário da morte do autor. Rio de Janeiro: J. Olympio, v. V, 1977.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

DENIS, Ferdinand. *Scènes de la nature sous le tropiques, et de leur influence sur la poésie; suivies de Camoens et Jozé Indio*. Paris: Louis Janet, 1824.

KURY, Lorelai. *Histoire naturelle et voyage scientifique (1780-1830)*. Paris: L'Harmattan, 2001.

Solidariedade e Reconhecimento: Elementos para a Compreensão da Dinâmica Social em um Escrito Alencarino

César Sabino¹

Introdução

O objetivo deste trabalho é destacar breves aspectos presentes no romance *Til*, de José de Alencar, os quais podem ser relacionados à teoria social contemporânea. Sob nosso ponto de vista, o romance apresenta elementos sociológicos que serão perquiridos apenas a partir da segunda metade do século XX e princípio do XXI e hoje são tidos como fundamentais para a compreensão não apenas do que vem a ser o sistema social, mas também das formas como a sociedade se modifica. Neste trabalho de interpretação e leitura, e principalmente de comparação textual do romance *Til* com textos de autores da sociologia, procuramos fugir do modelo de leitura consagrado pela tradição literária e sociológica com seus cânones. Vale ressaltar, portanto, que fizemos esforço para seguir a máxima de Michel Foucault: “a única lei é: todas as leituras são possíveis”².

Til é um romance que descreve um mundo duro, cruel e sem sentido, demonstrando simultaneamente como, pela força da solidariedade e dedicação da personagem Berta, as misérias da vida podem ser arrefecidas, assim como as condições de opressão e exclusão individual e coletiva transformadas pelas atitudes e ações de pessoas em condições de exclusão subjetiva e social. Condições que as levam a lutas constantes, microssociais, não raro silenciosas,

¹ Professor adjunto de Sociologia no Departamento de Estudos Políticos no Centro de Ciências Jurídicas e Políticas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio).

² FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos V. Ética, sexualidade, política*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012. p. 286.

por reconhecimento. Buscamos, a partir do texto de José de Alencar, compreender teoricamente como se realiza a dinâmica social, tentando articular ferramentas teóricas, consideradas antagônicas nas ciências sociais, como os aspectos da teoria crítica e do chamado pós-estruturalismo. As questões e os temas aqui levantados são preliminares, necessitando ainda de longo desenvolvimento e pesquisa extensa.

Forças

Temos por objetivo ler Alencar suspendendo as prenoções elaboradas pelas opiniões acadêmicas, o senso comum douto que interpreta o trabalho do autor como plêiade de elementos conservadores, associados à concepção retrógrada de sociedade e vida³. Assim, ao suspender a já tradicional grade classificatória da obra alencarina – grade que impossibilita a visão do novo –, passamos a vislumbrar perspectivas que não apenas contradizem a velha tradição do campo da crítica literária profissional, mas também nos permitem utilizar elementos da mesma obra para pensar sociologicamente a realidade atual de forma inovadora, destacando as interseções da mesma com a de outros autores da tradição e também contemporâneos.

É certo que a vastidão da obra e sua riqueza de modulações e perspectivas podem possibilitar julgamentos apressados e sentenças abruptas proferidas a respeito da visão de mundo e das proposições éticas do autor, as quais terminam sendo rapidamente empobrecidas pela acusação redutora de neoplatonismo, idealismo, reducionismo e conservadorismo medieval⁴. Destarte, o mundo alencarino não é escrita divina à moda neoplatônica simplesmente, mas escritura imanente com todo seu embate de forças convergentes e divergentes. Forças que variam em conformidade com a posição dos agentes sociais – sendo estes mesmos forças associando-se às outras forças em composições construtivas ou destrutivas, potencializadoras ou enfraquecedoras. Quando a associação das forças é positiva, ocorre construção, realização e efetivação dos grupos e indivíduos pela alegria – o contrário se produz quando as forças se dissociam ou conflitam produzindo ódio, cizânia, destruição e esfacelamento das relações sociais, dos

³ BOSI, Alfredo. *Imagens do romantismo no Brasil*. In: GUINSBURG, Jacob. *O romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

⁴ TEIXEIRA, Ivan. *Luz e sombra em Til*. In: ALENCAR, José de. *Til*. Romance brasileiro. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2012.

corpos e da psique⁵. Sendo assim, não vemos *Til* como a narrativa de um duelo entre luz e trevas, mas como descrição de um sistema de modulação de forças no qual as intensidades se compõem, se conjugam e se opõem em movimentos disjuntivos e necessários. Desta feita, nem mesmo percebemos os personagens como elementos ou recursos metafísicos prontos a reparar o mal existente no mundo, mas peças imanentes e reflexivas de um jogo social que demanda o exercício constante não apenas da vontade de poder ou da razão instrumental, mas da empatia, da troca, da solidariedade e do amor.

Qualquer realidade é já quantidade de força⁶. No caso dos grupos sociais, o jogo de forças pode ou não constituir a dimensão fundamental de coesão institucional ou sistêmica, produzindo ou não a segurança ontológica que os indivíduos necessitam para sua saúde mental e pessoal. Por conseguinte, a ordem social, dependendo dessa dinâmica, é também mantida ou não. Há que se ressaltar que o equilíbrio dessa ordem é sempre efêmero, haja vista que se apoia em constantes conflitos micro e macrocoletivos⁷. Em outras palavras: são os conflitos inerentes às relações sociais e a busca de indivíduos e grupos por reconhecimento que podem movimentar o sistema social, produzindo mudança institucional e representacional⁸.

O romance *Til* apresenta várias amostras dessa concepção de teoria social. Um exemplo é a descrição da fazenda – contexto no qual se desenrola a trama – como um sistema integrado, mas apresentando, ao mesmo tempo (ao contrário do que atesta Ivan Teixeira)⁹, constante conflito e tensão trágica que, simultaneamente, é produtora da dinâmica e por ela é produzida no jogo intermitente das intersubjetivações ou relações sociais perpassadas por jogos de poder.

⁵ ESPINOZA, Baruch. *Ética*. São Paulo: Abril Cultural, 1978; DELEUZE, Gilles. *Espinoza. Filosofia prática*. São Paulo: Escuta, 2002; ROSSET, Clement. *Alegria: a força maior*. São Paulo: Relume Dumará, 2000.

⁶ DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a filosofia*. Porto: Res Editora, 1981.

⁷ DURKHEIM, Emile. *Da divisão do trabalho social*. São Paulo: Martins Fontes, 2008; RADCLIFFE-BROWN, Alfred Reginald. *Estrutura e função nas sociedades primitivas*. Lisboa: Edições 70, 1989; PARSONS, Talcott. *On institutions and social evolution*. Chicago University Press, 1985; HABERMAS, Jürgen. *Teoria do agir comunicativo*. v. I e v. II. São Paulo: Martins Fontes, 2012; BOURDIEU, Pierre. *Meditações pascalianas*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

⁸ HONNETH, Axel. *Luta por reconhecimento*. Gramática moral dos conflitos sociais. Tradução de Luiz Repa. São Paulo: Ed. 34, 2003; SABINO, César; LUZ, Madel Therezinha. Espelho da alma: teoria social e subjetivação em um conto de Machado de Assis. *Physis Revista de Saúde Coletiva*, Rio de Janeiro, n. 21/1: 2011. p. 237-250.

⁹ *Ibidem*, p. 36.

Na roça estavam os pretos no eito, estendidos em duas filas, e no manejo da enxada batiam a cadência de um canto monótono, com que amenizavam o trabalho:

Do pique daquele morro.

Vem descendo um cavaleiro

Oh! Gentes, pois não verão

Este sapo num sendeiro?

Adubavam o mote com uma descomposta risada e logo após soltavam um grito gutural:

– Pxu! Pxu!

Têm os pretos o costume de entressacharem nas toadas habituais, seus improvisos, que muitas vezes encerram epigramas e alusões. Bem desconfiava, pois, o feitor de que a tal cantiga bulia com ele, e o sapo não era outro senão um certo sujeito bojudo e roliço, de seu íntimo conhecimento [...] ¹⁰.

Se nessa passagem Alencar parece descrever, conforme supõe a tradição acadêmica (em geral acantonada naquilo que ela mesma denomina *locus* político de esquerda), uma visão conservadora de sociedade, posto sugerir a existência de harmonia no sistema escravista, da nossa perspectiva é justamente o contrário o que ocorre. Se o autor parece sugerir um sistema, por outro lado, longe está de supor que esse sistema é harmônico ou homeostático, apontando a tensão, o contrapoder e o intermitente jogo de disputas por *status* e reconhecimento que não apenas produz a dinâmica social da escravatura no Império, mas demonstra que a dinâmica desse sistema ameaça ela mesma a sua própria ordem. Os escravos não perdem nenhuma oportunidade de reagir à opressão que lhes pesa sobre a vida. Não apenas lutando fisicamente, e sabotando o que podem no âmbito das relações, mas produzindo pilhérias e achincalhes contra aqueles que, de imediato, representam o poder instituído. Atuam contra a opressão não apenas nas práticas, mas também no âmbito simbólico das representações.

Alencar sugere que, se há poder no sistema social, há também, e sempre, contrapoder, como tão bem destacou Foucault em sua obra mais tarde ¹¹. Se o romancista não enfatiza a clara repressão, descreve, em marcadas tintas, a

¹⁰ ALENCAR, José de. *Til*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2012. p. 109-110.

¹¹ FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

sutileza, as filigranas de tensões e entraves simbólicos, costurando de ponta a ponta as relações sociais. Na obra do autor não existe a possibilidade de uma dimensão social na qual haja uma neutralidade plena ou uma classe ou grupo dominado que possa ser o representante da pureza rousseauiana contra a suposta maldade do dominante. Isso porque não apenas entre todas as classes sociais, mas também entre os seres humanos em geral há hierarquização, dominação, desejo de poder, destaque e reconhecimento, conforme se percebe em uma das passagens de *Til* em que a inveja e o próprio preconceito ocorrem entre os personagens afrodescendentes.

Alencar descreve um “mulato de libré cor de pinhão”, o qual andava elegantemente vestido de acordo com sua função, esperando ordens do seu senhor. O mesmo mulato é discriminado pelos negros – por ser mais claro – ao flertar com a bela mucama Rosa, chamada de “jabuticabinha de sinhá”, que surge à janela do casarão e que, para raiva e ciúme de um negro que a deseja, corresponde às confianças dispensadas pelo mulato:

A mucama soltou uma risada, e desapareceu de repente a um puxão que de dentro [da casa] lhe deu o pajem Faustino.

– Assim é que serve a mesa?

– Solta, moleque! Menos confiança comigo!

– Ô xente! Moleque como nós [o mulato]. Tenho muita xibança nisso. Não é como este mestiço do inferno, cor de burro; mas você não tem vergonha mesmo de vir engraçar com ele na janela.

– Sinhá está ouvindo! disse a rapariga em tom de ameaça.

– Melhor pra mim! Eu cá não me embaraço.

Este curto diálogo travou-se na saleta da entrada, onde o Faustino veio pilhar a mucama, que escapulira do serviço da mesa para se faceirar com o mulato¹².

Alencar em momento algum defende a concepção de que haja qualquer diferença essencial entre negros e brancos, ao contrário, tudo o que universalmente caracteriza a humanidade está presente nos seus personagens, sejam eles ameríndios, africanos ou europeus. Tanto em um grupo como em outro existem pessoas dignas e deletérias, com sentimentos de ciúme, ganância, inveja e bondade. Assim, em uma festividade típica, a bela mucama Rosa sente inveja

¹² ALENCAR, José de. *Til*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2012. p. 81-82.

da negra de oito Florência pelo fato de esta última surgir representando a rainha do Congo nos festejos. Ocorre que Rosa, mucama, negra de casa grande, ocupa posição superior na estrutura social da escravidão em relação à outra negra, simples trabalhadora das plantações, a ponto de, naquele momento, contraditoriamente, lamentar sua condição social superior.

[...] Rosa mordeu-se de inveja ao avistar a Florência, repimpada no melhor cavalo de D. Ermelinda, com a trunfa riçada, um diadema na testa, e o régio manto escarlate roçagante pela anca do lindo ginete.

Neste instante lamentou ser mucama, condição que a sujeitava a certo recato, e a privava, portanto, de tomar parte no folguedo. Como preta da roça teria outra liberdade; e ninguém lhe disputaria por seguro o título de rainha¹³.

Longe de apenas construir uma “representação harmônica da vida social”, demonstrando o conservadorismo retórico “na poética cultural do tempo” e defendendo desbragadamente a escravidão, conforme escreve Teixeira¹⁴, a organicidade do mundo alencarino expressa no romance *Til* é contraditória, demonstrando a constante tensão entre o que há de mais hediondo e destrutivo na condição humana – independente de classe ou etnia – e o que há de mais solidário, amoroso e benevolente: “confundem-se aí, nesse trabalho, o claro e o escuro, o bem e o mal, o delicado e o rude”¹⁵. Processo que se realiza em uma dinâmica intersubjetiva apaziguada pelas manifestações do amor, da solidariedade e do reconhecimento da diferença e do outro. Apenas a eventualidade desses elementos produz o amansamento momentâneo da luta cruel pela existência no mundo alencarino de *Til*. Sistema ameaçado constantemente pelo desequilíbrio à moda freudiana, na qual a vida e a ordem civilizacional ou cultural estão sempre em risco de regressão ou diluição pela presença constante da destruição ou pulsão de morte¹⁶.

¹³ ALENCAR, José de. *Til*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2012. p. 308.

¹⁴ TEIXEIRA, Ivan. Luz e sombra em *Til*. In: ALENCAR, José de. *Til*. Romance brasileiro. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2012.

¹⁵ PELOGGIO, Marcelo. Apresentação – *Til*, ou as amarras do amor. In: ALENCAR, José de. *Til*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012. p. 32.

¹⁶ FREUD, Sigmund. *O mal-estar da civilização*. Tradução de Paulo César Souza. São Paulo: Penguin; Companhia das Letras, 2011.

Mudança social

O romance é também uma crítica antecipada à reificação existente nas sociedades complexas. Em outras palavras, Alencar aborda, antes mesmo dos clássicos sociológicos, a questão que atormentará todos os pensadores sociais de seu tempo – e que de certa forma continua presente nas discussões teóricas das ciências sociais. Destarte, o problema da ausência de solidariedade será denominado por Weber como “desencantamento do mundo”, por Durkheim como “anomia” e por Marx como “fetichismo da mercadoria” ou reificação, conceito que Lukács, entre outros, desenvolverá mais adiante, significando a representação do ser humano como objeto físico privado de qualidades individuais ou pessoais.

Questão sociológica fundamental que perpassa a obra de todo grande pensador a partir do século XIX, a transformação da natureza e do ser humano em mercadoria na obra de Weber, por exemplo, está relacionada à racionalização crescente dos sentidos e significados e das práticas cotidianas; racionalização surgida na cultura ocidental (ética), projetando sobre a vida a razão calculista ou instrumental, alicerce da técnica e da ciência em constante avanço. No autor alemão, o processo leva à perda do sentido da vida em pessoas que passam a ter uma visão de mundo (*Weltanschauung*) desencantada e coisificada: é o “desencantamento do mundo” ou *Entzauberung der Welt*. Como em Kafka, o processo de burocratização crescente não apenas controla cada momento da vida individual, retirando dela a liberdade, mas transforma o ser humano em objeto ou engrenagem em um sistema sem solidariedade, no qual as pessoas se sentem como peças de engrenagens e se tratam como tal¹⁷. Nesse aspecto, a modernidade capitalista apresentaria duas formas básicas de desencantamento inéditas na história: uma religiosa (ou ético-prática), que indicaria o processo de “desmágicização” do universo e, portanto, das vias de salvação – concepção sintetizada na famosa frase de Nietzsche: “Deus está morto” –; e outra científica ou empírica – intelectual, designando a “deseticização” (dissolução crescente das éticas tradicionais) por intermédio da transformação do mundo em um mero mecanismo causal¹⁸.

¹⁷ WEBER, Max. *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. Tradução de José Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

¹⁸ PIERUCCI, Antônio Flávio. *O desencantamento do mundo: todos os passos de um conceito*. São Paulo: Editora 34, 2003. p. 42, 165 e 201.

Já outro fundador da sociologia, Émile Durkheim, percebe, no início de sua obra, outro caminho (embora com características similares ao de Weber) para a compreensão do processo de perda de sentido da vida individual e mesmo coletiva nas sociedades modernas. Ao estudar a divisão social do trabalho, o pai da Escola Sociológica Francesa percebe que a crescente especialização das atividades produtivas confrontava-se com o enfraquecimento dos valores, das crenças e das normas das sociedades complexas, enfraquecendo a consciência coletiva das mesmas e levando os agentes sociais a uma condição de perda de identidade, ausência de sentido e falta de objetivo para a vida. Em *O suicídio*, o autor articula o conceito de anomia para caracterizar o estado de baixa crescente de coesão social e perda de solidariedade¹⁹.

Na esteira durkheimiana, o sociólogo norte-americano Robert King Merton descreveu, em seu funcionalismo estrutural, a anomia como a defasagem entre as promessas simbólicas ou culturais que a sociedade faz aos agentes sociais e o funcionamento contraditório das estruturas e instituições que cerceiam ou mesmo impedem que os indivíduos das classes sociais mais baixas realizem essas expectativas, o que provoca os sentimentos de injustiça, revolta e exclusão desses mesmos indivíduos e grupos que, não raro, buscam, por meios paralelos – com frequência o mundo do crime –, a conquista de *status* social ou buscam afogar seus sentimentos de inferioridade, exclusão e fracasso nas drogas, no alcoolismo, assim por diante, engrossando a marginalidade nas sociedades contemporâneas²⁰.

Contudo, o clássico mais famoso sobre o assunto é Marx e seu conceito de fetichismo da mercadoria elaborado em *O capital*. Ao utilizar o conceito de reificação, o autor adverte para o fato de as relações capitalistas de produção fazerem com que as relações entre os seres humanos adquiram o caráter de relação entre coisas ou mercadorias. Pessoas agem como coisas e coisas como pessoas²¹. Para Lukács – autor que aprofundou a pesquisa sobre o conceito marxista –, o processo de reificação se transforma em uma segunda natureza nas sociedades capitalistas²². Em Lukács, as práticas concretas da vida cotidiana nas sociedades capitalistas estariam já todas atingidas pela forma estrutural da

¹⁹ DURKHEIM, Émile. *O suicídio*. Tradução de Monica Staliel. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

²⁰ MERTON, Robert King. *Social theory and social structure*. New York: The Free Press, 1968.

²¹ MARX, Karl. *O capital*. Crítica da economia política. Tradução de Régis Barbosa e Flávio R. Kothe. São Paulo: Abril Cultural, v. I. 1983. p. 70-78.

²² LUKÁCS, Georg. *História e consciência de classe: estudos sobre a dialética marxista*. Tradução de Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

mercadoria generalizada para todas as dimensões das mesmas sociedades, afetando as subjetividades, ou seja, tanto a vida exterior (as práticas) como a vida espiritual (a cultura) haviam sido contaminadas pelo fetichismo da mercadoria ou reificação. Os problemas conhecidos e reconhecidos tanto em Marx como em Lukács são a generalização de um elemento da realidade para todo o seu conjunto, o determinismo econômico – mesmo que em última instância, como defenderia Althusser – e a manutenção da negatividade da dialética hegeliana como explicação da dinâmica do mundo.

Alencar, porém, demonstra em seu texto que, apesar de toda possível reificação do mundo – a qual não cansa de demonstrar ao longo do romance –, existem dimensões ou reservas de solidariedade nas quais a preocupação com a alteridade escapa das garras da razão utilitária ou instrumental ou da mercantilização das subjetividades e relações. E mais do que se manifestar por uma suposta razão comunicativa, como na teoria da ação comunicativa de Habermas²³, essas reservas de solidariedade estariam relacionadas à própria produção moral e, portanto, subjetiva e sentimental da existência. Além disso, ao contrário do que faz Habermas, Alencar não exclui como solução para os problemas do sistema social as relações de poder, demonstrando, ao contrário, *mutatis mutandis* – como Foucault o fará mais tarde –, que o poder também é positivo, pois produz²⁴. Em outras palavras: as relações conflituosas se dão nas mínimas dinâmicas da existência humana, quando mãe e filho precisam se separar para que o filho comece a se tornar uma pessoa.

Nesse aspecto, Hegel sem dúvida permanece não superado. Portanto, o poder e o conflito significam a dinâmica não apenas negativa do universo, mas positiva – e então é preciso depurar o aspecto negativo da dialética. É na intersubjetividade ou intersubjetivação que se forma o ser humano na sua solidariedade possível. Só podemos reconhecer a singularidade de outras pessoas e seres (personificados ou não) percebendo e compreendendo os também possíveis aspectos de significados que aquelas pessoas conferem ao seu mundo e aos outros seres e pessoas do mesmo. Apenas percebemos afetivamente (e isso é fundamental, como demonstra Alencar em seu romance) animais, plantas e outros seres humanos por nos darmos conta que eles assumem uma multiplicidade de significados existenciais para nós e para os outros. Significados que nos fazem sentir empatia.

²³ HABERMAS, Jürgen. *Teoria do agir comunicativo*. v. I e v. II. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

²⁴ FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos V*. Ética, sexualidade, política. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012. p. 286.

Em *Til*, há a descrição de uma lógica da diferença, na qual o elemento negativo da dialética hegeliana se ausenta, pois os personagens, por mais sofredores e facínoras que possam ser, afirmam a vida e não negam o outro ou a alteridade²⁵. Mesmo João Fera, o matador profissional, não nega a presença em si do outro – suas vítimas. Seu ódio liga-se, assim como sua função de sicário, a uma eticidade que enxerga no outro (a vítima) sua própria condição de algoz, como se todos estivessem na mesma situação trágica da existência e lhes restasse apenas afirmar a breve intensidade da condição humana concedida pelo acaso ou providência e estendida a todos:

- Então, matas por dinheiro? Perguntou Berta com a veemência do horror, que lhe causava essa torpe exploração do crime.
- É meu ofício! Disse João Fera com uma voz calma [...].
- E não te envergonhas? [...]
- Envergonhar-me de quê? Não feri, nunca feri homem algum de emboscada, às ocultas, a meu salvo. Ataco de frente, a peito descoberto. Se mato é porque sou mais valente e mais forte; mas arrisco minha vida, e umas quantas vezes, bem mais do que esses a quem despacho, pois sou um só contra muitos²⁶.

Há uma economia da alteridade na qual o conceito de inimigo assinala valor cardinal, estabelecendo uma aliança possível com a alteridade mortífera e produzindo uma identidade “fusional” no romance, uma vez que João Fera o é porque o outro o tornou e o torna assim em um devir no qual todos estão submetidos – o inimigo sempre representa uma parte do “eu” que não deve ser exterminada. João Fera morre um pouco em cada um que ele mata e a imagem ou o espírito de suas vítimas jamais se descolam de sua existência, tornando-se parte dele, de sua dor e seu sofrimento, em um círculo vicioso a alimentar o sistema e o cenário do romance. João Fera ou João Bugre produz o mal e o mal é o produto do extremo sofrimento. Por trás de sua aparência sisuda há dor: “A tortura que sofria João Fera não se descreve [...]. Nas crispações do rosto, como nos espasmos das pupilas, sentiam-se as lascas da convulsão que laborava aquela alma”²⁷. O outro a ser morto não

²⁵ DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a filosofia*. Porto: Res Editora, 1981.

²⁶ ALENCAR, José de. *Til*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2012. p. 115-117.

²⁷ *Ibidem*, p. 119.

é o outro a ser destruído, uma vez que este é e continua sendo eternamente semelhante, parte do todo de Jão Fera.

Nesse processo, o autor parece apontar para uma impressionante indistinção entre o agressor e sua vítima, em favor de uma espécie de manifestação da reciprocidade: “a interiorização do Outro é inseparável da exteriorização do Eu; o domesticar-se daquele é consubstancial ao ‘enselvajar-se’ deste”²⁸. Há, especialmente em *Til*, uma geometria das relações mais do que uma física das substâncias, uma vez que o outro, por mais que seja inimigo, estranho e distante esteja, não é tratado como coisa – isso não acontece com os escravos, com os facínoras e nem mesmo com aqueles que produziram a desgraça inicial. O devir do par matador/vítima, ou dos pares opressores/oprimidos, envolve um confronto de pessoas que trocam pontos de vista e que alternam momentos de subjetivação e objetivação, em uma lógica anti-hegeliana, pois todos são mestres e afirmam sua condição mesmo sem o saber, como se os personagens alencarinos renunciassessem em *Til* o esboço do perspectivismo ameríndio²⁹, que Alencar vislumbrou em seus estudos etnográficos para a confecção do romance *Ubirajara*³⁰. Assim, por exemplo, o personagem Brás não é apenas a correspondência de “uma deformação humana frequente nas narrativas de vingança. Comportando-se frequentemente como réptil e outros animais [sendo] eventualmente interpretada como encarnação do próprio demônio, que seria vencido por Berta”³¹.

Mas, na verdade, o que ocorre para Alencar é a articulação ou o prenúncio de um pensamento selvagem no qual o outro – mesmo animal – compõe o “eu”. Tanto Brás como Jão Fera apresentam devires animais, sem necessariamente representarem a natureza a ser domada ou o demônio a ser controlado, porém forças que devem ser compostas e decompostas, absorvidas e potencializadas para a produção de devires afirmativos. Jão Fera não é o monstro angelical *à la* Quasímodo de Notre-Dame, mas um personagem esférico que designa um devir crescente e crítico de afirmação da existência, ressaltando a eticidade alencarina a perceber a vida como âmbito perfectível. Da mesma

²⁸ VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2002. p. 290.

²⁹ *Ibidem*, p. 291.

³⁰ SABINO, César. Guerreiro solitário: antropologias precursoras de José de Alencar. In: *Anais do Museu Histórico Nacional*. Rio de Janeiro, v. 41, 2009. p. 41-62.

³¹ TEIXEIRA, Ivan. Luz e Sombra em *Til*. In: ALENCAR, José de. *Til*. Romance brasileiro. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2012. p. 38.

forma, Brás, com todas as suas explosões violentas, manifesta as forças de rejeição do contexto social de *Til* e mesmo uma espécie de multinaturalismo alencarino, no qual uma manifestação animalesca reitera o holismo ou o horizonte compartilhado por homens e animais em uma realidade trágica que os personifica. Se Jão Fera pode ser comparado à pantera por Berta, em um movimento quase totêmico do pensamento selvagem³² (distinguindo mesmo um epônimo que o classifica), isso ocorre devido a um processo alencarino pré-perspectivista no qual não apenas seres humanos se comparam aos animais, mas com estes aprendem, pois se relacionam:

[...] até as feras lembram-se do benefício que se lhes fez, e têm um faro para conhecerem o amigo que as salvou.

– Também eu tenho, pois aprendi com elas, respondeu o Bugre; e sei me sacrificar por aqueles que me querem³³.

Que medonha era a dor nessa natureza sanguinária, que se apascentava de cruezas e homicídios!... O eu humano é como sua besta: manso quando frugal; rábido, se o fazem carnívoro; por isso em cada sentimento há o transunto da história da nossa alma. [...] Jão Fera sofria a suma de todos os sofrimentos que derramara em seu caminho; de todas as ânsias, que sua mão levantara. Tudo nesse homem, a dor como a alegria, a raiva como o amor, a gula como a embriaguez, revestia a natureza da fera; tinha fauce para devorar, e garras que lhe dilaceravam o chão da alma, como a pata da suçarana escarva a terra no arremessar do pulo³⁴.

Ocorre, nos escritos do autor, uma “personitude” ou “perspectividade”, capacidade de ocupar um ponto de vista, em uma questão de grau e de situação com outros seres vivos, destacando mais que propriedades diacríticas fixas desta ou daquela espécie. Como se a preocupação com a vida – não apenas humana – às vezes transformasse, por motivos éticos, alguns animais em “mais pessoas”³⁵ que os humanos, retornando a estes a solidariedade perdida, posto haver crueldade tipicamente humana, visto que gratuita, cabendo às almas sensíveis como a de Berta amenizar o sofrimento dos seres:

³² LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Tradução de Tânia Pellegrini. São Paulo: Papirus Editora, 2002.

³³ ALENCAR, José de. *Til*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2012. p. 118.

³⁴ *Ibidem*, p. 74.

³⁵ VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2000. p. 353.

[...] logo depois surdiu dentre o maciço da folhagem a enorme orelha de um burro, que a muito custo movia o passo trôpego. De magreza extrema, ressaltavam os ossos a modo que pareciam prestes a furar-lhe o couro. Era propriamente uma carcaça [...].

A outra orelha, que não aparecia, a perdera ele na mesma ocasião em que de uma foiçada lhe vazaram o olho esquerdo, levando-lhe boa parte da cabeça. Parece que o arteiro do burro conseguira furar a cerca da roça de um caipira, e regalava-se de milho verde e tenra fava. Mas saiu-lhe cara a gulodice.

No mísero estado em que o pusera o caipira, pôde, arrastando-se, chegar àquela charneca, onde se deitou, quase moribundo, em um brejal [...]. Acaso passou Berta pelo caminho e ouvindo os gemidos, foi, guiada pelos abutres, dar com o animal agonizante no meio de uma touça de junça. Movida de compaixão venceu a natural repugnância que lhe devia causar o aspecto da ferida para lavá-la e cobrir com folhas de fumo atadas por embira [...].

Repetiram-se estes cuidados, até que afinal começou a ferida a cicatrizar; mas deixara o burro em tal lazeira, que ainda era duvidoso se escaparia. Não desanimou Berta, em cuja alma se produziam na maior efervescência os transportes dessas abnegações veementes, que são para certas naturezas uma necessidade irresistível de expansão³⁶.

Dessa forma, a máxima alteridade é respeitada em seu direito à vida e à diferença. Nessa perspectiva, eu sou o outro do outro. *Til* é o retrato de um mundo trágico, no qual a ordem social é abalada constantemente por linhas de fuga escatológicas, encontradas talvez apenas nos quadros de Francis Bacon. Oferece a representação de um sistema social em constante e irresoluto desequilíbrio, no qual apenas a solidariedade, o amor e o direito à diferença apaziguam a constante penúria dos seres, produzida por traições e danos do passado que perpetuam a miséria, a injustiça e o sofrimento causado nos humanos pelos próprios humanos, em suas ações descontraídas, e nos outros seres vivos pelos humanos em sua condição desequilibrada – o mal é produto de intenso sofrimento. As relações sociais surgem como trama de poderes, danos, contradanos, dons e contradons, sempre repetidos formalmente ao longo das diferentes etapas do tempo ou da História com seu conteúdo relacional.

³⁶ ALENCAR, José de. *Til*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2012. p. 126-127.

O sossego é um momento passageiro em um campo de lutas e aguerridas disputas, no qual homens e animais estão submetidos ao devir inexorável e cruel do mundo. *Til*, de acordo com Araripe Júnior, exhibe “uma galeria de sofrendores e revoltados”³⁷. Porém (e aí está um dos elementos da eticidade alencarina), é das mesmas estruturas sociais deste mundo cruel, sufocado e dolorido que surgem parcelas de oxigênio e esperança, levando personagens a não apenas suportarem sua condição, mas modificarem-na, encontrando formas de afirmar a vida. Os personagens, por mais deformados, excluídos, miseráveis na carne e no espírito que sejam, conseguem, em determinados momentos, disparar lufadas de esperança, regeneração, beleza e força vital, subvertendo, em sua miséria, a condição sofridora ao estender para o outro a força incontornável da alegria de viver arrancada da dor pelos gestos solidários e amorosos que quebram momentaneamente a cadeia do sofrimento. A peça central do romance é a menina Berta. Fruto do sofrimento e de um estupro, ela é a representante da ação em prol do outro e da doação, elemento que suspende o fluxo de miséria na qual navegam os personagens humanos ou não:

Apenas afastou Berta a faxina que servia de porta ao cercado, saiu debaixo de sua palhoça uma galinha sura e muito arrepiada. Não tinha pés a pobre, que lhos havia roído à noite os ratos; andava aos trancos, sobre os cotos que mal a ajudavam a saltar, e incapazes de sustê-la, a deixavam cair a cada passo, cobrindo-a de terra, o que a fazia mais feia ainda.

Tanto que a avistou, correu a menina ao seu encontro e tomando-a no colo, deu-lhe a comer um punhado de milho que tirou do saco. Farta a galinha da sua pitaça, levou-a Berta à bica, para matar-lhe a sede, e lavar-lhe as penas sujas de poeira e cisco.

[...] não havia aí para ela unicamente o atrativo de uma afeição [...]. Impulso mais forte era o que movia o coração de Berta para aquele mísero ente, como para todo o infortúnio que encontrava em seu caminho.

Ninguém na casa se importava com essa galinha, a não ser para fazer-lhe mal³⁸.

³⁷ ARARIPE JÚNIOR, Tristão de Alencar. Nota preliminar. In: ALENCAR, José de. *Til*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012. p. 38-39.

³⁸ ALENCAR, José de. *Til*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2012. p. 124-125.

A piedade de Berta, sua preocupação com os vivos, é atestada em um movimento no qual o personagem é construído como alegoria maior da solidariedade e da ação social produtora de coesão e da manutenção e expansão vital. Berta manifesta dedicação e respeito ao outro, lembrando constantemente que o sentido da identidade pessoal só pode existir no contexto relacional de troca no sistema social, por intermédio do outro e no outro. Ela é a própria alteridade irreduzível, demonstrando que aquilo que chamamos *identidade* não passa de um momento, um instante de relação com outros elementos que identificamos. Desta feita, em última instância, não há identidade absoluta, mas identificações, variações relacionais em um contexto social de papéis constituídos em diferentes velocidades por intermédio e através de outros papéis sociais³⁹.

Identities, assim, são identificações, devires relacionais com velocidades distintas se combinando com outros devires humanos, animais e objetos em um processo de formação do campo social que, por sua vez, se forma pela mesma combinação, inscrevendo-se e deixando-se inscrever por algo que se torna da ordem do *sujeito* e da subjetivação, mas que é, na verdade, um devir ou avatar⁴⁰. Destarte, enquanto unidade de significação, o *sujeito* – ou a identidade – existe em função do lugar que ocupa no interior de um sistema de significantes do qual faz parte. Fora desse sistema ao qual pertence, o mesmo *sujeito* ou *subjetivação* resta de todo indeterminado, ou seja, sem qualquer significado. Isso equivale a dizer que indivíduo – pessoa, sujeito, identidade – existe apenas e somente em relação a outros elementos de um sistema social. Sua existência (e função) está diretamente ligada e interligada à existência e à função de outros *sujeitos*, outras identidades, sejam elas quais forem – uma sendo causa e por causa da outra, em fluxos de velocidades diferentes. Assim, todas as peças do sistema estão direta ou indiretamente interligadas em fluxos constantes, em disputas, amores, ódios, enfim, em forças se compondo e decompondo, em conjunção ou disjunção.

Destarte, o sistema social é um sistema de diferenças e diferenciante. Não há jamais significante eterno ou em si, identidade imutável ou essencial, pois todo elemento – *sujeito*, significante ou identidade – existe circunstan-

³⁹ DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Tradução de Mirian Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2006.

⁴⁰ DELEUZE, Gilles; GATARRI, Félix. *O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Luís Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2010. p. 30.

cialmente (histórica e socialmente) em função de outro elemento. Existem, portanto, apenas fluxos em diferentes velocidades que formam sistemas de durações diversas e de níveis diferenciados denominados sistemas sociais. Resolve-se que cada elemento do sistema social se constitui a partir do *rastro*, que nele existe, dos outros elementos da cadeia ou do sistema, portanto, não havendo como existir nesse processo um sujeito transcendental plenamente livre, a-histórico ou suprassocial. Assim, em toda parte, existem diferenças e *rastros* de *rastros*⁴¹, sendo a dinâmica desse sistema uma intermitente disputa por potência, *status*, posições, autoridade, capitais ou mesmo sobrevivência. Contudo, essa tensão constante é sobrepujada momentaneamente por ações solidárias e por buscas por reconhecimento, em outras palavras: pelo direito às condições dignas, por amor e solidariedade, o que remete ao fato de que, se há condicionamento da ação, o ator, contudo, apresenta também margens de liberdade entre as quais deve se movimentar. Esse movimento, por sua vez, será cada vez mais autônomo quanto mais o agente apresentar visão crítica e reflexiva a respeito do seu contexto, quanto mais conhecer e reconhecer o funcionamento do mesmo⁴². Sendo assim, o sistema social seria um sistema aberto, no qual a subjetividade coletiva e a criatividade teriam papel fundamental na mudança do mesmo⁴³.

Considerações finais

Buscamos inspiração em parte na teoria crítica de Axel Honneth ao interpretarmos o texto de *Til*. Todavia procuramos depurar da teoria crítica o aspecto hegeliano representado pela negação dialética como elemento fundamental para a compreensão do devir social. Em Alencar (de forma similar em Deleuze), o mesmo (devir) se realizaria na diferença, sendo apenas afirmativa a força produtora do movimento. Se há síntese, ela é disjuntiva, sendo a evolução não necessariamente representante do progresso – como nos textos neoluministas. O avanço moral e institucional não é teleológico ou inexorável. Isso, porém, não exclui o fato de a negatividade como representação e prática – o ressentimento, o niilismo, a inveja etc. – estar presente nos movimentos so-

⁴¹ DERRIDA, Jacques. *Posições*. Tradução de Thomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2001.

⁴² BOURDIEU, Pierre. *Meditações pascalianas*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001. p. 256-273.

⁴³ DOMINGUES, José Maurício. *Criatividade social, subjetividade coletiva e a modernidade brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Contracapa, 1999.

ciais e na ação individual como força propulsora, como sugerem Hegel e o próprio Honneth.

Diante disso, buscamos compreender a partir do texto alencarino a mudança nos sistemas sociais, sem desprezar o papel dos atores e sua reflexividade nessa dinâmica. Destarte, mantivemos, por exemplo, a concepção de poder nietzschiana e foucaultiana na qual o mesmo poder é visto como pertencendo a todas as dimensões das relações sociais, sendo também percebido de maneira afirmativa, ou seja, produzindo intrinsecamente as relações. De fato, o indivíduo conseguiria realizar, neste aspecto, uma relação positiva consigo mesmo ao ser reconhecido pelos demais membros do grupo ou comunidade do qual faz parte. Quando o processo não acontece de forma eficaz, ocorre a luta na qual o(s) agente(s) social(is) busca(m) criar, estabelecer ou restabelecer novas condições de reconhecimento recíproco. Essa luta social apresenta uma gramática moral, pois – como os clássicos da sociologia já haviam apontado – a identidade, a subjetividade ou a subjetivação de um elemento social são formadas por intermédio das suas relações com outros agentes sociais. Em outros termos, um indivíduo é produto das relações com outros indivíduos e apresenta, conforme Derrida, *rastros* dos outros elementos do conjunto. Há, portanto, um horizonte de valores, normas, regras, vínculos e obrigações compartilhado intersubjetivamente, o que implica a dimensão moral e emotiva da dinâmica social, como já Durkheim havia sugerido ao escrever que o fato social era não apenas uma forma de agir e pensar, mas também de *sentir*.

Dessa forma, a luta social não é apenas reflexiva, é moral e sentimentalmente motivada, o que implica supor a existência de uma espécie de ordem da mesma, de sorte que, se essa luta se realiza pela busca de reconhecimento, esta, por sua vez, apresentaria três aspectos fundamentais interligados: 1) o *aspecto emotivo* ou das relações primárias baseadas no amor e na amizade, que, ao ser realizado, permite ao indivíduo ter a autoconfiança indispensável para realização de seus projetos pessoais; 2) o *aspecto moral e jurídico*, no qual a pessoa seria reconhecida como autônoma e moralmente imputável, desenvolvendo sentimentos de autorrespeito e dignidade; 3) a *estima social* calcada na comunidade de valores baseados na solidariedade social. Esse aspecto é fundamental para que o indivíduo se sinta realizado por ser objeto de respeito solidário em uma comunidade de valores compartilhados. O desrespeito ou as falhas na experimentação desse processo formativo da subjetividade e do sistema social provocaria conflitos que movimentariam o

mesmo sistema em direção ao aprimoramento (ou não) desses elementos e à sua efetivação institucional, ameaçando a ordem social e pessoal (psicológica) ao mesmo tempo que demanda a evolução das mesmas instituições. Contudo, o avanço não se realizaria necessariamente de forma linear e nem seria certo em sua plenitude, uma vez que movimentos reativos ou reacionários também surgem nas demandas e lutas por reconhecimento.

As características sociológicas anteriormente relacionadas, sob nosso ponto de vista, podem ser percebidas na leitura do romance *Til*, no qual, apesar de não existir a descrição de um movimento social, há, por outro lado, a clara manifestação de lutas micropolíticas ou intersubjetivas por parte dos personagens excluídos, maltratados, violentados e desrespeitados, que conseguem encontrar apenas na solidariedade da protagonista Berta, em seu amor e no reconhecimento por ela das diferenças dessas alteridades, a dimensão integradora na qual podem se unir institucionalmente como uma família.

Referências bibliográficas

ALENCAR, José de. *Til*. Romance brasileiro. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2012.

_____. *Til*. Texto integral. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

ARARIPE JÚNIOR, Tristão de Alencar. Nota preliminar. In: ALENCAR, José de. *Til*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BOSI, Alfredo. Imagens do romantismo no Brasil. In: GUINSBURG, Jacob. *O romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BOURDIEU, Pierre. *Meditações pascalianas*. Tradução de Sérgio Miceli. São Paulo: Bertrand Brasil, 2001.

DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a filosofia*. Tradução de António M. Magalhães. Porto: Rés Editora, 1981.

_____. GATTARI, Félix. *O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2010.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Tradução de Mirian Chnaiderman. Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. *Posições*. Tradução de Thomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2001.

DOMINGUES, José Maurício. *Criatividade social, subjetividade coletiva e a modernidade brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Contracapa, 1999.

DURKHEIM, Émile. *O suicídio*. Tradução de Monica Staliel. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. *Da divisão do trabalho social*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

ESPINOZA, Baruch. *Ética*. Tradução de Marilena de Souza Chaui. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

FREUD, Sigmund. *O mal-estar da civilização*. Tradução de Paulo César Souza. São Paulo: Penguin/Companhia das Letras, 2011.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

_____. *Ditos e escritos V. Ética, sexualidade, política*. Tradução de Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.

HABERMAS, Jürgen. *Teoria do agir comunicativo*. v. I e II. Tradução de Paulo Astor Soethe. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

HONNETH, Axel. *Luta por reconhecimento: gramática moral dos conflitos sociais*. Tradução de Luiz Repa. São Paulo: Editora 34, 2003.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Tradução de Tânia Pellegrini. São Paulo: Papirus Editora, 2002.

LUKÁCS, Georg. *História e consciência de classe – estudos sobre a dialética marxista*. Tradução de Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

MARX, Karl. *O capital*. Crítica da economia política. v. I. Tradução de Régis Barbosa e Flávio R. Kothe. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

MERTON, Robert King. *Social theory and social structure*. New York: The Free Press, 1968.

PARSONS, Talcott. *On institutions and social evolution*. Chicago University Press, 1985.

PELOGGIO, Marcelo. Apresentação – *Til*, ou as amarras do amor. In: ALENCAR, José de. *Til*. Romance brasileiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

PIERUCCI, Antônio Flávio. *O desencantamento do mundo: todos os passos de um conceito*. São Paulo: Editora 34, 2003.

RADCLIFFE-BROWN, Alfred. *Estrutura e função nas sociedades primitivas*. Tradução de Natanael C. Caixeiro. Lisboa: Edições 70, 1989.

SABINO, César. Guerreiro solitário: antropologias precursoras de José de Alencar. In: *Anais do Museu Histórico Nacional*. Rio de Janeiro, v. 41, p. 41-62, 2009.

_____; LUZ, Madel Therezinha. Espelho da alma: teoria social e subjetivação em um conto de Machado de Assis. *Physis Revista de Saúde Coletiva*, Rio de Janeiro, v. 21, n. 1, 2011, p. 237-250. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/physis/v21n1/v21n1a13.pdf>>.

TEIXEIRA, Ivan. Luz e sombra em *Til*. In: ALENCAR, José de. *Til*. Romance brasileiro. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2012.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

WEBER, Max. *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. Tradução de José Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

Iracema, Sublime Objeto da Nacionalidade

Regina R. Félix¹

[...] ideologia não é algo que informa ou investe a produção simbólica; melhor dizendo, o ato estético é em si ideológico e a produção da forma estética ou narrativa deve ser vista como um ato ideológico propriamente, com a função de inventar “soluções” imaginárias ou formais para as contradições sociais insolúveis.

Fredric Jameson

“Nação” como um termo é radicalmente conectado com “nativo”. Nascemos em relações que são tipicamente estabelecidas em um lugar. Esta forma de ligação primária e “localizável” é de uma importância natural e humana bastante fundamental. Ainda assim pular disso a algo como o estado-nação é inteiramente artificial.

Raymond Williams²

Para chegar à discussão de *Iracema* como “sublime objeto da nacionalidade”, apresento considerações sobre o *modus operandi* de procedimentos ideológicos que subjazem a essa fixação nacional associada ao livro de Alencar. Em *The sublime object of ideology*, é o que Slavoj Žižek faz, isto é, inspeciona tais procedimentos como mecanismos de inversão fetichista. O autor esloveno denomina sublime a inabalável e impassível convicção inerente ao “como se” (base da ficção) que, persistente, estrutura aquilo que aceitamos como fato³. Do mesmo modo, neste ensaio, perguntar sobre o significado de *Iracema* – o

¹ Professora associada do Departamento de Línguas e Literaturas Estrangeiras da Universidade da Carolina do Norte Wilmington.

² A tradução de obras indisponíveis em português é de minha responsabilidade. JAMESON, Fredric. *The political unconscious: narrative as a socially symbolic act*. Ithaca: Cornell University Press, 1981. p. 79; WILLIAMS, Raymond. *The year 2000*. New York: Pantheon, 1983. p. 180.

³ ŽIŽEK, Slavoj. *The sublime object of ideology*. New York, London: Verso, 1980. p. 18.

conteúdo a ser desvendado por trás do tratamento ficcional – é menos relevante do que desenredar o que tornou *Iracema* a fábula da identidade nacional por excelência. Que ficções sustentam o complexo que compreendemos como realidade é incontestável. A pergunta se refere, portanto, a como a fórmula de *Iracema* tornou-se a síntese estética de um processo sociocultural contribuidor da identidade nacional. As aparentemente remotas considerações de Žižek acima citadas sugerem como pensar a passagem da forma social para a forma textual. Ao lado de estudos de Fredric Jameson sobre essa questão, a perspectiva proposta aqui supõe que, entre o resultado literário e a estrutura social que ele “expressa”, há a inserção do escritor – e também do crítico na reprodução e fixação das obras – como intervenção numa ordem discursiva. Voltarei a essas questões na análise que segue à consideração dos traços gerais do julgamento crítico de *Iracema* logo abaixo. Atento particularmente aos estudos que buscaram reproduzir uma linha interpretativa de síntese.

Em apresentação da edição de 2010 de *Iracema*, Paulo Franchetti evidencia a preocupação com o aspecto linguístico desse livro por parte da primeira geração de críticos⁴. Tratando da obra alencariana como um todo, o crítico Marcelo Peloggio também mostra como a avaliação de Alencar se debruçou primeiramente na questão linguística do *corpus* de sua produção romanesca. Preenchendo esse histórico, Peloggio comenta a crítica que depreciou Alencar no século XX, apresentando dois eixos. Por um lado, a insistência de alguns em enfatizar o caráter vazio de seu suposto beletrismo, a um só tempo, falta de um realismo consequente, menor que os fatos históricos, desprovido de espessura psicológica em seus personagens. Por outro lado, ressalta a crítica que diminuiu o alcance da obra de Alencar quando julga xenófobo seu intuito tanto de plasmar a “língua brasílica” como de mapear literariamente o país⁵.

Há, porém, um ponto de vista teórico que nas últimas décadas do século XX criou uma linha crítica para perscrutar em *Iracema* a relação entre as estruturas textual e histórica (não no sentido formalista). Essa linha segue o estruturalismo sociopolítico, cujo modelo máximo encetou uma episteme singular na crítica literária brasileira. Refiro-me ao celebrado ensaio “Dialética da malandragem” (1970), de Antonio Candido, no qual o crítico literário

⁴ FRANCHETTI, Paulo. Apresentação. In: ALENCAR, José de. *Iracema: lenda do Ceará*. Apresentação de Paulo Franchetti. Cotia: Ateliê Editorial, 2010. p. 15-16.

⁵ PELOGGIO, Marcelo. José de Alencar e a crítica realista. *Terra Roxa e Outras Terras – Revista de Estudos Literários*, Londrina, Universidade Estadual de Londrina, v. 16, 2009. p. 5-14.

ênfatisa a interpenetração entre a dinâmica sociopolítica do período histórico de *Memórias de um sargento de milícias* (1854), escrito por Manuel Antônio de Almeida, e a estrutura final da narrativa⁶. Essa abordagem consequente interessa aqui, dado que também coloca a produção literária como uma operação ideológica. Questionar o processo através do qual o ambiente social se transforma em texto interessa, portanto, para a compreensão da posição do escritor (e também do crítico) como mediador entre o texto e a sociedade.

Iracema e seus outros: discursos

Neste ensaio, o diálogo mais básico se estabelece com a crítica literária que se constituiu, salvo engano, informada pelo pressuposto marxista de produção literária, segundo a qual a solução formal do romance expressa a estrutura social do contexto histórico em que ele aparece. Em outras palavras, resulta da “dialética de forma literária e processo social”⁷. Muitas das adivinhações sobre o significado de *Iracema* se basearam em versões mais ou menos bem articuladas desse pressuposto; aparecem como interpretações que pretendem formular uma síntese, não da imaginação do escritor diante de contradições históricas irresolutas, mas como um reflexo direto da situação sociopolítica do escritor no texto, o que Fredric Jameson critica como a transposição mecânica da base material à instância ideológica. A homologia entre sociedade e texto foi postulada no pós-guerra pelo crítico romeno-francês Lucien Goldmann⁸. Parece-me que foi segundo essa estrutura interpretativa que se atribuiu ao projeto alencariano uma postura dúbia, pois essas avaliações subentendem, primeiramente, que o indianismo no Segundo Império significava nacionalismo político. Nas interpretações mencionadas a seguir, é

⁶ CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. In: *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993. p. 19-54. Na recente edição de *Literatura e sociedade* (2006), Candido retifica seu uso, nos anos 1960, do termo “estruturalista”, que, à época da primeira publicação do livro, tratava a estrutura textual como uma codificação da estrutura da experiência concreta. Uso o termo “estrutura” nesse sentido para me referir a essa linha da crítica. Esta veio a se contrapor àquela que analisa o texto segundo jogos semióticos. Ver: SANT’ANNA, Afonso Romano de. *Análise estrutural de romances brasileiros*. Petrópolis: Editora Vozes, 1973; ver também: CANDIDO, Antonio. De cortiço a cortiço. In: *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades. 1993. p. 123-152. Os dois revelam a polêmica do método crítico entre Candido e Sant’Anna.

⁷ SCHWARZ, Roberto. Pressupostos, salvo engano, de “Dialética da malandragem”. In: _____. *Que horas são?* Ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 129.

⁸ JAMESON, Fredric. *The political unconscious: narrative as a socially symbolic act*. Ithaca: Cornell University Press, 1981. p. 43.

perceptível o procedimento ideológico no ponto em relação ao qual a fantasia alencariana – “a função de inventar ‘soluções’ imaginárias ou formais para as contradições sociais insolúveis” – se torna suspeita⁹.

Ao menos quatro textos o demonstram e neles se nota a ordem discursiva que os propiciou. Renata Wasserman, por exemplo, começa sua análise propondo uma crítica ideológica ao indianismo de Alencar e confirma com propriedade o sabido projeto alencariano de criar uma literatura brasileira, reconhecida em seus temas e locais. Em tal projeto, Wasserman aponta o receituário de Ferdinand Denis por uma literatura da paisagem e etnia brasileiras. Daí, Wasserman dá um largo salto e aterrissa abruptamente com a conclusão de que o projeto de Alencar comunica “o lugar comum de que os brasileiros como um povo refletem a combinação afortunada das raças que habitam o país”¹⁰. Em suas considerações sobre o romantismo alencariano, a seguir, Wasserman adiciona o hibridismo de Silviano Santiago e Sílvio Romero, para finalmente tocar no ponto nevrálgico da questão. É uma oposição à “democracia racial”, associada às ideias de Gilberto Freyre, a base da objeção de Wasserman sobre o indianismo de Alencar¹¹. Ela menciona que Alencar criou “os mitos de origem da sua nação”¹² e, mais radical ainda, a professora compreende que a síntese do texto indianista de Alencar está numa harmonização da heterogeneidade social do Brasil.

Num raciocínio semelhante, Doris Sommer coloca *Iracema* entre as “ficções fundacionais” para mostrar que as narrativas latino-americanas do século XIX ajudaram a estabilizar a nascente formação nacional de seus respectivos países – Sommer inscreve o cruzamento entre as ideias de Michel Foucault e Benedict Anderson no romance oitocentista latino-americano¹³. Além disso, essa crítica também coloca Alencar como antecessor de Gilberto Freyre e sua sociologia sincrética, notando que a sugestão do naturalista alemão Karl Friedrich Phillip von Martius está implícita em ambos os escritores¹⁴. Com essa

⁹ JAMESON, Fredric. *The political unconscious: narrative as a socially symbolic act*. Ithaca: Cornell University Press, 1981. p. 79.

¹⁰ WASSERMAN, Renata. The red and the white: the indian novel of José de Alencar. *PMLA*, v. 98, n. 5, 1983. p. 815-816.

¹¹ FREYRE, Gilberto. *Casa-grande e senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. Rio de Janeiro: Maia & Schmidt, 1933.

¹² WASSERMAN, *op. cit.*, p. 817.

¹³ FOUCAULT, Michel. *Histoire de la sexualité*. Paris: Éditions Gallimard, 1976; ANDERSON, Benedict. *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism*. London: Verso, 1983.

¹⁴ MARTIUS, Karl Friedrich Philipp von. Como se deve escrever a história do Brazil. *Revista do IHGB*, v. 6, 1844. p. 381-403.

receita em mente, os dois teriam sido os pioneiros da disseminação do mito do amálgama entre as três raças na formação do Brasil, e, para fazê-lo, Sommer afirma que Alencar e Freyre evitaram o tema da violência colonial¹⁵.

Seguindo o mesmo teor crítico, Alfredo Bosi vê um “mito sacrificial” na formulação de *Iracema*¹⁶. Bosi condena o indianismo de Alencar por não continuar o de Gonçalves Dias, avaliando-o pelo que não é: “o romance histórico de Alencar voltou-se não para a destruição das tribos tupis, mas para a construção ideal de uma nova nacionalidade: o Brasil que emerge do contexto colonial”¹⁷. Bosi também demonstra frustração quanto à visão acanhada de Alencar: este “submete os polos nativo-invasor a um tratamento antidialético pelo qual se neutralizam as oposições reais” e, a partir da Independência, não deveria colocar a figura do indígena associada ao europeu: “o esperável seria que o índio ocupasse, no imaginário pós-colonial, o papel que lhe competia, o papel de rebelde”¹⁸.

O ponto comum dos senões levantados pelos críticos citados giram em torno de um nacionalismo perverso de Alencar. A morte de Iracema, depois de entregar-se ao soldado inimigo de seu povo, aparece como legitimação da colonização. Para Wasserman, a palavra-chave é a falsa concórdia do texto de Alencar, em que a forma romanesca serve para “domar um cenário utópico e radical no qual a harmonia desejada se baseia na destruição”¹⁹. A síntese proposta por Sommer condena a ideologia da “sedução mútua” de Freyre²⁰. Bosi correlaciona o defeito sacrificial da visão de Alencar a um esquema feudalizante²¹. O esquema de Bosi, por sua vez, toma como base para sua análise um outro campo discursivo: o debate historiográfico sobre o Brasil colonial que, de um lado, apresentou a linha teórica de Caio Prado Jr., com a tese de que o Brasil Colônia se inseria no sistema capitalista global, e, de outro, Sedi Hirano e Fernando Novais, entre outros, propondo a análise da colônia como um resquício feudalista ou pré-capitalista.

¹⁵ SOMMER, Doris. *Foundational fictions: the national romances of Latin America*. Berkeley: California University Press, 1991. p. 138-71.

¹⁶ BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 176.

¹⁷ *Ibidem*, p. 186.

¹⁸ *Ibidem*, p. 180 e 177.

¹⁹ WASSERMAN, Renata. The red and the white: the indian novel of José de Alencar. *PMLA*, v. 98, n. 5, 1983. p. 821.

²⁰ SOMMER, *op. cit.*, p. 154.

²¹ BOSI, *op. cit.*, p. 186.

Posicionamento e estilo questionáveis

Em relação a essas avaliações, é preciso restabelecer o fato de que *Iracema* é uma narrativa da tendência romântica, claro, que procura satisfazer a necessidade, à época, de um épico brasileiro, dando forma a uma “língua brasílica” e nacional primeiramente nesse sentido. Em sua ardente polêmica *Cartas sobre a Confederação dos Tamoios*²², publicada em 1856, Alencar detalha por que o épico de Gonçalves de Magalhães fora impróprio²³. Em *Cartas*, Alencar enumera recomendações literárias a Magalhães e assim, por um lado, evidencia seu posicionamento quanto ao problemático tema da colonização; por outro, sugere o roteiro da criação de *Iracema*. Na polêmica com Magalhães, o escritor destaca as questões fundamentais sobre a história dos indígenas que deveriam ter inspirado o autor de *A Confederação dos Tamoios*²⁴.

Primeiro, portanto, ressalto que as observações de Alencar no início das *Cartas* confirmam o fato de que o escritor era ciente do drama da aniquilação sofrida pelos indígenas e que a tratava como tal – sua posição nesse sentido nunca foi dúbia. Alencar afirma precisamente esse desastre histórico como o único assunto merecedor de constituir a magnitude de um épico. O escritor repetidamente traduz o destino terrível dos colonizados, referindo-se aos indígenas como “raças que desaparecerão da face da terra, que perecerão ou emigrarão para regiões desconhecidas”²⁵. Critica Magalhães por não incluir quaisquer práticas culturais que pudessem ter sido salientadas em sua “grandeza de [...] raça infeliz”²⁶. Alencar claramente refere-se aos portugueses como invasores e reconhece a destruição causada pela conquista, ao que ele sugestivamente denomina “o vagão do progresso [que] fumeja”²⁷. Enfim, zomba do épico de Magalhães por se abrir com a questão lateral do ataque dos tamoios contra os portugueses:

eis o motivo dessa guerra de morte, dessa vingança estrondosa! Eis o princípio de um drama terrível que acaba pela destruição de um povo! Não é pelo ódio instintivo da cor, não é pelo opróbio e a vergonha de

²² Para referir-me a esses escritos, mencionarei doravante apenas *Cartas*.

²³ ALENCAR, José de. *Cartas sobre a Confederação dos Tamoios*. Rio de Janeiro: Empresa Tipográfica Nacional do Diário, 1856. Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/00175800#page/1/mode/1up>>.

²⁴ Para referir-me ao poema de Magalhães, usarei apenas a menção *Confederação*.

²⁵ ALENCAR, *op. cit.*, p. 6.

²⁶ *Ibidem*, p. 5.

²⁷ *Ibidem*, p. 7.

homens livres reduzidos à escravidão, não é pelo seu belo país, dominado por filhos de terras estranhas...²⁸.

Alencar indiscutivelmente se apresenta como testemunha da “ferida colonial”²⁹. Em vista disso, causa perplexidade o fato de que *Iracema* não tenha sido lido até o momento também como deploração dos resultados da expansão europeia. Em sua polêmica com Magalhães, Alencar não deixa de incluir as questões paradoxais que a colonização envolve, identificadas por ele como de uma “beleza horrível e fascinadora... a beleza terrível do pensamento trágico que penetra em nosso espírito, nos faz tremer e arrepiarem-se os cabelos”³⁰. A percepção dessa “beleza horrível e fascinadora” leva a entender que Alencar não procurou meramente embelezar a tragédia subjacente ao seu relato romanesco. Esforçou-se, sim, em tratar de uma experiência assombrosa por meio de um testemunho sublime.

