



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
DEPARTAMENTO DE LITERATURA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LITERATURA COMPARADA

SANDRA MARA ALVES DA SILVA

**FORMAS EMBRIONÁRIAS DOS ROMANCES INDIANISTAS ALENCARINOS:
UMA CONTRIBUIÇÃO À NACIONALIDADE LITERÁRIA BRASILEIRA**

FORTALEZA

2014.1

SANDRA MARA ALVES DA SILVA

FORMAS EMBRIONÁRIAS DOS ROMANCES INDIANISTAS ALENCARINOS:
UMA CONTRIBUIÇÃO À NACIONALIDADE LITERÁRIA BRASILEIRA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Departamento de Literatura da Universidade Federal do Ceará como parte dos requisitos para a obtenção do título de mestre.

Orientação: Prof. Dr. Marcelo Peloggio.

SANDRA MARA ALVES DA SILVA

FORMAS EMBRIONÁRIAS DOS ROMANCES INDIANISTAS ALENCARINOS:
UMA CONTRIBUIÇÃO À NACIONALIDADE LITERÁRIA BRASILEIRA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Departamento de Literatura da Universidade Federal do Ceará como parte dos requisitos para a obtenção do título de mestre.

Orientação: Prof. Dr. Marcelo Peloggio.

Aprovada em: ____/____/____.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Marcelo Peloggio (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Júlio César França Pereira
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Ana Marcia Alves Siqueira
Universidade Federal do Ceará

Para meus pais que, por terem vivido uma realidade tão distinta da minha, talvez não entendam a real dimensão deste trabalho, mas sempre me apoiaram e me deram forças para ir até o fim.

AGRADECIMENTOS

A Deus. Não por acreditar em religiões, mas por ter uma espiritualidade bastante desenvolvida, o que me permite reconhecer que ele esteve comigo em todos os momentos.

A minha família, que me garantiu apoio incondicional para que eu pudesse chegar até aqui.

Ao Matheus Milane, que me ajudou a manter o “pé no chão” nos momentos em que a ansiedade e as incertezas tentaram tomar a frente deste trabalho.

Ao professor Marcelo Peloggio, pela confiança e excelente orientação.

À Renata Bento, que confiou em mim em todos os momentos.

À Arlene Vasconcelos, cuja “coorientação” foi de fundamental importância no processo de escrita.

À Dariana Gadelha, com quem compartilhei os momentos de desespero e insegurança.

Ao Nathan Matos, que esteve comigo na fase primeira deste trabalho, ainda na graduação.

Ao “Só os amigos”, grupo de amigos verdadeiros que estiveram sempre comigo desde o primeiro dia de graduação, há aproximadamente sete anos.

À Jéssica, que me ofereceu um apoio incondicional, o qual veio envolvido por um bom humor único.

Ao Grupo de Estudos de Estética, Literatura e Filosofia – GEELF, que me proporcionou grandes amizades e uma bagagem de conhecimento gigantesca.

Aos professores Júlio França e Ana Marcia Siqueira, por aceitarem participar da banca.

Ao professor Orlando Araújo, que acompanhou a fase inicial da produção deste trabalho.

À professora Odalice de Castro Silva, quem admiro bastante e muito tenho a agradecer pela confiança e pela ajuda dada no meu último semestre de graduação. Sem essa ajuda, esse trabalho não teria sequer iniciado.

À CAPES/REUNI que, por meio da bolsa PROPAG, financiou este estudo.

“Tudo aquilo que nos circunda, as ocorrências diárias, as relações costumeiras, os costumes de nosso modo de vida, têm uma ininterrupta, por isso mesmo imperceptível, mas sumamente importante influência sobre nós”.

(Friedrich Von Hardenberg Novalis)

RESUMO

Os românticos brasileiros buscaram firmar a independência do Brasil também no âmbito cultural e, para isso, contaram com a literatura indianista, que explorava elementos caracteristicamente nacionais, a saber, a natureza, o índio e a sua cultura, diferenciando, assim, aquilo que era propriamente brasileiro daquilo que nos era estranho. Essa busca foi cunhada por Gonçalves de Magalhães ao compor o poema épico *A confederação dos tamoios* (1856), que foi alvo de severas críticas de José de Alencar numa série de cartas que destacavam a fraqueza formal, temática e linguística do texto que intencionava ser o poema da nossa nação. As *Cartas sobre A confederação dos tamoios* (1856) revelam “falhas” cometidas por Magalhães e sugerem possíveis “correções” para elas. Uma leitura atenta desses escritos permite observar preceitos estéticos que estariam na base do nosso Indianismo e, conseqüentemente, na base da produção indianista do escritor cearense. A íntima relação entre os preceitos estéticos presentes nas epístolas e a realização das obras indianistas de Alencar levou estudiosos como Araripe Júnior, José Aderaldo Castello e Marcelo Peloggio a afirmarem que as grandes obras indianistas do escritor, *O guarani* (1857) e *Iracema* (1865), teriam por fundamento as cartas de 1856. Partindo da discussão em torno da relação entre os escritos epistolares e os romances indianistas, traça-se um paralelo entre esses textos de modo a identificar as possíveis *Formas Embrionárias Temáticas e Estruturais* dos romances nas cartas, observando como as ideias contidas nas missivas colaboraram com o processo de criação das obras literárias, não deixando de lado a discussão maior sobre a nacionalização da literatura brasileira, estudando a fundo o ideal de nacionalidade da era romântica no Brasil e relacionando os pensamentos de Alencar aos pensamentos defendidos pelos intelectuais contemporâneos a ele, a fim de destacar a importância das cartas alencarinhas para o debate em torno da formação literária brasileira. Destarte, acreditamos que a discussão acerca dos critérios da nacionalidade literária no Brasil ganha nova dimensão, uma vez consideradas as premissas estéticas das cartas objetivadas em obras como *O guarani* e *Iracema*, nos quais a vida dos indígenas, seus usos e costumes, ideias e sentimentos, bem como a exaltação da natureza, ganham relevo e estão, ao mesmo, no centro da literatura romântica indianista.

Palavras-chave: *O guarani. Iracema. Cartas sobre A confederação dos tamoios.* Nacionalismo. Formação literária.

ABSTRACT

The Brazilian romantics sought to assure the independence of Brazil also into the cultural context, and, for that, used the indianist literature, which explored typically national elements, such as nature, the indigenous populations and their culture, making a distinction between what was properly Brazilian from what was alien to us. Such search was set by Gonçalves de Magalhães when writing the epic poem *A Confederação dos Tamoios* (1856), which was a target of harsh criticism by José de Alencar in a series of letters that emphasized the formal, thematic and linguistic weaknesses of the text which was intended to be the poem of our nation. The *Cartas sobre A confederação dos tamoios* (1856) also revealed flaws made by Magalhães and suggested likely “corrections” for them. An incisive reading of such writings allows the observation of esthetic set-ups that would be present among our indianism and, consequently, present on the base of the indianist production of the *Cearense* writer. The intimate relationship between esthetic precepts seen on the epistles and the writing of Alencar’s indianist works took scholars such as Araripe Júnior, José Aderaldo Castello e Marcelo Peloggio to declare that the great indianist works of the writer, *O guarani* (1857) e *Iracema* (1865), would all had been based on the letters of 1856. Taking the discussion among the relation between epistolary writings and indianist romances, a parallel is seen between those texts that may identify the possible *Embrionary Thematic Forms* and *Embrionary Structural Forms* of the romances in the letters, observing how the ideas present in the letters collaborated with the creation process of the literary works, not giving away the most relevant discussion about the nationalization of Brazilian literature, deeply studying the romantic-age concept of nationality in Brazil and relating the thoughts of Alencar to the thoughts defended by his contemporary intellectuals, in order to showcase the importance of the *alencarinas* letters to the discussion around Brazilian literary formation. As a matter of fact, we believe that the discussion around the criteria of Brazilian literary nationality gets a new dimension, if once considered the esthetic premises of the letters objectified from works such as *O guarani* e *Iracema*, on which the indigenous peoples’ lives, their habits and cultural premises, ideas and feelings, as well as the exhibition of nature, earn relevance and are central to romantic Brazilian literature.

Keywords: *O guarani*. *Iracema*. *Cartas sobre A confederação dos tamoios*. Nacionalism. Literary formation.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	09
1 O NACIONALISMO ROMÂNTICO E A FORMAÇÃO DE UMA LITERATURA NACIONAL NO BRASIL	18
1.1 O caráter nacional da literatura brasileira	27
1.2 A recepção histórica das cartas estéticas alencarinas: um breve panorama da crítica literária brasileira do século XIX	34
2 AS FORMAS EMBRIONÁRIAS TEMÁTICAS DOS ROMANCES INDIANISTAS NAS CARTAS ALENCARINAS	47
2.1 Os painéis alencarinos: harmonia e caos na natureza brasileira	56
2.2 O belo horrível na literatura indianista de José de Alencar	67
2.3 A pintura da vida dos selvagens nas obras de cunho indianista	75
2.4 O falar selvagem na construção de uma temática indianista brasileira	83
3 AS FORMAS EMBRIONÁRIAS ESTRUTURAIS E A NOVA FORMA LITERÁRIA NO BRASIL	89
3.1 Iracema: a beleza selvagem brasileira entre o poético e o prosaico, entre o mítico e o histórico	97
3.2 Peri: o herói clássico de um romance moderno	112
CONCLUSÃO	124
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	131

INTRODUÇÃO

Os nossos primeiros românticos¹ foram responsáveis por movimentar o ambiente literário no Brasil e fazer refletir os intelectuais da época sobre a nacionalização da nossa literatura, que, até então, apresentava aspectos que mais caracterizavam a herança clássica francesa do que identificavam uma literatura feita por brasileiros. Na produção dessa geração, identifica-se, lado a lado, o conservadorismo classicista em oposição às aspirações românticas de liberdade estética. Enquanto se falava, nos ensaios da revista *Niterói, revista brasiliense* (1836), da necessidade de se voltar para os motivos nacionais e de se defender a quebra da rigidez métrica e a instauração de novos padrões estéticos na literatura brasileira, na produção literária propriamente dita, identificava-se ainda um forte elo com a literatura clássica, e uma confusão entre temas nacionalistas e a escrita ao modo neoclássico.

Tal confusão se evidencia na publicação de *Suspiros poéticos e saudade* (1836), obra que marca, historicamente, o início do Romantismo brasileiro e garante ao seu autor, Gonçalves de Magalhães, o título de inaugurador do movimento romântico entre nós. Em meio aos anseios de se trabalhar literariamente os motivos nacionais e, assim, formar a literatura do Brasil, surge uma obra que vai em direção oposta a tudo isso, prendendo-se aos preceitos neoclássicos e distanciando-se dos ideais defendidos pelos intelectuais do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro, “uma espécie de academia literária da época, a que se recolheram os homens de estudos”². A produção poética de Magalhães revelou seu tradicionalismo estético, que se chocava diretamente com as ideias por ele divulgadas em seus ensaios, nos quais pregava a liberdade romântica para as letras brasileiras.

O romantismo começou com a poesia e começou de fora, vindo de Paris. Domingos José Gonçalves de Magalhães assinalou o seu início, em Paris, muito mais em algumas passagens de seu ensaio sobre a literatura brasileira, em que pregou a necessidade de encontrar nova expressão para a manifestação literária, do que mesmo nos versos dos *Suspiros Poéticos*. [...] as suas formulações, ainda que deficientes, não encontraram correspondência na execução. Seus versos traduzem a presença do classicismo e até do arcadismo³.

¹ Expressão cunhada por Afrânio Coutinho para identificar os intelectuais ativos no campo literário brasileiro a partir de 1836. Esse grupo inicia-se com a publicação das revistas *Niterói* e *Brasiliense* e inclui nomes como Gonçalves de Magalhães, Araújo Porto Alegre, Varnhagen e Torres Homem. COUTINHO, Afrânio. *Introdução à literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976, p. 164-165.

² SODRÉ, Nelson Werneck. *História da literatura brasileira: seus fundamentos econômicos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969, p. 220.

³ *Ibidem*, p. 217.

A “guerra interna” de Magalhães entre a sua formação neoclássica e os ideais nacionalistas românticos, com os quais havia se encantado no período em que estudou na Europa, se revela ainda mais forte em *A confederação dos tamoios* (1856), poema épico publicado com o apoio financeiro do Imperador D. Pedro II e dos cofres públicos, tendo por finalidade máxima tornar-se o nosso poema nacional por excelência. Na obra revela-se um misto das ideias nacionalistas configuradoras do Indianismo – evidenciado pela temática do indígena brasileiro em seu ambiente natural e a disputa com o elemento estrangeiro, o europeu – organizadas em uma estrutura artística que caíra em desuso no período romântico, a epopeia, a qual limitava a criação e exigia uma rigidez métrica e estrutural, seguindo padrões previamente estabelecidos.

Como no Brasil não houve, a rigor, um Classicismo, Gonçalves de Magalhães, a exemplo do que fizera Camões em Portugal ao compor *Os lusíadas* (1572), buscou a afirmação nacional brasileira por meio da composição de um poema épico, não atentando para o anacronismo histórico-literário em que recaía, pois o resgate de uma forma legitimamente clássica na época em que o Brasil se encontrava era impossível.

Por esses e outros motivos o poema nacional daquele que divulgara o Romantismo para o Brasil foi alvo de uma série de críticas desferidas por um Sr. Ig., que mais tarde soube tratar-se de José de Alencar, em 1856. A publicação das *Cartas sobre A confederação dos tamoios* (1856) em crítica ao poema intensificou a discussão sobre os rumos da literatura brasileira e os anseios nacionalistas dos literatos da época, fortemente impulsionados por Ferdinand Denis, um dos primeiros a escrever sobre esse desejo latente de autonomia literária brasileira, ao publicar seu *Resumo da história da literatura de Portugal seguido do resumo da história da literatura do Brasil* (1826), no qual fundamenta a ideia de que o Brasil, por possuir aspectos geográficos, étnicos, sociais e históricos próprios, deveria também apresentar uma literatura nacional, uma vez que as belas letras de um país se relacionam diretamente com a sua natureza e o seu povo.

Em seu texto, Ferdinand Denis vai arrolando traços que compõem o tipo propriamente brasileiro, como a miscigenação de raças e a cultura que combina elementos comuns a essas raças, e relaciona ainda os elementos do próprio ambiente brasileiro, os quais favorecem o gênio criador do poeta nacional. Para ele, o caráter peculiar de tantas raças torna possível a criação de um novo povo distinto do europeu, o brasileiro, que tem “disposições naturais para receber as impressões profundas” da natureza do Brasil, grandiosa e majestosa

em seu exotismo, não necessitando o poeta nacional de educação civilizada para senti-la e dela extrair a mais pura e verdadeira poesia⁴.

O pensamento de Denis é bastante moderno e caro à ideologia nacionalista romântica⁵, que ganhou raízes profundas no nosso país e se adequou estrategicamente à necessidade de independência da antiga colônia portuguesa na América. Ele fora notadamente inspirado pelo entusiasmo por terras exóticas e geograficamente distintas das do Velho Mundo, que assolara a Europa no século XIX. O intelectual francês escreveu seu *Resumo* motivado pela admiração que sentia pelo Brasil e pela originalidade artística que o país poderia alcançar caso seus poetas se voltassem para os motivos nacionais. Esse pensamento parece ganhar extensão no pensamento dos intelectuais brasileiros coetâneos, que buscavam reconstruir nosso passado histórico literário e dar força a uma literatura inspirada naquilo que o Brasil possuía de mais peculiar: sua natureza e seu povo.

Tais ideias ganham ânimo também no posicionamento de José de Alencar quando, movido pelo desejo de ver nascer no país uma literatura verdadeiramente própria e inspirada nos motivos brasileiros, escreve suas cartas reafirmando constantemente a necessidade de o poeta brasileiro deixar-se tocar pelas belezas de seu país, abandonando as ideias civilizadas europeias:

[...] se algum dia fosse poeta, e quisesse cantar a minha terra e as suas belezas, se quisesse compor um poema nacional, pediria a Deus que me fizesse esquecer por um momento as minhas ideias de homem civilizado.

Filho da natureza embrenhar-me-ia por essas matas seculares; contemplaria as maravilhas de Deus, veria o sol erguer-se no seu mar de ouro, a lua deslizar-se no azul do céu; ouviria o murmúrio das ondas e o eco profundo e solene das florestas⁶.

As palavras de Alencar revelam o pensamento de que a vivência da natureza física e exterior incorporou, nos limites do egocentrismo da visão romântica do mundo, a imaginação criadora e a ‘disposição religiosa da interioridade absoluta’⁷ que levam à reflexão e à criação artística do gênio. Tais palavras corroboram também com o pensamento de grandes pensadores da estética romântica como Shelley, que acreditava ser dever do poeta submeter seu gênio e sua sensibilidade a uma educação para que eles pudessem produzir uma impressão poética sobre os leitores, e as fontes diretas dessa educação são os homens e suas

⁴ DENIS, Ferdinand. Resumo da história da literatura do Brasil. In: Guilhermino Cesar. *Historiadores e críticos do Romantismo*. Rio de Janeiro: Universidade de São Paulo, 1978, p. 38.

⁵ AMORA, Antônio Soares. *A literatura brasileira*. O Romantismo. São Paulo: Cultrix, 1967, p. 58.

⁶ ALENCAR, José de. Cartas sobre A confederação dos tamoios. In: CASTELLO, José Aderaldo. *A polêmica sobre “A confederação dos tamoios”*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP, 1953, p. 05.

⁷ NUNES, Benedito. A visão romântica. In: J. Guinsburg (org). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1985, p. 64.

relações, o conhecimento livresco do poeta e a Natureza, de onde o poeta retira o assunto para os seus poemas⁸.

Em oito esplendidos artigos, Alencar dialoga com o Romantismo mundial, pensando seus preceitos estéticos, e disserta sobre aspectos que configurariam o Romantismo brasileiro, mais notadamente o Indianismo, e analisa como Magalhães realizou a difícil tarefa de se trabalhar os indígenas, a sua cultura, e as belezas naturais do Brasil, levando em consideração traços próprios como o pitoresco, o retorno ao passado, a reconstrução histórica e o culto à natureza, que estariam também no cerne da literatura nacional. Mesmo justificando não querer fazer crítica, mas apenas expor breves reflexões, em sua análise, destaca “falhas” na realização do poema e faz sugestões para que elas sejam “corrigidas”, apresentando uma opinião fortemente embasada por um vasto conhecimento estético e literário.

Inteiramente em harmonia com o pensamento de Ferdinand Denis, Santiago Nunes Ribeiro publica, em 1843, um ensaio intitulado *Da nacionalidade da literatura brasileira* e intensifica ainda mais o desejo de liberdade que dominava o Brasil. Nesse escrito, o chileno afirma que “a literatura é a expressão da índole, do caráter, da inteligência social de um povo ou de uma época”⁹ e, possuindo os brasileiros esse caráter, deveriam, conseqüentemente, também possuir uma literatura pátria.

Todavia, o pensamento de que a literatura de um país se formava a partir da sua cultura e do seu povo não era uniforme; havia aqueles que acreditavam ser a literatura brasileira um simples ramo da portuguesa, apoiando-se na ideia de que a divisão das belas letras era feita de acordo com a língua, e, se no Brasil falava-se a língua portuguesa, o natural seria que a sua literatura, supostamente brasileira, pertencesse à literatura de Portugal.

Fala-se de literatura brasileira por hábito, por vício, talvez por excesso de patriotismo; mas a verdade é que, em todo o rigor da palavra, literatura brasileira é uma entidade que não só não tem existência real, mas que até não pode ter existência possível [...]

A literatura não toma o nome da terra, toma o nome da língua: sempre assim foi desde o princípio do mundo, e sempre há de ser enquanto ele durar [...]

Não há portanto literatura brasileira [...] o que certissimamente [sic] há é que em muitas e muitas obras escritas por brasileiros consiste um dos principais ornamentos da literatura portuguesa¹⁰.

⁸ SHELLEY. Pref. *Revolt os Islam: selected poetry and prose*. In: GOMES, Álvaro Cardoso; VECHI, Carlos Alberto (org.). *A estética romântica: textos doutrinários*. Maria Antônia Nunes (trad. Textos alemães, espanhóis, franceses e ingleses); Dúlio Colombini (trad. Textos italianos). São Paulo: Atlas, 1992, p. 99-100.

⁹ RIBEIRO, Santiago Nunes. *Da nacionalidade da literatura brasileira*. In: COUTINHO, Afrânio. *Caminhos do pensamento crítico*. Rio de Janeiro: Americana Prolivro, 1974, v. I, p. 36.

¹⁰ CASTRO, José da Gama. Correspondência. In: CÉSAR, Guilhermino (sel. e apresentação). *Historiadores e críticas do romantismo*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: EdUSP, 1978, p. 124.

Gama Castro afirma, textualmente, que as obras de escritores brasileiros pertencem unicamente à arte literária portuguesa, pois a literatura se classifica a partir da língua em que é escrita. A discussão suscitada por ele leva a uma reflexão ainda maior em torno das línguas maternas; muitos intelectuais, inclusive Alencar, defendiam que as línguas faladas nas Colônias americanas diferiam em muitos aspectos das línguas faladas nas metrópoles europeias. O inglês, o português e o espanhol, trazidos pelos viajantes para as terras americanas, pelo contato com os povos nativos e pela interferência do clima e da distância entre os continentes, haviam sofrido visíveis transformações que refletiam mais um traço de discrepância entre os povos das Américas e os da Europa, e, portanto, concorriam também para a diferença entre as literaturas desses povos.

Vê-se que as ideias defendidas por Alencar em suas cartas posicionavam-se bem no centro da discussão em torno da literatura brasileira e o seu processo de formação, e dialogavam diretamente com os intelectuais que pensavam a liberdade artística do Brasil. Mas, como se deu o diálogo entre as ideias alencarinas presentes nas *Cartas sobre a confederação dos tamoios* e as dos intelectuais em atividade na época da publicação? Que tensões surgem entre o que defendia o escritor cearense sobre a literatura nacional e o que apregoavam aqueles que pensavam a literatura como um todo e discordavam da existência de uma literatura pátria? As *Cartas sobre a confederação dos tamoios* apresentam alguma importância no processo de nacionalização literária brasileira? Até que ponto elas refletem verdadeiramente o pensamento predominante na época, ou elas apenas apresentam ideias discordantes com o seu contexto histórico-literário?

Traçar um paralelo entre o que preconizava Alencar em suas cartas, e em outros textos nos quais teorizou sobre o Indianismo e a literatura nacional, com o pensamento daqueles que participavam da polêmica sobre os rumos da literatura nacional e o seu processo formador, e ainda dialogar com a ideia de nacionalismo do Romantismo europeu é o nosso objetivo. Pretendemos verificar como o Romantismo europeu influenciou os pensamentos proferidos por Alencar em suas cartas e identificar que contribuições os escritos alencarinos ofereceram à problemática envolvendo a literatura nacional brasileira a sua independência das amarras culturais portuguesa.

Para tanto, não podemos deixar de lado os romances indianistas de Alencar, *O guarani* (1857) e *Iracema* (1865), que tão bem caracterizam o ideal nacionalista romântico do século XIX realizado em obra literária. Essas duas obras apresentam os principais elementos que, como afirmaram Ferdinand Denis e Santiago Nunes Ribeiro, deveriam estar na essência de uma literatura pátria: povo, cultura e aspectos geográficos próprios. Indiscutivelmente, os

dois maiores romances indianistas alencarinos são inspirados por motivos nacionais, o índio e a natureza, e podem ser entendidos como uma espécie de materialização dos preceitos de nacionalidade da literatura brasileira, inclusive por colocarem em relevo questões como a miscigenação e o surgimento de uma nova raça, a cabocla, a qual, durante um tempo, foi considerada a raça brasileira por excelência, garantindo *status* dentro do Império¹¹.

O guarani surgiu um ano após a publicação das polêmicas missivas, apresentando um composto dos principais pensamentos presentes nas cartas e também nos pensamentos que pairavam na atmosfera nacionalista literária brasileira. Nelson Werneck Sodré acredita que *O guarani* marca a configuração do Romantismo brasileiro, o qual antes da publicação do romance era ainda indeciso, confuso e indefinido:

[...] em pouco menos de vinte anos, de 1836, quando Magalhães lançou *Suspiros poéticos e saudades*, em Paris, até 1857, quando, no Rio, Alencar lançou *O guarani*, o Romantismo brasileiro se desenvolvera, alastrara os seus efeitos, criara o seu público, estruturara os seus métodos, escolhera os seus motivos e generalizara os seus processos¹².

O guarani efetivamente marca a consolidação do Romantismo no Brasil. Antes de sua publicação os ideais românticos ainda não estavam plenamente realizados e os temas próprios do movimento – o índio e a natureza brasileira – eram ainda empregados em formas caracteristicamente neoclássicas, *A confederação dos tamoios* provou isso. Com *O guarani*, tema e forma se harmonizam aos caracteres românticos, deixando para trás o que prendia a literatura brasileira ao classicismo ultrapassado.

Iracema, por sua vez, foi publicado quase dez anos após a polêmica em torno d'*A confederação dos tamoios* e também reflete o ideal nacionalista da época e, assim como *O guarani*, nos faz pensar na sua relação com os preceitos aferidos por seu autor na época em que escrevera as suas cartas. Aderaldo Castello acredita que a obra tem inspiração no poema épico *Os filhos de Tupã*, iniciado por Alencar durante a polêmica, mas deixado de lado, sendo o seu assunto redirecionado a fim de concretizar-se em forma de romance histórico. *Iracema*,

¹¹ Nelson Werneck Sodré explica que após a independência o governo passou a incentivar o casamento entre índios e europeus, e os filhos desses casamentos passaram a ter certos privilégios negados a filhos das outras raças, como a negra. E, reproduzindo as palavras de José Veríssimo, apresenta o resultado dessa ação: “Logo depois da Independência correu por todo o Brasil grande furor nativista fazendo com que senhores mudassem os nomes de famílias portuguesas para nomes indígenas das propriedades, às vezes confirmados por títulos de nobreza concedidos pelo Império. Muitos indivíduos de origem europeia, e outros de procedência africana, ficaram tendo nomes de famílias indígenas; pelo que alguns supõem-se caboclos e não de origem predominantemente europeia ou africana” (VERÍSSIMO *apud* SODRÉ, 1969. *Op. cit.*, p. 276).

¹² SODRÉ, 1969. *Op. cit.*, p. 217.

O guarani e Ubirajara, em conjunto, compreenderiam, segundo o crítico, todo o assunto pensado para o poema épico malfadado¹³.

Pode-se dizer que os dois maiores romances indianistas alencarinos possuem uma íntima ligação com os anseios nacionalistas que recobriam o Brasil de norte a sul e, mais precisamente, com as ideias expostas por José de Alencar ao apontar “falhas” no poema épico de Gonçalves de Magalhães. A leitura desses dois objetos artísticos possibilita observar que a temática e a estrutura estão em consonância com os ideais preconizados pelo seu autor nas missivas de 1856.

Antonio Candido diz que *Iracema* seria o romance que melhor corresponderia ao “programa que Alencar traçara na sua polêmica contra *A confederação dos tamoios*: melodia verbal, imagens cheias de cores, fusão íntima com a natureza”¹⁴, tudo isso, explica o crítico, ajudou na composição do romance. De fato, em *Iracema* se verifica uma melodia verbal intensa com cadência poética percebida já nas primeiras linhas da primeira página do livro; as imagens descritas pelo autor são fortes, vivas, cheias de cores, formas, luz e movimento, e a natureza cearense, que serve de cenário ao romance, parece estar em completa relação com a jovem índia, havendo momentos em que a sua companheira inseparável, a ará, voa para o alto das árvores e, de lá, “chama a virgem pelo nome”¹⁵; por vezes, essa mesma natureza torna-se uma extensão do interior da virgem tabajara, refletindo, por exemplo, a sua tristeza ao ser abandonada pelo guerreiro branco que partira em combate¹⁶.

Acreditamos, porém, que os preceitos estético-literários das cartas, em diálogo com os ideais nacionalistas românticos, serviram de base não apenas para a composição de *Iracema*, mas também foram de fundamental importância no processo criativo de *O guarani*. O programa de que fala Antonio Candido também pode ser observado no romance de 1857. As imagens delineadas na obra que narra as aventuras de Peri e Ceci, assim como em *Iracema*, também estão cheias de cores, as quais se avivam na mente do leitor quando este atenta para o resultado final do quadro criado por Alencar. A abertura do romance nos revela esse detalhe. No capítulo intitulado “Cenário”, a descrição do Paquequer promove um misto de cores que ganha relevo em nossa mente quando imaginamos o movimento das águas do rio envoltas pela vegetação que “ostentava outrora todo o seu luxo e vigor”¹⁷. A transparência das águas se opõe ao verde das matas que se estende ao longo das margens do rio e o efeito da sombra

¹³ CASTELLO, Aderaldo. *Iracema e o indianismo de Alencar*. In: ALENCAR, José de. *Iracema – lenda do Ceará*. Ed. de Centenário. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965, p. 270-280.

¹⁴ CANDIDO, Antonio. *O Romantismo no Brasil*. São Paulo: Humanitas/FFLCH, 2004, p. 60.

¹⁵ ALENCAR, José de. *Iracema – lenda do Ceará*. Ed. de Centenário. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965, p. 51.

¹⁶ *Ibidem*, p. 120.

¹⁷ ALENCAR, José de. *O guarani*. Tomo 1º. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951a, p. 82.

criada a partir dos “capteis formados pelos leques das palmeiras” apresenta um jogo de claro e escuro que revela e esconde as cores das trepadeiras e das flores agrestes; tudo pode ser visualizado num painel composto unicamente por formas e cores dos elementos da natureza do Rio de Janeiro, avivados pelas palavras de Alencar. No horizonte dessa mesma natureza o índio e sua senhora se perdem e a melodia verbal é constantemente observada nas falas do índio, a ganharem destaque em meio ao linguajar dos homens civilizados da casa de d. Antonio de Mariz.

Como podemos observar a partir do que propõe Antonio Candido e das observações que fizemos levando em consideração a sua proposta, há uma relação entre o que Alencar escreveu nas cartas de 1856 e os romances indianistas posteriores; ao que parece, as discussões temáticas e estruturais identificadas nas missivas serviram de impulso para a composição dos romances. Corroboramos essa ideia e identificamos a divisão dos assuntos das cartas em dois grandes grupos que se complementam entre si, o *temático* e o *estrutural*. De um lado, Alencar cobra o melhor desenvolvimento dos temas do Indianismo brasileiro (os indígenas e a natureza), do outro, lembra que esses temas não podem ser simplesmente “jogados” em uma forma ultrapassada, própria dos escritores neoclássicos, que há muito fora discutida e superada na querela dos antigos e modernos e até justificada filosoficamente, se recordarmos o pensamento de Georg Lukács¹⁸, ao explicar que o romance seria a forma que melhor se adequaria à modernidade.

Buscamos, pois, entender como se deu o processo de nacionalização da literatura brasileira sob o ponto de vista alencarino nas suas missivas de crítica ao poema nacional de Gonçalves de Magalhães, além de estabelecer uma relação entre as *Cartas sobre A confederação dos tamoios* e os romances *O guarani* e *Iracema*, identificando os preceitos estético-literários de Alencar sobre o Indianismo brasileiro presentes nas cartas que, para nós, serviram de *embriões* na composição dos romances. Chamaremos de *Formas Embrionárias* estes preceitos. Com efeito, estas formas serão divididas em dois grandes grupos, que levam em consideração a divisão dos assuntos comuns às cartas: tema e estrutura.

No primeiro capítulo deste estudo, faremos uma reflexão que abrange o nacionalismo no Romantismo, no intuito de entender como se deu a discussão acerca da nacionalidade literária brasileira e como Alencar se insere nessas reflexões, estabelecendo um diálogo entre os pensamentos do escritor cearense com as ideias dos intelectuais de sua época, pontuando uma relação possível entre o que pensava o cearense e o que defendiam seus

¹⁸ LUKÁCS, Georg. *Teoria do romance*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: 34, 2007, p. 55.

contemporâneos sobre a literatura nacional, procurando entender a relevância das *Cartas sobre A confederação dos tamoios* no processo de estabelecimento de nossa literatura pátria principalmente no âmbito da constituição de uma crítica literária em nosso país.

No segundo capítulo deste estudo trataremos unicamente das *Formas Embrionárias Temáticas*, que apresentam as reflexões de José de Alencar sobre os temas do Romantismo indianista brasileiro, o índio e a natureza, discutindo as reflexões do autor sobre as descrições das paisagens naturais do Brasil e a pintura dos costumes selvagens e a língua indígena na construção de um romance nacional.

No terceiro e último capítulo a discussão será direcionada para o que nomeamos *Formas Embrionárias Estruturais*. As observações de José de Alencar sobre a composição formal d'*A confederação dos tamoios* serão o princípio norteador para analisarmos os embriões estruturais de *O guarani* e *Iracema* nas cartas. Atentaremos ao modo como o escritor deu forma às suas “correções” no tocante à estrutura escolhida por Magalhães, dialogando diretamente com os problemas da questão de forma própria da estética romântica, analisando a mulher indígena como representante da beleza essencialmente brasileira que contribui para a composição do romance único no romantismo brasileiro, por harmonizar em sua estrutura elementos da prosa e da poesia, do tempo histórico e do tempo mítico, além de ponderarmos, ainda, o índio como herói nacional que transita entre o gênero épico e o romance histórico, podendo ser reconhecido como um herói moderno com traços épicos.

1 O NACIONALISMO ROMÂNTICO E A FORMAÇÃO DE UMA LITERATURA NACIONAL NO BRASIL

No que concerne à origem do Romantismo e suas primeiras manifestações, encontramos muitas divergências devido à existência de pensadores que acreditam que o Romantismo teve sua origem em um lugar determinado em decorrência de condições sociais e históricas favoráveis, outros creem que não é possível definir o momento e o local exato em que o movimento se iniciou, pois ele nasceu das várias transformações sociais, culturais e de visão de mundo, ocorridas concomitantemente em diversos espaços e com diversos grupos que não necessariamente mantinham relações entre si. Dessa divergência, surge também a discordância quanto à unificação do Romantismo, existindo aqueles que defendem o acontecimento de vários romantismos distintos uns dos outros, e aqueles que confiam em pontos convergentes e unificadores do movimento.

Arnold Hauser acredita na origem inglesa do Romantismo. Para ele, a era romântica só foi possível a partir de condições sociais e culturais comuns à Inglaterra, em especial o surgimento da classe média burguesa, que entrou em choque com a aristocracia decadente e impôs sua concepção de mundo e seu gosto artístico: “Nas suas origens, o romantismo é um movimento inglês, exatamente como a moderna classe média – que, agora pela primeira vez, fala por si própria, independentemente da aristocracia – é uma consequência das condições existentes na Inglaterra”¹. Para o crítico as origens do movimento romântico e a ascensão da burguesia inglesa estão intimamente ligadas. Somente com a derrocada da aristocracia e o amplo desenvolvimento do burguês sentimental, individualista e, principalmente, produtor e consumidor de arte, foi possível, ao Romantismo, a intensa expansão à medida que o Classicismo sucumbia.

Nicola Abbagnano também defende uma origem exata do Romantismo, porém, diferentemente do posicionamento de Hauser, para ele a gênese do movimento se deu na Alemanha com o aparecimento de *Sturm und Drang*, movimento literário que se rebelava contra o racionalismo iluminista da época e defendia uma poesia mística, espontânea, primitiva, fundamentada principalmente na emoção, que se opunha diametralmente ao racionalismo. Os nomes de maior destaque desse movimento foram os de Gottfried Herder,

¹ HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte*. Tomo II. Trad. de Walter H. Geenen. São Paulo: Mestre Jou, 1982, p. 703.

Johann Georg Hamann, Goethe e Schiller. De acordo com o italiano, as ideias que alicerçaram o *Sturm und Drang* foram basilares para o Romantismo².

Diferentemente de Hauser e Abbagnano, Nachman Falbel não reconhece a possibilidade de definição precisa dos acontecimentos históricos que marcaram a origem e o fim do Romantismo e, conseqüentemente, os lugares em que o movimento se originou. Para ele “o exame do período não permite ao historiador fixar balizas cronológicas nítidas entre causas e efeitos e nem tampouco determinar uniformemente o início e o fim do grande movimento”³, pois, segundo suas palavras, o Pré-Romantismo e o Romantismo nascem do mesmo movimento histórico e seu início coincide em diversos países, a partir de diversos grupos de intelectuais que, nem sempre, estabeleciam relações entre si ou exerciam influências uns sobre os outros. Mesmo admitindo não ser possível delimitar as origens do movimento romântico, Falbel reconhece que ele é fruto de dois grandes acontecimentos da história da humanidade, a saber, a Revolução Francesa e a Revolução Industrial, que desencadearam transformações na sociedade moderna e nortearam os seus ideais.

A Revolução Francesa e as guerras napoleônicas subseqüentes, afirma Falbel, contribuíram para o fortalecimento político-militar da França. Sob o domínio de Napoleão, o país enfrentou a forte coligação dos Estados europeus, tornando-se uma “monarquia expansionista”, cujo principal objetivo era conquistar todo o continente. Como decorrência da expansão francesa, a Europa se viu em intensa transformação e pode observar o crescimento de Estados nacionais movidos principalmente pelas ideias revolucionárias da época e pelas tradições culturais e populares desses Estados que “havia recém-descoberto a sua consciência nacional e ambicionavam um lugar ao sol entre as nações”⁴, ou seja, podemos considerar as revoluções ocorridas na França e os embates entre ela e os demais países europeus como o fundamento do nacionalismo romântico.

Otto Maria Carpeaux também reconhece a importância das revoluções para o florescimento do Romantismo, em especial, a Revolução Francesa que, para ele, instigou autores do Pré-Romantismo a criarem uma literatura, considerada “ideológica”, como resposta à insatisfação desses homens excluídos pela sociedade burguesa e utilitarista em

² ABBAGNANO, Nicola. O romantismo. In: *História da filosofia*. Trad. de Antônio Ramos Rosa e Antônio Borges Coelho. 3. ed. Lisboa: Editorial Presença, v. VIII, 1984, p. 239-240.

³ FALBEL, Nachman. Fundamentos históricos do Romantismo. In: J. GUINSBURG (org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1978, p. 23.

⁴ *Ibidem*, p. 41.

ascensão. Carpeaux explica que essa literatura se situou conscientemente fora da realidade social, ora evadindo-se, ora atacando-a⁵.

O estudioso austríaco afere que a descendência do movimento romântico apresenta três pontos de partida: um alemão, formado pelos intelectuais de Iena que não se identificavam com a literatura clássica e estavam profundamente influenciados pelas figuras de “Rousseau, Werther e Ræuber”; um inglês, composto, mormente, pelos chamados “*Lake Poets*”, poetas intensamente inspirados pela filosofia de Burke e criadores de uma poesia de cunho nacionalista com linguagem simples, quase coloquial, e sem muitos ornatos; e um francês, ocasionado pela emigração de adeptos do Pré-Romantismo alemão e pelo intenso contato da França com o restante da Europa, a partir do domínio napoleônico. Desses três pontos surge o Romantismo que, muitas vezes, é dividido entre romantismo “medievalista e conservador” alemão e romantismo “liberal e revolucionário” francês, ao passo que o romantismo inglês seria uma junção de aspectos comuns ao francês e ao alemão⁶.

Apesar de estabelecer essa divisão tão rigorosa, a qual busca colocar cada manifestação romântica em “seu lugar”, Carpeaux reconhece que ela não é exata e a identifica, na verdade, como um esquema que classifica o Romantismo, mas não consegue abarcar por completo o “movimento dialético das ideias e formas” românticas, servindo apenas como simples classificação da “imensa e multiforme riqueza poética” do movimento romântico; portanto, para ele, “[...] torna-se cada vez mais claro que essa palavra ‘romantismo’ não tem nenhum sentido definido, nem sequer cronológico – é apenas o nome ambíguo de um capítulo da história literária”⁷.

Dessa forma, Nachman Falbel e Otto Maria Carpeaux admitem que acontecimentos históricos e sociais contribuíram para o aparecimento do movimento artístico-filosófico que recebeu o nome de Romantismo, quando este ainda se achava em pleno desenvolvimento⁸. Diversamente a Arnold Hauser e Nicola Abbagnano, que tentam fixar a origem do movimento em um único país, a saber, na Inglaterra e na Alemanha

⁵ CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*. Vol. II. São Paulo: Leya, 2011, p. 1365.

⁶ *Ibidem*, p. 1422-1423.

⁷ *Ibid.*, p. 1423.

⁸ René Wellek explica que os termos que nomeiam épocas literárias determinam a consciência de mudanças sociais, históricas e de mentalidades, em um determinado período. No caso do Romantismo, porém, essa determinação é demasiado complicada, uma vez que o uso da terminologia pode ser identificado desde o início do movimento inviabilizando a confirmação dessa consciência das transformações: “No caso do romantismo, a questão da terminologia, sua difusão e estabelecimento, é sobremaneira complicada porque é contemporânea ou proximamente contemporânea dos fenômenos descritos. A adoção dos termos mostra a consciência de certas mudanças. Mas esta consciência pode ter existido sem esses termos, ou esses termos podem ter sido introduzidos antes de terem se dado as mudanças reais, simplesmente como um programa, como a expressão de um desejo, um incitamento à mudança”. WELLEK, René. *Conceitos de crítica*. Trad. de Oscar Mendes. São Paulo: Cultrix, s/d, p. 119-120.

respectivamente, os outros dois estudiosos reconhecem que manifestações, reflexões e reações semelhantes às dos dois países em questão aconteciam, ao mesmo tempo, em outras partes da Europa, não sendo possível garantir, portanto, a um ou a outro país o título de “fundador do Romantismo”.

Podemos considerar René Wellek como pertencente ao grupo de estudiosos que discordam do posicionamento de Hauser; mas Carpeaux garante nova dimensão à discussão ampliando-a e desenvolvendo-a sob um novo aspecto, o da unidade do Romantismo, que também está intimamente relacionada à sua origem. Também reflete sobre a unidade romântica ao considerar a existência não de um, mas de vários “romantismos, no plural”⁹. No entanto, com Wellek, esse importante ponto de discussão acerca do movimento ganha um enfoque especial. Ele não ignora que tenham ocorridos vários movimentos concomitantes, na Alemanha, na Inglaterra e na França, que antecederam e ajudaram a compor o Romantismo, porém, acredita que esses não aconteceram de modo separado, mas, em verdade, exercem influências mútuas e representaram papel decisivo na configuração da época:

Deve-se naturalmente admitir distinções entre as diferentes fases do desenvolvimento [do Pré-Romantismo ao Romantismo]. Houve o movimento da “tempestade e ímpeto” dos anos setenta do século XVIII, que corresponde ao que hoje é chamado alhures de “pré-romantismo”. Foi mais radical e violento do que qualquer outro similar na Inglaterra ou na França, mas deve ser reconhecido como substancialmente o mesmo movimento, se nos damos conta de que a influência individual mais importante foi a de Rousseau e compreendemos a extraordinária extensão em que os críticos ingleses e escoceses do século XVIII prepararam as ideias de Herder¹⁰.

O movimento alemão *Sturm und Drang* deixou como herança de maior relevo para o Romantismo o reconhecimento e o valor do sentimento enquanto contraposição à razão, considerada incapaz de alcançar a substância das coisas¹¹. Todavia, não se pode considerar que toda a impetuosidade alemã tenha sido a única fonte de inspiração para o movimento romântico. Na verdade, o Pré-Romantismo como um todo, diz Wellek, foi um movimento que antecedeu o Romantismo em várias partes da Europa, e todas as manifestações, que dele fizeram parte, contribuíram umas com as outras, por exemplo, Herder, que fez parte do movimento Pré-Romântico alemão, recebeu forte influência de escritores e críticos ingleses, escoceses e também franceses¹², enquanto que a importância de

⁹ CARPEAUX, 2011. *Op. cit.*, p. 1366.

¹⁰ WELLEK. *Op. cit.*, p. 146.

¹¹ ABBAGNANO, 1984. *Op. cit.*, p. 240.

¹² Rüdiger Safranski, baseado nas cartas e relatos de viagens escritos por Herder, afirmar que a história do Romantismo na Alemanha se inicia com uma viagem empreendida pelo escritor à França em 1769, durante a

Rousseau para o movimento jamais pode ser negada, tanto que para muitos ele é considerado o pai do Romantismo. Podemos lembrar ainda do Ossianismo, que buscava o retorno às origens escocesas, que influencia bastante o ideal romântico de retorno ao passado.

Ao reconhecer que o Romantismo teve uma fase precedente, a chamada pré-romântica, e que essa fase foi comum a vários países da Europa com diversos grupos que estabeleceram trocas constantes e influências significativas entre si, e, portanto, não podem ser admitidos em separado, mas apenas conjuntamente, René Wellek leva a reflexão para o âmbito da unidade. Ou seja, havia elementos que, segundo ele, tornavam tanto o movimento antecedente quanto o próprio Romantismo um movimento único, mesmo que com alguns traços peculiares aos lugares onde as manifestações aconteciam.

A fim de provar a sua tese sobre a unidade romântica, tanto na Europa quanto em outras partes do mundo, René Wellek recorre à análise de alguns aspectos básicos do Romantismo e observa como esses aspectos adquirem relevância em cada país onde o movimento se objetivou e como os intelectuais pensavam esses aspectos:

Se examinarmos as características da literatura que se chamou a si mesma, ou foi chamada 'romântica' em todo o continente, encontraremos pela Europa as mesmas concepções de poesia e dos produtos e natureza da imaginação poética, a mesma concepção de natureza e sua relação com o homem, e basicamente o mesmo estilo poético, com emprego de imagens, símbolos e mitos claramente distinto do emprego do neoclassicismo do século XVIII¹³.

Partindo de três critérios principais – a concepção de poesia, de natureza e de estilo poético – Wellek chega à conclusão de que em todos os países europeus onde o Romantismo aconteceu, em especial na Alemanha, na França e na Inglaterra, a poesia era compreendida como o conhecimento da realidade mais profunda por meio da imaginação; a natureza era percebida como um todo orgânico cujos elementos estavam em constante relação entre si; e o estilo poético era construído a partir de mitos e símbolos, com a liberdade de criação, oriunda da rebelião contra as regras clássicas, desempenhando forte papel nessa construção estilística.

Com essas reflexões, o crítico supracitado admite que, por mais que diferentes manifestações, isoladas ou não, tenham ocorrido em diversos países, elas apresentam concepções e ideais semelhantes, o que acaba unificando tais manifestações em um só

qual estabeleceu contato com novas ideias que serviram de inspiração não somente para ele, mas para toda uma geração. SAFRANSKI, Rüdiger. *Romantismo: uma questão alemã*. Trad. de Rita Rios. São Paulo: Estação Liberdade, 2010, p. 15-16.

¹³ WELLEK. *Op. cit.*, p. 145.

movimento conhecido em todo o mundo pelo nome de Romantismo. Além desses elementos em destaque, outros, como o individualismo, o ideal nacionalista e o medievalismo, podem ser considerados provas contundentes de que não se pode pensar em vários romantismos no plural, a exemplo da reflexão de Otto Maria Carpeaux, mas em um só movimento, com os mesmos objetivos, as mesmas inquietações e a mesma visão de mundo, todavia, apresentando aspectos pertinentes a cada país onde ocorreu, pois seria impossível pensar um movimento que pregava a volta às origens sem apresentar os traços particulares de cada lugar. No entanto, esses traços, por si só, não são capazes de deslegitimar a unidade romântica na Europa e fora dela.

Diante do exposto, podemos reconhecer que o Romantismo não aconteceu somente na Inglaterra, ou na França, ou na Alemanha, nem teve sua origem restringida somente a um desses países, mas foi um movimento da Europa como um todo e se estendeu para outros espaços, encontrando receptividade especial na América, onde as concepções revolucionárias do movimento encontraram terreno fértil e produziram frutos significativos.

Além das concepções de poesia, de natureza, e de estilo poético – enquanto aspectos confirmadores da unidade romântica –, podemos considerar também o nacionalismo como um dos traços comuns a todos os países onde o movimento romântico se manifestou e, conseqüentemente, outro elemento unificador do Romantismo. A época em que o Romantismo tomou forma foi marcada pelo forte processo de construção de unidade das nações europeias e pela independência dos países americanos, os quais buscavam, a todo custo, afirmar a sua condição de ex-colônia, como resume muito bem Maria Helena Rouanet:

O que acontece durante o século XIX é que, por um motivo ou por outro, e em momentos diferentes, diversos países estão se constituindo enquanto Nação [...]. todos os países da América estavam se tornando independentes das respectivas metrópoles coloniais. Simultaneamente, Portugal e Espanha perdiam, assim, partes consideráveis de seus territórios. A França derrubava séculos de monarquia, proclamava uma República e, em poucos anos, via-se na condição de Império, com Napoleão Bonaparte. A Alemanha vinha trabalhando de forma mais ou menos sistemática, no sentido de constituir a sua unificação. Como se pode notar, todos precisavam criar ou reestruturar a imagem de unidade necessária à ideia de Nacionalidade¹⁴.

Durante o século XIX, os países da Europa procuravam reafirmar, ou afirmar, a sua condição de nação unificada com limites geográficos, cultura, língua e regime político bem definidos, a fim de garantir, portanto, o reconhecimento de sua nacionalidade. Já, em

¹⁴ ROUANET, Maria Helena. Nacionalismo. In: JOBIM, José Luís (org.). *Introdução ao Romantismo*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1999, p. 20.

toda a América, o nacionalismo se confundiu intimamente com o momento de independência de seus países, o que demandava uma necessidade de asseverar a condição de nação livre a cada um deles, delineando os seus aspectos identitários, em oposição aos Estados do Velho Mundo, e que permitissem o reconhecimento de um *eu nacional*.