Um “ultraje à imaginação”

Em *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime* (*Observations on the feeling of the beautiful and sublime*), Immanuel Kant pondera sobre os objetos do sentimento do prazer ou desprazer como subjetivamente determinados e assim inicia sua analítica estética, posteriormente desenvolvida em sua obra *Crítica da faculdade do juízo* (*The critique of judgement*). Kant descreve os dois tipos de “sentimentos mais nobres”: o sublime e o belo. O primeiro é sombrio e provoca horror; atraente, o segundo provoca alegria: “A noite é sublime, o dia é belo [...] o sublime comove, o belo encanta”. Kant assim ressalta a negatividade do sublime: “o semblante de [quem] está passando a sensação plena do sublime é sério, às vezes rígido e atônito”³¹.

Em *Crítica da faculdade do juízo*, Kant elabora essa noção do sublime como um paradoxo, “um ultraje à imaginação”; é a razão/imaginação autorreflexiva que se representa/apresenta a si mesma: “O sublime pode ser descrito

²⁸ ALENCAR, José de. *Cartas sobre a Confederação dos Tamoios*. Rio de Janeiro: Empresa Tipográfica Nacional do Diário, 1856. p. 16. Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/00175800#page/1/mode/1up>>.

²⁹ MIGNOLO, Walter. *The idea of Latin America*. Malden, MA: Blackwell Publishing, 2005.

³⁰ *Ibidem*, p. 22.

³¹ KANT, Immanuel. *Observations on the feeling of the beautiful and sublime*. Translated by John T. Goldthwait. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1960. p. 45-47.

assim: é um objeto (da natureza) cuja representação determina a mente a considerar a inatingibilidade da natureza como equivalente a uma apresentação de ideias³². Também ponderando sobre uma tal inacessibilidade, especialmente diante de eventos catastróficos, Gene Ray propõe ler-se o Holocausto como um acontecimento da era contemporânea no plano do sublime. Ray menciona ainda o terremoto de Lisboa de 1755 como um fator de grandes proporções a abalar o europeu, com um efeito em Kant usualmente subestimado³³. O terremoto estremeceu a crença em noções do bem inabalável, como propunha Gottfried Leibniz, em sua célebre afirmação de que o nosso é o melhor de todos os mundos possíveis³⁴. Reflexões sobre o sublime, portanto, consideram as operações mentais diante daquilo que é impensável, estarrecedor.

Desse modo, também Alencar exprime a contradição trágica que *Iracema* encerra. Na inolvidável morte da protagonista, é cumulada a vítima coletiva da brutalidade colonial. Sua morte, percebida por muitos como o protótipo da ingenuidade nativa, assemelha-se ao destino do herói trágico, desaventurado devido a um erro incontornável: a morte de Iracema é, semelhantemente, um fato anunciado, transgressora que é da lei tabajara. Nesse sentido exato é que ela sobrevive como testemunha sublime do processo cultural, do paradoxo que funde dor e exaltação, como atração e repulsa pelo processo civilizatório – em sua narrativa, Alencar capta esse momento: a relação comovente e terrível entre o indígena e o europeu.

Literatura como projeto unificador

O segundo ponto quanto à crítica acima citada se relaciona ao fato de que ela adiciona uma intenção política também unificadora ao interesse de Alencar em mapear o Brasil literariamente. A intenção do escritor teria sido provida por uma suposta cumplicidade sua com o processo de centralização política do período, silenciando dissensos, sendo Iracema uma alegoria dos silenciados. Sobrepondo-se a essa violência, o livro, como artefato cultural, teria sintetizado um conceito de nação. Para Wasserman, por exemplo, Alencar

³² KANT, Immanuel. *Critique of judgement*. Oxford: Clarendon, 1964. p. 91 e 119.

³³ RAY, Gene. Reading the Lisbon earthquake: Adorno, Lyotard and the contemporary sublime. *The Yale Journal of Criticism*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 17.1, 2004. p. 1-18.

³⁴ *Ibidem*, p. 8.

tentou “formular uma ideologia”³⁵ ou “criar uma identidade cultural para [...] seus leitores”³⁶; Sommer vê em Alencar a antropologia fundadora de Freyre, bem como Bosi o faz a partir do campo da história: Alencar teria sido um problemático “protointérprete” do Brasil. David Treece, com o último dos quatro textos aqui considerados, finalmente torna explícito um propósito político de Alencar quando equipara a aliança entre o indígena e o europeu, no texto, com a política de conciliação do Segundo Império, o que resulta numa “ideologia [alencariana] conciliatória”³⁷.

Diante de avaliações como essas, uma visão renovada de *Iracema* parece tornar imprescindível ignorar a duvidosa cumplicidade do autor com os vencedores da história brasileira. Parece também que no exame do indianismo de Alencar assume-se o campo intersectado da produção cultural no Brasil – a atividade literária ao lado da política – como indicação direta da política do escritor no texto. Malgrado tanto o contexto histórico a partir da Independência, no qual há um esforço em consolidar a nação sob a égide da europeidade, como a atuação ruidosa de Alencar no Partido Conservador, e apesar, especialmente, de sua funesta oposição à Lei do Ventre Livre, esse paralelo automático é o que deve ser analisado mais detidamente como uma questão de método³⁸.

É preciso reiterar que o nacionalismo de Alencar remonta às pesquisas do Romantismo em direção a uma literatura que afirma o “caráter popular e da língua nacional”³⁹. Ferdinand Denis propôs essa forma de diferenciação pela

³⁵ WASSERMAN, Renata. The red and the white: the indian novel of José de Alencar. *PMLA*, v. 98, n. 5, 1983. p. 825.

³⁶ *Ibidem*, p. 822.

³⁷ TREECE, David. *Exiles, allies, rebels: Brazil's indianist movement, indigenist politics, and the imperial nation-state*. London: Greenwood Press, 2000. p. 80. Esses posicionamentos tomam como dada uma concepção de nacionalismo que aparece apenas no século XX. Anthony Smith o explica em seu livro seminal sobre o assunto: “Foi Friedrich Meinecke que em 1908 distinguiu a *Kulturnation* [nação cultural], a comunidade cultural em grande parte passiva, da *Staatsnation* [nação estado], a ativa, autodeterminada noção política”. O governo Vargas é um exemplo dessa habilidade de captar a separação cultural/estatal e a manipulá-la eficazmente em suas estratégias nacionalistas. SMITH, Anthony D. *National identity*. Reno: University of Nevada Press, 1991. p. 8.

³⁸ A ausência na obra de Alencar da representação da etnia africana na conformação de um povo durante o processo de fundação nacional tem sido bastante criticada. Francisco Weffort nota, a esse respeito: “o indianismo adequou-se como conveniente motivo das elites que buscavam afirmar uma identidade nacional, com a vantagem de evitar o ‘problema’ representado pelo negro”. WEFFORT, F. C. *Formação do pensamento político brasileiro: ideias e personagens*. São Paulo: Ática, 2006. p. 194.

³⁹ BRENNAN, Timothy. The national longing for form. In: *Nation and narration*. Ed. Homi Bhabha. London and New York: Routledge, 1990. p. 44-70.

especificidade local para a literatura brasileira, seguindo a voga filológica e *Volk* herdados do Iluminismo pelos irmãos Schlegel e Madame de Stäel. Timothy Brennan observa o envolvimento da classe média urbana europeia, leitora e escritora, na criação de uma consciência nacional – fato que também ocorre no Brasil⁴⁰. Lembra que as ideias de Jean-Jacques Rousseau em torno de um “conceito da personalidade coletiva do povo” vinham de uma perspectiva da base da pirâmide social. Essa noção, na Alemanha, levou Johann Gottfried von Herder – modelo para os irmãos Schlegel – a cunhar com o termo *Volksgeist*, literalmente, esse espírito do povo, perscrutado em canções e contos folclóricos⁴¹.

Nesse contexto, lidando com aquela ideia, automática nas últimas décadas, de que a literatura aparece como criação simbólica a serviço do nacionalismo, David Cooper mostra algo diferente: a nacionalização advém de “necessidades específicas nas várias esferas culturais propriamente [...] devido a uma crise moderna na constituição de valores literários”⁴². Cooper cita as querelas literárias na França e Inglaterra no século XVII e começo do XVIII, que almejam redefinir a noção trans-histórica da literatura clássica. Novos estudos sobre essas querelas apontam o fato de que ali se iniciou uma “relativização do gosto” e uma acepção cultural da produção humana, particularizante se comparada à visão universalizante do pensamento clássico. Observando o desenvolvimento em outras áreas do conhecimento, os críticos do período preconizaram a necessidade de um aprofundamento de estudos em áreas distintas. Produziu-se então a divisão de campos entre artes e ciências. Daí aparece o conceito de literatura

⁴⁰ A hipótese de Wasserman de que Alencar procurou criar uma identidade para seus leitores poderia ser aventada, já que o nacionalismo é ao mesmo tempo populista e elitista, pois configurado pela camada letrada da sociedade. No entanto, supor a possibilidade de autoidentificação dessa camada urbana com o indígena no século XIX no Brasil conta com o debate sobre as ideias de Freyre do final do século XX e é, portanto, teleológica. Sem mencionar que, se a aceitação por parte do brasileiro de sua suposta origem indígena é ainda nos dias de hoje bastante problemática, o que dirá no século XIX. Sobre isso ver: OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. *A sociologia do Brasil indígena*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1978.

⁴¹ BRENNAN, Timothy. The national longing for form. In: _____. *Nation and narration*. Ed. Homi Bhabha. London and New York: Routledge, 1990. p. 53. Herder também cunhou os termos *Nationalliteratur* (literatura nacional), *Volks poesie* (poesia popular), *Volksdichtung* (variabilidade, oralidade), *Volkslied* (canção popular), ideias que também reverberam em *Iracema*.

⁴² COOPER, David. *Creating the nation: identity and aesthetics in early nineteenth-century Russia and Bohemia*. Northern Illinois University Press, 2010. p. 8.

como atividade que se ocupa da escrita criativa, bem como da apreciação das qualidades específicas da poesia; a palavra “aesthetica” aparece numa tese da Universidade de Halle em 1735, como “a ciência da percepção”⁴³.

Esse é um contexto adequado para localizar *Iracema*, uma obra criada para delimitar o espaço brasileiro dentro da literatura mundial, quando literaturas se tornavam nacionais, com língua e tópicos próprios advindos da pesquisa de temas populares. Quanto a um compromisso oficial de *Iracema* com a política da época, vale sugerir um paralelo: poderia a ficcionalização oitocentista de *Iracema* sobre a fundação do Ceará no século XVII ser equivalente à *Terra papagalli*, de Torero e Pimenta, no século XX, sobre o descobrimento do Brasil?⁴⁴. Assim posto, nota-se que a artificialidade de ambos os trabalhos baseados em fatos e personagens históricos – um trágico e outro paródico – demonstra um mesmo fato: tudo o que se torna história é construção discursiva. Portanto, sendo uma entre outras formas capazes de pensar em uma “ligação primária e localizável”, como diz Williams, *Iracema* não se constitui necessariamente em “força que forma e legitima a nação”⁴⁵, ou que perfaz, em termos literários, uma síntese sociopolítica de harmonização, sedução e conciliação entre o colonizador e um colonizado particularmente sacrificável. Essas análises insistem na figuração do amálgama sociocultural brasileiro sem explicitar seus disfarces redutivos.

Inversão fetichista

Žižek nos diz que o fetichismo da mercadoria é a matriz que explica “todas as outras formas de inversão fetichista”⁴⁶, pois a abstração social mais básica se encontra na prática mercantil do uso da moeda. Mas o autor esloveno mostra que a aceitação dessa convenção, para além do desgaste material do papel e do metal que encarnam a moeda, “é sempre sustentada pela garantia de alguma autoridade simbólica”⁴⁷. Este é o ponto a ser retido com relação ao procedimento ideológico explicado por Žižek e que subjaz às análises apresentadas até agora: o fato de que essa transação da matriz ideológica que parece

⁴³ COOPER, David. *Creating the nation: identity and aesthetics in early nineteenth-century Russia and Bohemia*. Northern Illinois University Press, 2010. p. 18-19.

⁴⁴ TORERO, José Roberto; PIMENTA, Marcus Aurelius. *Terra papagalli*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

⁴⁵ COOPER, *op. cit.*, p. 6.

⁴⁶ ŽIŽEK, Slavoj. *The sublime object of ideology*. New York, London: Verso, 1980. p. 16-19.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 18-19.

ser feita no pensamento do indivíduo antecede a prática aparentemente abstrata. Žižek identifica essa instância antecedente com a formulação lacaniana da Ordem Simbólica: “uma outra cena externa ao pensamento por meio da qual a forma do pensamento já está articulada antecipadamente”⁴⁸. A observação de Žižek quanto ao horizonte ideológico, no âmbito discursivo (Simbólico), que precede à atuação dos sujeitos sociais, coincide com o que Jameson menciona em um estudo, no qual procura encontrar a ponte entre os acontecimentos sociais e os fatos privados: “a representação ideológica deve ser vista como aquele mapeamento narrativo ou fantasia indispensável através da qual o sujeito individual inventa uma relação ‘vívida’ com sistemas coletivos” – estes são previamente existentes, em forma de linguagem, e excludentes em relação ao indivíduo que, com sua narrativa, procura se inserir nessa ordem⁴⁹. Significa dizer que Alencar sem dúvida recebeu uma tradição discursiva com a qual dialogou e à qual respondeu com *Iracema*, da mesma forma que a crítica de seu trabalho acima citada o avaliou segundo uma certa tradição discursiva antropológica ou histórica. Para ambos os lados, um código anterior dá forma ao texto, pois a história, “como causa abstrata, nos é inacessível exceto em forma textual. [...] Nossa abordagem [da história] e do Real, propriamente dito, passa por uma textualização prévia, pela narrativização no inconsciente político”⁵⁰.

O problema apontado aqui é o modo discursivo através do qual *Iracema* passou a ser incontestavelmente definido por décadas, como um artefato de apoio ao nacionalismo do Segundo Império. E os críticos citados também procuraram uma síntese entre o texto de Alencar e a história, esquecendo-se de tratar de dois passos necessários sobre essa ponte: primeiro, guiando-se por uma autoridade simbólica literalmente anacrônica (Freyre, os intérpretes do Brasil) sem explicitá-la; segundo, deixando de teorizar *Iracema* como uma elaboração da inserção de Alencar no contexto histórico no qual ele escreveu o livro. Ouso dizer que muitos trabalhos críticos de inspiração marxista fazem o mesmo, ou seja, esquecem-se do elo-chave: o imaginário do escritor (interpelado pelo seu momento histórico, para falar com Althusser) na transposição do texto social/histórico para o texto literário⁵¹.

⁴⁸ ŽIŽEK, Slavoj. *The sublime object of ideology*. New York, London: Verso, 1980. p. 19.

⁴⁹ JAMESON, Fredric. Imaginary and symbolic in Lacan: marxism, psychoanalytic criticism, and the problem of the subject. In: *Literature and psychoanalysis*. The question of reading: otherwise. Ed. Shoshana Felman. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1982. p. 394.

⁵⁰ *Idem*. *The political unconscious: narrative as a socially symbolic act*. Ithaca: Cornell University Press, 1981. p. 35.

⁵¹ ALTHUSSER, Louis. *Ideology and ideological state apparatuses*. Lenin and philosophy.

Mais recentemente, Vagner Camilo parece-me começar a apontar para uma visão segundo a qual o escritor procura na sua fantasia um modo de lidar com o Real ou a História, em suas “contradições sociais insolúveis”, âmbito esse já estruturado e recebido pelo indivíduo, no qual ele busca seu lugar. Camilo compreende que, com *Iracema*, Alencar toma para si a posição de restaurador dos cearenses, considerados bárbaros no contexto político após a Confederação do Equador (1824) contra a monarquia⁵². Treece também insinua uma conexão interessante, uma homologia entre Alencar e Moacir, mas antecede esse achado propondo *Iracema* como reiteração bíblica na qual Moacir é o messias da nação⁵³.

Um determinado sujeito da brasilidade

Com tudo isto, está claro que existe uma dificuldade em se ver *Iracema* como literatura: a estória nos toca; existe uma sugestão racial e regressiva (feudal) que incomoda a crítica; o livro *Iracema* aparece em si mesmo como um embaraçoso e inexplicável amálgama.

Continuando o ponto anteriormente citado da inversão fetichista – para então voltar ao aspecto sublime de *Iracema* e vislumbrar outras soluções –, Žižek define o sublime como uma “substância imutável”, um “corpo dentro do corpo”, mas não menos um equívoco epistemológico⁵⁴. Mais adiante, em seu livro, ele desdobra o processo da operação sublime kantiana, semelhante ao Real lacanian, como “um objeto elevado ao nível da Coisa (impossível-real)” que, em outras palavras, significa o transcendente em Kant, a “inatingível Coisa-em-si-mesma”. O sublime indica o insucesso da representação dessa Coisa transcendental⁵⁵. Do mesmo modo, o sublime em Alencar buscou representar em *Iracema* a Real matéria-prima da brasilidade, como Williams observa ao destacar a povoação enraizada no nativo, e não a nação como Estado. Nesse projeto de encontro do colonizador e colonizado, “a beleza horrível e fascina-

Translated: Ben Brewster. New York: Monthly Review, 2001. p. 109. A célebre frase de Althusser quanto ao processo de interpelação em termos lacanianos é: “a ideologia representa a relação Imaginária de indivíduos com sua Real condição de existência”.

⁵² CAMILO, Vagner. Mito e história em *Iracema* – a recepção crítica mais recente. *Revista Novos Estudos*, CEBRAP, São Paulo, 2007. p. 169-89.

⁵³ TREECE, David. *Exiles, allies, rebels: Brazil's indianist movement, indigenist politics, and the imperial nation-state*. London: Greenwood Press, 2000. p. 193.

⁵⁴ ŽIŽEK, Slavoj. *The sublime object of ideology*. New York, London: Verso, 1980. p. 18-19.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 202-203.

dora” de Alencar mencionada é um “objeto-fantasia que preenche a falta [de uma representação] no Outro (a ordem significante)”⁵⁶.

Essas considerações embasam a explicação de Žižek dos modos como textos podem ser lidos. A visão de Kant, ele compreende como uma leitura fruto de uma “reflexão externa”⁵⁷. Daí, o autor esloveno diferencia três tipos de leitura resultantes de reflexões específicas diante de seus objetos. A reflexão postuladora é uma leitura ingênua que acredita apreender o âmago do texto. A externa, como a de Kant, aborda o âmago do texto como inatingível, para além da compreensão e até mesmo deformado por ela. A reflexão determinada presume que o texto não tem um fulcro fixo, mas constitui-se através de suas determinações externas, sem um “sentido original”; em suma, há uma multiplicidade de determinações a serem consideradas e são estas que propiciam o texto⁵⁸.

Essas determinações desempenham um papel tanto na criação de *Iracema* como em suas leituras. Mas crucial, tanto para a produção do texto como para as leituras que a determinam, é a rede simbólica na qual se inserem. Importa a relação entre o regime do texto como revelador da inscrição do narrador, por um lado, e a rede simbólica, por outro. Jameson trata disso e adverte sobre quão oportuna é a visão althusseriana que evita o mecanicismo da transposição do social ao textual diretamente – “Dialética da malandragem” seria um exemplo desse procedimento. A redução do texto a outros discursos respeita essa relativa autonomia do ideológico ou cultural, e David Cooper vai nesse sentido em suas considerações sobre o nacionalismo literário. Aquela crítica de *Iracema* aqui focalizada, no entanto, desconsidera o escritor como mediação entre as determinações externas. Sobre esse problema, Jameson se coloca “por uma historização radical de operações mentais, de modo que não apenas o conteúdo da análise, mas o método ele mesmo, junto com o analista, sejam computados no ‘texto’ ou fenômeno a ser explicado”. Assim esse crítico considera “os limites de uma consciência ideológica” e os termos além dos quais “aquela consciência não pode ir [...] e está condenada a oscilar”⁵⁹. Alencar tem seus limites, tanto quanto nós, seus críticos.

Considerando a rede simbólica do âmbito sociocultural e os limites da mentalidade do escritor, sugiro a possibilidade de ter sido a percepção de seu

⁵⁶ ŽIŽEK, Slavoj. *The sublime object of ideology*. New York, London: Verso, 1980. p. 208.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 213.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 214.

⁵⁹ JAMESON, Fredric. *The political unconscious: narrative as a socially symbolic act*. Ithaca: Cornell University Press, 1981. p. 47.

fracasso político, devido à sua colisão frontal com D. Pedro II, o que levou Alencar, se não a fantasiar um alcance do Brasil como um todo, em particular, certamente, a fundar o Ceará na literatura. No prefácio de *Iracema*, dedicado ao amigo Visconde de Jaguaribe – posteriormente nomeado para o cargo no Senado que Alencar cobiçara –, o escritor o sugere, falando de sua carreira comparada à de seu pai:

O nome de outros filhos enobrece nossa província na política e na ciência; entre eles o meu, hoje apagado, quando o trazia brilhantemente aquele que primeiro o criou [...] Quem não pode ilustrar a terra natal canta as lendas suas...⁶⁰

Portanto, Alencar poderia adequadamente ter declarado, à moda de Flaubert, “Moacir c’est moi”, pois o escritor, que no prefácio se identifica como filho de Alencar pai, na dedicatória se coloca como um “filho ausente”⁶¹, o filho de Iracema e Martim, retirado da terra natal numa jangada, conforme conta-nos o início da narrativa⁶². Mais adiante, Alencar arrisca um prognóstico em uma evocação autorreflexiva: “O primeiro cearense, ainda no berço, emigrava da terra pátria. Havia aí a predestinação de uma raça?”⁶³.

Naquele Brasil “ainda em ser”⁶⁴, Alencar demarca o ponto de uma dialética da brasilidade; transmite em *Iracema* aquilo que Darcy Ribeiro chamou de “tarefa de fazer Brasil”: mas na literatura⁶⁵. É Ribeiro quem nos esclarece sobre o processo de formação multirrelacional da brasilidade e, mais importante ainda, do conflito identitário do mameluco, ou “brasíndio”: “não podendo identificar-se com os que foram seus ancestrais americanos – que ele desprezava – nem com os europeus – que o desprezavam [...], via-se condenado à pretensão de ser o que não era nem existia: o brasileiro”⁶⁶. Como mostram as relações citadas por Ribeiro, a primeira reação à interpelação à qual Alencar responde com *Iracema* resulta num distanciamento através da exterioridade do sublime, do significado inalcançável.

⁶⁰ FRANCHETTI, Paulo. Apresentação. In: ALENCAR, José de. *Iracema: lenda do Ceará*. Apresentação de Paulo Franchetti. Cotia: Ateliê Editorial, 2010. p. 93.

⁶¹ *Ibidem*, p. 89.

⁶² *Ibidem*, p. 95.

⁶³ *Ibidem*, p. 251.

⁶⁴ RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 134.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 130.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 128.

Mas, enfim, faz-se homólogo a Moacyr: segue com seu pai e deixa a mãe, como quem também se desliga da “terra selvagem”⁶⁷. Quanto ao alcance de *Iracema*, em vez de diagnosticar algum irremediável vício de idealismo no pensamento de Alencar, podemos, mais modestamente talvez, aceitar não ter sido ele capaz, em seu momento histórico, de se tornar um Darcy Ribeiro⁶⁸, e reconhecer que *Iracema* ilustra singularmente a frustração soturna que se encontra na máxima de Walter Benjamin: “Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie”⁶⁹. E vice-versa: além de atentar para o lado perverso da civilização, cabe salientar, na expressão de Benjamin, o paradoxo de que a barbárie só existe em civilizações. Barbárie é cultura – e esta é a desventura humana.

Referências bibliográficas

ALENCAR, José de. *Cartas sobre a Confederação dos Tamoios*. Rio de Janeiro: Empresa Tipográfica Nacional do Diário, 1856.

ALTHUSSER, Louis. *Ideology and ideological state apparatuses: Lenin and philosophy*. Translated by Ben Brewster. New York: Monthly Review, 2001.

ANDERSON, Benedict. *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism*. London: Verso, 1983.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BRENNAN, Timothy. The national longing for form. In: _____. *Nation and narration*. Ed. Homi Bhabha. London and New York: Routledge, 1990, p. 44-70.

CAMILO, Vagner. Mito e história em *Iracema*: a recepção crítica mais recente. *Revista Novos Estudos*, São Paulo, CEBRAP, n. 78, p. 169-89, 2007.

⁶⁷ FRANCHETTI, Paulo. Apresentação. In: ALENCAR, José de. *Iracema*: lenda do Ceará. Apresentação de Paulo Franchetti. Cotia: Ateliê Editorial, 2010. p. 96.

⁶⁸ JAMESON, Fredric. *The political unconscious: narrative as a socially symbolic act*. Ithaca: Cornell University Press, 1981. p. 51. Comentário de Jameson sobre os limites do tempo em Hegel e Marx.

⁶⁹ BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: *Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994. p. 225.

CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

COOPER, David. *Creating the nation: identity and aesthetics in early nineteenth-century Russia and Bohemia*. Northern Illinois University Press, 2010.

FOUCAULT, Michel. *Histoire de la sexualité*. Paris: Éditions Gallimard, 1976.

FRANCHETTI, Paulo. Apresentação. In: ALENCAR, José de. *Iracema: lenda do Ceará*. Cotia: Ateliê Editorial, 2010.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande e senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. Rio de Janeiro: Maia & Schmidt, 1933.

JAMESON, Fredric. Imaginary and symbolic in Lacan: marxism, psychoanalytic criticism, and the problem of the subject. In: _____. *Literature and psychoanalysis*. The question of reading: otherwise. Ed. Shoshana Felman. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1982.

_____. *The political unconscious: narrative as a socially symbolic act*. Ithaca: Cornell University Press, 1981.

KANT, Immanuel. *Critique of judgement*. Oxford: Clarendon, 1964.

_____. *Observations on the feeling of the beautiful and sublime*. Translated by John T. Goldthwait. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1960.

MARTIUS, Karl Friedrich Philipp von. Como se deve escrever a história do Brasil. *Revista do IHGB*, v. 6, p. 381-403, 1844.

MIGNOLO, Walter. *The idea of Latin America*. Malden, MA: Blackwell Publishing, 2005.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. *A sociologia do Brasil indígena*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1978.

PELOGGIO, Marcelo. José de Alencar e a crítica realista. *Terra Roxa e Outras Terras – Revista de Estudos Literários*, Londrina, Universidade Estadual de Londrina, v. 16, p. 5-14, 2009.

RAY, Gene. Reading the Lisbon earthquake: Adorno, Lyotard and the contemporary sublime. *The Yale Journal of Criticism*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2004.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Análise estrutural de romances brasileiros*. Petrópolis: Editora Vozes, 1973.

SCHWARZ, Roberto. Pressupostos, salvo engano, de *Dialética da malandragem*. In: _____. *Que horas são?* Ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SMITH, Anthony D. *National identity*. Reno: University of Nevada Press, 1991.

SOMMER, Doris. *Foundational fictions: the national romances of Latin America*. Berkeley: California University Press, 1991.

TORERO, José Roberto; PIMENTA, Marcus Aurelius. *Terra papagalli*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

TREECE, David. *Exiles, allies, rebels: Brazil's indianist movement, indigenist politics, and the imperial nation-state*. London: Greenwood Press, 2000.

WASSERMAN, Renata. The red and the white: the indian novel of José de Alencar. *PMLA*, v. 98, p. 5, p. 815-827, 1983.

WEFFORT, Francisco C. *Formação do pensamento político brasileiro: ideias e personagens*. São Paulo: Ática, 2006.

WILLIAMS, Raymond. *The year 2000*. New York: Pantheon, 1983.

ŽIŽEK, Slavoj. *The sublime object of ideology*. New York, London: Verso, 1980.

A Representação dos Judeus em *As Minas de Prata*, de José de Alencar: Diálogos com *Calabar*, de Mendes Leal

Rafaela Mendes Mano Sanches¹

Os judeus em *As minas de prata*

O romance *As minas de prata*, de José de Alencar, é publicado pela Bibliotheca Brasileira de Quintino Bocaiúva em 1862, com dezenove capítulos iniciais e com o título *As minas de prata: continuação do Guarani*. Somente em 1865, Alencar retoma sua obra e a publica em seis volumes, pela editora B. L. Garnier, fazendo algumas modificações na primeira versão: retira notas, altera o próprio título e acrescenta outros capítulos. A mudança no título relacionada à exclusão das notas sugere outro viés de leitura, que readapta a trama romanesca desvinculada de *O guarani*. Assim, se, em 1862, Alencar sugeria uma chave de leitura para aquele romance, seja pelo título que o atrelava ao *O guarani*, grande sucesso na época, seja pela citação de suas fontes, em 1865, joga o leitor no seu labirinto textual e o deixa construir os caminhos da própria rede narrativa. Por um lado, Alencar não cita suas matrizes historiográficas, por outro, traz citações de cronistas, bem como a atuação desses personagens na própria obra, como o padre Fernão Cardim, fato que sinaliza a confecção de sua prosa de natureza histórica e os artifícios de seu discurso narrativo. Nesse sentido, a engrenagem estética redimensiona as fronteiras de estilos e de linguagens que transitam entre o limite da precisão histórica e da esfera fictícia.

¹ Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).

A obra enfoca as grandes lutas e aventuras pela posse do roteiro feito pelo personagem Robério Dias, que sistematiza e organiza as informações dadas por seu pai, Moribeca, o primeiro a encontrar o local das minas de prata. Robério procura não despertar suspeitas na sua exploração da gruta, porém os rumores sobre esse local espalham-se e o minerador decide revelar o seu segredo ao rei da Espanha. Nesse momento, o mapa do explorador é roubado, de modo que Robério é obrigado a retornar ao sertão, acompanhado do representante do el-rei, D. Francisco de Sousa, para mostrar seu achado e comprovar sua inocência. Nesse percurso, o minerador morre e seus bens são confiscados, o que deixa o filho do aventureiro, Estácio, na mais extrema pobreza. Vivendo sob a sombra de seu passado, Estácio busca sua identidade, desvendando o mistério que cerca as minas e passando por várias peripécias na luta pelo roteiro, seja com o governador D. Francisco de Sousa, seja com o padre Gusmão de Molina, personagem que vem da Espanha a fim de descobrir o paradeiro do pergaminho.

O desenvolvimento desse material romanesco acompanha a pintura do material histórico, dado por um vasto painel da Bahia no início dos Seiscentos, detalhando os costumes, as festas, os torneios durante o ano de 1609. A “pretensão de verdade histórica”, seja pela alusão aos dados historiográficos, seja pela referência explícita a cronistas no interior da obra, estrutura a gênese da nação e, nessa perspectiva, dá sentido ao grande conflito da época: a referência à invasão holandesa no Brasil. Na construção dos referentes dessa “batalha nacional”² e do seu momento histórico, a narrativa reacomoda as relações conflituosas dos judeus existentes no Brasil com o período da Contrarreforma, o que proporcionou alianças destes com os holandeses que traficavam na colônia portuguesa. Nos movimentos entre Brasil e Europa e nas alianças religiosas entre grupos judaicos e holandeses, o referido povo ganha diferentes imagens e estereótipos no decorrer da trama.

No cenário da capital baiana, os personagens judeus Brás e Samuel destacam-se como sujeitos contrabandistas, conspiradores e traidores da pátria. Uma vez que os judeus se sentem ameaçados pelas leis coloniais³ e muitos

² Empregamos o termo “nacional” a partir da leitura de *As minas de prata*, que considera o espírito nacional e a mobilização dos habitantes da Bahia em prol de sua pátria. Entretanto, nesse momento, o Brasil pertencia às terras portuguesas, não havendo distinção entre Brasil e Portugal.

³ A narrativa se apropria das leis que regulavam a passagem dos judeus nas colônias: “Além dos estrangeiros, apresentavam-se ainda *outros meio-inimigos*, ou *ao menos mui suspeitos*.”

deles não pertencem, de fato, às terras brasileiras, não poderiam desenvolver o sentimento de pertença à pátria. O fato de esses personagens viverem sob constante ameaça de serem expulsos da colônia faz com que se aproximem dos holandeses⁴, pois as leis que regulam e permitem o trânsito dos judeus nas colônias passam a ser revistas, podendo ser revogadas. Assim, Brás e Samuel preparam uma trama conspiradora contra a colônia brasileira, ao mesmo tempo que traficam com os estrangeiros e buscam libertar os flamengos presos em terras brasileiras.

A condição tensa experimentada por esse povo é trabalhada nas relações entre as leis que permitem aos colonos virem ao Brasil:

Em 1601, os *pobres judeus*, a quem era proibido pela lei de 30 de junho de 1567 passar às colônias, ofereceram a soma de 200.000 cruzados pela revogação do interdito; semelhante transação que bem revelava os lucros avultados que essa *raça industriosa e mercantil* tirava do comércio da Índia e do Brasil, *ofendia os interesses da Companhia. Desde então não cessara ela de insistir pela revogação da lei de 30 de julho de 1601*⁵.

Segundo o narrador, o povo judeu teve que negociar sua condição nas terras da América, pois eram barrados pelas leis da metrópole. No cerne desse conflito, a representação dos judeus passa pelas imagens de povo sem terra e

Eram os cristãos-novos, muitos dos quais, de sangue português, se encontravam disseminados por toda a costa, e alguns até com ordens sacras, e aos quais a metrópole ora perseguia, ora favorecia. Depois de haver consentido que passassem muitos ao Brasil, proibiu a vinda de outros; mas, reconhecendo logo que isso não estava em harmonia com o desejo que mostrava de ver povoado o Brasil, cassou a proibição. Depressa, porém, mudou de parecer: *reunindo-se os judeus e cristãos novos na metrópole, e oferecendo, para as urgências do Estado, a avultada quantia de um milhão e setecentos mil cruzados, incluindo nela duzentos para poderem comerciar livremente com as colônias, tudo lhes foi concedido. [...]* prosseguindo-se ainda depois de casadas as graças concedidas, e sendo assunto não liquidado em 1617". In: VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. *História geral do Brasil*. São Paulo: Universidade de São Paulo, t. II, 1981. p. 65 (grifo nosso). As notas da obra trazem os alvarás e as leis, entre os quais citaremos: "Alvará de 21 de maio de 1567", que proíbe a vinda de cristão; "leis de 31 de julho e 24 de novembro de 1600", que concederam tudo aos judeus mediante uma determinada quantia.

⁴ "Os judeus ameaçados pelo Santo Ofício chamavam os holandeses, como outrora seus antepassados em Babilônia haviam chamado em suas preces Ciro, o conquistador, para libertá-los da escravidão". In: ALENCAR, José de. *As minas de prata. Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, v. II, 1958. p. 689.

⁵ *MP*, 1958. p. 577 (grifos nossos). A partir deste momento, adotaremos a abreviação "MP" para nos referirmos ao romance *As minas de prata*.

sem pátria, que busca lucro e uma nova pátria no além-mar. Esbarrando com a Companhia de Jesus e com os representantes do sentimento patriótico, defrontam-se com vários obstáculos para atingir seu objetivo.

Partindo dessas questões e problematizações, este trabalho busca indagar dos sentidos e estereótipos explorados pela obra alencariana sobre os judeus. Estudaremos a construção das imagens desse povo como traidor, conspirador e contrabandista, analisando os seus possíveis significados associados à busca de uma literatura nacional e à particularidade da história do Brasil. Nessa perspectiva, trataremos os diálogos entre o romance alencariano e o romance *Calabar*, de Mendes Leal, buscando os pontos em comum na apreensão da ação dos judeus juntamente com os holandeses.

Na taberna do “judengo” Brás

A primeira chave de leitura importante para dar significado à história desses personagens apresenta-se na reescrita da obra em 1865, momento em que Alencar insere o capítulo XV, “Da malga que se bebia na taberna do judengo”, entre os dezenove capítulos já escritos. Os artifícios narrativos formam e definem a atuação dos judeus no Brasil, concentrada, por um lado, na imagem de contrabandista e conspirador de Brás. O espaço destinado a descrevê-lo e caracterizá-lo em um capítulo específico nos possibilita entender sua figura como uma das peças centrais para o desenvolvimento da trama, juntamente com o papel atribuído à taberna na obra.

Sendo apresentado em momentos anteriores ao capítulo XV, Brás tem o seu caráter duvidoso indiciado e sinalizado pela narrativa, de forma que o leitor já conhece o termo depreciativo do vocábulo “judengo”, qualificativo de Brás, antes de a narrativa sugerir “a malga”⁶ de sua taberna. Seguimos com a apresentação:

⁶ “Malga, s. f. Tigela para sopas”. PINTO, Luiz Maria da Silva. *Diccionario da lingua brasileira*. Ouro Preto: Tipografia de Silva, 1832. A descrição da taberna no romance fornece uma rápida contextualização desse estabelecimento comercial nos Seiscentos, caracterizando a estrutura física desse “mercado popular” e seus objetos típicos, bem como as artimanhas do seu dono Brás para satisfazer seus fregueses: “De ordinário só havia na varanda uma grande mesa esquinada, posta no centro e ao comprido; naquela noite, porém, como essa não bastasse para a gente da gesta, mestre Brás [...] engendrara modos de satisfazer a sua numerosa freguesia. Uma tábua passada da janela a um cavalete, e barris ou cartolas voltados de borco, faziam bom suplemento de mesas, estreitas sim, mas suficientes para o *pratel* e a *malga*”. (MP, 1958, p. 542, grifos nossos). No decorrer do capítulo, a malga serve de recipiente para bebida, no caso, para o vinho. Esse primeiro significado é transposto para outros de natureza metafórica.

Era este o taverneiro, o Brás Judengo, como o chamava *o vulgo*; homem de estatura meã, entre gordo e magro, de cabelo preto corrido e barba ruiva encarapinhada; espécie de ecletismo vivo no moral, como no físico; *alma anfíbia, habitando no vício tão bem como na virtude*.

Não professava *religião alguma, porém usava de todas*: era ao mesmo tempo pelos padres da Companhia e pelos senhores de engenho, a favor e contra a liberdade dos índios; vivia bem com o alcaide e com os ratoneiros; acoutava negros fugidos e também os entregava aos donos quando lhe davam pingue espórtula.

Seu verdadeiro nome era *Joaquim Brás*; pelo menos assim foi dado o rol na Câmara, quando se tratara do assentamento dos moradores e vizinhos do conselho. *Desse nome usava ele sempre que traficava com os mercadores judeus*⁷.

Entendendo “sujeito anfíbio” como um sujeito duplo, aquele que muda conforme o ambiente e a necessidade, o comportamento de Brás justifica-se diante de sua função, a de comerciante, pois, para que permanecesse tanto tempo no comércio ilícito, mantém, por um lado, bom relacionamento com personagens que simbolizam a ordem e a lei, como Vaz Caminha, e por outro, com personagens de caráter duvidoso, como o judeu Samuel, de forma que, na ambivalência de sua atuação, ganha aliados de toda a parte. Já o rabino Samuel também flutua na ambivalência, mas, com menos foco do que o taverneiro, atua na usura. Se Brás, apesar de ser judeu, torna-se cristão conforme lhe convém, Samuel respeita toda a doutrina de sua religião judaica, mostrando ser um verdadeiro rabino. A aliança entre esses dois personagens permite formar um comércio clandestino para traficar com os holandeses, que ancoram na costa da Bahia, de forma que tais contatos proporcionam a Brás participar ativamente de uma conspiração para tomar a capital baiana.

O taverneiro recebe diferentes nomeações ao longo da obra, como Joaquim Brás⁸, Brás Judengo⁹ e mestre Brás¹⁰, que registram o seu quadro de mo-

⁷ MP, 1958. p. 467 (grifos nossos).

⁸ Nome utilizado para comerciar com os mercadores judeus.

⁹ Nome empregado no sentido depreciativo, tendo em vista que, dentro da própria narrativa, o vocábulo é aludido numa cena em que um personagem é xingado com uma série de termos de baixo calão e, entre eles, a palavra judengo é citada.

¹⁰ Refere-se a sua maestria em lidar com seus negócios, visto que é bem engenhoso para satisfazer seus clientes e sua própria movimentação financeira. Destacamos o uso do nome

vimentação exterior e interior¹¹. O título “Da malga que se bebia na taberna do judengo” se refere tanto ao próprio momento em que um dos capangas de Brás bebe o líquido da malga, e esse seria o sentido literal do título, quanto ao sentido metafórico, que abrange a atuação de Brás no romance e mobiliza a imagem de conspirador, de contrabandista e de ladrão. Em outras palavras, a atuação ilícita do personagem se reflete não apenas no comércio clandestino com os holandeses e judeus, mas também nas artimanhas que emprega para roubar o tesouro de Dulce¹², visto que as reuniões feitas entre os membros do círculo de Brás se realizam na taberna. Essas seriam as outras “malgas” que se “bebiam” na taberna.

Na obra, à construção dos espaços são atribuídos sentidos dentro de uma rede de significação, de maneira que revelam o caráter dos personagens a que pertencem, bem como o caráter daqueles que os frequentam. Nesse sentido, a taberna de Brás se coaduna com o espaço das reuniões camufladas na casa do rabino Samuel, onde se planeja o assalto à colônia:

A casa do mercador Samuel era construída de encontro à encosta oriental da montanha, que serve de assento à cidade; na frente era sobrado e nos fundos casa térrea, ao que parecia ao menos. Havia porém por baixo uma sala *subterrânea onde tinha o judeu escondido o seu cofre*, e para a qual se entrava por um alçapão. Foi nesse aposento que os dez vultos, sabedores dos escaninhos da casa, se reuniram a um e um.

Na ponta de uma banca longa e rasa, onde se viam o livro sagrado do antigo testamento e outros símbolos da religião judaica, estava senta-

“mestre Brás” no capítulo “Em que mestre Brás revela seu talento diplomático”, no qual o personagem é portador de uma carta dirigida pelos judeus da cidade de Salvador a Usse-linx, ilustre chefe do partido da guerra e um dos fundadores da Companhia das Índias Ocidentais.

¹¹ Os nomes de Brás são analisados por Marta Marczyk em: MARCZYK, Marta Bernadete Frolini de Aguiar. *Representações cristãs do povo judeu em As minas de prata, de José de Alencar*. 2006. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

¹² A trama sobre o roubo do tesouro de Dulce aparece pela primeira vez numa reunião feita entre o taverneiro, seu empregado Anselmo e o escravo de Dulce, Lucas, que concebe as condições para assaltar o dinheiro da moça. Dulce é uma personagem espanhola que, após uma decepção com o marido, resolve deixar a Europa para acompanhar seu pai na busca do *el dourado* em terras brasileiras. Com a morte de seu progenitor, Dulce herda “um baú de diamantes”, conquistado por seu pai na exploração secreta das minas e, conseqüentemente, atíça a cobiça de seu escravo que fornece informações precisas sobre o esconderijo do tesouro ao judengo.

do o velho Samuel pensativo e cabisbaixo; em face dele uma lâmpada mortiça lhe esclarecia o rosto adunco e hirsuto. Os outros, à medida que entravam, diziam pausadamente a saudação habitual:

– O Deus de Abraão e Jacob vos dê força, venerável rabino¹³.

Dessa maneira, a caracterização do ambiente subterrâneo permite entender aquele espaço como um esconderijo onde acontece a conspiração contra a pátria, fato que compromete os sujeitos envolvidos. A imagem do subterrâneo atrela-se à ideia do proibido, do ilícito e do mistério, o que se estende para o local da casa de tavolagem de mestre Brás:

O aposento era espaçoso bastante, e situado no centro da casa; não tinha janelas, nem outra porta a não ser a encoberta por detrás do armário. O ar penetrava pelas largas seteiras que davam para um pátio, e pela água-furtada que havia no telhado. No meio da casa via-se uma grande mesa oblonga de jacarandá, em volta da qual estavam *grupados dez fidalgos jogando as cartas*. D. José foi recebido por eles com ruidosa alegria; todos aconchegaram-se para dar-lhe lugar junto a si no banco em que sentavam. O alferes acomodou-se no que mais perto encontrou.

A mestre Brás não satisfaziam unicamente os ganhos da taberna; também tinha casa *de jogo ou tavolagem, e explorava mais essa lucrativa indústria apesar das Ordenações do Reino, que a proibiam. O judengo* porém era fértil em recursos e achara modos de combinar a segurança de sua pessoa com os acrescentamentos da bolsa. Comprara por *inter-médio de um mercador judeu* a casa que tocava com a sua pelos fundos e construía aposento apropriado ao fim a que se propunha.

A frente da tal casa era ocupada pela tia Eufrásia, mãe de Anselmo, que aí tinha sua tenda aberta durante o dia; à noite, por uma escada de mão encostada ao muro do pátio, ou ela ou o filho penetravam na sala pela água-furtada, para servir aos jogadores quando careciam de qualquer coisa. *Estes entravam pela taberna a título de beber, e ninguém podia suspeitar do fim que realmente os trazia.*

Assim, graças à *engenhosa combinação, a tavolagem do Brás não o podia comprometer porque não fazia parte de sua casa*; a tia Eufrásia e o Anselmo seriam, no caso pouco provável de devassa, os que pagariam as cus-

¹³ MP, 1958. p. 828 (grifos nossos).

tas; mas em compensação disso, boas contas faziam eles ao taberneiro pelo serviço que lhe prestavam¹⁴.

Os sujeitos envolvidos nesse ambiente são os mesmos que participam do ataque à colônia. Assim, essa passagem permite antecipar e visualizar os indivíduos que tramam contra a pátria, caso de D. José de Aguiar e de Anselmo.

As diferentes estruturações da taberna de Brás ganham sentidos variados conforme a narrativa se desenvolve, servindo também como ponto de encontro e de aviso da chegada das embarcações holandesas:

O pescador, que na véspera de Reis entrara *na taberna*, não era senão o capataz da companhia que ele tinha de espreita ao longe da praia para anunciar-lhe *a chegada do barco contrabandista: por meio de um jogo de lanternas de cor azulada, anunciavam os holandeses para a terra a sua chegada. O espia a comunicava ao Brás, que avisava Samuel, e partia a entender-se com o comandante*¹⁵.

Ao longo da narrativa, a descrição minuciosa da taberna de Brás e de seu comércio clandestino formaliza, na estrutura textual, o caráter histórico dos judeus como mercadores que se destacaram, principalmente durante a invasão holandesa, quando se intensifica o tráfico de produtos no Brasil colonial. Nesse sentido, ao fazer referência ao contexto da guerra holandesa, a obra ressignifica aquele período, apropriando-se do filão histórico do momento: a presença dos judeus no contrabando de mercadorias e sua aliança com os holandeses, contribuindo para a tentativa de tomada do Brasil Colônia. Toda a trama permite visualizar o plano dos judeus e holandeses para atacarem o território português, com a participação determinante do rabino Samuel, personagem que encabeça a conspiração.

Na casa do rabino Samuel

A conspiração desse povo é explorada na reunião feita na casa do rabino Samuel, personagem responsável por planejar a empreitada contra a colônia. Na sua casa, recebe vários membros de sua seita e discute detalhadamente o assalto ao território onde sua filha nasceu:

¹⁴ MP, 1958. p. 755-756 (grifos nossos).

¹⁵ MP, 1958. p. 830 (grifos nossos).

– Bem avaliais, sem que necessite de vos demonstrar, de quanto mal seria para nós a paz na presente conjuntura. A lei que tão caro resgatamos do primeiro dos Filipes já nos ameaçaram de tirá-la e breve nos a roubarão, para ver se lhe pomos maior preço ainda; pois quando as coisas de governo se mercam, ficam em almoeda a quem mais dá. Portanto, devemos abandonar a ideia de novas avenças, que não serão mais do que ocasiões para maiores fintas, com que afinal nos tirarão até a última gota de sangue. *E não se conta o desprezo e ódio em que nos tem a raça cristã, cobrindo-nos de baldões e injúrias e tratando-nos de seus cativos.*

Um grunhido de dor percorreu a fileira dos rabinos.

– *A conquista da terra pelos nossos irmãos flamengos é a nossa única esperança de redenção!*¹⁶.

No cenário da reunião, a narrativa articula as propriedades figurativas desse povo com o contexto do passado colonial, reescrevendo-o como uma “raça” errante que se está em profundo desajuste com a sociedade e com a religião cristã e que perambula na busca de uma pátria. Articulado com os sentidos simbólicos, o caráter histórico da narrativa dá movimento à história do Brasil, atentando-se à preocupação da administração colonial para barrar a entrada dos judeus e aos conflitos religiosos entre protestantes, judeus e cristãos, que se desdobram no confronto entre Holanda e Espanha. Nas possíveis articulações das narrativas dos judeus com os acontecimentos do passado colonial, conforme o período escolhido proporciona, o romance alencariano produz indagações relativas à administração colonial e à relação dos colonos com a pátria.

Uma vez que a administração por parte de Portugal é falha, visto que, nesse momento, o território brasileiro está sob o domínio espanhol, são os colonos que definem as relações dos personagens com o território: “Mas na colônia do Brasil, *tão desamparada da metrópole quanto acometida por aventureiros de todas as nações, e onde a defesa do estado estava quase sempre confiada aos esforços particulares [...]*”¹⁷. Nessa esteira, o sentido dado ao conceito de “espírito nacional”, que transparece em vários momentos da narrativa, caracteriza o caráter dos personagens, de maneira que é bastante revelador o fato

¹⁶ MP, 1958. p. 831 (grifos nossos).

¹⁷ MP, 1958. p. 950 (grifos nossos).

de o personagem protagonista e representante da nação, Estácio¹⁸, ser descendente de Caramuru e Paraguaçu. Na contramão, os judeus se destacam como grandes traidores.

A contraposição entre os discursos dos personagens deixa entrever que mais do que a ameaça de uma guerra pela posse de terras seria o acontecimento de uma guerra religiosa. Os esforços que os judeus empregam nessa empreitada apontam, por um lado, o caráter “errante” desse povo, que não mede esforços nos seus laços: faz reuniões ocultas, viaja para a Europa, entra em contato com outros povos; por outro, mostram a esfera “contaminadora” dos males, visto que, uma vez numa pátria que não lhes pertence, tentam dominá-la e impor sua religião.

Na obra alencariana, o estereótipo do judeu como usurário se reconstitui na figura de Samuel, que contribui para os jogos na taverna e participa do círculo vicioso entre judeus e flamengos: o judeu empresta dinheiro para sustentar os jogos e, com o dinheiro do jogo, contrabandeia com os holandeses. Essa aliança propicia um plano para tomar a Bahia, deixando-a sob o domínio da Holanda. Nesse círculo, Samuel conta com o auxílio do taverneiro para conseguir planejar a fuga dos holandeses presos na Bahia. Aproveita-se, para tanto, do caráter duvidoso de José de Aguiar¹⁹, pois, com o intuito de conseguir entrar no forte de S. Alberto, onde estão presos os flamengos, precisa obter a senha e o mapa daquele lugar. Isso poderia ser conseguido com o alferes. Assim, aproveitando-se do encantamento que José de Aguiar sente por sua filha, faz um trato com este: entregaria sua filha Raquel em troca das informações do forte. Porém, o rabino, antevendo a traição de seu comparsa, estabelece o acordo por escrito, fazendo com que Aguiar assine por engano sua própria confissão de traição à pátria, ao passo que este acredita assinar apenas um papel de empréstimo, já que está habituado a pedir dinheiro ao judeu para gastar na casa de tavalagem. Por final, o alferes entrega o mapa do forte, traíndo a nação, além de não conseguir deitar-se com a judia. Ambos os personagens, Samuel e Aguiar, utilizam-se do mesmo código, o da desonra: o judeu desonraria sua filha, e o alferes, a pátria. Porém, o rabino comprova por maneiras ilícitas que se movimenta melhor entre o código da trapaça.

¹⁸ O protagonista não mede esforços para defender sua pátria, potencializando seus bríos e suas competências no combate contra os holandeses. Seus atos heroicos são reconhecidos pelo governador do Brasil, que o convoca para lutar em áreas da província atacadas por estrangeiros.

¹⁹ José de Aguiar é alferes e amigo do tenente Bezerra, personagem que detém a senha.

Nesse momento, a narrativa transporta o leitor para o forte de S. Alberto, descrevendo a fuga dos holandeses e a de Estácio, que aproveita a situação para escapar. Por sua vez, o personagem protagonista toma conhecimento da ameaça que o plano dos flamengos significa para a pátria e começa a mobilizar suas alianças para defendê-la. Contracenando uma batalha oceânica, a engrenagem textual infla o personagem principal de heroísmo e coragem, construindo com ingredientes épicos o próprio herói da nação, de forma que Estácio ganha a batalha e prende os judeus e os holandeses.

A solução dada pelo romance é a defesa da pátria feita por Estácio. Os judeus são expulsos do Brasil, Brás é castigado, o que, por um lado, retrata a condenação desse povo traidor e, por outro, fomenta a imagem do Brasil colônia como um lugar onde deveriam residir sujeitos dignos da pátria. Coadunando com tais representações figurativas, a narrativa recupera historicamente as leis que proibem esse povo de residir na colônia, o que os diferencia perante outros, principalmente no momento da Inquisição em Portugal.

Uma peça importante do discurso do narrador sobre o próprio romance se encontra no período colonial explorado, que abre possibilidades de diálogo com os estereótipos trabalhados na obra, o que se torna significativo na medida em que permite entender como o romance se situava diante de outras obras que tematizaram os judeus.

Na mesma década de publicação de *As minas de prata*, Mendes Leal escreve *Calabar* (1863), retratando a invasão holandesa na colônia, que conta com a participação ativa dos judeus no avanço dos flamengos.

Nesse ponto, a representação dos judeus no romance de José de Alencar alinha-se com a do romance brasileiro *Calabar*, de Mendes Leal²⁰, de forma que os significados atribuídos a esse povo dialogam com a preocupação de

²⁰ Em nota dos editores sobre a “reimpressão em livro” de *Calabar* (1863), após o romance ser publicado em folhetim no mesmo ano, podemos ler a seguinte informação sobre Mendes Leal e o papel de sua narrativa histórica: “[...] Sr. José da Silva Mendes Leal Junior, distinto prosador e poeta português; do que quando a obra publicada relembra à maioria – quase à universalidade dos leitores do folhetim – um passado de glória”; “Julgamos não estar enganados pensando que com a reimpressão deste romance satisfizemos não só as solicitações de muitos amigos das letras, mas também o justo orgulho de todos os amigos da pátria brasileira”. O envolvimento desse escritor e de sua obra na exploração dos mesmos aspectos dos homens de letras brasileiros em busca da construção da nacionalidade do Brasil transparece na “Introdução” do romance: “É a cor local que o poeta deve antes de tudo procurar; é dela que deve inspirar-se, é aí que o pintor deve compor as tintas da palheta [...]”. LEAL, Mendes. Introdução. *Calabar*. Rio de Janeiro: Correio Mercantil, 1863. p. 9.

construir uma literatura brasileira ancorada na narrativa histórica das especificidades do passado. Nesse sentido, os judeus se apresentam dentro dos limites desse projeto literário.

No próximo item, analisaremos as possíveis dimensões literárias e históricas das referidas obras, o que nos permite visualizar a apropriação dos judeus nesses romances brasileiros e nas particularidades da história do Brasil.

As minas de prata e Calabar: a construção dos estereótipos dos judeus

Em 1863, um ano após os primeiros capítulos de *As minas de prata* (1862) serem publicados, é relançado no *Correio Mercantil* o romance *Calabar*, de Mendes Leal, que, como se subentende pelo próprio título²¹, apresenta uma trama ambientada no período da guerra holandesa. Uma parte inicial do romance de Mendes Leal já havia sido publicada pela mesma folha entre 1º e 30 de julho de 1853, esperando dez anos para vir a ser publicado integralmente. É possível que a publicação do romance *As minas de prata* tenha suscitado a retomada da publicação de *Calabar*.

A narrativa histórica de Mendes Leal resgata o material historiográfico sobre aquela guerra e constrói a conjuntura particular de Pernambuco no quadro do combate dos Seiscentos, sublinhando os problemas da administração ibérica da colônia e do comércio ilícito dos habitantes locais com os holandeses. A configuração local de Recife e Olinda é dada por meio da particularidade do espaço pernambucano, da convivência entre senhores e escravos e do contraste entre a cultura dos portugueses e a dos escravos. O narrador explora a dimensão que a batalha ganha no território, em virtude da indiferença da Espanha, de modo que ocorre uma guerra entre uma população completamente despreparada e soldados altamente qualificados para a invasão. Os holandeses, além de estarem inteiramente preparados, contam com o auxílio dos judeus estabelecidos naquela região para fazerem o comércio clandestino e

²¹ Sobre o título, podemos considerar as observações dos editores do romance: “O destemido pernambucano, cujo nome serve de título ao romance do Sr. Mendes Leal, é de certo, apesar de manchado pela traição, um vulto que merece estudo. Esse estudo abre diante dos olhos do historiador uma das páginas mais brilhantes dos anais brasileiros, página que honraria qualquer dentre as mais poderosas nações, orgulhosas dos feitos heroicos de seus fundadores. A guerra holandesa, essa luta de um punhado de valentes indisciplinados e quase inertes contra as aguerridas forças da Holanda [...]”. LEAL, Mendes. *Calabar*. Rio de Janeiro: Correio Mercantil, 1863.

para invadirem a capitania de Pernambuco. A conspiração desse povo com os holandeses para dominar a colônia pertencente à União Ibérica e o comércio ilícito praticado entre eles e os habitantes locais esboçam elementos referenciais sobre a disputa pelas terras do continente americano e pelas suas rotas comerciais, já que entre os anos de 1624 e 1654 permitiu-se a livre expressão da religião judaica nas regiões onde os holandeses dominaram e a criação das primeiras comunidades judaicas em território nacional²².

Dessa maneira, ambos os autores, José de Alencar e Mendes Leal, apropriam-se do material histórico do passado para explorarem no campo literário as tensões entre colonizador-colonizado, nacional-estrangeiro e o próprio papel da pátria brasileira, bem como o da sua sociedade enquanto objeto da colonização europeia. A temática do comércio clandestino judaico concorre com a imagem cristalizada dos judeus como traidores e conspiradores, redimensionando os pontos em comum de ambas as obras. A partir do estereótipo do “judeu traidor”, já conceituado e arraigado no horizonte judaico-cristão, podemos entender que as narrativas, ao redefinirem as ideias de espírito nacional e de fidelidade à pátria, exploradas e mencionadas nos romances, tomam-nas como critérios e balizas para julgar e rotular o sujeito não cristão de traidor. Assim, a representação dos judeus carrega, em sua produção de sentido, os possíveis diálogos com a tradição literária local e com a construção de uma literatura nacional, na medida em que são significativos os esforços de Alencar e de seus contemporâneos na busca de uma literatura brasileira. Devemos levar em conta que o romance *Calabar* foi encomendado pelo *Correio Mercantil* e que sua temática é condizente com o interesse dos letrados e do IHGB pela guerra holandesa²³, que, de certa forma, construiu um dos mitos fundadores da nação: o povo que se une em defesa da colônia e em prol da pátria. Engrenadas nesse horizonte nacional, as obras estudadas inflam deter-

²² De 150 cristãos-novos mencionados em autos da Inquisição na Bahia entre 1620 e 1660, 20% eram senhores de engenhos ou lavradores de cana, e uma grande proporção dos engenhos estava em mãos de cristãos-novos. Tanto os que permaneceram judeus em segredo quanto os que verdadeiramente abandonaram a fé de seus ancestrais sofreram discriminação e foram desprezados por outros elementos da população no Brasil e em Portugal. SCHWARTZ, Stuart B. *Segredos internos: engenhos e escravos na sociedade colonial 1550-1835*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 225-226.

²³ O *Correio Mercantil* publica no ano de 1854 *Memórias diárias da guerra do Brasil*, lançadas em livro posteriormente. O IHGB publica textos sobre o período da guerra holandesa, lança biografias dos heróis dessa batalha e organiza e edita documentos dessa época. O constante interesse de Varnhagen por tal tema rende o livro *História das lutas com os holandeses no Brasil* (1873).

minados personagens de heroísmo, já que a colônia, ao ficar desprotegida diante das condições adversas e da administração da Espanha, conta com o auxílio dos representantes da pátria. Em sua contramão, destacam-se os holandeses e os judeus.