O pensamento de Rouanet, aliás, se assemelha bastante ao de Antonio Candido na sua *Formação da literatura brasileira*, quando afirma ser o “nacionalismo artístico” um fruto de condições históricas e transformações em países que adquiriram autonomia e unidade:

Aparece [o nacionalismo] no mundo contemporâneo como elemento de autoconsciência, nos povos velhos ou novos que adquirem ambas [autonomia e unidade], ou nos que penetraram de repente no ciclo da civilização ocidental, esposando as suas formas de organização política. Este processo leva a requerer em todos os setores da vida mental e artística um esforço de glorificação dos valores locais, que revitaliza a expressão, dando lastro e significado a formas polidas, mas incharacterísticas¹⁵.

O Brasil, obviamente, fazia parte desses países recém-libertos do domínio europeu e, semelhantemente às outras nações do continente, buscava afirmar a sua autonomia e liberdade e definir os traços que o diferenciariam de sua antiga metrópole, ou seja, procurava delinear os elementos que tornavam o “brasil, Brasil”, para usar uma expressão de Roberto DaMatta¹⁶, e lhe garantissem *status* de Estado independente e totalmente distinto de Portugal.

Maria Helena Rouanet acredita que a nacionalidade brasileira passou por um processo intelectual e político de construção, não sendo algo inconsciente, como, para ela, a ideia de *instinto de nacionalidade* machadiana sugere, mas um processo pensado por um determinado grupo e com objetivos específicos, a saber, a formação cultural e política de uma nação que acabou de proclamar a sua independência¹⁷. Dentro desses objetivos, elementos que constituíam a política, a economia, a história, a geografia e, sobretudo, a cultura do país, foram amplamente explorados até que se edificasse uma “consciência nacional”.

Benedict Anderson acredita que o nacionalismo e a nacionalidade são produtos culturais específicos, com legitimidade emocional profunda, e, como tal, precisam ser compreendidos a partir de suas origens históricas e das transformações de significados ao longo do tempo¹⁸. É nesse sentido que Rouanet procura compreender a nacionalidade brasileira. Para ela, a consciência nacional do Brasil, assim como em outros países, foi

¹⁵ CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. Vol. 1. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981, p. 27.

¹⁶ DAMATTA, Roberto. *O que faz o brasil, Brasil?* Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p. 11-12.

¹⁷ ROUANET, 1999. *Op. cit.*, p. 10-11.

¹⁸ ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. Trad. de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 30.

historicamente arquitetada, principalmente a partir da propagação do Romantismo pelo país, o qual ajudou a difundir, por meio de sua literatura, o conhecimento das delimitações geográficas do Brasil, os seus costumes, as suas origens e os fatos históricos que possibilitaram situar o país em determinada temporalidade, garantindo, para a nova nação, uma consciência histórica significativamente demarcada.

A literatura tomou parte nesse projeto de construção da Nacionalidade e desempenhou, aí, uma função efetiva. Escrever o que quer que fosse – poesia ou história, teatro ou levantamentos topográficos, romances ou descrições geográficas, crônicas ou dissertações etnográficas – podia ser instrumento para atingir o objetivo visado. Com uma condição: era preciso que o que se escrevesse fosse considerado “útil e precioso” para a pátria.

Os livros úteis e preciosos eram exatamente aqueles que pudessem contribuir para desenhar os contornos de uma imagem do Brasil [...] E, nesse sentido, a literatura tinha muito para dar e seus serviços podem mesmo ser considerados indispensáveis¹⁹.

Dentro desse propósito, a literatura desempenhou papel importantíssimo, visto que, por meio dela, foi possível tornar “palpável”, para os brasileiros, os fatos e dados da história da nação e disseminar os aspectos que tornavam o *Brasil brasileiro*, a saber, a sua terra, o seu povo, a sua fauna e a sua flora. À literatura, portanto, coube o papel de tornar visíveis os motivos nacionais, delineando os traços do povo que ajudou a dar origem ao país, da natureza que fascinava o estrangeiro pela sua exuberância e exotismo²⁰, e dos costumes de nossa gente, enfim, delinear um mapa de tudo o que poderia caracterizar o país que estava *em formação*.

Para Antonio Candido, a nossa tradição literária teve início com os árcades mineiros, os quais foram os primeiros a tornar contínua a produção literária no país e apresentar o desejo de fazer *literatura brasileira*, transmitindo-lhe um caráter mais nacional. Em meados do século XVIII, o Arcadismo – que para o crítico literário compreende também a Ilustração e o Neoclassicismo – marca o momento decisivo em que a literatura brasileira começa a adquirir caracteres orgânicos de sistema literário, apresentando um número

¹⁹ ROUANET, 1999. *Op. cit.*, p. 17-18.

²⁰ Mariza Santos e Maria Angélica Madureira explicam que a constituição das imagens do Brasil do século XIX, e da América como um todo, foi profundamente contaminada pelo do olhar do europeu. Para elas, a visão do homem americano sobre suas belezas naturais, seu povo e seus costumes recebeu os influxos da visão do estrangeiro sobre a América e os americanos: “As imagens revelam o quanto a formulação do olhar americano foi emoldurada pela perspectiva europeia. Enfatizando o exotismo das nossas diferenças, constituiu-se um imaginário extremamente demarcado. As expedições científicas, prática inaugurada no século XVII, intensificaram-se ao longo do século XIX, e os relatos que delas resultaram foram os responsáveis pela criação deste imaginário que não somente modelou a percepção europeia sobre a América como também a dos americanos sobre si próprios”. (SANTOS, Mariza Veloso Motta; MADEIRA, Maria Angélica. *Literaturas brasileiras: itinerários no pensamento social e na literatura*. São Paulo: Paz e Terra, 1999, p. 62).

considerável de escritores conscientes de sua função, público leitor e obras de estilos linguísticos semelhantes²¹. No entanto, somente nos primeiros anos do século XIX a produção literária brasileira ganhou pleno desenvolvimento em decorrência da ampliação do ambiente de discussão intelectual a partir da transferência da corte portuguesa para o Brasil, e o início do processo de Independência, que ocasionou transformações significativas no país como a criação de uma imprensa nacional²², a publicação de periódicos e a criação de escolas superiores:

Foi a nossa Época das Luzes, acarretando algumas consequências importantes para o desenvolvimento da cultura intelectual e artística, da literatura em particular. Posta em cavaleiro entre o passado tateante [*sic*] e o século novo, que se abria triunfal com a Independência, viu o aparecimento dos primeiros públicos consumidores regulares de arte e literatura; a definição de posição social do intelectual; a aquisição, por parte dele, de hábitos e características mentais que o marcariam até os nossos dias²³.

A partir da chegada da família real portuguesa ao Brasil, o país passou por profundas transformações, principalmente para a literatura nacional, que viu surgir um número maior de escritores conscientes de seu papel na nação que se formava, e também na recepção da produção desses escritores. Agora, a literatura dita brasileira apresentava um público maior, que se reconhecia nas obras de seus escritores e nelas identificava os elementos que a tornavam nacional. Após a Independência essa consciência nacional intensificou-se, e o anseio de ver-se livre culturalmente tomou posse de nossos intelectuais e daqueles que liam e apreciavam as suas obras.

Destarte, Portugal se viu menos “dono”, política e economicamente, de sua antiga colônia, e, sob um sentimento de tutela perdida, procurou assenhorear-se da produção intelectual brasileira, apresentando como justificativa a língua em que a literatura do país é produzida, estabelecendo, dessa forma, o domínio cultural sobre sua ex-colônia.

Benedict Anderson explica que a língua não é um fator determinante na origem dos estados nacionais e conseqüentemente do nacionalismo nos países americanos, pois estes tinham como língua oficial aquela de sua antiga metrópole²⁴. No caso do Brasil, essa língua em comum foi vista como elemento que servia de justificativa tanto para o domínio cultural, por parte de Portugal, quanto para a independência definitiva, por parte do Brasil, uma vez

²¹ CANDIDO, 1981. *Op. cit.*, p. 43.

²² Benedict Andersen acredita que o chamado “capitalismo tipográfico” ajudou no processo de criação e fixação de línguas oficiais nas nações e, conseqüentemente, proporcionou a construção de uma imagem de antiguidade, seria essencial à ideia subjetiva de nação. ANDERSON, 2008. *Op. cit.*, p. 79-81.

²³ CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. Vol. 2. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981, p. 227.

²⁴ ANDERSON, 2008. *Op. cit.*, p. 84.

que a nação europeia considerava-se detentora da cultura de sua ex-colônia por esta não apresentar características linguísticas próprias, enquanto que a nova nação reconhecia-se livre também nas letras, pois via em sua língua elementos diferenciadores do português falado em Portugal, a saber, a cadência e a existência de termos indígenas.

Como podemos perceber, a literatura brasileira do século XIX vê-se situada entre a consciência nacional e o anseio português de manter o país sob seu domínio cultural. Neste capítulo, portanto, pretendemos analisar como Portugal buscou manter, culturalmente, sua autoridade sobre o Brasil, e como nossa literatura foi capaz de garantir que esse domínio não se objetivasse mesmo após o grito de independência. Para tanto, dois pontos serão analisados: o primeiro diz respeito à existência propriamente dita de uma literatura brasileira no século XIX e a tomada de consciência²⁵ dos intelectuais da época, os quais defendiam que nossas letras pertenciam exclusivamente ao povo brasileiro, já que não éramos mais parte do reino português; o segundo ponto centra-se na crítica literária do período e na sua significação para o processo de formação de uma consciência nacional literária. Em seguida, vamos nos ater à recepção das *Cartas sobre A confederação dos tamoios* e sua contribuição para a compreensão da atividade da crítica literária no Brasil do século XIX. Tais reflexões nos permitirão compreender como as ideias defendidas por Alencar – notadamente entusiasmadas pelos pensamentos vigentes no Romantismo europeu – em suas cartas estéticas, e em outros escritos, críticos contribuíram para a constituição de uma literatura pátria em nosso país, tanto na produção de obras literárias com “a cara do Brasil” quanto com a prática de uma crítica literária de cunho mais reflexivo-estético.

1.1 O caráter nacional da literatura brasileira

A existência, ou inexistência, de uma literatura nacional no Brasil gerou grandes discussões entre os intelectuais que pensavam a nossa nacionalidade. Como dito anteriormente, havia dois pensamentos completamente distintos no tocante à literatura brasileira: um defendia que nossos escritores e suas respectivas obras faziam parte do legado português; o outro, que a literatura do Brasil apresentava elementos próprios de nossa cultura, o que a separava por completo da cultura literária lusitana. O primeiro posicionamento estava pautado no caráter linguístico, e considerava que se a língua portuguesa era comum aos

²⁵ Termo cunhado por Antonio Candido em *Formação da literatura Brasileira* para falar sobre como os escritores brasileiros, após a Independência, se empenharam em utilizar a literatura como parte de um programa de formação nacional. CANDIDO, 1981. *Op. cit.*, p. 26.

brasileiros e aos portugueses, logo a literatura também o era; o segundo, baseava-se no caráter nacional de cada povo que se revelava nos elementos pertinentes a sua cultura, os quais constituíam traços típicos da literatura de cada país.

Eric Hobsbawm assinala as mudanças na concepção de “nação” entre os séculos XVIII e XIX, destacando que até por volta de 1880 o termo estava relacionado principalmente à ideia de origem, de descendência e, aos poucos, foram-se agregando novos elementos, como a terra e a língua, e a ideia mesma de um governo capaz de unificar uma nação²⁶. A partir do pensamento de que “nação” indica a terra de origem, a língua e os demais aspectos distintivos de um povo, podemos considerar o processo de independência política e cultural do Brasil.

Antes do país se tornar independente, a concepção política de “nação” não levava em consideração os aspectos étnicos e linguísticos, e sim o fato da nação representar os interesses coletivos em detrimento dos individuais, o bem comum em detrimento do interesse particular, ou seja, o que garantia o *status* de nação era estar sob o manto de um mesmo governo. Essa concepção outorgava às metrópoles o poder sobre suas colônias, consideradas partes integrantes das nações que as dominavam. Após a Independência, o Brasil reclamou para si o direito sobre sua “nacionalidade” baseada em elementos como etnicidade e língua que afiançavam um sentimento de pertença e ganhavam cada vez mais destaque nas discussões pelo país e até mesmo no exterior.

De fato, uma visita aos intelectuais que refletiam sobre a literatura brasileira no século XIX revela a tentativa de condicionar os escritos nacionais a uma espécie de “sistema cultural lusitano”, em meio a um intenso exame acerca da formação dos Estados-nacionais americanos e à necessidade que estes tinham de se voltarem para os elementos locais, tais como a sua natureza, o seu povo, os seus costumes, os fatos de sua história, e deles fazerem brotar a mais legítima literatura pátria.

Friedrich Bouterwerk foi, certamente, o primeiro estrangeiro a falar sobre a arte literária em Portugal e a considerar a literatura escrita por brasileiros e portugueses uma só e mesma coisa. Na sua *História da poesia e da eloquência portuguesa* dedica um capítulo aos poetas Antônio José e Cláudio Manuel da Costa. A sua ponderação se inicia com uma reflexão acerca da má influência exercida pela ópera italiana sobre a poesia dramática lusitana, o que levou os poetas dramáticos portugueses a expressarem em seus textos o mais

²⁶ HOBBSAWN, Eric. *Nações do nacionalismo desde 1780: programa, mito e realidade*. Maria Cecília Pacli; Ana Maria Quirino (trad.). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990, p. 27-36.

alto nível de mau gosto, em literatura, com o objetivo único de satisfazerem a necessidade de entretenimento da corte lisboeta²⁷.

Cláudio Manuel da Costa é considerado por Bouterwerk como o responsável por restabelecer o contato da literatura portuguesa com a mais alta tradição literária italiana, recorrendo à imitação dos poetas clássicos da Itália, e tornando a sua poesia um acontecimento literário de grande valor estético. A semelhança entre a poesia de Costa e a de Petrarca é, para o estudioso alemão, o ponto alto dos escritos do poeta luso-brasileiro:

Mas os sonetos de Costa possuem rara expressividade e naturalidade poética, sem quaisquer exageros e enfeites extravagantes; casam-se com a profundidade de sentimentos de Petrarca, e isso de moto tão feliz, em linguagem tão elegante e sincera, que tais sonetos podem ser considerados os mais perfeitos da literatura portuguesa. Por vezes, pensamos ouvir o tom ingênuo das antigas canções portuguesas, que nos fosse restituído pelo eco italiano²⁸.

De fato, Bouterwerk tenta assegurar a Portugal o direito sobre os escritos do poeta árcade – hoje consagrado por nossa tradição crítica como um dos nomes mais significativos da chamada “escola mineira”²⁹ – considerado o inovador da literatura portuguesa, ao retomar os preceitos estéticos clássicos e, por conseguinte, tornar-se um restaurador do estilo nobre e elevado nas belas letras lusitanas.

Assim como o seu companheiro alemão, o genebrino Simonde de Sismondi faz uma breve análise dos caminhos traçados pela literatura portuguesa a partir do contato com a ópera italiana e os resultados negativos desse contato, proferindo, igualmente, o papel de “salvador” desempenhado por Cláudio Manuel da Costa em relação aos textos literários lusos, pelo mesmo motivo de ter restaurado toda a riqueza e o bom gosto advindo dos poetas clássicos numa época em que Portugal beirava a ruína sob o ponto de vista artístico. Para ele, “desde o século XVIII, as colônias portuguesas acrescentaram alguns poetas ao número dos que haviam nascido na Lusitânia”, e conclui sua reflexão verificando a possibilidade de que – com a comprovada superioridade de muitos poetas luso-brasileiros sobre aqueles nascidos em terras portuguesas na Europa – um verdadeiro sucessor de Camões, equiparando-se em qualidade estética, esteja a se formar em terras brasileiras³⁰.

²⁷ BOUTERWEK, Friedrich. Antônio José e Cláudio Manuel da Costa. In: CÉSAR, Guilhermino. *Historiadores e críticos do romantismo*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1978, p. 8-9.

²⁸ *Ibidem*, p. 10.

²⁹ VERRÍSMO, José. *História da literatura brasileira: de Bento Teixeira, 1601 a Machado de Assis, 1908*. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1981, p. 103.

³⁰ SISMONDI, Simonde de. De La littérature du Midi de l'Europe. In: CÉSAR, Guilhermino. *Historiadores e críticos do romantismo*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1978, p. 21-26.

Dois fatores são substanciais na definição do quadro de obras e escritores pertencentes à literatura portuguesa em meados do século XIX, a saber, a língua e o domínio político de Portugal sobre o Brasil, tanto que não se questiona o consenso geral, aqui representados pelos pensamentos de Bouterwerk e Sismondi, de que a literatura herdava o nome da língua na qual era escrita, ou antes, aquela do país dominador.

Os árcades de Minas Gerais apareceram com frequência nos escritos sobre a literatura portuguesa no final do século XVIII e começo do século XIX, certamente porque, como relata José Veríssimo, desde o século XVII aquilo que se podia chamar de “consciência nacional” estava sendo formada no Brasil em decorrência das guerras holandesas³¹, mas somente no século XIX essa consciência tomou forma definida e começou a reivindicar para si a autonomia de sua cultura e literatura que lhe fora negada durante os tempos de domínio português.

Para Benedict Anderson, nos países americanos o fator determinante para a constituição de uma “comunidade imaginada” não foi o linguístico em si, mas a divulgação de textos impressos por parte daqueles que nasceram na América, que tinham descendência europeia e se identificavam com a terra onde nasceram³². No caso do Brasil não foi diferente, nosso nacionalismo foi amplamente difundido por meio de escritos literários e teóricos que buscavam constituir um sentimento nacional reafirmando continuamente nossas características enquanto povo.

No entanto, o fator linguístico apresentava-se como um forte instrumento para a formação de uma consciência nacional, pois como se verificou, o domínio português, mesmo após a Independência política de sua colônia americana, buscou se manter por vias literárias, baseado na língua em que nossas obras eram escritas. Combatendo esse pensamento, diz Santiago Nunes Ribeiro:

[...] se a autoridade deve decidir a questão que nos ocupa, invocaremos a do Sr. Visconde de Chateaubriand [...] ‘A língua inglesa possui quatro literaturas diferentes: a irlandesas, a inglesa propriamente dita, a escocesa, e a *americana*’. Pelo que diz respeito à Irlanda e à Escócia, poderiam dizer que o autor do gênio do cristianismo fala dos contos populares que nos dialetos desses povos se conservam, mas como diz expressamente – a língua inglesa – não pode haver dúvida no sentido de suas palavras [...]

Se pois nas línguas europeias há diferenças radicais de estilo e de maneira, isto é, se numa língua mesma, falada por povos que estão debaixo do mesmo céu, a pequenas distâncias e com relações já seculares, há literaturas diferentes, porque não se há de permitir que as de povos que habitam a duas e três mil léguas de distância, e cujos

³¹ VERRÍSMO, 1981. *Op. cit.*, p. 126.

³² ANDERSON, 2008. *Op. cit.*, p. 106.

costumes, leis e usanças longe estão de ser perfeitamente idênticos, tomem a denominação de sua própria nacionalidade?³³.

Não há dúvidas de que o chileno procurou justificar a autonomia da literatura brasileira confiando que os elementos culturais são os verdadeiros determinantes do caráter nacional de uma literatura. Para ele, falar em uma única literatura portuguesa, a qual compreende portugueses e brasileiros, é tão inconcebível quanto para Chateaubriand o é a ideia de uma literatura inglesa englobando todos os países que têm o inglês como idioma oficial. Tal pensamento se justifica, dada a distinção entre os costumes culturais de cada nação.

Na segunda edição de *Iracema*, José de Alencar defende pensamento semelhante ao de Santiago Nunes Ribeiro, ao falar sobre os escritores ingleses. As palavras do cearense, de fato, nos levam a acreditar na existência de uma aproximação entre as suas ideias e as de seus contemporâneos acerca de nossa nacionalidade literária:

Quando povos de uma raça habitam a mesma região, a independência política só por si forma sua individualidade. Mas se esses povos vivem em continentes distintos, sob climas diferentes, não se rompem unicamente os vínculos políticos, opera-se, também, a separação nas ideias, nos sentimentos, nos costumes, e portanto, na língua, que é a expressão desses fatos morais e sociais³⁴.

O pensamento proferido por José de Alencar estava certamente influenciado pelas ideias, disseminadas na Europa, de interferência do clima, da natureza e do ambiente como um todo sobre a literatura, e aqui podemos pensar realmente em Madame de Staël e a sua distinção entre a “literatura do norte e literatura do sul”³⁵. O escritor brasileiro admite a influência do clima e a posição geográfica do Brasil em relação a Portugal sobre a consciência de nossa independência literária; para ele, esses fatores contribuíram para que as ideias, os sentimentos e suas realizações, em termos artísticos, fossem totalmente diversos das realizações lusitanas³⁶.

³³ RIBEIRO, Santiago Nunes. Da nacionalidade da literatura brasileira. In: COUTINHO, Afrânio. *Caminhos do pensamento crítico* V. I. Rio de Janeiro: Americana Prolivro, 1974, p. 37.

³⁴ ALENCAR, José de. Pós-escrito. In: ALENCAR, José de. *Iracema – lenda do Ceará*. Ed. de Centenário. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965, p. 170.

³⁵ STAËL, Madame de. A poesia do norte e a poesia do sul. In: GOMES, Álvaro Cardoso; VECHI, Carlos Alberto. (org.). *A estética romântica: textos doutrinários*. Maria Antônia Nunes (trad. Textos alemães, espanhóis, franceses e ingleses); Dúlio Colombini (trad. Textos italianos). São Paulo: Atlas, 1992, p. 59-60.

³⁶ É necessário destacarmos que o José de Alencar não pode ser relacionado ao Determinismo Científico reinante nos fins do século XIX, seu pensamento, na verdade, está associado à ideia de a literatura apresenta caracteres pertinentes ao seu lugar de origem, o que a caracteriza como um elemento cultural de uma determinada nação. Em realidade, o cearense não atrela seus escritos à ideia de que o meio é o fator determinante na produção literária, permitindo a criação de personagens e situações baseados em teorias científicas acerca do comportamento humano. No Brasil, esse tipo de literatura será comum entre escritores pós-Alencar.

Pouco depois do português Gama e Castro reivindicar a Portugal uma série de invenções talvez pouco relevantes para a vida quotidiana no século XIX e, assim, inserir seu país no grupo das nações dedicadas à ciência e, por conseguinte, exigir-lhe o respeito e a subordinação devida por parte de sua ex-colônia americana e do resto do mundo³⁷, o também português, Alexandre Herculano, proferiu acerca do futuro da literatura brasileira, equiparada a um jovem em processo de emancipação, em contraposição ao velho moribundo que simbolizaria Portugal.

Para o escritor romântico português, a literatura pátria brasileira estaria em pleno desenvolvimento e em processo de independência total da antiga e já ultrapassada literatura lusa. E, em tom poético, vaticina um futuro promissor para as letras brasileiras:

Naquele país de esperanças, cheio de viço e de vida, há um ruído de lavor íntimo, que soa tristemente cá, nesta terra onde tudo acaba. A mocidade, despregando o estandarte da civilização, prepara-se para os seus graves destinos pela cultura e pelas letras; arroteia os campos da inteligência; aspira as harmonias dessa natureza possante que a cerca; cocentra num foco todos os raios vivificantes do formoso céu, que a alumina; prova forças enfim para algum dia renovar pelas ideias a sociedade, quando passar a geração dos homens *práticos* e *positivos*, raça que lá deve predominar ainda; porque a sociedade brasileira, vergôntea separada há tão pouco da carcomida árvore portuguesa, ainda necessariamente conserva o cepo³⁸.

O Brasil, país jovem e inspirado pelas belezas exóticas naturais da América, recém-liberto das amarras portuguesas, conquista para si uma autonomia que Herculano considera baseada, principalmente, na sua jovialidade revigorante. O romancista vê no país americano o futuro que jamais competiu a Portugal, o de transformar a sociedade por meio de uma inteligência refletida na cultura e na literatura, o que poderia ser alcançado com o Brasil libertando-se, definitivamente, das amarras portuguesas.

Almeida Garrett, ao contrário de Alexandre Herculano, não se posiciona de modo claro em relação à autonomia da literatura brasileira, ao passo que restitui ao Brasil o poeta Cláudio Manuel da Costa, considerando-o o primeiro poeta brasileiro, mas também o associando à literatura portuguesa, afirmando que esta começava a enriquecer-se com as produções de escritores brasílicos³⁹.

³⁷ CASTRO, José da Gama. Correspondência. In: CÉSAR, Guilhermino (sel. e apresentação). *Historiadores e críticas do romantismo*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: EdUSP, 1978, p. 109-119.

³⁸ HERCULANO, Alexandre. Futuro literário de Portugal e do Brasil. In: CÉSAR, Guilhermino (sel. e apresentação). *Historiadores e críticos do romantismo*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: EdUSP, 1978, p. 131.

³⁹ GARRETT, Almeida. A restauração das letras em Portugal e no Brasil em meados do século XVIII. In: CÉSAR, Guilhermino (sel. e apresentação). *Historiadores e críticos do romantismo*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: EdUSP, 1978, p. 90.

No Brasil, mais ou menos trinta anos após a publicação de Almeida Garrett e aproximadamente dez anos após as reflexões de Alexandre Herculano, José de Alencar reclamava ao nosso país, em suas cartas, uma literatura pátria que fosse toda poesia, toda prosa, que combinasse harmoniosamente os motivos nacionais; que apresentasse ao brasileiro a sua história ornada de elementos que a elevasse ao mais alto nível dos mitos pátrios erigindo nossos antepassados nos moldes de um homem superior. Em resposta a esses anseios criou *O guarani* e *Iracema*, inserindo-os na discussão sobre o nacionalismo em literatura.

De fato, podemos concordar com Luis Filipe Ribeiro que reconhece em Alencar uma consciência nacional explícita, tanto em seus textos teóricos quanto em seus romances, bem como o de formador de uma nacionalidade e uma atuação constante na luta por nossa autonomia em literatura:

Pode-se perceber a consciência lúcida que [Alencar] tem do papel dos escritores na construção de uma cultura nacional própria; antes de tudo, ao construir uma língua literária nacional, oriunda dos falares do povo, das contribuições dos estrangeiros, das inovações impostas pela própria dinâmica da vida em sociedade [...] Foi ele, sem dúvida, o grande nacionalizador da linguagem literária, sem a qual a emergência de uma cultura autenticamente brasileira, que ainda tardaria a chegar, seria impossível⁴⁰.

Língua, natureza e homem são, para Alencar e para os românticos de um modo geral, os fatores constituintes de uma nação e, conseqüentemente, dos elementos culturais dessa nação. Para Ribeiro, o autor de *Senhora* desenvolveu papel significativo no processo de construção de uma nação por meio da solidificação desses elementos no Brasil, apresentando em suas obras um passado que o país não teve, uma língua inspirada em seu povo, e homens que deram origem ao legítimo tipo brasileiro, de acordo com o pensamento vigente no nosso Romantismo. Ao trabalhar todos esses elementos em suas obras e teorizá-los em seus textos críticos, o escritor contribuiu para a efetivação de uma liberdade que nosso país ansiava desde a Independência, a liberdade cultural.

No capítulo seguinte, retomaremos cada um desses caracteres da literatura nacional, a fim de verificarmos como José de Alencar os desenvolveu a partir de sua crítica estética e das influências das ideias pertinentes ao Romantismo na Europa.

⁴⁰ RIBEIRO, Luis Filipe. A ideia de nação: uma cuidadosa arquitetura de Alencar. In: HELENA, Lúcia (org.). *Nação-invenção: ensaios sobre o nacional em tempos de globalização*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2004, p. 182-183.

1.2 A recepção histórica das cartas estéticas alencarinas: um breve panorama da crítica literária brasileira do século XIX

Durante muito tempo os estudos literários preocuparam-se em compreender a obra literária a partir de quem a escrevia. No século XIX aqueles que discutiam literatura centraram suas discussões no autor, e buscavam descobrir “o que ele quis dizer”. A procura pela verdadeira “intenção do autor” era o que realmente desassossegava os estudiosos desse tempo, os quais tentavam encontrar no texto literário aquilo que seu autor intencionava no momento da escrita. Na primeira metade do século XX o foco dos estudos literários foi redirecionado para o texto: os critérios de literariedade dos formalistas russos e as ideias do *New Criticism* ganharam destaque ao defenderem um estudo imanente do texto⁴¹. Jonathan Culler descreve a Nova Crítica da seguinte maneira:

Concentrava sua atenção na unidade ou integração das obras literárias. Fazendo oposição à erudição histórica praticada nas universidades, o *New Criticism* tratava os poemas como objetos estéticos e não como documentos históricos e examinava as interações de seus traços verbais e as complicações decorrentes do sentido ao invés das intenções e circunstâncias históricas de seus autores. Para os *new critics* [...], a tarefa da crítica era elucidar as obras de arte individuais. Enfocando a ambiguidade, o paradoxo, a ironia e os efeitos da conotação e das imagens poéticas, o *New Criticism* procurava mostrar a contribuição da forma poética para uma estrutura unificada⁴².

O *New Criticism*, portanto, deu maior ênfase aos elementos internos da obra literária: texto e autor não formavam mais uma só unidade; a intenção do escritor já não interessava, mas a obra por si só e os elementos que a compunham, os quais, relacionados, construía o sentido do texto e seriam suficientes para a compreensão literária. Dessa forma, as pesquisas se voltaram para uma crítica imanente da obra, deixando de lado o seu próprio criador.

Na segunda metade do mesmo século os estudos e questionamentos acerca da abertura do texto literário e as suas várias possibilidades de compreensão levaram a uma nova mudança de foco: o centro da teoria literária não estava mais na obra em si, mas naqueles que a recebiam, nos seus leitores. Pode-se dizer que a Teoria da Recepção surgiu para garantir ao leitor o direito de também ser reconhecido como parte integrante do processo criativo do

⁴¹ EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Trad. de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 113.

⁴² CULLER, Jonathan. *Teoria literária: uma introdução*. Trad. de Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais, 1999, p. 119.

texto, já que “para que a literatura aconteça, o leitor é tão vital quanto o autor”⁴³, porque, sem ele, não existiria literatura e, conseqüentemente, discussões acerca dela, dentro ou fora da academia.

É possível considerar que a interpretação do texto literário voltada para o leitor teve início com a hermenêutica de Hans-Georg Gadamer⁴⁴, para a qual as intenções do autor não davam cabo das significações da obra literária, que ganha novas interpretações, talvez jamais imaginadas pelo seu autor, dependendo do contexto histórico e do público receptor. Gadamer deu os primeiros passos rumo aos estudos centrados no público receptor, mas foi com a chamada Estética da Recepção de Wolfgang Iser e Hans Robert Jauss que essa perspectiva tomou forma e ganhou destaque entre os estudos literários.

Se observarmos atentamente as ideias e os métodos de análise defendidos pelos dois principais teóricos da Estética da Recepção, podemos notar que ambos concordavam quanto à importância do leitor na construção dos sentidos da obra literária, porém destoavam quanto aos procedimentos e aplicações. A teoria da recepção proposta por Iser tem por base a “relação recíproca de interação”, na qual a leitura é uma atividade guiada pelo texto, relacionando este com o leitor, o qual acaba sendo profundamente afetado pelo processo de leitura⁴⁵. Para Terry Eagleton, na visão proposta por Iser se dá a abertura e a mudança da consciência crítica fundamentada na leitura, a qual teria a “função” de transformar as convicções ideológicas de quem se relaciona com a mesma, o que faz pressupor a necessidade de um leitor inteiramente disposto a receber o texto literário, para discutir com ele e mudar assim sua visão de mundo a partir dele. Eagleton acredita que esse “receptor” aberto a discussões e conseqüentemente a mudanças ideológicas precisa, antes de tudo, ser um liberal, caso contrário, a transformação a partir da leitura não acontecerá:

A teoria da recepção de Iser baseia-se, de fato, em uma ideologia liberal humanista: na convicção de que na leitura devemos ser reflexíveis e ter a mente aberta. Preparados para questionar nossas crenças e deixar que sejam modificadas [...] mas o humanismo liberal de Iser, como a maioria dessas doutrinas, é menos liberal que parece à primeira vista. Ele diz que um leitor com fortes compromissos ideológicos provavelmente será um leitor inadequado, já que tem menos probabilidade de estar aberto aos poderes transformativos das obras literárias⁴⁶.

⁴³ EAGLETON, 2006. *Op. cit.*, p. 113.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 113.

⁴⁵ ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria de efeito estético*. Vol. 2. Johannes Kretschmer (trad.). São Paulo: 34, 1996, p. 97.

⁴⁶ EAGLETON, 2006. *Op. cit.*, p. 121.

O pensamento de que a obra literária causa transformações profundas, segundo o crítico inglês, é um tanto fraco, pois para que aconteçam essas mudanças acentuadas é necessário que aquele que se relaciona com texto já esteja despido de suas posições ideológicas mais fortes, para então se lançar às transformações que a literatura pode lhe proporcionar. Terry Eagleton contesta tal pensamento e afirma que um leitor assim tão aberto não sofreria, a rigor, as transformações mais profundas pela literatura, pois elas só seriam possíveis naqueles que estão presos ideologicamente e que após a leitura conseguem refletir e se desprender de suas antigas convicções.

Talvez o ponto que mais distancia Wolfgang Iser de seu companheiro de teoria, Hans Robert Jauss, seja a concepção de leitor e de leitura. O primeiro ignora as condições sociais e históricas da obra literária e daqueles que a recebem – por mais que tenha consciência da “dimensão social da leitura” – em nome de uma recepção puramente estética, enquanto o segundo concebe a literatura e o leitor dentro de um contexto histórico-social buscando reconstruí-lo, entendendo que o leitor e o autor são seres históricos que vivem em sociedade e não estão imunes às ideias e aos acontecimentos que os cercam⁴⁷.

Em “O texto poético na mudança de horizonte da leitura”, Jauss evidencia seu posicionamento em favor da história, defendendo níveis de leitura e recepção diferentes. Para ele, a recepção se processa a partir de três momentos distintos de leitura: 1) a percepção estética ou primeira leitura, na qual o leitor limita-se a apreciar esteticamente o texto literário sem interferências históricas ou sociais; 2) a compreensão do significado do texto a partir de uma leitura retrospectiva, nomeada segunda leitura; 3) a leitura histórica, na qual o leitor procura reconstruir o momento histórico em que o texto foi publicado e as leituras feitas na época em que o livro foi publicado, o que ele chama de terceira leitura:

[...] proponho aqui destacar os horizontes de uma primeira leitura de percepção estética de uma segunda leitura de interpretação retrospectiva. A estas seguirá uma terceira leitura, a histórica, que inicia com a reconstrução do horizonte de expectativa [...] que depois acompanhará a história de sua recepção ou ‘leituras’ até a mais recente, a do autor⁴⁸.

A leitura histórica, para Jauss, deve ser posterior à percepção estética e à percepção mais profunda das relações internas do texto, isso porque ela seria um meio de controle às duas anteriores, evitando que o leitor interprete o texto anacronicamente, impondo

⁴⁷ *Ibidem*, p. 126.

⁴⁸ JAUSS, Hans Robert. O texto poético na mudança de horizonte da leitura. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. Vol. 2, Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2002, p. 875.

“preconceitos e expectativas de significados”⁴⁹ da sua época. A leitura histórica possibilita, portanto, a separação entre as percepções do passado e as da contemporaneidade e uma possível aproximação entre ambas.

A preocupação de Hans Robert Jauss em situar a obra literária dentro de um contexto histórico-social é recorrente, chegando a defender a “fusão dos horizontes da experiência estética contemporânea e passada”⁵⁰. Desse modo, nota-se o anseio contínuo do crítico em entender a obra literária a partir do período em que fora escrita, sem que para isso a recepção posterior seja negada, mas simplesmente fundida ou aproximada à anterior, a fim de que não se exija da obra literária aquilo que não lhe era possível na época em que fora escrita.

Quando pensamos nas obras de José de Alencar e a sua crítica tradicional, podemos perceber certa deficiência no que diz respeito à reconstrução histórica. Na época das atividades literárias do escritor cearense, as discussões de Jauss estavam longe de se desenvolverem, até porque nesse período, como já afirmado, o estudo literário centrava-se ainda na preocupação com o autor e suas intenções. Hoje podemos notar que a reconstrução histórica, proposta pelo teórico da Estética da Recepção, a fim de evitar a compreensão do texto literário a partir dos anseios da época do leitor, evitaria concepções negativas sobre os textos alencarinos e os abririam a novas discussões.

O pensamento de Jauss sobre a terceira leitura nos impulsiona a irmos mais longe e refletirmos sobre como as ideias das *Cartas sobre A confederação dos tamoios*, de José de Alencar, foram recebidas no período em que foram escritas e sobre uma possível contribuição dessas cartas na constituição e solidificação de uma crítica literária no Brasil do século XIX – momento em que a literatura do país se achava em pleno desenvolvimento. Seria possível erigir um panorama da crítica literária brasileira a partir da polêmica sobre *A confederação dos tamoios* travada entre o autor das cartas de censura ao poema de Magalhães e os defensores desse poeta?

Como se sabe, as *Cartas sobre A confederação dos tamoios* foram editadas pelo Jornal *Diário do Rio de Janeiro* logo após a publicação do poema *A confederação dos tamoios*, de Gonçalves de Magalhães. Com as missivas revelar-se-iam as “impressões” de um leitor insatisfeito com o trabalho daquele que era considerado o *vate nacional*. Não tardou muito a aparecerem respostas às cartas alencarinas que, por nós, são vistas como o programa para de Alencar para a literatura nacional e para a sua própria literatura.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 882.

⁵⁰ JAUSS, Hans Robert. A estética da recepção: colocações gerais. In: LIMA, Luiz Costa (Org.) *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. São Paulo: Paz e terra, s/d, p. 69.

No período de publicação das cartas, a crítica no país não era uma atividade desenvolvida de forma séria e com espaço de prestígio entre os intelectuais. Na verdade, o que havia era a publicação, nos folhetins da época, de breves comentários com o objetivo expresso de aguçar a curiosidade do leitor e proporcionar a venda dos livros, não havendo, portanto, qualquer preocupação estética por parte dos “críticos”. Essa prática se estendeu até o final do Romantismo, não havendo, pois, uma crítica literária mais bem fundamentada⁵¹.

Para Ubiratan Machado, antes do Romantismo haviam surgido alguns poucos estudos críticos de literatura merecedores de destaque, dentre eles, a análise de Dutra e Melo, de 1844, sobre o romance *A moreninha*, de Joaquim Manuel de Macedo, em que é desenvolvida uma profunda reflexão estética e questionamentos sobre os rumos da literatura brasileira, sobretudo o abandono da produção em folhetins em detrimento da escrita de romances históricos e de costumes, os quais garantiriam de melhor modo o caráter nacional em literatura⁵². Porém, lamenta Machado, esse tipo de crítica bem fundamentada não surtiu um efeito no Brasil, uma vez que não apresentávamos intelectuais capazes de romper com a tradição que mais à frente seria conhecida por “confraria literária”:

A crítica de Dutra não fez escola, na falta absoluta de sucessores à altura. Em vez de trabalhos imparciais de análise e interpretação de obras literárias, a maioria das escassas críticas publicadas na imprensa não passavam de gestos de cortesia de amigo para amigo. O hábito era o elogio fácil, temperado com generalizações inadmissíveis e comparações absurdas. Qualquer estrepante inexpressivo lembrava Lamartine, Musset e Victor Hugo⁵³.

De fato, após a publicação da crítica de Dutra e Melo, o que se observou no Brasil foi uma série de escritos baseados ou na adulação de autores ou em críticas infundadas de tom ofensivo⁵⁴. Certamente, o conjunto de cartas do autor de *Lucíola* em crítica ao poema de Gonçalves de Magalhães foi o resultado de sua insatisfação em relação à insipiência da crítica literária brasileira. Seus escritos pretendiam movimentar a intelectualidade nacional e com certeza o fez, promovendo uma verdadeira polêmica a ponto de levar o próprio imperador d. Pedro II a se manifestar em defesa da obra de Magalhães.

Mas, a polêmica realmente apresentou resultados positivos para a literatura brasileira? A produção crítica nacional apresentou mudanças após a movimentação causada pelas cartas estéticas alencarinas. Os textos em resposta às epístolas de Alencar serão para nós

⁵¹ MACHADO, Ubiratan. *A vida literária no Brasil durante o romantismo*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001, p. 227-228.

⁵² *Ibidem*, p. 228-229.

⁵³ *Ibid.*, p. 229.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 230-237.

a “testemunha ocular”⁵⁵ dos reflexos da polêmica no país e nos servirão de base para entendermos como era produzida a crítica no Brasil do século XIX.

A crítica literária do período considerado, afirma Maria Eunice Moreira, manifestava-se por diferentes veículos – jornais, revistas, prefácios –, com diferentes tendências – sociológicas, filosóficas, políticas, estéticas – e era produzida pelos mais variados nomes, os quais tinham plena liberdade para emitir suas opiniões, favoráveis ou não, de ouvir os julgamentos dos rebatedores que, por vezes, recorriam a questões pessoais, deixando de lado qualquer tom elogioso, posicionando-se de modo árido e duro e provocando as mais diversas reações que, assim, desencadeavam as grandes polêmicas⁵⁶.

Dessas polêmicas, a que se desenvolveu em torno do poema de Gonçalves de Magalhães foi bastante significativa. A primeira carta em resposta aos escritos do autor de *Ubirajara* recebeu a assinatura de O Amigo do Poeta – que hoje sabemos tratar-se de Manuel de Araújo Porto-Alegre. Ela se inicia com uma reflexão profunda sobre o papel da crítica e seus critérios e procedimentos. Em seus primeiros parágrafos, é notória a intenção de responder a algumas críticas de Alencar, analisando-as e respondendo-as de acordo com a compreensão literária do autor da carta:

Acreditamos que o crítico deve ter uma natureza semelhante à do herói de uma epopeia, homem de valor, igual, e progressivo, em toda a sua marcha. Acreditamos que a sua palavra deve ser meditada, o seu juízo imparcial, a sua probidade literária como a consciência do magistrado severo, e o seu gosto exornado [sic] pelas teorias da estética. Acreditamos que semelhante entidade nunca se deverá confundir com aquelas que, como diz a escritura: - *Abscondunt odium lingua mendacia*. [...]
A felicidade com que tomamos o direito, somente concebido aos entes privilegiados, fez com que no *Diário do Rio* aparecessem duas cartas acerca do merecimento da última obra do sr. Magalhães, a *Confederação dos tamoios*. Para se avaliar a intimidade de uma obra d’arte como esta, não basta uma leitura perfunctória, nem os rudimentos escolares da primeira idade; é necessário que o crítico suba a regiões mais altas, a uma outra atmosfera, para não ter a sorte de Ícaro, ou representar o papel de maledicente⁵⁷.

Para O amigo do Poeta, o crítico literário deve ter as qualidades de um herói épico, em toda a sua justiça e prudência, para não acabar proferindo críticas sem fundamento

⁵⁵ Termo cunhado por Hans Robert Jauss para indicar contemporâneos que permitem reconstruir o a recepção de uma obra dentro do seu período de publicação. JAUSS, Hans Robert. “O texto poético na mudança de horizonte da leitura”. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2002, vol. 2, p. 904-905.

⁵⁶ MOREIRA, Maria Eunice. O Brasil em papel: ideias e propostas no pensamento crítico do Romantismo. In: CORDEIRO, Rogério; WERKEMA, Claudia Campos Soares; AMARAL, Sérgio Alcides Pereira do. *A crítica literária brasileira em perspectiva*. São Paulo: Ateliê, 2013, p. 29.

⁵⁷ PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo. A confederação dos tamoios. Breve resposta às cartas do Sr. Ig. In: CASTELLO, José Aderaldo. *A polêmica sobre “A confederação dos tamoios”*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP, 1953, p. 65.

teórico, com um acentuado grau de parcialidade. Talvez confiando que o autor das críticas, possivelmente, não tivesse qualquer domínio no âmbito literário, Araújo Porto-Alegre avalia o texto crítico por baixo, não lhe conferindo qualquer valor e acreditando que o seu autor, para tornar-se crítico, deveria alcançar níveis mais altos, a saber, a criação literária, para então ter a capacidade de exercer a crítica⁵⁸.

Após essa breve reflexão acerca de sua concepção de literatura e crítica, o defensor de Magalhães ocupa-se das primeiras cartas de José de Alencar e os possíveis equívocos que o escritor cometera em sua apreciação do poema de Magalhães. De início, consegue manter seu foco no poema, porém, a cada momento torna mais claro que não objetivava fazer um exame guiado por critérios estéticos, mas rebater, o máximo possível, a análise do Sr. Ig., que, para O Amigo do Poeta, era injusta e apresentava graves erros de compreensão. E assim, nos parágrafos seguintes, irrompem os elogios exagerados, desprovidos de justificativas teóricas e estéticas, deixando implícita a tentativa de enaltecer uma obra arruinada em decorrência das missivas do *Diário do Rio de Janeiro*:

Não desceremos à arena para combater por detalhes, e alguns quase que microscópicos, quando temos em face uma obra tão grandiosa em sua concepção, e cheia de tantas belezas e mesmo novidades, que a tornam por todos os meios mais que digna de entrar em concorrência com admirável *Caramuru*, e o estimável *O Uruguai*.

Na *Confederação dos tamoios* há um sistema, e este é o da clareza e simplicidade na dicção e no metro. Para que o Sr. Magalhães. Quis desta arte tornar a sua obra popular; e cremo que com bastante razão o fez, porque o seu livro é um fato moral [...]⁵⁹.

No decorrer das sete publicações em defesa do poema *A confederação dos tamoios*, O Amigo do Poeta evita citações longas com análises mais profundas; as poucas vezes em que analisa os escritos de Magalhães não o faz senão para enaltecer e defender o amigo injustiçado por um crítico que não teria talento. Longos parágrafos são escritos com o objetivo claro de questionar a posição do autor das cartas críticas, mas sem recorrer às teorias

⁵⁸ As publicações de Porto-Alegre não foram dignas de respostas por parte de José de Alencar, mas suas palavras foram lembradas na sexta carta do cearense, quando ele ao refletir sobre a função do poeta e do crítico para a arte literária: “Há na poesia e na arte, n’essas duas irmãs, filhas do gênio da natureza, além de execução, uma parte negativa, a que um escritor moderno chama a crítica. O poeta ou o artista é o homem que concebe e executa um pensamento sob a influência d’essa exaltação de espírito que solta os voos à fantasia humana. O crítico, ao contrário, é o poeta ou o artista que vê, que estuda e sente a ideia já criada; que a admira com essa emoção calma e tranquila que vem depois do exame da reflexão [...] Sirva isto para mostra-lhe, meu amigo, quanto é ridícula uma opinião que há por aí em voga, de que, para criar um poema e apreciar os seus defeitos, ou as suas belezas, é necessário ser um poeta capaz de compor uma obra igual, ou pelo menos um literato de vasta erudição”. ALENCAR, José de. Cartas sobre A confederação dos tamoios. In: CASTELLO, José Aderaldo. *A polêmica sobre “A confederação dos tamoios”*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP, 1953, p. 41-41.

⁵⁹ PORTO-ALEGRE, 1953. *Op. cit.*, p. 68.

estéticas que dissera, anteriormente, serem de extrema importância nos tratados que regulam os estudos literários.

A defesa cega do respondente está dentro de uma prática comum no Brasil do século XIX, a chamada “confraria literária”. Um seleto grupo de amigos e pensadores é responsável tanto pela produção cultural do país quanto pela crítica dessa produção. Por se tratar mais de um grupo de amigos que necessariamente um grupo de literatos sérios e preocupados com a arte, as críticas mais enalteciam, em nome da amizade, que indicavam os pontos falhos das produções. Para Aderaldo Castello, as cartas escritas por Araújo Porto-Alegre têm mais “o valor histórico de documentar o espírito da geração ou grupo a que se filiou o escritor [Gonçalves de Magalhães], espírito dominado [...] pela preocupação de exaltar as figuras que o integravam”⁶⁰.

Depois da publicação das cartas d’O Amigo do Poeta, uma nova figura surge para intensificar o debate, o Sr. Ômega, que seria possivelmente Pinheiro Guimarães. Aderaldo Castello explica que este, em suas epístolas, estaria mais interessado em “desmascarar a *confraria literária*”⁶¹ que necessariamente defender ou criticar a posição de Alencar:

[...] membros da confraria literária, formada de um grupo de indivíduos que, elogiando-se mutuamente, procuram criar para si uma reputação, que tanto mais sólida e bem estabelecida é, quanto menos lidas são as suas obras [...] Enfim, *post tantos, tantosque labores*, ela apareceu: a mais triste decepção debuxou-se na fisionomia de todos aqueles que haviam confiado nas enganosas falas dos membros da confraria literária, e uma gargalhada estridente e sono ressoou, soltada por aqueles que, bem avaliando os ditos d’esses turiferários, pois não ignoravam qual a origem de seus entusiásticos louvores, pouco haviam esperado da *Confederação dos tamoios*. Com efeito, em vez do lindo menino de membros robustos e faces rosadas, que ao público se havia prometido, apresentou-se-lhe uma criança raquítica e enfezada [...] ⁶².

Nos textos do Sr. Ômega, notamos uma crítica direcionada ao grupo de literatos brasileiros mais preocupado em elogiar seus membros que discutir a literatura produzida no país, e, portanto, *A confederação dos tamoios* seria, para esse censor, a prova contundente de quão despreparados estavam aqueles que pretendiam reger as letras no Brasil.