Mobilizando noções divulgadas na época, o romance *Calabar* recupera a imagem do judeu traidor nas seguintes condições:

– [...] Sabeis vós quem antes do perigo pregava seguridade e favorecia a indolência? Sabeis quem, depois dele, espalhou o terror e o desalento, pintando aos homens da milícia o perigo de suas famílias, fazendo e promovendo por todas estas artes o abandono da cidade? Sabeis quem andou preparando esse espetáculo de um povo de velhos, de crianças e de mulheres fugitivas, que afrouxou os ânimos, e quebrou os braços àqueles soldados de dois dias, que todos eram pois pais e filhos, ou maridos, ou irmãos? Sabeis quem se pôs a segredar discursos artificiosos, que desgraçadamente davam eco em afetos e cuidados, que me não era dado coibir? Sabeis quem dispôs tantas vistas magoadas, que derretiam olhos e corações? *Foi essa raça condenada dos judeus*, que aí vieram do reino, com sua indústria maldita, inundar a cidade e apoderar-se do comércio, como usam sempre cair onde quer que lhes dá faro de ouro. Os rigores da santa inquisição pesavam-lhes nas consciências danadas. Com outros hereges como eles esperam que os deixem livres em suas práticas abomináveis...!²⁴.

O diálogo entre Matias de Albuquerque, governador das armas da capitania de Pernambuco, e Berenguer, português amigo do governador, coloca em pauta a invasão repentina dos holandeses em Olinda, que os pega desprevenidos, uma vez que conta com a ajuda dos judeus residentes na cidade, em conjunto com os outros personagens que, assim como o personagem D. José de Aguiar de *As minas de prata*, entregam o forte, isto é, fornecem informações sigilosas e precisas sobre a proteção da colônia. Nesse sentido, subentende-se que, em ambos os romances, os personagens judeus comprovam ser desenvolvidos na artimanha, mostrando-se grandes planejadores.

Os personagens de origem judaica, por não terem o sentimento patriótico, seja por não pertencerem ao território português, seja por sentirem-se desloca-

²⁴ LEAL, Mendes. *Calabar*. Rio de Janeiro: Correio Mercantil, v. I, 1863. p. 35 (grifos nossos).

dos diante da religião cristã, envolvem-se em planos para saquearem a colônia e estabelecerem um comércio ilícito. Em ambas as narrativas, atuam como conspiradores e contrabandistas.

A ação narrada de *Calabar* desenvolve os impasses entre as diferenças de línguas faladas naquele momento, em que diferentes etnias e grupos conviviam em um mesmo território. Assim, na colônia portuguesa onde judeus, holandeses, portugueses, escravos e índios desafiavam o uso da língua da metrópole, o personagem Calabar, ao transitar entre eles, consegue comunicar-se em diferentes línguas. Ao lado de Calabar, o judeu Samuel (personagem do romance de Mendes Leal), que reside em Pernambuco, também entra como intermediário e funciona como intérprete para os holandeses. Auxiliando os flamengos, Samuel acumula os estereótipos de conspirador e usurário:

Efetivamente o digno usurário mentia, como um judeu que era. Havia muito que ele se correspondia com *os seus correligionários de Holanda, e os avisos secretos que mandava não tinham sido indiferentes à invasão. Apenas os holandeses penetraram em Olinda, o seu primeiro cuidado fora apresentar-se ao general, que, por isso, o nomeara seu intérprete*. Com tais proteções e antecedentes não lhe tinha sido difícil preservar a sua casa, que, além disso, pela aparência mais que modesta, não tentava a cobiça. Nestes termos, em vez de perder no saque, aproveitara-o, para ir fazendo silenciosamente o seu negócio, comprando pela centésima parte do seu valor as alfaias – preciosas dos habitantes fugitivos aos soldados, ávidos de numerário. Domingos [Calabar], que talvez ignorava estas particularidades, conhecia a fundo todavia o caráter do seu amigo²⁵.

Disfarçado sob as vestes de judeu, Calabar infiltra-se na casa de Samuel, com quem negocia, servindo de intermediário entre os senhores de engenho e o intérprete dos holandeses. Por meio das negociações entre Calabar – que desconfia de Samuel, o qual afirma que não tem dinheiro para negociar – e o judeu, podemos explorar as conexões e os planejamentos para assolar a cidade, bem como as alianças religiosas formadas naquele momento, em que a Inquisição e a intolerância religiosa aproximam a comunidade judaica dos holandeses protestantes.

²⁵ LEAL, Mendes. *Calabar*. Rio de Janeiro: Correio Mercantil, v. II, 1863. p. 73 (grifos nossos).

Nesse momento, o comércio clandestino ganha desenvoltura, e o próprio procedimento narrativo traça os embates experimentados por colonos diante da presença holandesa e do fechamento de Olinda e Recife, o que dificultaria o comércio, impelindo os comerciantes a venderem suas mercadorias para os estrangeiros. A esse fato soma-se o assalto que os holandeses faziam aos produtos. Sobretudo, o contrabando naquela região é facilitado e possibilitado pelas trocas de informações entre flamengos e grupo judaico, o que promove também o avanço dos protestantes sobre as cidades.

Em diálogo com essa matéria histórica, o romance alencariano ressignifica o espaço que os judeus e os flamengos tomaram no território brasileiro, ao mesmo tempo que explora os esforços do grupo judaico e suas trocas de informações transatlânticas, de forma que, enquanto *Calabar* ficcionaliza a tensão da luta religiosa e política concentrada na colônia portuguesa, *As minas de prata* reconfiguram o contexto conturbado da perseguição religiosa, expandindo sua discussão para o cenário europeu:

As cenas que se seguem pelo seu encadeamento com a história não poderiam ser bem compreendidas sem a recordação de *certos acontecimentos do tempo*.

Continuava entre a Espanha e a Holanda a guerra que havia começado em 1579; porém nesse último país dividia-se a opinião a respeito da conveniência de sua continuação.

O partido da paz ganhava cada dia novas forças, apesar dos grandes esforços de Usselincx. Esse chefe ilustre do partido da guerra, diz Netscher, fixou a atenção sobre o Brasil, donde já exportava a Holanda anualmente o valor de 4.800.000 florins em açúcar afora madeira de tinturaria, algodão e outras mercadorias. Não obstante a magnífica perspectiva dessa conquista, *que se antolhava de fácil execução pelo desamparo em que deixava a Espanha suas colônias de origem portuguesa*, preponderou o voto da paz nos Estados Gerais, e concluiu-se um armistício de doze anos, que não foi respeitado pelos contrabandistas nas colônias.

Ao tempo em que vai correndo esta crônica, nos princípios do ano de 1609 não era ainda chegada ao Brasil a notícia da trégua; e portanto não haviam cessado as hostilidades, como não cessaram mesmo depois, ainda que de um modo mais encoberto. *Ora os judeus da cidade do Salvador, como os de todo o Brasil, ameaçados da revogação da lei de 30 de*

*julho de 1601, que lhe permitiu passagem à colônia, apesar de a haverem comprado por 200.000 cruzados, faziam votos pela continuação da guerra e alimentavam a secreta esperança de ver o Estado do Brasil passar ao domínio da Holanda, a quem na falta da língua e da origem, os ligava o santo e poderoso vínculo da religião*²⁶.

O caráter histórico da trama de José de Alencar assenta-se no conflito acirrado entre Espanha e os Países Baixos, que estavam sob o domínio da Península Ibérica, contudo mantinham sua autonomia política²⁷.

Esse contexto de disputas religiosas e territoriais durante a expansão marítima é reestruturado nos movimentos da obra, que, na sua formalização estética, internaliza esse traço histórico nas referências de judeus que vivem na Holanda refugiados da perseguição religiosa, na referência da invasão holandesa no Brasil e na aliança entre judeus e protestantes, o que traça um perfil direto da tolerância da Holanda e da intolerância da União Ibérica. Um dos sentidos indagados desse contexto que poderia recair na administração colonial daquele período e no modo como ela lidava com esse contexto conturbado entrosava-se com o próprio título da obra, *As minas de prata*. Ou seja, as terras portuguesas inscrevem-se de uma forma ou de outra na configuração simbólica do *el dorado*, que não se define apenas pela própria história das minas de prata de Robério Dias, mas também por outros planos. Segundo o historiador Varnhagen²⁸, a imagem do *el dorado* se atrela à imagem do Novo Continente desde as primeiras expedições a esse território, quando a promessa de enriquecimento fácil se fazia pela bacia do Rio Prata. Plasmando a imagem do *el dorado* nos movimentos da obra, a narrativa alencariana desenvolve o interesse pelo território colonial na promessa de novas riquezas, advindas dos boatos das minas de prata, e no comércio clandestino, o que impulsiona a

²⁶ MP, 1958. p. 829 (grifos nossos).

²⁷ Na *Revista do IHGB* (1860), Cônego Fernandes Pinheiro publica um texto sobre o Brasil holandês, levantando os pontos positivos e negativos da presença dos holandeses no Brasil e contextualizando a guerra entre Países Baixos e Espanha: "O fanatismo de D. Filipe II querendo introduzir nos Países Baixos o sanguinário Tribunal, a que Torquemada prestou o lúgubre prestígio de seu nome, exasperou os flamengos e deu-lhes o cetro dos mares quando só procuravam uma pátria". PINHEIRO, Cônego Fernandes. O Brasil holandês. *RIHGB*, t. XXIII, 1860. p. 71.

²⁸ VARNHAGEN, Francisco Adolfo. *História geral do Brasil*. São Paulo: Universidade de São Paulo, t. I e II, 1981.

ambição dos estrangeiros em assaltar e dominar aquelas terras²⁹. No romance de Alencar, “servia-lhes de agente nessa empresa arriscada o ardiloso mestre Brás que, além da boa espórtula, também lucrava encartar a sua bisca na carga do navio”³⁰.

As referências ao momento de tensão e perseguição religiosa no qual as relações metrópole-colônia eram desestabilizadas são, de fato, exploradas nas *Minas*, em uma tentativa de explicar e, ao mesmo tempo, condenar a movimentação dos judeus nas colônias. Em *Calabar*, esse trato histórico é menos explorado, não deixando, porém, de ser mencionado no decorrer da trama:

O traje hebreu servia-lhe de salvo conduto. *Sabia-se que estes, ávidos de ganho e temendo a inquisição seguiam o partido de Holanda, e era constante que nenhum bom católico vestiria as roupas distintivas da raça abominada com receio de incorrer no desprezo de seus irmãos, e de perder a alma ainda em cima.* O ancião passava pois sem que ninguém reparasse, ou inquietasse o que não era fácil numa cidade recentemente ocupada, e onde a vizinhança do inimigo fazia exercer uma vigilância inquieta e austera. [...] Uma longa barba branca pontiaguda, que lhe descia até o peito, sumia-lhe meio rosto [...]³¹.

A narrativa, ao descrever as vestes estereotipadas de um judeu e o comércio que mantinha durante a guerra holandesa, alude, em linhas gerais, ao período histórico conturbado. Em alguns momentos do romance, o narrador retrata a guerra holandesa como consequência da intolerância religiosa da Espanha com os protestantes da região da Holanda, que atacam a colônia

²⁹ Na carta do capitão geral da Armada de Portugal, D. Manuel de Menezes, encontramos referências ao proveito que os holandeses tiravam das terras brasileiras: “Quanto ao proveito não podia haver dúvida pela fertilidade da terra em que se podiam plantar canaviais de açúcar, e fabricá-los, Tabaco, Gengibre, Arroz: que tudo iria em aumento sendo os portugueses que aí ficassem conservados em justiça, e em sua religião: os hebreus na sua qualquer que fosse sem medo de inquisição pelo que sofriam uns e outros grandes imposições e contribuições; faziam estreitas contas de mercador do número das caixas de açúcar que o Brasil dava [...]”. VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. Recuperação da cidade do Salvador, escrita por D. Manuel de Menezes, cronista mor e cosmógrafo de sua majestade e capitão geral da Armada de Portugal naquela empresa – cópia cotejada com o manuscrito original de Madrid – por Francisco Adolfo de Varnhagen. *RIHGB*, t. XXII, p. 359. 1859.

³⁰ *MP*, 1958. p. 830.

³¹ LEAL, Mendes. *Calabar*. Rio de Janeiro: Correio Mercantil, v. II, 1863. p. 64 (grifos nossos).

portuguesa em uma tentativa de luta e conquista territorial e religiosa. Sendo assim, na região de Olinda, encontra-se a mescla de religiões: passam a conviver cristãos, judeus e protestantes. Dialogando com *As minas de prata*, escrito posteriormente, e apropriando-se de sentidos específicos do século XIX, *Calabar* deixa entrever a responsabilidade da Espanha em relação à invasão holandesa, bem como sua ausência política na administração da colônia, o que configura o sentimento hostil relativo à Espanha³²:

– Segundo o que vos disse há pouco, já sabeis que desembarcarão reforços no porto da Barra Grande.

– Com eles – atalhou Barbalho – iremos agradecer a esses traficantes e judeus de Holanda a injúria que nos mandaram ameaçar.

– Não nos apressemos, senhores – insistiu Matias de Albuquerque. Se os holandeses estivessem melhor informados, não pensariam de certo em abandonar a cidade. Não nos compete avaliar se os auxílios podiam ser mais e maiores.

El rei manda, e nós obedecemos.

– *Rei castellano!* Murmurou Berenguer entre dentes³³.

No romance de Alencar, além de os personagens corruptos serem de origem espanhola, a batalha contra os holandeses não conta com o auxílio de forças da Espanha, uma vez que, quando o governador D. Francisco de Sousa chega ao Brasil, a guerra já está ganha. A exploração dessa matéria histórica articula pontos em comum de ambas as obras, entretanto, o trato da história se diferencia na ação narrada.

Conclusão

Os modos pelos quais as narrativas focam a guerra holandesa se distanciam: a trama de Alencar desenvolve o contexto histórico e os conflitos entre

³² Cônego Fernandes Pinheiro (1860, p. 80) também alude à administração da Espanha: “Talvez que como na invasão da Bahia possa-se explicar a falta de resistência dos nossos pelo indiferentismo que a negligência do governo espanhol havia gerado [...]”. Na referida obra de Varnhagen (1981, p. 224), também encontramos a seguinte referência: “[...] se resolvesse [a corte] mandar logo outra poderosa frota às costas de Pernambuco, talvez haveria conseguido deixar escaurmentada a Companhia Ocidental. [...] Em vez, porém, de decidir-se logo a fazer um esforço maior, enviando nova esquadra restauradora, a corte limitou-se a dar ordens para Lisboa que dali mandasse socorro a Pernambuco [...]”.

³³ LEAL, Mendes. *Calabar*. Rio de Janeiro: Correio Mercantil, v. II, 1863. p. 51 (grifos nossos).

Espanha e Holanda, ao passo que na trama de Mendes Leal a história focaliza a guerra em si, as emboscadas, os avanços e recuos das tropas. A obra de Alencar revive as tramas de judeus com os holandeses, atentando à conspiração e ao período de disputa por matérias-primas nas colônias e se concentrando nos grandes embates transoceânicos. A obra de Mendes Leal, embora focalize os conflitos no exterior, apresenta como discussão central a guerra holandesa e os brios dos personagens portugueses e heróis da pátria.

A apropriação do período histórico relativo à guerra holandesa aproxima as duas obras, que se debruçam em discutir a matéria local e as particularidades concernentes àquele período juntamente com as descrições minuciosas dos costumes, das festas, dos poderes administrativos na colônia, elementos singularizadores da estética do romance histórico. A recuperação dos judeus nas tramas permite reconstruir os estereótipos desse povo como traidores, contrabandistas e conspiradores, os quais estão articulados com a representação do componente local construído por José de Alencar e Mendes Leal.

Referências bibliográficas

ALENCAR, José de. As minas de prata. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, v. II, 1958.

MARCZYK, Marta Bernadete Frohini de Aguiar. *Representações cristãs do povo judeu em As minas de prata, de José de Alencar*. 2006. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

MENDES, Leal. *Calabar*. Rio de Janeiro: Correio Mercantil, 1863.

PINHEIRO, Cônego Fernandes. O Brasil holandês. *RIHGB*, t. XXIII, 1860.

SCHWARTZ, Stuart B. *Segredos internos: engenhos e escravos na sociedade colonial 1550-1835*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

VARNHAGEN, Francisco Adolfo. Recuperação da cidade do Salvador, escrita por D. Manuel de Menezes, cronista mor e cosmógrafo de sua majestade e Capitão Geral da Armada de Portugal naquela empresa – cópia cotejada com o manuscrito original de Madrid – por Francisco Adolfo Varnhagen. *RIHGB*, t. XXII, 1859.

_____. *História geral do Brasil*. São Paulo: Universidade de São Paulo, t. I e II, 1981.

José de Alencar: *O Jesuíta* e os Ciganos no Brasil

Cláudia Bomfim³⁴

*Aquele cigano significa um povo numeroso, proscrito, sem pátria, disposto a morrer por aquele que lhe prometer um abrigo neste mundo onde é estrangeiro*³⁵.

Pensar na obra de José de Alencar nos leva invariavelmente a pensar em seu papel na construção de uma imagem de povo brasileiro repleto de Iracemas, Lucíolas, guaranis e que integrou a representação de nação inscrita nas páginas dos tantos livros do autor. Muitos são os trabalhos que tais livros geraram, e frutíferas foram as discussões que desencadearam, fazendo-nos enxergar um José de Alencar engajado e um cronista dos costumes de sua época. Diversos foram os textos e personagens de Alencar estudados pela literatura e pelas ciências sociais, mas pode-se dizer que em nenhum deles nota-se a figura de um cigano como objeto.

Negligenciados pelos estudiosos de Alencar, talvez os ciganos não possuam representatividade dramática suficiente para transformarem-se mesmo em objeto de estudo. No entanto, basta que se olhe atentamente para um texto escrito, segundo a historiografia, em 1861 para que se perceba que talvez um de seus personagens não esteja ali por mero acaso. Em sua peça teatral denominada *O jesuíta*, José de Alencar chama a atenção para um elemento presente na cultura brasileira da época, o cigano.

³⁴ Doutora em Antropologia Social pelo PPGAS da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e coordenadora de projetos acadêmicos do Instituto de Desenvolvimento Educacional da Fundação Getúlio Vargas/RJ.

³⁵ ALENCAR, José de. *O jesuíta*. Drama em quatro atos. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1875. p. 63.

Em seu plano de conquistar a independência do Brasil, o personagem que dá nome à peça busca reunir alguns dos elementos formadores da tão discutida, à época, identidade nacional:

Aquele hábito, meu filho, quer dizer vinte mil jesuítas espalhados pela terra e dominando a consciência do universo; aquele cigano significa um povo numeroso, proscrito, sem pátria, disposto a morrer por aquele que lhe prometer um abrigo neste mundo onde é estrangeiro; aquele índio simboliza a raça indômita e selvagem da América, pronta a reconquistar a liberdade perdida³⁶.

Interessante notar que não é o negro que aparece como um terceiro elemento formador de uma pátria a ser conquistada, mas o cigano. Talvez essa ausência se justifique pela escolha em não discutir a questão da escravidão, fato destacado por alguns estudos da obra do autor. Além dessas, diversas outras observações poderiam ser feitas acerca das concepções contidas nas entrelinhas desse único parágrafo: a ideia do índio como “raça indômita e selvagem”, a percepção do cigano como um povo “disposto a morrer por aquele que lhe prometer um abrigo” e a presença do jesuíta como mentor dos povos, podendo ser considerado superior já que dominaria “a consciência do universo”. Não é nossa intenção trabalhar cada um desses tópicos, mas vamos nos ater a um deles, o que trata dos ciganos.

O jesuíta e o pensamento social brasileiro do século XIX

Os poucos estudos feitos sobre *O jesuíta* preocupam-se em demonstrar o nacionalismo que se manifesta através da utilização de símbolos como a natureza e o índio e da defesa de um projeto para a sociedade brasileira³⁷. Na verdade, tal demonstração não se configura como uma novidade em se tratando de José de Alencar, uma vez que essa parecia ser a característica que estaria no cerne da atitude romântica expressa na obra do autor. As preocupações de Alencar com o tema nacional estavam em consonância com o projeto de difusão do imaginário nacionalista através da literatura, compartilhado por outros

³⁶ ALENCAR, José de. *O jesuíta*. Drama em quatro atos. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1873. p. 63.

³⁷ FLECK, Eliane Cristina Deckmann. O nacionalismo de José de Alencar em “O Jesuíta” (1875). *Sociohistórica*, [s. l.], n. 17-18, nov. 2005, p. 199-213.

autores como Joaquim Manuel de Macedo, Visconde de Taunay e Bernardo Guimarães, por exemplo³⁸.

Esse nacionalismo expresso nas obras literárias não era senão um reflexo do projeto de transformação do país em nação, que via na construção de uma identidade nacional uma maneira de consolidação de um imaginário baseado na crença da proposta nacionalista ressurgente, opondo-se ao projeto colonialista através da conscientização em relação à soberania do país.

No entanto, para as ciências sociais da época, a elaboração dessa brasilidade se deparava com aquilo que os pensadores sociais brasileiros consideravam um problema a ser resolvido: a coexistência de uma heterogeneidade de traços culturais ligados a uma variedade dos grupos étnicos, cujos ditos traços não se configuravam como um conjunto harmonioso que uniria os habitantes, comungando das mesmas visões de mundo³⁹. Para tais cientistas, o paradoxo estava no fato de acreditarem que a chamada brasilidade

se comporia de duas vertentes: um patrimônio cultural formado de elementos harmoniosos entre si, que se conservaria semelhante através do espaço e do tempo; e a partilha do patrimônio cultural pela grande maioria dos habitantes do país, em todas as camadas sociais. Tais elementos consistiriam em bens materiais (maneiras de viver) e espirituais (maneiras de pensar). A totalidade deste patrimônio cultural poderia apresentar diferenças através do tempo e do espaço; mas seriam diferenças superficiais; um núcleo central profundo persistiria igual a si mesmo pelas idades afora, em todos os níveis sociais e etnias⁴⁰.

Esses mesmos cientistas sociais percebiam a persistência de costumes bárbaros, aborígenes e africanos como obstáculos que retardariam o desenvolvimento econômico, comprometendo a formação de uma verdadeira identidade nacional. Raimundo Nina Rodrigues, Sílvio Romero e Euclides da Cunha podem ser considerados expoentes desse pensamento que mesclava um pessimismo pelo futuro econômico e cultural do país com a negação da existência de características especificamente brasileiras⁴¹.

³⁸ FLECK, Eliane Cristina Deckmann. O nacionalismo de José de Alencar em "O jesuíta" (1875). *Sociohistórica*, [s. l.], n. 17-18, p. 206. nov. 2005.

³⁹ QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. Identidade cultural, identidade nacional no Brasil. *Tempo Social – Revista de Sociologia da USP*, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 29-46. 1º sem. 1989.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 18.

⁴¹ QUEIROZ, *op. cit.*, p. 18.

Interessante notar, porém, que enquanto as Ciências Sociais acusavam Alencar de usar uma imagem ideal do indígena, ocultando negros e mestiços, não contemplando com isso a diversidade do povo brasileiro, elas próprias desconsideravam as culturas e etnias formadoras do povo brasileiro como capazes de compor uma identidade nacional homogênea. O que propomos é enxergar a literatura de Alencar como um dos pilares de um movimento oposto, um movimento que percebe a heterogeneidade como riqueza e possibilidade de uma construção que buscava na heterogeneidade sua gênese.

A partir dessa leitura é preciso que se deixe de lado o conceito de identidade única, globalizante e toda uniformização que ele pressupõe. A identidade nacional que parece ter sido buscada pela literatura estaria muito mais ligada à multiplicidade que busca na mistura as raízes para a brasilidade. Nesse sentido, falar de identidade nacional seria falar de identidades variadas unidas na construção de uma imagem positiva do país.

E é nesse contexto que imaginamos estar a peça *O jesuíta*. O protagonista vê na construção da nação um imperativo para a independência do Brasil, cuidadosamente planejada por ele. E vai além, ao considerar a multiplicidade étnica como base para a luta que deveria ser travada com o intuito de formar essa nova possibilidade de nação:

Estes homens são os três instrumentos poderosos que Deus colocou em minha mão para a realização de um grande pensamento. Ei-los... Um velho frade, um pobre cigano, um índio adormecido. Quem diria vendo estas três criaturas aqui, reunidas neste momento pelo acaso, que elas são as pedras angulares de um majestoso edifício, novo capitólio do alto do qual uma nação poderosa dará leis ao mundo!⁴².

A esperança do jesuíta em construir um novo edifício com três dos elementos presentes na população brasileira nos remete a um José de Alencar que parece estar à frente de seu tempo, na medida em que busca a construção de uma nação brasileira desconsiderando o eurocentrismo vigente na época. Outro fator que nos leva à consideração de um Alencar audacioso e, de certa forma, subversivo, é a inclusão da figura de um cigano como componente importante de uma nação que deverá ser construída com vistas a rebelar-se contra o domínio português. Ao que pese o fato de o autor ter ignorado as

⁴² ALENCAR, José de. *O jesuíta*. Drama em quatro atos. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1875. p. 497.

possíveis contribuições do negro, a inserção do cigano como um elemento formador dessa nação já é por si só algo a ser comentado. O que teria, portanto, levado Alencar a dar-lhe importância em sua peça de teatro?

Os ciganos e o Brasil do século XIX

Os ciganos são personagens de uma história curiosa no Brasil: chegaram no século XVI desterrados pela Inquisição portuguesa e pela política de saneamento da metrópole que os via como sujeitos e, no Rio de Janeiro do século XIX, foram integrados à sociedade colonial, vistos como a personificação da alegria⁴³.

Em 1547 estabeleceu-se de forma definitiva o Tribunal da Inquisição em Portugal através da bula do papa Paulo III – *Meditatio cordis*. A partir desse momento, a Igreja se uniu à Coroa na luta contra as ameaças sociais, religiosas e morais, fortalecendo a ideia do poder do rei como representante de Deus⁴⁴. Equilibrando interesses, o tribunal acabou funcionando como um instrumento de controle teológico e social, organizando um tipo de procedimento corretivo cujo mecanismo atendia tanto ao poder secular quanto ao religioso. A concepção de penitência da Igreja se aliava à de castigo do Estado, que, por sua vez, via no “desviante” um perigo que devia ser vigiado, investigado e punido.

Nesse contexto, um pensamento começou a incentivar parte das ações da Inquisição: a ideia de que a mais importante colônia de Portugal era um lugar muito distante, separado da metrópole pelo mar e por uma diversidade de riscos e doenças, insalubre e infestado de vício, um verdadeiro purgatório⁴⁵. Presente em *A divina comédia*, de Dante Alighieri, a concepção de purgatório como um inferno de duração limitada passou a ser associada ora a um estado entre o Paraíso e o Inferno, ora a um mundo intermediário, passageiro e purificado⁴⁶.

É parece ter sido sob essa ótica que desembargadores e inquisidores enxergaram nas colônias portuguesas locais de purificação dos desvios e das

⁴³ BOMFIM, Cláudia. Exílio ritual ou rito de passagem? O desterro de ciganos para o Brasil e sua integração na sociedade colonial. *Anais do XXV Simpósio Nacional de História* (ANPUH), julho de 2009. Disponível em: <<http://anpuh.org/anais/?p=14316>>.

⁴⁴ PIERONI, Geraldo. No purgatório mas o olhar no paraíso: o degredo inquisitorial para o Brasil-Colônia. *Revista Textos de História*, Brasília, v. 6, n. 1/2, 1998.

⁴⁵ SOUZA, Laura de Mello e. *Inferno atlântico: demonologia e colonização: séculos XVI-XVIII*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

⁴⁶ PIERONI, *op. cit.*

improbidades existentes no Reino. Um *estado* espiritual que ocupou temporalidade e espacialidade precisas, já que, com a expansão marítima, os indesejáveis do Reino puderam ser banidos para as terras ultramarinas⁴⁷.

E na cidade de Lisboa os Corregedores da Corte e da cidade, e Juizes de crime della, se informarão particularmente cada tres mezes, se há nella algumas pessoas ociosas e vadias, assi homens como mulheres. [...] E parecendo a cada hum dos ditos Corregedores, que merecem mór castigo, o farão saber aos Desembargadores do Paço e com seu parecer alterarão as ditas penas, mandando-os embarcar para o Brazil, ou para as Galés per o tempo, que lhes bem parecer⁴⁸.

Brasil: terra de perigos, inferno terrestre para cristãos ou não cristãos. Tribunais inquisitoriais, decretos e leis convergiam para esse mesmo ponto, vendo no desterro a possibilidade de penitência e castigo. Para o Estado, a importância estava em limpar o Reino, usando o desterro como castigo; para a Igreja, purificar através da penitência que o desterro representava, “Purgar para Deus e sanear para o Rei”⁴⁹.

Normalmente definidos como nômades, boêmios e de vida incerta, se havia um grupo com o perfil exato do “merecedor de desterro”, este era o dos ciganos. Um homem sem casa e que não compartilhava da necessidade do domínio do privado e da fixidez do “fundamento material da família e pilar da ordem social”⁵⁰, expressando sua territorialidade como um “*arquipélago* de pequenos territórios”, isto é, levando consigo, em seus símbolos, artefatos, instituições e sentimentos, um espaço portátil, conquistado, domesticado⁵¹. Sua identidade não era domiciliar e talvez por isso, no imaginário ibérico, os ciganos representassem uma parcela da “sujeira” que poluía a metrópole,

⁴⁷ PIERONI, Geraldo. No purgatório mas o olhar no paraíso: o degredo inquisitorial para o Brasil-colônia. *Revista Textos de História*, Brasília, v. 6, n. 1 e 2, 1998.

⁴⁸ Alvará de 16 de junho de 1579. In: *Ordenações Filipinas*. Livros IV e V (V). Lisboa: Acervo do Arquivo Nacional da Torre do Tombo.

⁴⁹ SOUZA, Laura de Mello e. *Inferno atlântico: demonologia e colonização: séculos XVI-XVIII*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 89.

⁵⁰ PERROT, Michelle. Maneiras de morar. In: _____. *História da vida privada: da Revolução Francesa à Primeira Guerra*. São Paulo: Companhia das Letras, v. IV, 1991. p. 307-323.

⁵¹ TEIXEIRA, Rodrigo Corrêa. *Ciganos no Brasil: uma breve história*. Belo Horizonte: Cri-sálida, 2009.

a personificação do mal que merecia ser purificado, pois “o homem de lugar nenhum é um criminoso em potencial”⁵².

Em leis como a de D. Filipe, de 1592, e de D. José I, de 1760, nota-se a preocupação tanto em proibir a entrada de ciganos no Reino, bem como a utilização de seus trajes, de sua língua e do nomadismo, em Portugal e no Brasil:

Ey por bem e mando, que todos os ciganos [...] se saião dos ditos Reinos, onde mais não entrarão sob pena de morte natural. E, porém querendo ficar, o poderão fazer com tanto que não andem em trajos de Ciganos nestes Reinos, nem falem sua lingoa [...] e se avisinhem nos Lugares, sem andarem vagabundos [...].

El Rey faço saber aos que este alvará de ley virem que sendome presente que os ciganos, que deste reyno tem sido degredados para o Estado do Brazil vivem tanto à disposição de sua vontade que uzando dos seus prejudiciais costumes com total infração das minhas leys causão intolerável incomodo aos moradores [...]. Quanto baste se execute logo, a sentença de extermínio, sem que della possa ter mais recurso [...] todos os governadores [...] da Bahia [...]⁵³.

No entanto, mesmo com todos os esforços que se seguiram posteriormente também com a administração pombalina⁵⁴ – que continuou buscando controlar desde a metrópole o estabelecimento e a convivência dos ciganos no Brasil colônia –, o que se tem é uma história de integração e incorporação, num processo que acabou por diluir fronteiras étnicas e culturais⁵⁵, frustrando as expectativas iniciais da Coroa. Se, na ocasião de sua chegada, os ciganos eram vistos com estranheza, levando-se em consideração a persistência do imaginário ibérico a seu respeito, a partir do século XIX é possível observar

⁵² TEIXEIRA, Rodrigo Corrêa. *Ciganos no Brasil: uma breve história*. Belo Horizonte: Crisálida, 2009. p. 307-308.

⁵³ *Apud* COELHO, F. Adolpho. *Os ciganos de Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1882. p. 262.

⁵⁴ Sebastião José de Carvalho e Melo foi escolhido por D. José I para o cargo de secretário de Estado. Também chamado Marquês de Pombal, ficou conhecido, entre muitas outras ações, pela realização de reformas que tinham a intenção de centralizar e controlar ainda mais a administração colonial.

⁵⁵ MELLO, Marco Antonio da Silva *et al.* Os ciganos da “Cidade Nova” e judiciário carioca: do comércio interprovincial de escravos às custas do processo judicial. In: CONGRESSO LUSO-AFRO-BRASILEIRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS, s. 7, *Anais...* Coimbra, 2004.

uma pequena mudança em sua imagem social. Até então vistos apenas como ladrões, vagabundos e feiticeiros, passavam a ser associados também à sensualidade, à alegria, à beleza.

Quando a Corte portuguesa chegou ao Rio de Janeiro, encontrou uma comunidade cigana perfeitamente ajustada à colônia: traficantes de escravos, artesãos e em postos oficiais, os ciganos conquistaram riquezas e tiveram entre eles um dos cidadãos mais ricos do Rio de Janeiro à época⁵⁶. Além disso, parecia haver uma constante participação de ciganos em programas de festas protocolares. O barão de Eschwege, por exemplo, narra a participação de um grupo cigano na comemoração pública do casamento da princesa D. Maria Teresa, primogênita do príncipe regente⁵⁷. Mello Moraes Filho também descreve a apresentação de ciganos nas comemorações oficiais da elevação do Brasil a Reino em 1815 e nas comemorações quando do casamento de D. Pedro I com a princesa D. Leopoldina⁵⁸. Outra narrativa vem do padre Perereca, que relata a presença de ciganos nas festividades para sua majestade do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarve, no Campo de Santana⁵⁹.

Todos esses relatos deixam claro que os ciganos conquistaram um espaço próprio e estruturado, espaço esse que ao mesmo tempo estava inserido numa relação de fronteiras não muito rígidas, nem muito bem definidas. Os ciganos tinham suas características peculiares, mas eram elemento integrante da sociedade colonial do Rio de Janeiro do século XIX; tinham sua própria rua e uma localização geográfica que os distinguia, sem necessariamente excluí-los⁶⁰. Aos poucos, essa cultura cigana, também arraigada de princípios ibéricos, passou a fazer parte do cenário brasileiro.

⁵⁶ MELLO, Marco Antonio da Silva *et al.* *Os ciganos da "Cidade Nova" e judiciário carioca: do comércio interprovincial de escravos às custas do processo judicial*. In: CONGRESSO LUSO-AFRO-BRASILEIRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS, s. 7, *Anais...* Coimbra, 2004.

⁵⁷ Ver SAINT-HILAIRE, August de. *Viagem à província de São Paulo*. São Paulo: Edusp, 1976.

⁵⁸ MORAES FILHO, Mello. *Os ciganos no Brasil e cancionero dos ciganos*. São Paulo: Edusp, 1981.

⁵⁹ SANTOS, Luís Gonçalves dos (Padre Perereca). *Memórias para servir à História do Reino do Brasil*. São Paulo: Edusp, 1981.

⁶⁰ A atual Rua da Constituição, localizada no centro da cidade do Rio de Janeiro, no século XIX era denominada Rua dos Ciganos, enquanto o então Largo do Rocio (hoje Praça Tiradentes, também localizada no centro da cidade do Rio de Janeiro) configurava-se como local de residências tipicamente ciganas. Cf. MORAES FILHO, *op. cit.*

Mello Moraes e os ciganos no Brasil

Embora os relatos de cronistas nos deem um panorama da participação efetiva dos ciganos na vida da cidade do Rio de Janeiro, não há menção desse grupo em trabalhos historiográficos ou sociológicos da época. No entanto, o cenário desse Rio de Janeiro do século XIX abriga a obra de um médico chamado Mello Moraes Filho, cuja preocupação estava em relatar como viviam os ciganos e sua importância para a cultura brasileira como um todo.

Seu primeiro livro sobre o assunto data de 1885 e chama-se *Cancioneiro dos ciganos: poesia popular dos ciganos da Cidade Nova*⁶¹. Trata-se de um estudo pouco volumoso sobre a poesia popular dos ciganos da Cidade Nova, dando-nos informações sobre o modo de vida e costumes desse grupo e citando termos de seu dialeto. Nesse mesmo caminho, encontraremos *Os ciganos no Brasil: contribuição etnográfica*⁶², um livro de 1886 que pode ser dividido em quatro partes e descreve a comunidade cigana de então, cujos componentes teriam descendido de algumas famílias de ciganos degredados de Portugal e teriam desembarcado no Rio de Janeiro em 1718.

O autor inicia o livro fazendo algumas compilações sobre as primitivas migrações de ciganos na Europa, dá-nos informações referentes aos primeiros grupos que chegaram ao Brasil e, em seguida, trata dos lugares em que foram alojados os primeiros ciganos que chegaram ao Rio de Janeiro. Nas segunda e terceira partes do trabalho, Mello Moraes parece pretender dar-nos uma amostra da “veia poética” dos ciganos brasileiros (autodenominados *calóns*), através de uma série de trovas ciganas. Por fim, na quarta parte, pode ser encontrada uma relação de 253 termos pertencentes ao dialeto *calón*⁶³.

Em outro livro, *Factos e memórias*⁶⁴, Mello Moraes reserva dois capítulos para os ciganos: em um descreve o modo de vida e os acampamentos ou ranchos dos ciganos que penetraram os sertões brasileiros, além de tecer comentários acerca dos ciganos sedentários que habitavam o bairro de Santo Antonio da Mouraria, na Bahia; já em outro capítulo, intitulado “Memórias do Largo do Rocio”, faz descrições dos ciganos do Rio de Janeiro do século

⁶¹ MORAES FILHO, Mello. *Os ciganos no Brasil e cancionero dos ciganos*. São Paulo: Edusp, 1981.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ Calon ou Kalé são os ciganos que falam a língua *caló*, considerados os ciganos ibéricos. Cf. MOONEN, 1996.

⁶⁴ MORAES FILHO, Mello. *Fatos e memórias* (memórias do Largo do Rocio). Rio de Janeiro: Garnier, 1903.

XIX. Menções a ciganos também poderão ser encontradas em *Festas e tradições populares do Brasil*⁶⁵. Nessa obra, Mello Moraes lista as diversas festas e tradições populares brasileiras, como o Carnaval, incluindo nesse rol a descrição de um casamento cigano, considerando-o como um exemplo de perfeita integração cultural entre “ciganos e brasileiros”.

É nítida a intenção de Mello Moraes Filho em demonstrar a integração dos ciganos e de demarcar a importância desse grupo. Além disso, suas ideias suscitaram discussões no Brasil e em Portugal. O filólogo e etnólogo português F. Adolpho Coelho, em um dos apêndices de seu *Os ciganos de Portugal*⁶⁶, trava um diálogo com o brasileiro, confrontando informações e denunciando os exageros cometidos pelo médico. E é exatamente um desses exageros que nos chama a atenção. Segundo Mello Moraes, os ciganos seriam o quarto elemento de mestiçagem brasileira.

Adolpho Coelho⁶⁷ critica tal concepção afirmando que “não é fácil admitir, sem outras provas, que no Brasil haja tanto sangue cigano como o que o autor parece estar disposto a aceitar”⁶⁸. Suas críticas prosseguem com o seguinte comentário:

Como se vê dos dados que dele extraímos, é interessante o livro do Dr. Mello Moraes, o mais fora, se o autor não preferisse os efeitos literários ao rigor científico e conhecesse um pouco mais de perto a literatura etnográfica europeia ou, na falta desse conhecimento, não se perdesse em teorias, contentando-se com um esboço puramente descritivo⁶⁹.

Além de Coelho, aqui no Brasil outro autor também fez críticas aos estudos de Mello Moraes. Em *História da literatura brasileira*, Sílvio Romero comenta, acerca do livro *Os ciganos no Brasil*, que:

O alvo do autor nestes estudos foi provar que no corpo da poesia, contos, lendas e tradições populares do Brasil não devemos contar, como eu próprio havia feito, somente com portugueses, africanos, índios e

⁶⁵ MORAES FILHO, Mello. *Festas e tradições populares do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1979.

⁶⁶ COELHO, F. Adolpho. *Os ciganos de Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1882.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 273-274.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 285.

mestiços destas três raças. Devemos contar também com um fato geralmente esquecido, o cigano.

Ele tem razão; creio, porém, que exagerou bastante em cousas em certos pontos.

Pode-se bem apreciar no capítulo consagrado ao estudo das superstições. O autor dá aí uma importância por demais saliente ao contingente *calon*⁷⁰.

A discussão que se trava nesse campo é concomitante com o momento em que se debatiam as bases da formação da população brasileira, a construção da brasilidade e do ideal de nação. Vale, então, ressaltar que a presença dos ciganos já havia sido notada também por José de Alencar.

José de Alencar, Mello Moraes, *O jesuíta e os ciganos*

Daniel – Bem; neste momento existem no país, pelo menos, vinte mil dos nossos irmãos; outros tantos já deixaram a Boêmia e se encaminham à Espanha, donde contam passar ao Brasil.

Samuel – E nesta cidade, quantos?

Daniel – Cinco mil espalhados pelos arredores, mas prontos ao menor sinal.

Samuel – Assim, se eu quisesse...

Daniel – Podeis contar com vinte mil homens dispostos a conquistar uma pátria⁷¹.

Por que nos preocupamos em considerar a figura de um cigano numa peça criticada, repudiada pelo público e motivo de polêmica entre José de Alencar e Joaquim Nabuco?⁷² Porque se considerarmos José de Alencar um “historiador à sua maneira”⁷³ e partirmos do princípio de que ele converteria os

⁷⁰ Trecho retirado da orelha da nova edição do livro: MORAES FILHO, Mello. *Os ciganos no Brasil e cancionero dos ciganos*. São Paulo: Edusp, 1981.

⁷¹ ALENCAR, José de. *O jesuíta*. Drama em quatro atos. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1875. p. 82-83.

⁷² Joaquim Nabuco publica uma nota no jornal *O Globo* a propósito da representação da peça, criticando sua redação antiga e apontando a rejeição pelo público.

⁷³ PELOGGIO, Marcelo. José de Alencar: um historiador à sua maneira. *Alea*, v. VI, n. 1, jun. 2004. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/alea/v6n1/a07v06n1.pdf>>.

fatos nacionais em representação literária⁷⁴, poderíamos relacioná-lo a Mello Moraes Filho e supor que talvez os ciganos tenham sido, de fato, injustamente deixados de lado tanto pela historiografia quanto pela sociologia brasileiras.

Daniel, o personagem cigano de *O jesuíta*, informa sobre a existência de cinco mil ciganos espalhados pela cidade do Rio de Janeiro, dando conta de vinte mil já vivendo no país. Ainda que saibamos do caráter ficcional da obra e de que os números expressos nos diálogos acompanhariam esse caráter, vale considerar o aparente conhecimento de Alencar acerca das especificidades desse grupo.

A aproximação com Mello Moraes se torna inevitável quando comparadas as ideias acerca dos ciganos como elemento integrante da nação.

A reprodução entre si deu-se em grande escala; o cruzamento com as três raças existentes efetuou-se, sendo o cigano a solda que uniu as três peças de fundição da mestiçagem atual do Brasil.

À ebulição dos elementos disparatados de nossa formação, mais portugueses e boêmios vieram juntar-se em 1808, em desproveito do negro, cujo manancial ia em breve estancar-se com a abolição do tráfico⁷⁵.

Se, para Mello Moraes Filho, os ciganos seriam a “solda que uniu as três peças de fundição da mestiçagem atual do Brasil”⁷⁶, para José de Alencar, os ciganos seriam uma das “pedras angulares de um majestoso edifício, novo capitólio do alto do qual uma nação poderosa dará leis ao mundo!”⁷⁷. Tanto Alencar quanto Mello Moraes pareciam dar vez aos ciganos de forma proposital, partindo de um princípio que poderia ser-lhes comum: a convivência com um grupo numeroso de ciganos no Rio de Janeiro, na segunda metade do século XIX.

Talvez não se possa dizer que os autores estivessem num movimento de percepção para o tema da diferença e sua articulação em termos socioculturais, fundamentando um discurso em defesa das diversas possibilidades de vida dos grupos, mas certamente ambos põem em questão o etnocentrismo e o caráter excludente do modelo vigente⁷⁸, cada um à sua maneira. A presença

⁷⁴ PELOGGIO, Marcelo. José de Alencar: um historiador à sua maneira. *Alea*, v. VI, n. 1, p. 83, jun. 2004. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/alea/v6n1/a07v06n1.pdf>>.

⁷⁵ MORAES FILHO, Mello. *Os ciganos no Brasil e cancionero dos ciganos*. São Paulo: Edusp, 1981. p. 27.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 27.

⁷⁷ ALENCAR, José de. *O jesuíta*. Drama em quatro atos. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1875. p. 497.

⁷⁸ HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

dos ciganos como elemento importante para a formação de uma nação brasileira, em um texto considerado antiquado em sua forma para os padrões da época, remete-nos ao paradoxo de considerá-lo à frente de seu tempo no que diz respeito ao conteúdo. Perceber, portanto, que uma nação brasileira só seria possível com a aceitação da diversidade torna José de Alencar mais atual do que nunca.

Referências bibliográficas

PORTUGAL. Alvará de 16 de junho de 1579. In: _____. *Ordenações Filipinas*. Livros IV e V (V). Lisboa: Acervo do Arquivo Nacional da Torre do Tombo.

ALENCAR, José de. *O jesuíta*. Drama em quatro atos. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1875.

BOMFIM, Cláudia. *Calóns: integração no purgatório* (Estudo sobre o desterro de ciganos para a América). 1995. Monografia (Graduação em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1995.

_____. Exílio ritual ou rito de passagem? O desterro de ciganos para o Brasil e sua integração na sociedade colonial. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA (ANPUH), 25, *Anais...* julho de 2009.

COELHO, F. Adolpho. *Os ciganos de Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1882.

FLECK, Eliane Cristina Deckmann. O nacionalismo de José de Alencar em “O Jesuíta” (1875). *Sociohistórica*, [s. l.], n. 17-18, p. 199-213, nov. 2005. Disponível em: <<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/library?a=d&c=arti&d=Jpr3602>>.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

MELLO, Marco Antonio da Silva *et al.* Os ciganos da “Cidade Nova” e judiciário carioca: do comércio interprovincial de escravos às custas do processo judicial. In: CONGRESSO LUSO-AFRO-BRASILEIRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS, 7, *Anais...* Coimbra, 2004.

MORAES FILHO, Mello. *Os ciganos no Brasil e cancionero dos ciganos*. São Paulo: Edusp, 1981.

_____. *Festas e tradições populares do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1979.

_____. *Fatos e memórias* (memórias do Largo do Rocio). Rio de Janeiro: Garnier, 1903.

PELOGGIO, Marcelo. José de Alencar: um historiador à sua maneira. *Alea*, v. VI, n. 1, jun. 2004. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/alea/v6n1/a07v06n1.pdf>>.

PERROT, Michelle. Maneiras de morar. In: _____. *História da vida privada: da Revolução Francesa à Primeira Guerra*. São Paulo: Companhia das Letras, v. IV, 1991. p. 307-323.

PIERONI, Geraldo. No purgatório mas o olhar no paraíso: o degredo inquisitorial para o Brasil-Colônia. *Revista Textos de História*, Brasília, v. 6, n. 1/2, 1998.

_____. Os excluídos do reino: a Inquisição Portuguesa e o degredo para o Brasil-Colônia. *Revista Textos História – Revista de Pós-Graduação em História da UnB*, v. V, n. 2, 1997.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. Identidade cultural, identidade nacional no Brasil. *Tempo Social – Revista de Sociologia da USP*, São Paulo, v. 1, n. 1, 1º sem. 1989.

SAINT-HILAIRE, August de. *Viagem à província de São Paulo*. São Paulo: Edusp, 1976.

SANTOS, Luís Gonçalves dos (Padre Perereca). *Memórias para servir à História do Reino do Brasil*. São Paulo: Edusp, 1981.

SOUZA, Laura de Mello e. *Inferno atlântico: demonologia e colonização: séculos XVI-XVIII*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

TEIXEIRA, Rodrigo Corrêa. *Ciganos no Brasil: uma breve história*. Belo Horizonte: Crisálida, 2009.

Da Primogênita à Cósmica: a Raça em Alencar e Vasconcelos

Roseli Barros Cunha¹

Raça: do século XV ao XXI

Desde o final do século XX, acompanhando a tendência das ciências biológicas baseada em pesquisas realizadas por geneticistas, intelectuais das ciências humanas entendem o termo raça como uma construção conceitual histórica e discursiva. Essa construção, em vigor desde o século XV, seria promovida por uma concepção etnocêntrica instituída como forma de estabelecer relações de poder. Assim, raça

se convirtió en el primer criterio fundamental para la distribución de la población mundial en rangos, lugares y roles en la estructura de poder de la nueva sociedad. En otros términos, en el modo básico de la clasificación social universal de la población mundial².

Não tenciono traçar um estudo diacrônico e por distintos contextos socioeconômicos e culturais da palavra raça. Entretanto, procuro recordar brevemente o quão controvertido é o termo desde muito antes do século XIX e a especificidade que tomou nesse período, cujos reflexos ainda atualmente são percebidos.

Ao tratar da discussão sobre raça no Brasil de hoje, parece haver dois entendimentos para o vocábulo. Por um lado, a ciência tende a considerar a inexistência de diferenças raciais no âmbito biológico, entendido como uma

¹ Professora adjunta do Departamento de Letras Estrangeiras e do Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada da Universidade Federal do Ceará (UFC).

² QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. In: LANDER, Edgardo (Comp.) *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO, 2000. p. 203.

construção conceitual; por outro, no imaginário social, o discurso da diferença racial e principalmente o da miscigenação seguem vigentes³.

O termo teve ampla difusão no século XIX e ganhou estatuto de conceito científico com o sentido de um conjunto de atributos biológicos comuns a determinado grupo humano. Entretanto, raça era uma palavra conhecida desde o século XV e designava o pertencimento a determinada linhagem. Acreditava-se na existência de uma única raça humana descendente de Abraão, segundo a Bíblia, embora diferenças religiosas e culturais, entendidas hoje como étnicas, fossem motivo de preconceito e perseguições. Essa era a tese monogenista⁴.

Durante a constituição dos primeiros Estados nacionais europeus, diante da necessidade de enfatizar diferenças linguísticas e históricas internas, aparece a ideia de diferença racial. Somente no século XVIII, com a definição do termo como um sistema de classificação humana, surge a hipótese que defende a existência de diversas raças humanas, tese poligenista. Mas foi com a colaboração de disciplinas como a História Natural, originadora da Antropologia Física, que os iluministas elaboraram a teoria racialista, segundo a qual raça designava um grupo humano com características físicas e morais em comum. Além disso, acreditava-se que as diferenças físicas seriam as geradoras das intelectuais.

Outro dado importante a ser recordado sobre o termo foi a publicação de *A origem das espécies* (1859), por Charles Darwin, e a posterior expansão de suas ideias para o campo social promovida por Herbert Spencer⁵. Para o darwinismo social, a partir das teorias da evolução e seleção natural, as raças não eram somente diferentes, mas umas superiores a outras, e, portanto, as

³ SILVA, Kalina V.; SILVA, Maciel H. *Dicionário de conceitos históricos*. São Paulo: Contexto, 2006. p. 346.

⁴ A distinção “negro” e “branco” seria anterior ao discurso racial. As duas estiveram desde muito antes associadas a ideais morais e religiosos. Nas línguas indo-europeias, o branco representava o bem, o belo, o inocente, o puro, o divino; por sua vez, o negro era associado ao mal, às trevas, à culpa, ao diabólico, enfim, ao que fosse moralmente condenável. Já na Idade Média, mais do que a cor da pele, era a filiação religiosa o traço definidor de pertencimento. Ver: HOFBAUER, Andreas. O conceito de “raça” e o ideário do “branqueamento” no século XIX: bases ideológicas do racismo brasileiro. *Teoria e Pesquisa*, São Carlos, n. 42-43, p. 70. jan.-jul. 2003.

⁵ A publicação e a divulgação da obra de Darwin teriam promovido uma amenização entre o embate dos defensores das teses monogenista e poligenista. Ver: REBELO, Fernanda. Raça, clima e imigração no pensamento social brasileiro na virada do século XIX para o XX. In: MARTINS, Lilian Al-Chueyr Pereira *et al.* (Ed.). *Filosofia e história da Biologia*, v. II. São Paulo: Livraria da Física Editora; Fundo Mackenzie de Pesquisa, 2007. p. 161.

primeiras deveriam “submeter e substituir as outras”⁶. Com isso, teve início a crença na pureza das raças proposta pela tese da eugenia⁷.

Ainda dentro das várias controvérsias sobre raça e seu surgimento, no século XX despontaram várias propostas conciliadoras entre as teses científicas e religiosas. Este é o caso da obra do teólogo e paleontólogo francês Pierre Teilhard de Chardin (1881-1955)⁸. Adepto do evolucionismo teísta, ele foi acusado de místico e acabou desqualificado tanto pela Igreja como pelos cientistas.

É nesse contexto tão polêmico de debates que estão inseridos os dois autores abordados neste artigo: José de Alencar (1829-1877), brasileiro, conhecido por seus romances e seu projeto de integração nacional por meio deles, e José Vasconcelos (1881-1959), mexicano, que, além de escritor, também foi político, tendo sido ainda embaixador e candidato à presidência de seu país em 1929.

Há uma distância tanto espacial quanto temporal entre Alencar e Vasconcelos e suas obras, mas não se pode deixar de notar nos textos aqui abordados a discussão sobre raça, na qual prevalece a crença em certa peculiaridade de uma “raça latino-americana”. Tal abordagem sobre a América Latina é particularmente interessante em Alencar, pois o autor assume essa perspectiva em uma época na qual era incomum a preocupação, entre os brasileiros, com questões relacionadas ao subcontinente.

Antiga e primogênita: a raça de Alencar

Os manuscritos *Antiguidade da América* e *A raça primogênita*, do autor cearense José de Alencar, estiveram, desde o final do século XIX até 1965, praticamente esquecidos pela crítica especializada; para o público em geral, tornaram-se acessíveis em 2010⁹.

⁶ Ver: SILVA, Kalina V.; SILVA, Maciel H. *Dicionário de conceitos históricos*. São Paulo: Contexto, 2006. p. 347.

⁷ O termo foi cunhado em 1883 pelo cientista britânico Francis Galton. Este defendia que a melhora da raça não ocorria por meio da educação, mas pela hereditariedade humana. Ver: REBELO, Fernanda. Raça, clima e imigração no pensamento social brasileiro na virada do século XIX para o XX. In: MARTINS, Lilian Al-Chueyr Pereira *et al.* (Ed.). *Filosofia e história da Biologia*, v. II. São Paulo: Livraria da Física Editora; Fundo Mackenzie de Pesquisa, 2007. p. 165.

⁸ Amoroso Lima teria sido o primeiro a assinalar que a tentativa de conciliação entre a ciência e a religião de Alencar se parece muito com a proposta realizada posteriormente, no século XX, por Chardin. Ver: PELOGGIO, Marcelo. A intuição geral do mundo: Alencar e Chardin. In: ALENCAR, José de. *Antiguidade da América e A raça primogênita*. Fortaleza: Edições UFC, 2010. p. 131-153.

⁹ Edição realizada pelo pesquisador e professor Marcelo Peloggio, da Universidade Federal do Ceará, e equipe.

A data exata de escritura dos textos de Alencar é uma incógnita. Eles podem ter sido redigidos ao longo de vários anos e concomitantemente a outras obras. Tem-se apenas uma data aproximada, o final dos anos 1870, pela proximidade temática a outros publicados em 1877 em *O vulgarizador*, a saber: “O homem pré-histórico na América”, “O reino social” e “O Rio de Janeiro – prólogo”.

Antiguidade da América e A raça primogênita são textos fragmentários, subdivididos em pequenos capítulos ou blocos. Há muitas e incompletas referências a intelectuais do século XIX e anteriores. Precedidos apenas pela designação “autores”, aparecem nomes como os de Humboldt, Buffon, Herreta, Warden, seguidos por um hífen e um espaço em branco, de modo inconclusivo. Assim, também são várias e reticentes as referências à Bíblia: Adão, Noé, Set, Caim, entre outros.

Em meio a tantas teorias, fatos, hipóteses, personagens e personalidades, ambos os textos inscrevem-se na obra de Alencar como esboços do que poderia vir a ser uma produção de maior fôlego – um ensaio ou romance. Tanto por isso, sem sombra de dúvidas, evidencia-se entre eles uma complementaridade, principalmente no que concerne ao entendimento e à importância que o seu autor dava à questão da raça.

Em *A raça primogênita*, o romancista demonstra estar ciente das polêmicas em torno de questões intensamente debatidas naquele período: “definir rigorosamente a noção de raça e assinalar a diferença entre as diversas raças – são dois pontos ainda não resolvidos e definitivamente aventados”¹⁰. Entretanto, mais adiante ele insinua não estar interessado em precisar o tema: “para o ligeiro estudo é indiferente que a raça provenha da mesma ou de especial origem. Com esse nome designo cada uma das grandes seções em que se subdivide o gênero humano, ou como querem outros a família humana”¹¹.

Aliado à dúvida não resolvida pela ciência, surge o questionamento sobre o traço de distinção entre as raças. O cearense não considerava que a anatomia ou a fisiologia, por meio do estudo do crânio ou de outras partes do corpo humano, tal como propunham algumas teorias, pudessem determinar tal diferença. Diante da falta de evidências, o melhor, em sua concepção, seria adotar a proposta de Carolus Linnaeus (1707-1778), autor da obra *Systema naturae* (1735). O botânico, zoólogo e médico sueco trata a cor como traço mais proeminente.

¹⁰ ALENCAR, José de. *Antiguidade da América e A raça primogênita*. Fortaleza: Edições UFC, 2010. p. 63.

¹¹ *Ibidem*, p. 63.

O romancista assinala a incerteza de certos princípios fundamentais da chamada ciência positivista e mais uma vez argumenta que, apesar de pretender conhecer tudo, ela não saberia explicar a origem “desse pigmento” – da “raça”¹². Entretanto, Alencar acreditava, como muitos de sua época e de outras, no critério da “cor” para fixar a distinção entre as raças. Diante do impasse, questiona-se: qual das quatro raças – ou, em sua concepção –, qual das quatro cores teria sido a primeira, iniciadora da espécie humana?

Portanto, nota-se uma oscilação em sua justificativa: por um lado, dizia que definir a raça não era importante para o propósito pelo qual escrevia, por isso adotaria o critério da cor; por outro, indicava uma necessidade de saber qual cor/raça seria a iniciadora da humanidade. Ao final do preâmbulo, o autor exporá o propósito de seu texto – ensaiar sobre a cor como distinção racial e, com isso, demonstrar a ancestralidade da “raça americana”:

Eu distingo as raças pelo traço mais constante, o da cor; e conto quatro raças puras: a negra, a vermelha, a amarela e a branca, sem desconhecer a existência de raças mestiças, que se formaram em tempos primitivos da mesma forma que no tempo moderno e estão formando a dos mulatos e cafuzos ou cholos, na América [...] ¹³.

Alencar afirma em *A raça primogênita* não ter a pretensão de “fazer ciência”; apresentaria conjecturas, pois era apenas um espírito desejoso de ser convencido. Essa mesma proposta aparece em *Antiguidade da América*. Diante da falta de documentação histórica, como seria o caso da América, a mitologia deveria suprir a falta de conhecimento: “a mitologia é a história desvanecida e confusa pela grande longitude”¹⁴.

O autor declara não ser seguidor do darwinismo evolucionista, divulgado por Spencer, pois não considerava as leis da seleção e da evolução absolutas, e sim apenas subordinadas ao princípio da criação. Mas, a partir do raciocínio da própria ciência positivista, Alencar explica a incoerência que seria acreditar na prioridade da raça negra como precursora das demais, hipótese aventada pela teoria do transformismo. Estava posta sua tese sobre a antiguidade da América e consequente ancestralidade da “raça americana” – indígena.

¹² ALENCAR, José de. *Antiguidade da América e A raça primogênita*. Fortaleza: Edições UFC, 2010. p. 64.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ibidem*, p. 25.

Em *A raça primogênita*, Alencar completa seu raciocínio sobre a incapacidade da ciência positivista em definir a origem e a suposta diferença entre as “cores” das “raças”: “ela que ignora isso pretende saber como o homem foi gerado”¹⁵. Com esse tom irônico, o autor evidencia que suas especulações se apoiam em outra teoria.

Em *Antiguidade da América*, explicita que na base de seu ensaio e de suas ideias estão os preceitos da religião cristã, ao menos no que tange ao surgimento do mundo e do homem: “exibiu Deus porém na América o documento majestoso dessa idade histórica, imersa nos abismos do passado”¹⁶. E mais ainda: diante dos desígnios divinos, o homem teria uma missão: “o destino do homem, ou a concepção da mente divina criando-o – a questão é já muito longamente discutida. Não obstante, convém tratá-la ainda em face da *Bíblia*”¹⁷.

Resumindo a hipótese aventada por Alencar nos dois artigos: Deus teria criado o primeiro casal de onde se originou a humanidade; entretanto, este não seria, como alegavam várias concepções teóricas na época, nem branco, nem negro. Segundo sua teoria, a humanidade provinha da “raça vermelha”, por isso a referência na Bíblia à cor da argila, ao nome *adam*. Essa concepção proposta pelo romancista possibilitava a conjunção entre a ciência e a doutrina judaico-cristã: o indígena – raça primogênita – tinha a cor da argila, “do barro do qual segundo o Gênesis foi ele amassado”¹⁸. Portanto, a raça que originou a humanidade teria sido a indígena e o lugar onde ela surgiu, a América.

Seu interesse era tratar do início do mundo – do todo –, mas só podia fazê-lo a partir do fragmentário, por meio de micro-histórias ou minimitologias. Entra em ação o procedimento de um *bricoleur*¹⁹ tentando conciliar dois pensamentos antagônicos. O romancista busca uma síntese entre as duas teorias – judaico-cristã e científica –, nas quais, como homem do século XIX, ele está inserido e crê: “há verdade em ambas as doutrinas, conforme o ponto de vista”²⁰.

Prossegue em sua bricolagem para destacar que a América teria sido o berço da raça primordial quando todos os continentes estavam unidos e teriam a cordilheira dos Andes como grande espinha dorsal. Para Alencar, por

¹⁵ ALENCAR, José de. *Antiguidade da América e A raça primogênita*. Fortaleza: Edições UFC, 2010. p. 64.

¹⁶ *Ibidem*, p. 37.

¹⁷ *Ibidem*, p. 52.

¹⁸ *Ibidem*, p. 53.

¹⁹ SABINO, César. Arauto da diferença: José de Alencar e a ética do indecível. In: ALENCAR, José de. *Antiguidade da América e A raça primogênita*. Fortaleza: Edições UFC, 2010. p. 119. Para a questão da *bricolage*, ver a obra *La pensée sauvage* (1962), de Lévi-Strauss.

²⁰ ALENCAR, *op. cit.*, p. 32.

meio dessa minimitologia, a América teria sido o centro do mundo, uma vez que (declara apoiando-se na Bíblia) “se vê que a primeira divisão foi de um só mar e uma só terra”²¹.

Se com isso a impressão que se tem é de que o protagonismo era do subcontinente americano, o autor logo volta seu foco para o Brasil. Alencar busca apoio nos estudos do naturalista dinamarquês Peter Wilhelm Lund, descobridor de vestígios de ossada humana primitiva na caverna de Lagoa Santa, em Minas Gerais, e argumenta que “a ciência geológica por sua parte já demonstrou que o centro do Brasil é o mais antigo continente do nosso planeta”²². O Brasil teria nascido com a “aurora da moderna idade; sua civilização caminhou uniforme: a luz que emana exclusivamente da metrópole difundia-se proporcionalmente por todos os horizontes sociais”²³. Para o romancista, essa seria uma peculiaridade do povo brasileiro da qual adviriam vantagens.

Porém, ainda que esteja manifesta uma exaltação à “raça vermelha/americana” – portanto, à indígena –, o autor não se desvencilha dos preconceitos da época. Valoriza a miscigenação, mas pende para o lado do elemento considerado branco, o colonizador. Segundo é possível perceber, na edição crítica, Alencar reescreveu dois parágrafos e retirou o trecho que transcrevo a seguir:

Semelhante pensamento me parece ter um travo forte de materialismo. A primeira originalidade da região, e sua mais bela reminiscência, é do homem indígena, que primitivamente a habitou. Não há na história exemplo de um povo, que situando-se em nova pátria não receba nela o influxo dos costumes, das ideias e tradições ali radicadas [...] ²⁴.

Nesse fragmento excluído do ensaio, exaltava os indígenas – ainda que em outro momento fossem os “aborígenes do solo” considerados “hordas selvagens” – e a influência que eles teriam deixado nos que chegaram depois. Mais adiante, Alencar anseia apoiar a ideia da mescla entre ambas as raças, ainda que lhe faltem palavras para valorizar o elemento indígena. Note-se a abrupta interrupção no manuscrito:

²¹ ALENCAR, José de. *Antiguidade da América e A raça primogênita*. Fortaleza: Edições UFC, 2010. p. 29.

²² *Ibidem*, p. 51.

²³ *Ibidem*, p. 24.

²⁴ *Ibidem*, p. 25.

O povo brasileiro é filho do povo português; mas corre em suas veias também um raio de sangue indígena americano. A língua outrora falada nestas plagas ainda serve em uma infinidade de nomes de localidades e produtos. Costumes e indústrias desses primeiros habitantes foram por nós adotados, como o uso da rede, o fabrico de farinha de mandioca, e tantos outros misteres. Até das [aqui se interrompe o manuscrito]²⁵.

O que argumentar? Como defender suas ideias diante de tão exíguo material histórico? Em quais comprovações científicas apoiar-se? O romancista já havia argumentado:

Não penetra a história naquelas eras esquecidas, das quais se houve, já não restam documentos; evite porém rejeitá-las absolutamente por somenos e fúteis. A mitologia é a história desvanecida e confusa pela grande longitude. O povo que não a possui é como o enjeitado, órfão de tradições e privado de família²⁶.

Para escrever essa história, procura apoio tanto nas fontes religiosas – a Bíblia – quanto nas teorias científicas, tais como os estudos de Buffon²⁷. Criada a raça “vermelha”, o passo seguinte ocorrido fora uma mutação degenerativa, segundo consideravam na época, que originou a raça negra. Acreditava-se, inclusive, que esta desapareceria. A raça branca teria sido o mais recente aprimoramento da primogênita. O reencontro entre os descendentes mais antigos, os indígenas, e os mais aprimorados, representados pelo colonizador

²⁵ ALENCAR, José de. *Antiguidade da América e A raça primogênita*. Fortaleza: Edições UFC, 2010. p. 27.

²⁶ *Ibidem*, p. 25.

²⁷ Alencar utiliza-se dos princípios da teoria de Georges Louis Leclerc de Buffon, mas a inverte para que ela ratifique sua proposta. O cientista francês, assim como vários pensadores entre os séculos XVIII e XIX, acreditava que a cor da pele era um fenômeno “acidental” e “reversível”. O “branco” era a cor originária do primeiro casal humano e constituía a “verdadeira cor natural” do ser humano. Mas, como o clima também influenciaria nas mudanças de cor, o calor ou frio extremos seriam responsáveis por lentas transformações da cor de pele, por isso tais processos seriam “reversíveis”. Buffon acreditava ainda que o homem chegaria à “perfeição e beleza” apenas entre 40 e 50 graus da latitude geográfica. Fora desse ambiente, estipulou um período para que esses ideais fossem alcançados: seriam necessárias entre 8 e 12 gerações para que o “processo de branqueamento” fosse completado. Ver: HOFBAUER, Andreas. O conceito de “raça” e o ideário do “branqueamento” no século XIX: bases ideológicas do racismo brasileiro. *Teoria e Pesquisa*, São Carlos, n. 42-43, p. 74 e 104, jan.-jul. 2003.

português, faria parte do grande projeto divino de melhoria racial. A branca conseguira realizar um “giro completo”, voltar ao berço de seu nascimento, ao ponto inicial, mas de forma distinta: aprimorada. Essa seria a vantagem do povo brasileiro como raça miscigenada.

Alencar imprime um toque tanto de arqueologia quanto de futurismo em seus manuscritos; para projetar o futuro, recria um passado condizente. Pretende que seu esforço, incompreendido e ambicioso naquele momento, seja reconhecido integralmente: “quando a era iniciada em 1492 chegar ao apogeu, de onde domine o passado recente agora e então remoto, lobrigando o futuro que nos é vedado, as ideias aventuradas neste livro hão de receber a sanção augusta da história”²⁸.

Segundo seu pensamento, esse reencontro não livraria o mundo e a humanidade de seu fenecimento, mas logicamente a volta ao início edênico não seria o final. Retoma a questão das diferentes interpretações do surgimento do homem no mundo – “um sistema pretende que a humanidade gira na mesma órbita: outro que avança de idade em idade” – para embasar sua minimitologia²⁹. Passa da tentativa de explicação do passado à projeção de ideias sobre a humanidade no futuro:

A civilização porém exaure as forças cósmicas. Extenuado do longo e intenso labor; inanido pela veemente expansão de sua atividade, o mundo afinal entra em decomposição. Novas terras e novas raças ignoradas surgem da penumbra do desconhecido, e oferecem à semente imperecível do progresso humano uma argila robusta e um sangue regenerado. Do seio de uma civilização que se esfacela, rebenta o gérmen da civilização nascente: verdade que envolveu a poesia dos antigos povos no mito gracioso da Fênix³⁰.

Nota-se um fundo positivista em sua concepção, cujo ápice conflui na doutrina cristã: “a alma da humanidade progride invariável, e não para na marcha ascendente que a deve remontar ao céu, de onde veio”³¹. Alencar inverte o raciocínio: não é o homem que, assim como os outros elementos

²⁸ ALENCAR, José de. *Antiguidade da América e A raça primogênita*. Fortaleza: Edições UFC, 2010. p. 31.

²⁹ *Ibidem*, p. 32.

³⁰ *Ibidem*, p. 32.

³¹ *Ibidem*, p. 33.

do planeta, se modifica, evolui ou se extingue, é o planeta que se modifica tal qual uma alma: “representa o nosso planeta os movimentos da alma que o habita”³².

Outro recomeço aconteceria não no berço de onde a humanidade surgiu, mas – segundo a teoria que Alencar constrói em seu texto – a partir de onde ela foi projetada. Tal qual um corpo, a humanidade feneceria e a alma em marcha ascendente remontaria aos céus. O caminho da plenitude da raça miscigenada já estaria traçado pela criação divina: “o progresso moral, a perfeição da criatura inteligente, esse é contínuo e ascendente – começado na Terra só deve terminar no seio do Criador”³³. A raça indígena teria o mérito de ser a primeira; entretanto, a branca seria a canalizadora do elo entre as raças e sua ascensão ao âmbito do divino, por que não dizer, cósmica.

Alencar tentava conciliar as teorias criacionistas com as evolucionistas, buscando valorizar a realidade do Brasil, um povo miscigenado com seus problemas de ordem social e econômica onde a saída seria exaltar suas peculiaridades e projetar sua plenitude em um futuro redentor.

A quinta e cósmica raça de Vasconcelos

O prólogo a *La raza cósmica. Misión de la raza iberoamericana. Notas de viajes a la América del Sur* (1925), de José Vasconcelos, intitulado inicialmente *Origen y objeto del continente. Latinos y sajones. Probable misión de ambas razas. La quinta raza o raza cósmica*, obteve tão ampla projeção que, em 1949, ganhou estatuto de capítulo, recebeu um novo e mais explícito elemento temático no título – *El mestizaje* – e um prólogo.

A obra completa, uma espécie de diário de Vasconcelos pela América do Sul, apresenta relatos e opiniões da passagem do autor pelo Brasil, Uruguai, Argentina e Chile quando era embaixador do México.

No prólogo de 1925, conhecido autonomamente como “*La raza cósmica*”, o autor inicia comentando sobre a antiguidade do continente americano – os Andes seriam tão antigos quanto o planeta. Entretanto, reivindica a ancestralidade não apenas para os habitantes da América, mas também para os do suposto continente desaparecido, Atlântida. Isso porque, segundo proposta

³² ALENCAR, José de. *Antiguidade da América e A raça primogênita*. Fortaleza: Edições UFC, 2010.

³³ *Ibidem*, p. 35.

do alemão Alfred Wegener, em *A origem dos continentes e oceanos* (1915), os continentes estariam unidos no momento de sua formação. Vasconcelos opta pela explicação da ciência, apesar de mais adiante argumentar que a história científica confundir-se-ia com a chamada história empírica. Ele esclarece sua intenção: “ensayemos, pues, explicaciones, no con fantasía de novelista, pero sí con una intuición que se apoya en los datos de la historia y la ciencia”³⁴.

O autor mexicano assinala em seu ensaio a existência do que chama de quatro etapas ou quatro troncos: o negro, o índio, o mongol e o branco. Não deixa claro se essas seriam etapas evolutivas de uma raça única ou se sua proposta estaria mais vinculada às teses poligênicas. Não obstante, é enfático ao decretar que o “branco” teria uma missão – “servir como ponte” –, pois ele “ha puesto al mundo en situación de que todos los tipos y todas las culturas puedan fundirse”³⁵.

Do encontro dos remanescentes dessa antiga raça, atlântica, e das contribuições da raça branca no que tange a bases materiais e morais, adviria a união de todos os homens em uma quinta raça universal, fruto das anteriores, mas suplantadora do passado. Entretanto, essa missão não teria sido iniciada por toda a raça branca, apenas pelos representantes mais audazes e fortes do que chama “família europeia”: o espanhol e o inglês. Mais adiante, entende que esses feitos teriam sido realizados também por latinos e saxões, com isso incluindo portugueses e holandeses. Descendentes dessa família europeia, os habitantes do norte do continente ganhavam estatuto de “raza prodigiosa”³⁶, por conseguir evitar a pulverização do território americano em vários países, como aconteceu no lado latino do subcontinente. Mas logo o discurso se inverte: a raça branca do norte teria cometido o pecado de destruir as outras raças, enquanto a vantagem da América Latina seria tê-las assimilado³⁷.

³⁴ VASCONCELOS, José. Origen y objeto del continente. Latinos y sajones. Probable misión de ambas razas. La quinta raza o raza cósmica. In: _____. *La raza cósmica: misión de la raza iberoamericana. Notas de viajes a la América del Sur*. Madrid: Agencia Mundial Librería, 1925. p. 3.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ *Ibidem*, p. 10.

³⁷ Ver: SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas latino-americanas*. São Paulo: Edusp, 1995. p. 532. O autor lembra que Vasconcelos viveu nos Estados Unidos, em exílio, entre 1916 e 1919, e, voluntariamente, entre 1926 e 1929; entretanto, “é no repúdio aos Estados Unidos que ele encontra o motivo para a amalgamação das raças”. Para ele, o autor mexicano não acreditava na possibilidade de melhora das classes sociais por meio de um processo revolucionário, talvez por uma desilusão com a Revolução Mexicana, de 1910. Por isso, a transformação que Vasconcelos propõe ocorreria em outro âmbito.

A favor da miscigenação, Vasconcelos defende que as épocas mais ilustres da humanidade teriam sido aquelas em que distintos povos se misturaram³⁸. A vantagem da mestiçagem seria o efeito de um “mendelismo espiritual benéfico”, pela combinação de elementos contrários. Nesse processo, povos latinos teriam sido mais fiéis em sua missão na América, cujo propósito seria fundir o humano em um tipo universal e sintético³⁹.

A colonização espanhola, por meio da mestiçagem com o índio e o negro, teria criado a nova raça e, apesar de todos os defeitos que pudesse ter, era a “eleita” para assimilar e transformar em um novo sujeito todos os homens⁴⁰. E, de modo bastante contundente, argumenta: “su predestinación, obedece al designio de construir la cuna de una raza quinta en la que se fundirán todos los pueblos, para reemplazar a las cuatro que aisladamente han venido forjando la Historia”⁴¹. Portanto, a raça produto dessa mescla teria uma “missão étnica”.

Os argumentos de Vasconcelos sobre a antiguidade da América cruzam-se com os caminhos do misticismo e do ecletismo⁴². Em seu ensaio, há várias citações a obras de fundamentação esotérica em voga desde o final do século XIX, tais como a da autora Helena Blavatsky, fundadora da Sociedade Teosófica (1875), cujas revelações supunham a existência de uma terra perdida no oceano Atlântico, o que indicaria a origem comum entre as culturas americanas e europeias.

Mas, apesar das “pontes” e da “cordialidade” apontadas inúmeras vezes pelo ensaísta mexicano como estabelecidas pela raça branca, o preconceito fazia-se presente em seu discurso, camuflado sob um enfoque alinhado a fatores de ordem econômica. É o que se nota em seus comentários sobre os chineses, que, segundo o autor, se “multiplicariam como ratos”; na América Latina, ao contrário do que ocorria na do Norte, eles não eram excluídos por preconceito racial, e sim por representar um empecilho ao progresso justamente no momento em que começava a haver uma tomada de consciência da necessidade de “regular os baixos instintos zoológicos”⁴³.

³⁸ VASCONCELOS, José. Origen y objeto del continente. Latinos y sajones. Probable misión de ambas razas. La quinta raza o raza cósmica. In: _____. *La raza cósmica: misión de la raza iberoamericana*. Notas de viajes a la América del Sur. Madrid: Agencia Mundial Librería, 1925. p. 24.

³⁹ GRIJALBA, Juan Carlos. Vasconcelos o la búsqueda de la Atlántida: exotismo, arqueología y utopía del mestizaje en la raza cósmica. *Revista de la Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima-Hanover, año XXX, n. 60, p. 333, 2º sem. 2004.

⁴⁰ VASCONCELOS, *op. cit.*, p. 11.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² GRIJALBA, *op. cit.*, p. 333.

⁴³ VASCONCELOS, *op. cit.*, p. 13.

Finalmente o ensaísta esclarece seu entendimento sobre a nova raça:

no será la raza de un solo color, de rasgos particulares, la que en esta vez salga de la olvidada Atlántida; no será la futura ni una quinta ni una sexta raza, destinada a prevalecer sobre sus antecesoras; lo que de allí va a salir es la raza definitiva, la raza síntesis o raza integral, hecha con el genio y con la sangre de todos los pueblos y, por lo mismo, más capaz de verdadera fraternidad y de visión realmente universal⁴⁴.

Para ele, à medida que as condições sociais melhorassem, o cruzamento racial não estaria sujeito à necessidade, e sim ao que chamava de “lei do gosto”⁴⁵. Na concepção de Grijalba, Vasconcelos buscava estabelecer uma forma de redefinição estética para a mestiçagem americana, uma vez que não haveria em seu ensaio a defesa do indígena ou das raças que deveriam ser mescladas/superadas. O autor propõe a valorização do elemento indígena estetizado, “redimido por la alta cultura e investido de mexicanidad”⁴⁶. É o que se evidencia quando explana sobre a “lei dos três estados sociais”, cuja proposta visava superar as “leis puramente científicas” sobre a existência. Segundo o autor, esses estados seriam: o material ou guerreiro, o intelectual ou político e o espiritual ou estético⁴⁷.

O primeiro estado seria aquele dominado pela matéria, quando as hordas e tribos de todas as raças viveriam sob a lei da violência. Do segundo estado viriam as condenações contra as misturas raciais por uma questão de eugenia. Seria a época na qual o intelectual escrevia, cujos dados se fundamentavam em fontes científicas incompletas ou falsas, que não levariam a resultados válidos. No terceiro estado, aconteceriam as mudanças, uma vez que a missão dessa etapa seria “viver o júbilo fundado no amor”⁴⁸. Vasconcelos afirma que, apesar de sua crença na capacidade humana de modernização e aprimoramento, prefere o caminho místico à ciência positivista. Argumenta

⁴⁴ VASCONCELOS, José. Origen y objeto del continente. Latinos y sajones. Probable misión de ambas razas. La quinta raza o raza cósmica. In: _____. *La raza cósmica: misión de la raza iberoamericana*. Notas de viajes a la América del Sur. Madrid: Agencia Mundial Librería, 1925. p. 14.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 19.

⁴⁶ GRIJALBA, Juan Carlos. Vasconcelos o la búsqueda de la Atlántida: exotismo, arqueología y utopía del mestizaje en la raza cósmica. *Revista de la Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima-Hanover, año XXX, n. 60, p. 341, 2º sem. 2004.

⁴⁷ VASCONCELOS, *op. cit.*, p. 19.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 21.

que a transformação das raças numa quinta não seria um “processo repugnante de anárquico hibridismo”⁴⁹, pois agiria sob a futura “raça ibero-americana” o terceiro fator da transformação no novo continente, o fator espiritual, que haveria “de dirigir y consumir la extraordinaria empresa”⁵⁰.

Para o mexicano, mais eficaz do que a “brutal seleção darwiniana”⁵¹, válida apenas para espécies inferiores e não para o homem, seria o procedimento de seleção pelo gosto: “los mejores especímenes iran ascendiendo en una escala de mejoramiento étnico, cuyo tipo máximo no es precisamente el blanco, sino esa nueva raza, a la que el mismo blanco tendrá que aspirar con el objeto de conquistar la síntesis”⁵².

Ao final de seu ensaio, baseado na teoria pitagórica, exalta o número oito como resultado da relação entre as três etapas da lei dos estados da sociedade (material, intelectual e estético), a contribuição das quatro raças (fadadas a desaparecer) e o quinto grupo étnico. O ensaísta encontra, nessa equação entre as cinco raças e os três estados, a simbologia do infinito e, com essa fórmula místico-matemática, chega ao resultado cósmico da raça superior e perfeita⁵³.

Vasconcelos, mesmo reagindo às tendências positivistas da época que desqualificavam a mestiçagem, ao buscar construir uma unidade e identidade nacional, absorve essas mesmas ideias e as transforma para criar a utopia de uma raça mestiça redentora. Para Grijalba, Vasconcelos recorre ao paradigma das ciências empírico-positivistas, uma vez que o positivismo teria representado uma segunda Ilustração no contexto do século XIX e, com isso,

reafirmó el realismo en el conocimiento y la comprobación científica basada en la observación de “hecho” opuesta a la especulación metafísica y religiosa. Vasconcelos, formado en la profunda influencia que el positivismo tuvo en México durante toda la segunda parte del siglo

⁴⁹ VASCONCELOS, José. Origen y objeto del continente. Latinos y sajones. Probable misión de ambas razas. La quinta raza o raza cósmica. In: _____. *La raza cósmica: misión de la raza iberoamericana. Notas de viajes a la América del Sur*. Madrid: Agencia Mundial Librería, 1925. p. 18.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ Ver: HOFBAUER. O conceito de “raça” e o ideário do “branqueamento” no século XIX – bases ideológicas do racismo brasileiro. *Teoria e Pesquisa*, São Carlos, n. 42-43, p. 87, jan.-jul. 2003. O autor cita João Baptista Lacerda e Raimundo Nina Rodrigues, que no Brasil atribuíam às “leis da natureza” a evolução do homem, mas propunham uma manipulação no processo de seleção natural. A religião cristã seria o meio de se conseguir preservar os “povos inferiores”, e, desse modo, catequizar e civilizar tais “primitivos” seria um dever moral e o único modo de salvar a humanidade.

⁵² VASCONCELOS, *op. cit.*, p. 23.

⁵³ *Ibidem*, p. 30.

XIX, forma parte también del grupo intelectual que reacciona y cuestiona dicha filosofía durante la primera década del siglo XX⁵⁴.

O ensaísta extrapola as fronteiras de uma identidade nacional que inicialmente desejava construir, pois, para defender sua utopia, passa a tratar de uma comunidade mundial, uma vez que “el cristianismo liberta y engendra vida, porque contiene revelación universal, no nacional”⁵⁵. Assim como a raça que surgiria seria mestiça, as teorias nas quais ele se baseia são heterogêneas. Vasconcelos amalgama ideias propostas por teorias científicas e místico-religiosas da época para tentar construir a identidade de uma raça mestiça redentora que, por sua vez, extrapolaria os âmbitos nacionais ou continentais em um movimento colonialista invertido (ou nem tanto, uma vez que a predominância na mescla continuaria sendo a da raça branca) que almejava torná-la universal e definitiva, em síntese: cósmica.

Do século XIX ao XXI: da raça primogênita à quinta raça, da antiga à cósmica

Ao longo desse breve paralelo, foi possível perceber que Vasconcelos e Alencar procuravam estar a par das novidades científicas, com o discurso tradicional da ideologia cristã e sem dúvida com teorias místico-científicas que pairavam no final do século XIX e início do XX na América Latina. Vasconcelos dialoga em seu ensaio com temas e autores esotéricos, além das teorias positivistas da época, em um movimento de negação e aproximação. Alencar, por sua vez, escreveu no periódico *O vulgarizador*, cujo objetivo era a divulgação da ciência para os leigos, com o duplo intuito de divertir e ensinar, ao mesmo tempo⁵⁶ que recuperava ideias da teoria positivista e da doutrina cristã.

Em comum entre ambos nota-se a defesa de que a América teria sido o berço da humanidade. Ainda que os caminhos percorridos por eles sejam distintos, convergem no que diz respeito ao tema da raça e na importância dela para tratar de questões de identidade nacional. Mesmo que Alencar ini-

⁵⁴ GRIJALBA, Juan Carlos. Vasconcelos o la búsqueda de la Atlántida. Exotismo, arqueología y utopía del mestizaje en la raza cósmica. *Revista de la Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima-Hanover, año XXX, n. 60, p. 343, 2º sem. 2004.

⁵⁵ VASCONCELOS, José. Origen y objeto del continente. Latinos y sajones. Probable misión de ambas razas. La quinta raza o raza cósmica. In: _____. *La raza cósmica: misión de la raza iberoamericana*. Notas de viajes a la América del Sur. Madrid: Agencia Mundial Librería, 1925. p. 26.

⁵⁶ O subtítulo era “jornal dos conhecimentos úteis”. Ver *site* da historiadora Moema Vergara, onde se encontram digitalizados os exemplares do periódico.

cie tratando da América, logo o protagonista de seu ensaio torna-se o Brasil. Argumenta o cearense:

eis uma utopia, que lisonjeia nossos patriotismos, e sobre a qual se eu tivesse tempo escreveria um devaneio arqueológico, só pelo malicioso prazer de mostrar aos antiquários que a imaginação pode reproduzir o mundo pré-histórico da mesma forma e com o mesmo fundamento que eles o fazem⁵⁷.

Vasconcelos defende questões nacionais, mas apela a aspectos continentais até chegar aos universais e extrapolá-los no cósmico: “y justamente allí donde nada descubre el analista, el sintetizador y el creador se iluminan”⁵⁸. A respeito da criação de uma identidade nacional, Grijalba defende que a busca de uma origem milenar e gloriosa empreendida pelo ensaísta e por vários outros foi uma das tarefas indispensáveis para a construção nacionalista do passado mexicano⁵⁹. Nessa linha de pensamento, Schwartz argumenta que, na fusão de diversas identidades proposta por Vasconcelos, está presente uma reação contra o poder branco instalado na América Latina desde a época da conquista⁶⁰. Há, sem dúvida, por parte do mexicano, uma reação às teorias em vigência nos Estados Unidos e na Europa desde a segunda metade do século XIX, que desconsideravam a capacidade do povo miscigenado. A busca pelo tempo ancestral glorioso seria um modo de criar um passado que promovesse um futuro redentor, que viesse a equilibrar as distorções em relação à mestiçagem. Porém, essa “correção” apenas inverte os fatores: o mestiço americano será o povo hegemônico do futuro, mas forjado pela “lei do gosto”. Na verdade, o que se buscaria nesse mestiço eram mais características do branco. Essa utopia seria produzida como negação e repressão simbólica ao conflito social do qual ela emerge⁶¹.

⁵⁷ ALENCAR, José de. O homem pré-histórico na América. In: ALENCAR, José de. *Antiguidade da América e A raça primogênita*. Fortaleza: Edições UFC, 2010. p. 79.

⁵⁸ VASCONCELOS, José. Origen y objeto del continente. Latinos y sajones. Probable misión de ambas razas. La quinta raza o raza cósmica. In: _____. *La raza cósmica: misión de la raza iberoamericana*. Notas de viajes a la América del Sur. Madrid: Agencia Mundial Librería, 1925. p. 2.

⁵⁹ GRIJALBA, Juan Carlos. Vasconcelos o la búsqueda de la Atlántida. Exotismo, arqueología y utopía del mestizaje en la raza cósmica. *Revista de la Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima-Hanover, año XXX, n. 60, p. 333, 2º sem, 2004.

⁶⁰ SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas latino-americanas*. São Paulo: Edusp, 1995. p. 532.

⁶¹ GRIJALBA, Juan Carlos. Vasconcelos o la búsqueda de la Atlántida. Exotismo, arqueología y utopía del mestizaje en la raza cósmica. *Revista de la Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima-Hanover, año XXX, n. 60, p. 342, 2º sem. 2004.

Para o autor brasileiro, quase cinquenta anos antes, o anseio seria verificar a questão da raça e suas diferenças entre elas como uma forma de construir não apenas uma identidade nacional, mas também um futuro para nosso país. Os fragmentários ensaios de Alencar talvez fossem esboços para uma criação de maior fôlego, outras peças de seu grande projeto de construção de uma identidade nacional que se propunha a mapear literariamente as várias regiões do Brasil, seus habitantes e suas peculiaridades. Seriam formas de ensaiar sobre um passado bastante desconhecido e reinventá-lo.

Procurar a antiguidade da raça americana/brasileira em Alencar seria um modo de entender e criar a história do passado e do presente no qual ele vivia, assim como fez ao longo de sua obra. Por meio de *bricolages*, visou construir uma possibilidade de futuro promissor para um povo mestiço. Vasconcelos, em sua busca pela ancestralidade da raça, parece desejar transformar o presente em uma ponte que deveria ser rapidamente transposta, tanto na literatura quanto em seus utópicos projetos políticos, e projetar o futuro no qual a raça idealizada estaria em uma vantagem definitiva.

Referências bibliográficas

ALENCAR, José de. *Antiguidade da América e A raça primogênita*. Edição, apresentação e notas de Marcelo Peloggio. Fortaleza: Edições UFC, 2010.

GRIJALBA, Juan Carlos. Vasconcelos o la búsqueda de la Atlántida. Exotismo, arqueología y utopía del mestizaje en La raza cósmica. *Revista de la Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima-Hanover, año XXX, n. 60, p. 329-347, 2º sem. 2004.

HOFBAUER, Andreas. O conceito de “raça” e o ideário do “branqueamento” no século XIX: bases ideológicas do racismo brasileiro. *Teoria e Pesquisa*, São Carlos, n. 42-43, p. 63-70, jan.-jul. 2003.

PELOGGIO, Marcelo. A intuição geral do mundo: Alencar e Chardin. In: ALENCAR, José de. *Antiguidade da América e A raça primogênita*. Fortaleza: Edições UFC, 2010. p. 131-153.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. In: LANDER, Edgardo (Comp.). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO, 2000.

REBELO, Fernanda. Raça, clima e imigração no pensamento social brasileiro na virada do século XIX para o XX. In: MARTINS, Lilian Al-Chueyr Pereira et al. (Ed.). *Filosofia e história da biologia*. v. II. São Paulo: Livraria da Física Editora: Fundo Mackenzie de Pesquisa, 2007, p. 159-177.

SABINO, César. A raça e a diferença: José de Alencar e a ética do indecível. In: ALENCAR, José de. *Antiguidade da América e A raça primogênita*. Fortaleza: Edições UFC, 2010. p. 109-129.

SILVA, Kalina V.; SILVA, Maciel H. *Dicionário de conceitos históricos*. São Paulo: Contexto, 2006.

SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas latino-americanas*. São Paulo: Edusp, 1995.

VERGARA, Moema. *O Vulgarizador – jornal dos conhecimentos úteis*. Disponível em: <<http://www.mast.br/ovulgarizador/introducao.php>>.

VASCONCELOS, José. Origen y objeto del continente. Latinos y sajones. Probable misión de ambas razas. La quinta raza o raza cósmica. In: _____. *La raza cósmica: misión de la raza iberoamericana. Notas de viajes a la América del Sur*. Madrid: Agencia Mundial Librería, 1925. p. 1-30.



Tradução e Recepção Crítica

Peri com Sotaque Francês: um Estudo de Três Traduções de *O Guarani*

Ilana Heineberg¹

José de Alencar tinha uma visão muito negativa do reconhecimento de sua obra literária pelo público e pela crítica. O estudo das traduções dos romances alencarianos para a língua francesa durante o século XIX pode nos dar uma visão mais objetiva de sua recepção no Brasil e no exterior. Em sua autobiografia intelectual *Como e por que sou romancista*, por exemplo, Alencar queixa-se do esquecimento em que cai *O guarani* dois anos depois de sua primeira publicação: “A indiferença pública, senão o pretensioso desdém da roda literária, o tinha deixado cair nas pocilgas dos alfarrabistas”². Muito diferente é a visão de Visconde de Taunay, que não mede o acolhimento do romance pelos exemplares não vendidos, mas pela reação entusiasmada dos leitores com os folhetins publicados em 1857 pelo *Diário do Rio de Janeiro*³.

¹ *Maître de conférences* (professora adjunta) de Literatura Brasileira na seção de Português da Universidade Michel de Montaigne – Bordeaux 3 (França).

² ALENCAR, José de. *Como e por que sou romancista. Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, v. I, 1958. p. 150.

³ “[...] ainda vivamente me recordo do entusiasmo que despertou, verdadeira novidade emocional, desconhecida nesta cidade tão entregue às exclusivas preocupações do comércio e da bolsa, entusiasmo particularmente acentuado nos círculos femininos da sociedade fina e no seio da mocidade, então muito mais sujeita ao simples influxo da literatura, com exclusão das exaltações de caráter político. Relembrando, sem grande exageração, o célebre verso: ‘Tout Paris pour Chimène a les yeux de Rodrigue’, o Rio de Janeiro em peso, para assim dizer, lia *O guarani* e seguia comovido e enleado os amores tão puros e discretos de Ceci e Peri e com estremecida simpatia acompanhava, no meio dos perigos ardis e dos bugres selvagens, a sorte vária e periclitante dos principais personagens do cativante romance, vazado nos moldes do indianismo de Chateaubriand e Fenimore Cooper, mas cujo estilo é tão caloroso, opulento, sempre terso, sem desfalecimento e como perfumado pelas flores exóticas das nossas virgens e luxuriantes florestas. Quando a S. Paulo chegava o correio, com muitos dias de intervalos então, reuniam-se muitos e muitos estudantes numa *república*, em que houvesse qualquer feliz assinante do *Diário do Rio*, para ouvirem, absortos e sacudidos, de vez em quando, por elétrico frêmito, a leitura feita em voz alta por alguns deles, que tivesse órgão mais forte. E o jornal era depois disputado com

Se um pouco de distanciamento temporal aliado ao ponto de vista de outro escritor bastam para reverter a avaliação catastrófica de Alencar, a mudança torna-se ainda mais evidente quando expandimos os recortes geográfico e temporal. Vejamos como Peri se comporta em língua francesa no chamado “longo século XIX”⁴. Entre 1857, ano da publicação da primeira edição, e 1902, *O guarani* é traduzido duas vezes para o francês e conhece três publicações em suportes diferentes⁵: 1) 1863, folhetim publicado pelo jornal *Le Brésil*, no Rio de Janeiro, de tradutor desconhecido e anônimo; 2) 1899, folhetim do jornal parisiense *Les Droits de l’Homme*, traduzido por Louis-Xavier de Ricard (1843-1911); 3) 1902, versão em livro da tradução de Ricard, publicada pela editora Tallandier. Haveria ainda uma quarta tradução nesse período, mas a publicação desta última, ao que tudo indica, ficou apenas na intenção.

Em 1870, num recibo passado ao editor Baptiste-Louis Garnier⁶, Alencar reconhece ceder perpetuamente por um conto de réis os direitos autorais de *O guarani*, *Luciola*, *Cinco minutos* e *A viúvinha*. Curiosamente, o escritor ainda garante que vai “respeitar por um ano a permissão gratuita que dei para A. Hubert imprimir a tradução francesa de *O guarani*”. Adolphe Hubert foi o diretor-gerente do jornal *Courrier du Brésil – politique, littérature, revue*

impaciência, e pelas ruas se viam agrupamentos em torno dos fumegantes lampiões da iluminação pública de outrora – ainda ouvintes a cercarem ávidos qualquer improvisado leitor. Em escala, comparavelmente superior, já se sabe, pelas circunstâncias concorrentes, sucedeu o mesmo em Paris, ao aparecerem os primeiros fascículos dos *Miseráveis*, que tamanha intensidade de fama deram ao nome de Victor Hugo e ao mesmo tempo tantas centenas de milhares de francos lhe meteram nas algibeiras”. TAUNAY, Visconde de. *Reminiscências*. São Paulo: Melhoramentos, 1923. p. 85-86.

⁴ Tomamos emprestada a expressão empregada por Eric Hobsbawm (1917-2012) para denominar o período que vai da Revolução Francesa à Primeira Guerra Mundial (1789-1914). O historiador inglês dedicou uma trilogia ao “longo século XIX”: *A era das revoluções* (1789-1848), *A era do capital* (1848-1875) e *A era dos impérios* (1875-1914).

⁵ Vale ressaltar que o romance de Alencar teve ainda uma “adaptação” em francês de 1947, por Vasco de Lacerda, publicada por *La Sixaine*. Esse texto não foi incluído nesse estudo por se situar fora do recorte temporal da nossa pesquisa, que é de 1789 a 1914, conforme mencionado.

⁶ O documento faz parte do acervo da divisão de manuscritos da Fundação Biblioteca Nacional, disponível também na Biblioteca Nacional Digital: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_manuscritos/literatura/mss_I_07_09_002.pdf> [consultado em 17/06/2014]. Transcrição do documento: “Recebi do ilustríssimo senhor Baptista Luis Garnier a quantia de um conto de réis, preço da propriedade dos romances, *Guarany*, *Luciola*, *Cinco minutos* e *Viúvinha*; propriedade de que lhe faço cessão perpétua com a condição de dar-me cinco exemplares de cada uma edição das mesmas obras e de respeitar por um ano a permissão gratuita que dei a A. Hubert para imprimir a tradução francesa de *O guarany*. Rio de Janeiro, 13 agosto de 1870, José Martiniano de Alencar”.

des théâtres, sciences et arts, industrie, commerce, periódico semanal dirigido à comunidade francesa, e escrito nesta mesma língua, que circulou no Rio de Janeiro entre 1854 e 1862⁷. Embora o periódico já não existisse quando Alencar assinou o documento, podemos pensar que Hubert pretendia encarregar-se de uma publicação em francês, no Brasil ou na França, em folhetins ou em livro. Eventualmente, ele seria o próprio tradutor. Até onde sabemos, a tradução que seria publicada por Hubert nunca saiu do prelo, embora o recibo dê a entender que ela já estivesse pronta, faltando apenas a impressão.

Segundo Pascale Casanova, “a tradução é a grande instância de consagração própria ao universo literário”⁸, afinal é a principal via de acesso a este para os escritores “excêntricos”, ou seja, oriundos de países situados fora dos grandes eixos literários mundiais, como é o caso do Brasil e, de modo mais geral, da literatura em língua portuguesa. Mais do que uma simples mudança de língua, a tradução seria, nesse caso, uma forma de reconhecimento literário, que Casanova chama de “literalização”. Tal processo de translação linguística e literária provocaria desvios e anexações da obra oriunda de uma “literatura menor” em função dos recursos da língua de chegada, cuja literatura, por sua vez, ocupa um lugar central no que Casanova chama de República Mundial das Letras. Desse modo, as três publicações de *O guarani* no século XIX revelariam, num primeiro momento, um interesse pelo universo romanesco de Alencar, mas também apontariam para a consagração do autor. Mas não basta ser traduzido em francês para fazer parte das grandes obras universais. Para melhor compreender o significado das traduções para o francês do romance de Alencar, é preciso levar em conta os suportes de publicação, a competência e a reputação dos tradutores, os tipos de transformações efetuados no texto e, finalmente, o público visado pela obra traduzida.

O presente ensaio constitui um estudo das três publicações em francês de *O guarani* em 1863, 1899 e 1902, buscando refletir, a partir delas, sobre as transferências culturais entre o Brasil e a França no século XIX⁹. Em um

⁷ Sobre Adolphe Hubert e o *Courrier du Brésil*, ver: CANELAS, Leticia Gregório. *O Courrier du Brésil e o conflito entre as associações francesas no Rio de Janeiro*. In: VIDAL, Laurent; DE LUCA, Tânia Regina (Org.). *Franceses no Brasil*. São Paulo: Unesp, 2009. p. 289-318.

⁸ CASANOVA, Pascale. *La république mondiale des lettres*. Paris: Seuil, 2008. p. 198.

⁹ Trata-se da primeira parte da pesquisa *Traductions de la littérature brésilienne en France: de la construction de l’imaginaire aux transferts culturels* (Traduções da literatura brasileira na França: da construção do imaginário às transferências culturais), que integra o projeto temático financiado pela Fapesp *A circulação transatlântica dos impressos* – a

primeiro momento, apresentarei o levantamento sobre a circulação de *O guarani* no sistema francês e na língua francesa no que se refere a seus tradutores e seus suportes. A seguir, analisarei e cotejarei as traduções a partir dos elementos – algumas vezes incompletos – que estão disponíveis, concentrando-me, sobretudo, nos primeiros capítulos. Enfim, esboçarei as pistas de trabalho oferecidas por esta pesquisa.

Três vezes Peri

a) *O guarany*, folhetins do *Le Brésil* (janeiro de 1863)

A primeira tradução de *O guarani* é sem dúvida a mais misteriosa e por isso mesmo a mais interessante. Um anúncio publicado no *Diário do Rio de Janeiro* foi o revelador dessa versão surpreendente do romance de Alencar em francês:

Le Brésil – Publicou-se o 2º número desta folha, contendo o resto dos documentos diplomáticos sobre a questão anglo-brasileira; e mais – Estrada de ferro de D. Pedro II – Crônicas das belas artes – Questão Macau-chinesa – Conflito dos vapores peruanos – Notícias da Europa – O cavalo dourado pelo homem – Extinção do pauperismo – Fatos diversos – Comércio e o começo da tradução francesa do romance *Guarani*¹⁰.

Era natural que o anúncio aparecesse no *Diário do Rio de Janeiro*. Afinal, Alencar foi seu redator-chefe e principal folhetinista entre 1855 e 1858 e certamente deixou bons laços no jornal, que vive nessa década de 1860 uma fase dinâmica depois de uma longa interrupção entre 1859 e março de 1860¹¹.

globalização da cultura no século XIX, coordenado pelos professores Márcia Abreu (Universidade Estadual de Campinas – Unicamp) e Jean-Yves Mollier (Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines – UVSQ).

¹⁰ *Diário do Rio de Janeiro*, 18 de janeiro de 1863. p. 1. Agradeço aos pesquisadores Valéria Bezerra e Rodrigo Camargo de Godoi por terem repassado esse anúncio, ponto de partida deste trabalho.

¹¹ O dinamismo e a qualidade do *Diário do Rio de Janeiro* nessa fase são atestados pela biógrafa de Machado de Assis: “Era um jornal admirável esse *Diário do Rio de Janeiro*, bem impresso, bem redigido, com ótima colaboração. Não espanta que fosse bem redigido: os anúncios, as pequenas notícias, os fatos diversos eram escritos ou corrigidos por Macha-

Le Brésil tem tamanho *standard* pequeno e é lançado no Rio de Janeiro possivelmente em 8 de janeiro de 1863. Suas edições não trazem data ou numeração. Os anúncios do *Diário do Rio de Janeiro* são publicados nos dias 10, 18 e 25 de janeiro de 1863, o que permite formar uma ideia das datas de publicação do *Le Brésil*. O acervo da Fundação Biblioteca Nacional possui apenas os quatro primeiros números da folha que circularam entre janeiro e fevereiro de 1863¹². Nenhum exemplar foi localizado no Real Gabinete Português de Leitura, no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, na Bibliothè-que Nationale François Miterrand ou na Academia Brasileira de Letras. Resta descobrir se seriam esses os únicos números do *Le Brésil* que circularam, o que faria dele um jornal efêmero. Nesse caso, a interrupção da publicação ainda no capítulo VII da primeira parte de *O guarani* justificaria o silêncio de Alencar, da crítica e da história literária sobre essa tradução?

O proprietário do *Le Brésil* é Flávio Farnese, mais conhecido como fundador do jornal carioca *Actualidade*, em cuja tipografia, aliás, era impresso *Le Brésil* e *A República*. Os redatores, também citados no cabeçalho, são, além de Farnese, Lafayette Rodrigues Pereira e Pedro Luiz Pereira de Souza, ambos juristas, jornalistas e futuros membros da Academia Brasileira de Letras. O trio expõe no primeiro editorial do *Le Brésil* seu entusiasmo liberal: “Enquanto redatores da *Actualidade* temos o nosso programa. Somos liberais sem restrição, em política e no comércio, em literatura e em religião. Na questão que discutiremos no *Brésil*, a ideia liberal sempre dominará em toda sua pureza”¹³.

O subtítulo define claramente os objetivos da folha: “Esse jornal destinado a colocar o Brasil em relação com a Europa circula quatro vezes por mês na chegada e na saída dos paquetes transatlânticos”¹⁴, ou seja, trata-se de um periódico voltado para a aproximação cultural e noticiosa do Brasil com a Europa, publicado quatro vezes por mês, com circulação visivelmente dirigida ao

do de Assis, cujo estilo, já nesse tempo, se distinguia por nítido e limpo”. PEREIRA, Lúcia Miguel. *Machado de Assis: estudo crítico e biográfico*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988. p. 74-75.

¹² Agradeço a Jorge Paixão, da Divisão de Informação Documental (Dinf) da Fundação Biblioteca Nacional, pelas informações recolhidas sobre o periódico *Le Brésil*.

¹³ Todas as traduções de citações em francês são de nossa responsabilidade e o texto original aparecerá em nota de rodapé: “Comme rédacteurs de l’*Actualidade* nous avons notre programme. Nous sommes libéraux sans restriction, en politique et en commerce, en littérature et en religion. Dans la question que nous discuterons au *Brésil* l’idée libérale dominera toujours dans toute sa pureté”. *Le Brésil*, janeiro de [1863?]. p. 1.

¹⁴ “Ce journal destiné à mettre le Brésil en relation avec l’Europe paraît quatre fois par mois à l’arrivée et au départ des paquebots transatlantiques”.

público que chegava e partia em viagens transatlânticas. É interessante notar que não se trata, de forma alguma, de um jornal dirigido ao público francês do Rio de Janeiro, tampouco particularmente voltado para a França. O alvo é a Europa em geral e a escolha da língua francesa parece simplesmente confirmar sua hegemonia na época. No editorial publicado no primeiro número, esse objetivo é exposto com mais detalhes:

Le Brésil tem por objetivo principal mostrar à Europa esse país tal como ele é do ponto de vista social, político, literário, religioso, industrial e comercial. Todas as questões de um verdadeiro interesse para o país serão discutidas nesse jornal com todo o desenvolvimento possível. Será uma forma de prestar um serviço ao Brasil e à Europa, que tem entre nós interesses da mais alta importância e que aumentam todos os dias¹⁵.

Em sintonia com o editorial, o primeiro anúncio feito pelo *Diário do Rio de Janeiro* saúda a iniciativa dos colegas, mas também deplora a falta de conhecimento dos europeus sobre o Brasil:

São incontáveis e evidentes as vantagens que de semelhante publicação nos pode resultar, fazendo-se o Brasil conhecido na Europa por meio de uma resenha exata de notícias e de uma apreciação imparcial e conscienciosa das nossas cousas.

É já proverbial a má conta em que por lá somos lidos, pela falta de conhecimento perfeito.

Os redatores da *Actualidade* têm o preciso critério e inteligência para fazer do *Brésil* uma tribuna de propaganda¹⁶.

Para um jornal que pretende remediar o desconhecimento sobre o Brasil na Europa, a escolha de *O guarani* é assim anunciada no editorial do jornal:

¹⁵ "Le Brésil a pour but principal de montrer à l'Europe ce pays tel qu'il est sous le point de vue social, politique, littéraire, religieux, industriel et commercial. Toutes les questions d'un véritable intérêt pour le pays seront discutées dans ce journal avec tout le développement possible. Ce sera, nous l'espérons, rendre un service au Brésil et à l'Europe qui a parmi nous des intérêts de la plus haute importance et qui augmentent tous les jours". *Le Brésil*, janeiro de [1863?]. p. 1.

¹⁶ *Diário do Rio de Janeiro*, 10 de janeiro de 1863. p. 1.

“No próximo número, além de artigos sobre questões internas do Brasil, começaremos a publicação do *Guarany*, um dos romances brasileiros de maior mérito. Isso dará à Europa um espécime do nosso desenvolvimento literário”¹⁷.

Recorrendo ao campo lexical da biologia – espécime, desenvolvimento –, o editorialista anuncia o romance indianista de Alencar como digno representante da literatura brasileira na Europa, romance destinado a acompanhar e distrair o viajante que retorna ao Velho Continente ou a servir de cartão de visita ao que acaba de chegar ao Brasil. Depois dos 50 indígenas brasileiros apresentados à Corte de Catherine de Médicis e Henri II em 1550¹⁸, a equipe de Farnese, 316 anos depois, elege o nobre, exótico e convertido Peri para representar o Brasil na Europa.

Como foi o caso da primeira publicação do romance em 1857 no *Diário do Rio de Janeiro*, a tradução também aparece no espaço do folheto, na rubrica intitulada “Feuilleton du Brésil”. A seção fica no rodapé da página, portanto separada do conteúdo noticioso do corpo do jornal, e sem uma página fixa nos diferentes números. O nome do tradutor não consta no folheto.

b) *Les aventuriers ou Le guarani*, traduzido por Louis-Xavier de Ricard, publicado em folhetins do *Droits de les'Hommes* (janeiro a abril de 1899)

Trinta e seis anos depois, *O guarani* é traduzido novamente para o francês. A compatibilidade do romance de Alencar com a publicação na imprensa e de forma seriada é confirmada: aparece diariamente, entre 15 de janeiro de 1899 e 11 de abril de 1899 no “Feuilletons des droits de L’Homme”. No primeiro episódio do romance, lê-se no alto da capa:

¹⁷ “Dans le prochain numéro, en outre d’articles concernant les affaires intérieures du Brésil, nous commencerons la publication du *Guarany*, l’un des romans brésiliens du plus grand mérite. Cela donnera en Europe un spécimen de notre développement littéraire”. *Le Brésil*, janeiro de [1863?]. p. 1.

¹⁸ Em 1550, uma festa brasileira é oferecida à rainha Catherine de Médicis e ao rei Henri II, em Rouen. Cerca de 300 figurantes, todos nus à moda tupinambá, apresentam cenas de caça, guerra, amor, ataque de um navio português. Cf. DENIS, Ferdinand. *Une fête brésilienne à Rouen: suivie d’un fragment du XVI^e siècle roulant sur la théogonie des anciens peuples du Brésil, et des poésies en langue tupique de Christovam Valente*. Paris: J. Techener, 1850.

Começamos hoje a publicação de um novo folhetim:

OS AVENTUREIROS

DE

O GUARANI

Esse romance de aventuras, o mais popular do mais célebre romancista em língua portuguesa José de Alencar, cativará certamente os nossos leitores e as nossas leitoras pela enérgica oposição de caracteres, pela dramaticidade das peripécias e dos episódios inesperados e pelo pitoresco dos quadros no meio dos quais se desenvolve uma ação das mais patéticas que não deixará de interessar o leitor um só instante.

O romance OS AVENTUREIROS foi traduzido especialmente para *Les Droits de L'Homme* pelo nosso colaborador XAVIER DE RICARD¹⁹.

O interesse da publicação parece vir principalmente de suas características folhetinescas, sugerindo o maniqueísmo, a presença do suspense e o número elevado de peripécias que prometem manter o leitor fisgado e sob tensão. Em segundo lugar, a descrição da natureza contribui para a construção de um cenário pitoresco, exótico e, portanto, atrativo. No entanto, apesar dessas características, a origem do romance jamais é mencionada. José de Alencar torna-se, no anúncio, “o mais célebre romancista em língua portuguesa”. Seu nome, no entanto, aparece com menos destaque do que o de seu tradutor, Louis-Xavier de Ricard. O folhetim será publicado diariamente, com raríssimas exceções, geralmente nas páginas 2 ou 3 ou em ambas.

Les Droits de l'Homme, diário fundado por Henri Deloncle dez dias antes de sua morte, circulou entre 9 janeiro de 1898 e 17 de março de 1900. Com o subtítulo “Ordre et progrès par la Révolution française”²⁰, o jornal é

¹⁹ “Nous commençons aujourd’hui la publication d’un nouveau feuilleton:

LES AVENTURIERS

DE

LE GUARANI

Ce roman d’aventures, le plus populaire du plus célèbre romancier en langue portugaise José de Alencar passionnera certainement nos lecteurs et nos lectrices par l’énergique opposition des caractères, le dramatique de l’imprévu des péripéties et des épisodes, et le pittoresque des tableaux au milieu desquels se déroule une action des plus pathétiques qui ne laisse pas languir l’intérêt un seul instant.

Le roman LES AVENTURIERS a été traduit spécialement pour *Les Droits de L’Homme* par notre collaborateur XAVIER DE RICARD”. *Les Droits de l’Homme*, 15 de janeiro de 1899. p. 1.

²⁰ “Ordem e progresso pela Revolução francesa”.

inicialmente moderado, mas torna-se, ao lado de *L'Aurore*, um dos mais ardorosos defensores do “dreyfusismo”²¹. Na primeira edição, o redator-chefe deixa clara a sua posição republicana: “Nosso jornal não será de nenhuma seita, salvo da República”²², e anticlerical: “O clericalismo, fruto supremo e podre da árvore católica, corrompeu o próprio catolicismo, a tal ponto que fez dele a mais supersticiosa de todas as religiões”²³. No entanto, a maçonaria seria o verdadeiro denominador comum da pequena equipe que dirigia o jornal depois da morte de Deloncle²⁴.

O diário tem quatro páginas. A contracapa é a única dedicada a uma rubrica fixa: as últimas notícias. Como era de praxe na época, o restante delas não tem dia, página ou localização determinada no jornal. O espaço do rodapé, além do folhetim literário, é ocupado pelas seções “À travers les revues”, assinada por Maurice Laue; “Chronique scientifique”, de Oscar Araujo; “Chronique médicale”, de Docteur Samberne. Apenas a “Revue financière”, que não comporta assinatura, aparece com certa regularidade nas segundas-feiras no rodapé da contracapa.

De acordo com o anúncio de capa informando sobre a estreia de *O guarani*, além de tradutor, Ricard é colaborador do jornal. Em julho de 1898, por exemplo, publica um artigo intitulado “Le Félibrige est-il un parti politique?”. Colabora também com diversos outros periódicos, como o *Midi Républicain*, do qual é redator-chefe entre 1881 e 1882; publica crônicas regulares em *La Dépêche* entre 1892 e 1895; de 1902 a 1903, lança a seção “La province” no *Figaro*. A atividade jornalística de Ricard está ligada a suas convicções políticas e religiosas, resumidas da seguinte forma por Jean-Marie Carbasse, pesquisador que buscou reconstituir a doutrina de Ricard: “é felibre sem ser católico; é revolucionário sem ser jacobino; é, sem ser de direita, violentamente oposto à centralização; é, ao mesmo tempo, panlatinista e ‘antiromano’”²⁵. Nos anos

²¹ PICQ, Gilles. *Laurent Tailhade ou de la provocation considérée comme un art de vivre*. Paris: Maisonneuve et Larose, 2001.

²² “Notre journal ne sera d'aucune secte, sauf de la République”. DELONCLE, Henri. *Programme. Les Droits de l'Homme*, 9 de janeiro de 1898. p. 1.

²³ “Le clericalisme, le fruit suprême et pourri de l'arbre catholique, a corrompu le catholicisme même, jusqu'au point d'en faire la plus superstieuse des religions.” *Ibidem*.

²⁴ PICQ, *op. cit.*

²⁵ “il est félibre sans être catholique; il est révolutionnaire sans être jacobin; il est, sans être à droite, farouchement opposée à la centralisation; il est, à la fois, panlatiniste et ‘anti-romain’”. CARBASSE, Jean-Marie. *Louis-Xavier de Ricard: le félibre rouge*. Montpellier: M. Lacave, 1977. p. 7-8.

1860, Ricard participa ativamente da vida literária do *Parnasse*, funda a *Revue du Progrès* e frequenta Paul Verlaine e Anatole France²⁶.

O *félibrige* é um movimento político-literário constituído em 1854 pelos poetas provençais Frédéric Mistral (1830-1914) e Roumanille (1818-1891), com o objetivo inicial de restituir a dimensão literária à língua provençal. A maioria de seus membros, contrariamente a Ricard, é monarquista e clerical. Aos poucos, e sobretudo depois da guerra franco-prussiana de 1870, numa oposição ao pangermanismo e ao paneslavismo, vai se desenvolver no seio do *félibrige*, como na França de maneira geral, a ideia do panlatinismo, que defende uma afinidade cultural e fraternal entre os povos latinos. Segundo Pierre Rivas²⁷, o tema da latinidade marca as relações França-Brasil entre o final do século XIX e as duas primeiras décadas do século XX: a França ver-se-ia como uma irmã mais velha das repúblicas latino-americanas.

Ricard é justamente um dos divulgadores dessa ideia tanto na França quanto na América Latina. Em 1885, depois de uma temporada na Argentina e no Paraguai, Ricard muda-se para o Rio de Janeiro, onde funda com seu conterrâneo Georges Lardy o semanário *Le Sud-Américain*. A intenção inicial de Lardy era lançar *L'écho du Brésil*, mas Ricard o convence de criar um periódico comum a outros países da América do Sul²⁸. O subtítulo reforça essa ideia: “órgão dos interesses franceses na América do Sul”. Segundo Cláudio Batalha²⁹, a formação da aliança latina passa a ser defendida mais abertamente depois que Lardy deixa o periódico, no final do mês de setembro de 1885. Ricard, contrariamente às tendências da época, inclui a América do Sul na aliança latina, apresentando-a como uma forma de concretizar o projeto de

²⁶ Sobre a atividade poética de Louis-Xavier de Ricard, consultar: CLERGET, Fernand. Louis-Xavier de Ricard. *Reims: revue littéraire de Paris et de Champagne*, 1906; VERLAINE, Paul. *Les hommes d'aujourd'hui*. Paris: Vannier, [s. d.]. Consultar também a autobiografia do tradutor de: *O guarani: petites mémoires d'un parnassien*. Paris: Lettres modernes, 1967.

²⁷ RIVAS, Pierre. O Brasil no imaginário francês: tentações ideológicas e recorrências míticas (1880-1980). In: PARVAUX, Solange; REVEL-MOUROZ, Jean. *Imagens recíprocas do Brasil e da França*. Actas do colóquio organizado no quadro do projeto França-Brasil. Paris: IHEAL, 1991.

²⁸ Na França, *La Revue du Monde Latin*, prolongamento direto do *félibrige*, também defende o panlatinismo. Ela será dirigida pelos brasileiros barão de Santa-Anna Nery e o conde de Barral de 1885 a 1893. Cf. SANTOS, Marie-José Ferreira dos. *La revue du monde latin et le Brésil: 1883-1896*. *Cahiers du Brésil Contemporain*, n. 23-24, p. 77-92, 1994.

²⁹ BATALHA, Cláudio. Um socialista francês diante da escravidão no Brasil: Louis-Xavier de Ricard e o jornal *Le Sud-Américain*. In: VIDAL, Laurent; DE LUCA, Tânia Regina (Org.). *Franceses no Brasil*. São Paulo: Unesp, 2009. p. 161-173.