É necessário destacar que José de Alencar não pertenceu ao grupo dos elogios mútuos e que sua crítica, mesmo que direcionada ao mais importante membro da confraria, não seria motivada pela necessidade de reconhecimento ou como resposta ao fato de não pertencer ao grupo; seria, em verdade, motivada pelo desejo de se intensificar a discussão

⁶⁰ CASTELLO, 1953. *Op. cit.*, p. X.

⁶¹ *Ibidem*, p. X-XI.

⁶² GUIMARÃES, Pinheiro. Artigo do sr. Ômega. In: CASTELLO, José Aderaldo. *A polêmica sobre “A confederação dos tamoios”*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP, 1953, p. 86.

sobre os rumos da literatura brasileira e para se exigir uma tomada de posição dos literatos em face do nosso Indianismo e de nossa nacionalização literária, como observa Aderaldo Castello⁶³.

Assim como os escritos de Araújo Porto-Alegre, os de Pinheiro Guimarães não receberam a resposta de José de Alencar, isso porque não apresentavam discussões profundas acerca do texto literário e limitava-se a ofensas pessoais ou a defesas infundadas do poeta e amigo Gonçalves de Magalhães. Ubiratan Machado explica que esse tom ofensivo em polêmicas baseadas nos insultos e grosserias constitui herança daqueles que lutaram pela independência do Brasil; as descortesias e agressões verbais, portanto, foram deslocadas do âmbito político para o literário⁶⁴ e, como se pode perceber a partir das cartas dos defensores, tornou-se uma prática frequente numa polêmica que se pretendia unicamente literária.

Em meio à polêmica provocada pelas cartas de Ig., bem como pelas respostas, o imperador d. Pedro II, sob o pseudônimo de Outro Amigo do Poeta, resolve posicionar-se em relação à obra *A confederação dos tamoios*. Suas opiniões foram as únicas que levaram o retorno de Alencar à polêmica, dada as reflexões que promovia acerca da literatura brasileira.

“Permita-me que me ocupe com as reflexões feitas por aquele que eu considero o único e verdadeiro *amigo do poeta*”⁶⁵, diz Ig. sobre d. Pedro II e seus escritos acerca do poema. De fato, os artigos do Imperador apresentam uma reflexão mais vertical da obra de Magalhães e buscam retorquir as afirmações de Alencar, fundamentando-se em conhecimentos profundos de literatura e estética, tendo por base o texto literário e sempre destacando aquilo que considera digno de louvor, reconhecendo, de pronto, os pontos fracos existentes. As cartas do Outro Amigo do Poeta, sobretudo, evitam recair no tom agressivo e pessoal comum aos demais artigos:

Ocupava-me tranquilamente com as minhas obrigações quando me fizeram ler as cartas sobre *A confederação dos tamoios*, assinaladas por Ig. Não desgostei do seu estilo, e as censuras me abalaram; mas não deparando senão com um ou outro louvor a certas passagens do poema, assaltou-me a curiosidade de examinar se os *Suspiros poéticos*, que tanto me agradam, tinham sido os últimos do poeta. Procurei o poema, obtive-o enfim, com algum custo, pois só há pronta a edição imperial, e, estudando-os, assim como a crítica, julguei dever apresentar essas reflexões, ainda que escritas com a pena mal aparada: sigo a ordem das censuras⁶⁶.

⁶³ CASTELLO, 1953. *Op. cit.*, p. VIII.

⁶⁴ MACHADO, 2001. *Op. cit.*, p. 240.

⁶⁵ ALENCAR, José de. Cartas sobre *A confederação dos tamoios*. In: CASTELLO, José Aderaldo. *A polêmica sobre “A confederação dos tamoios”*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP, 1953, p. 197.

⁶⁶ D. PEDRO II. Reflexões às cartas sobre *A Confederação dos tamoios*. In: CASTELLO, José Aderaldo. *A polêmica sobre “A confederação dos tamoios”*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP, 1953, p. 93.

O interesse, despertado pelas cartas de censura, diz o defensor, nasceu das críticas que o instigaram a conhecer melhor e estudar a fundo a obra, bem como analisar com cautela as censuras. Foram, no total, seis artigos escritos pelo Imperador, nos quais eram analisados os pontos suscitados pelas missivas alencarinas. O defensor discorre sobre metrificação, o gênero épico e os aspectos que tornavam nacional a literatura brasileira, a saber, o índio, a natureza e os fatos históricos constituintes da tradição do país. Todos os artigos foram redigidos com grande sobriedade, demonstrando respeito pelo debatedor. Nenhuma das questões levantadas nos escritos alencarinos foram desprezadas por d. Pedro II, que discorreu, também, sobre a fraqueza das imagens do poema.

Após a publicação das cartas, o Imperador saiu à busca de intelectuais e literatos dispostos a defender o poema, foram convocados nomes como os de Gonçalves Dias, Alexandre Herculano, Adolfo de Varnhagen e João Cardoso de Menezes e Sousa. Busca malsucedida, já que nenhum se prontificou a falar sobre o poema publicamente. Os motivos? De modo geral, os vários defeitos que não podiam ser salvos de modo algum⁶⁷, além de questões pessoais.

Finalmente d. Pedro II encontrou alguém que pudesse rebater, à altura, as críticas de Ig. O frei Francisco de Monte Alverne também participou da discussão, em uma longa carta em que busca fazer elogios ao poema, a pedido dos defensores, porém, parece ter-se deixado levar pelas dificuldades apresentadas na análise de cada novo canto, admitindo que as censuras de Ig., na verdade, eram bastante justas e mereciam maior atenção. As “falhas” de metrificação do poema eram tão constantes que foram enumeradas pelo frei, que destaca problemas que até Alencar não havia percebido:

É incontestável que o poema dos *Tamoios* contém muitos defeitos de estilo; uma grande quantidade de versos carece d’harmonia e cadência; falta mecanismo no metro; o número e a colocação das sílabas é [*sic*] muita vezes mal empregado. No bom uso d’estes meios consiste o principal segredo da poesia que, semelhante à música, possui a gama e o compasso⁶⁸.

As publicações de Monte Alverne não receberam respostas, pois Alencar havia-se retirado da polêmica antes de o frei ser inserido. O que se percebe, diante do exposto, é uma tentativa malfadada de defesa a um poema fadado à ruína ante as críticas de Alencar. Artigos

⁶⁷ MACHADO, 2001. *Op. cit.*, p. 250-251.

⁶⁸ MONT-ALVERNE, Francisco de. Considerações críticas, literárias e filosóficas acerca d’A *confederação dos tamoios*. In: CASTELLO, José Aderaldo. *A polêmica sobre “A confederação dos tamoios”*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP, 1953, p. 130.

de anônimos também vieram a lume, mas apenas para dar volume aos escritos baseados nas desavenças pessoais, nada acrescentando, do ponto de vista estético-literário, à discussão. Neles se associaram insultos grosseiros, defesa de ambos os lados e uma mescla de estilos, que vai desde textos em formato epistolar à crítica em forma de versos, bastante comum na época⁶⁹.

A leitura das *Cartas sobre A confederação dos tamoios* e as respostas editadas por aqueles que defendiam o poema de Magalhães, nos permitiram problematizar o contexto histórico, social e também cultural das publicações e entender, com maior clareza, como se dava a produção e a recepção da literatura no Brasil do século XIX: um grupo de poetas e pensadores produziam os textos literários, e esse mesmo grupo tornava-se responsável pela recepção e discussão dos mesmos textos. A crítica bajulava, por assim dizer, o autor amigo, a fim de dar maior visibilidade ao grupo; as questões literárias propriamente ditas não constituíam o centro das reflexões. Esse estudo também permitiu verificar a existência de um grupo mais sensato em relação à literatura e à crítica literária; esse grupo preocupava-se em estabelecer reflexões mais aprofundadas sobre as obras escritas no Brasil e o estabelecimento de uma literatura nacional.

É de destacada importância o papel das testemunhas oculares a que recorreremos, as quais nos levam a ajuizar sobre o papel de nossa crítica literária no período em que nosso sistema literário já se apresentava consolidado, apesar da necessidade constante de afirmação de nossa independência literária e cultural. Nossas reflexões nos levam a notar que José Veríssimo teve razão ao afirmar que a crítica brasileira enquanto “ramo independente da literatura, o estudo das obras com um critério mais largo que as regras da retórica, e já acompanhado de indagações psicológicas e referências mesológicas, históricas e outras”⁷⁰ nasceu com o Romantismo, porém as transformações pelas quais passou desde o seu início, no século XVIII⁷¹, quando se baseava nas exigências formais do Neoclassicismo, até meados do século XIX, quando adquiriu maior profundidade reflexiva, não impediu que os críticos

⁶⁹ Machado destaca um hábito bastante comum entre os críticos de meados do século XIX, o de desenvolver sua crítica em forma de versos, nos quais apresentam elogios ou ressalvas a uma obra recém-publicada, preferencialmente. Cf. MACHADO, 2001. *Op. cit.*, p. 233.

⁷⁰ VERRÍSMO, 1981. *Op. cit.*, p. 272-273.

⁷¹ Queremos frisar que a crítica literária no Brasil, como observado anteriormente, não surge com o Romantismo. Antes mesmo da constituição do movimento romântico no nosso país, havia a prática de uma crítica voltada para a propaganda de livros recém-lançados, que consistia basicamente em algumas reflexões sobre as regras clássicas, a divulgação do enredo das obras ou o elogio desmedido, com a finalidade específica de conquistar o público leitor.

brasileiros acreditassem que, ao se lançarem em louvores desmedidos e generalizações infundadas, fomentavam o caráter nacional de nossa literatura⁷².

De fato, não podemos negar a importância histórica que esses intelectuais, entre críticos e escritores, tiveram para a afirmação de nossa nacionalidade em literatura⁷³; com efeito, numa época em que o país ainda procurava afirmar a sua autonomia no âmbito artístico, a formação de uma crítica, mesmo insipiente e bajuladora, foi significativa. Porém, com Alencar, e a polêmica por ele desencadeada, instaura-se uma nova fase na crítica literária nacional. Permiteu sua crítica maior movimentação no ambiente literário, isto é, uma tomada de posição dos estudiosos da época em relação a nossa literatura, garantindo uma nova dimensão à discussão sobre os elementos que tornavam a literatura brasileira totalmente distinta em relação à portuguesa.

O afastamento histórico em que nos encontramos hoje nos permite uma melhor compreensão do período em que José de Alencar produziu, bem como os seus anseios, concepções estéticas e ideais literários, em específico os ideais empregados em *O guarani* e em *Iracema*. Esse afastamento nos permite uma melhor visão do todo com suas peculiaridades, seus objetivos, seus alcances e seus deslizes; porém, na época em que as ideias alencarinas foram disseminadas, por meio de suas cartas, a sua compreensão ficou comprometida devido à necessidade de defesa e elogio desmedido por parte dos membros da *confraria*. Talvez o fato de o cearense não ter participado do famoso grupo dos elogios mútuos e ainda ter atacado um dos seus membros mais destacados tenha colaborado para essa incompreensão, mas certamente o fator que mais contribuiu para isso foi a falta de pensadores capazes de elevar a discussão literária a níveis mais significativos, pelo menos no que concerne à polêmica sobre *A confederação dos tamoios* por nós posta em relevo.

Na verdade, nós podemos perceber nitidamente que no período da publicação de *A confederação dos tamoios*, de Gonçalves de Magalhães, realmente existia aquilo que foi nomeado “confraria literária”, responsável pela discussão da literatura que ela mesma produzia. A crítica literária, portanto, mais seria motivada pela amizade ao escritor que pelo senso de pesquisa e compreensão estética e literária, como se percebe nas defesas do texto de Gonçalves de Magalhães, feita por seus próprios amigos, os quais optaram pelo ataque pessoal ao censor em detrimento da análise fundamentada e refletida sobre o fazer literário. Seria realmente difícil iniciar um costume da crítica literária no Brasil, como Alencar

⁷² VERRÍSMO, 1981. *Op. cit.*, p. 272-273.

⁷³ CORDEIRO, Rogério; WERKEMA, Claudia Campos Soares; AMARAL, Sérgio Alcides Pereira do. *A crítica literária brasileira em perspectiva*. São Paulo: Ateliê, 2013, p. 13.

procurou fazer, numa época em que o ciclo intelectual brasileiro estava pautado na amizade e no “descompromisso” em relação à literatura nacional. No entanto, existiram aqueles que, como o autor de *Til*, tentaram estabelecer uma crítica séria e eficaz mesmo em um ambiente tão contrário.

Desse modo, o plano de nacionalização de nossas letras por meio da temática indianista, da valorização da paisagem natural e da língua portuguesa escrita ao modo brasileiro, defendido pelo autor cearense, pôde ser melhor compreendido a partir da leitura histórica dos pensamentos e reflexões da época, o que nos permitiu notar que a crítica literária no século XIX foi se desenvolvendo paulatinamente e as cartas estéticas alencarinas foram o reflexo de como o pensamento dos intelectuais românticos estava se disseminando pelo país, mesmo que os resultados imediatos não tenham sido favoráveis a discussões mais profundas.

2 AS FORMAS EMBRIONÁRIAS TEMÁTICAS DOS ROMANCES INDIANISTAS NAS CARTAS ALENCARINAS

Gonçalves de Magalhães é considerado pela tradição literária o pioneiro do movimento romântico no Brasil com a publicação de *Suspiros poéticos e saudades*, em 1836. Todavia, tal publicação “não foi a rigor um começo, não teve seguidores imediatos, não criou discípulos pressurosos, não fez escola [...] nada trouxe de novo que os poetas não descobrissem, sem o seu auxílio, dez ou quinze anos mais tarde”¹. Vinte anos após “inaugurar” o nosso Romantismo, Magalhães trouxe à luz o poema épico *A confederação dos tamoios*, no qual buscou cantar os indígenas e as belezas do Brasil e, conseqüentemente, nacionalizar nossa literatura, que até então não apresentava elementos que permitissem reconhecê-la como verdadeiramente brasileira.

Com a publicação d’*A confederação dos tamoios*, o jornal *Diário do Rio de Janeiro* iniciou a divulgação de uma série de cartas sob a autoria de um Sr. Ig., as quais exploravam exaustivamente o poema de Magalhães, criticando-o no tocante ao estilo, à aplicação de ideais românticos nacionalistas, à imperfeição métrica dos versos e à própria estrutura literária escolhida pelo autor, o poema épico. Durante o alvoroço provocado pelas cartas, muito se indagou sobre quem estaria por trás do pseudônimo Ig. A incógnita se desfez pouco tempo depois da polêmica, quando o escritor cearense José de Alencar reuniu todas as epístolas e as republicou em opúsculo, assumindo, então, a autoria daquelas que hoje podem ser consideradas o programa, estético e temático, traçado por Alencar para a sua obra e para a literatura brasileira como um todo:

Publicando de novo estas cartas escritas em alguns momentos que deixavam as minhas ocupações diárias, não tenho pretensões de fazer dela uma obra [...]. Ocultei a principio o meu nome, não pelo receio de tomar a responsabilidade do escrito; e sim porque obscuro como é, daria o menor valor as ideias que emiti [...]

O pseudônimo de *Ig.* foi tirado das primeiras letras do nome de *Iguassu*, heroína do poema; ninguém dirá pois que a *Confederação dos Tamoios* não é capaz de inspirar [...]

O leitor que julgou a ideia pelo que valia [...] dar-lhe-á de certo menos apreço quando souber quem a escreveu².

¹ HOLANDA, Sergio Buarque. Prefácio. In: MAGALHÃES, Gonçalves de. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação, v. II, 1939, p. 10.

² ALENCAR, José de. Cartas sobre *A confederação dos tamoios*. In: CASTELLO, José Aderaldo. *A polêmica sobre “A confederação dos tamoios”*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP, 1953, p. 4.

Depois da polêmica suscitada, Alencar decidiu reeditá-las revelando-se como o verdadeiro autor por trás do pseudônimo. No texto introdutório da publicação, parcialmente transcrito acima, ele explica ter-se “escondido” às sombras de Ig. por não ser ainda um crítico e/ou escritor de renome no panorama literário brasileiro, o que diminuiria o valor a ser dado às ideias expostas nos escritos. Desta forma, ao reeditá-los, Alencar confessou ter consciência de que a revelação da autoria, a partir daquele momento, certamente comprometeria a reflexão em torno das missivas.

Em suas cartas iniciais, o autor não seguiu à risca uma linha de reflexão, deixando-se levar pelos pensamentos que a leitura do poema suscitava, alegando não ter intenções de fazer um estudo crítico apurado, mas apenas apresentar suas impressões da leitura:

Não é um juízo crítico que pretendo escrever sobre o poema do Sr. Magalhães: nem tenho habilitações, nem tempo para o fazer com a calma e o estudo preciso. São apenas as impressões da minha leitura, que desejo comunicar-lhe, para que as publique se entender que o merecem, e que são justas³.

Ao se posicionar como um homem comum que intentava expor suas impressões sobre o poema, o cearense deixou margem para que Araripe Júnior afirmasse que a crítica alencarina ao poema de Magalhães não seguiu um método⁴, o que é questionável, uma vez que uma leitura cautelosa da primeira série de cartas, a qual apresenta reflexões mais brandas e não lineares do texto, e da segunda série, cuja crítica é mais incisiva e centrada em aspectos relevantes⁵, nos permite reconhecer que estamos diante de um exame bem mais apurado do que um ingênuo estudo fundamentado nas “impressões” de um leitor comum. Alencar apresenta-se não como um simples “leitor esteticamente experimentado”, para usarmos uma

³ *Ibidem*.

⁴ ARARIPE JÚNIOR, T. A. *Luizinha; perfil literária de José de Alencar*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980, p. 148.

⁵ A publicação inicial da crítica encerrou-se na quinta carta; com esses textos Alencar buscava movimentar as discussões sobre a literatura produzida no país; no entanto, as defesas publicadas o decepcionaram e o fizeram desistir da polêmica, retornando, tempos depois, impulsionado pelos escritos de Outro Amigo do Poeta, possivelmente d. Pedro II, considerados pelo escritor cearense os únicos textos dignos de resposta: “Tendo concluído as minhas cartas [...] julguei que ao menos, em atenção ao poema, dessem causa a uma d’essas polemicas literárias, que tem sempre a vantagem de estimular os espíritos a produzirem alguma cousa de novo e de bom. Sofri uma decepção, a imprensa calou-se; os literatos limitaram-se a dizer a sua opinião nos diversos círculos. [...] Doía-me ver que a nossa civilização ainda estava tão atrasada; pois, em vez de aceitar-se uma discussão literária franca e leal, se procurava uma luta mesquinha e baixa. [...] Quando pois apareceu ultimamente uma refutação às minhas cartas, e não um insulto á pessoa que se presumia havê-las escrito, tive uma impressão agradável; apesar de tarde, o espírito literário revelava-se”. (ALENCAR, 1953. *Op. cit.*, p. 43-44.)

expressão de René Wellek⁶, mas como alguém que se coloca na posição de autoridade no que diz, abalizado por uma carga de leitura e compreensão estética bastante vastas, o que o deixa na posição de um exímio conhecedor que fixa regras e as tem bem definidas em mente. O pleno domínio do conhecimento sobre as afirmações que faz e as “falhas” que aponta se torna mais evidente nas três últimas cartas, nas quais o censor reflete sobre a função do crítico e segue uma linha de pensamento, que não perde o foco da discussão proposta, demonstrando certa obediência a um método próprio, que talvez não estivesse totalmente de acordo com as práticas da época, mas que não invalida a eficácia da crítica proferida por José de Alencar.

As ponderações expostas nas cartas compreendem os dados descritivos dos elementos naturais e dos povos indígenas, bem como a sua história, sua cultura e o mau uso de língua dos selvagens nos textos de cunho indianista; abrange ainda os aspectos estéticos do poema e a própria forma adotada pelo autor de *Suspiros poéticos* para cantar o Brasil, o poema épico. De acordo com a observação de Lucia Helena⁷, as reflexões sobre o gênero, nas epístolas do autor de *Til*, são feitas “com sensibilidade e agudeza”, o que permite ao cearense reconhecer que a totalidade épica do mundo antigo não envolve o Brasil que Magalhães tentou cantar em seu poema, infirmando, assim, a escolha da epopeia como gênero da literatura formadora de nossa nação.

Os pensamentos apresentados nas cartas sobre escritos pátrios são bastante caros aos românticos europeus, que defendiam como berço da literatura nacional a valorização do povo. Para Walter Scott, autor constantemente visitado por José de Alencar e que serviu a este como modelo literário⁸, o poema nacional tem como fundo as paisagens locais e é fundamentado na memória de um povo, sendo a verdadeira poesia uma comunhão entre o poeta, a Natureza, o passado do povo e a língua antiga, ainda não corrompida pela civilização⁹.

No Brasil, esse pensamento nacionalista se concretiza com a valorização do indígena como habitante primeiro de nossas terras e com a exaltação da nossa natureza, considerada viva, bela e grandiosa o suficiente para inspirar nossos poetas na criação de grandes poemas nacionais, pois “[...] o que dá realce, e nomeada a alguns dos nossos poetas

⁶ WELLEK, René; WARREN, Austin. *Teoria da literatura*. Trad. de José Palla e Carmo. Lisboa: Publicações Europa-América, 1962, p. 305.

⁷ HELENA, Lucia. *A solidão tropical: o Brasil de Alencar e da modernidade*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2006, p. 57.

⁸ ALENCAR, José de. Como e porque sou romancista. In: *O guarani*. Tomos 1º. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951a, p. 70.

⁹ SCOTT, Walter. Introdução a *Lady of the lake*. In: GOMES, Álvaro Cardoso; VECHI, Carlos Alberto. (org.). *A estética romântica: textos doutrinários*. Maria Antônia Nunes (trad. Textos alemães, espanhóis, franceses e ingleses); Dúlio Colombini (trad. Textos italianos). São Paulo: Atlas, 1992, p. 83.

não é certamente o uso destas ficções; mas sim outro gênero de belezas naturais, não colhida nos livros, mas que só a pátria lhes inspira”¹⁰; em suma, as cartas dissertam sobre a temática própria da literatura indianista romântica, problematizando o seu desenvolvimento no poema de Magalhães e apresentando possíveis melhorias para um uso mais pleno, profundo e inspirado do índio e da natureza na literatura nacional.

Como se observa, *A confederação dos tamoios* foi publicada no período em que o sentimento do nacionalismo estava ganhando força no Brasil; Gonçalves Dias, por exemplo, já estava em plena produção de poemas com a “fisionomia” do país, de seu povo e de seus antepassados; essa época se caracterizava, portanto, pela intensa efervescência de ideias políticas e culturais em torno da liberdade brasileira, e as cartas escritas por Alencar foram de extrema importância na intensificação da discussão sobre a inserção do indígena enquanto tema literário, da natureza brasileira como cenário para as nossas obras, da conscientização de que a língua portuguesa no Brasil e em Portugal não era exatamente a mesma, e de que a antiga colônia portuguesa precisava declarar, definitivamente, sua independência cultural. E mais, a própria polêmica, de caráter universal, quanto aos gêneros e estruturas literárias que melhor representariam o período moderno.

Dentro desse contexto aparecem ainda *O guarani* (1857) e *Iracema* (1865), que apresentam um amálgama das ideias indianistas e nacionalistas – ideias estas que também ganham destaque nas *Cartas sobre A confederação dos tamoios* – e buscam responder às expectativas de um país, em formação, marcado pela necessidade de falar por si mesmo, pelo seu povo e sua cultura, pela sua fauna, flora e geografia, a fim de garantir sua afirmação enquanto nação autônoma política e culturalmente.

O romantismo que se revestiu de sentimento predominantemente nacionalista [...] fez com que os nossos principais escritores românticos procurassem, no homem dos tempos coloniais, os traços mais originais, as fontes mais puras das nossas tradições, reagindo contra a preponderância constrangedora das influências portuguesas. O índio livre, na terra virgem do contato estrangeiro, o contato do índio com o português, as lutas entre ambos, a assimilação de um elemento ao outro, tudo isso foi considerado como fonte original de inspiração¹¹.

A obra indianista alencarina mergulha no mundo dos primeiros habitantes de nossas terras, na sua relação com novo elemento, o português, e no resultado desse contato, a

¹⁰ MAGALHÃES, Gonçalves de. Ensaio sobre a história da literatura do Brasil, Niterói. Revista brasiliense, Paris, Dauvin et Fontaine, t. I, nº 1. In: *Obras completas*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação, v. II, 1939, p. 147.

¹¹ CASTELLO, José Aderaldo. *A polêmica sobre “A confederação dos tamoios”*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP, 1953, p. 27.

miscigenação, para, a partir daí, criar ou recriar o surgimento de uma nova nação, a brasileira. As cartas de 1856 também meditam sobre essa preocupação nacionalista indianista e parecem predizer os romances que seriam publicados *a posteriori*. Em outras palavras, a produção romanesca de cunho indianista do escritor e a sua crítica à tentativa malfadada de Gonçalves de Magalhães de criar um poema nacional apresentam uma relação íntima, uma vez que os traços ressaltados nas cartas ganham relevo nas obras literárias.

A observação quanto à aproximação dos textos literários à crítica ao poema épico foi identificada por Aderaldo Castello em 1953, em seu livro *A polêmica sobre “A confederação dos tamoios”*, no qual faz um importante estudo sobre o Indianismo no Brasil e seus principais representantes, a saber, Gonçalves de Magalhães, Gonçalves Dias e José de Alencar, e também acerca das *Cartas sobre A confederação dos tamoios* e a sua possível influência sobre a literatura alencarina. O estudioso considerou que José de Alencar publicara as cartas com o objetivo específico de provocar uma polêmica que “conduziria os críticos ou escritores da época a uma tomada de posição em face do romantismo brasileiro, particularmente do indianismo que o caracterizava tão bem”¹². É o que se confirma quando na sexta carta, a que marca seu retorno à polêmica, Alencar diz ter esperado que seus escritos a respeito do poema originassem uma discussão sobre a literatura no país e motivassem o surgimento de novas obras nacionais¹³.

Araripe Júnior, por outro lado, compreende as *Cartas sobre A confederação dos tamoios* como as filhas de um “autor incubado”, que “superpondo o seu talento ao de Magalhães, pelas diferenças, aferiu o crítico a fraqueza do poeta que tentava um poema épico brasileiro”¹⁴, realizando, assim uma crítica de cunho pessoal com a finalidade de declarar a sua “indignação literária”, pois seu gosto mais apurado lhe permitiria criar um poema superior ao que fora realizado: “As *Cartas sobre a Confederação dos tamoios*, portanto, nenhum nome melhor teriam que este: – plano da epopeia que José de Alencar teria feito, se se colocasse no lugar de Magalhães. As belezas que este não soube exprimir, ele sentiu valentemente”¹⁵.

O pensamento do primo de José de Alencar se baseia nas inúmeras reflexões sobre como Magalhães poderia ter realizado de modo mais poético algumas passagens d’*A confederação dos tamoios*. São constantes nas epístolas as observações sobre como as imagens e construções linguísticas do poema foram mal desenvolvidas e quão melhores

¹² *Ibidem*, p. VII.

¹³ Sobre os motivos que levaram José de Alencar a retomar a polêmica sobre *A confederação dos tamoios*, ver nota 23, p. 12.

¹⁴ ARARIPE JÚNIOR, T. A.. 1980. *Op. cit.*, p. 148.

¹⁵ *Ibidem*, p. 148.

seriam se fossem escritas de outra maneira, como na representação das lágrimas que escorrem lentamente pela “fendida taboca”, a qual Alencar considerou etimologicamente incorreta inapropriada para uma composição poética:

..... mas de novo estanques
Lágrimas brotam, que lhe o peito aljofram,
Como goteja em gabas abundantes
Da fendida taboca a pura limpa.

Lágrimas estanques é para mim uma frase incompreensível. Diz-se que uma coisa está estanque quando foi esgotada, quando já não verte água ou líquido; assim, diz-se que a fonte, que a bica estancou, que as lágrimas estancaram nos olhos, e secaram: esta é a etimologia da palavra, e a significação que lhe dão os clássicos.

Da fendida taboca é uma comparação que não tem o menos *símile*, nem na forma, nem na cor; as gotas que destilam dos olhos da taboca, e resvalam lentamente como perolas pelas suas folhas longas, pode ter alguma semelhança com a lágrima que deslizar tremula pela face; mas não concebo como em um pedaço de taboca rachada, d’onde corre água, se pode achar imagem de uma das mais poéticas fraquezas da natureza humana¹⁶.

O cearense afirma, ironicamente, que o uso inapropriado da palavra “estanques” deriva da total entrega do poeta à sua composição, que por esse motivo, não consegue perceber a incoerência entre o que se escreve e a imagem que se cria, sendo possível apenas ao espírito “frio e calmo” do leitor identificar tal incorreção.

Mas, para além da inadequação da imagem, Alencar censura a comparação entre as lágrimas que escorrem pelo rosto e as gotas de água que correm pelo pedaço de bambu rachado, e assegura que para uma composição mais brasileira e cheia de poesia, Magalhães “podia servir-se d’essas perolas que destilam os cajueiros de seus ramos nos tempos das primeiras águas, o que fazia dizer aos índios ‘que os cajueiros choravam pelos seus belos frutos e pelas suas verdes folhagens’”¹⁷. Na leitura de *O guarani*, podemos reconhecer que José de Alencar possivelmente aproveitou a imagem que criara em suas cartas para falar da tristeza de Peri ao não ver mais a senhora dos brancos: “O cajueiro quando perde a sua folha parece morto; não tem flor, nem sombra; chora umas lágrimas doces como o mel dos seus frutos. Assim Peri ficou triste”¹⁸. Como esta, outras sugestões de melhoria formais e imagísticas foram feitas no decorrer das cartas, e desenvolvidas nos romances, o que ratifica, para Araripe Júnior, que o escritor cearense aproveitou sua crítica para expor a superioridade de seu talento criativo em contraposição à incapacidade de Magalhães.

Para Aderaldo Castello, no entanto, o exemplo citado acima e as muitas outras propostas de melhoramento métrico, rítmico, e principalmente imagístico feitas por Alencar

¹⁶ ALENCAR, 1953. *Op. cit.*, p. 22

¹⁷ *Ibidem*, p. 22.

¹⁸ ALENCAR, José de. *O guarani*. Tomo 1º. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951a, p. 218.

nos escritos epistolares, na verdade, seriam o resultado da força criadora do escritor, ou de sua “sensibilidade artística” tão poderosa, que ele não conseguia conter¹⁹.

Se entendermos que as ideias estético-literárias presentes nas cartas se desdobram em obras literárias algum tempo depois, ou seja, que os preceitos defendidos nas missivas serviram como uma espécie de estética para o escritor, como explica Aderaldo Castello, percebemos certo exagero por parte de Araripe Júnior ao proferir que os textos de 1856 são produtos de uma revolta pessoal, pois, se as reflexões sobre o Indianismo há muito ganharam relevância entre literatos brasileiros e não foram bem sucedidas na composição de *A confederação dos tamoios*, cabia àqueles que pensavam a literatura e os escritos nacionais, inclusive a José de Alencar, a busca de um “aperfeiçoamento” e não apenas uma idolatria desmedida e sem critérios de uma obra nacional mal realizada. A forte sensibilidade artística e o grande conhecimento estético-literário do autor de *A viúvinha* levaram-no a pensar com mais propriedade os escritos pátrios e a expor em sua crítica um julgamento inspirado e ao mesmo tempo fundamentado; em outros termos, as cartas não podem ser tomadas como a provocação de um literato injustiçado que considera seu gosto superior e mais apurado ao do poeta, mas escritos de um crítico inteiramente movido pelos assuntos nacionais, tão amplamente difundidos na sua época.

Uma leitura paralela dos romances *O guarani* e *Iracema* e as missivas que os antecederam permite-nos notar que, nas obras literárias, José de Alencar buscou desenvolver uma espécie de “exercício prático” das teorias em vigor naquela época e mais precisamente das ideias por ele aferidas nas letras de 1856. Nos seus livros, o escritor cearense apresenta o que seria o ideal de natureza e dos aborígenes brasileiros, definindo com exatidão traços próprios da cultura desse povo e dos elementos naturais do Brasil, o que nos leva a acreditar que nas cartas encontram-se as *Formas Embrionárias Temáticas* dos romances indianistas, ou seja, as “falhas”, no tocante ao desenvolvimento dos temas do Indianismo, encontradas n’*A confederação dos tamoios* foram “evitadas” ou “corrigidas” por José de , ao compor suas duas maiores obras indianistas.

Como já afirmado, as *Cartas sobre A confederação dos tamoios* revelam uma estética alencarina, na qual se encontra a manifestação das formas que serviriam de base para os romances indianistas. Em nosso estudo buscamos vislumbrar *os embriões*, no sentido

¹⁹ CASTELLO, 1953. *Op. cit.*, p. IX.

expresso por Araripe Júnior em o *Perfil literário de José de Alencar*²⁰, dos romances indianistas nas cartas. Nossa pesquisa busca identificar aquilo que “há por fazer”, e observar sua feitura nos romances, ou seja, intenta-se destacar as *Formas Embrionárias* de *O guarani* e *Iracema* nas *Cartas sobre A confederação dos tamoios* e assim entender a fundo a estética alencarina à luz dos ideais românticos. Os embriões serão observados a partir da divisão das *formas* em dois grandes grupos: *As Formas Embrionárias Temáticas* e *As Formas Embrionárias Estruturais*. Neste capítulo trataremos unicamente das *Formas Embrionárias Temáticas*, das quais pode se extrair as reflexões de Alencar quanto aos temas maiores do Romantismo brasileiro, a saber, a natureza e o índio brasileiro.

No Brasil, o Romantismo se confundiu em grande parte com o nacionalismo que, como atesta Antonio Candido²¹, se evidenciou pela consciência de independência brasileira, uma vez que o país já dispunha de uma tradição literária e de elementos nacionais próprios a serem desenvolvido, a saber, as matas brasílicas e os seus primeiros habitantes, com sua cultura e sua língua, que construiriam, assim, a chamada *cor local* brasileira. Certamente esse misto de nacionalismo e Romantismo foi motivado por duas razões: primeiramente, o longo período em que o Brasil foi colônia de Portugal, o que podou a liberdade política e cultural do país americano, e, em segundo lugar, o advento da independência e os anseios por essa autonomia, provocando em muitos brasileiros uma forte lusofobia e a busca por novos modelos em outros países europeus, em especial na França²².

O poema de Magalhães, como observa Peloggio²³ em seu estudo sobre *O guarani*, apresentou problemas formais e temáticos, uma vez que o poeta não conseguiu organizar os elementos nacionais de forma a garantir a expressividade da *cor local* e sustentar artisticamente a obra, que supostamente nacionalizaria a arte literária apresentando os costumes e usos do povo brasileiro. O oposto disto realizou Alencar ao escrever *O guarani*; a ambiência dramática do romance, afirma o estudioso, é constituída de duas camadas fundamentais, a natureza nacional e o índio brasileiro, assentadas numa base histórica. Os eixos temáticos, índio e natureza, ganham um novo aliado, o medievalismo, a fim de garantir um caráter heroico ao nosso indígena e de “localizar a gênese da história pátria em uma época demasiado distante na linha do tempo”. Toda essa estrutura temática recebe uma configuração

²⁰ “Afigura-se-me o artista [José de Alencar] no momento sagrado da gestação, como Jeová das Escrituras, cheio de verbo criador, onde, em embrião, existe tudo o que há por fazer [...]”. (ARARIPE JÚNIOR, 1980. *Op. cit.*, p. 135.)

²¹ CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. Volume I. Porto Alegre: Itatiaia, 1981, p. 303-304.

²² SODRÉ, Nelson Werneck. *História da literatura brasileira: seus fundamentos econômicos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969, p 276-277.

²³ PELOGGIO, Marcelo. “Apresentação – *O guarani*: romance nacional de fato e de direito. In: ALENCAR, José de. *O guarani*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012, p. 11.

a partir do romance histórico, gênero que melhor possibilitaria a construção do nosso passado; em outros termos, o romance alencarino gira em torno de um eixo temático principal: a natureza e o indígena; a esse eixo, acompanha um terceiro elemento, o medievalismo cristão, que garante o caráter histórico do romance alencarino²⁴.

Dentro do que o crítico carioca nomeou “eixo temático” podemos identificar as *Formas Embrionárias* de *O guarani* a partir das descrições grandiosas da natureza brasileira, da pintura dos costumes e tradições indígenas e da construção de um herói nacional, o índio, representado por Peri que, de acordo com Affonso Romano de Sant’anna²⁵, transita entre dois grupos, o da Natureza, no qual se encontram os outros selvagens de sua tribo, e o grupo da Cultura, habitado por d. Antônio de Mariz e os personagens de seu solar, ou, como explica Lúcia Helena, Peri representa a luta entre o eu natural e a civilização²⁶. Em *Iracema* a identificação das *Formas Embrionárias* também é feita a partir dos dois eixos temáticos centrais comuns a *O guarani*, a natureza e o indígena brasileiro, mas o medievalismo já não é o elemento que se agrega a esse eixo temático, mas as atmosferas essencial e histórica do romance: a atmosfera histórica rompe a essencial a partir do primeiro contato de Iracema com Martim. A essencialidade do livro é percebida pela harmonia entre a personagem título e a natureza que a cerca; tal harmonia dá consistência ao caráter poético da narrativa, assegurado pelos vários símiles presentes em toda a obra.

Considerando que Magalhães pretendeu escrever uma epopeia para cantar a nação brasileira, seus silvícolas e suas matas, Alencar identificou, nas suas cartas de censura, uma série de “erros” que ferem o ideal romântico de nacionalização de nossas letras por meio da valorização do nosso povo e de nossa paisagem natural. Chamamos de *Formas Embrionárias Temáticas* os preceitos estético-literários acerca dos dois grandes temas do Indianismo brasileiro— o índio e a natureza – defendidos pelo autor de *Ubirajara* nas *Cartas sobre A confederação dos tamoios*, que serviram de fomento à composição de *O guarani* e *Iracema*.

O capítulo é composto por quatro tópicos, nos quais as temáticas são destrinchadas, o primeiro tópico deste capítulo, intitulado “Os painéis alencarinos: harmonia e caos na natureza brasileira”, destacará especificamente o culto à Natureza, refletindo a composição artística das paisagens que formaram o Brasil a partir da relação dos elementos naturais com elementos da civilização, advindos com a chegada dos portugueses. A discussão

²⁴O medievalismo, enquanto temática do romance *O guarani*, não será o foco de nosso estudo, uma vez que partimos das ideias aferidas por José de Alencar nas *Cartas sobre A confederação dos tamoios*, e tal assunto não é discutido nos escritos em questão.

²⁵ SANT’ANNA, Affonso Romano de. *O guarani*. In: *Análise estrutural de romances brasileiros*. Petrópolis: Vozes, 1973, p. 59-60.

²⁶ HELENA, 2006. *Op. cit.*, p. 86-87.

parte da relação entre o eu e a Natureza e como esta inspirou o escritor José de Alencar na composição das paisagens de suas obras indianistas. Percebemos que em seus romances o autor procura a harmonia entre o belo e o caótico dos espaços naturais, reconhecendo-os como um todo orgânico e harmonizado, bem de acordo com a visão romântica de Natureza.

O segundo tópico, “O belo horrível na literatura indianista de José de Alencar”, pretende discutir o conceito de *belo horrível* na literatura romântica e entender como o escritor cearense o desenvolveu em suas obras de cunho indianista. Para Alencar, o belo horrível causa o efeito de admiração e assombro, devido à rapidez com que as imagens criadas pelo escritor assolam o espírito do leitor.

O terceiro tópico recebeu o título de “A pintura da vida dos selvagens nas obras de cunho indianista”, nele estarão dispostos os pensamentos do cearense, em diálogo com seus coetâneos, sobre o trabalho com as tradições e costumes selvagens e o seu desenvolvimento nas obras nacionais. O quarto e último ponto deste capítulo foi nomeado “O falar indígena na construção de uma temática indianista brasileira” e pretende reconhecer a importância do falar selvagem na composição da temática indígena das obras alencarinas; acreditamos que o aproveitamento do pensamento singelo e das imagens simples dos indígenas contribuiu para a composição do tom poético dos romances, *Iracema* e *O guarani*, garantindo-lhes um aprofundamento de seu tema central: o nativo brasileiro.

2.1 Os painéis alencarinos: harmonia e caos na natureza brasileira

Sabe-se que a inspiração d’*O guarani* ou de *Iracema*, como explica o próprio José de Alencar em *Como e porque sou romancista*²⁷, surgiu em sua mente quando, ainda criança, viajava pelos sertões do Nordeste em jornada do Ceará à Bahia. As fortes impressões provocadas pelas imagens vivas e cheias de cores contempladas durante o trajeto fincaram raízes profundas na memória do menino e tornaram-se aquilo que ele mais tarde chamou de *brotos* dos seus romances indianistas. Antonio Cordeiro Feitosa observa que na literatura a evocação de paisagens aparece bem antes do século XVIII, quando a poesia recorria à decoração artificial, mítica ou alegórica dos ambientes a partir da natureza, e afiança ainda que as descrições paisagísticas dependem da percepção da paisagem natural aliada ao conhecimento e a experiência do descritor, o qual deve possuir a capacidade de articular o raciocínio e estruturar os dados e as informações espaciais, fazendo uso também de sua

²⁷ALENCAR, 1951a. *Op. cit.*, p. 49-74.

sensibilidade. No romance, continua ele, isso se revela em grande parte na relação das personagens com o meio, podendo acontecer de um elemento natural se sobrepor aos elementos humanos na narrativa²⁸.

A Natureza para o romântico é um todo orgânico e harmônico, onde as coisas agem umas sobre as outras. Diferentemente do *locus amoenus* das paisagens naturais da literatura clássica, no Romantismo a Natureza assume o papel de um *locus horrendus*, em que seus elementos estão cheios de vida, cor e grandiosidade, assumindo, muitas vezes, a extensão da interioridade do indivíduo²⁹. Nas narrativas indianistas alencarinas nota-se uma viva relação entre os espaços naturais e as personagens indígenas; as descrições dos ambientes estão relacionadas aos elementos humanos que dela se originam (*Peri* e *Iracema*), e muitas vezes parecem ampliar o interior desses elementos. Em *Iracema*, por exemplo, isso pode ser notado nas mudanças assumidas pelo espaço natural de acordo com os sentimentos da índia:

Apenas alvorou o dia, ela moveu o passo rápido para a lagoa, e chegou à margem. A flecha lá estava como na véspera: o esposo não tinha voltado. Desde então à hora do banho, em vez de buscar a lagoa da beleza, onde outrora tanto gostara de nadar, caminhava para aquela, que vira seu esposo abandoná-la. Sentava-se junto à flecha, até que descia a noite; então recolhia à cabana. Tão rápida partia de manhã, como lenta voltava à tarde. Os mesmos guerreiros que a tinha visto alegre nas águas da Porangaba, agora encontrando-a triste e só, como a garça viúva, na margem do rio, chamavam aquele sitio Mecejana, que significa a abandonada³⁰.

O espaço contemplado por *Iracema* durante o banho ganha fisionomias diferentes de acordo com o interior da índia³¹. O mundo em que ela está inserida assume as características de seu interior, apresentando ora tristeza, ora alegria, sentimentos que ganham relevo dentre os que compõem o íntimo da bela cearense. A lagoa da Porangaba, onde *Iracema* se banhava na época de júbilo, reflete a felicidade e a beleza interna da jovem índia que tem junto de si o homem amado. Depois de abandonada por Martim, o qual partiu para guerrear contra os inimigos, *Iracema* não mais se banhou nas águas que, outrora,

²⁸ FEITOSA, Antonio Cordeiro. O conhecimento e a experiência como condição fundamental para a percepção da paisagem. In: ALVES, Ida Ferreira; FEITOSA, Marcia Manir Miguel (org.). *Literatura e paisagem: perspectivas e diálogo*. Niterói: Editora da UFF, 2010, p. 34-35.

²⁹ GOMES, Álvaro Cardoso; VECHI, Carlos Alberto. (org.). *A estética romântica: textos doutrinários*. Maria Antônia Nunes (trad. Textos alemães, espanhóis, franceses e ingleses); Dúlio Colombini (trad. Textos italianos). São Paulo: Atlas, 1992, p. 41-42.

³⁰ ALENCAR, José de. *Iracema – lenda do Ceará*. Ed. de Centenário. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965, p. 120.

³¹ Os românticos foram fortemente influenciados pela filosofia de Fichte e a conceito de “eu” absoluto. De acordo com o pensamento fichteano, “O Universo ganha a fisionomia do sujeito que o contempla; este passa a ser a força criadora que estabelece as relações entre os seres existentes no mundo”. (GOMES, 1992. *Op. cit.*, p. 17.)

representaram sua alegria; a lagoa de águas alegres e cheias de beleza foi substituída pela lagoa de “Mecejana, que significa abandonada”. O espaço físico agora dá extensão à dor e à solidão que preenchem o interior da filha de Araquém. As águas em que ela se banha são como lágrimas derramas pela esposa enquanto espera a volta do amado.

O autor de *A pata da gazela* revela que a impressão provocada pela paisagem do sertão nordestino fez brotar em sua mente a inspiração de seus romances de tema indígena; o contato com a natureza cearense ativou em Alencar uma sensibilidade forte o suficiente para captar os elementos sensoriais da paisagem que lhe cercava para a partir dela, e após anos de estudos e aprofundamento de seu conhecimento estético-literário, construir romances que revelam o poder criador totalmente inspirado nos elementos naturais brasileiros.

Assim como Ferdinand Denis, Alencar acreditava que a natureza brasileira devia provocar forte impressão no poeta nacional, e tal impressão deveria ser a base da composição de obras brasileiras de cunho indianista. Nas *Cartas sobre A confederação dos tamoios*, o cearense censura com veemência a incapacidade de Gonçalves de Magalhães de se deixar impressionar pela natureza exótica de seu país, repetindo incansavelmente que as belezas naturais brasileiras ou não inquietaram fortemente o poeta, a ponto de senti-las profundamente e representá-las em todo o seu esplendor, ou a representação das sensações se perdeu em um poema mal realizado esteticamente, no qual a inadequação das representações é constante, resultando em imagens fracas, repetitivas, sem cor e vida na *A confederação dos tamoios*:

[...] O Brasil, em toda a sua beleza natural, ofusca o pensamento do homem como a luz forte, que deslumbra a vista e cega; é preciso que essa luz perca um pouco de sua intensidade para que olhos humanos possam se habilitar a ela.

[...] A descrição do Brasil inspira-me mais entusiasmo do que o Brasil da descrição³².

A riqueza das paisagens da natureza do Brasil, a miscelânea de cores e formas próprias das nossas matas, diz Alencar, ficaram perdidas dentro da representação que Magalhães tentou criar. O Brasil, cuja natureza, rica e majestosa, ofusca a vista dos que não estão acostumados à sua grandiosidade, foi descrito pelos cronistas coloniais com mais vida e entusiasmos do que aquele Brasil poetizado pelo principal colaborador da revista *Niterói*. Alencar não reconhece em Magalhães o gênio mediador entre o eu e a natureza exterior que

³² ALENCAR, 1953. *Op. cit.*, p. 6.

pela força de sua obra deixa florescer o gênio nacional³³. A *confederação dos tamoios*, pelo que se extrai na crítica do autor de *Senhora*, não possui uma linguagem com alcance original e formativo como se espera ver realizado em um poema pátrio.

Ao criar seus romances com temática indígena, Alencar parece ter travado uma luta entre o eu social e o eu natural³⁴ pela necessidade de deixar de lado a educação de homem civilizado para, sozinho, embrenhar-se nas “matas seculares” e contemplar as “maravilhas de Deus” num encontro com a natureza brasileira bela e inspiradora³⁵. De fato, o romântico é fortemente impressionado pela realidade empírica e usa a imaginação para transformá-la e criar a partir dela; os mais sensíveis, explica Hölderlin³⁶, captam com maior intensidade essa realidade, e o seu gênio criador dá forma artística a essas impressões. Alencar entende o processo de criação artística de modo semelhante ao do poeta alemão, e não enxerga em Magalhães o gênio criador que, extasiado pela realidade das nossas matas, é impulsionado a expressar com sua pena as belas imagens que a paisagem natural brasileira lhe apresenta aos sentidos.

Em contrapartida, essa natureza viva e ativadora das sensações humanas, que outrora impressionara fortemente o menino Alencar, é justamente a que se verifica nas páginas iniciais de *Iracema*. A abertura do romance nos remete imediatamente ao espírito plástico³⁷ do escritor, conferido nas cartas, que foi de fundamental importância no processo criador do romance, sendo uma concretização da *Forma Embrionária Temática* da descrição da Natureza em uma obra de cunho nacional indianista. A cada palavra do autor cearense vão se formando as ricas imagens através do “colorido do pensamento”, a verdadeira pintura realizada com palavras que Alencar não identificou em Magalhães.

Verdes mares bravios de minha terra natal, onde canta a jandaia nas frondes da carnaúba;
Verdes mares, que brilhais como líquida esmeralda aos raios do sol nascente, perlongando as alvas praias ensombradas de coqueiros;

³³ NUNES, Benedito. A visão romântica. In: J. Guinsburg (org). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1985, p. 62.

³⁴ Lúcia Helena, ao falar da visão de Rousseau sobre obra *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe, apresenta os conceitos de “eu social”, o cidadão civilizado e regido pelas leis sociais; de “eu natural”, o indivíduo em contato com as suas necessidades e impulsos, o homem em estado natural; e de “eu individual”, que seria aquele motivado pelas forças subjetivas. Somente em solidão e em contato com a natureza o homem revela o seu “eu natural” e os seus verdadeiros valores. (HELENA, 2006. *Op. cit.*, p. 70-71.)