Bolívar³⁰. Uma carta escrita a Mistral do Rio de Janeiro no dia 9 de julho de 1898 aponta o interesse que o Brasil tem pela França e defende a divulgação do *félibrige* nesse país³¹. Ricard chega a sugerir a Mistral que envie suas obras à Biblioteca Nacional³². Como outros jornais voltados para comunidades estrangeiras, o *Le Sud-Américain* não deveria interferir em questões de política interna. Ricard, no entanto, trava uma campanha antiescravista que o indis põe com o governo brasileiro, fato que, provavelmente, explica o seu regresso à França³³. Pelo envolvimento de Ricard nas questões brasileiras, fica evidente que a sugestão de traduzir *O guarani* para publicá-lo em *Les Droits de l'Homme*

³⁰ “Acrescentemos que a Aliança Latina não é apenas uma questão europeia, ela é também uma questão americana; que destino não poderá alcançar a América Latina no dia em que decidir realizar o grande projeto que lhe foi legado por Bolívar?”. RICARD, Louis-Xavier de. *Le Sud-Américain*, 1885. Apud BATALHA, Cláudio. *Op. cit.*, p. 167.

³¹ “Receberá ao mesmo tempo que esta carta o primeiro número do *Sud Américain*. Verá, se abrir na terceira página, que não me esqueci do *félibrige*./ E é por isso mesmo que eu lhe esboço estas poucas linhas. Como sem dúvida já sabe, caro Mestre, os brasileiros são, de todos os povos da América do Sul, os mais atentos e os mais simpáticos a tudo o que ocorre na França. Seria muito interessante e útil tornar conhecido aqui o *félibrige*, cujo movimento é ainda totalmente desconhecido. É muito provável que os brasileiros se entusiasmem pela causa” (“Vous recevrez en même temps que cette lettre le premier numéro du *Sud Américain*. Vous y verrez, si vous l’ouvrez à la troisième page, que je n’ai pas oublié le *félibrige*./ Et c’est même pour cela que je vous griffonne ces quelques lignes. – Vous savez, cher Maître, sans doute, que les Brésiliens sont, de tous les peuples de l’Amérique du Sud, celui qui est le plus attentif et le plus sympathique à tout ce qui se passe en France. Il serait fort intéressant, fort utile, de faire connaître ici le *félibrige*, dont le mouvement y est encore totalement ignoré. Les Brésiliens seraient fort capables de prendre pour la cause un bel engouement”). CARBASSE, Jean-Marie. *Louis-Xavier de Ricard: le félibre rouge*. Montpellier: M. Lacave, 1977. p. 157-158.

³² “Eis, portanto, caro mestre, a ideia que lhe submeto. Estude-a. Eu, naturalmente, considero-a boa. Envie à Biblioteca Nacional do Rio, muito frequentada, não somente por brasileiros, mas também por portugueses, espanhóis, seus dicionários e seus poemas: convoque os felibres a fazerem o mesmo, e eu lhe prometo fazer barulho em torno desse envio, que me servirá de pretexto para artigos sobre o felibre. Se não me engano, D. Pedro é, ao menos platonicamente, ligado ao felibre. Isso poderá lhe servir” (“Voici donc cher maître, l’idée que je vous soumetts. Étudiez-la. Je la crois naturellement bonne. Envoyez à la Bibliothèque Nationale de Rio, très fréquentée, non seulement des Brésiliens, mais des Portugais, des Espagnols, votre dictionnaire et vos poèmes : engagez les felibres à en faire autant, et je vous promets de faire du bruit, et d’en faire autour de cet envoi, qui me servira de prétexte pour des articles sur le félibrige. – Je pourrai même, si vous voulez, vous servir d’intermédiaire auprès de la Bibliothèque ; et ainsi des relations officielles seront nées entre elle et le félibrige. Si je ne me trompe, D. Pedro est, au moins platoniquement, associé du félibrige. Cela pourra vous servir”). *Ibidem*, p. 158-159.

³³ Cf. BATALHA, Cláudio. Um socialista francês diante da escravidão no Brasil: Louis-Xavier de Ricard e o jornal *Le Sud-Américain*, *op. cit.*; CARBASSE, *op. cit.*; SALVAT, Joseph. *La vie tourmentée de Xavier de Ricard*. Toulouse: Douladoure, 1943. p. 22.

partiu dele. O tradutor, durante sua estada no Brasil, certamente interessou-se pela literatura e entrou em contato com o meio literário brasileiro, afinal jornalismo e literatura são então campos totalmente conexos.

É evidente que, ao atuar como um verdadeiro *passer* cultural, Xavier de Ricard utiliza inúmeras redes de relacionamentos, tanto na América Latina quanto na França. Maçom ou próximo da maçonaria na França, essa associação ter-lhe-ia aberto portas no Brasil? Que círculos sociais e políticos frequentou no Rio de Janeiro? Participou da vida literária quando ali viveu? Quais os conhecimentos adquiriu da literatura brasileira? Quais critérios o levaram a escolher traduzir *O guarani*? Quem teria guiado suas leituras no Brasil? Em que medida sua rede de relações facilitou a sua tarefa de mediador? Essas são perguntas que ainda precisam ser respondidas.

c) *Le fils du soleil ou Le guarany*, traduzido por Louis-Xavier de Ricard, Tallandier, 1902

Três anos depois da publicação nos folhetins do *Les Droits de l'Homme*, a editora popular Tallandier lança a tradução de Ricard em sua coleção “Bibliothèque des Grandes Aventures”³⁴, confirmando o foco nas peripécias e a filiação ao gênero “romance de aventuras”. Veremos que algumas modificações também serão feitas no texto, sobretudo no início. Desconheço as tiragens do livro e não foram localizadas críticas publicadas na época, o que dificulta a tarefa de conhecer a recepção do romance na França.

Sob o rótulo “Bibliothèque des Grandes Aventures”, no mesmo ano de 1902, Tallandier publica os seguintes títulos: *Les faiseurs de pluie*, d'Alphonse Brown; *La fille de la vague*, de Fernand Lafargue; e *Nicolas Pépoff*, de Georges Le Faure. Nos anos seguintes, encontramos também obras de autores estrangeiros, mas a menção de tradução nem sempre aparece: em 1905, *Les tigres de Mompracem*, de Emilio Salgari, traduzido por Edmond Guénoud; e, em 1907, *L'océan de feu*, do italiano Luigi Motta, mas sem menção de tradutor. A coleção girava em torno do romancista popular Louis Bousсенard e da sua série “Le tour du monde d'un gamin de Paris”, cujos romances são previamente publicados e “testados” em folhetins no *Journal des Voyages*, voltado para o público infantojuvenil, para então integrarem a coleção de Tallandier. Após

³⁴ A menção da coleção aparece apenas na capa ilustrada do romance à qual não tive acesso. O catálogo da BNF, no entanto, contém essa informação.

a Primeira Guerra Mundial, Jules Tallandier diversificaria a coleção, criando, segundo Anne-Marie Thiesse³⁵, uma divisão conforme o sexo do leitor: para o público feminino, “Romans célèbres de drame et d’amour” e “Jolis romans”; para o público masculino e jovem, “Bibliothèques des Grandes Aventures”, que depois se declinaria em “Grandes aventures et voyages excentriques” e “Livre national, série bleue”³⁶. A reputação popular e juvenil da coleção de Tallandier, assim como o hábito de publicar romances que circularam previamente em folhetins, não deixa dúvida sobre a roupagem que o sistema literário francês reserva a *O Guarani*.

Se Ricard apresenta-se como tradutor da obra de Alencar, a confusão entre autor e tradutor não deixa de se instalar num dos paratextos do livro, como já mostrou Marie-Hélène Catherine Torres³⁷, em *Variations sur l'étranger dans les lettres*. Na lista “Du même auteur” inserida antes da folha de rosto, uma lista de nove livros já publicados por diversos editores e seis que estão no prelo. Entretanto, esses livros foram escritos por Ricard, sem menção ao nome de Alencar ao lado da versão traduzida de *O guarani*.

Ricard aproveita a nova edição e o suporte do livro para redigir uma apresentação do romance brasileiro dirigida ao amigo Rémy Couzinet, jornalista, homem de letras, diretor da *Depêche de Toulouse* entre 1882 e 1894. O paratexto oferece algumas pistas importantes sobre a maneira como se deseja então passar *O guarani* ao público francês. Por trás da visão colonialista, sustentada por Torres³⁸ em sua análise, há, sobretudo, o interesse de Xavier de Ricard em divulgar suas ideias panlatinistas herdadas do *félibrige*, já defendidas quando dirigiu *Le Sud-Américain*. As seguintes palavras do paratexto não deixam dúvidas quanto a isso: “Já estamos por demais ameaçados de perdermos essa virtude de ponderação e equidade que constitui boa parte do nosso gênio

³⁵ THIESSE, Anne-Marie. *Le roman du quotidien: lecteurs et lectures populaires à la Belle Époque*. Paris: Seuil, 2000. p. 31.

³⁶ Sobre a invenção das coleções populares no século XIX, ver: BESSON, Anne. *Cycle et collection*. Paris: L'Harmattan; Université Paris 13, 2008; OLIVERO, Isabelle. *L'invention de la collection: de la diffusion de la littérature et des savoirs à la formation du citoyen au XIX^e siècle*. Paris: Éditions de l'IMEC; Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1999.

³⁷ TORRES, Marie-Hélène Catherine. *Variations sur l'étranger dans les lettres: cent ans de traductions françaises des lettres brésiliennes*. Arras: Artois Presse Université, 2004. p. 88.

³⁸ Torres afirma: “Il [Louis-Xavier Ricard] perçoit donc la traduction comme annexion de la culture de l'autre selon une vision coloniale explicitement exprimée”. *Ibidem*, p. 91.

latino”³⁹. A escolha da tradução é apresentada, portanto, como um passo em direção à América Latina: “devemos nos apressar em retomar a fecundidade íntima de outrora com os nossos compatriotas de raça. Essa tradução, meu caro amigo, é uma tentativa nesse sentido”⁴⁰.

A seguir, Ricard trata de apresentar Alencar e *O guarani*. Alertando que não cederá à habitual mania dos tradutores de exagerar no mérito da obra, afirma com uma sinceridade surpreendente: “José de Alencar tem certamente o seu lugar e numa posição bastante honrosa na literatura brasileira. Mas ele não é um desses gênios indispensáveis cuja ausência faria falta na história intelectual da humanidade”⁴¹. Ou seja, um lugar de prestígio dentro da literatura brasileira, mas dispensável fora de seu sistema de origem. Essa posição do tradutor talvez explicasse a publicação do romance na coleção “Bibliothèque des Grandes Aventures”?

Ricard sublinha que Alencar provocou em seu país “um movimento interessante e útil rumo às origens indígenas desse império imenso”⁴². E, com um lapso interessante, completa: “o romancista *português*, ao contrário [de outras nações americanas], fundava a esperança da nascente nacionalidade brasileira na fusão da raça conquistada com a raça conquistadora”⁴³. O lapso que Ricard comete ao chamar Alencar de romancista português pode ser explicado pela própria posição do tradutor que, de fora, enxerga o projeto de Alencar como estando mais focado na legitimação da colonização do que na fundação da nacionalidade brasileira. Nas palavras do tradutor, Alencar pretende, através de sua obra: “legitimar a antiga conquista portuguesa através de uma assimilação tão íntima dos vencedores e dos vencidos que

³⁹ “Nous ne sommes déjà que trop menacés de perdre cette vertu de pondération et d'équité qui est presque tout notre génie latin”. RICARD, Louis-Xavier de. À Rémy Couzinet. In: ALENCAR, José de. *Le fils du soleil*. Tradução de Luis-Xavier de Ricard. Paris: Tallandier, 1902. p. V.

⁴⁰ “Il faut nous hâter de reprendre nos fécondités intimes d'autrefois avec nos compatriotes de races. Cette traduction, mon cher ami, est une tentative vers ce retour”. *Ibidem*, p. V.

⁴¹ “José de Alencar a certainement une place marquée et à un rang fort honorable dans la littérature brésilienne. Mais il n'est pas un de ces génies indispensables dont l'absence ferait lacune dans L'Histoire intellectuelle de L'Humanité”. *Ibidem*, p. VI.

⁴² “Un mouvement intéressant et utile vers les origines indigènes de cet empire immense”. *Ibidem*, p. VI.

⁴³ “Le romancier *portugais*, au contraire [d'autres nations américaines], fondait l'espoir de la naissante nationalité brésilienne sur la fusion de la race conquise avec la race conquérante”. *Ibidem*, p. VI (grifo nosso).

esses acabam por formar um povo novo em que não se pode mais distinguir um do outro numa posteridade que contenha ambos”⁴⁴.

Cotejo das traduções⁴⁵

Veremos apenas os exemplos mais representativos do cotejo dos sete primeiros capítulos, únicos disponíveis nas três traduções. O objetivo do cotejo não é fazer uma crítica ou uma descrição exaustiva⁴⁶, mas dar algumas amostras de como a verbalização das traduções reflete o contexto e os objetivos de cada uma das três publicações.

a) Edições de base

A edição de base utilizada pela tradução de 1863 não é a mesma das traduções de Louis-Xavier de Ricard (1899 e 1902). De fato, quando a primeira tradução é publicada, a única edição existente é a primeira, da Empresa Nacional do Diário. A segunda edição, revista pelo autor, sai pela Garnier em 1864 e é muito parecida com a terceira (1865) e a quarta (1872), última publicada

⁴⁴ “légitimer l’ancienne conquête portugaise par une assimilation, si intime des vainqueurs et des vaincus qu’ils forment un peuple nouveau où l’on ne puisse les reconnaître les uns des autres dans une postérité qui les contienne tous ensemble”. RICARD, Louis-Xavier de. À Rémy Couzinet. In: ALENCAR, José de. *Le fils du soleil*. Paris: Tallandier, 1902. p. VI.

⁴⁵ Para realizar este estudo, utilizei os microfílmes das edições do *Brésil* disponíveis no acervo da Fundação Biblioteca Nacional, o microfilme do jornal *Les Droits de l’Homme* (setor de periódicos da *Bibliothèque Nationale François Mitterrand, Tolbiac*) e a edição de 1902 de *Le fils du soleil*, de Tallandier. Para o texto de partida, consultei as seguintes edições de *O guarani*: ALENCAR, José de. *O guarany*: romance brasileiro. Rio de Janeiro: Empresa Nacional do Diário, 1857 (trata-se da primeira edição pertencente ao Sr. José Mindlin, hoje disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/00177500#page/1/mode/1up>>); ALENCAR, José de. *O guarani*: romance brasileiro. Edição crítica por Darcy Damasceno. Rio de Janeiro: Melhoramento; Instituto Nacional do Livro, 1958; ALENCAR, José de. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Aguilar, v. II, 1958. Nas citações da obra em português, mencionarei apenas a parte e o capítulo.

⁴⁶ Utilizando os postulados da teoria descritiva da tradução, Marie-Hélène Catherine Torres coteja a verbalização das traduções de Louis-Xavier de Ricard (1902) e a adaptação de Lacerda (1947). Suas principais conclusões são de que a tradução de 1902 tende a: respeitar o modelo macro e microestrutural do original, contrariamente à de 1947; realizar não traduções, do mesmo modo que a de 1947; neutralizar a estranheza do texto, como a de 1947; alternar estratégias de tradução (não tradução, naturalização, tradução “literal”), como a tradução de 1947; e não subverter a língua francesa, como a de 1947. TORRES, Marie-Hélène Catherine. *Variations sur l’étranger dans les lettres*: cent ans de traductions françaises des lettres brésiliennes. Arras: Artois Presse Université, 2004. p. 201-202.

quando Alencar ainda vive. Assim, a tradução publicada no folhetim do *Le Brésil* traduz o título do segundo capítulo por “*Un vieux fidalgo*”, enquanto nas duas traduções de Ricard figuram “*Loyauté*”. De fato, a partir da segunda edição (Garnier, 1864), o capítulo passou a chamar-se “Lealdade”, mas na edição do *Diário do Rio de Janeiro*, de 1857, o título é “Um antigo fidalgo”. Nesse mesmo capítulo, encontramos, na tradução do *Le Brésil*, um parágrafo que seria suprimido a partir da segunda edição e que, portanto, não figura em nenhuma das traduções de Ricard⁴⁷.

b) Elementos paratextuais

Nenhuma das traduções do romance adotou o mesmo título, o que é, por si só, revelador das diferenças. A primeira é a única a manter intacto o título original do romance: *O guarany*. No entanto, o subtítulo genérico “romance brasileiro”, que figurava nas primeiras edições, desaparece, como nas traduções seguintes. A nota explicativa de Alencar para a palavra “guarany” juntamente, aliás, com a maioria das notas do autor foram mantidas nessa edição. Evita-se assim um problema de compreensão para os leitores estrangeiros. No início, o jornal tem o cuidado de indicar entre parênteses sempre que se trata de uma nota do autor, mas, rapidamente, ou seja, já no final do primeiro episódio, essas deixam de ser assinaladas e passam a confundir-se com as notas do tradutor que não são indicadas como tal.

Não é o caso das traduções assinadas por Ricard, em que foram eliminadas as notas do autor e, como vimos, modificado o título do romance de acordo com o suporte das publicações. Em 1899, para a publicação em folhetins do *Les Droits de l'Homme*, opta-se por *Les aventuriers de Le guarani* no anúncio e no primeiro folhetim; nos episódios seguintes, substitui-se a preposição “de” pela conjunção “ou”. Na versão publicada por Tallandier, como vimos, o romance passa a se chamar *Le fils du soleil*, e o título anterior é relegado a subtítulo, figurando entre parênteses: (*Les aventuriers* ou *Le guarani*). Por um lado, evita-se a cacofonia entre título e coleção: *Les aventuriers*, “Biblio-

⁴⁷ Trata-se do parágrafo seguinte: “Além dos aventureiros, o mais próximo habitante que havia era um cavalheiro português, Marcos da Costa, amigo de D. Antonio, e que estabelecera a sua morada a três léguas, na margem do Paraíba”. ALENCAR, José de. *O guarany: romance brasileiro*. Rio de Janeiro: Empresa Nacional do Diário, 1857. p. 16. No folhetim do *Brésil*, encontramos a seguinte tradução: “Au-delà des aventuriers, L’Habitant le plus proche était un gentilhomme portugais. Marcos da Costa, ami de D. Antonio, qui avait établi sa demeure à trois lieues, sur le bord du Parahyba”. *Le Brésil*, [s.d.].

thèques des Grandes Aventures”. Por outro, fica estabelecida a consonância com inúmeros outros títulos desse selo popular da Tallandier: como *La fille des vagues*, *Les faiseurs de pluie*, em que se associam fenômenos da natureza e um ser humano que vive primitivamente. Ricard justifica a mudança de título da seguinte maneira: “Fiquei com receio que a palavra *Guarani* não fizesse sentido algum para o leitor: eles não estão familiarizados com os indígenas da América do Sul”⁴⁸.

Torres aponta que, das 58 notas de Alencar, Ricard conservou apenas duas, acrescentou outras onze e, além disso, o tradutor não indica, em momento algum, que o autor brasileiro havia incluído essas notas no texto original. Essa atitude, segundo Torres⁴⁹, confirmaria uma atitude etnocêntrica dos tradutores. Tendo em vista que as três traduções estudadas aqui foram publicadas num momento de forte afirmação dos Estados nacionais, em que as transferências culturais são, a meu ver, naturalmente marcadas pelo etnocentrismo, não buscarei corroborar esse fato através da minha análise. Já que essa questão foi amplamente demonstrada pelo trabalho de Torres, concentro-me, sobretudo, na adaptação do texto aos diferentes suportes e na apropriação que cada versão faz do texto de Alencar.

c) Nomes próprios, topônimos e palavras próprias ao contexto brasileiro

A observação da tradução de nomes próprios, topônimos e palavras próprias ao contexto brasileiro revela a adoção de diferentes estratégias.

Quanto aos nomes próprios, a tradução de 1863 os mantém tal e qual aparecem no original da primeira edição, embora o tradutor se deixe levar algumas vezes pela língua francesa e passe a chamar Cecília de Cécile, num tipo de descuido que me parece próprio à publicação ao correr da pena dos folhetins. Ricard, na edição de *Les Droits de l'Homme*, respeita os nomes próprios

⁴⁸ “J’aurais craint que ce mot de Guarani ne dit pas grand-chose aux lecteurs: ils ne sont pas familiarisés avec les Indiens de l’Amérique du Sud”. RICARD, Louis-Xavier de. À Rémy Couzinet. In: ALENCAR, José de. *Le fils du soleil*. Tradução de Luis-Xavier de Ricard. Paris: Tallandier, 1902. p. VII.

⁴⁹ “Não traduzir as notas significa anexar o texto traduzido à sua própria cultura, não dar explicação sobre as palavras indígenas. Essas são traduções etnocêntricas, segundo a expressão de Berman” (“Ne pas traduire les notes signifie annexer le texte traduit à sa propre culture, ne pas donner d’explication sur des mots indigènes. Ce sont des traductions ethnocentriques, selon l’expression de Berman”). TORRES, Marie-Hélène Catherine. *Variations sur l’étranger dans les lettres: cent ans de traductions françaises des lettres brésiliennes*. Arras: Artois Presse Université, 2004. p. 195.

originais dos personagens, mas, como observou Torres⁵⁰, transforma, apenas na publicação de Tallandier de 1902, D. Diogo de Mariz em Don Diego de Mariz, o que mostra que a modificação foi voluntária e, mais do que isso, refletida. Nota-se também que ele utiliza os títulos honoríficos sem a abreviação que Alencar empregou: don e dona.

Os topônimos são ilustrativos das hesitações dos tradutores entre uma maior adaptação à língua francesa e uma exotização da tradução, mantendo-a com uma sonoridade brasileira. De modo geral, a tradução publicada em *Le Brésil* parece ficar mais próxima do texto original. Mantém tal e qual o nome da montanha “Serra dos Órgãos”, os nomes das províncias “Espírito Santo” e “Minas”, mas prefere, por exemplo, traduzir a localidade “Cabo Frio” por “Cap Frio”.

Quanto à tradução de Ricard, se Torres insiste no seu etnocentrismo, prefiro destacar as mudanças feitas de uma versão para outra, mostrando que ele faz ou autoriza que façam modificações importantes entre a publicação em folhetins e em livro. Assim, em *Les Droits de l’Homme*, a tradução de “Serra dos Órgãos” segue a tendência hispanizante que já aparecia com o nome de D. Diego: “Serra des Orgues”. O hispanismo será eliminado no livro publicado por Tallandier. “Serra dos Órgãos” aparece agora em itálico e uma nota traduz o topônimo: “la montagne des orgues”. Mas esse exemplo é único. Rio de Janeiro aparece grafado com hífen e a província do Espírito Santo vira “Espirtù-Santo” em 1899 e “Spiritu Santo” em 1902; ambas as edições trazem como explicação “province du Brésil”, utilizando, respectivamente, aposto e nota de rodapé. A tradução de 1863 prefere referir-se à D. Lauriana como sendo “pauliste”, apostando sem dúvida nos conhecimentos mais aprimorados que seu leitorado de viajantes tem do Brasil, certamente muito diferentemente do leitorado de Ricard, que opta por uma perífrase: “de Saint-Paul”.

Outra questão enfrentada pelos tradutores foram as inúmeras palavras em tupi empregadas por Alencar, sobretudo Ricard, que toma partido, como vimos, de suprimir as notas explicativas do autor. Segundo Torres, a tradução de 1902 alterna tradução e importação do tupi, o que neutralizaria na versão em francês aquilo que Alencar fazia justamente questão de destacar, ou seja, a língua indígena enquanto especificidade brasileira⁵¹. A mesma constatação pode ser feita para a

⁵⁰ TORRES, Marie-Hélène Catherine. *Variations sur l'étranger dans les lettres: cent ans de traductions françaises des lettres brésiliennes*. Arras: Artois Presse Université, 2004. p. 199.

⁵¹ *Ibidem*, p. 199.

edição em folhetins traduzida por Ricard, o que mostra que o vocabulário tupi não estava entre as principais preocupações do tradutor quando esse revisou sua tradução para a edição em livro. Na tradução de 1863, os poucos exemplos contidos nos sete capítulos encontrados indicam que o tupi é mantido sem prejuízos de compreensão para o leitor dada a manutenção das notas explicativas de Alencar.

A palavra “senzala”, originária do quimbundo, também coloca os tradutores diante da prioridade da língua de partida e da língua de chegada. A tradução de 1863 mantém a palavra em itálico e acrescenta a seguinte nota de rodapé: “logement des nègres”. Ricard, em 1899, traduz senzala por “paillotes”, mas prefere a neutralidade de “logement” em 1902.

Já nomes de animais próprios à América do Sul, como onça, cotia e cascavel, não ganham o mesmo tratamento dentro de um mesmo texto:

<i>O guarani</i> I parte, capítulo 4	1863	1899	1902
“Era uma onça enorme; de garras apoiadas sobre um grosso ramo de árvore, e pés suspensos no galho superior, encolhia o corpo, preparando o salto gigantesco.”	“C’était un tigre énorme qui, ayant les griffes appuyées sur une grosse branche d’arbre, les pattes de derrière pour ainsi dire accrochées à une autre branche supérieure, ramassait son corps, se préparant à un saut gigantesque.”	“C’était une once (l’once est le tigre de l’Amérique du Sud), le griffes appuyées sur une grosse branche d’arbre et les pieds de derrière suspendus à une autre branche au-dessus, il ramassait tout son corps, se préparant à un saut gigantesque.”	“C’était une once (l’once est le tigre de l’Amérique du Sud) ; le griffes appuyées sur une grosse branche d’arbre et les pieds de derrière suspendus à une autre branche au-dessus, il ramassait tout son corps, se préparant à un saut gigantesque.”
Cotia	Cotia (*) (*) Petit animal sauvage du Brésil.	Covia (rongeur)	Covia (rongeur)
“Com a flexibilidade do cascavel ” ^{A9}	“avec la flexibilité du Cascavel (*)” (*) Cascavel serpent à sonnettes.	---	---

A – Grifos nossos.

No geral, a tradução de 1863 opta pela explicação em notas (localizadas no rodapé e não identificadas como notas do tradutor). Ricard, por sua vez,

chega a simplesmente dispensar o termo comparante “cascavel”. Outras vezes, opta pelo esclarecimento no próprio texto, deixando a figura do tradutor mais visível ao leitor e provocando uma confusão entre aquele e o autor, que, como vimos, já aparece em elementos paratextuais. Outro exemplo desse papel pedagógico e autoral de Ricard:

<i>O guarani, I parte, capítulo 2</i>	Ricard (1899 e 1902)
<p>“Isso se passara em abril de 1593; no dia seguinte, começaram os trabalhos da edificação de uma pequena habitação que serviu de residência provisória, até que artesãos vindos do reino construíram no meio de um sertão todo o luxo e comodidade possíveis.”</p>	<p>“Cela se passait en avril 1593; le jour suivant, commencèrent les travaux de construction d’une petite habitation qui devait servir de résidence provisoire, jusqu’à ce que des artisans, venus du royaume, – on appelait alors royaume, au Brésil, le Portugal – édifiassent et décorassent la maison que nous connaissons déjà.”</p>

A explicação no próprio texto não é uma regra para Ricard. O recurso das notas de rodapé também é utilizado. É possível notar que, do folhetim ao livro, Ricard acrescenta notas relativas a palavras deixadas em português:

<i>O guarani, I parte, capítulo 1</i>	Ricard (1899)	Ricard (1902)
<p>“Finalmente, na extrema do pequeno jardim, à beira do precipício, viase uma cabana de sapé, cujos esteios eram duas palmeiras que haviam nascido entre as fendas das pedras.”</p>	<p>“Enfin, au bout du petit jardin, au bord du précipice, on voyait une cabane de sapé dont les supports étaient deux palmiers poussés entre les fentes des pierres.”</p>	<p>“Enfin, au bout du petit jardin, au bord du précipice, on voyait une cabane de sapé (1) dont les supports étaient deux palmiers poussés entre les fentes des pierres.”</p> <p>(1) Graminée dont on couvre les maisons – anatherum bicordne.</p>

Se a tendência geral da tradução de 1863 é preservar o vocabulário próprio à realidade local, foram encontrados outros casos de não tradução. A palavra “fidalgo”, por exemplo, permanece em português, assim como

“bandeira” e “bandeirista”, cuja explicação está no próprio corpo do texto de Alencar. Ricard prefere uma tradução literal, embora “bandière” e “bandiériste” não tenham o sentido de “caravanas de aventureiros que se entranhavam pelos sertões do Brasil, à busca de ouro, de brilhantes e esmeraldas, ou à descoberta de rios e terras ainda desconhecidos”⁵². O tradutor da versão do *Le Brésil* também opta, sem nenhum motivo aparente, pela não tradução de “cigano”, acrescentando a seguinte nota: “bohémien”. Ricard faz o mesmo com a palavra “rio” no primeiro capítulo do livro. Na tradução de 1899, traduz a primeira ocorrência por “fleuve” e depois opta por deixar a palavra em português. Poderíamos pensar num descuido, mas, na segunda tradução, Ricard retira inclusive a tradução na primeira ocorrência. Haveria nessa escolha uma vontade de exotizar a tradução?

A hipótese de uma revisão da edição de 1899 para a publicação em 1902 se confirma com a restituição no livro de parágrafos suprimidos no folhetim, provavelmente por descuido ou esquecimento⁵³. Uma correção como essa só poderia ter sido feita pelo próprio tradutor, que se deu ao trabalho de cotejar a tradução com o texto original, ou por um revisor com uma excelente compreensão do português, o que parece improvável numa editora popular como Tallandier.

Mais próxima, como vimos, da língua de partida, a tradução de 1863 não revela o tradutor ou tradutores. É bastante provável que os próprios redatores do jornal tenham-se encarregado da tarefa. De fato, frases mal construídas⁵⁴ e falsos cognatos⁵⁵ reforçam essa hipótese de um tradutor cuja língua materna é o português ou que não tenha muita prática na tradução.

⁵² ALENCAR, José de. *O guarani*: romance brasileiro. Edição crítica por Darcy Damasceno. Rio de Janeiro: Melhoramentos; Instituto Nacional do Livro, 1958.

⁵³ Por exemplo, o parágrafo “À primeira vista, olhando esse rochedo da altura de duas braças, donde se precipitava um arroio da largura de um copo d’água, e o monte de grama que tinha quando muito o tamanho de um divã, parecia que a natureza se havia feito menina e se esmerara em criar por capricho uma miniatura.” ALENCAR, José de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, v. I e v. II, 1958, p. 33. Ele não existe na tradução de 1899, mas reaparece em 1902: “À regarder ce rocher haut de deux brasses d’où se précipitait un arroyo de la largeur d’un verre d’eau et le ravin de gazon, qui avait tout au plus la dimension d’un divan, il semblait à première vue que la nature s’était faite toute petite et efforcée, par caprice, de créer une miniature”. ALENCAR, José de. *Le fils du soleil*. tradução de Luis-Xavier de Ricard. Paris: Tallandier, 1902, p. 4.

⁵⁴ A construção do terceiro parágrafo do texto torna a frase praticamente incompreensível: “On dirait que ce petit fleuve, fier et indomptable aux rocher, vassal et tributaire de ce roi des eaux, se courbe humblement aux pieds de son suzerain.” *Le Brésil*, janeiro de 1863.

⁵⁵ O título do primeiro capítulo, “cenário”, é traduzido por “scénario”, que significa roteiro, em vez de “décor”.

Considerações finais

O estudo das três traduções de *O guarani* em língua francesa publicadas num espaço de menos de 40 anos confirma que existe uma real curiosidade e demanda de leitura sobre o Brasil na França do século XIX, ainda que, para tanto, seja necessário diluir os aspectos nacionalistas dessa literatura, reforçando o exótico, o pitoresco, a aventura e a peripécia. Isso parece natural: por um lado, porque o momento histórico de forte afirmação nacionalista não cria um clima propício para gabarem-se outras nações; por outro, pelos próprios suportes em que o romance de Alencar é publicado – folhetins de jornal e coleção de romance de aventuras –, que visam atingir um público infantojuvenil e popular. Assim, a definição dos suportes de publicação obriga-nos a manipular com cautela a primeira impressão de uma consagração de Alencar no século XIX. Traduzido e conhecido certamente, mas não por uma elite literária francesa.

Como pudemos verificar, a tradução de 1863 não tem os mesmos fins das de Ricard. *O guarani*, nesse caso, foi escolhido por um órgão de difusão do Brasil no exterior como representante da literatura nacional, daí o apagamento do(s) tradutor(es), a manutenção das notas explicativas do autor e das palavras referentes à realidade local, dando um sotaque verdadeiramente brasileiro ao texto. *O guarani* do *Le Brésil* não visa ao sistema francês diretamente, ele situa-se num espaço intersticial que é o da circulação dos paquetes transatlânticos e usa a língua francesa por ser hegemônica. Já as duas traduções de Ricard se dirigem a um público verdadeiramente popular dentro do sistema literário francês (e não uma elite de leitores cultos interessados em conhecer a literatura brasileira). Levando-se em conta esses fatores, é preciso admitir que, finalmente, essa incorporação se deu sem mudanças radicais no conteúdo do texto, mas principalmente na apresentação do livro, ou seja, em nível paratextual. Se a tradução de 1863 mantém o sotaque brasileiro, a de Ricard dosa exotismo e etnocentrismo justamente num momento em que se transita, na França, de uma arte de traduzir que busca corrigir o texto de base, as chamadas “belles infidèles”, para um maior respeito da tradução própria à nova escola do Romantismo⁵⁶.

⁵⁶ Sobre a tradução no século XIX, ver: BÉREAU, Jacques A. La traduction en France à l'époque romantique. *Comparative Literature Studies*, v. VIII, n. 3, p. 224-244, 1971. Ele defende o surgimento de uma nova escola a partir de 1830 proporcionado pelo Roman-

Já os engajamentos políticos de Ricard, sobretudo aqueles ligados ao *fêlibrige*, evocados abertamente no prefácio à tradução de Tallandier, apontam para a importância do panlatinismo nas relações França-Brasil no período de tempo estudado. Levá-lo em conta na análise das transferências culturais, sobretudo depois de 1870, revela-se necessário para melhor caracterizar o etnocentrismo europeu, evitando-se assim generalizações.

Finalmente, o estudo das três versões francesas de *O guarani* cala categoricamente as queixas de Alencar. Ao ser escolhido seis anos após sua primeira publicação para representar a literatura brasileira no circuito dos paquetes transatlânticos e, 36 anos depois, ao tomar a forma de romance popular e de aventura na França, não há cabimento falar em “indiferença pública”.

Referências bibliográficas

ALENCAR, José de. *Les fils du soleil*. Tradução de Luis-Xavier de Ricard. Paris: Tallandier, 1902.

_____. *O guarani*: romance brasileiro. Edição crítica por Darcy Damasceno. Rio de Janeiro: Melhoramento; Instituto Nacional do Livro, 1958.

_____. *O guarany*: romance brasileiro. Rio de Janeiro: Empresa Nacional do Diário, 1857. Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/00177500#page/1/mode/1up>>.

_____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, v. I e v. II, 1958.

BATALHA, Cláudio. Um socialista francês diante da escravidão no Brasil: Louis-Xavier de Ricard e o jornal *Le Sud-Américain*. In: VIDAL, Laurent; DE LUCA, Tânia Regina (Org.). *Franceses no Brasil*. São Paulo: Unesp, 2009.

BEREAUD, Jacques A. La traduction en France à l'époque romantique. *Comparative Literature Studies*. v. VIII, n. 3, p. 224-244, 1971.

tismo; LAMBERT, José. La traduction en France à l'époque romantique. À propos d'un article récent. *Revue de Littérature Comparée*, Paris, Didier, tome XLIX, p. 396-412, 1975. A partir de exemplos concretos, Lambert não chega a refutar a tese de Bereaud, mas relativiza certos argumentos apresentados e reforça outros; LOMBEZ, Christine. La Revue de Paris et la poésie allemande (1829-1845). *Revue de Littérature Comparée*, n. 306, p. 133-154; 2003/2. LOMBEZ, Christine. La traduction poétique et le vers français au XIX^e siècle. *Romantisme*, n. 140, p. 99-110, 2008/2. Através de exemplos da tradução do alemão, os dois artigos de Lombez situam a tradução em geral no período em questão.

BESSON, Anne. *Cycle et collection*. Paris: L'Harmattan; Université Paris 13, 2008.

CANELAS, Letícia Gregório. O *Courrier du Brésil* e o conflito entre as associações francesas no Rio de Janeiro. In: VIDAL, Laurent; DE LUCA, Tânia Regina (Org.). *Franceses no Brasil*. São Paulo: Unesp, 2009.

CASANOVA, Pascale. *La république mondiale des lettres*. Paris: Seuil, 2008.

CLERGET, Fernand. Louis-Xavier de Ricard. *Reims: revue littéraire de Paris et de Champagne*, 1906.

DENIS, Ferdinand. *Une fête brésilienne à Rouen*: suivie d'un fragment du XVI^e siècle roulant sur la théogonie des anciens peuples du Brésil, et des poésies en langue tupique de Christovam Valente. Paris: J. Techener, 1850.

HOBSBAWM, Eric. *A era das revoluções (1789-1848)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2009.

_____. *A era dos impérios (1875-1914)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2009.

_____. *A era do capital (1848-1875)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2009.

LAMBERT, José. La traduction en France à l'époque romantique. À propos d'un article récent. *Revue de Littérature Comparée*, Paris, Didier, tome XLIX, p. 396-412, 1975.

LOMBEZ, Christine. La Revue de Paris et la poésie allemande (1829-1845). *Revue de Littérature Comparée*, n. 306, p. 133-154, 2003/2.

_____. La traduction poétique et le vers français au XIX^e siècle. *Romantisme*, n. 140, p. 99-110, 2008/2.

OLIVERO, Isabelle. *L'invention de la collection: de la diffusion de la littérature et des savoirs à la formation du citoyen au XIX^e siècle*. Paris: Éditions de l'IMEC; Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1999.

PEREIRA, Lúcia Miguel. *Machado de Assis: estudo crítico e biográfico*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

PICQ, Gilles. *Laurent Tailhade ou de la provocation considérée comme un art de vivre*. Paris: Maisonneuve et Larose, 2001.

RICARD, Louis-Xavier de. *Petites mémoires d'un parnassien*. Paris: Lettres Modernes, 1967.

RIVAS, Pierre. O Brasil no imaginário francês: tentações ideológicas e recorrências míticas (1880-1980). In: PARVAUX, Solange; REVEL-MOUROZ, Jean. *Imagens recíprocas do Brasil e da França*. Actas do colóquio organizado no quadro do projeto França-Brasil. Paris: IHEAL, 1991.

SALVAT, Joseph. *La vie tourmentée de Xavier de Ricard*. Toulouse: Douladoure, 1943.

SANTOS, Marie-José Ferreira dos. La revue du monde latin et le Brésil: 1883-1896. *Cahiers du Brésil Contemporain*, n. 23-24, p. 77-92, 1994.

TAUNAY, Visconde de. *Reminiscências*. São Paulo: Melhoramentos, 1923.

THIESSE, Anne-Marie. *Le roman du quotidien: lecteurs et lectures populaires à la Belle Époque*. Paris: Seuil, 2000.

TORRES, Marie-Hélène Catherine. *Variations sur l'étranger dans les lettres: cent ans de traductions françaises des lettres brésiliennes*. Arras: Artois Presse Université, 2004.

VERLAINE, Paul. *Les hommes d'aujourd'hui*. Paris: Vannier, [s.d.].

Periódicos consultados

Le Brésil

Courrier du Brésil

Diário do Rio de Janeiro

Les Droits de l'Homme

O Encontro do *Ubirajara* Alencariano com a sua Primeira Tradução Alemã de 1886

Wiebke Röben de Alencar Xavier¹

Introdução

O último romance indianista de José de Alencar, *Ubirajara* (1874)², foi traduzido pela primeira vez para o alemão por Georg Theodor Hoffmann (1848-1919) e publicado em Leipzig, pela editora oficial da Corte da Saxônia, Wilhelm Friedrich, sob o título *Ubirajara. Roman aus den Urwäldern Brasiliens* [Romance das selvas do Brasil] (1886)³.

Na base do conceito de transferências culturais, serão analisadas as modificações realizadas pelo tradutor alemão, enfocando o vocabulário utilizado e o glossário explicativo sobre os indianismos que permaneceram no texto alemão, para mostrar que essa tradução alemã transmite a imagem de José de Alencar como autor “exótico”, que aproxima o leitor alemão pelo “canto das selvas do Brasil”, de forma popular, à cultura e língua indígenas. Supondo que, na Alemanha do final do século XIX, a informação sobre o exótico torna-se um empreendimento de retorno e uma procura pelas raízes e fontes da cultura, da origem e da natureza do homem, apesar das modificações no processo tradutório e da assimetria temporal e espacial, há um encontro do *Ubirajara* alencariano com a sua tradução alemã.

¹ Professora adjunta III do Departamento de Letras Estrangeiras Modernas e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba (UFPB).

² ALENCAR, José de. *Ubirajara*. In: _____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, v. III, 1965 [1874]. p. 267-337.

³ ALENCAR, José de. *Ubirajara*. Roman aus den Urwäldern Brasiliens. Nach dem portugiesischen Original des J. de Alencar übersetzt und mit Anmerkungen versetzt von G. Th. Hoffmann. Leipzig: Verlag von Wilhelm Friedrich. Königlich rechtlicher Hofbuchhändler, 1886.

Os romances indianistas de José Alencar foram rapidamente traduzidos para o francês⁴, alemão e inglês. Nesse caminho, o imaginário literário alencariano da natureza tropical do Brasil, de tradições indígenas e da coexistência entre europeus e índios foi traduzido, nos contextos culturais de chegada, em diferentes perspectivas.

Em vez de avaliar as traduções e imitações em relação ao “original”, este artigo abordará, no exemplo da primeira tradução de *Ubirajara* (1874), os caminhos individuais de transposição e transformação cultural para mostrar como surgiram, num contexto (trans)nacional, além de diferenças, também paralelismos surpreendentes nas traduções culturais dos romances indianistas de José de Alencar. Por meio deste estudo de caso, ficarão já evidentes, de um lado, as multifaces da participação de José de Alencar no discurso brasileiro sobre o projeto de uma história nacional e, nesse contexto, sobre o grau do “estado civilizatório” dos indígenas; por outro lado, no contexto transatlântico, serão ressaltadas a presença e a integração da sua obra em tradução no âmbito da história da literatura, cultura e ciência de língua alemã da segunda metade do século XIX.

Os seus romances indianistas *O guarani*, *Ubirajara* e *Iracema* foram, nessa cronologia, divulgados de forma popular no espaço de língua alemã como “romance brasileiro” e “canto das selvas do Brasil”: *O guarani* alcançou grande sucesso em três traduções diferentes: a primeira versão apareceu como romance em folhetim em 1872, com reedição em 1873; a segunda versão foi publicada em livro em 1876; e uma terceira tradução diferente surgiu em 1911, com segunda edição em 1914. A versão alemã de *Ubirajara* foi publicada em 1886, e uma imitação de *Iracema*, chamada pela própria tradutora Christa von Düring “eine exotische Blüte” (“uma flor exótica”), apareceu em 1898. Essas traduções se encaixavam em um interesse por romances exóticos sobre o “Novo Mundo”, um exotismo popularizado e uma exploração etnográfica sobre o Brasil, devido, especialmente, a uma visão cultural e científica dos trópicos no sentido e na tradição de Alexander von Humboldt em relação à América Latina e de Carl Friedrich von Martius, aplicando a visão de Humboldt mais especificamente em relação ao Brasil.

Humboldt não só conhecia o discurso da “conquista” desde os inícios, mas também foi considerado, no contexto desse discurso, o primeiro a valorizar

⁴ Sobre as traduções francesas de *O guarani*, conferir o estudo “Peri com sotaque francês: um estudo de três traduções de *O guarani*”, de Ilana Heineberg, nesta coletânea.

as crenças e a poesia indígenas encontradas, integrando descrições e exemplos até mesmo em seus relatos de viagem em alemão e francês. Por isso, Humboldt é, àquela época, admirado na Europa e por escritores das novas nações das Américas⁵. No outro lado do Atlântico, autores e leitores de língua alemã do fim do século tratavam e consideravam a América Latina – e, nesse caso, o Brasil – como modelo de contraste diante da Europa industrializada. E nesse contexto, analisando a tradução, transformação e divulgação de José de Alencar no espaço de língua alemã, fica surpreendentemente claro que o público leitor de língua alemã, já desde o último terço do século XIX, teve múltiplo acesso ao imaginário alencariano, traduzido e divulgado como melhor romancista brasileiro, cujas obras figuravam não só ao lado de romances de Karl May, Charles Sealsfield e Fenimore Cooper, mas também nas mesmas coleções⁶ em que aparecem os romances de Honoré de Balzac, Charles Dickens e Théophile Gautier.

O *Ubirajara* alencariano

Em seu último romance indianista, José de Alencar transforma a origem da literatura brasileira na “Idade de Ouro” da língua, das tradições e dos rituais culturais, dos valores e das crenças dos índios tupis. Na sua perspectiva, a cultura tupi, em sua origem, é civilizada, na qual poderiam enraizar-se as origens da nacionalidade cultural brasileira. Ele situou os eventos poéticos da lenda no tempo anterior à chegada dos europeus e, portanto, antes da influência dos primeiros colonizadores, missionários e aventureiros. A lenda oferece a “moldura” ficcional, na qual Alencar faz, em conjunto com a sua “Advertência”⁷ e as “Notas do autor”⁸, uma espécie de revisão do seu indianismo literário, incluindo a discussão etnográfica contemporânea avançada e o papel da cultura indígena no projeto da escrita da história nacional brasileira.

Para entender as diferenças e os paralelismos entre a concepção alencariana de *Ubirajara* e a sua primeira tradução alemã, é preciso contextualizar, de um lado, o discurso crítico alencariano no próprio histórico do discurso brasileiro sobre o projeto nacional de uma história e historiografia brasileira e,

⁵ Cf. XAVIER, Wiebke Röben de Alencar; ZEUCH, Ulrike (Org.). Kulturelle Übersetzung: Das Beispiel Brasilien. Das achzehnte Jahrhundert. Zeitschrift der Deutschen Gesellschaft für die Erforschung des 18. Jahrhunderts, v. 34, n. 2, p. 155-248, 2010.

⁶ Essas coleções recebiam à época o nome de Bibliotecas.

⁷ ALENCAR, José de. Advertência. In: _____. *Ubirajara. Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, v. III, 1965 [1874]. p. 268-270.

⁸ *Id.* Notas do autor. In: _____. *Ubirajara. Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, v. III, 1965 [1874]. p. 320-337.

nesse sentido, sobre o grau do “estado civilizatório” dos indígenas; de outro lado, cumpre visualizar, na perspectiva transatlântica, a presença e a integração da sua obra em tradução no contexto alemão do último terço do século XIX, tendo em vista Leipzig como centro editorial e de negócios de bens culturais na Europa, despontando com papel importante na mediação e popularização literária, cultural e científica do “Novo Mundo”. Por fim, é mister contextualizar a tradução alemã de Hoffmann também no exotismo popularizado da época.

Na “Advertência” e nas “Notas do autor”, publicadas somente na segunda edição do romance, em 1875, José de Alencar aconselha uma leitura crítica das obras da primeira geração de historiadores, cronistas e viajantes do Brasil e sugere uma nova tradução cultural do alto “estado civilizatório” pré-colonial dos “selvagens”, argumentando a péssima qualidade, a falta de verdade, a postura interesseira e a falta de compreensão verdadeira por parte dos autores e viajantes europeus dessa primeira geração. Citando, comparando e comentando de forma crítica os primeiros escritos e posicionando-se explicitamente como adepto de Alexander von Humboldt, Ferdinand Denis e Gonçalves Dias, consegue construir uma própria leitura histórico-etnográfica da sua lenda. Por seu turno, a sua lenda poética, na sua versão comentada, vira uma representação literária das representações etnográficas da(s) cultura(s) indígena(s) do Brasil⁹.

Nas 67 notas finais, seguindo a cronologia da lenda poética, Alencar acrescenta, na maioria dos casos, explicações etnolinguísticas relacionadas ao vocabulário da língua e cultura indígenas (especialmente a tupi) para flora, fauna, crenças, costumes e rituais. A etnolinguística é o método mais aplicado na etnografia histórica, especificamente por Martius, Gonçalves Dias etc., para pesquisar o povoamento do continente americano através de migração com enfoque na diversificação linguística. Mas, no meio dessas explicações de caráter mais informativo, Alencar aborda, no tocante a circunstâncias descritas no texto poético, também assuntos de central interesse nesse discurso etnográfico contemporâneo, como antropomorfismo, antropofagia, poligamia e comparabilidade de estruturas sociais e níveis culturais dos indígenas brasileiros.

O seu discurso crítico mostra que ele acompanhou de perto o desenvolvimento da historiografia brasileira desde a fundação do Instituto Histórico e

⁹ Cf. XAVIER, Wiebke Röben de Alencar. *Ethnographische Schriften zu Brasilien und Humboldt-Rezeption in José de Alencars indianistischen Erzählung *Ubirajara**. In: XAVIER; ZEUCH (Org.). *Kulturelle Übersetzung: Das Beispiel Brasilien*, op. cit., p. 218.

Geográfico Brasileiro (IHGB) em 1838, para o qual o etnógrafo alemão Carl Friedrich von Martius teve um papel muito importante na definição dos parâmetros para escrever uma história do Brasil. Alencar cita a obra de Gonçalves Dias, *Brasil e oceania* (1867), e, especialmente no contexto do antropomorfismo, refere-se com citação direta à obra *Relation historique du voyage aux régions équinoxiales du nouveau continent* (1819), de Alexander von Humboldt, para mostrar o alto “estado civilizatório” dos indígenas antes da “conquista”. Ele inclui igualmente citações em francês de duas obras dadas a público por Ferdinand Denis: *L’univers, ou histoire et description de tous les peuples, de leurs religions, moeurs, coutumes, etc.*, vol. 1: *Amérique* – 1837 (trata-se da reedição da obra, escrita em conjunto com Hippolite Taunay, *Le Brésil, ou histoire, moeurs, usages et coutumes des habitants de ce royaume*, de 1824); e *Suite de l’histoire des choses plus mémorables advenues en Maragnan* (1615), de Yves d’Évreux, na edição contemporânea de Ferdinand Denis, encontrada por este na biblioteca Sainte-Geneviève em 1835 e publicada com anotações do próprio Denis sob o título de *Voyage dans le nord du Brésil fait durant les années 1613 et 1614 par le père Yves d’Évreux*, publicado em 1864 em Paris e Leipzig na coleção “Bibliotheca americana. Collection d’ouvrages inédits ou rares sur l’Amérique” pela editora especializada em obras filológicas Franck e Albert L. Herold (sucessora de Brockhaus & Avenarius desde 1848)¹⁰.

Seu discurso crítico sobre o estado civilizatório dos indígenas, referindo-se a fontes europeias e brasileiras, saiu, por um lado, em um momento de sucesso internacional do seu *O guarani*, lembrando aqui a divulgação da ópera de Carlos Gomes *Il Guarany*, de 1870, e as duas traduções em alemão: a tradução livre em folhetim no *Roman-Magazin des Auslandes*, em quatro partes, nos números 10 a 13 do ano 1872, e a tradução de Maximilian Emerich, de 1876, publicada na editora Bartelt, em Falkenberg, na Alemanha.

Por outro lado, a recepção nacional de *Ubirajara* foi dominada por fortes críticas, especialmente pela polêmica entre Alencar e Joaquim Nabuco, crítico do indianismo romântico e em especial do índio alencariano. Considerando a linguagem literária como aspecto decisivo para uma nação e nacionalidade, Nabuco critica em “Aos domingos”, do jornal *O Globo* de 14

¹⁰ Há uma nova edição crítica e anotada dessa obra de Yves d’Évreux, publicada por Denis, intitulada *Yves d’Évreux: voyage au nord du Brésil* (1615), édition critique du texte complet établi par Franz Obermeier. Fontes *Historiae Americanae*, 4. Publicada em Kiel pela editora Westensee, em 2012.

de novembro de 1875, a imagem alencariana do índio em *Ubirajara* como atrasada, argumentando que a literatura brasileira precisava de outro modelo ao invés de “tupinização”:

Essa literatura indígena tem certa pretensão a tornar-se a literatura brasileira. Sem dúvida quem estuda os dialetos selvagens, a religião grosseira, os mitos confusos, os costumes rudes dos nossos indígenas, presta um serviço à ciência, e mesmo à arte. O que porém é impossível, é querer-se fazer dos selvagens a raça, de cuja civilização a nossa literatura deve ser o monumento. Nós somos brasileiros, não somos guaranis; a língua que falamos, é ainda a portuguesa. Com o tempo, com a influência lenta, mas poderosa, do meio exterior, há de se tornar cada vez mais sensível a divergência que já começa de manifestar-se entre a nossa literatura e a de Portugal¹¹.

O crítico realista considera em especial o final feliz entre o herói, Araci, e a sua segunda esposa, Jandira, como irreal, argumentando que, nos povos indígenas, o amor não era a mais importante motivação para agir. Alencar responde no dia 18 de novembro 1875 em “Às quintas”, do jornal *O Globo*, aconselhando a Nabuco a leitura de Alexander von Humboldt para (re)conhecer o efeito que essa paixão teve entre os povos indígenas, supondo que as maiores guerras desses povos foram iniciadas por “helenas guaraníticas”¹². A polêmica reflete muito bem o discurso crítico contemporâneo no Brasil oitocentista, que havia dividido no século XIX os apoiadores e adversários do indianismo romântico em dois partidos na discussão sobre o papel do índio como fator importante na apresentação nacional brasileira, a saber, entre o índio enquanto “exotisches Kunstprodukt” (“produto artístico exótico”) e o índio enquanto “ethnische Realität” (“realidade étnica”)¹³. Essa polarização

¹¹ NABUCO, Joaquim. Aos domingos. *O Globo*, 14 de novembro de 1875. In: COUTINHO, Afrânio (Org.). *A polêmica Alencar-Nabuco*. Rio de Janeiro: Editora Universidade de Brasília; Tempo Brasileiro, 1978. p. 190-191.

¹² ALENCAR, José de. Às quintas. *O Globo*, 18 de novembro de 1875. In: COUTINHO, Afrânio (Org.). *A polêmica Alencar-Nabuco*. Rio de Janeiro: Editora Universidade de Brasília; Tempo Brasileiro, 1978. p. 205.

¹³ GRAF, Marga. Der edle Wilde bei Chateaubriand und José de Alencar – Hintergründe und Einflüsse zum Motiv des *homme de la nature* in der Literatur des 19. Jahrhunderts in Frankreich und Brasilien. In: LÜSEBRINK, Hans Jürgen; SIEPE, Hans Theo (Org.). *Romanistische Komparatistik. Begegnungen der Texte – Literatur im Vergleich*. Frankfurt: Peter Lang, 1993. p. 206.

tinha também a ver com o desenvolvimento da sociedade brasileira, com o discurso sobre a abolição e com novos conceitos na história cultural.

O velho mito indianista de uma miscigenação envolvendo apenas duas raças, a portuguesa e a indígena, já não mais se sustentava. Portanto, à primeira vista, as críticas de Nabuco em relação à ficção de Alencar refletem a opinião de um realista. Mas elas tinham raízes mais profundas numa perspectiva cultural “universalista” que realmente significava uma rejeição à ênfase tradicional, indígena e rural da história colonial e imperial em favor de modelos modernos, europeus de civilização e de desenvolvimento econômico¹⁴.

De qualquer forma, um ano depois dessa polêmica, em 1876, em estado frágil de saúde, o próprio José de Alencar “foge” da sua vida pública de escritor e das últimas disputas com Joaquim Nabuco e parte com a família para a Europa, desembarcando em Liverpool para uma estadia mais ou menos infeliz de seis meses em Londres, Paris e Lisboa. Mas, ao invés de “cura”, na vida agitada das metrópoles europeias da época, segundo o biógrafo Lira Neto, “encontrara na Europa uma visão antecipada do futuro. Sofrera profundamente ao constatar que lá, no amanhã, talvez não houvesse mesmo um lugar reservado para ele e suas antiquilhas literárias”¹⁵. Mas, nesse momento, José de Alencar já tem a tradução parcial em francês e as duas traduções em alemão de *O guarani*. Nessa mesma viagem, leva também um exemplar de *Ubirajara* “embaixo do braço” e dedica-o a Ferdinand Denis, editor da obra de Yves d'Évreux e, na época, administrador da Bibliothèque Sainte-Geneviève em Paris¹⁶.

¹⁴ “The Indianist’s old myth of a miscegenation involving just two races, the Portuguese and Indian, was no longer sustainable. Nabuco’s criticisms of Alencar’s fiction therefore reflect at first sight the point of view of a realist. But they had deeper roots in a “universalist” cultural perspective that really signified a rejection of the traditional, indigenous, and rural emphasis of colonial and Imperial history in favor of modern, European models of civilization and economic development”. TREECE, David. *Exiles, Allies, Rebels: Brazil’s Indianist Movement, Indigenist Politics, and the Imperial Nation-State*. *Latin American Studies*, Westport, Connecticut, Greenwood Press, n. 16, p. 13, 2000 (tradução nossa para o português).

¹⁵ NETO, Lira. *O inimigo do rei: uma biografia de José de Alencar ou a mirabolante aventura de um romancista que colecionava desafetos, azucrinava D. Pedro II e acabou inventando o Brasil*. São Paulo: Globo, 2006. p. 372.

¹⁶ OBERMEIER, Franz. Ferdinand Denis (1798-1890), Bibliothekar an der Bibliothèque Sainte-Geneviève in Paris und Brasilienforscher. Zur Geschichte der Bibliothèque Sainte-Geneviève. *Auskunft*, n. 28, caderno 2/3, p. 181, 2008.

A tradução alemã de 1886

A tradução alemã de *Ubirajara*, intitulada *Ubirajara. Roman aus den Urwäldern Brasiliens*, foi realizada por Georg Theodor Hoffmann dez anos depois da passagem de Alencar pela Europa. O tradutor só se identificou na capa do livro pelas iniciais do primeiro nome e pelo seu sobrenome, mas provavelmente trata-se do *Reichsgerichtsrat* [juiz da Corte Imperial] Georg Theodor Hoffmann (1848-1919), de Leipzig. Nascido em Rochsburg, na Saxônia, ele estudou Direito na Universidade de Mainz e, em 1868, virou membro da *Leipziger Universitäts-Sängerschaft zu St. Pauli*, uma associação estudantil com as características “schlagend” (“combatente”), “farbentragend” (“uniformizada”) e “musisch” (“ligada às Artes”)¹⁷. Tornou-se juiz em 1872, *Landgerichtsrat* (juiz da Corte Estadual) em 1879 e, em 1884, foi nomeado juiz no Tribunal da Comarca de Leipzig, do qual ele se tornou diretor em 1889¹⁸. Provavelmente, por causa dessa posição pública, ele não podia ou não queria identificar-se inteiramente como tradutor de *Ubirajara*, mas, pela atividade tradutória e pelas escolhas feitas na realização da tradução da lenda, Hoffmann reflete, além do seu gosto pelo exótico, também o seu interesse etnográfico e científico-cultural pela cultura indígena no Brasil, que se baseia numa visão cultural e científica dos trópicos no sentido e na tradição de Alexander von Humboldt. O olhar desse tradutor combina também com importantes parâmetros contemporâneos da etnologia (uma nova disciplina acadêmica crescendo especificamente na Universidade de Mainz e Leipzig), a saber, abordar os povos extraeuropeus como subprivilegiados, minorias, colonizados, para tentar reconstruir a história dos povos sem memória escrita e elaborar uma perspectiva por dentro, com o objetivo de querer valorizar, entender e explicar a realidade própria dessas culturas e dos seus membros e analisar o estrangeiro, o outro, sem questionar o próprio ou as fronteiras entre o próprio e o estrangeiro.

Nesse sentido etnológico, Hoffmann traduz e transforma a lenda poética alencariana em um romance exótico, mas um romance com o objetivo de fazer o leitor de língua alemã entender, explicar e valorizar a cultura indígena “das selvas do Brasil”. Para essa meta, não interessavam os objetivos do autor

¹⁷ ANONYMOUS. *Gesamtverzeichnis der Pauliner vom Sommer 1822 bis Sommer 1938*. Leipzig, 1938. p. 46.