³⁵ ALENCAR, 1953. *Op. cit.*, p. 5.

³⁶ HÖLDERLIN, Johann Christan Friedrich. “Poesia, filosofia, nação e antiguidade”. In: SOUZA, Roberto Acízelo de (org.). *Uma ideia moderna de literatura: textos seminais para os estudos literários*. Chapecó: Argos, 2011, p. 58-65.

³⁷ Expressão utilizada por Friedrich Schlegel ao falar sobre as descrições plásticas criadas por poetas. (SCHLEGEL, Friedrich. *Dialeto dos fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1997.)

Serenai, verdes mares, e alisai docemente a vaga impetuosa, para que o barco aventureiro manso resvale à flor das águas.
 Onde vai a afouta jangada, que deixa rápida a costa cearense, aberta ao fresco terral a grande vela?
 Onde vai como branca alcóne buscando o rochedo pátrio nas solidões do oceano?
 Três entes respiram sobre o frágil lenho que vai singrando veloce, mar em fora³⁸.

Na cena, é possível vislumbrar todo o ambiente onde a ação narrada se passa, com todas as suas cores e os efeitos visuais produzidos pelo reflexo da luz do sol, o movimento indomável das águas, a praia coberta por coqueiros e o barco que desafia as “vagas impetuosas”. Em cinco curtos parágrafos, o escritor cearense, que parece ter olvidado a sua porção de homem civilizado para externar as impressões que a natureza lhe imprimiu no espírito, transmite-nos a imagem de uma natureza viva, de um todo orgânico e em harmonia. Percebemos o viço do mar cearense, da praia e da vegetação, além do surgimento de um elemento não natural criado pela ação do homem, o barco, que por sua vez se afastada da costa, levando consigo os elementos humanos desse espaço totalmente dominado pela natureza.

As representações sensíveis que são sobrepostas umas às outras, na cena acima, ajudam a formar uma clareza extensiva total do espaço físico onde reina a natureza do litoral brasileiro a partir dos vários elementos que o compõem³⁹: às cores verdes e às formas do movimento das ondas do mar vão se agregando os tons verdes e avermelhados da jandaia que canta entre as folhagens da carnaúba; o sol intensifica o brilho dos grãos de areia da praia, que por seres brancos refletem a luz por toda a extensão da praia, ao passo que também escurecem sob sombra do coqueiro, com suas folhas da mesma tonalidade do mar.

A clareza extensiva de uma imaginação, explica Baumgarten, depende da quantidade de elementos que a formam e da relação entre uma representação e outra; tal relação deve contribuir para o conhecimento sensível dos elementos listados, daí a importância da afinidade entre as palavras e da sucessão entre elas na composição de uma representação poética⁴⁰. É importante que as ideias sensíveis e as imaginações sejam determinadas pelo tema, caso contrário elas não estarão associadas umas às outras, e a descrição perderá o seu caráter poético. É exatamente o que Alencar não observa em Magalhães: as representações da natureza brasileira em *A confederação dos tamoios* parecem não estar determinadas pelo tema, resultando em imagens “pálidas e desbotadas”, em uma

³⁸ ALENCAR, 1965. *Op. cit.*, p. 49.

³⁹ BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb. *Estética: a lógica da arte do poema*. Trad. de Míriam Sutter Medeiros. Petrópolis: Vozes, 1993, p. 28-30.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 36.

“pintura feia com cores desvanecidas e gastas pelo tempo”⁴¹ que não afetam as sensações do leitor.

Cavalcanti Proença afirma que ao valorizar a superposição de imagens em *Iracema*, o autor, aos poucos, vai produzindo um grande efeito visual de reprodução de imagens por meio da aproximação de aspectos semelhantes dos elementos que compõem a cena. É como se o leitor estivesse diante de espelhos nos quais as representações vão sendo substituídas umas pelas outras:

Sem alongamentos, é visível no romance uma dupla linha de representação. Nem bem aparece os ‘verdes mares’ e, no espelho, as ‘esmeraldas’ se liquefazem; daqui avistamos a jangada ‘aberta ao fresco terral a grande vela’ e no espelho aparece, de asas abertas, a ‘branca alcione’, buscando o rochedo pátrio, nas solidões do oceano⁴².

A representação de imagens em simultaneidade àquilo que lhe é semelhante é um procedimento extremamente poético, como explica Baumgarten em sua *Estética*: “Se representarmos simultaneamente uma determinada imaginação e aquilo que pertence ao mesmo gênero e à mesma espécie [...], a representação torna-se extremamente poética”⁴³. Assim, ao aproximar o verde dos mares ao verde das esmeraldas e, pouco depois, relacioná-los aos tons verdes das palhas dos coqueiros e das penas da jandaia, ou ao prolongar os raios do sol ao justapor vários elementos que refletem esses raios, Alencar cria um discurso poético do mais alto nível, fazendo uso de representações sensíveis percebidas principalmente pela visão. Para produzir o efeito de espelhos, em cujas imagens são reproduzidas e substituídas por outras novas, como atesta Proença, sem recair numa sobreposição de imaginações obscuras e, conseqüentemente, menos poéticas, é necessário um grande domínio da técnica narrativa, para que as imagens não atropelem umas às outras criando, assim, um grande painel paisagístico sem efeito sensível sobre o leitor.

O Romantismo contribui para a afirmação de que a poesia pode estar também na prosa, e *Iracema* nos serve de modelo a isto. A obra não é exatamente um poema submetido às regras de uma poética, mas uma prosa em que representações sensíveis compõem o discurso. Alencar confirma a criação de seu poema em prosa ao associar imagens de modo a construir aquilo que Baumgarten denomina “discurso sensível perfeito” vivificado por cores e formas tornadas visíveis no painel e edificadas na mente do leitor.

⁴¹ ALENCAR, 1953. *Op. cit.*, p. 51.

⁴² PROENÇA, M. Cavalcanti. Transforma-se o amador na coisa amada. In: ALENCAR, José de. *Iracema – lenda do Ceará*. Rio de Janeiro: José Olympio, Edição do Centenário, 1965, p. 281.

⁴³ BAUMGARTEN, 1993. *Op. cit.*, p. 24.

Os “verdes mares bravios” servem de abertura para o romance considerado por Machado de Assis a nossa obra-prima nacional⁴⁴, pois uma grande obra nacional, afirma Alencar, em especial a epopeia, não pode se iniciar de modo simplório, mas, já nas suas primeiras linhas, deve apresentar uma construção imagística à altura do assunto que será tratado:

Um poema épico, como eu compreendo, e como tenho visto realizado, deve abrir-se por um quadro majestoso, por uma cena digna do elevado assunto que se vai tratar. Não se entra em um palácio real por uma portinha travessa, mas por um pórtico grandioso, por um peristilo magnífico, onde a arte delineou algumas d’essas balas imagens que infundem admiração.

A *Confederação dos tamoios* começa por um episódio: é a morte de um simples guerreiro índio, assassinado por dois colonos, que decide da aliança das tribos indígenas contra a colônia de São Vicente⁴⁵.

O escritor, guiado por modelos da literatura clássica como Milton, Virgílio, Homero, Tasso e Camões, acredita que as belas e admiráveis imagens devem ser a base da composição artística literária, e as páginas iniciais de um poema épico devem apresentar descrições impactantes para atrair a atenção do leitor desde o início, além de estar de acordo com o tema, e oferecer um grande acontecimento que motive as ações seguintes, garantindo assim certa unidade à obra. O que, no entanto, não identifica no poema de Gonçalves de Magalhães, pois as imagens das cenas iniciais não elevam o assunto, que por si só já está abaixo do esperado para o gênero literário escolhido pelo poeta.

O que Alencar afere sobre as paisagens de um poema, e, por extensão, de um romance nacional, vai ao encontro do que profere Boileau, quando afirma que em uma épica o poeta deve ser rico e esplendoroso em suas descrições alegrando “a sua obra com inúmeras imagens poéticas; que nela, tudo ofereça aos olhos uma imagem risonha; pode-se ser pomposo e agradável, ao mesmo tempo”, e ainda: “Um poema excelente, em que tudo anda e prossegue, não é desses trabalhos produzidos por um capricho: exige tempo, cuidados”⁴⁶. José de Alencar não criou exatamente uma epopeia, mesmo Aderaldo Castello considerando o conjunto de suas obras como tal⁴⁷, mas, antes, parece levar à compreensão que tinha sobre o gênero épico. A abertura de *Iracema*, como já dito, revela essa preocupação em dar forma a

⁴⁴ ASSIS, Machado de. *Iracema*. In: ALENCAR, José de. *Iracema – lenda do Ceará*. Ed. De Centenário. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965, p. 193.

⁴⁵ ALENCAR, 1953. *Op. cit.*, p. 07.

⁴⁶ BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolas. *A arte poética*. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 48-50.

⁴⁷ CASTELLO, José Aderaldo. *Iracema e o indianismo de Alencar*. In: ALENCAR, José de. *Iracema – Lenda do Ceará*. Ed. de Centenário. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965, p. 276.

um quadro majestoso que servirá de mote para o tema de seu romance: o índio e a natureza selvagem do litoral brasileiro.

Em *O guarani* o quadro majestoso que lhe serve de porta de entrada é ainda mais claro sob o ponto de vista extensivo⁴⁸ que o de *Iracema*. A quantidade de elementos naturais que formam a pintura da cena inicial do livro de 1857 é mais complexa que o quadro formado pelo mar de águas verdes e praias brancas cobertas por coqueiros; não que a representação d'*O guarani* seja superior à da obra que narra os amores da jovem índia com um jovem português, mas confirma, a partir do grande número de elementos descritos, que a composição da paisagem brasileira apresenta aspectos naturais distintos. Alencar, que, como já afirmado, buscou inspiração para os romances indianistas na natureza brasílica, aproveitou o sentimento que ela lhe inspirava, em comunhão com a experiência e o conhecimento que acumulara, para reproduzi-la como objeto estético:

O modelo que eu tive, foi esta esplêndida natureza que me envolve, e particularmente a magnificência dos desertos que eu perlustrei ao entrar na adolescência, e foram o pórtico majestoso por onde minha alma penetrou no passado de sua pátria.

Daí, desse livro secular e imenso é que eu tirei as páginas do *Guarani*, as de *Iracema*, e as outras muitas que uma vida não bastaria a escrever⁴⁹.

A Natureza é a mesma fonte de inspiração para romances alencarinos e para os poemas de Alphonse de Lamartine, poeta extremamente admirado e constantemente visitado por José de Alencar⁵⁰. Para o poeta francês a mais bela poesia nasce dos influxos da natureza exterior sobre interior do poeta, cabendo a este a função de transmitir aos homens a verdadeira poesia que brota da sua relação com o todo orgânico⁵¹. A natureza brasileira é, para o escritor cearense, a inspiração para seus romances nacionais, assim como a natureza francesa foi a fonte de onde Lamartine extraiu a poesia de seu país.

Quando estudante em Olinda, Alencar teve acesso – na velha biblioteca do convento de São Carmo – às narrativas dos cronistas coloniais, as quais reavivaram em sua mente as imagens do Ceará conhecidas por ele ainda na infância. As leituras ativaram as

⁴⁸ Baumgarten explica que uma representação pode ser mais clara sob o ponto de vista extensivo quando designa um maior número de elementos: “Se uma representação A representar um maior número de coisas que outras representações B, C, D, etc., mas se apesar disso as representações que ela contém forem todas confusas, nesse caso A é MAIS CLARA que as outras sob o PONTO DE VISTA ENTENSIVO”. BAUMGARTEN, 1993. *Op. cit.*, p.16.

⁴⁹ ALENCAR, 1951a. *Op. cit.*, p. 69.

⁵⁰ ALENCAR, 1953. *Op. cit.*, p. 23.

⁵¹ LAMARTINE. Préface de 1849. *Méditations poétiques*. In: GOMES, Álvaro Cardoso; VECHI, Carlos Alberto. (org.). *A estética romântica: textos doutrinários*. Maria Antônia Nunes (trad. Textos alemães, espanhóis, franceses e ingleses); Dúlio Colombini (trad. Textos italianos). São Paulo: Atlas, 1992, p. 155.

reminiscências dessa fase da vida e ativaram em seus sentidos as paisagens, das quais, provavelmente, pode capturar os elementos sensoriais que serviram de sugestão à composição dos painéis naturais dos seus romances. Com efeito, a experiência lhe permitiu estabelecer relações⁵² entre as imagens, ajudado pelos estudos de literatura, estética, línguas, história e costumes e cultura indígenas. Tudo isso, aliado aos ideais nacionalistas do Romantismo brasileiro e a uma imaginação riquíssima, se desenvolve, culminando na cena que abre *O guarani*:

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

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

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

[...]

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

Depois, fatigado do esforço supremo, se estende sobre a terra, e adormece numa linda bacia que a natureza formou, e onde o recebe como um leito de noiva, sob as cortinas de trepadeira e flores agrestes⁵³.

Os vários elementos que compõem a paisagem do capítulo “Cenário” formam um todo harmônico e vivo cujos elementos se encontram em plena relação uns com os outros e revelam a presença de Deus, pois a natureza, para o romântico, constitui uma teofonia cujas formas naturais dialogam diretamente com a sua alma e falam-lhe do elemento natural que se traduz em objetos sensíveis⁵⁴. As virtualidades da linguagem literária romântica se fundamentam num sistema analógico de representação decorrente principalmente da metáfora linguística; de imagem em imagem, de palavra em palavra, a relação entre as coisas e os conceitos, entre as palavras e os objetos ganha destaque no sistema de representação do Romantismo, para o qual a escrita está relacionada ao caráter expressivo das formas

⁵² David Hume explica que a imaginação humana é livre para criar, mas não pode ultrapassar as ideias que os sentidos oferecem. Os sentidos do homem são inatos, mas somente pela experiência é possível estabelecer as relações entre as coisas para então criar a partir delas. Cf. HUME, David. *Investigação acerca do entendimento humano*. Coleção Os pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 2000, p. 64-65.

⁵³ ALENCAR, 1951a. *Op. cit.*, p. 81-82.

⁵⁴ NUNES, 1985. *Op. cit.*, p. 65

naturais⁵⁵. Na paisagem descrita, as imagens oferecem à mente do leitor uma representação virtual que se associa a uma nova representação para que ao fim, quando as imagens estiverem dispostas uma após as outras, se possa visualizar o quadro por completo, mas sem desconsiderar a particularidade dos vários objetos que compõem o ambiente.

O caráter expressivo das palavras do autor de *Ubirajara* ganha realce a cada associação entre conceitos distintos, os quais vão construindo imagens fortes, constituídas de ideias igualmente fortes, que resultam de uma construção linguística bem estruturada⁵⁶; por exemplo, o movimento das cascatas do rio Paquequer ganha uma representação mais sensível quando relacionado a uma serpente que se enrola, enfeitando, com seus movimentos ondulados, quem a observa; a ideia de grandeza do rio Paraíba, em contraposição à pequenez do Paquequer recebe um redirecionamento da imaginação quando assemelhada à imagem daquele que exerce domínio sobre o seu “escravo submisso”, o qual deságua no “vasto leito” de seu senhor, e, ao mesmo tempo, a aproximação de imagens torna ainda mais forte à imaginação o poder do Paraíba sobre o pequeno e fraco Paquequer.

A velocidade com que o rio corre, a ponto de suas águas espumarem e deixarem resquícios de sua passagem no rochedo, para, em seguida, achar-se num precipício e, atraído por ele, lançar-se no abismo “como um tigre sobre a presa”, revela a convulsão e o caos das imagens criadas no intuito de ressaltar a grandiosidade e a imponência do Paquequer. Os vários elementos que sustentam a grandiosidade do rio, como as florestas, o rochedo, o tapir e o tigre, dão forma uma imagem que suscita o sentimento do sublime naquele que vislumbra o quadro pintado pelas palavras de Alencar. A majestade do rio, que com rapidez e violência percorre a floresta para ao fim de sua jornada se arremessar no precipício, formaria então esse quadro sublime, de que fala Burke:

O espírito fica fora de si, devido a um acúmulo de imagens grandiosas e confusas, que impressionam porque são abundantes e desordenadas. Pois separai-as e destruireis boa parte da grandiosidade; reuni-as e poreis inevitavelmente a perder a clareza⁵⁷.

Mas, a imagem sensível que tende a provocar o sentimento do sublime é fortemente rompida quando no parágrafo seguinte o rio, “fatigado pelo esforço supremo”, acomoda-se levemente sobre uma depressão da terra para interagir com flores e trepadeiras. O

⁵⁵ *Ibidem*, p. 67.

⁵⁶ HERDER, Johann Gottfried. Poesia, língua e terra natal. In: SOUZA, Roberto Acízelo de. *Uma ideia moderna de literatura: textos seminais para os estudos literários*. Chapecó: Argos, 2011, p. 33.

⁵⁷ BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*. Campinas: Papirus, 1993, p. 69-70.

sentimento do sublime da cena anterior é estrategicamente substituído pelo sentimento do belo formado pela presença das flores agrestes que rodeiam o Paquequer. Em um mesmo quadro Alencar alcança uma totalidade pela combinação dos opostos⁵⁸, ao associar a imponência violenta do rio que corre à aparência sensível e delicada das flores agrestes, que compõem, assim, uma totalidade harmônica da natureza brasileira em toda a sua diversidade, pois “tudo era grande e pomposo no cenário que a natureza, sublime artista, tinha decorado para os dramas majestosos dos elementos, em que o homem é apenas um simples comparsa”⁵⁹.

A natureza, criada pelas mãos de Deus, de acordo com o ideal romântico, compôs naturalmente os sentimentos do sublime e do belo sentidos e expressados pelo artista. Harmonia e caos são associados em uma mesma paisagem por Alencar, apresentando, assim, a Natureza agregadora de elementos díspares em perfeita relação. A arte romântica, afirma Schlegel, parte da sensação e percebe o todo em tudo simultaneamente, privilegiando a fusão entre os opostos a fim de chegar a uma síntese absoluta entre eles⁶⁰. Essa mesma natureza, que se aproxima do mistério da natureza, servirá de cenário para as paixões e ações do homem; a riqueza de detalhes cênicos, que observamos tanto em *O guarani* quanto em *Iracema*, é uma característica peculiar do estilo alencarino ausente em *A confederação*:

Mas pela leitura do poema tenho-me convencido que o poeta desdenha esses lances teatrais, esses efeitos cênicos, sem o que a epopeia e a tragédia nada são [...] Até aqui, não encontrei uma d’essas descrições a que os poetas chamam quadros ou painéis, e nas quais a verdadeira, a sublime poesia revela a sua beleza estética, e rouba para assim dizer, á pintura as suas cores e os seus traços, á musica as suas harmonias e os seus tons⁶¹.

O cenário de abertura de *O guarani* é apenas o primeiro de uma série de outros a serem delineados no decorrer da narrativa. Alencar, que realça a necessidade de se abrir uma narrativa de grandes acontecimentos com um quadro majestoso digno da ação que será narrada já na primeira página do romance apresenta em seu texto um esplêndido quadro paisagístico, revelando ao leitor uma imagem muito viva do ambiente onde sucederão os eventos. É por esse “pórtico fluvial” magnífico, envolto pelo verde das matas, que adentramos o mundo da narrativa d’*O guarani*, conhecendo suas personagens e as suas relações, pois

⁵⁸ SCHLEGEL, 1997. *Op. cit.*, p. 147.

⁵⁹ ALENCAR, 1951a. *Op. cit.*, p. 82.

⁶⁰ SCHLEGEL, August. Vorlesungen über dramatische kunst und literatur. In: GOMES, Álvaro Cardoso; VECHI, Carlos Alberto. (org.). *A estética romântica: textos doutrinários*. Maria Antônia Nunes (trad. Textos alemães, espanhóis, franceses e ingleses); Dúlio Colombini (trad. Textos italianos). São Paulo: -Atlas, 1992, p. 81-82.

⁶¹ ALENCAR, 1953. *Op. cit.*, p. 11-12.

natureza e homem são “comparsas”, não sendo as suas paisagens meras descrições ornamentais sem conexão com as ações humanas⁶². Assim, ao ignorar os efeitos cênicos das paisagens, Magalhães cometeu o que o seu censor considerou um grande “defeito” de execução, ao passo que Alencar, se apropriando desses efeitos, tornou-os os maiores elementos caracterizadores de sua obra.

2.2 O belo horrível na literatura indianista de José de Alencar.

O autor de *Til* atesta que as imagens d’*A confederação dos tamoios* criadas por Gonçalves de Magalhães são fracas e por vezes beiram o confuso, como no caso em que a alma estaria alojada no esôfago:

Neste canto, ou antes nos versos que o precedem, há um em que julgo ter escapado por inadvertência uma palavra em lugar de outra. Repito-lhe o verso, meu amigo, para que veja se não me engano:

*Ah! Doce é o cantar! Remédio e pronto
Que d’alma aos seios sobe e a mágoa abranda*

Creio que o poeta escreveu ou teve intenção de escrever que *d’alma aos lábios sobe*, pois falando-se de canto, isto é mais natural; *subir d’alma aos seios* seria além de metafísico, pouco poético, porque naturalmente levava o espírito a procurar o lugar inferior, onde estaria a alma, para fazer a ascensão até os seios; e este lugar não poderia ser senão o esôfago⁶³.

O uso inequívoco de uma palavra novamente fez com que Magalhães incorresse em um “erro” de execução. Tal “equivoco”, para Alencar, talvez se explique pelo fato de o poeta ter ignorado os “lances teatrais” e os “efeitos cênicos” que fazem interagir os elementos de uma cena, ou ainda por ignorar que palavras suscitam imagens na mente do leitor, o qual visualiza mentalmente cada descrição e cada cena narrada pelo poeta.

As cenas dos romances alencarinos são famosas por suas descrições majestosas, algumas até cinematográficas devido a sua riqueza de detalhes, cores e movimentos, que parecem dar vida à imagem pintada com palavras, basta lembrarmos as vestimentas das moças da corte, nos romances urbanos, ou a descrição de Peri feita no capítulo IV da primeira parte d’*O guarani* para reconhecermos que as palavras alencarinas criam imagens em nossa mente:

⁶² Lukács acredita que o centro do romance moderno deve ser o homem e suas relações e a descrição de ambientes deve estar em completa harmonia com essas relações, não sendo apenas ornamentos que ganham destaque na narrativa deixando o ser humano em segundo plano. Cf. LUKÁCS, Georg. “Narrar ou descrever?”. In: *Ensaio sobre literatura*. Leandro Konder (org.). Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1997, p. 43-94.

⁶³ ALENCAR, 1953. *Op. cit.*, p. 21-22.

Em pé, no meio do espaço que formava a grande abóbada de árvores, encostado a um velho tronco decepado pelo raio, via-se um índio na flor da idade.

Uma simples túnica de algodão, a que os indígenas chamavam *aimará*, apertada à cintura por uma faixa de penas escarlates, caía-lhe dos ombros até ao meio da perna, e desenhava o talhe delgado e esbelto como um junco selvagem.

Sobre a alvura diáfana do algodão, a sua pele, cor de cobre, brilhava com reflexos dourados; os cabelos pretos cortados rentes, a tez lisa, os olhos grandes com os cantos exteriores erguidos para a frente; a pupila negra, móbil, cintilante; a boca forte mas [sic] bem modelada e guarnecida de dentes alvos, davam ao rosto pouco oval a beleza inculta da graça, da força e da inteligência⁶⁴.

É possível, para quem lê a apresentação de Peri no episódio acima transcrito, reconhecer o espaço físico onde o índio se encontra e identificar cada detalhe do corpo do índio e das pequenas peças que o cobrem. Em *close*, o narrador permite que o leitor acompanhe cada característica física da personagem: os contrastes entre algodão branco e o tom acobreado da pele, o formato dos olhos, o movimento que eles fazem ao erguerem-se, a rapidez com que as pupilas se movimentam. Tudo isso pode ser acompanhado por meio da lente telescópica criada pelo autor para nos apresentar, ao final, uma imagem completa do herói de seu romance.

Para João Alexandre Barbosa, as cenas do romance alencarino que narra a dedicação cega de um índio à sua senhora apresentam uma estrutura própria do cinema devido ao forte espírito plástico do seu autor:

Divididas em curtos capítulos, as quatro partes dão, de fato, aquela impressão de estrutura cinematográfica anotada, com argúcias, por Augusto Meyer [...] Decorrente, talvez, em grande parte, da enorme plasticidade alcançada pelo escritor na elaboração das ações e cenas do romance⁶⁵.

O uso constante de metáforas, símiles e adjetivações na composição das paisagens e na narração de acontecimentos nos livros indianistas de José de Alencar acentua o detalhamento das formas, cores e movimentos dos objetos representados tanto em imaginações belas e delicadas, quanto nas imaginações formadas por aquilo que ele chama de *belo horrível*, que apareceria em momentos de tensão, como os combates, ou da manifestação do poder da natureza:

A descrição do combate entre os franceses e os portugueses tem alguns versos felizes e inspirados; mas poderia, ou antes *devia* ter mais expressão: falta-lhe [a

⁶⁴ ALENCAR, 1951a. *Op. cit.*, p. 100.