¹⁸ Cf. LOBE, Adolf. *Fünfzig Jahre Reichsgericht am 1. Oktober 1929*. Berlin, 1929. p. 370.

brasileiro ou o contexto da obra no Brasil. Conseqüentemente, Hoffmann, além de mencionar a autoria de Alencar somente com a letra inicial do primeiro nome e, em seguida, o sobrenome, J. de Alencar, sem demais informações biográficas sobre o autor brasileiro, também não traduz a “Advertência” e as “Notas do autor” de José de Alencar. Ao contrário, Hoffmann anexa, no final, um glossário alfabético explicativo de sua própria autoria, contendo treze páginas (103 notas explicativas), intitulado “Erklärungen zu den im Texte enthaltenen Indianismen” (“Explicações sobre os indianismos que constam no texto”)¹⁹. Acrescenta ainda, no texto poético, cinco notas de rodapé, nas quais se refere de forma direta e indireta aos paratextos alencarianos em português.

a) As notas de rodapé do tradutor

Tratam-se das seguintes cinco notas de rodapé do tradutor com os respectivos paralelismos às “Notas do autor”, de José de Alencar. Para ilustrá-las neste estudo, inserimos, no quadro a seguir, à esquerda, as passagens originais de *Ubirajara* que receberam notas de rodapé no texto da versão alemã; e em nota de rodapé transcrevemos as “Notas do autor” originais. À direita, no mesmo quadro, inserimos a respectiva versão alemã das passagens originais citadas, juntamente com as notas explicativas do tradutor, seguidas da nossa tradução:

¹⁹ HOFFMANN, G. Theodor. Erklärungen zu den im Texte enthaltenen Indianismen. In: ALENCAR, José de. *Ubirajara*. Leipzig: Verlag von Wilhelm Friedrich. Königlich rechtlicher Hofbuchhändler, 1886. p. 143-156.

Localização da nota no texto alencariano	Localização da nota na tradução alemã
<p>“PELA MARGEM do grande rio^a caminha Jaguaré, o jovem caçador.” (ALENCAR, 1965 [1874], cap. I, p. 270)</p>	<p>“Zum großen Fluß^a hinab zieht Jaguaré, der junge Jägersmann.” [“Pela margem do grande rio caminha Jaguaré, o jovem caçador.”] [...]</p> <p>* S. Im Nachtrag die Erklärung zu dem Worte Tokantins.” [“Ver no suplemento a explicação para a palavra Tocantins.”] (ALENCAR, 1886, cap. I, p. 1)</p>
<p>“A liga vermelha^b que cingia a perna esbelta da estrangeira dizia que nenhum guerreiro jamais possuirá a virgem formosa.” (ALENCAR, 1965 [1874], cap. I, p. 271)</p>	<p>“Ein rothes Band umschloß am Knie das schlanke Bein der Fremden und besagte, daß noch kein Krieger die herrliche Jungfrau besaß.” [“Uma faixa vermelha cingia a perna esbelta da estrangeira e dizia que ainda nenhum guerreiro possuirá a magnífica virgem.”]* [...]</p> <p>* Bei den Tupis war es Brauch, daß die Indianerin ihrer mannhar gewordenen Tochter einen rothgefärbten, etwa 3 Finger breiten Baumwollstreifen unterhalb des Knies um das linke Bein woble, welcher dem Mädchen als Zeichen der Jungfrauschaft verblieb und bei dem Verlust derselben gelöst werden mußte.” [“Nos tupis era costume a indígena, quando a filha atingia a puberdade, tecer-lhe, na perna esquerda, abaixo do joelho, uma liga de fio de algodão tinta de vermelho, de 3 dedos de largura, que permanecia na jovem como sinal de virgindade e que, no caso de perda da mesma, tinha que ser retirada.”] (ALENCAR, 1886, cap. I, p. 1)</p>
<p>“Camacá troou a inubia para ordenar silêncio e o filho começou – Guerreiros araguaia, ouvi a minha história de guerra.”^c (ALENCAR, 1965 [1874], cap. II, p. 276)</p>	<p>“Camacan stieß in die Inubia, um Schweigen zu gebieten und sein Sohn begann: – Krieger vom Stamm der Araguaia, vernimmt den Bericht meiner Waffenthat.” [“Camacan troou a inubia para ordenar silêncio e o filho começou: – Guerreiros da tribo dos araguaia, ouvi o relato da minha história de guerra.”]* [...]</p> <p>* “Im portugiesischen Original steht Kriegsgeschichte, was dem Tupiwortre maranduba von mara = Krieg, nheeng = sprechen und tuba = viel (viel vom Krieg sprechen) entspricht. – Den Berichten von Reisenden zufolge, haben die Wilden eine große Vorliebe für diese Erzählungen, in denen sie am besten ihre natürliche Beredsamkeit entwickeln können und noch heut kehrt kein Indianer von irgend einer Unternehmung zurück, ohne seine maranduba, d.h. einen ausführlichen und unständlichen Bericht über Alles, was ihm unterwegs begegnet und zugestoßen ist, abzulegen.” [“No original em língua portuguesa, está escrito “história de guerra”, o que corresponde, na língua tupi, à palavra maranduba de mara = guerra, nheeng = falar e tuba = muito (falar muito da guerra). Segundo os relatos dos viajantes, os selvagens têm uma preferência para esse tipo de narrações, nas quais eles podem da melhor forma possível desenvolver a sua natural eloquência e, até hoje, não volta nenhum indígena de qualquer viagem sem a sua maranduba, quer dizer, sem prestar relato detalhado e circunstanciado sobre tudo o que ele encontrou e o que lhe aconteceu enquanto ele viajara.”] (ALENCAR, 1886, cap. II, p. 19)</p>

<p>“Ele viu o grande rio combater com o mar, no tempo da pororoca.” (ALENCAR, 1965 [1874], cap. IV, p. 270)</p>	<p>“Er sah den Strom zur Zeit des großen Ungestüms* mit dem Meer kämpfen.” [“Ele viu o rio na época do grande fenómeno impar lutar com o mar.”] [...]</p> <p>* “Im portugiesischen Text findet sich das Tupiwort <i>pororoca</i>, welches nach v. Martius ‘Schöpfung’ nach anderer Auslegung ‘großes Ungestüm’ worunter das Eintreten der Fluth zu verstehen sein würde, bedeuten soll.” [“No texto em português encontra-se a palavra <i>pororoca</i>, que significa, segundo v. Martius, ‘criação’, e que, segundo outra interpretação, significa ‘grande fenómeno impar’; o que denominaria o chegar da maré alta.”] (ALENCAR, 1886, cap. IV, p. 59)</p>
<p>“Jurandir contou mais que nas praias do mar se encontrava uma resina amarela, muito cheirosa^D, a qual a grande serpente criava no bucho.” (ALENCAR, 1965 [1874], cap. IV, p. 292)</p>	<p>“Ferner erzähle Jurandyr, daß sich am Gestade des Meeres ein gelbes, sehr wohlriechendes Harz* finde, welches die große Schlange in ihrem Wanste bilde.” [“Jurandyr contou mais, que nas praias do mar se encontrava uma resina amarela, muito cheirosa, a qual a grande serpente criava no seu bucho.”] [...]</p> <p>* “Es ist dies die Ambra (Excremente des Pottwals), von welcher die ersten Ankömmlinge in Brasilien reichliche Mengen am Strande des neuentdeckten Landes fanden.” [“Trata-se do âmbar (excrementos do cachalote) do qual os primeiros que chegaram no Brasil encontravam grandes quantidades na praia do novo país descoberto.”] (ALENCAR, 1886, cap. IV, p. 63)</p>

A – “Os tupis chamavam assim ao maior rio que existia na região por eles habitada: e daí resultou ficarem tantos rios com essa designação na língua original, ou traduzida. O rio grande de que se trata nesta lenda é o Tocantins, em cujas margens se passa a ação dramática.” Ver: ALENCAR, José de. Notas do autor. In: _____. *Ubirajara. Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilas, v. III, 1965 [1874], p. 320. Hoffmann informa sobre o rio no glossário: “Tocantins, Name eines Indianerstammes und eines Nebenflusses des Amazonas. Das Wort ist ein Compositum aus *tocan* (tucan) = Pfeffervogel (Tukan) und *tim* = Schnabel, bedeutet also Tukanschnabel, eine Benennung, die ursprünglich ein Krieger erhielt, da er an seinem Kopfschmuck den breiten Schnabel eines Tukan angebracht hatte und den später ein ganzer Indianerstamm annahm, von welchem er sich dann weiter auf den sein Gebiet berührenden Fluß übertrug. Für die anwohnenden Indianerstämme und die Tokantins selbst, welche in ihrem engeren Gesichtskreis keinen größeren Fluß kannten, war er der ‘Große Fluß’, eine Bezeichnung, welche theils als Original = Tupiwort, theils in seiner portugiesischen Uebersetzung als Flußbenennung in allen Provinzen des heutigen Brasilien häufig wiederkehrt.” [“Tocantins, nome de uma tribo indígena e de um afluente do Amazonas. A palavra é um composto de *tocan* (tucan) = Pfeffervogel (Tukan) e *tim* = bico, significa então bico de tucano, um nome, que originamen-

te foi dado a um guerreiro, pelo fato de ele ter fixado nos seus enfeites da cabeça o bico largo de um tucano, uma denominação que depois designou uma tribo inteira e que, mais adiante, deu nome ao rio às margens do território dessa tribo. Para as tribos indígenas às margens desse rio e para os próprios Tocantins, que não conheciam um rio maior na amplitude próxima deles, tratava-se do “grande rio”, uma designação que hoje reaparece com frequência parte como palavra original da língua Tupi e parte, na sua tradução em português, enquanto nome de rio em todas as províncias do Brasil.”]. Ver: HOFFMANN, G. Theodor. Erklärungen zu den im Texte enthaltenen Indianismen. In: ALENCAR, José de. *Ubirajara*. Leipzig: Verlag von Wilhelm Friedrich. Königlich rechtlicher Hofbuchhändler, 1886. p. 153-154 (tradução nossa).

- B – “Era este um dos mais curiosos e interessantes ritos dos tupis. Quando a menina atingia a puberdade, depois de sua purificação, da qual tratam os autores, especialmente Orbigny e Thevet, a mãe punha-lhe nas pernas, abaixo do joelho, uma liga de fio de algodão tinta de vermelho, de três dedos de largura, e tecida no próprio lugar, de modo que uma vez fechada, não era mais possível tirá-la. Vide Gabriel Soares, cap. CLIII. A essa liga chamavam *tapacorá*, e não a podia trazer senão a virgem, de modo que se acontecesse quebrar a castidade, havia de rompê-la, para que todos conhecessem sua falta. Eis como Gabriel Soares se exprime a este respeito no cap. CLII: ‘E como o marido lhe leva a flor, é obrigada a noiva a quebrar estes fios para que seja notório que é feita dona; e ainda que uma moça destas seja deflorada por quem não seja seu marido, ainda que seja em segredo, há de romper os fios de sua virgindade, que de outra maneira cuidará que a leva o diabo, os quais desastres lhe acontecem muitas vezes, etc.’ Este simples traço é bastante para dar uma ideia da moralidade dos tupis, e vingá-la contra os embustes dos cronistas que por não compreenderem seus costumes foram-lhes emprestando gratuitamente, quanto inventavam exploradores mal informados e prevenidos. Em que sociedade civilizada se observa tão profundo respeito pela união conjugal, a ponto de não consentir-se que a mulher decaída conserve o segredo de sua falta, e iluda o homem que a busque para esposa? [...] Nega Southey, cap. VIII, que a liga vermelha e o respeito que ela inspirava indicassem guarda da castidade, porquanto a castidade como a caridade é virtude da civilização; do mesmo modo considera o amor uma delicadeza da vida civilizada. São paradoxos de escritor. Sentimentos naturais à criatura humana desenvolvem-se nela em qualquer estado e condições. Não é possível negar a castidade da mulher tupi; além desse recato da virgindade, prova-a de modo cabal a continência que homens e mulheres guardavam em certas circunstâncias. Assim, nenhum homem tinha relações com a mulher inúbil, nem ela o consentia; o próprio marido não violava essa lei, embora tivesse a esposa em seu poder. [...] Onde está a sociedade civilizada, que observe leis tão rigorosas, e refreie os instintos sensuais com a severidade usada pelos tupis? Poderíamos fazer muitas outras observações que reservamos para um estudo especial acerca dos selvagens brasileiros.”. Ver: ALENCAR, José de. Notas do autor. In: *Ubirajara. Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, v. III, 1965 [1874]. p. 321-322.
- C – “Os tupis para exprimirem história, ou narrativa, diziam maranduba, conto de guerra, de marã, guerra; nheeng, falar; e tuba, muito; falar muito de guerra. Depois aplicaram os indígenas essa palavra a toda narrativa, se é que não criaram para as outras histórias o termo análogo de poranduba, composto de poro, nheeng e tuba: falar muito da gente. Os índios eram muito apaixonados dessas narrações, em que mostravam sua natural eloquência. Informa-me o Dr. Coutinho, incansável explorador do vale do Amazonas, que ainda hoje nenhum índio chega de viagem, que não diga sua maranduba, que é o récito circunstanciado de quanto viu e lhe aconteceu em caminho. Às vezes traduzo o termo; outras o emprego original para mais incutir no livro o espírito indígena. Do mesmo modo procedi acerca de outros termos eufônicos tais como tuxaba, morubixaba, moacara, nhengaçara etc.”. Ver: ALENCAR, *op. cit.*, p. 328.
- D – “É o âmbar, que os tupis chamavam Piraçoçrepoti, e de que ao tempo do descobrimento abundavam as ribeiras do mar, nas províncias do norte.”. Ver: ALENCAR, *op. cit.*, p. 334-335.

Na primeira nota de rodapé, no capítulo I, o tradutor Hoffmann se orienta pela nota alencariana, mas vai além da descrição da orientação dos indígenas pela geografia dos rios e explica, ademais, de forma etnolinguística, as origens do rio grande e da tribo tocantins, sem ligação explícita entre localização e ação dramática da lenda tupi.

A segunda nota de rodapé, ainda no capítulo I, explica o costume da “liga vermelha”. José de Alencar menciona o assunto nos relatos de viagem dos franceses Orbigny e Thevet e refere-se explicitamente ao capítulo CVIII (153) da obra *Tratado descritivo do Brasil em 1587*, de Gabriel Soares Souza, “Que trata dos afeites deste gentio”, falando dos tupinambás. O tradutor alemão Hoffmann não menciona nenhuma dessas fontes e também não alude à nota de Alencar, mas, pelo conteúdo, fica claro que ele traduz a nota original e, na última parte, acrescenta a obrigação da virgem de tirar o fio na hora da perda da virgindade. O tradutor distancia-se das fontes de Alencar e, talvez também pensando no público alvo da tradução, acrescenta mais aspectos culturais.

Essa postura mostra-se também na nota de rodapé seguinte, no capítulo II, sobre a “maranduba”, que José de Alencar traduz como “história de guerra”. O autor refere-se, nesse contexto, às informações de um contemporâneo brasileiro, chamado Dr. Coutinho, aparentemente pesquisador conhecido da cultura indígena na região do Amazonas. Hoffmann não (re)conhece essa referência e, mesmo que se apoie dessa vez no texto de José de Alencar, limita as informações, aludindo, em geral, a “relatos de viajantes”. No final da nota, ele reforça, em um tom de avaliação, a descrição do tipo de relato, substituindo o adjetivo “circunstanciado” pelos dois adjetivos “ausführlich” (“detalhado”) e “umständlich” (“circunstanciado”). O tradutor alemão não traduz as informações de Alencar sobre o seu próprio método de tradução para várias expressões indígenas, demonstrando a sua “independência” em relação às decisões do autor e, nesse contexto especificamente, do tradutor brasileiro da cultura indígena.

A nota de rodapé seguinte, no capítulo IV, apresenta o sentido da palavra “pororoca”, que Alencar não explica e que anima o tradutor para uma discussão maior sobre as possíveis traduções. É a única vez que ele se refere a uma fonte, ao botânico Carl Friedrich Philip von Martius, provavelmente ao *Relato de viagem* ou à *Wörterammlung Brasilianischer Sprachen. Glossaria linguarum Brasiliensium/Glossarios de diversas lingoas e dialectos, que fallao os Indios no império do Brasil*, na coletânea bilíngue *Beiträge zur Ethnographie und Sprachenkunde America's zumal Brasiliens*, 2 volumes, publicados em 1867,

em Leipzig, na mesma editora, Fleischer, que publicou essa tradução de Hoffmann. Mas, ao invés de seguir Martius, com a sua tradução da palavra “pororoca” como “Schöpfung” (“criação”), Hoffmann explica que seguiu outras fontes e escolheu a expressão “grosses Ungestüm” para traduzir a palavra “pororoca”, querendo mostrar que isso significava, na língua indígena, a chegada da maré no rio.

Na última nota de rodapé, no capítulo IV, sobre “âmbar”, o tradutor orienta-se pela nota de Alencar, mas modifica dessa vez a informação histórica. Alencar faz referência simplesmente à quantidade de âmbar encontrada no início da “conquista” nas praias do norte e o tradutor alemão generaliza esse achado precioso para o Brasil inteiro, falando mais sobre a descoberta da origem dessa riqueza que os europeus encontravam nas praias brasileiras. Conforme Hoffmann, a explicação desse fenômeno natural se descobriu só no início do século XIX por pescadores de cachalotes, percebendo que se tratava de excrementos desses cetáceos.

b) O glossário explicativo sobre os “indianismos que constam no texto”

Trata-se de um glossário alfabético com ênfase nas explicações das 103 palavras indígenas que permaneceram no texto desse “romance das selvas do Brasil”. O tradutor apresenta os sentidos, na maioria das vezes, dos nomes da flora e fauna e especificamente também dos tipos de palmeiras. Inclui ainda explicações sobre palavras indígenas para a geografia, para roupas típicas, para os significados de nomes próprios e instrumentos musicais e sobre estruturas sociais, hierárquicas e religiosas da cultura tupi. Fala sobre a história do Brasil, por exemplo, Caramuru e a personalidade de Sumé, sobre tipos de madeira, comidas e bebidas indígenas, sobre os seus ritos e mitos ligados à natureza. A explicação com a maior extensão é no contexto da palavra “Tupi”²⁰. Nesse caso, Hoffmann explica o mapa das tribos, a história da perseguição, mas destaca também que, àquela época, a língua geral tupi era a língua mais falada no vale do Amazonas e no Brasil inteiro e que havia muitas expressões indígenas incluídas na língua portuguesa do Brasil, especialmente para a geografia (locais, montanhas, rios, plantas e animais), expressões que permaneceriam como testemunhas dos povos que antigamente andavam no Brasil.

²⁰ Cf. HOFFMANN, G. Theodor. Erklärungen zu den im Texte enthaltenen Indianismen. In: ALENCAR, José de. *Ubirajara*. Leipzig: Verlag von Wilhelm Friedrich. Königlich rechtlicher Hofbuchhändler, 1886. p. 154.

Não está escrito, mas poder-se-ia acrescentar ao verbo “andar” o termo “livremente” pelo jeito que o tradutor alemão, formado em Direito e obviamente interessado em etnologia, argumenta, lembrando um pouco o caso de descrições sobre a cultura indígena norte-americana. Também a utilização de certas palavras na tradução da lenda tupi, como “Hirsch” para “veado” (no tupi “grande animal”), mostra também que o tradutor alemão, de uma forma ou de outra, modifica também o campo do vocabulário para o leitor alemão, inspirado pela natureza europeia ou americana presente nas obras de Karl May, autor alemão de romances no estilo de Fenimore Cooper a partir dos anos 70 do século XIX e já conhecido naqueles idos de 1886.

Essa tradução alemã de *Ubirajara*, mantendo uma grande quantidade de expressões indígenas no texto poético, dando as explicações somente no glossário anexado e destacando a riqueza linguística, combina ainda muito bem com o perfil das atividades culturais no contexto da Universidade de Leipzig, com a ênfase científico-filológica de muitas editoras e livrarias e com o grande projeto do Museum für Völkerkunde (Museu Etnográfico). Esse museu foi fundado oficialmente em 1870, por iniciativa e com recursos de um grupo de associados intelectuais e interessados da cidade (professores universitários, livreiros, editores – como Brockhaus e Tauchnitz, entre outros – e representantes de grandes bancos). Aos poucos, o museu foi adquirindo uma coleção atrás da outra. Em 1887, comprou a coleção etnográfica dos geólogos saxônicos Wilhelm Reiss e Alphons Stübel, que fizeram, seguindo os passos de Alexander von Humboldt, uma viagem pela América do Sul, incluindo o Brasil, entre 1868 e 1877. Com essa coleção, o museu iniciou a apresentação das Américas. Em 1897, ganhou também a coleção de Hermann Meyer, irmão de Hans Meyer, que deu nome ao célebre *Meyers Konversationslexikon*, para iniciar a coleção sobre a região do Amazonas.

Na mesma época já havia também as famosas Völkerschauen (Exposições dos povos) nos jardins zoológicos, uma postura cruel, ao olhar de hoje, de encenação e popularização do exótico, do estrangeiro, do Outro. Além disso, os romances exóticos eram também um próspero negócio.

A tradução de *Ubirajara* pode ser considerada, à primeira vista, uma iniciativa para popularizar a cultura indígena, tendo em vista um público mais simples ou jovem, que queria esse tipo de romance no estilo folhetinesco em um jornal (a exemplo de *O guarani*, publicado em Leipzig em 1872). Mas, pela inclusão dos indianismos no texto poético com efeito de estrangeirização

e pelo glossário, é mais provável que tenha sido uma tradução de pequena tiragem feita no ambiente do público acadêmico e intelectual interessado por etnografia e etnolinguística das Américas na tradição de Humboldt, para a qual Leipzig era um núcleo de mediação e divulgação na Europa e no Brasil.

José de Alencar descreveu no seu *Ubirajara* de 1874 os costumes indígenas com referência ao discurso brasileiro contemporâneo, incluindo críticas sobre as representações dos indígenas no discurso europeu da época da “conquista”, mas também o citando, seguindo ainda o modelo de Humboldt e utilizando o método etnolinguístico *à la* Martius para as suas notas de autor. Nesse contexto transcultural de interesse etnolinguístico, surgem, apesar de todas as assimetrias e interesses nacionais diferentes, paralelismos surpreendentes nas traduções culturais do autor Alencar e do tradutor Hoffmann. Nesse sentido, o imaginário literário alencariano da natureza tropical do Brasil, de tradições indígenas pelo olhar brasileiro, encontra-se com a sua tradução alemã.

Um (des)encontro entre Alencar e a tradução do seu romance

Para aprofundar o aspecto transcultural do exótico, faz-se importante citar Alexander Honold e Klaus R. Scherpe, da Universidade de Berlim²¹. Eles falam do exótico enquanto “kulturelle Ressource der Moderne schlechthin” (“fonte cultural da modernidade por excelência”)²² e afirmam que especialmente “der ethnographische Schock über die verschobenen Grenzen des Menschseins” (“o choque etnográfico sobre os deslocamentos das fronteiras da existência humana”)²³ é, entre outros efeitos, um dos choques mais significativos desde a época dos descobrimentos, tendo causado, no contexto da descoberta do Outro, sempre a obsessão de comparar ora selvagem-civilizado, ora bárbaro-cristão ou outros pares opostos.

José de Alencar, enquanto romancista brasileiro, já tentou, na esfera do discurso sobre o projeto da nação ou nacionalidade brasileira, “deslocar” os limites da percepção da condição humana através de seus romances indianistas, aconselhando a cultura brasileira, influenciada pela Europa, a integrar características ou elementos da cultura indígena como raízes. Em *Ubirajara*, sua

²¹ Cf. HONOLD, Alexander; SCHERPE, Klaus. Einleitung: Für eine deutsche Kulturgeschichte des Fremden. In: _____. (Org.). *Mit Deutschland um die Welt. Eine Kulturgeschichte des Fremden in der Kolonialzeit*. Stuttgart: Metzler, 2004. p. 1-25.

²² *Ibidem*, p. 3.

²³ *Ibidem*.

posição, em seguida muito criticada por Joaquim Nabuco, está representada não apenas pela forma da lenda tupi, mas também pela sua tentativa, nas notas finais, de “comprovar” o alto e culturalmente assimilável “estado civilizatório” da cultura indígena pré-colonial no Brasil.

O tradutor alemão não transmite esse discurso alencariano, porque o público leitor alemão, no momento da tradução, provavelmente não se importava com esse aspecto do projeto de história e identidade nacional brasileira, e os comentários de José de Alencar provavelmente também não seriam compreensíveis sem conhecimento profundo do discurso contemporâneo no Brasil daquela época.

Aqui, o foco principal da ação tradutória é, em primeiro plano, transmitir a lenda, que não é chamada “lenda”, mas “romance das selvas do Brasil”, com o glossário correspondente com explicações do tradutor sobre a flora e fauna brasileiras e a cultura e língua indígenas tupis. Mas o objetivo do tradutor também não era a transposição da reflexão crítica de José de Alencar sobre os escritos dos cronistas europeus ou sobre a etnografia brasileira de então. O romancista brasileiro deveria ser percebido, muito mais, como autor “exótico”, que aproximava o leitor alemão, através de seu “romance das selvas do Brasil”, da cultura e língua indígenas.

No contexto do exotismo, seguindo a perspectiva transcultural de Honold e Scherpe sobre o exótico, as explicações alfabéticas do glossário do tradutor combinavam com o objetivo de poder atender, no estudo do exótico, o interesse do público por explicações genealógicas. As culturas consideradas geograficamente distantes e etnicamente “primitivas” são valorizadas nesse momento histórico como

Resíduos dos capítulos iniciais da humanidade, projetando para o europeu a imagem da sua origem filogenética [...]. A informação sobre o exótico vira um empreendimento de retorno e procura pelas raízes e fontes da cultura, da origem e da natureza do homem²⁴.

²⁴ HONOLD, Alexander; SCHERPE, Klaus. Einleitung: Für eine deutsche Kulturgeschichte des Fremden. In: _____. (Org.). *Mit Deutschland um die Welt*. Eine Kulturgeschichte des Fremden in der Kolonialzeit. Stuttgart: Metzler, 2004. p. 11-12. No original em alemão: “Residuen aus den Anfangskapiteln der Menschheit; sie halten den Europäern das Bild ihrer phylogenetischen Abkunft vor Augen [...]. Die Kunde vom Fremden wird zum Rückwendungs- und Suchunternehmen nach den Wurzeln und Quellen der Kultur, nach Herkunft und Wesen des Menschen” (tradução nossa para o português).

Nessa suposta intenção, apesar da assimetria temporal e espacial, encontram-se o *Ubirajara* de José de Alencar e a sua tradução alemã. No entanto, sem a “Advertência” e as “Notas do autor”, José de Alencar não pode ser percebido, na Alemanha, como autor crítico brasileiro que discute a questão indígena no contexto do discurso etnográfico e da construção da nação em seu país. Em vez disso, o tradutor Hoffmann importa e transmite apenas a lenda idealizada, não declarada como tal no título e traduzida no âmbito do maior interesse popularizado para línguas estrangeiras exóticas e costumes de culturas nativas extraeuropeias.

José de Alencar tinha visto, na forma da lenda com entrelaçamentos paratextuais, a possibilidade de fundar as próprias raízes da nacionalidade e, por isso, foi necessário discutir as representações europeias do Brasil colonial, especialmente as representações dos indígenas brasileiros, desenvolvendo, a partir de um discurso crítico, uma posição própria. Em princípio, esse procedimento combinava com o conceito de Sílvio Romero para uma literatura nacional brasileira, porque, com esse tipo de desenvolvimento de uma postura intelectual própria, Romero identifica um dos pré-requisitos para uma internacionalização do Brasil e, dessa forma, considera isso uma condição para a participação moderna no processo geral da civilização²⁵.

Mas o tradutor alemão não traduziu essa posição intelectual própria de José de Alencar porque não considerou o romance o lugar para discutir antropomorfismo, poligamia ou antropofagia. Então, nesse momento histórico de 1886, não foi traduzida essa visão crítica extraeuropeia e, portanto, José de Alencar não foi percebido no espaço de língua alemã como um autor brasileiro crítico e, nesse sentido, também moderno. Ao invés disso, foi representado em língua alemã como autor brasileiro divulgando a cultura e língua indígenas do seu país.

²⁵ Cf. NITSCHAK, Horst. Silvio Romeros Situierung der brasilianischen Nationalliteratur. In: NITSCHAK, Horst (Org.). *Brasilien im amerikanischen Kontext*. Vom Kaiserreich zur Republik: Kultur, Gesellschaft, Politik. Frankfurt: TFM – Teo Ferrer de Mesquita, 2005. p. 245.

Referências bibliográficas

- ALENCAR, José de. Ubirajara. In: _____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, v. III, 1965 [1874].
- _____. *Ubirajara*. Roman aus den Urwäldern Brasiliens. Nach dem portugiesischen Original des J. de Alencar übersetzt und mit Anmerkungen versetzt von G.Th. Hoffmann. Leipzig: Verlag von Wilhelm Friedrich. Königlich rechtlicher Hofbuchhändler, 1886.
- ANONYMOUS. *Gesamtverzeichnis der Pauliner vom Sommer 1822 bis Sommer 1938*. Leipzig, 1938.
- COUTINHO, Afrânio (Org.). *A polêmica Alencar-Nabuco*. Rio de Janeiro: Editora Universidade de Brasília; Tempo Brasileiro, 1978.
- GRAF, Marga. Der edle Wilde bei Chateaubriand und José de Alencar – Hintergründe und Einflüsse zum Motiv des *homme de la nature* in der Literatur des 19. Jahrhunderts in Frankreich und Brasilien. In: LÜSEBRINK, Hans Jürgen; SIEPE, Hans Theo (Org.). *Romanistische Komparatistik*. Begegnungen der Texte – Literatur im Vergleich. Frankfurt: Peter Lang, 1993. p. 195-215.
- HONOLD, Alexander; SCHERPE, Klaus. Einleitung: Für eine deutsche Kulturgeschichte des Fremden. In: HONOLD, Alexander; SCHERPE, Klaus (Org.). *Mit Deutschland um die Welt*. Eine Kulturgeschichte des Fremden in der Kolonialzeit. Stuttgart: Metzler, 2004. p. 1-25.
- LOBE, Adolf. *Fünfzig Jahre Reichsgericht am 1. Oktober 1929*. Berlin, 1929.
- NETO, Lira. *O inimigo do rei: uma biografia de José de Alencar ou a mirabolante aventura de um romancista que colecionava desafetos, azucrinava D. Pedro II e acabou inventando o Brasil*. São Paulo: Globo, 2006.
- NITSCHAK, Horst. Silvio Romeros Situierung der brasilianischen Nationalliteratur. In: NITSCHAK, Horst (Org.). *Brasilien im amerikanischen Kontext*. Vom Kaiserreich zur Republik: Kultur, Gesellschaft, Politik. Frankfurt: TFM – Teo Ferrer de Mesquita, 2005. p. 229-245.
- OBERMEIER, Franz. Ferdinand Denis (1798-1890), Bibliothekar an der Bibliothèque Sainte-Geneviève in Paris und Brasilienforscher. Zur Geschichte der Bibliothèque Sainte-Geneviève. *Auskunft*, n. 28, p. 167-189, caderno 2/3, 2008.

TREECE, David. Exiles, Allies, Rebels: Brazil's Indianist Movement, Indigenist Politics, and the Imperial Nation-State. *Latin American Studies*, Westport, Connecticut, Greenwood Press, n. 16, p. 1-15, 2000.

XAVIER, Wiebke Röben de Alencar. Ethnographische Schriften zu Brasilien und Humboldt-Rezeption in José de Alencars indianistischen Erzählung *Ubirajara*. In: XAVIER; ZEUCH (Org.). *Kulturelle Übersetzung: Das Beispiel Brasilien*, p. 217-224.

XAVIER, Wiebke Röben de Alencar; ZEUCH, Ulrike (Org.). *Kulturelle Übersetzung: Das Beispiel Brasilien. Das achzehnte Jahrhundert. Zeitschrift der Deutschen Gesellschaft für die Erforschung des 18. Jahrhunderts*, v. 34, n. 2, p. 155-248, 2010.

O Percurso do Prestígio de José de Alencar e sua Consagração com *Iracema*

Valéria Cristina Bezerra¹

Introdução

Um estudante ou curioso da literatura brasileira que hoje folheie uma história literária ou um livro didático certamente encontrará algumas páginas sobre José de Alencar e muitas referências ao seu nome. Ao ler a apreciação oferecida por esses materiais acerca do escritor, geralmente apresentado de forma sistemática e linear, talvez não se pergunte se a posição que Alencar ocupa na literatura foi historicamente sempre a mesma, partilhando da crença de que o romancista esteve continuamente “em lugar de centro, pela natureza e extensão da obra que produziu”². Não quero com isso discordar da posição central em que Alencar chegou a figurar ao longo de sua atuação, mas ela foi resultado de muitas tensões, embates e incertezas, num período em que a literatura brasileira era ainda um anseio dos homens de letras e precisava de muitas novas composições para que viesse a ter dimensão e a conquistar o reconhecimento de sua autonomia. A “natureza” da obra de Alencar estava em construção e a sua “extensão” só viria a se concretizar ao final de sua vida. O que ocorreu ao longo da atividade de Alencar, os percursos para o seu prestígio e as diferentes formas de avaliação feitas à sua produção pelos seus pares favorecem a compreensão do *status* de suas obras em sua primeira circulação e posteriormente, uma vez que a leitura de seus livros por si só não é suficiente para entender o

¹ Doutoranda em Teoria e História Literária pelo Programa de Pós-Graduação do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Este texto é resultado das pesquisas desenvolvidas ao longo do mestrado e do doutorado, sob orientação da professora doutora Márcia Abreu.

² BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994. p. 134.

lugar que ocupam na história literária. Além disso, o nome de um escritor não é um pressuposto, coerente com um “projeto” literário prévio (como muitos fazem crer quando falam de Alencar), mas resultado das posições que desempenha e das posturas que defende em seu exercício³.

Para a análise que aqui proponho, recorri à recepção crítica de José de Alencar publicada em periódicos do século XIX no momento da publicação de suas obras, sobretudo *Iracema*, com o fim de buscar entender por meio de quais aspectos o escritor passou a ocupar o lugar de “chefe da literatura nacional”⁴, a quem foi creditado o papel de enriquecer e de assegurar a legitimidade da literatura brasileira.

Trajetória

Alencar começou a escrever com regularidade no *Correio Mercantil*, dando início, em 3 de setembro de 1854, à publicação dos folhetins de “Ao correr da pena”. Ao ser convidado a assumir a gerência do *Diário do Rio de Janeiro*, levou a seção consigo, cujos folhetins saíram até novembro de 1855. A atividade de folhetinista não era considerada de prestígio no tempo, mas certamente concedia alguma visibilidade ao novel escritor, que passava a ter leitores interessados em saber das novidades, através de um texto de leitura leve e ligeira. Ali Alencar encontrou um espaço no qual, além dos bailes e da moda, podia falar também de teatro e literatura, buscando criar um público que pudesse incentivar a incipiente produção nacional.

Entre os meses de junho e agosto de 1856, Alencar escreveu cartas sobre o poema de Gonçalves de Magalhães, *A Confederação dos Tamoios*, que culminaram na primeira grande polêmica literária acontecida no país⁵. Magalhães figurava, então, como um dos principais representantes da literatura nacional e detinha enorme prestígio perante o imperador. José de Alencar era apenas um jovem folhetinista e redator de uma folha diária. Como crítico, colocou-se contra o poema de Magalhães (que pretendia ser a concretização da expressão máxima da literatura nacional) e teceu a desconstrução dos fundamentos de

³ Cf. BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

⁴ A designação é bastante recorrente nas críticas ao escritor posteriormente à publicação de *Iracema*.

⁵ BUENO, Alexei; ERMAKOFF, George. *Duelos no serpentário: uma antologia da polêmica intelectual no Brasil (1850-1950)*. Rio de Janeiro: G. Ermakoff Casa Editorial, 2005.

composição da obra, defendendo que a forma escolhida não era feliz, assim como o assunto não teria elevação e os personagens, profundidade. Alencar ensaiava, dessa forma, uma proposta para a execução de obras de caráter eminentemente nacional⁶. As cartas mobilizaram a opinião de alguns expoentes das letras e até mesmo a do imperador. Assinadas com o pseudônimo Ig., a adoção desse codinome foi explicada pelo autor em prefácio à edição em livro das cartas: Ig. significava a abreviação do nome da personagem Iguazu, do poema *A Confederação dos Tamoios*, mas bem poderia ser interpretado pelo leitor da época como significando Ignoto, tendo em vista não só o caráter anônimo das cartas, mas também, ao ver do público, a posição de pouco destaque que possivelmente seu autor usufruiria, considerando sobretudo o lugar de prestígio dos nomes contra os quais se embatia.

No mesmo ano de 1856, Alencar publicou, em folhetins no *Diário do Rio de Janeiro*, *Cinco minutos*, cujos capítulos apareceram entre os dias 22 e 30 de dezembro. Já no dia 1^o de janeiro do ano seguinte, começaram a ser veiculados os folhetins de *O guarani*, cujo último capítulo foi publicado em 20 de abril de 1857. No dia 22 de abril de 1857, teve início a publicação dos folhetins de *A viuvinha*, suspensos no oitavo capítulo, no dia 26 de abril. Não foram localizadas, até o momento, críticas a essas obras durante esse período. O próprio Alencar se queixou do silêncio a respeito de *O guarani* em *Como e por que sou romancista*: “Durante todo esse tempo e ainda muito depois, não vi na imprensa qualquer elogio, crítica ou simples notícia do romance, a não ser em uma folha do Rio Grande do Sul, como razão para a transcrição dos folhetins”⁷.

Ainda em 1857, Alencar estreou no teatro. Foram representadas, no Ginásio Dramático, as peças *Rio de Janeiro, verso e reverso*, em outubro; *O demônio familiar*, em novembro; e *O crédito*, no mês de dezembro⁸. Essas peças tiveram acolhida pela crítica na imprensa periódica, que se dividiu quanto à qualidade dessas composições⁹. *O demônio familiar*, por exemplo, recebeu

⁶ Cf. MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. *A Confederação dos Tamoios*. (Edição fac-similar seguida da polêmica sobre o poema). Organização de Maria Eunice Moreira, Luís Bueno. Curitiba: Ed. UFPR, 2007.

⁷ ALENCAR, José de. *Como e por que sou romancista*. São Paulo: Pontes, 2005. p. 63.

⁸ AGUIAR, Flávio. *A comédia nacional no teatro de José de Alencar*. São Paulo: Ática, 1984. p. 93-94.

⁹ Cf. FARIA, João Roberto. *José de Alencar e o teatro*. São Paulo: Perspectiva; Editora da Universidade de São Paulo, 1987; BEZERRA, Valéria Cristina. *A recepção crítica de José de Alencar: a avaliação de seus romances e a representação de seus leitores*. 2012. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Estudos da Linguagem, Unicamp, Campinas, 2012.

artigos elogiosos, como o de autoria de Francisco Otaviano¹⁰, mas também foi alvo dos ataques de Paula Brito em artigo publicado na sua *A Marmota*¹¹, o qual, contrariamente ao esperado pelo crítico, mobilizou a opinião dos homens de letras em favor da peça. Logo em seguida, a interdição de *As asas de um anjo* pela polícia provocou a reação dos críticos, que saíram em defesa da peça e do nome de Alencar, através de artigos que discutiam a qualidade da peça e buscavam compreender os aspectos que poderiam suscitar tal proibição. *Mãe* (1860) e *O que é o casamento?* (1862) também obtiveram críticas, as quais, juntamente com as anteriores, compunham o cenário no qual o escritor passava a ser alocado. Alencar era então considerado um escritor jovem e talentoso, cuja produção, “imperfeita em alguns pontos”¹², poderia contribuir para o enriquecimento das letras e cuja atividade era vista como promissora¹³.

Ao lado de sua dedicação ao teatro, Alencar voltou a publicar os seus romances. Em 1860, saíram a lume em livro os romances *A viuvinha* e *Cinco minutos*, pela tipografia do *Correio Mercantil*. Em crítica sobre *A viuvinha*, F. Teixeira Leitão revia do seguinte modo a atuação de Alencar até então:

Outrora Alencar era aplaudido pelos seus serviços em prol da imprensa e do teatro, e seu nome era com louvor pronunciado por todos quantos amam a leitura de romances nacionais. Aí estão bem visíveis os folhetins: Ao correr da pena, do *Correio Mercantil*, os artigos de fundo do *Diário do Rio*, o *Demônio Familiar*, *As asas de um anjo*, *Mãe*, e outras belas produções dramáticas representadas no Ginásio e no teatro normal de Lisboa, e o *Guarani*, mimoso e importante romance brasileiro, a meu ver o primeiro romance nacional.

E note que não lhe falei nas conceituadas *Cartas sobre a Confederação dos Tamoios*, com as quais provou Alencar a messe feita dos mais variados e importantes estudos literários, mostrando-se êmulo de Lopes de Mendonça¹⁴.

¹⁰ OTAVIANO, Francisco. *Correio Mercantil*, 7 de novembro de 1857.

¹¹ BRITO, Paula. Estreia dramática. *A Marmota*, 10 de novembro de 1857.

¹² Um crítico anônimo do *Jornal do Comércio* declarava: “não deixemos de reconhecer no autor, quem quer que ele seja, um talento brilhante, que claramente se está revelando numa obra, mesmo que a nosso ver, imperfeita em alguns pontos”. ANÔNIMO. *Jornal do Comércio*, 12 de outubro de 1862.

¹³ “Este escritor mais esta vez nos deu uma prova do seu grande talento, e Deus queira que ele à vista dos grandes louros que tem colhido, continue na sua carreira, que dentro em pouco não precisaremos de traduções”. MONTEIRO, Reinaldo Carlos. Ensaio artístico da mocidade. *Correio da Tarde*, 14 de novembro de 1857.

¹⁴ LEITÃO, F. Teixeira. A viuvinha: carta sobre esse romance de José de Alencar. *Revista Mensal da Sociedade*, n. 1, 1863.

O crítico se queixa do fato de Alencar ter passado a se dedicar à política, o que, a seu ver, comprometeria a carreira literária que o escritor vinha desenvolvendo em favor da literatura pátria. O conteúdo do texto aponta para o lugar de prestígio que a atuação de Alencar e a sua recepção crítica iam-no colocando, de forma a começar a torná-lo uma referência para as letras no país.

Alencar produzia ininterruptamente e, em 1862, foram publicados os dois primeiros volumes de *As minas de prata* pela coleção “Biblioteca Brasileira”, de iniciativa de Quintino Bocaiúva¹⁵. O romance foi resenhado por Machado de Assis, que o elogiou, mas também emitiu algumas ressalvas. Ainda no mesmo ano, saiu *Lucíola*, sobre o qual novamente Machado expressou o seu parecer em artigo de 1864, por ocasião da publicação de *Diva*. Machado fez críticas à construção da protagonista Emília, pela sua inverossimilhança, pela sua peculiaridade excessiva, mas relativizou o seu tom ao incentivar a leitura do romance, não sem algumas censuras:

Esses reparos feitos à pressa, como ocorrem em um escrito desta ordem, não invalidam os merecimentos da obra. Repito: há páginas de uma deliciosa leitura, tão naturais, tão verdadeiras, tão coloridas as faz o poeta. Mas é para sentir que diante de uma obra tão recomendável a admiração não possa ser absoluta e o aplauso sem reservas¹⁶.

Como se vê, as obras de Alencar passavam a ter um espaço no debate literário do período, despertando julgamentos variados, indo do incentivo às advertências, passando pelos ataques, o que assegurava ao escritor um lugar de visibilidade e de importância para as letras brasileiras. Essa posição de destaque não foi resultado exclusivo de seu trabalho como literato. A legitimação de Alencar, assim como de outros escritores do tempo, passava necessariamente por setores responsáveis pela consagração, e um deles era a crítica na imprensa periódica. No caso da recepção crítica de Alencar, os posicionamentos sobre o escritor ao longo de sua atuação não foram unânimes e sim bastante divididos e mesmo controversos, como foi o caso das polêmicas da década de 1870, quando Franklin Távora, José Feliciano de Castilho, em 1871 e 1872, e Joaquim Nabuco, em 1875, produziram séries de artigos que tinham como

¹⁵ O terceiro e quarto volumes, que completariam o romance, não chegaram a ser publicados pela coleção.

¹⁶ SILENO. *Imprensa Acadêmica*, São Paulo, 17 de abril de 1864.

fim desestabilizar o lugar central que então Alencar ocupava nas letras brasileiras e estimular a manifestação da nova geração contrariamente à produção do escritor¹⁷.

A consagração

Antes de ser duramente atacado ao longo dessa década bastante tortuosa para a sua atividade, Alencar alcançou o auge de sua conceituação através da publicação de *Iracema*, romance em que dava execução a muito do que a crítica favorável ao escritor ansiava em torno da representação da nacionalidade na literatura. A recepção crítica, seguindo a indicação do próprio escritor em prefácio ao romance, classificou *Iracema* como poema em prosa e considerou-a eminentemente nacional. Havia, no período, um forte interesse dos letrados pela composição de um grande poema nacional que declarasse, de vez, a independência, a autonomia e a importância da literatura do país. Como *A Confederação dos Tamoios* não alcançou esses objetivos, todas as atenções passavam a se voltar a Alencar, sobretudo depois da escrita de *Iracema*¹⁸. Nas *Cartas sobre a Confederação dos Tamoios*, José de Alencar havia provocado expectativas nesse sentido ao afirmar: “se, algum dia fosse poeta, e quisesse cantar a minha terra e as suas belezas, se quisesse fazer um poema, pediria a Deus que me fizesse esquecer por um momento minhas ideias de homem civilizado”¹⁹. Na “Carta ao Dr. Jaguaribe”, espécie de posfácio de *Iracema*, Alencar repetiu a mesma sugestão, evidenciando a importância da língua indígena para a construção de um estilo “que se molde à singeleza primitiva da língua bárbara”²⁰. Declarou

¹⁷ VENTURA, Roberto. *Estilo tropical: história cultural e polêmicas literárias no Brasil, 1870-1914*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

¹⁸ José Aderaldo Castello avaliou a representatividade do poema de Magalhães em meio ao anseio de dar autonomia à literatura nacional. Referindo-se às cartas de Alencar contra o poema, declarou: “Realmente, o crítico mostrou, e disto estamos hoje convencidos, que *A Confederação dos Tamoios* não possuía valor artístico apreciável e, como tal, não correspondia, na época, à necessidade da afirmação da poesia nacional, que, pelo contrário, a julgar pelo poema, aparecia desfigurada”. CASTELLO, José Aderaldo. *A polêmica sobre a confederação dos tamoios*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, 1953. p. IX.

¹⁹ ALENCAR, José de. Carta primeira. In: MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. *A Confederação dos Tamoios*. Organização de Maria Eunice Moreira, Luís Bueno. Curitiba: Ed. UFPR, 2007. p. XVI.

²⁰ ALENCAR, José de. *Iracema: lenda do Ceará*. Fortaleza: Edições UFC, 2005. p. 333. Em 20 de junho de 1872, foi publicado um fragmento de *Os filhos de Tupã*, obra que cumpriria a promessa feita por Alencar de realização de um poema nacional. Antônio Hen-

que, a partir desse pressuposto, deveria ser criado “o verdadeiro poema nacional”, tal qual imaginava²¹.

Em vários pontos do país, os leitores tinham notícia da novidade literária. Enquanto no Rio de Janeiro o romance foi anunciado pelo *Jornal do Comércio* em setembro de 1865 nos seguintes termos: “À hábil pena do Sr. conselheiro Dr. José de Alencar, devemos mais uma obra sob o título de *Iracema*, lenda do Ceará. É um poema em prosa, poema eminentemente nacional”²². Em São Luís do Maranhão, o crítico Anselmo de Petitot, pseudônimo de Gentil Homem de Almeida Braga²³, colocava *Iracema* acima de *Madame Bovary*, pois, ao ver do crítico, esse romance de Alencar contrapunha-se aos danos que o realismo do romance francês provocaria à literatura, superando-o:

Nem teria ânimo para lavar este protesto, se não tivesse ouvido a voz poderosa de um brasileiro muito distinto, que, neste crítico momento para as letras, aponta para um caminho sedutor, que ele acaba de percorrer. Esse grito de alerta veio-me sob a forma de um livrinho. O livro de que falo é mais do que uma novidade literária; é um grande acontecimento. *Iracema* chama-se o livro e seu autor José de Alencar²⁴.

riques Leal demonstrou conhecer trechos de *Os filhos de Tupã* antes da publicação desses fragmentos: “Os filhos de Tupã – que a continuar e terminar no elevado e majestoso ponto em que está debuxado esse fragmento, promete vida longa e próspera”. A literatura brasileira contemporânea. In: ALENCAR, José de. *Iracema: lenda do Ceará* (1865-1965). Edição do centenário. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1965. p. 208. A nota de apresentação aos capítulos do poema, publicados no jornal *A Reforma*, registrou: “Agora oferece-nos ele uma amostra da pujança do seu enorme engenho, em um poema nacional [...] O poema, cujo aparecimento está para breve, é uma epopeia indiana, na qual figuram os usos, os sentimentos e a teogonia dos primitivos filhos da América”. In: Um Poema Americano. *A Reforma*, 20 de junho de 1872. Apesar da ansiedade dos letrados para a sua finalização, a empreitada fracassou.

²¹ ALENCAR, José de. Carta ao Dr. Jaguaribe. In: _____. *Iracema: lenda do Ceará*. Fortaleza: Edições UFC, 2005. p. 334.

²² *Jornal do Comércio*, 26 de setembro de 1865.

²³ Cf. PESCHKE, Michael. *International Encyclopedia of Pseudonyms*. Munich: K. G. Saur/Gale, 2006. p. 55.

²⁴ PETITOT, Anselmo. Literatura: filigranas de ouro falso. *A Coalizão*, MA, n. 52, 30 de dezembro de 1865. Boa parte da sequência desse artigo aparece, com as mesmas palavras, na crítica que Joaquim Serra escreveu em carta a Machado de Assis, publicada em 15 de janeiro de 1866 no *Diário do Rio de Janeiro*. É possível supor que a crítica, dada a antecedência de sua publicação e o seu caráter visivelmente mais bem encaixado dentro do artigo, tenha sido redigida, de fato, por Gentil Homem de Almeida Braga.

Era comum o confronto das obras de Alencar com romances franceses de sucesso e/ou prestígio. Chateaubriand foi recorrentemente referido pelos letrados brasileiros na leitura de *Iracema*. *Atala* (1801) e *René* (1802), episódios que integrariam *Os natchez* (1826), foram romances citados à exaustão por aqueles que emitiram juízos sobre *Iracema*, integrados ao leque de referências que estava no horizonte de composição e recepção do romance. Machado de Assis ressaltou a especificidade do romance de Alencar, relacionando-o a um conjunto de obras exemplares, mas singularizando-o ao apontar para a sua originalidade:

As tradições indígenas encerram motivos para epopeias e para églogas; podem inspirar os seus Homeros e os seus Teócritos. Há aí lutas gigantescas, audazes capitães, ilíadas sepultadas no esquecimento; o amor, a amizade, os costumes domésticos, tendo a simples natureza por teatro, oferecem à musa lírica, páginas deliciosas de sentimento e de originalidade. A mesma pena que escreveu 'I-Juca-Pirama' traçou o lindo monólogo de 'Marabá'; o aspecto do índio Cobé e a figura poética de Lindóia são filhos da mesma cabeça; as duas partes dos *Natchez* resumem do mesmo modo a dupla inspiração da fonte indígena. O poeta tem muito para escolher nessas ruínas já exploradas, mas não completamente conhecidas. O livro do Sr. José de Alencar, que é um poema em prosa, não é destinado a cantar lutas heroicas, nem cabos de guerra, [é] votado à história tocante de uma virgem indiana, dos seus amores, e dos seus infortúnios²⁵.

Nesse esforço crítico, através de *Iracema*, os homens de letras se entusiasmavam com a possibilidade de que a literatura brasileira pudesse se equiparar à estrangeira, pois não estaria emprestando desta ou imitando-a, e sim a par dela, contribuindo, com sua peculiaridade, para a formação do patrimônio literário mundial. Para Machado, o romance de Alencar seria até mais bem realizado que o de Chateaubriand:

A esposa de Martim concebe um filho. Que doce alegria não banha a fronte da jovem mãe! Iracema vai dar conta a Martim daquela boa nova; há uma cena igual nos *Natchez*; seja-nos lícito compará-la à do

²⁵ ASSIS, Machado de. *Semana Literária. Diário do Rio de Janeiro*, 23 de janeiro de 1866.

poeta brasileiro [...]. A cena é bela, decerto, é Chateaubriand quem fala; mas a cena de *Iracema* aos nossos olhos é mais feliz²⁶.

O problema da nacionalidade da literatura brasileira para os homens de letras consistia não apenas em emancipá-la dos modelos europeus ou em criar uma tradição literária no país, mas também em elevá-la, torná-la soberana, igualá-la à produção do centro que detinha o poder de legitimar as produções do mundo²⁷. Os letrados brasileiros queriam disputar os espaços literários internamente, enfrentando a concorrência feita pelos romances europeus, assim como queriam ser reconhecidos pelo mundo. O romance *Iracema* atizava a ambição dos letrados de tornar a literatura brasileira, nas palavras de Don Rodrigo y Mendonza, em crítica à obra, “uma literatura mais rica do que quantas existem”²⁸.

Na província do Ceará, Domingos José Jaguaribe, a quem são destinadas as cartas que compõem o prefácio e o posfácio do romance, foi ainda mais longe na alusão às letras estrangeiras ao transcrever, na sua resenha ao romance *Iracema*, as palavras de um crítico francês – não informado – sobre *The song of Hiawatha*, poema de Longfellow. Segundo Jaguaribe:

De seu romance se pode dizer o que um literato francês disse ao célebre poema norte americano de Hiawatha, a mais bem acabada das obras de Longfellow: “um sopro da natureza perpassou por estas páginas, subleva para assim dizer e faz tremular suas imagens, como o vento subleva e faz tremular as folhas entre os bosques... o autor sabe prestar, como um moderno, vozes a todos os objetos inanimados da natureza, conhece a língua das aves, compreende o murmúrio do vento entre as folhas, e interpreta o arruído das águas... seu poema participa de dois caracteres: é homérico pela precisão, simplicidade e familiaridade das imagens, e é moderno pela vivacidade das impressões, e por um certo sopro lírico que percorre todas as suas páginas²⁹.”

²⁶ ASSIS, Machado de. Semana Literária. *Diário do Rio de Janeiro*, 23 de janeiro de 1866.

²⁷ Cf. CASANOVA, Pascale. *A república mundial das letras*. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

²⁸ MENDONZA, Don Rodrigo y. *Iracema*: lenda do Sr. Alencar. *Arquivo Literário*, mar./abr. de 1866. O trecho foi retirado da seguinte passagem: “Há nas nossas florestas, nas matas seculares que matizam a terra dos brasis, elementos para uma literatura mais rica do que quantas existem”.

²⁹ JAGUARIBE, Domingos José. *Literatura: Iracema*. A *Constituição*, CE, 28 de novembro de 1865.

Jaguaribe parece não ter sido feliz na escrita do seu artigo, pois foi fortemente atacado pelos colegas de imprensa. O nome que Alencar escolheu como intermediário entre o seu romance e seus compatriotas não representou garantia de boa acolhida. O artigo de Jaguaribe teria demorado a sair, segundo suas próprias explicações, em razão de uma série de cartas sobre *Iracema* publicadas em outro jornal de Fortaleza, das quais dizia esperar a conclusão. Como tardava o encerramento da série, Jaguaribe decidiu emitir o seu parecer. A demora não foi perdoada pelos seus pares, que buscaram destacar ainda sua ineficiência enquanto crítico:

Há 60 dias que é chegada às nossas plagas a encantadora tabajara, a meliflua Iracema, filha de Araken, mimoso presente feito ao Sr. Domingos José e só agora é que a sua *Constituição* a anuncia! Ainda bem: mais vale tarde do que nunca. Uma estirada insulsa, prosaica, enjoativa e até narcótica sob o pomposo título de – literatura – eis a coroa que o Sr. Domingos teceu, em dois meses, para oferecer ao simpático e fecundo autor das – asas de um anjo!

Aguardamos um trabalho de mérito, bem acabado (60 dias era tempo por demais suficiente) ao menos uma resposta à carta dirigida pelo autor de *Iracema* ao Sr. Domingos; mas oh! decepção, oh! engano!³⁰.

A série de cartas a que Jaguaribe se referiu foi veiculada no jornal *O Cearense*, a qual, tratando do romance, por vezes fazia rasgados elogios: “Adiante do facho que ia dissipar as trevas em que jazia imenso o mundo literário, pôs ele [Alencar] de repente a mão, e tão de repente que apenas partiu um tênue raio”³¹; em outras, fazia vários reparos quanto à verossimilhança do romance: “A falar a verdade, meu amigo, não me agrada toda essa cena que ocupa a página sexta da lenda. Há aí um quer que seja de inverossímil”³². O jornal do Dr. Jaguaribe, *A Constituição*, respondeu a essas cartas, fazendo-lhes censuras, no que foi duramente rebatido por um crítico de *O Cearense*, que assinava como Caubi:

³⁰ PERY. O Sr. Domingos José metido a literato. *O Cearense*, CE, 30 de novembro de 1865.

³¹ POTYUARA. Cartas sobre a *Iracema*, lenda nacional por J. d'Alencar: carta 1ª. *O Cearense*, CE, 24 de outubro de 1865.

³² POTYUARA. Cartas sobre a *Iracema*, lenda nacional por J. d'Alencar: carta 3ª. *O Cearense*, CE, 14 de novembro de 1865.

Lemos as cartas [do jornal *O Cearense*] sobre *Iracema*; seu autor reconhece J. de Alencar como um dos primeiros vultos da nossa literatura, e, fazendo a análise de sua lenda, não oculta belezas, admira o estilo, faz justiça ao talento do escritor. Sem fumaças de literato, sem pretensões pedantescas escreveu suas impressões de leitura, mostrou que era inadmissível linguagem tão elevada na boca da *Iracema*; apontou inverossimilhanças, etc., etc³³.

Nesse mesmo artigo, intitulado “O bobo da *Constituição*”, o jornalista lamentava: “O Sr. conselheiro Alencar deve sentir que seu romance tivesse inspirado ao Sr. Domingos Jaguaribe tanta asneira”³⁴. Ambos os jornais ocupavam campos opostos na política, sendo *A Constituição* um órgão do partido conservador no Ceará e *O Cearense* de filiação liberal³⁵, daí a razão do bate-boca provocado pela recepção de *Iracema* e, sobretudo, pelo seu oferecimento ao político conservador Domingos José Jaguaribe. O prestígio desse político perante Alencar possivelmente lhe garantiu a permissão para publicar o romance em folhetim no jornal *A Constituição*, fato que se deu entre os dias 28 de fevereiro e 5 de maio de 1866. Só após o término da veiculação dos folhetins é que apareceram os anúncios da disponibilidade do romance em livro na província.

As condições de recepção do romance no Ceará foram lamentadas por Machado de Assis em artigo para a “Semana Literária”, do *Diário do Rio de Janeiro*³⁶. Nesse artigo, Machado expôs uma imagem bastante negativa do estado das letras no país, queixando-se da falta de gosto do público, da precariedade da imprensa e da inexistência do trabalho crítico. Sobre *Iracema*, o crítico alegava que “foi lida, foi apreciada, mas não encontrou agasalho que uma obra daquelas merecia. Se alguma vez se falou na imprensa a respeito dela, mais detidamente, foi para deprimi-la; e isso na própria província que o poeta escolheu para teatro de seu romance”³⁷. São célebres as lamúrias dos escritores do século XIX, como as do próprio José de Alencar. Muitas pesquisas que desconfiaram de seus discursos e recorreram a outras fontes constataram não

³³ CAUBY. O bobo da *Constituição*. *O Cearense*, CE, 1º de fevereiro de 1866.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ Cf. CORDEIRO, Celeste. *Antigos e modernos no Ceará provincial*. São Paulo: Annablume, 1997.

³⁶ Nesse texto, Machado anunciava as críticas que publicaria a respeito de *Iracema* e de *O culto do dever*, de Joaquim Manoel de Macedo.

³⁷ ASSIS, Machado de. *Semana Literária*. *Diário do Rio de Janeiro*, 9 de janeiro de 1866.

só a existência de um relevante público leitor no país como também um eficiente esquema de publicação, distribuição, publicidade e críticas de obras³⁸. A imprensa periódica veiculou muitos textos críticos sobre *Iracema*. Foi possível localizar, entre os anos de 1865 e 1870, na imprensa do país, 28 artigos e notas sobre o romance, e penso que essa pesquisa ainda não está esgotada.

O teor geral das apreciações era bastante laudatório e, como já referido, o romance significava para os críticos não só a promessa de consolidação da literatura brasileira como anunciava a possibilidade de uma obra de maior prestígio em verso. O próprio Machado de Assis considerou o romance uma obra-prima. Para Don Rodrigo y Mendonza, “o novo poema do festejado escritor virá continuar a obra já começada, e sobre ele em parte se assentará o majestoso edifício da verdadeira literatura nacional”³⁹; José Ignácio Gomes Ferreira de Menezes considerou “*Iracema* [...] o peristilo de um grande e suntuoso edifício; é a peanha que terá de suportar em breve um colosso de bronze!”⁴⁰. O romance colocava Alencar à frente de todos os demais escritores brasileiros: “E qual é o romancista brasileiro que o excede? Apontem-nos. Neste terreno, que não é perigo, e que não resvala, ousamos arrojá-lo a quem quer que seja, que nos conteste, a luva do desafio”⁴¹. *As Cartas sobre a Confederação dos Tamoios* assim como as cartas que abrem e encerram *Iracema* foram referências na leitura que os críticos coetâneos fizeram desse romance e funcionaram como diretrizes para a reflexão sobre o caráter da literatura nacional e os caminhos de sua autonomia. Esses críticos retomaram as palavras de Alencar

³⁸ ABREU, Márcia. *Os caminhos dos livros*. Campinas, SP: Mercado de Letras; Associação de Leitura do Brasil (ALB); São Paulo: Fapesp, 2003; ABREU, Márcia (Org.). *Trajetórias do romance: circulação, leitura e escrita nos séculos XVIII e XIX*. Campinas, SP: Mercado de Letras; Fapesp, 2008; BRAGANÇA, Aníbal; ABREU, Márcia (Org.). *Impressos no Brasil: dois séculos de livros brasileiros*. São Paulo: Editora Unesp, 2010; DEAECTO, Marisa Midori. *O império dos livros: instituições e práticas de leitura na São Paulo oitocentista*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp, 2011; EL FAR, Alessandra. *Páginas de sensação: leitura popular e pornografia no Rio de Janeiro (1870-1924)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004; HALLEWEL, Laurence. *O livro no Brasil: sua história*. São Paulo: Edusp, 2005; PAIXÃO, Alexandre Henrique. *Elementos constitutivos para o estudo do público literário no Rio de Janeiro e em São Paulo no Segundo Reinado*. 2012. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012; PINHEIRO, Alexandra Santos. “Baptiste Louis Garnier. O Homem e o Empresário”. *I Seminário Brasileiro sobre Livro e História Editorial*. Rio de Janeiro, 2004.

³⁹ MENDONZA, Don Rodrigo y. *Iracema: lenda do Sr. Alencar*. *Arquivo Literário*, mar.-abr. de 1866.

⁴⁰ MENEZES, José Inácio Gomes Ferreira de. José de Alencar: *Iracema*. *Arquivo Literário*, set. de 1867.

⁴¹ *Ibidem*.

quanto à maneira adequada de lidar com a história, a paisagem, os personagens e a língua. Nesse sentido, concorrem as palavras de Flaminio, publicadas no *Correio Mercantil* em 1866:

Quando a majestade, a variedade, o clima da nossa natureza física constituírem o nosso gênio literário, teremos então verdadeira literatura nacional. Poesia americana, como vulgarmente denominam a essa pintura mais ou menos exata de linguagem e costumes indianos, não basta por si só para criá-la. Queremos-lhe o espírito sim, não o fato⁴².

No que diz respeito à linguagem, houve vozes dissonantes nesse coro. O romance foi censurado pelos seus aspectos estilísticos, sobretudo pelos portugueses. Em 1868, Pinheiro Chagas publicou, em *Novos ensaios críticos*, a sua análise do romance, a qual havia prometido realizar ainda em 1866⁴³. Nesse artigo, Pinheiro Chagas não reconhecia haver, no Brasil, uma literatura própria e evidenciou o valor da literatura dos Estados Unidos, por conquistar nobreza ao deixar de seguir os modelos europeus, voltando-se para o seu passado. Para o crítico, as literaturas americanas, para alcançarem independência e autonomia diante das literaturas europeias, deviam “esquecer-se um pouco da metrópole europeia, impregnar-se nos aromas do seu solo, [...] e aceitar as tradições dos primeiros povoadores, que seus antepassados bárbara e impoliticamente expulsaram da pátria”⁴⁴. Esses elementos dariam “ao Brasil a literatura que lhe falta”. *Iracema* era, a seu ver, a primeira obra que teria concretizado efetivamente o que entendia por literatura de “cunho nacional”. Mas Pinheiro Chagas apresentava ressalvas. Referindo à opinião de um crítico que teria visto como problemática a adoção de termos indígenas, retrucou:

⁴² FLAMINIUS. Notícias literárias: *Iracema*, lenda do Ceará, por José de Alencar. *Correio Mercantil*, 20 de fevereiro de 1866.

⁴³ Mesmo que essa crítica de Pinheiro Chagas não se enquadre na seleção do *corpus* para esta pesquisa, ou seja, não tenha sido publicada na imprensa periódica, é importante a sua verificação por ter sido anunciada na imprensa dois anos antes, em artigo publicado no *Anuário do Arquivo Pitoresco*, n. 25, janeiro de 1866, em que fala brevemente do romance, e pela sua importância no conjunto da recepção crítica de Alencar.

⁴⁴ CHAGAS, Pinheiro. Literatura Brasileira: José de Alencar. In: *Novos ensaios críticos*, 1868, apud SILVA, Hebe Cristina da. *Imagens da escravidão: uma leitura dos escritos políticos e ficcionais de José de Alencar*. 2004. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004. p. 251-255.

Não; esse não é o defeito que me parece dever notar-se na *Iracema*, o defeito que eu vejo nessa lenda, o defeito que vejo em todos os livros brasileiros, e contra o qual não cessarei de bradar intrepidamente, é a falta de correção na linguagem portuguesa, ou antes a mania de tornar o brasileiro uma língua diferente do velho português, por meio de neologismos arrojados e injustificáveis, e de insubordinações gramaticais, que, (tenham cautela!) chegarão a ser risíveis se quiserem tomar as proporções de uma insurreição em regra contra a tirania de Lobato⁴⁵.

Para Marcelo Peloggio, a censura portuguesa à forma do emprego da língua portuguesa pelos escritores brasileiros, sobretudo por Alencar, foi uma tentativa de conter o desenvolvimento da autonomia da literatura no país, que se ia revelando original e peculiar. Para ele, esse tipo de crítica “foi a maneira encontrada de se tentar manter o controle a rédeas curtas”⁴⁶. O conteúdo do artigo de Pinheiro Chagas gerou discussão e desdobramentos em muitas outras críticas que surgiriam a partir da década de 70 do século XIX até meados do século XX⁴⁷.

O romancista, no pós-escrito à segunda edição de *Iracema*, em 1870, respondeu ao opositor, destacando o caráter dinâmico da língua e considerando a independência política, a diferença geográfica e climática e a miscigenação como fatores que interferiam nessa diferenciação. Nesse contexto, os escritores desempenhariam um papel que exercia influência no processo de mudança. Diante da boa recepção do romance, desmereceu a apreciação do crítico português e declarou:

Vale a pena ser advertido por crítico tão ilustrado, quando a censura, como a sombra que destaca no quadro o vivo e fino colorido, não passa

⁴⁵ CHAGAS, Pinheiro. Literatura Brasileira: José de Alencar. In: *Novos ensaios críticos*, 1868, apud SILVA, Hebe Cristina da. *Op. cit.*, p. 254. De acordo com Marcelo Peloggio, “Antônio José dos Reis Lobato [...] é autor de *Arte da gramática da língua portuguesa*, de 1771; conforme Jerônimo Soares Barbosa, dataria de 1770 a primeira edição da gramática de Lobato, e que, em Portugal, “fora mandada adotar nas escolas, encarregando o ensino dela aos professores, que já ensinavam a gramática latina: isto por virtude de um alvará datado de 30 de setembro de 1770”. *José de Alencar e as visões de Brasil*. Tese (Doutorado) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2006. p. 86, nota 82.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 72.

⁴⁷ Marcelo Peloggio, na sua tese de doutorado, oferece uma análise da crítica ao estilo de Alencar.

de um relevo imerecido a elogios dispensados com excessiva generosidade. A questão vai, portanto, estreme de qualquer assomo de vaidade, que estaria por demais satisfeita com finezas recebidas⁴⁸.

Com o romance *Iracema*, Alencar alcançou a consagração e teve acentuada a sua relevância para as letras no país, como se pôde verificar no tom com que a maioria dos críticos se referiu ao romancista, o qual aparecia, nesses textos, como o escritor mais apto para estabelecer de vez a soberania da literatura brasileira, pois *Iracema* correspondia às expectativas geradas pelos letrados em torno de obras de cunho nacional. Em 1870, por ocasião do aparecimento da segunda edição de *Iracema*, *A Semana Ilustrada*, em nota sobre o romance, sintetizava a recepção de crítica e de público da obra até então e apresentava a posição que Alencar alcançava no campo literário do período:

O que este romance é, já o disseram todas as pessoas competentes, e di-lo o público que em breve prazo esgotou a 1ª edição. É um modelo de poesia nacional, e um dos mais belos florões da coroa de glória do ilustre escritor.

Na eminente posição literária a que chegou o autor das *Minas de Prata*, cada publicação é um triunfo. A seu respeito não há duas opiniões, todos lhe tributam a homenagem devida⁴⁹.

Até a publicação de *Iracema*, Alencar teve uma trajetória ascendente no âmbito literário brasileiro, resultado dos diversos espaços em que buscou figurar – folhetim, teatro, crítica, romance – e da forma como essa obra circulava e era recebida pelos seus pares. Era impossível para Alencar direcionar a recepção que teriam os seus trabalhos, apesar de buscar dialogar com os aspectos que compunham as expectativas dos letrados e do público, por isso não se pode atribuir exclusivamente a um escritor a trajetória e o prestígio que uma obra assume. O fenômeno literário tem a sua existência imbricada a vários fatores, que vão da escrita, passando pela edição, publicação e chegando à recepção da obra. Todos esses aspectos é que determinam o seu percurso. Como se observou, até 1870 o discurso crítico acerca das obras de Alencar foi

⁴⁸ ALENCAR, José de. *Iracema*. Organizado por Tâmis Parron. São Paulo: Hedra, 2006. p. 177.

⁴⁹ ANÔNIMO. *Iracema*. *A Semana Ilustrada*, n. 519, 1870.

predominantemente elogioso e buscou promovê-las, mas não deixou também de advertir, censurar e até mesmo atacar. O nome do escritor também passou por um processo gradual de ascensão, de jovem folhetinista a crítico desconhecido até chegar ao título de “chefe da literatura nacional”, de “ilustre escritor” que “já não precisa[va] de elogios nem de recomendação”⁵⁰.

Alencar passava a ocupar um lugar de prestígio que o colocava acima dos demais literatos no país. Tal posição não foi tolerada por alguns homens de letras que também buscavam construir o seu espaço e, para isso, entenderam ser necessário destruir o ícone, provocando o movimento de ataque a Alencar que perpassou toda a década posterior à de sua consagração, como já referido, através dos textos de Franklin Távora, José Feliciano de Castilho, Joaquim Nabuco, entre outros.

Iracema representa, portanto, um divisor de águas na avaliação de Alencar, pois assim como conquistou para ele um grupo de admiradores e incentivadores, despertou também a reação de concorrentes que viam a sua produção e o seu nome como danosos para a formação da literatura brasileira. A partir de então, esses dois polos passaram a se embater e a realizar uma discussão literária bastante calorosa, que teve existência até a morte de Alencar. Mesmo que os esforços dos opositores tivessem por finalidade apagar o seu nome da história⁵¹, o auge alcançado por *Iracema* e a posição central em que o romance pôs o escritor contribuíram de maneira contundente para inserir definitivamente o nome de José de Alencar na história da literatura brasileira.

⁵⁰ ANÔNIMO. Suplícios dos invejosos. *A Semana Ilustrada*, n. 251, 1865.

⁵¹ Em carta a Machado de Assis, sobre Castro Alves, em 1868, Alencar demonstrou o quanto a boa recepção crítica e a publicidade são determinantes para a inserção de uma obra ou de um escritor nos quadros literários do país e da posteridade. Revelou que havia três ciclos para que tal ocorresse: a decepção, a indiferença e, finalmente, a glória, sugerindo estar ainda no segundo patamar do processo. Em *Como e por que sou romancista* (1873), retomou a ideia, mas, em vez da indiferença, era o sentimento de despeito, que, no seu entender, estaria movendo a sua recepção crítica de então. Mas afirma que abriria mão da boa publicidade se, em troca, lhe fosse assegurada a posteridade: “Aí começa outra idade, a qual eu chamei de minha velhice literária, adotando o pseudônimo de Sênio, e outros querem que seja a da decrepitude. Não me afligi com isto, eu que, digo-lhe com todas as veras, desejaria fazer-me escritor póstumo, trocando de boa vontade os favores do presente pelas severidades do futuro” (p. 70). Taunay testemunhou a preocupação do romancista, que teria lhe questionado: “Você acha que passarei à posteridade? Não nutro essa segurança e, contudo, quanto alento me daria”. TAUNAY, Alfredo d’Escagnolle. *Reminiscências*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1908. p. 89.

Referências bibliográficas

- ABREU, Márcia (Org.). *Trajatórias do romance: circulação, leitura e escrita nos séculos XVIII e XIX*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2008.
- _____. *Os caminhos dos livros*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2003.
- AGUIAR, Flávio. *A comédia nacional no teatro de José de Alencar*. São Paulo: Ática, 1984.
- ALENCAR, José de. *Como e por que sou romancista*. São Paulo: Pontes, 2005.
- _____. *Iracema*. Organização de Tâmis Parron. São Paulo: Hedra, 2006.
- _____. *Iracema: lenda do Ceará (1865-1965)*. Edição do centenário. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1965.
- _____. *Iracema: lenda do Ceará*. Fortaleza: Edições UFC, 2005.
- ASSIS, Machado de. Semana Literária. *Diário do Rio de Janeiro*, 23 jan. 1866.
- BEZERRA, Valéria Cristina. *A recepção crítica de José de Alencar: a avaliação de seus romances e a representação de seus leitores*. 2012. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Estudos da Linguagem, Unicamp, Campinas, 2012.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BRAGANÇA, Aníbal; ABREU, Márcia (Org.). *Impressos no Brasil: dois séculos de livros brasileiros*. São Paulo: Editora Unesp, 2010.
- BRITO, Paula. Estreia dramática. *A Marmota*, 10 de novembro de 1857.
- BUENO, Alexei; ERMAKOFF, George. *Duelos no serpentário: uma antologia da polêmica intelectual no Brasil (1850-1950)*. Rio de Janeiro: G. Ermakoff Casa Editorial, 2005.
- CASANOVA, Pascale. *A república mundial das letras*. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- CASTELLO, José Aderaldo. *A polêmica sobre a Confederação dos Tamoios*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, 1953.
- CAUBY. O bobo da *Constituição*. *O Cearense*, CE, 1º fev. 1866.

O PERCURSO DO PRESTÍGIO DE JOSÉ DE ALENCAR E SUA CONSAGRAÇÃO COM IRACEMA

CORDEIRO, Celeste. *Antigos e modernos no Ceará Provincial*. São Paulo: Anablume, 1997.

DEAECTO, Marisa Midori. *O império dos livros: instituições e práticas de leitura na São Paulo oitocentista*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: 2011.

EL FAR, Alessandra. *Páginas de sensação: leitura popular e pornografia no Rio de Janeiro (1870-1924)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

FARIA, João Roberto. *José de Alencar e o teatro*. São Paulo: Perspectiva; Editora da Universidade de São Paulo, 1987.

HALLEWEL, Laurence. *O livro no Brasil: sua história*. São Paulo: Edusp, 2005.

JAGUARIBE, Domingos José. Literatura: Iracema. *A Constituição*, CE, 28 nov. 1865.

LEITÃO, F. Teixeira. A viuvinha: carta sobre esse romance de José de Alencar. *Revista Mensal da Sociedade*, n. 1, 1863.

MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. *A Confederação dos Tamoios*. (edição fac-similar seguida da polêmica sobre o poema). Organização de Maria Eunice Moreira, Luís Bueno. Curitiba: Ed. UFPR, 2007.

MENDONZA, Don Rodrigo y. *Iracema: lenda do Sr. Alencar*. *Arquivo Literário*, mar./abr. 1866.

OTAVIANO, Francisco. *Correio Mercantil*, 7 de novembro de 1857.

PAIXÃO, Alexandre Henrique. *Elementos constitutivos para o estudo do público literário no Rio de Janeiro e em São Paulo no Segundo Reinado*. 2012. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

PELOGGIO, Marcelo. *José de Alencar e as visões de Brasil*. 2006. Tese (Doutorado) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2006.

PERY. O Sr. Domingos José metido a literato. *O Cearense*, CE, 30 nov. 1865.

PESCHKE, Michael. *International Encyclopedia of Pseudonyms*. Munich: K. G. Saur/ Gale, 2006.

PETITOT, Anselmo. Literatura: filigranas de ouro falso. *A Coalizão*, MA, n. 52, 30 dez. 1865.

PINHEIRO, Alexandra Santos. Baptiste Louis Garnier. O homem e o empresário. In: SEMINÁRIO BRASILEIRO SOBRE LIVRO E HISTÓRIA EDITORIAL, 1. Rio de Janeiro, 2004.

POTYUARA. Cartas sobre a *Iracema*, lenda nacional por J. d'Alencar: carta 1ª. *O Cearense*, CE, 24 out. 1865.

_____. Cartas sobre a *Iracema*, lenda nacional por J. d'Alencar: carta 3ª. *O Cearense*, CE, 14 nov. 1865.

SILENO. *Imprensa Acadêmica*, São Paulo, 17 de abril de 1864.

SILVA, Hebe Cristina da. *Imagens da escravidão: uma leitura dos escritos políticos e ficcionais de José de Alencar*. 2004. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

VENTURA, Roberto. *Estilo tropical: história cultural e polêmicas literárias no Brasil, 1870-1914*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

TAUNAY, Alfredo d'Escragolle. *Reminiscências*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1908.

Periódicos consultados

A Coalizão

A Constituição

A Marmota

A Semana Ilustrada

Anuário do Arquivo Pitoresco

Arquivo Literário

Correio da Tarde

Correio Mercantil

Crônica Fluminense

Diário do Rio de Janeiro

Imprensa Acadêmica

Jornal do Comércio

O Cearense

O Constitucional

Revista Literária

Revista Mensal da Sociedade

Semana Ilustrada

Alencar nas *Questões do Dia*

Valdeci Rezende Borges¹

José de Alencar, em 1871, na Câmara dos Deputados e na imprensa da Corte, realizou campanha tenaz contra as proposições do chefe do gabinete ora no poder, o visconde de Rio Branco, incumbido por D. Pedro II de apresentar o projeto do ventre livre, ao qual Alencar se opôs. Na fase mais aguda dos debates, meados do ano, fora criada a revista semanal *Questões do Dia*, fundada e coordenada pelo português José Feliciano de Castilho, amigo do imperador, com a intenção clara de desqualificar Alencar. A publicação recebeu a colaboração de vários autores, entre eles Franklin Távora. Eles, a serviço do Gabinete de 7 de março, teceram observações políticas e literárias acerca da atuação de Alencar, ocultos por pseudônimos, expediente comum na imprensa do período. Castilho assinava como Cincinato e Távora como Semprônio. Mesmo Alencar usou vários pseudônimos, entre eles Sênio, com que assinou vários romances a partir de 1870, início do que ele chamou de “outra idade de autor” – a “velhice literária”. Os ressentimentos do campo político e o confronto entre grupos opositores reverberavam na sua literatura e na sua recepção. Com seu desligamento da pasta de ministro da Justiça para candidatar-se ao Senado, sendo eleito em primeiro lugar, mas tendo o veto de D. Pedro II a seu nome, retornou à Câmara, ressentido, fazendo oposição ferrenha ao imperador.

Publicaram-se 53 fascículos da revista entre 1871 e junho de 1872, os quais, em seguida, foram reunidos em livro em três tomos. Possivelmente, o fato de Alencar ter ironizado o parecer da comissão avaliadora do projeto do ventre livre, que ele e outros acreditavam ter sido produzido por Castilho,

¹ Professor associado do Departamento de História e Ciências Sociais da Universidade Federal de Goiás (UFG), Regional Catalão, e dos programas de pós-graduação: Mestrado em Estudos da Linguagem, do Departamento de Letras, e Mestrado Profissional em História, do Departamento de História e Ciências Sociais. Trabalho realizado com apoio do CNPq, como bolsista de produtividade.

amigo do relator, colaborou para que este reunisse os artigos que vinha publicando no *Jornal do Commercio*, dando início às *Questões do Dia*². Considerando que Alencar decidira esmagá-lo no Parlamento, Castilho decidiu então atacar o literato e o político. Alencar, na Câmara, denunciava que o ministério procurava arruinar sua atuação política, suscitando uma “corte de escritores anônimos”, incumbidos não de refutar suas ideias, mas de atacar sua pessoa, com injúrias e insultos, auxiliados por “uma pena estrangeira”, que o afrontava e deprimia, por vingança³.

A partir do quinto fascículo, a revista passou a conter uma seção literária em que se analisavam as obras de Sênio. Távora iniciou com *O gaúcho*, sendo seguido por Castilho, que se ateu ao mesmo livro e depois passou a *Til*, enquanto Távora voltou-se para *Iracema*. Se Castilho é apontado como defensor do imperador e aquele que dava um ranço de além-mar às acusações, a presença de Távora advém de um ressentimento pessoal. O iniciante escritor mandara a Alencar o manuscrito de *Índios do Jaguaribe*, forjado na esteira de *O guarani*. Como o parecer demorava, tendo, inclusive, corrido o comentário de que o “mestre” havia dito que “esses índios precisam de ser descasacados”, sentiu-se magoado, filiando-se às hostes inimigas⁴.

É nesse campo de forças e contexto, com a intenção de conhecer mais detidamente o teor da recepção crítica de Alencar por Távora e Castilho – sempre citada por muitos estudiosos, mas, em geral, de sobrevoos –, que nos debruçamos sobre esses escritos, inserindo-os na conjuntura e circunstância do tempo em que surgiram e na historiografia literária brasileira.

Focando *O gaúcho*, Távora questionou a construção da figura do gaúcho como tipo da região, do pampa, contrapondo-a àquela de *O guarani*, no qual julgou poder estudá-lo com proveito e encontrar “o tipo exato e não a fábula raquítica”, pois o autor “estudou em pessoa os costumes da vida nômade do pampa. Escreveu como quem viu, e não como quem ideia”; “os personagens, nessa verídica história, são de uma vitalidade eloquente; têm toda a efflorescência da vida; e não são pálidas visões, criaturas disformes, descoradas, confusas e em contraposição à verdade natural e etnográfica”⁵.

² MARTINS, Eduardo Vieira. Apresentação. In: TÁVORA, Franklin. *Cartas a Cincinnati*. Campinas: Ed. Unicamp, 2011. p. 10.

³ ALENCAR, José de. *Discursos parlamentares de José de Alencar*. Brasília: Câmara dos Deputados, 1977. p. 629-632, 640, 643.

⁴ RODRIGUES, Antonio Edmilson Martins. *José de Alencar: o poeta armado do século XIX*. Rio de Janeiro: FGV, 2001. p. 137.

⁵ SEMPRÔNIO. Obras de Sênio – O gaúcho. *Questões do Dia*, 14 de setembro de 1871. p. 1-2.

Concebendo a literatura como história, pautada na observação e na verdade, questionou, no romance, as concepções do cavalo do pampa, suas características e nomes, e do homem da região, “apresentado como realizando o ideal do gaúcho”. Esses elementos se afastariam do mundo natural e cultural observado; seriam “ideados por *Sênio*” e levariam ao “ludibrio”. Alencar humanizava “a *sociedade* equina” e não hesitava “em *cavalisar* a sociedade dos homens”. As descrições dos cavalos, inteligentes e sensíveis, que entendiam a linguagem do homem do pampa, seriam fantasia e não costumes. Problematisou se *O gaúcho* pretendia “as honras de romance de *costumes*” ou se satisfazia “com o ser de mera *fantasia*” e ponderou:

No primeiro caso, protesto. Longe disso, o *Gaúcho* é desnaturado, falsíssimo, apócrifo. [...] Tal qual foi concebido e executado, importa a mais pungente palinódia contra a gentileza, a masculinidade, a fama das ilustres façanhas e legendárias tradições do campeão das savanas austrais. [...] No segundo, [...] sua fantasia é das mais tristes, porque importa uma corrupção do sentimento natural e racional, o rebaixamento vivo e indecoroso da espécie⁶.

Para Semprônio, Alencar era “escritor de gabinete”, que não observara a região e os tipos tratados, abusando da imaginação e incorrendo em erros. Colocando-se como defensor das “letras pátrias”, Távora se via na missão de disciplinar e dar exemplos de boas práticas literárias, agindo para aperfeiçoar o literato e engrandecer a literatura nacional. Batia-se contra Alencar, sacerdote herético, dadas as práticas heterodoxas que poderiam causar males à literatura devido à “autoridade” que era e pela “idolatria” que recebiam, em certo círculo, suas obras. A observação do real seria ação básica da criação literária e identitária da nação, sendo superior a ideal, imaginar e fantasiar; a visão fotográfica deveria reproduzir o real. Fenimore Cooper o fizera com a história e a natureza americanas e daí vinha sua originalidade e modernidade. Era “verdadeiro”, “imitava” o observado e transmitia tudo com “exatidão daguerreotípica”, com “minuciosa fidelidade de pormenores”. Já Alencar teria desconsiderado a natureza e a cultura do pampa, sacrificava o real ao sonho, à imaginação, desprezando a fonte onde muitos bebiam⁷.

⁶ SEMPRÔNIO. Obras de Sênio – O gaúcho. *Questões do Dia*, 14 de setembro de 1871. p. 2-3.

⁷ SEMPRÔNIO. Obras de Sênio – O gaúcho. *Questões do Dia*, 17 de setembro de 1871. p. 6-8.

Conforme Távora, Sênio não compreendia a poesia americana como a concebiam os bons talentos precedentes. Sua pena não seria talhada para a epopeia, faltavam-lhe asas para elevar-se nos assuntos heroicos e fraseologia máscula, veemente e arrebatadora, possuindo linguagem dolente e lânguida. Pretendia conhecer a natureza, os costumes e as particularidades dos povos, só bem apanhados em contato com eles, sem sair de seu gabinete, caindo em frequentes inexatidões. A observação direta seria fonte de criação e de renovação da economia literária, e as falhas de *O gaúcho* resultavam da não observação dos objetos reais e próprios. “Por que não foi ao Rio Grande do Sul, antes de haver escrito o seu *Gaúcho*? [...] Não nos teria então talvez dado esses esboços de fisionomia fria, de cúrtis contraditória, concepções híbridas, a título de figuras esculturais e legendárias da campanha”. A seu ver, ante o esgotamento da imaginação, a observação a renovava, oferecendo o novo, o original, o tom, o equilíbrio, o reflexo estético às criações reais. Alencar deveria copiar “fielmente as grandes cenas, as magníficas perspectivas dessas regiões” e excluir “o uso da criação *fantasiosa*”, como o americano Audubon, que reproduzia o que estudava ao vivo. Mas Sênio teria desprezado esse “manancial” e tinha mania de passar por “criador ou melhor por *dizedor de novidades*”, embora algumas de suas “*inovações*” já se achassem nos dicionários, nos quais, outras vezes, dizia figurar termos que eram tidos por neologismos pelos críticos que o atacavam. Possuía “a mania das notas” explicativas de termos e fatos históricos, a prática de aportuguesar vocábulos estrangeiros e de atribuir sentidos indevidos a termos, como pampa e *far-west*⁸.

Essas questões, no viés da reflexão estética, são as mais importantes no conjunto das missivas centradas na imagem do gaúcho, no clamor pela observação e verdade, no veto à imaginação e na busca do real para edificar uma identidade nacional. Assim, Távora considerou a obra como romance de costumes até o início da oitava carta, quando mostrou ser inaceitável a mistura de gêneros narrativos, como o fantástico em narrativa de costumes. Ao longo das cartas, desconstruiu a trama, atacando o inverossímil em relação à cultura e natureza da região; protestou contra as descrições e adjetivações dos fenômenos naturais do pampa, “desfigurado”⁹, a caracterização singular dos cavalos¹⁰,

⁸ SEMPRÔNIO. Obras de Sênio – O gaúcho. *Questões do Dia*, 17 de setembro de 1871. p. 8-12 (grifos nossos).

⁹ SEMPRÔNIO. Obras de Sênio – O gaúcho. *Questões do Dia*, 22 de setembro de 1871. p. 1-7.

¹⁰ SEMPRÔNIO. Obras de Sênio – O gaúcho. *Questões do Dia*, 30 de setembro de 1871. p. 10-16.

a relação e o trato dos peões com os animais, os sentimentos e instintos envolvidos¹¹, o enaltecimento do animal, humanizado, e o rebaixamento humano, animalizado¹², a construção de Canho como típico homem do pampa, o gaúcho¹³, que, num “romance de nacionalidade”, deveria ser representativo do local. Portanto, o livro “não pode pretender as honras de romance de costumes”¹⁴.

Ao buscar avaliar o livro como romance histórico, negou-lhe essa característica por não se ater devidamente aos fatos e aos bens simbólicos da região: “tudo vago, indeciso, máxime insignificante. Lendo-o, não se fica tendo uma ideia da revolução rio-grandense”, que “aparece, em uma atitude fugaz, fungível”, como sombra ante os “arroubos da imaginação delirante”. Conforme Semprônio, Sênio apenas citava alguns nomes que figuraram no movimento e remetia a caminhos e localidades, não tendo “preenchido e satisfeito a parte histórica da obra”, incorrendo num “Erro ou ilusão!”, uma vez que “o espírito do tempo, o cunho varonil e incisivo do acontecimento, sua ação moral ou política, tudo” fora deixado “adiado para daqui a um século talvez...”, devido às ligações com o presente. Viu a justificativa de Alencar sobre o necessário distanciamento como fruto de algum interesse que deveria ser transigido para “atingir o alvo excelso da verdade histórica”, “escrupulosamente tratada” com estudo da época, dos costumes, das tendências, das ambições, dos homens¹⁵.

Távora, analisando a questão estética, o “purismo da linguagem” e sua relação com a língua, apontou aquilo que considerava “deslizes” e “defeitos”, como a “neologismomania” que “pulula e palpita a cada página, enfastia”, e, a “título de enriquecer a língua”, inventava “termos novos”, “vocábulos por mero arbítrio”. A “grandiosa procriação filológica de *Sênio*” e seus “aleijões” aviltantes da língua nacional seriam marca de sua decadência. Fosse sob o aspecto etnográfico, estético ou filológico, urgia realizar, “pelo lustre das pátrias letras”, uma “cruzada para que ele não consiga abrir escola”. Já, ao considerar o livro como “romance de *fantasia*”, dizendo não reprová-lo, mas manifestando preferência por um “romance *verossímil, possível*”, asseverou: “o *Gaúcho* não é um romance de fantasia, nem pensa em tal, desde que localiza a ação num teatro verdadeiro, e nela pretende oferecer a fotografia dos costumes de uma sociedade conhecida e contemporânea, dando às pessoas e às coisas seus

¹¹ SEMPRÔNIO. Obras de Sênio – O gaúcho. *Questões do Dia*, 7 de outubro de 1871. p. 6-11.

¹² SEMPRÔNIO. Obras de Sênio – O gaúcho. *Questões do Dia*, 20 de setembro de 1871. p. 1-8.

¹³ SEMPRÔNIO. Obras de Sênio – O gaúcho. *Questões do Dia*, 12 de outubro de 1871. p. 6-11.

¹⁴ SEMPRÔNIO. Obras de Sênio – O gaúcho. *Questões do Dia*, 15 de outubro de 1871. p. 6-12.

¹⁵ *Ibidem*, p. 8.

próprios nomes”¹⁶. O acúmulo de atividades e as múltiplas frentes de ação do escritor e político eram vistos por Semprônio como as causas do “mal”, pois o colocavam como “oposicionista” de muitas coisas, suposto “filólogo abalizado”, examinador e revisor dos clássicos e elevador de si à condição de “mestre de escola”. Mas ainda seria possível “recuperar o tempo gasto” e “reparar o mal” que vinha fazendo a “seu nome e às letras brasileiras”¹⁷.

Quando Semprônio já havia publicado seis cartas sobre *O gaúcho*, Cincinato, no fascículo de número 9 da revista, também entrou a analisar o romance. Considerou que Alencar seria “um operário da comuna literária, demolidor feroz, confrontador intelectual, digno membro do diretório da *Escola Coimbra*”, equiparando-o aos jovens rebeldes que, em 1865, desencadearam em Coimbra reação contra a decadência romântica e o atraso cultural do país ao propor reformas modernizantes e revisões, gerando grande polêmica, sendo atacados por Antônio Feliciano de Castilho, irmão de Cincinato. Segundo o último, com ironia, saltavam de *O gaúcho* mil “belezas”, pois “este escrevedor tem a mania da novidade; [...] na novidade é que ele acha o sainete” e a imaginação seria sua fonte; o “devaneador é chefe de escola e não pode brilhar pelo senso comum”. Este “Deus” possuía estilo pomposo que encobria a pobreza ou falta de ideias e, mesmo assim, tinha “adoradores”. A “eloquência” e “verbosidade” ou “abundância estéril” foram problematizadas através de exemplos de termos e imagens usados por Alencar: “Tudo isso demonstra a imensa ciência de Sênio na arte de escrever”¹⁸.

Se, em algumas cartas, a linguagem usada por Cincinato recorria ao universo religioso, em outras remetia ao campo militar, ao combate e à guerra. Ele e Semprônio “pertenciam à mesma milícia”, e a palavra de ordem era: “Continuemos a campanha”. Visando disciplinar o escritor, avaliou que Alencar “proscrescia todas as noções que tinha do idioma, substituindo-o por uma língua incógnita, nova, moderna, triunfante, conquistadora e fresca”, nomeada ironicamente de “*Senial*”. Examinou suas “frases, imagens, descrições e locuções”, considerando-as “não menos *Seniaes*”. Sua esperança era “poder arremedar-lhe o gênero”, seu “estilo abstruso”, o uso de alocuções e corrigir-lhe a “fraseologia cheia de onomatopeias” erigida à “moda coim-

¹⁶ SEMPRÔNIO. Obras de Sênio – O gaúcho. *Questões do Dia*, 15 de outubro de 1871. p. 9-11.

¹⁷ *Ibidem*, p. 11-12.

¹⁸ CINCINATO. Carta I. Cincinato a Semprônio. *Questões do Dia*, 28 de setembro de 1871. p. 7-8, 14.

brã”. Sempre irônico, questionou o emprego de expressões, problematizou diálogos e a “gramática”, afirmando que ficara corroído “de vergonha, de não ter aprendido tão correta língua” e que “estilos assim [seriam] menos românticos que didáticos”¹⁹.

Focando as locuções usadas por Sênio e que lhe afiguravam incorretas, Castilho ponderou: “este dizer frequente no Brasil, de afirmar que uma obra portuguesa fora escrita aqui”, é impróprio, uma vez que as obras compostas no Brasil são fruto dessa “liberdade local”, que foge às normas regulares da língua e emprego em autores portugueses, antigos e modernos, como as regras para antepor e pospor aos verbos alguns pronomes, nas quais não havia exceção. Outro aspecto examinado do “idioma senial” era o dos neologismos. Declarou: “Eu também bato palmas aos neologismos e mais variantes indígenas”, “prodígios nunca vistos”. Apontou o que considerava impropriedades e erros gramaticais, que seriam motivo de muitos bolos nas escolas. Remetendo às reflexões de Alencar acerca das mudanças na língua portuguesa, dos progressos que a revolucionavam, interrogou se seria com tal “progresso na arte de escrever”, com tais “linguagens e fantasias” que se derrubariam “a antipática coluna Vendôme”²⁰, monumento neoclássico francês.

Retomando as ponderações de Alencar contra o estilo clássico, Cincinato asseverou: “Comparemos estes modernismos Seniaes com as intoleráveis antiqualhas dos clássicos [...]. Que homem de gosto há, que a dizer tão singelo, elegante, vernáculo, atrativo, prefira os inqualificáveis estilos de um Sênio [...]!”²¹. Na luta para impor uma dada forma de escrever, bateu contra os “inovadores” e sua “guerra aos clássicos”, àqueles que destronavam autores, demoliam o senso comum, desprezavam o que julgava merecer “veneração” e não produziam “senão monstros literários” com “missão desorganizadora” e com “incongruentes formas”²². Assim, Castilho desqualificava as proposições alencarianas, “as teorias do sapientíssimo” e sua prática literária, denominando-as de “excentricidades ridículas” e de “mania do homem”, com a intenção de atacar, sobretudo, o político que contestava e batia de frente com o poder imperial.

Já na epístola seguinte, Cincinato abordou o então mais recente romance de Alencar, *Til*, cuja publicação em folhetins era anunciada com destaque

¹⁹ CINCINATO. Carta II. Cincinato a Semprônio. *Questões do Dia*, 5 de outubro de 1871. p. 4-6.

²⁰ *Ibidem*, p. 7-8, 10-2.

²¹ *Ibidem*, p. 12-3.

²² *Ibidem*, p. 13-4.

pelo jornal *A República*. Cincinato aproveitou o episódio para as suas críticas, dizendo que a folha, “de aspirações adiantadíssimas”, dava “fausta notícia” de que fora escolhida para publicar “uma nova brilhantura romântica” de Alencar, “o conservador”, a qual justificaria “a qualificação, já dada a seu autor, de chefe da literatura brasileira”, sendo esperado, com “ansiedade”, tal “parto da fecunda musa, para glória nacional, orgulho e desvanecimento da pátria”²³.

Tratando da “história deste monumento” – como, sarcasticamente, adjetivou *Til* –, pautou-se nos aspectos políticos da questão, como a figura do político conservador, que, após ser recusado no bolo senatorial, reagia ao absolutismo do imperador e recorria a outros “itens constituintes do credo republicano”. Alencar, monarquista e conservador, mexia com o campo de forças da política imperial ao se aproximar dos republicanos. Precavendo-se contra os charlatões que andavam a enganar com “sistema de *mistificação*”, arte e publicidade, Cincinato atacou também o letreiro na fachada do periódico anunciando *Til*, parodiando-o ao dizer que ali se vendia a “produção celebrérrima do chefe da literatura brasileira, do muito alto, poderoso, talentoso, imaginoso, judicioso, docto, conspícuo, erudito, instructo, delicado e sábio SR. JOSÉ DE ALENCAR”. Adjetivando a obra, disparou: “Romance de maus costumes; nacional, brasilio e republicano. Obra monumental, destinada a revolucionar as letras e as ciências, e na qual os curiosos acharão as mais maravilhosas novidades [...]”²⁴.

Assim satirizou o modo “empregado para ativar a venda do livro monumental”. Alencar, fascinado pela fama, glória e pelo lucro financeiro, teria deixado as fileiras conservadoras rumo às republicanas e aceitava um “contrato *desinteressado*”, escamoteado com discurso mistificador de “patriotismo, independência, desinteresse e amor da pátria”²⁵. *Til* possuiria a marca da “decadência”. Segundo Cincinato, Alencar precisava de férias para “não agravar mais o ridículo” em que caía e para instruir-se melhor no exercício do seu ofício. O livro seria mais um sinal de sua queda e da confusão de suas instâncias criativas. “O *Til* não parece romance, causa pena, manifesta perturbação das faculdades e está abaixo da crítica”. A “mania de criação” e a “maledicência”

²³ CINCINATO. Carta V. Cincinato a Semprônio. *Questões do Dia*, 14 de novembro de 1871. p. 8.

²⁴ CINCINATO. Carta VI. Cincinato a Semprônio. *Questões do Dia*, 13 de dezembro de 1871. p. 72-80.

²⁵ CINCINATO. Carta VII. Cincinato a Semprônio. *Questões do Dia*, 20 de dezembro de 1871. p. 106-7.

seriam seus vícios, além da intenção de diminuir seus antecessores para apresentar-se como o mestre, gigante e eterno do romance brasileiro. No entanto, o livro não possuía traços próprios das regiões representadas, pois seria obra da imaginação, logo caricatura²⁶.

Para Cincinato, a poesia local e nacional deveria possuir traços sociais, culturais, históricos e naturais próprios, requerendo energia e conhecimento pertinente e profundo da realidade e do fazer literário para naturalizar-se. O livro não figurava como romance brasileiro, como Alencar dizia ser, pois tinha “caracteres mal desenhados, pessimamente sustentados, descrições sempre defectivas, diálogos impróprios, personagens repugnantes, linguagem muitas vezes abaixo de plebeia, deficiência de senso moral e de alcance do enredo magro e descosido, efeitos mal preparados”²⁷. Além de denunciar essas “belezas de estilo, de gramática, de ciência, e de vernaculidade”²⁸, o censor tratou “das façanhas linguísticas do *Til*”, batendo contra a crítica pautada no “elogio mútuo, ou na bajulação torpe, ou na ignorância falaciosa que encobria deficiências de ideias e incompetência de julgamento”. O primeiro volume seria “*indigesto*”, o enredo chato, os diálogos desnaturais, impróprios e forçados; as imagens disparatadas; os caracteres dos personagens repelentes, monstruosos e mal traçados; a linguagem repleta de arcaísmos, galicismos e neologismos, marcos da “escola senial”²⁹.

Atendo-se ao aspecto da língua, afirmou que Alencar, “da língua em que escrevia, nem a escola conhecia: pretendia alturas épicas e carecia de conhecimentos rudimentares”, sendo “péssimo escritor”. Além disso, para Castilho, a coerência entre as ideias e a consonância de sua prática com a de outros autores criavam certa configuração de “escola”, de “modernice”, uma “capa de progressista”. Ironizou e ridicularizou também a construção dos personagens. Criticou ainda a prática de aporuguesar termos franceses e de empregar vários vocábulos do campo das ciências. Examinou o uso de substantivos e a construção das imagens, vistas como falsificadas, pitorescas, degeneradas; ressaltou que os retratos seriam “painéis ridículos”, artificiais, pitorescos e grotescos; os personagens, a seu ver, eram sempre semelhantes, monstruosos e inverossímeis, pois pareciam conceituais, de histórias imaginárias e distantes

²⁶ CINCINATO. Carta VII. Cincinato a Semprônio. *Questões do Dia*, 20 de dezembro de 1871. p. 108-9.

²⁷ *Ibidem*, p. 109.

²⁸ *Ibidem*, p. 109-11.

²⁹ CINCINATO. Carta VIII. Cincinato a Semprônio. *Questões do Dia*, 10 de janeiro de 1871, n. 2. p. 145-6.

do viver corrente, desnaturais, impossíveis. Para o crítico, Alencar opunha-se aos princípios da arte, não focava o “viver corrente”, o comum da vida, mas as aberrações originadas de sua imaginação e de seu modo de ver e pensar³⁰.

Ao reproduzir as apreciações laudatórias a Alencar e sua obra veiculadas nas páginas de *A República*, acrescentou, entre parêntesis, comentários irônicos. Para ele, tornara-se regra, na folha republicana, uma linguagem que o endeusava, “juízos superficiais e bombásticos; apreciações vagas”, e se outra crítica demonstrava o contrário, alegando e provando que tais e quais aspectos eram problemáticos, as respostas diziam o oposto; se se apontava que o escritor cometia “os mais graves erros da língua”, viam-se elogios a seu “estilo elegantíssimo” etc.³¹.

O crítico, com ironia, afirmou que concordava que o ilustre romancista fosse “promovido a semi-deus, ou a *deus e meio*”, conforme os “bons críticos”. Assim, o escritor pouco poderia lamentar-se por “ter perdido a senatoria, quem ganhou honras divinas”. Chamando *Til* de “conto de carochinha”, zombou dos personagens e suas características, parodiando e satirizando frases e termos. Questionou a acepção de palavras, a língua em que foram escritas e os significados dados; pediu tradução da “algaravia em linguagem acessível”; analisou frases observando as concordâncias verbais e a adequação às normas das conjugações, ponderando que tudo isto havia de ficar sem resposta, que precisava de estudo e razão, que não se tinha³².

Castilho, ao tratar da vernaculidade, do estilo, da elegância, das imagens e da poesia do livro, questionou os neologismos, o emprego de palavras novas que diziam o mesmo que outras já existentes. Condenou a repetição da palavra *um* ou *uma*, considerando tal uso como galicismo e como erro gramatical, o que significava “desprezo da língua e incorreção pouco decente; UM galicismo de légua e meia”, recomendando “cuidado” com esse termo porque geraria incorreção, quando empregado sem necessidade, ou erro formal, quando desvirtuada sua índole, como ocorria no livro. Questionou o emprego de certas expressões como “*promover passos*”, que parecia “outro neologismo desnecessário e inadmissível”, “sendo uma inovação a que Alencar não tinha

³⁰ CINCINATO. Carta VIII. Cincinato a Semprônio. *Questões do Dia*, 10 de janeiro de 1871. n. 2. p. 147, 152.

³¹ CINCINATO. Carta IX. Cincinato a Semprônio. *Questões do Dia*, 17 de janeiro de 1872. p. 184-5.

³² *Ibidem*, p. 187; CINCINATO. Carta X. Cincinato a Semprônio. *Questões do dia*, 27 de janeiro de 1872. p. 235, 237, 240.

direito, e completamente ociosa, ou antes prejudicial”. Trouxe à pauta ainda o termo “*facinora*”, esclarecendo que nascera há pouco entre os rebeldes estudantes de Coimbra e ia sendo repetido, mas representava “um dizer desnecessário e incorreto”³³.

Questionou o título do capítulo “Na tronqueira”, que seria um “erro”, pois “a palavra portuguesa é *tranqueira*”, de *tranca*; Alencar teria “por costume semear nas suas páginas os termos mais vulgares, os vocábulos mais corruptos”, por ignorar seus valores ou por entender que desde que uma cozinheira proferisse um termo, este logo entrava “no tesouro da língua”, o que seria “altamente censurável”. Ação similar realizou com outras expressões, como “*palma do pé*” e “*corolas das flores*”, que, próprias das “ciências botânicas e anatómicas”, teriam sido empregadas erroneamente pelo escritor. A primeira seria um “erro [...] tão crasso, que nem nas ínfimas classes se comete”, pois “desde que o português foi idioma” não se dizia senão *planta do pé*, sendo “curiosa a infelicidade do docto escritor” que está “sempre a caçar nas terras das ciências, e sempre a falhar o alvo”. Problematizou também a descrição da metamorfose da fisionomia de João Fera, citando parágrafos entrecortados com parênteses e exclamações para indicar o quão seriam expressões “antípodas ou do gosto, ou das ciências, ou da linguagem, ou do senso comum”, advindas do apego à “novidade”. Logo, seria injurioso especificar “os horrores de locução dessas espantosas linhas”, que inspiravam “compaixão” ao “autor”, “o gênio”³⁴.

Távora, por sua vez, na recepção crítica de *Iracema*, negou as honrarias recebidas pela obra e pelo autor, questionou o lugar que ocupavam na literatura brasileira os dotes de grande literato, atacando seu idealismo e pouco conhecimento da realidade representada. *O gaúcho* seria a marca maior da decadência do autor, mas esta já se podia notar em *Iracema*, por conta de seu “caráter esquisito”, de pura “criação fantástica”. Dialogando com Alencar e sua “Carta ao Dr. Jaguaribe” – presente no início e no final do livro, na qual explica como e por que escrevera a obra –, destacou que a lenda tinha a pretensão de realizar o tipo da poesia brasileira colhida na língua dos selvagens, mas questionou se *Iracema* representava, de fato, a “poesia eminentemente brasileira”, “padrão de beleza e de verdade”. A seu ver, a “obra modelo” se afastava

³³ CINCINATO. Carta X. Cincinato a Semprônio. *Questões do Dia*, 2 fevereiro de 1872. p. 267-271 (grifos do autor).

³⁴ CINCINATO. Carta XI. Cincinato a Semprônio. *Questões do Dia*, 15 de fevereiro de 1872. p. 299-301 (grifos do autor).

do real, da história e da cultura. Deveria ser simples, singela, enérgica, expressão de bravura, espontânea, e não combinação de múltiplos fatos, aparatosa, vaidosa, de feição flácida e feminina, forçada, medida a compasso e opressora. Assim, o índio apresentado no romance não poderia “ser o selvagem brasileiro”, com sua linguagem, masculinidade e seus sentimentos; sua figura teria sido adulterada; as imagens desfiguravam os índios e não os elevavam. Estes, “personificação do arrojo, da petulância, do ardimento”, exalavam efeminação e moleza e negavam sua gentileza tradicional³⁵.

O livro seria um império de vícios e impropriedades, mas, ainda assim, Alencar era considerado chefe da literatura nacional e um gênio. Opondo-se a tal consideração, desenhou-o como pintor louco, caricatural, que empregava neologismos que desvirtuavam a língua portuguesa; um “inovador”, adorado, mas “triste”, com suas criações híbridas, mistura de gêneros, do fantástico com costumes. Suas criações seriam grotescas, idealizadas, artificiais, não moralizavam e nem tiravam cópia exata da sociedade. As deformidades seriam fruto da imaginação, que deveria reproduzir fielmente o colhido dos “fenômenos da vida”, restringindo-se à observação e à imitação. Alencar estava senil, suas faculdades criadoras estariam embotadas e corrompidas. *Iracema* seria uma decepção esmagadora. Negou que possuísse primazia ou louros na produção nacional de tema indígena, destacando antecessores como Santa Rita Durão, Basílio da Gama, Gonçalves Dias e Gonçalves de Magalhães, dos quais se afastara. Ambicioso, vaidoso e presunçoso, rompia com essa tradição, negava-os como modelos, sendo escritor de gabinete, “improvisador”. Se Alencar afirmou que o conhecimento da língua era primordial na produção da literatura nacional, parecia, segundo Semprônio, não tê-lo empregado na lenda, improvisada num gabinete³⁶.

Para Távora, *Iracema* pretendia ser romance de costume “sem ter estudado a natureza nem os povos”, não representando a poesia brasileira. As práticas culturais, varonis e grosseiras dos selvagens, que faziam da guerra sua principal paixão, opunham-se à idealização, à “expressão de flacidez e de langor”. Requeria-se outra linguagem, na qual a forma tendesse mais ao material do que à idealização. Recorrendo à Lubbock, acerca das músicas, festas e dan-

³⁵ SEMPRÔNIO. Obras de J. de Alencar – A Iracema. *Questões do Dia*, 13 de dezembro de 1871. p. 69-71.

³⁶ SEMPRÔNIO. Obras de J. de Alencar – A Iracema. *Questões do Dia*, 15 de dezembro de 1871. p. 88-93.

ças indígenas, cobrou linguagem própria que os representasse com sua monotonia e varonilidade. Alencar teria desconsiderado a História, sendo, por isso, inverossímil; seu selvagem era “frouxo e débil”. Mencionando historiadores, como Simão de Vasconcelos, e literatos, como Ferdinand Denis e Gonçalves Dias, Semprônio destacou os tons valente e grave em todos os momentos de suas vidas, os quais a linguagem deveria expressar. Figueira, Laet, Vasconcelos e Du Montel abordaram, na história, tais características, como na poesia o fizeram os primitivos patriarcas da poesia brasileira, Gama e Durão, nos quais a linguagem não se deturpava nem se abastardava. A poesia deveria ter cores mais apropriadas ao desenho, sem “exageração”. *Iracema* seria o oposto por imprimir exagero nas imagens, esbanjamento de imaginação e falsidade na forma de os índios falarem³⁷.

Távora, em diálogo com Chagas, refutou seus elogios a Alencar por *Iracema*, vistos como fruto de seu desconhecimento do real, do campo intelectual brasileiro, em cuja produção uns penetravam a natureza e a cultura indígena, produzindo poesia forte e farta; e outros, como Alencar, elaboravam uma literatura da Corte e do salão, artificial e postiça. Assim, negou a nacionalidade de *Iracema* e sua condição de “filha da terra”, pois tudo na obra teria sido inventado arbitrariamente. Para ele, Alencar oferecia uma poesia de sua imaginação, tal como queria nos dar uma língua, uma natureza humana e inanimada ao avesso. Mas a poesia de um povo não se inventa, e *Iracema* seria pura ficção, afastada da verdade³⁸.

Segundo tais apreciações, Alencar criticara as obras de temática indígena, afirmando não realizarem a poesia nacional como lhe aparecia no estudo da vida selvagem, mas caíra nos mesmos erros. Abusara dos termos indígenas acumulados, de imagens sem certa rudez ingênua de pensamento e de expressão, próprias dos selvagens. Desconsiderara a língua portuguesa e não satisfizera às condições cobradas a outros autores. *Iracema* seria uma “tentativa” que “abortou”. Se Chagas defendia que, pela primeira vez, apareciam os índios falando sua linguagem e que eles foram descritos com toques delicados ao tipo de Cooper, Távora, contrapondo-se, destacou vários defeitos de linguagem, “banzeira e esmorecida”, com “demasias de arte”, descrições afetadas, natureza

³⁷ SEMPRÔNIO. Obras de J. de Alencar – A Iracema. *Questões do Dia*, 20 de dezembro de 1871. p. 98-105.

³⁸ SEMPRÔNIO. Obras de J. de Alencar – A Iracema. *Questões do Dia*, 23 de dezembro de 1871. p. 115-7.

subvertida e “cores postiças”. A linguagem dos gigantes das selvas se igualaria à de degenerados pigmeus, pálida e fria, sem alentos e vibração. “O amor da Índia é um amor chorão, enervado, piegas”. Sua constituição “fisiológica tem alguma coisa de inane”. Já as batalhas despertavam “compaixão” do autor. “O guerreiro é poltrão e mole”, sem “ânimo”. E, ainda conforme Távora, nesse caminho ia tudo mais. Chagas, para ele, apesar de seu extenso olhar crítico, andara errado³⁹.

Távora problematizou ainda os dados e as datas da trajetória do personagem de fundo histórico, Martim Soares Moreno. Confrontando-os com textos de historiadores, como Southey, Lisboa, Constâncio, Pompeu e outros, asseverou que seriam inverossímeis. Para ele, Alencar contrariava “testemunhos autorizados” por gostar de “invenção”, “novidades”, inclusive de “nova história”⁴⁰. Exigia fidelidade ao real, verossimilhança como conformidade à realidade ou à história, contrapondo, na lenda, dados diferentes dos indicados por Alencar, inclusive em notas. Considerou que “esse chefe da nossa literatura” parecia pretender “os louros de chefe da nossa história”. O percurso de Moreno seria “impossível contra a razão” e “contra a natureza”⁴¹. Sintetizou a questão dos aspectos históricos, dizendo:

Parece-me haver provado, de modo irrecusável, carecer *Iracema* do vigor e brilho, que a genuína interpretação da história atribui à poesia indígena brasileira. [...] Provei, cotejando capítulos inteiros da obra de J. de Alencar, com extratos dos nossos primeiros modelos, que essa falta se lhe nota⁴².

Semprônio, atendo-se ao campo de batalhas dos pitiguaras, às lutas gigantes e tremendas entre duas hordas inimigas, e transcrevendo cenas de *Iracema*, avaliou que os combatentes não passavam de guerreiros insignificantes, “Tabajaras de uma figa, covardes”⁴³. Alencar não teria visto o original, inclusive dos animais selvagens mencionados. Teria debruçado sobre o ordinário e o

³⁹ SEMPRÔNIO. Obras de J. de Alencar – A Iracema. *Questões do Dia*, 23 de dezembro de 1871. p. 120-2.

⁴⁰ SEMPRÔNIO. Obras de J. de Alencar – A Iracema. *Questões do Dia*, 28 de dezembro de 1871. p. 128-30.

⁴¹ SEMPRÔNIO. Obras de J. de Alencar – A Iracema. *Questões do Dia*, 17 de janeiro de 1872. p. 190-2.

⁴² SEMPRÔNIO. Obras de J. de Alencar – A Iracema. *Questões do Dia*, 27 de dezembro de 1871. p. 229.

⁴³ SEMPRÔNIO. Obras de J. de Alencar – A Iracema. *Questões do Dia*, 29 de dezembro de 1871. p. 131, 133-4.

ridículo, reproduzindo tudo o quanto achava, os preconceitos e as fragilidades da raça, atentando contra a estética, enquanto a poesia deveria engrandecer os caracteres. Tudo ia “precisamente ao inverso na *Iracema*”, que se opunha à tradição e envergonhava a nação, de acordo com o censor⁴⁴.

Para Semprônio, se Alencar tivera a intenção de assinalar sua poesia com o caráter das condições e assuntos da vida selvagem, a guerra seria questão primordial, conforme o historiador Laet. Logo, não se podia conceber como legítimo tipo de poesia essa “forçada, imbele e moleirona, da *Iracema*”. A seu ver, Alencar transformava, “sem autoridade nem razão, a história” em “sacrilégio contra o legado que os tempos nos transmitiram”⁴⁵. Távora estranhou e considerou equívocas ainda algumas práticas culturais dos índios, como o constante uso que faz a índia das armas guerreiras, que seria “desmentido pela história”, como a questão do beijo, que “nossos índios não conheciam” antes dos colonizadores, como o aspecto do pudor e do rubor atribuídos à virgem índia, “generosa concessão do poeta”, pois aquela sociedade não teria tais ideias e sentimentos, sendo atributos incompatíveis, conforme Monalt, Cook e Gabriel Soares⁴⁶.

O censor considerou-o oposto ao costume, ainda, no que se refere à linguagem, expressões de gentileza e de bravura, vendo-as como plantas exóticas naquela sociedade, pois afiguravam-lhe refinadas e civilizadas, distantes da cultura indígena e “só próprias da linguagem polida”, como os sentidos figurados, os tropos, significando, desse modo, um engano. Seria desusada também a associação de *Iracema* à virgindade, recebendo sentido que julgava não existir na cultura dos índios brasileiros, como aquele do fabrico da bebida de Tupá, outra inverossimilhança, conforme Dias e Léry. Admirava achar-se “senhora dos segredos do sacerdote uma mulher” e que a cabana deste fosse “acessível a profanos, estrangeiros, e até inimigos”, aspectos que afastariam esses fatos dos apresentados pelos historiadores. Tanto a atuação de Irapuá como chefe como a do pajé foram questionadas, cobrando respeito à história. Para Semprônio, no romance, os segredos eram desvendados e entregues a desconhecidos, enquanto na realidade os pajés “não cairiam em tamanha indiscrição, que importaria o suicídio de seu maravilhoso poder”. O pajé da

⁴⁴ SEMPRÔNIO. Obras de J. de Alencar – A *Iracema*. *Questões do Dia*, 14 de janeiro de 1872. p. 161-4.

⁴⁵ SEMPRÔNIO. Obras de J. de Alencar – A *Iracema*. *Questões do Dia*, 27 de janeiro de 1872. p. 229-30.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 229-34.

ficção foi considerado sem “desvelo pela defesa do rito”, “remisso e refratário, que não sabe exercer o seu ofício”. Essa seria “uma rude inversão” da cultura e da história em operações estranhas aos povos bárbaros⁴⁷.

Távora clamou ainda por adequação à história e à cultura indígenas em relação ao uso de drogas e elixires alucinógenos. Duvidou que a “droga do gentio” pudesse exercer influência no homem culto e viu como “inteiramente novo o mérito atribuído” à jurema, pois nunca ouvira “referir à beberagem outro mister que não fosse o de fazer ver no futuro”. Alencar ter-se-ia afastado novamente do conhecido⁴⁸. Outro aspecto abordado refere-se ainda ao sistema religioso dos índios. A lenda fala de bosque sagrado, vasos de sacrifício, virgem consagrada a Tupã, mas esses elementos não lhes seriam próprios, não havendo escritor que atestasse a existência de tais ritos entre nossos selvagens. Problematizou se vinham da religião dos quíchuas, dos incas ou dos galos e condenou as “transplantações exóticas”: “*Iracema* neste ponto, como em outros, não passa de mero enxerto, filho de uma imaginação dada a arrosos que nada justifica”. Conforme Semprônio, os “cronistas não falam de tal instituição entre os autóctones brasileiros” e nem da “qualificação de esposa do sol aplicada à lua”, presente na religião dos incas⁴⁹.

Por fim, ponderando sobre a língua indígena e os termos usados por Alencar, discordou de etimologias atribuídas. Refletindo sobre as origens das palavras e suas corruptelas, questionou sobre quem o autorizava “a desprezar a etimologia que cabalmente as exprime para ir buscar outra, errônea”. Acusou-o de falsear e mutilar a cultura indígena com combinações de termos e sílabas sem procedência histórica. Via como estúpida “a pretensão do tal... que queria submeter todos estes nomes a uma escritura sua, inventando [...] uma ortografia selvagem”. “A etimologia exata é a que vem no Glossário”, a qual Alencar não teria “razão de desprezar”. Para ele, a mina era inesgotável e repleta de muitos exemplos⁵⁰.

Para Tito Barros Leal, *Iracema* revela uma perspectiva historiográfica bastante peculiar e ligada à estética nacionalista do autor, que se apropriou do passado conforme sua maneira de ver e interpretar o ocorrido, represen-

⁴⁷ SEMPRÔNIO. Obras de J. de Alencar – A *Iracema*. *Questões do Dia*, 31 de janeiro de 1872. p. 246-51.

⁴⁸ SEMPRÔNIO. Obras de J. de Alencar – A *Iracema*. *Questões do Dia*, 2 de fevereiro de 1872. p. 257-9, 261-6.

⁴⁹ SEMPRÔNIO. Obras de J. de Alencar – A *Iracema*. *Questões do Dia*, 9 de fevereiro de 1872. p. 279-80.

⁵⁰ SEMPRÔNIO. Obras de J. de Alencar – A *Iracema*. *Questões do Dia*, 15 de fevereiro de 1872. p. 290-7.

tando-o de forma poética, *não como foi, mas como deve ter sido*⁵¹. A narrativa, dotada de temporalidade histórica, inaugurou uma temporalidade inexistente nos livros de história da época: o período pré-cabralino, que sobreviveu pela ficção e instaurou a origem da nação em tempo anterior a 1500⁵². Conforme Marcelo Peloggio, Alencar converteu fatos em representação literária ao dramatizar a história e descrever cenas do passado. Pela imaginação, transfigurou a “verdade” na ficção, ligando fragmentos para compor um quadro, sendo um “historiador à sua maneira”. Apropriou-se da cultura histórica, transcreveu documentos que lhe deram base, interpretou-os, imaginou como deveria ter sido, sendo sua história conhecimento parcial do real em linguagem poética. Tratou de modo artístico, como objeto estético, a historiografia, reconstruindo, pela imaginação, o passado e causando desconforto numa crítica tradicional ante o “inverossímil”⁵³.

Esse debate polêmico promovido pelas “questões do dia” marcou as letras brasileiras e entrou para nossa história da literatura ainda no século XIX. Para Sílvio Romero, a filúcia dos políticos de ofício e a grosseria dos chefes do regime imperial criaram a Alencar “grandes embaraços, fizeram-lhe baixas picardias” numa “guerra cruel”, na qual “foram assalariados mastins para o atacarem no domínio das letras”. Embora as cartas de Semprônio tenham “valor literário”, fora “erro haver se juntado ao intrigante português”, que “era movido por empreitada política dos desafetos de Alencar” e “por patriotada lusa, desejosa de deprimir a primeira figura literária brasileira do tempo”. Távora possuía boa fé, mas residia no Recife, de onde enviava as cartas, “e não estava bem a par das tramoias de José Feliciano”⁵⁴.

Para José Veríssimo, as cartas de Távora são apreciáveis como crítica, mas “era uma má ação”, insubordinação de escritores novos contra os consagrados, “contra a hegemonia literária de Alencar”, e “macaqueação” das rebeliões literárias europeias, pois “fossem quais fossem os defeitos de Alencar, não

⁵¹ LEAL, Tito Barros. Iracema, para além das expectativas. Ficcionalização da História em José de Alencar. *Revista Brasileira de História e Ciências Sociais*, São Leopoldo, v. 4, n. 7, p. 60-9, jul. 2012.

⁵² RAMOS, Danielle Cristina M. Pereira. Memória e literatura: a poética da restauração em José de Alencar. *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, v. 4, p. 78, 2009.

⁵³ PELOGGIO, Marcelo. José de Alencar: um historiador à sua maneira. *Alea: estudos neolatinos*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 1, p. 83-5, 90, jan.-jun. 2004.

⁵⁴ ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1980. p. 1466-1467, 1486.

eram tais que o desclassificassem do posto que ocupava nas nossas letras”⁵⁵. Gladstone Chaves de Melo assegurou: “É uma campanha de desmoralização e descrédito [...] É crítica soez, feita a retalhos. Castilho é o tipo do caturra, gramaticoide estreito, exsudando latim e erudição clássica por todos os poros, arvorando-se em mestre de bom gosto”⁵⁶.

Para Antonio Candido, buscando fixar o conteúdo crítico da polêmica, os motivos principais de Távora eram a tomada de posição contra certo tipo de literatura romântica e o estilo poético na ficção. Suas cartas representavam o início da fase final do Romantismo e o incremento da observação, constituindo o primeiro sinal de apelo ao sentido documentário das obras que versam sobre a realidade presente⁵⁷. Conforme Almeida, a crítica de Távora marca o princípio da trajetória “que leva do pleno domínio da imaginação romântica à observação cientificista dos naturalistas”, sem significar que, no romance brasileiro, e mesmo no de Alencar, a observação estivesse ausente. O “novo é a desqualificação da imaginação como princípio maior da atividade criadora”⁵⁸. Já para Eduardo Vieira Martins, Távora, “apesar de politicamente progressista”, era “esteticamente conservador, o oposto de Alencar” e foi “um crítico contundente, por vezes, injusto”, mas explorou habilmente a polêmica para conquistar a atenção e se autopromover. Para ele, ainda,

se, por um lado, as críticas a Alencar apontam para o esgotamento de alguns ideais românticos, por outro, as Cartas permanecem fiéis a essa estética, filiação perceptível tanto na defesa da existência de uma literatura nacional autônoma, fundada sobre a cor local, quanto na concepção do romance como gênero edificante, que visa à beleza ideal e à educação dos leitores. Em alguns aspectos, como nas questões da mistura de gênero e do uso de neologismos, a posição de Távora representa um verdadeiro recuo com relação aos elementos mais inovadores do romance alencariano⁵⁹.

⁵⁵ VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: J Olympio, 1954. p. 268-9.

⁵⁶ MELO, Gladstone Chaves de. Alencar e “A língua brasileira”. In: ALENCAR, José de. *Iracema*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1948. p. 12.

⁵⁷ CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira* (momentos decisivos). São Paulo: Martins, v. II, 1969. p. 366.

⁵⁸ ALMEIDA, José M. G. *A tradição regionalista no romance brasileiro*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999. p. 85.

⁵⁹ MARTINS, Eduardo Vieira. Apresentação. In: TÁVORA, Franklin. *Cartas a Cincinnati*. Campinas: Ed. Unicamp, 2011. p. 32-4.

Portanto, tais cartas são lugares que ancoram memórias de uma luta travada nos campos da cultura e da política brasileiras oitocentistas, nos quais grupos opostos de intelectuais se enfrentaram no intuito de estabelecer uma forma de representar o Brasil como nação. Combate esse que repassava as leituras e visões sobre o Brasil e questionava as representações elaboradas a respeito do presente e do nascimento longínquo da nação, problematizando as formas como a literatura edificava dadas imagens do lugar, da natureza, do povo, da história e da cultura. Essas visões buscavam demarcar uma forma em oposição à outra, num embate que tinha por fim definir que aspectos materiais e simbólicos seriam reunidos e retidos nas páginas de nossa literatura e como isso seria realizado, formando e compondo um patrimônio histórico e cultural da nação. As missivas expressam aquilo que muitos estudiosos têm destacado: o confronto de gerações, o enfraquecimento do Romantismo, o avanço da via cientificista e documental do Realismo e Naturalismo.

Essa perspectiva cientificista, positivista, visava expurgar a imaginação em nome do mito da verdade absoluta, objetiva e imparcial, da observação, da razão e do documento escrito, de fonte oficial, aspectos dos quais Alencar não era totalmente distante. Seu fazer literário é permeado por alguns traços metódicos presentes na historiografia e mostra-se em avanço diante de outras esferas do saber. Ele pontua suas formas de produzir e seus processos; indica suas concepções literárias e reflexões teóricas; estabelece as bases de sua atividade, atenta à questão do distanciamento temporal para lidar com certos fatos; explicita seus procedimentos de dar forma ao texto, ao inserir notas, ao fazer uso da intuição, da memória e do estudo e ao lidar com as fontes orais, a observação direta, a vivência pessoal e os documentos escritos antigos. Indica suas fontes de inspiração, leituras, influências e percursos de criação, a forma de desenvolvê-la e suas potencialidades na missão de gerar uma identidade nacional.

Nos textos de Távora e Castilho, tal via cientificista era mais retórica e estratégia de combate do que programa literário, pois, ao contrário do que previa Romero, o escritor brasileiro figura em nossa história literária como romântico e não como supunha – “chefe do *naturalismo tradicionalista e campestre* na novelística brasileira”⁶⁰. E o português também não saiu do Romantismo. O cientificismo que se consolidou nos fins dos Oitocentos e decorrer dos Novecentos acabou deslocado e perdendo força, sobretudo com a crise dos paradigmas no findar do século XX e início do XXI, abrindo novas possibilidades de leitura e interpretação.

⁶⁰ ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1980. p. 1485.

A polêmica funcionava como forma de contestação e estratégia de inserção num dado campo social, revelando-se indicativa das divisões do âmbito em que figurava e das disputas por lugares, por prestígio e reconhecimento; denota ainda o pertencimento dos contendores a um grupo em oposição a outro e aponta para uma hierarquia no meio letrado. Mesmo com tais avaliações restritivas, as *Questões do Dia* não foram capazes de destituir Alencar da posição que já ocupava em nossas letras e de impedir sua institucionalização ou inserção no cânone, pelo vigor de sua obra e seu projeto nacionalista.

Referências bibliográficas

ALENCAR, José de. *Ficção completa e outros escritos*. Rio de Janeiro: Companhia Aguilar, v. I, 1965.

_____. *Discursos parlamentares de José de Alencar*. Brasília: Câmara dos Deputados, 1977.

ALMEIDA, José Maurício Gomes. *A tradição regionalista no romance brasileiro*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira* (momentos decisivos). São Paulo: Martins, v. II, 1969.

CHARTIER, Roger. *À beira da falésia: a história entre certezas e inquietude*. Tradução de Patrícia Chittoni Ramos. Porto Alegre: Ed. Universidade UFRGS, 2002.

CINCINATO, Lucio Quinto [pseud.] CASTILHO, J. F. “Carta [I a XII] de Cincinato a Semprônio”. In: CINCINATO, L. Q. [pseud.] CASTILHO, J. F. (Coord.). *Questões do dia: observações políticas e literárias escritas por vários e coordenadas por Lucio Q. Cincinato*. Rio de Janeiro: Tipografia Imparcial, 1871-1872, T. I (n. IX – p. 7-15; XI – p. 4-14); T. II – p. 7-16, 72-80, 106-11, 145-152, 181-8, 235-40, 266-71, 297-302.

LEAL, Tito Barros. Iracema, para além das expectativas. Ficcionalização da História em José de Alencar. *Revista Brasileira de História e Ciências Sociais*, São Leopoldo, v. 4, n. 7, p. 60-71, jul. 2012.

MAGALHAES JR., Raimundo. *José de Alencar e sua época*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

MARTINS, Eduardo Vieira. Apresentação. In: TÁVORA, Franklin. *Cartas a Cincinato*. Campinas: Ed. Unicamp, 2011. p. 9-37.

MELO, Gladstone Chaves de. Alencar e “A língua brasileira”. In: ALENCAR, José de. *Iracema*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1948. p. 1-109.

PELOGGIO, Marcelo. José de Alencar: um historiador à sua maneira. *Alea: estudos neolatinos*, v. 6, n. 1, p. 81-95, jan.-jun. 2004.

RAMOS, Danielle Cristina M. Pereira. Memória e literatura: a poética da restauração em José de Alencar. *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, v. 41, p. 63-81, 2009.

RODRIGUES, Antonio Edmilson Martins. *José de Alencar: o poeta armado do século XIX*. Rio de Janeiro: FGV, 2001.

ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1980.

SEMPRÔNIO [pseud.] TÁVORA, Franklin. “Obras de Sênio – O Gaúcho”. In: CINCINATO, Lucio Quinto. [pseud.] CASTILHO, José Feliciano de. (Coord.). *Questões do dia: observações políticas e literárias...* Rio de Janeiro: Tipografia Imparcial, 1871, T. I, ns. V (p. 1-2), VI (p. 6-12), VII (p. 1-8), VIII (p. 1-7), X (p. 10-6), XII (p. 6-11), XIII (p. 6-11), XIV (p. 6-12).

_____. “Obras de José de Alencar – A Iracema”. In: CINCINATO, L. Q. [pseud.] CASTILHO, José F. de. (Coord.). *Questões do dia: observações políticas e literárias...* Rio de Janeiro: Tipografia Imparcial, 1872, T. II, p. 68-71, 87-94, 97-106, 113-122, 129-139, 161-167, 188-192, 229-35, 246-251, 257-266, 273-80, 289-297.

TÁVORA, Franklin. *Cartas a Cincinato*. Campinas: Ed. da Unicamp, 2011.

VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1954.

Periódico consultado

Questões do Dia

Os Homens Pacatos Não Fazem História: José de Alencar, Quase Quatro Décadas Depois do 1º Centenário

Odalice de Castro Silva¹

Aborrecer o passado ou idolatrá-lo vem a dar no mesmo vício; o vício de uns que não descobrem a filiação dos tempos, e datam de si mesmos a aurora humana, e de outros que imaginam que o espírito do homem deixou as asas no caminho e entre a pé num charco. Da primeira opinião têm desculpa os moços, porque estão na idade em que a irreflexão é condição de bravura; em que um pouco de injustiça para com o passado é essencial à conquista do futuro. Nem os novos poetas aborrecem o que foi; limitam-se a procurar alguma coisa diferente. [...] Digo aos moços que a verdadeira ciência não é a que se incrusta para ornato, mas a que se assimila para nutrição; e que o modo eficaz de mostrar que se possui um processo científico, não é proclamá-lo a todos os instantes, mas aplicá-lo oportunamente.

Machado de Assis

Prelúdio

Uma revisão historiográfica da obra de José de Alencar, da parte daqueles que a tiveram incluída em suas leituras, as de formação, quando o crescimento intelectual, cultural e humano dos estudantes tinha por base os clássicos, necessários para uma compreensão das bases de nossa nacionalidade,

¹ Professora associada de Teoria da Literatura da Universidade Federal do Ceará (UFC).

tanto política quanto literária, essa revisão não acontece sem um envolvimento afetivo com os vários romances que passaram a fazer parte de um imaginário também importante para a construção dos processos de identidade de cada um de nós, com nosso passado fundador, com as origens, com as etnias que miscigenaram as várias regiões do Brasil.

Do envolvimento afetivo com a língua portuguesa ensinada por Alencar e por outros que estão nas origens de nossa literatura, entramos para a percepção das diferenças desenhadas pela paisagem, feita de tantos elementos próprios de cada ponto de nosso território, dos tipos humanos que foram nascendo das trocas com os que aqui já estavam e com aqueles que aqui aportaram, trazendo outros mundos em suas lembranças, para que, em nossas paragens, elas fossem refeitas pelo confronto, pelo choque, pelo embate, movimentos necessários para o surgimento do que cada um de nós é para o seu semelhante: o outro.

Retornar às raízes da literatura brasileira, através de um evento que reuniu diversos colaboradores, de diferentes épocas, significa sobretudo experimentar o gesto de ler a sua palavra, sob vários matizes e gêneros, para ouvir a voz que defendeu uma forma toda particular de comunicar percepção, entendimento, emoção e sentimento, intenção crítica, adquiridos, ao longo de sua experiência de vida, entre o nascedouro, o Ceará, e os lugares em que fez seus estudos, até estabelecer-se no Rio de Janeiro, à sua época, o centro para o qual convergiam as pessoas que criavam, pensavam e produziam ideias, expressões que interpretavam a relação de cada um deles com o seu país.

José de Alencar era ensinado com os outros escritores e poetas que abriam as riquezas linguísticas com que descobríamos a nossa história com palavras e expressões de uma linguagem que, antes que acabasse o século XIX, marcaria a intenção e o propósito de fazer, das mais diferentes cores do Brasil, uma maneira de criar seus símbolos, de expor seus mitos, de encenar suas crenças e particularidades.

José de Alencar tornar-se-ia, do momento em que seus escritos passaram a abrir as seletas, as coletâneas, as antologias com as quais as estruturas linguísticas nos aparelhavam para pensar e dizer das nossas descobertas, a grande referência de nossa nacionalidade. As páginas de *O guarani*, de *Iracema*, de *Senhora*, entre outras, ensinavam-nos a apreender as leituras do próprio Alencar, a descobrir, de forma figurada e simbólica, entre as informações confusas, esparsas, um tanto recortadas dos séculos insistentemente contados através de

imagens de difícil apreensão, como se não falassem de nós, o que acontecia com os manuais utilizados nas salas de aula para recortar os grandes nomes, os heróis inatingíveis da história oficial do Brasil.

Com Alencar tem início uma trajetória marcada pela responsabilidade do intelectual de construir maneiras de interpretar para o seu povo, por precários que fossem os meios àquela época, para um país de tais dimensões, os muitos jeitos de ser brasileiro.

Um livro de homenagens

Um livro como *Alencar, 100 anos depois. Homenagem da Academia Cearense de Letras ao escritor José Martiniano de Alencar, no centenário de sua morte* significa, também, além de louvações, uma oportunidade para, através do cruzamento de pelo menos três temporalidades, promover necessárias revisões críticas, as quais exigem posicionamentos metodológicos, ideológicos e epistemológicos. O objeto da homenagem – um nome consagrado como o de José de Alencar (1829-1877) – está ligado a uma obra com várias aberturas interdiscursivas, a vários direcionamentos de leitura, em virtude de sua personalidade de polímata e de polígrafo, num contexto sócio-político-filosófico de cruzamentos entre conceitos que dominaram as décadas de 1850 a 1890.

Descontados os anos póstumos, ou os do fechamento do período produtivo, de 1850 a 1877, as publicações foram acontecendo até ultrapassarem a década de 1890; como exemplo, o texto precioso *Como e por que sou romancista*, dado a público em 1893.

A coletânea em questão desenha um cruzamento de três vetores, uma vez que, diante de seus textos, cravam-se três perspectivas: o do período propriamente dito de construção da obra de Alencar, conjugada às suas atividades de intelectual, escritor, homem público e jurista; o segundo, o da reunião de escritos datados de diferentes momentos. Salvo nove textos sem data, doze estão apontados como de 1913, 1920, 1929, 1949, 1960, 1965, 1969, 1972, 1977; o terceiro, o destas considerações, está acentuado pela ansiedade da intercessão que favoreça uma percepção de Alencar em processo de escrita, contemplado por diferentes marcas do tempo, nos textos e nos leitores, igualmente cruzamentos de mundos.

O conjunto dos escritos pode ser agrupado em seis tipos de textos: a) bibliográficos – 3; b) memorialísticos – 4; c) crítico-temáticos – 8; d) jurídicos

– 2; e) políticos; f) de outros assuntos: sobre a “jurema” e sobre “zoogeografia” ou a fauna cearense nos romances de Alencar.

Sob diferentes rubricas de gênero, os textos transitam entre as atividades de José de Alencar, a formação acadêmica, o período inicial dedicado ao jornalismo, as fases de intensa produção literária, a atuação política, o declínio, a doença, o fim da vida, os estudos dirigidos para as formas de expressão que o notabilizaram como ficcionista e crítico de ideias e, sobretudo, como idealizador de representações e imagens do Brasil, de sua constituição étnica concentrada nos índios e nos brancos e outras origens de imigrantes, sem desprezar a polêmica quanto à etnia ocultada: a contribuição das várias nações negras que passaram, ao longo de pelo menos três séculos já, a se misturar às duas etnias citadas.

Entre “traços biográficos”, sua genealogia, seu talento, sua popularidade, sua grandeza, sua rebeldia, sua poética, a análise que os vários trabalhos trazem da estrutura da linguagem, da caracterização dos tipos humanos e brasileiros ou aculturados, das paisagens (indígena, urbana, regional) de suas histórias, os artigos, tanto os mais curtos, de poucas páginas, quanto os mais extensos, como o último, que ocupa, na coletânea, cento e cinquenta e quatro páginas, rompendo certa harmonia na composição da coletânea, adotam uma postura elegíaca, eximindo-se os que poderiam fazê-lo, como o artigo assinado por Rubens Falcão, com texto datado de maio de 1977, de tecer algumas indagações acerca de escolhas e decisões de sua postura política, ao estudar algumas particularidades do homem público em “Alencar – político e estadista”, acerca da “conspiração do silêncio”, a despeito de ser “o mais nacionalista dos escritores nacionais”.

Pelo tempo em que Alencar escrevia *O guarani* (1857), as designações “poesia americana” e “poeta moderno”, como encontramos nas reflexões de Machado de Assis (1839-1908), já eram usadas como bastante indicativas de certa exaustão romântica e relacionavam-se mais a uma forma de perceber e interpretar as mudanças, da metade para o fim do século. Tais designações utilizadas em “A nova geração” (1879) e “José de Alencar: Iracema” (1866) aplicam-se à geração que buscava, entre o passado e o futuro, compreender as linhas de força do tempo e expressá-las com as correntes que pareciam se movimentar em direções contrárias, provocando os inevitáveis choques de ideias e de tendências do pensamento.

Machado de Assis examina, com desgosto, que “não se leem muito os clássicos no Brasil”². Tal constatação, nascida de dentro da análise das novas

² ASSIS, Machado de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, v. III, 1986. p. 809.

tendências, leva-o a examinar, igualmente, a contribuição dos antigos para as novas gerações, buscando o crítico o equilíbrio entre a experiência dos antigos e a precipitação dos novos:

Cada tempo tem o seu estilo. Mas estudar-lhes as formas [dos clássicos] mais apurados da linguagem, desentranhar deles mil riquezas, que, à força de velhas se fazem novas, – não me parece que se deva desprezar. Nem tudo tinham os antigos, nem tudo têm os modernos; com os haveres de uns e outros é que se enriquece o pecúlio comum³.

Na avaliação de “Instinto de nacionalidade” (1873), Machado de Assis discute o que ele denomina de “quadros de singular efeito”⁴, como os que expõem a luta do “elemento bárbaro com o civilizado”; cita de Gonçalves Dias *Os timbiras* (1857) e de José de Alencar, *Iracema* (1865) e afirma que “neste ponto manifesta-se uma opinião que tenho por errônea: é a que só reconhece espírito nacional nas obras que tratam de assunto local, doutrina que, a ser exata, limitaria muito os cabedais da nossa literatura”⁵. O pensamento de Alencar abarca outra percepção, ou seja, uma percepção integralizadora, a qual pode ser ilustrada com os argumentos de Célia Pedrosa:

A pluralidade e a ambiguidade dos efeitos do nacionalismo podem ser facilmente constatadas mediante a observação do processo de formação da literatura brasileira, em que desempenhou um papel fundamental. Foi em torno de sua bandeira que se organizou o movimento romântico, responsável pela consolidação de nossa atividade literária, seja no âmbito da criação, seja no da crítica e da historiografia⁶.

Não é outra a percepção de Antonio Candido, conforme exposta em *Formação da literatura brasileira*. Sem dúvida que “nacionalismo” e “cor local” tornam-se as insígnias dos ideais românticos: o primeiro, por assentar as bases da autonomia nacional, inclusive do ponto de vista artístico, como se este dependesse daquela; a segunda, designada como identificação ou

³ ASSIS, Machado de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, v. III, 1986. p. 809.

⁴ *Ibidem*, p. 803.

⁵ *Ibidem*.

⁶ PEDROSA, Célia. Nacionalismo literário. In: JOBIM, José Luís (Org.). *Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p. 289.

substituta das marcas regionalistas, através dos costumes, tipos humanos, heranças culturais, até paisagem, incluindo os elementos que particularizam e separam a origem do escritor e as escolhas dele de partir de suas raízes. O que causa certa estranheza é o fato de que as historiografias literárias tomam por regionalistas as produções de extração nordestina, especialmente aquela classificada como o “romance de 30”. Quanto às produções oriundas de outras localidades, mais próximas ou situadas nos grandes centros, careceriam de traços regionalistas, pois estes ter-se-iam abstraído em meio à dispersão, perdendo, por mínima que seja, qualquer identificação com pertencimento regional.

Escritos bibliográficos

No primeiro grupo do livro do 1º centenário, os trabalhos designados como bibliográficos, temos: “José de Alencar”, verbete do *Dicionário bio-bibliográfico cearense*, do Barão de Studart, Fortaleza, Tipo-Litografia a vapor, 1913, 2º vol.; “Descendência de José de Alencar”, sem autor declarado, apresenta os nomes dos descendentes de José de Alencar e Georgiana Augusta Cochrane, ou seja, de seus seis filhos, e sem comentários adicionais; e “José M. de Alencar”, por Gladstone Chaves de Melo, escrito no esquema: I – “Traços biográficos”, II – “Obras”, III – “Fontes para estudo”, contendo um total de 65 referências bibliográficas de sua fortuna crítica, e IV – “Significação de sua obra”, destacando o item III, os temas, o “indigenismo”, a linguagem, sobretudo a liberdade assumida por Alencar em relação aos clássicos lusitanos, em defesa de um estilo brasileiro de escrita. O texto de Gladstone Chaves de Melo foi extraído da edição de *Iracema*, de 1948, publicada pelo Instituto Nacional do Livro, vol. XXII da Biblioteca Popular Brasileira.

Escritos crítico-memorialísticos

O segundo grupo, de textos críticos e memorialísticos, está composto por cinco trabalhos: “José de Alencar”, por Mário de Alencar, de *Páginas escolhidas*, de 29 de julho de 1920, o qual procura inserir a obra de Alencar entre outras de grande notoriedade, destacando a alta qualidade que seus trabalhos alcançaram. Além de uma tomada geral do estilo do escritor, como aquele que abria caminho para o toque da diferença para com os que haviam iniciado,

desde os começos do século XIX, a prática das histórias por capítulos, Mário de Alencar refere-se às duas fases criativas: “a do poeta de ficção, de 1855 a 1868, e a do político, de 1868 a 1877”⁷.

“O talento poético de Alencar segundo a crítica”, de Joaryvar Macedo, sem data, enfatiza o domínio da linguagem poética, entendida no sentido de procedimento formal, de construção de metáforas. Nesse campo, o autor do trabalho chama a atenção para os cinco livros em versos deixados inéditos e para a publicação de *Os filhos de Tupã* (1877), pela *Revista da Academia Brasileira de Letras*.

De Filgueiras Lima, “Alencar e a terra de Iracema”, originalmente uma conferência apresentada em São Paulo, no auditório de *A Gazeta*, em 1929, está dividido nas seções “Alencar e a língua portuguesa”, “Alencar e o indianismo”, “Alencar e Machado de Assis”, “O estilo de Alencar”, “Alencar – político e patriota” e “Alencar e a terra de Iracema”. Esse trabalho, com as divisões mencionadas, escrito depois de cinquenta e dois anos da morte de Alencar, toma por finalidade uma ampla revisão da obra, em seus diferentes gêneros, bem como o cultivo da língua, a criação de uma genuína literatura brasileira. Ao estabelecer, em relação a José de Alencar, as escolhas estilísticas de Machado de Assis, quanto a temas e formas, enfatiza o alcance universalista dos personagens machadianos.

O quarto artigo, de Antonio Sales, autor de *Aves de arribação* (1914), intitulado “José de Alencar e Machado de Assis”, sem data, e o quinto, “Popularidade”, de M. Cavalcanti Proença, retirado de *José de Alencar na literatura brasileira*, de 1972, tratam da recepção dos romances de Alencar. Reconhecendo, todavia, as dificuldades de leitura por parte das pessoas simples do povo, os títulos, os nomes dos personagens, de lugares relacionados a enredos, a passagens de seus livros mais famosos, como *Iracema* e *O guarani*, fazem parte da memória de, pelo menos, gerações até meados do século XX, modificando-se essa recepção com as gerações de 1980 até os dias que correm, quando as alegativas de distanciamento dos leitores se devem a dificuldades com o léxico desses mesmos livros. Os pesquisadores têm conhecimento de que o léxico não pode ser responsabilizado por certo afastamento de leitores menos cultos, pelo menos exclusivamente, pois outros fatores colaboram para a formação do gosto dos leitores.

⁷ ALENCAR, Mário de. José de Alencar. In: ALENCAR, 100 anos depois. Homenagem da Academia Cearense de Letras ao escritor José Martiniano de Alencar, no centenário de sua morte. Fortaleza: Academia Cearense de Letras, 1977. p. 20.

Escritos crítico-temáticos

Sob a rubrica “Escritos crítico-temáticos”, ou o terceiro grupo, arrolam-se sete trabalhos: “Paisagem humana no romance alencarino”, de Waldemir Miranda, escrito no Recife e datado de 20 de outubro de 1977, relaciona vivências de Alencar em Pernambuco, em especial Olinda, onde estudou, conforme anotou em *Como e por que sou romancista*:

Foi somente em 1848 que ressurgiu em mim a veia do romance. [...] Em Olinda [...] e na velha biblioteca do convento de São Bento a ler os cronistas da era colonial, desenhavam-se a cada instante na tela das reminiscências as paisagens do meu pátrio Ceará⁸.

O autor apresenta uma trajetória da construção dos romances, liga-a a momentos-chave da vida de Alencar, enquanto destaca a maturidade no trato com a estrutura do texto romanesco e com a linguagem poética.

Oscar Mendes, com “José de Alencar – romances urbanos” (1969), o qual assina também a apresentação “José de Alencar – romances indianistas” (1968) para a Coleção Nossos Clássicos, da Editora Agir, Rio de Janeiro – coleção que popularizou o método de “explicação de texto”, organizado dentro do esquema vida-obra-contexto-antologia-esclarecimentos lexicais em pé de página, para as dificuldades de leitura dos textos escolhidos –, procura entregar ao leitor uma espécie de interpretação relacional dos elementos esquematizados.

Nesse método, a situação do escritor, os embates para produzir e fazer sua obra conhecida e alcançar a legitimação dos meios competentes articulam-se a um “estudo crítico”, de modo que o leitor aprenda a relacionar Alencar ao conjunto do metassistema de que depende sua atuação como intelectual e como autor de peças de ficção. Por esse método, a obra e o seu autor são inseparáveis, sem que o crítico recorra a causalismos ou a justificações difíceis de serem operacionalizadas no âmbito textual. Para Otacílio Colares, o seu objetivo era destacar,

na prosa até certo ponto despolicada do jornalista do *Correio Mercantil* e do *Diário do Rio de Janeiro*, um retrato, a seu modo singular, de uma realidade nacional, estereotipada, não na província, ainda de moldes colonialistas por óbvias motivações históricas, sim, na metrópole que de tal condição começava a conscientizar-se⁹.

⁸ *Apud* MIRANDA, Waldemir. Paisagem humana no romance alencarino. In: ALENCAR, 100 anos depois. Fortaleza: Academia Cearense de Letras, 1977. p. 85.

⁹ COLARES, Otacílio. A grandeza do cronista Alencar na valorização do dia-a-dia. In:

E, ao mesmo tempo, enfatizar o entrelaçamento, no dia a dia do escritor, com a vida política do país, através de sua posição corajosa, de escritos para a conscientização dos leitores e de escritos ficcionais.

Raimundo de Menezes, com “José de Alencar e o teatro”, parte do livro *José de Alencar*, de 1965, situa a produção das peças de teatro *O Rio de Janeiro (verso e reverso)*, *O demônio familiar*, *O crédito*, *As asas de um anjo*, entre 1857 e 1858, para demorar-se nas polêmicas que animaram a cena pública do Rio de Janeiro, envolvendo os espectadores, os que frequentavam as salas de espetáculo, as páginas de crítica teatral e o papel do próprio autor, dividido entre ser escritor de comédias e dramas e censor do Conservatório Dramático. Sobre a resposta de Alencar à proibição de *As asas de um anjo*, pela polícia, na pessoa de Isidoro Borges Monteiro, é importante destacar que Alencar podia manifestar-se através do jornal, o meio eficaz de participar das falas que se cruzavam nos pontos de reunião dos intelectuais e autoridades sobre os pontos de incidência da suspensão da peça. Alencar resolve, então, dá-la à leitura, publicando-a, posteriormente, a 29 de novembro de 1859, em cujo “Prefácio” o autor afirma seu desgosto: “no momento em que tudo me afasta das lidas literárias”¹⁰. Ainda os leitores esperariam sete anos pela publicação de *Iracema* (1865), quando o autor entraria para outra fase de sua vida.

Manoel Albano Amora, com “José de Alencar, poeta”, em contribuição acerca do escritor como autor de escritos em versos, compara-o a Machado de Assis, aproximando-os o fato de que ambos os escritores notabilizaram-se pela escrita em prosa. No entanto, a linguagem poética opera como uma fonte de signos para os diferentes gêneros que os dois escritores cultivaram. Os poemas de Alencar, em sua maioria, foram divulgados pelo *Correio Mercantil*, bem como pela *Revista Ilustrada*, em 1881, “quando a pátria já perdera um dos seus maiores vultos”¹¹.

“Alencar em ‘Senhora’”, de José Valdivino, procura destacar, no penúltimo romance do escritor, de 1875, alguns aspectos de sua vida pessoal que teriam agido como inspiradores do romance. É inegável a obstinação de algumas leituras da obra de Alencar em tratá-la como reflexo biográfico. Não deixa de despertar nos leitores um ponto de curiosidade a tentativa de buscar

ALENCAR, 100 anos depois. Fortaleza: Academia Cearense de Letras, 1977. p. 131.

¹⁰ Apud MENEZES, Raimundo de. José de Alencar e o teatro. In: ALENCAR, 100 anos depois. Fortaleza: Academia Cearense de Letras, 1977. p. 162.

¹¹ AMORA, Manoel Albano. José de Alencar, poeta. In: ALENCAR, 100 anos depois. Fortaleza: Academia Cearense de Letras, 1977. p. 185.

no temperamento, nos hábitos e até em alguns episódios tornados públicos ou, em muitos casos, fantasiados, da vida de Alencar uma espécie de “transferência” para seus personagens, como na interpretação de Raimundo de Menezes e confirmada por José Valdivino: “Alencar, quando moço, passou por certa angústia, rejeitado, em pleno salão de dança, por um certo par feminino... Vingança? Transposição psicológica? Ora, essa transferência é sensível em Aurélia”¹².

O ficcionista e o jornalista produzem histórias e crônicas de tão perto que a leitura crítica apressa-se a concluir por uma solução difícil de estabelecer no discurso como estratégica de linguagem. A “Crítica literária”, com Machado de Assis, já alterara essa “transferência”, ao chamar a atenção dos praticantes da crítica para a “ciência literária”, para “as leis poéticas”: “a ciência e a consciência, eis as duas condições principais para exercer a crítica”¹³. Os elementos formais em primeiro plano, eis a recomendação machadiana, um formalista *avant la lettre*. O memorialismo e a biografia tomarão a seu encargo o que lhes é próprio, com os pesquisadores que cuidarão do estabelecimento dos limites do discurso e de suas interações específicas.

Com “Releitura de Iracema”, o historiador da literatura cearense Sânzio de Azevedo constrói uma análise, tanto de natureza estilística quanto historiográfica. O ensaio desenvolve uma apreciação crítica mais acentuada nas fronteiras entre poesia e prosa romanesca na linguagem de *Iracema*, enquanto também analisa a etimologia de palavras-chave da narrativa, contribuindo para despertar a intenção do leitor para particularidades do romance, como a presença de léxico indígena examinado como não apenas um cenário ao longe, mas como parte da estrutura e da sustentação mítica do livro. A preocupação formal de Alencar e a fidelidade histórica, inclusive em fornecer fontes de consulta para os pesquisadores relativas aos personagens históricos, são patentes, e a segunda é comprovada de forma documental; entre eles, citam-se Martim Soares Moreno, Antonio Filipe Camarão (Poti), Jerônimo de Albuquerque, referidos no “Argumento histórico” sobre o povoamento do Ceará. Reforçam as contribuições acerca da “lenda” e da história as pesquisas de Capistrano de Abreu, Heitor Marçal, Braga Montenegro, Raimundo Girão, entre outros

¹² VALDIVINO, José. Alencar em “Senhora”. In: ALENCAR, 100 anos depois. Fortaleza: Academia Cearense de Letras, 1977. p. 257-258.

¹³ ASSIS, Machado de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, v. III, 1986. p. 799. O texto de Machado de Assis data de 8 de outubro de 1865.

estudiosos da obra de Alencar. O historiador Sânzio de Azevedo empreendeu estudo de variantes para a edição comemorativa de 140 anos de *Iracema*, ao examinar a edição príncipe, de 1865, pela tipografia de Vianna & Filhos, e a 8ª edição revista por Mário de Alencar, editada pela Livraria Garnier, em 1910, concluindo que “o texto lido e considerado obra prima por Machado de Assis não é rigorosamente o mesmo que hoje se lê”¹⁴ se comparado com “publicações posteriores do mesmo romance”.

Escritos político-jurídicos

Acerca das atividades políticas do autor em pauta, temos dois trabalhos. O primeiro, “José de Alencar – contribuição ao estudo de uma personalidade política”, do Senador Thomaz Rodrigues, é a transcrição do discurso proferido na sessão de 15 de maio de 1929, no Senado Federal, por ocasião do 1º centenário de nascimento do escritor cearense, o qual destaca a importância de sua figura pública aliada à de criador de linguagens simbólicas em vários gêneros, com tamanha notoriedade:

No Brasil não há exemplo de uma inteligência que, em tão poucos anos, se tenha elevado tão alto, se tenha multiplicado por tal forma, produzindo tanto e com uma projeção tão acentuada sobre toda a nossa vida intelectual, literária e artística¹⁵.

O segundo, “Alencar – político e estadista”, de Rubens Falcão, com a indicação “Niterói, maio de 1977”, destaca os méritos da trajetória política de Alencar, suas dificuldades e a vitória final de sua integridade e convicções, após ser preterido à “câmara vitalícia”, pelo imperador, com quem tivera desentendimentos. Rubens Falcão sintetiza o esforço e as conquistas em área de difícil competição, com palavras de Araripe Júnior:

por um esforço sem exemplo, conseguira romper os obstáculos que o afastavam da tribuna, teve dias no parlamento de verdadeiras glórias

¹⁴ AZEVEDO, Sânzio de. In: GUTIÉRREZ, Angela e AZEVEDO, Sânzio de. (Orgs.). *140 anos de Iracema*. Lenda do Ceará – José de Alencar. Edição bilíngue português-francês. Fortaleza: Edições UFC, 2005. p. 47.

¹⁵ RODRIGUES, Thomaz. José de Alencar – contribuição ao estudo de uma personalidade política. In: ALENCAR, 100 anos depois. Fortaleza: Academia Cearense de Letras, 1977. p. 195.

oratórias. Há discursos seus que revelam uma força de vontade admirável; é quase incrível que aquele homem houvesse, com o estudo de gabinete, chegado a adquirir qualidades que só o exercício e a luta concedem, por último, aos esforçados, como prêmio de incessantes sacrifícios¹⁶.

O trabalho de Rubens Falcão enfatiza a “conspiração do silêncio” que cercou Alencar, da parte dos jornais, chegando mesmo à indiferença e ao menosprezo, inclusive o *Correio Mercantil*, do qual fora, “por longos anos”, segundo Araripe Júnior, folhetinista. Aos poucos, mesmo os inimigos de polêmica, os contrários às suas ideias, como Sílvio Romero, defensor da escola moderna, poderão afirmar: “não ficou recanto de nosso viver histórico-social em que não tivesse lançado um raio de seu espírito”. Para Rubens Falcão, esse era o Sílvio Romero já penitente¹⁷.

Sobre as atividades de Alencar como jurista constam dois trabalhos: o primeiro, “José de Alencar, jurista”, de Fran Martins, tem por fonte o livro *Pareceres de José de Alencar*, publicado no Rio de Janeiro, em 1960, reunião de documentos que o atestam como “estudioso da ciência jurídica”¹⁸.

Para Arthur Mota, na biografia *José de Alencar (o escritor e o político) – sua vida e sua obra*, de 1921, além da vocação para a literatura, para o jornalismo e a atividade política, “a sua verdadeira profissão, que almejou pelo preparo inicial do seu espírito, a que lhe garantiu os meios de subsistência durante toda a vida foi a de juriconsulto”¹⁹.

Os leitores críticos reconhecem que essa faceta de sua vida não recebeu a atenção devida, provavelmente em virtude da atuação como romancista ter superado todas as outras.

Alencar permaneceu por quatro anos, de 1851 a 1855, portanto, com apenas vinte e dois anos ao iniciar-se na carreira de advogado, “como praticante do escritório de advocacia do Dr. Caetano Alberto Soares”, e retomou as atividades do Direito em 1858, ao afastar-se do *Diário do Rio de Janeiro*²⁰.

¹⁶ *Apud* FALCÃO, Rubens. Alencar – político e estadista. In: ALENCAR, 100 anos depois. Fortaleza: Academia Cearense de Letras, 1977. p. 251-252.

¹⁷ *Ibidem*, p. 254.

¹⁸ MARTINS, Fran. José de Alencar, jurista. In: ALENCAR, 100 anos depois. Fortaleza: Academia Cearense de Letras, 1977. p. 164.

¹⁹ *Apud ibidem*.

²⁰ *Ibidem*, p. 168 e 169.

Em 1859 foi nomeado para a Seção de Justiça e Estatística e, em seguida, consultor, ou conselheiro, aos trinta anos de idade. Durante nove anos emitiu pareceres como consultor jurídico, além de ter publicado trabalhos ligados à sua atuação como professor de direito mercantil até 1860. Alencar escreveu oitenta e cinco pareceres, datados de até 1864, embora tenha permanecido como conselheiro até 1868. A divulgação desses documentos esclarece a lucidez e a larga visão de Alencar para questões do direito comercial e da propriedade que ainda demorariam, no Brasil, a serem elucidadas com o Código Civil de 1917.

O segundo ensaio acerca da atuação de advogado e de homem político, de Deolindo Amorim, extraído de *Digesto econômico*, tomo V, nº 56, São Paulo, de julho de 1949, destaca dois pontos de grande importância para uma análise relacional das atividades de Alencar enquanto escritor de romances, de teatro, de poesia e como intelectual investido das responsabilidades administrativas, de cargos públicos, entendidas de modo geral. O autor do artigo demora-se em analisar os passos da criação do Tribunal de Contas, anseio e exigência iniciados desde 1826 e realizados apenas em 1890. Entre esses passos, situamos o empenho de José de Alencar em 1861 ao ter seu nome “incluído entre os precursores do Tribunal de Contas”²¹, de cuja justificativa foi responsável Rui Barbosa, em 1891, ao considerá-lo vital para o equilíbrio do corpo administrativo do país.

Outros temas – ecologia e zooliteratura

Os dois últimos trabalhos, incluídos neste levantamento, como “outros temas”, são específicos sobre referências que Alencar introduziu na relação personagem-espaco-mito em romances de feição indianista e regional, compreendendo os enredos localizados fora do nordeste do Brasil.

O primeiro, de Alcebíades Viana de Paula e José Elias, farmacólogos e professores na Universidade Federal de Minas Gerais, intitulado “A ‘jurema’, alucinógeno indígena na literatura de José de Alencar”, apresenta uma fundamentação científica, inclusive, com a contribuição de muitos outros pesquisadores, para a origem, a composição e os efeitos do “verde licor”, bebida guardada sob segredo pelos pajés, fabricada a partir dos frutos, ou vagens, de acordo com Alencar, mas também preparada “das cascas ou raízes”²².

²¹ AMORIM, Deolindo. José de Alencar e o Tribunal de Contas. In: ALENCAR, 100 anos depois. Fortaleza: Academia Cearense de Letras, 1977. p. 246.

²² VIANA DE PAULA, Alcebíades; MURAD, José Elias. A “jurema”, alucinógeno indígena

Os esclarecimentos fornecidos pelos dois cientistas imprimem um cunho de seriedade às afirmações de Alencar, expandindo o entendimento dos leitores para uma das passagens mais importantes de *Iracema*, ou seja, a da “cena da libação ritual pela *jurema*”²³, cujos efeitos Alencar descreve desta forma: “Todos sentem a felicidade tão viva e contínua, que no espaço da noite cuidam viver muitas luas”. Iracema conduz “a igaçaba cheia do verde licor e Araquém [...] decreta os sonhos a cada guerreiro”, [...] “que transporta ao céu o valente Tabajara”²⁴.

O segundo, e último trabalho do livro do 1º centenário, por Raimundo Girão, “Bichos cearenses na obra de Alencar”, é classificado pelo autor como pertencente aos estudos de zoogeografia ou ecologia, para dar ciência do “meio ambiente e suas relações com os seres vivos”. No que tange ao “reino animal, é indispensável uma melhor informação sobre o habitat de cada um, para explicar-lhe a presença, as suas migrações, a sua extinção, bem como definir os caracteres próprios de cada espécie”²⁵.

Trata-se de trabalho extenso, quando o comparamos com os outros vinte que compõem a coletânea, de 154 páginas, em relação às 453 páginas do livro. O autor organizou um glossário com 155 verbetes de nomes de espécimes do reino animal, próprios do nordeste do Brasil, “uma fauna nordestina”, no dizer de Raimundo Girão, inseridos em situações e espaços nos romances *Iracema* (1865) e *O sertanejo* (1875).

As entradas de cada verbete do glossário, além da classificação científica para cada elemento da fauna, trazem, para enriquecimento da leitura, poemas de escritores nordestinos, entre eles citamos: Antonio Sales, Antonio Furtado, Otacílio de Azevedo, Irineu Filho, Augusto dos Anjos, Pedro Henrique Saraiva Leão, Quintino Cunha, Joaquim Cardoso, Antonio de Castro, Antonio Girão Barroso, Castro Alves, Vasques Filho, Cego Aderaldo, além de fábulas de La Fontaine e trovas populares.

Esse trabalho deu prosseguimento a pesquisas já desenvolvidas anteriormente e que resultaram no livro *Botânica cearense na obra de Alencar*, publicado em Fortaleza, em 1976, conforme palavras do autor:

na literatura de José de Alencar. In: ALENCAR, 100 anos depois. Fortaleza: Academia Cearense de Letras, 1977. p. 293.

²³ *Ibidem*, p. 294 (grifo do autor).

²⁴ *Apud ibid.*

²⁵ GIRÃO, Raimundo. Bichos cearenses na obra de Alencar. In: ALENCAR, 100 anos depois. Fortaleza: Academia Cearense de Letras, 1977. p. 299.

aí catalogamos mais de 80 tipos de plantas – desde a frondosa oiticica ao mínimo capim – trazidos por José de Alencar para os textos de seus aludidos livros cearenses – *Iracema* e *O sertanejo*. [...] Além de ilustrá-las com a respectiva classificação científica e com elementos outros de ordem folclórica a que cada qual se prende²⁶.

Na herança da cultura portuguesa desenvolvida aos poucos entre os letrados e cultos e os participantes do metassistema literário no Brasil, em especial no Rio de Janeiro, em meados do século XIX, atravessando a segunda metade do mesmo e arrefecendo depois da Semana de Arte Moderna, para despontar de vez em quando, mas sem popularidade e sem brilho, as polêmicas literárias animaram as letras, situando-se numa espécie de espaço próprio, aquele em que as opiniões se batiam em defesa e acusação, a fim de que, através de argumentos, os meios alcançassem a verdade, o seu fim, enquanto as vozes alteavam-se, muitas vezes com padrinhos e defensores, dividindo-se em grupos que formavam verdadeiros partidos.

Destacam-se como célebres, à época, e até hoje despertam interesse de leitores e pesquisadores de Alencar ou dos movimentos e ideias do século XIX, no Brasil, com ligações ou não com o contexto português, as polêmicas sobre *A confederação dos tamoios*, envolvendo Alencar, Araújo Porto-Alegre e D. Pedro II, acerca do poema épico de Gonçalves de Magalhães (1856), através das sete cartas de Ig. Outra famosa polêmica teve lugar nas páginas do jornal *O Globo*, em 1875, entre Alencar e Joaquim Nabuco, acerca da peça *O jesuíta* (1875), em virtude, e esse foi o motivo inicial da disputa, de Alencar haver atribuído a Independência do Brasil à Companhia de Jesus, conforme os autores de *Duelos no serpentário*²⁷.

As discussões travadas nos jornais, durante reuniões, em espaços que proporcionavam a realização desse gênero, parece que amainaram, à medida que o interesse pelos grandes temas e as ideologias que atravessaram praticamente cem anos recuavam, pressionadas por outras que também disputavam tanto espaço físico para se apresentarem, como interessados em dar-lhes atenção. José de Alencar participou ativamente do campo literário e intelectual

²⁶ GIRÃO, Raimundo. Bichos cearenses na obra de Alencar. In: ALENCAR, 100 anos depois. Fortaleza: Academia Cearense de Letras, 1977. p. 308.

²⁷ BUENO, Alexei; ERMAKOFF, George (Org.). *Duelos no serpentário: uma antologia da polêmica intelectual no Brasil (1850-1950)*. Rio de Janeiro: Ermakoff Ed., 2005. p. 133.

que lhe coube dividir com outros escritores, poetas, políticos, estudiosos, com ouvidos curiosos para o que se propagava da Europa para cá e se transformava em instrumento de mediação entre as questões brasileiras e as formas de uma discussão capaz de competir com as maneiras de entender o que acontecia lá (Portugal) e aqui (Rio de Janeiro e algumas poucas cidades, às quais aportavam tais instrumentos e seus agentes).

Quando as ideologias apontavam para outras tentativas de entender o novo século, isto é, depois que se fechara o circuito 1914-1919-1939-1945 etc., o tempo marcado pela palavra progresso e por todos os seus sortilégios se instalava por volta de 1950²⁸. Essa década recebe contribuições importantes até hoje, para melhor compreendermos as repercussões de ideias e acontecimentos que deram início a mudanças no cenário político-filosófico do século XX, entre elas, as das décadas de 1960 a 1980, durante as quais as alterações nas formas de vida e de sobrevivência dividiram as pessoas e os bens – os materiais e os do Espírito, entre estes últimos, a literatura e sua funcionalidade e outros formatos de comunicação²⁹.

Dentre as grandes ideologias do século XIX, formas de expressão para os campos do conhecimento que procuravam afirmação e credibilidade, destacam-se, em conjunto, os meios através dos quais José de Alencar, tendo afinidades profundas com a poesia americana, estava consciente de que o experimentalismo avançava através de diferentes formas de realismo desde os *Ensaaios literários*, publicados em São Paulo, em 1846, até 1877, quando encerra seus escritos, afora a lista de obras inéditas e inconclusas³⁰. Alencar provocou debates, desafiou os muitos ângulos mesmo depois que vários *ismos*, sob diferentes formatos, passaram a disputar a nossa capacidade de pensar e ponderar a respeito dos graves problemas e conflitos das culturas, que, em processo acelerado, têm mudado o conceito de nação e de sua gente, num tempo em que se inscreve o nome de Alencar e se reconhecem os méritos que o cercam, quando alguns tentam ainda a “conspiração do silêncio”. A obra de Alencar e seus leitores atestam que apenas os suficientemente ousados, apesar de todas as precariedades, “fazem história”.

²⁸ KUJAWSKI, Gilberto de Mello. *A crise no século XX*. São Paulo: Ática, 1991.

²⁹ BARTHES, Roland. *O grau zero da escritura*. São Paulo: Cultrix, 1973.

³⁰ CHAVES DE MELO, Gladstone. José M. de Alencar. In: ALENCAR, 100 anos depois. Fortaleza: Academia Cearense de Letras, 1977. p. 36-38.

Referências bibliográficas

ALENCAR, 100 anos depois. Homenagem da Academia Cearense de Letras ao escritor José Martiniano de Alencar, no centenário de sua morte. Fortaleza: Academia Cearense de Letras, 1977.

ASSIS, Machado de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, v. III, 1986.

BARTHES, Roland. *O grau zero da escritura*. São Paulo: Cultrix, 1973.

BUENO, Alexei; ERMAKOFF, George (Org.). *Duelos no serpentário: uma antologia da polêmica intelectual no Brasil (1850-1950)*. Rio de Janeiro: Er-makoff Ed., 2005.

GUTIÉRREZ, Angela; AZEVEDO, Sânzio de. *140 anos de Iracema*. Lenda do Ceará – José de Alencar. Edição bilíngue português-francês. Fortaleza: Edições UFC, 2005.

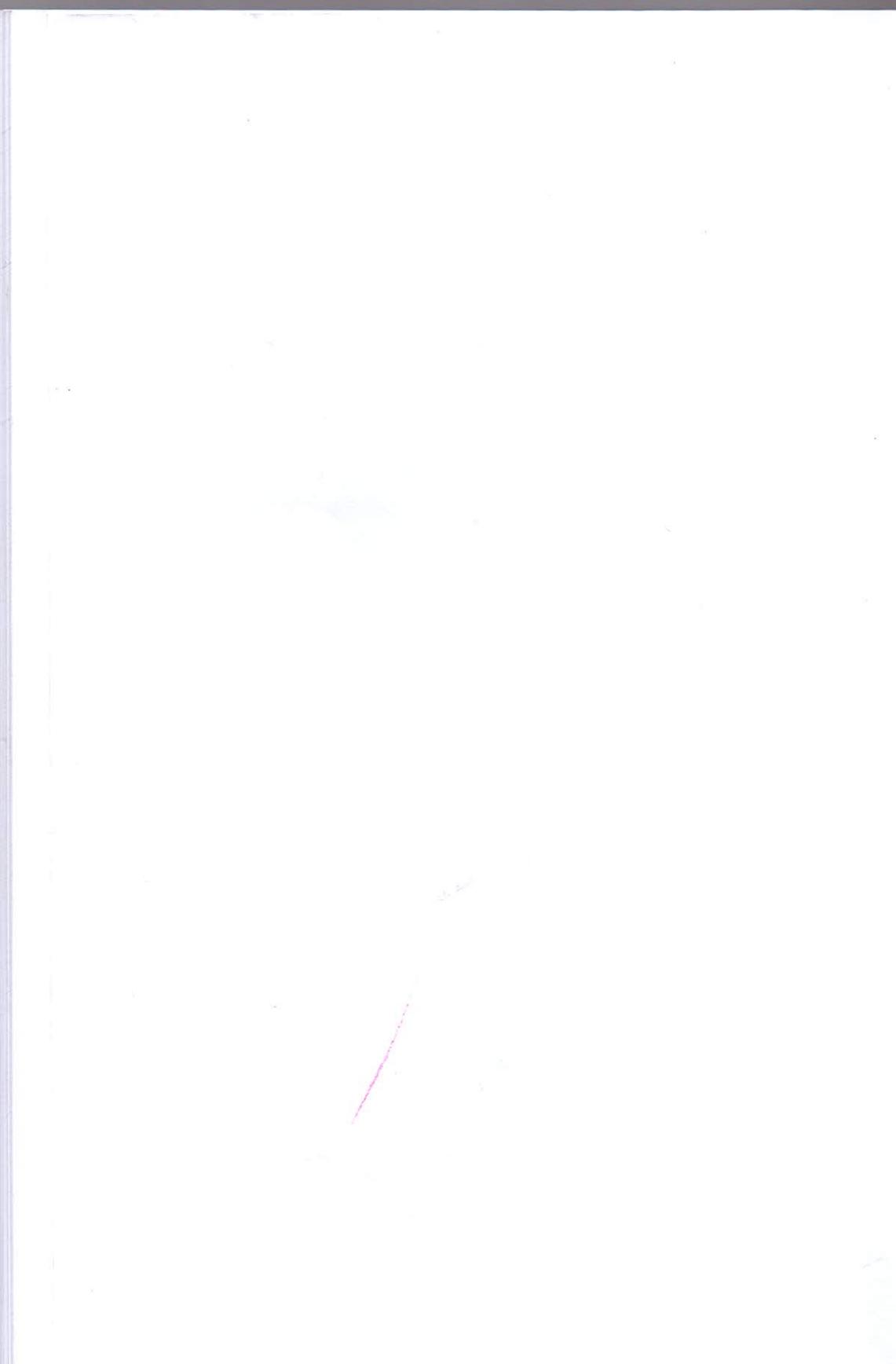
KUJAWSKI, Gilberto de Mello. *A crise no século XX*. São Paulo: Ática, 1991.

PEDROSA, Célia. Nacionalismo literário. In: JOBIM, José Luís (Org.). *Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.



Imprensa Universitária da Universidade Federal do Ceará - UFC
Av. da Universidade, 2932 - fundos, Benfica
Fone: (85) 3366.7485 / 7486
CEP: 60020-181 - Fortaleza - Ceará

imprensa.ufc@pradm.ufc.br



Marcelo Peloggio

Professor adjunto de Literatura Brasileira da Universidade Federal do Ceará (UFC). Graduado em História pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Doutor em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Organizou, em 2010, os manuscritos alencarinos inéditos, de cunho filosófico e antropológico, intitulados *Antiguidade da América* e *A raça primogênita*. Coordena atualmente, na UFC, o Grupo de Estudos em Estética, Literatura e Filosofia (GEELF).

Arlene Fernandes Vasconcelos

Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada da Universidade Federal do Ceará (UFC). Tem mestrado e graduação em Letras pela mesma instituição. Participou, em 2010, da organização dos manuscritos alencarinos *Antiguidade da América* e *A raça primogênita*. Atualmente é professora semipresencial do Instituto UFC Virtual e também membro do Grupo de Estudos em Estética, Literatura e Filosofia (GEELF).

Valéria Cristina Bezerra

Graduada em Letras pela Universidade Federal do Ceará, atualmente é doutoranda pelo programa de pós-graduação em Teoria e História Literária da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Participa do projeto temático “A circulação transatlântica dos impressos – a globalização da cultura no século XIX”, coordenado pelos professores Márcia Abreu e Jean-Yves Mollier. Realizou recentemente estágio de pesquisa com bolsa BEPE-Fapesp na França, onde estudou a recepção da literatura brasileira e de José de Alencar em países da Europa durante o século XIX.

Com uma obra vasta, na qual trabalhou a perspectiva temporal – romances históricos que cuidam dos embriões da nacionalidade brasileira –, bem como a espacial, com narrativas que abordam as diversas regiões do Brasil, além de textos críticos e até filosóficos, José de Alencar acumulou o peso da crítica tradicional sobre o seu labor literário.

Daí que este livro tem como objetivo central apresentar leituras acerca da obra do escritor cearense que considerem as perspectivas teóricas atuais, dialogando com fontes primárias e outros documentos, bem como com a crítica dos séculos XIX e XX, de forma a situar os problemas de avaliação e interpretação da obra alencarina mediante um estudo coletivo que redimensione a sua produção literária, cobrindo diversas áreas, como a literatura, a história, a filosofia, a sociologia, a antropologia.



ISBN 978-85-7282-679-2



9 788572 826792