⁶⁵ BARBOSA, João Alexandre. Leitura de José de Alencar. In: ALENCAR, José de. *O guarani*. São Paulo: Ática, 2005, p. 6.

Gonçalves de Magalhães] esse cunho do belo horrível que se admira nos combates navais como nas lutas dos elementos, e nas grandes comoções da natureza.

[...]

A beleza horrível e fascinadora do relâmpago, que num momento brilha, se abrasa, nos deslumbra, e se apaga, deixando o céu negro e o horizonte escuro, - é a mesma beleza terrível do pensamento trágico, que penetra em nosso espírito, nos faz estremecer e arrepiarem os cabelos, e passa rapidamente, deixando-nos a emoção⁶⁶.

A representação dos combates entre os franceses e os portugueses, para José de Alencar, apresentam alguns momentos dignos na poesia que Magalhães pretendia cantar, porém, faltou às cenas os elementos que provocam tensão e horror, ao mesmo tempo em que fascinam e deixam o espectador profundamente comovido. O belo horrível, para o autor de *As minas de prata* provoca o efeito trágico, rápido para o olhar e intenso para o sentir, tal efeito não pode ser prolongado, nem tampouco repetido, pois ao invés de impressionar e comover o espírito do leitor poderá causar-lhe indiferença:

Às vezes, o poeta repete três ou quatro vezes a palavra *fogo* e a palavra *sangue* em versos seguidos, supondo talvez que essa continuação da mesma ideia acabará por impressionar o leitor; mas o efeito é inteiramente o contrário, e a impressão se amesquinha e desaparece quando a torturam e a repisam.

[...]

O Sr. Magalhães não tem nesta descrição nenhum lance trágico, mas tem um defeito que é a prisão de Aimbire. Quando o leitor chega a ela, está enjoado e aborrecido, como um homem que andasse muito tempo pisando charcos de sangue.

Tudo era fogo e fumo e sangue e raiva!

Doze versos depois repete-se:

Só sangue e fogo e fumo respirando

Pouco antes havia dito:

Nunca vi tanto sangue derramado!

Todo o rochedo em sangue se inundava

Mil regatos de sangue ao mar corriam

Antes diz:

E de nossos irmãos sangue escorrendo

Depois:

E num lago de sangue revolvi-me

Conclui essa sangria monstruosa com os dois versos seguintes:

De longe eu vi a ensanguentada rocha

...

Lavado de suor, tinto de sangue⁶⁷.

A repetição de imagem que deveria causar o efeito do belo horrível no poema, a morte de milhares de guerreiros, acaba não obtendo o resultado desejado devido ao desgaste das palavras empregadas pelo poeta. Para José de Alencar, o uso exagerado de palavras como *fogo* e *sangue* fazem com que o leitor mantenha-se indiferente à representação que se apresenta aos seus olhos, quando, na verdade, ela deveria impressionar e comover aquele que

⁶⁶ ALENCAR, 1953. *Op. cit.*, p. 15.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 15-16

a contempla. O prolongamento das imagens de morte e destruição faz com que as representações enfraqueçam e sejam ignoradas pelo leitor menos atento, ou provoquem o riso no leitor mais exigente.

A origem da *estética do belo horrível* não pode ser atribuída ao Romantismo, pois, como atestou Mario Praz, existiram representações poéticas da beleza atrelada ao terror em épocas anteriores ao século XVIII, porém a ideia de beleza terrificante e fascinadora somente ganhou consciência plena com os românticos⁶⁸. Para Shelley, o belo horrível se relacionava à imagem da figura mitológica da Medusa, que combinava em si a beleza e o seu oposto, e, por esse motivo, exercia atração e repulsa sobre aqueles que a observaram⁶⁹. A partir da representação da Medusa, a beleza recebeu realce dos elementos que a contradiziam, como o horrendo, e o “tempestuoso encanto do terror” da beleza petrificante da mulher com cabelos de serpente tornou-se o objeto de amor tenebroso para os românticos e perpassou todo o século em que o Romantismo predominou.

Mas, esse belo horrível não estava relacionado apenas à associação da beleza ao horrendo e da repulsa e à atração, mas ao encantamento da beleza quando atrelada a sentimentos distintos. Para Novalis, a beleza encanta pelo sofrimento, quanto mais dolorosa, mais bela. Todos os sentimentos opostos estão em associação, sendo sempre partes integrantes uns dos outros: “É estranho que a associação entre a volúpia, religião e crueldade não tenha há muito chamado a atenção dos homens sobre o seu íntimo parentesco e sua tendência comum. Estranho que a mesma e verdadeira origem da crueldade seja a volúpia”⁷⁰. É, de fato, a associação dos opostos que contribui para a contemplação da beleza. O belo é realçado pela harmonia de sensações e sentimentos díspares, a maldade se associa ao prazer que, por sua vez, se associa ao sofrimento. É impossível, nesse sentido, não perceber beleza no sofrimento aprazivelmente sentido.

Em um primeiro momentos, poderíamos pensar que o belo horrível alencarino se aproximaria daquele de que nos falam Shelley e Novalis, no sentido de que o escritor brasileiro almeja a composição de uma cena que exerça um fascínio sobre o seu espectador, petrificando-o e causando-lhe as mais profundas e confusas impressões, no entanto essa beleza associada ao terrível pensada por José Alencar se distancia da descrita pelos poetas, pois, enquanto estes reconhecem a estética do belo horrível como sendo a associação da

⁶⁸ PRAZ, Mario. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Trad. de Philadelpho Menezes. São Paulo: UNICAMP, 1996, p. 45.

⁶⁹ SHELEY *apud* PRAZ, Mario. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Trad. de Philadelpho Menezes. São Paulo: UNICAMP, 1996, p. 43-44.

⁷⁰ NOVALIS *apud* PRAZ, Mario. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Trad. de Philadelpho Menezes. São Paulo: UNICAMP, 1996, p. 45-46.

beleza ao seu oposto, a repulsa e a atração que ela exerce sobre o homem e os sentimentos contrários que, em comunhão, contribuem para a contemplação de uma beleza única, aquele reconhece que o belo horrível não necessariamente estará associado a elementos opostos, mas à imponência e o fascínio que a grandeza pode exercer sobre a pequenez, e a rapidez com que a essa mesma imponência deve apresentar-se aos olhos do espectador evitando que ela caia na banalidade.

Possivelmente o belo horrível de que fala Alencar em sua suas epístolas, e que realiza em suas obras, se assemelha ao conceito de *sublime* desenvolvido por Burke, apresentando traços que aproximam o pensamento do cearense ao do esteta. Edmund Burke em *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo* relaciona o sentimento do sublime ao medo, ao perigo e ao fascínio que um evento ou uma cena podem suscitar no observador:

Tudo que seja de algum modo capaz de incitar as ideias de dor e perigo, isto é, tudo o que seja de alguma maneira terrível ou relacionado a objetos terríveis ou atua de um modo análogo ao terror, constitui uma fonte do *sublime*, isto é, produz a mais forte emoção que o espírito é capaz⁷¹.

A invasão dos aimorés à casa de d. Antonio de Mariz e a destruição do edifício, e de todas as personagens envolvidas no acontecimento, compõem, talvez, o episódio que provoque o mais forte sentimento de grandeza atrelado ao terror, de que fala Burke; o terror e o fascínio suscitados devem-se à combinação de vários elementos majestosos, terríveis e impressionantes com os quais a cena é arquitetada. Tudo é descrito com um tom de realidade tão preciso, que nos faz reconhecer o melhor do estilo cinematográfico das imagens alencarinhas de que falamos anteriormente⁷², permitindo-nos visualizar o castelo dos Mariz em chamas, com índios de cabelos arruivados escalando as paredes incendiadas e o fidalgo português a morrer envolto por uma áurea de esplendor e glória:

De repente um grande clamor soou em torno da casa; as chamas lambeiram com as suas línguas de fogo as frestas das portas e janelas: o edifício tremeu desde os alicerces com o embate da tromba de selvagens que se lançava furiosa no meio do incêndio [...]

Peri viu sobre o rochedo a casa iluminada pelas chamas do incêndio, que começava a lavrar com alguma intensidade.

De repente uma cena fantástica, terrível, passou diante de seus olhos, como uma dessas visões rápidas que brilham e se apagam de repente no delírio da imaginação.

A frente da casa estava às escuras; o fogo ganhara as outras faces do edifício e o vento o lançava para o fundo. Peri do primeiro olhar tinha visto os vultos dos

⁷¹ BURKE, 1993. *Op. cit.*, p. 48.

⁷² Sobre o caráter cinematográfico das descrições alencarinhas, ver página 67.

Aimorés a se moverem nas sombras, e a figura horrível e medonha de Loredano, erguendo-se como um espectro no meio das chamas que o devoravam. De repente a fachada do edifício tombou sobre a esplanada, esmagando na sua queda um grande número de selvagens.

Foi então que o quadro fantástico se desenhou aos olhos de Peri.

A sala era um mar de fogo; os vultos que se moviam nessa esfera luminosa pareciam nadar em vagas de chamas.

No fundo destacava o vulto majestoso de d. Antônio de Mariz, de pé no meio do gabinete, elevando com a mão esquerda uma imagem do Cristo e com a direita abaixando a pistola para a cava escura onde dormia o vulcão [...]

Sobre o montão de ruínas formado pela parede que desmoronara, desenhavam-se as figuras sinistras dos selvagens, semelhantes a espíritos diabólicos dançando nas chamas infernais⁷³.

A terrível cena impressiona o leitor que enxerga pelos olhos de Peri. Cada novo acontecimento é notado com certo assombramento pelo índio, o que contribui para que o leitor se desassossegue ainda mais com o que lê. A imagem extraordinária do fogaréu, que toma para si tudo o que dele se aproxima, exerce sobre o indígena uma forte atração, forçando-o a ficar por alguns estantes ainda a observá-la, mesmo estando extasiado e necessitando manter-se em fuga para salvar sua senhora. A mesma atração exercida sobre Peri ocorre com os leitores, que ficam maravilhados, aterrorizados e comovidos com o espetáculo. Todos os detalhes do ambiente delineado pelas palavras de Alencar, as cores sombrias, a escuridão em torno da casa, as chamas que fazem a claridade oscilar, interferem nas paixões humanas e contribuem para que o sentimento do sublime sobressaia.

Cada acontecimento surge aos olhos de Peri, e aos olhos do leitor, por meio de um clarão e dos movimentos rápidos da visão do índio. Alencar evita estender a descrição de cada cena, fazendo uso de períodos curtos que formam pequenos quadros os quais, ao fim, irão compor toda a cena de destruição do casarão e das personagens. Diferentemente de Magalhães, José de Alencar não procura dar extensão às imagens e ideias, que deseja imprimir no interior do leitor, por meio da repetição das representações e, conseqüentemente, de palavras, mas busca causar impressão profunda na mente e intensa comoção na alma do espectador recorrendo à rapidez com que cada quadro surge e em seguida desaparece.

Para Longino, um dos critérios do sublime é saber definir o que é imprescindível e o que é um simples acessório na composição de uma obra literária: “nenhuma coisa cujo desprezar tenha grandeza é grande”⁷⁴. Magalhães, segundo Alencar, ou não soube diferenciar o essencial do ornamental, ou não soube dar destaque àquilo que merecia destaque:

⁷³ ALENCAR, 1951a. *Op. cit.*, p. 500-503.

⁷⁴ LONGINO. *Do sublime*. Trad. Filomena Hirata. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 51.

Ele pinta e esboça as mais pequenas cousas [sic], repisa as mesmas idéias três ou quatro vezes, enche a pagina inteira de fumo e de sangue, fala de milho e de mandioca que o colono plantou no seu terreno, e de mil outras coisas próprias de um romance histórico, e não de um poema.

Como pois [sic] se quer á força achar simplicidade onde ao contrario ha confusão, anarquia, desordem, e abundancia de detalhes e de circunstancias insignificantes?⁷⁵.

O excesso de imagens insignificantes sobrepostas umas as outras foi o “pecado” cometido pelo autor de *Suspiros poéticos*, as imaginações repetitivas e o enfoque nos detalhes insignificantes enfraqueceram o seu quadro, enquanto o autor d’*O guarani*, no intuito de intensificar o efeito do fogo que tudo destruía sem tornar a descrição cansativa ou patética, dosou as palavras, organizando-as de modo que a cada nova construção linguística a imaginação ficasse cada vez mais forte devido às comparações e metáforas utilizadas para destacar a ideia do incêndio. Os vários elementos listados por Alencar ao narrar a morte de todas as personagens, exceto Peri e Ceci, e a destruição da casa de d. Antônio de Mariz, em decorrência do ataque dos aimorés, estão interligados e têm o papel importante no quadro final da cena, intensificando o efeito sublime do fogo sobre o edifício e as pessoas, pois “no estilo do poeta genuíno nada é ornamento, tudo é hieróglifo necessário”⁷⁶.

Em *Iracema*, duas cenas ganham destaque pela destreza com que o autor desenvolveu, o seu conceito de belo horrível, ou o conceito de sublime, nos fazendo reconhecer que aquilo que em Magalhães ele considerou uma “falha”, em sua obra prima, não chegou a ser um problema. Quando Iracema investe contra seu irmão, em uma batalha, a cena é envolta por uma atmosfera de tensão no mais alto grau; o *belo horrível* da cena está no pensamento rápido acompanhado do movimento ágil:

O irmão de Iracema veio direito ao estrangeiro, que arrancara a filha de Araquém à cabana hospitaleira; o faro da vingança o guia; a vista da irmã assanha a raiva em seu peito. O guerreiro Caubi assalta com furor o inimigo.

Iracema, unida ao flanco de seu guerreiro e esposo, viu de longe Caubi e falou assim:

— Senhor de Iracema, ouve o rogo de tua escrava; não derrama o sangue do filho de Araquém. Se o guerreiro Caubi tem de morrer, morra ele por esta mão, não pela tua. Martim pôs no rosto da virgem olhos de horror:

— Iracema matará seu irmão?

— Iracema antes quer que o sangue de Caubi tinja sua mão que a tua; porque os olhos de Iracema vêm a ti, e a ela não⁷⁷.

⁷⁵ ALENCAR, 1953. *Op. cit.*, p. 48-49.

⁷⁶ SCHLEGEL, 1997. *Op. cit.*, p. 75.

⁷⁷ ALENCAR, 1965. *Op. cit.*, p. 96.

Na cena acima, Iracema, enquanto personagem movida pela ação, não recorre a questionamentos interiores que poderiam levá-la a fraquejar e desistir da decisão tomada. O que prende atenção do leitor é o possível desfecho trágico da narrativa. Os olhos de Martim revelam o horror a que a cena se propõe, o medo dos acontecimentos seguintes e a determinação da virgem tabajara não precisam ser representados mais de uma vez, pois o olhar do seu amado revela o futuro iminente, e revela também o sentimento suscitado no leitor atento à narrativa, quando percebe o possível desfecho da ação.

Em alguns capítulos anteriores à cena acima, identificamos o momento em que a voz de Tupã sai das profundezas da terra e fala com os guerreiros tabajaras. Tal acontecimento também revela a capacidade do autor da obra em desenvolver seu pensamento sobre o belo horrível, ou sobre o sublime:

O Pajé riu; e seu riso sinistro reboou pelo espaço como o regougo da ariranha. — Ouve seu trovão e treme em teu seio, guerreiro, como a terra em sua profundidade. Araquém proferindo essa palavra terrível, avançou até o meio da cabana; ali ergueu a grande pedra e calcou o pé com força no chão; súbito, abriu-se a terra. Do antro profundo saiu um medonho gemido, que parecia arrancado das entranhas do rochedo⁷⁸.

José de Alencar recorre ao uso de “invenções heterocósmicas”⁷⁹ no espetáculo por ele criado, intensificando, assim, a grandiosidade do belo horrível a que observamos. O grito de Tupã advindo das profundezas da terra é uma representação miraculosa dentro de um contexto aceitável – o Pajé da tribo tabajara é o único a manter um contato direto com o deus indígena –, logo, a imagem torna-se grandiosa e admirável, ouvir o grito de um deus, quando invocado, é aterrorizante e, ao mesmo tempo, fascinante. A cena ainda tem papel importante no desfecho do livro, pois, a partir desse momento, Iracema saberá que está condenada à morte por ter traído o segredo da jurema.

Destarte, podemos reconhecer que o belo horrível que o autor das *Cartas* reconhece como falta na *A confederação dos tamoios* serviu como ponto de partida para composição de representações, em *Iracema* e *O guarani*, cujo instante trágico ganha destaque comovendo e impressionando o espírito do leitor, não sendo para este apenas um aglomerado de imaginações fracas e sem representação sensível.

2.3 A pintura da vida dos selvagens nas obras de cunho indianista

⁷⁸ *Ibidem*, p. 74.

⁷⁹ BAUMGARTEN, 1993. *Op. cit.*, p. 29-32.

A partir do século XVIII, a descrição passou a ter função importante na obra literária, servindo com desaceleração da narrativa. As descrições meramente ornamentais perderam força e passaram, inclusive, a ser questionadas, sendo reduzidas gradativamente. A descrição passou a ser vista a partir da sua função documentária e metonímica, servindo como ponte de ensinamento do leitor e de “explicação” das características de um lugar, de seus habitantes e dos objetos referentes às personagens⁸⁰. Nesse sentido, as descrições de Alencar dialogam com as dos outros escritores do século XVIII na medida em que reconhecemos em suas paisagens o desejo de ensinar aos seus leitores algo além do que está documentado pelos cronistas coloniais sobre as matas e os primeiros habitantes do Brasil, utilizando-se da imaginação, que é própria dos românticos⁸¹, mas com o objetivo claro de explicar os aspectos da vida dos indígenas brasileiros e dos elementos naturais do país.

Como dito anteriormente, o Indianismo foi uma das bases do movimento romântico no Brasil, ficando sob a responsabilidade de seus realizadores a tarefa de escrever sobre os elementos que compunham a cor local brasileira, ou seja, o nacionalismo no país deveu-se, principalmente, aos anseios de liberdade pátria e de construção ou reconstrução de um passado histórico. O sentimento de independência que dominava nossas terras no século XIX exigia uma verdadeira caracterização do tipo brasileiro, desde os traços físicos aos elementos sociais, costumes e tradições, buscados especialmente nos primeiros habitantes, construindo, destarte, nossos traços identitários.

O Indianismo é a maior identificação do Romantismo brasileiro⁸² e dos anseios nacionalistas dos intelectuais do século XIX no Brasil, sendo um intermediário entre os preceitos da estética romântica e a realidade brasileira da época, se pautando em dois temas centrais, o indígena e a natureza brasileira. A esses dois grandes eixos temáticos associam-se ainda outros dois de igual importância: o medievalismo, como meio de (re)construção do nosso passado histórico, e a miscigenação das raças, resultando num tipo inteiramente novo, o brasileiro. Marcelo Peloggio acredita que a polêmica sobre *A confederação dos tamoios* tenha sido o ponto de partida para a criação de *O guarani*, pois “o autor cearense censura, com propriedade e firmeza, o desalinho no estilo, na metrificacão, na imagem e na organizaçã

⁸⁰ YVES, Reuter. *Introdução à análise do romance*. Agrela Bergamini (trad.). São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 26.

⁸¹ Harold Osborne acredita que a imaginação para os românticos ultrapassava a capacidade da mente de receber, reviver e manipular imagens, ela era o meio pelo qual se penetrava e comunicava os sentimentos dos homens. Todavia, o estudioso inglês afirma que, por mais que se tenha uma ideia aprofundada do que seria a imaginação romântica, ela jamais chegou a ter uma definição clara do que realmente seria. Cf. OSBORNE, Harold. *Estética e teoria da arte*. São Paulo: Cultrix, 1974, p. 205-207.

⁸² SODRÉ, 1969. *Op. cit.*, p. 226.

dramática”⁸³ do poema, que pretendia representar o povo brasileiro e, atentando às censuras que proferira, um ano após a polêmica, publicou o seu primeiro romance indianista, revelando um cuidado particular para não cometer os mesmos equívocos de Magalhães. Em sua primeira carta, Alencar afirma:

A pintura da vida dos índios não tem, na minha opinião, a menor beleza; uma página de um viajante qualquer a respeito da vida nômade dos árabes do deserto é mais cheia de poesia da liberdade selvagem do que a parte do poema a que me refiro. Demais, o autor não aproveitou a ideia mais bela da pintura; o esboço histórico desses povos desconhecidos, as tradições primitivas dos indígenas, davam por si só matéria a um grame poema, que talvez um dia alguém apresente sem ruído, sem aparato, como modesto fruto de suas vigílias⁸⁴.

A artificialidade com que Magalhães descreveu a vida indígena, a origem desse povo, e os seus desdobramentos na formação do povo brasileiro comprometeu a beleza do assunto tratado, faltou ao poeta, de acordo com o pensamento alencarino, poetizar a vida do selvagem, que em comunhão com seus irmãos e no seio de sua terra natal, tem toda a liberdade vivenciar sua cultura e costumes. Um maior contato com o objeto a ser representado e uma maior sensibilidade no momento de compor as representações, afirma o censor, evitariam a superficialidade das descrições d’*A confederação dos tamoios* e permitiriam a construção de belos quadros verbais, pois a poesia de Gonçalves de Magalhães se aproximaria da pintura, no sentido de que suas imaginações seriam semelhantes à ideia sensível que lhes serviram de inspiração⁸⁵.

A proximidade das imaginações à realidade indígena do poema ficou comprometida possivelmente pelo pouco conhecimento da cultura e das tradições dos povos selvagens por parte de Magalhães. Evitando incorrer no mesmo erro, o autor de *As minas de prata* frequentou documentos antigos, nos quais se apoiou para dar maior veracidade aos seus escritos, mas sem deixar de lado o caráter poético de suas obras, preocupando-se com as palavras utilizadas na pintura das personagens e de suas ações, na cadência de cada som articulado, nas comparações sempre precisas, que ampliam a imaginação das representações pictóricas em cada cena.

⁸³ PELOGGIO, 2012. *Op. cit.*, p. 11.

⁸⁴ ALENCAR, José de. 1953. *Op. cit.*, p. 06.

⁸⁵ Baumgarten afirma que representação pictórica deve ser muito semelhante à ideia sensível daquilo que se deseja pintar, e quando tal tarefa compete à poesia, ela se aproxima da pintura. Cf. BAUMGARTEN, 1993. *Op. cit.*, p. 26.

Araripe Júnior vê em Alencar o equilíbrio perfeito entre o instinto e a intenção, no sentido schlegeliano⁸⁶, reconhecendo no cearense um escritor completamente inspirado, mas que busca constantemente dar forma exata à sua inspiração, partindo sempre dos conhecimentos adquiridos pelo ininterrupto estudo de estética, literatura, história e línguas:

José de Alencar não foi um poeta inconsciente, e esta única proposição será suficiente para explicar toda sua vida literária. Obedeceu precocemente a uma vocação, sentiu-se forte, dirigiu suas faculdades e tornou-se um artista consumado. À obra antecedeu um pensamento. A natureza exterior não veio a ele, não o coagiu. Foi ele que corre ao seu encontro, abriu-lhe os sacrários e tomou-lhe as cores com que havia de dar forma ao vago das suas inspirações⁸⁷.

A prova disso, afirma o crítico, pode ser constatada nas horas que Alencar dedicou às bibliotecas e seus acervos, nos quais buscava, além de argumentos históricos significativos para suas obras, uma forma literária para sua inspiração. A forma foi alcançada, explica Araripe Júnior, pela leitura de autores como Chateaubriand, Lamartine, Victor Hugo, Bernardin de Sant-Pierre e Cooper⁸⁸. Em *Iracema*, por exemplo, é apresentado ao leitor o argumento histórico da obra⁸⁹, que nada mais é que o resultado dos anos de dedicação à cultura e à história dos índios brasileiros e da própria história da antiga colônia portuguesa. Nesse romance o autor expõe fatos ocorridos na história do Brasil e apresenta alguns de suas personagens históricas que serviram de base para a escritura do romance.

Nos dois romances por nós analisados, nota-se o cuidado do autor em apresentar, minuciosamente, elementos da cultura dos aborígenes brasileiros, seus rituais, suas crenças, suas vestimentas, sua organização social, recuperando, assim, a memória indígena perdida. Em *Iracema*, vários são os rituais descritos com a minúcia própria das grandes descrições alencarinhas. Porém, os elementos culturais e sociais dos indígenas não funcionam como meros ornamentos na narrativa, mas, ao contrário, exercem função extremamente significativa para o desenrolar de cada acontecimento. Se pensarmos, por exemplo, no que levou a heroína do romance à ruína: o amor por um estrangeiro, sendo ela a virgem sacerdotisa de Tupã, guardiã do segredo da jurema, cerimonial sagrado de sua tribo, notaremos que a descrição detalhada do ritual permite a compreensão do destino da virgem, que engravida após a noite em que

⁸⁶Schlegel explica que o poema ideal é composto por intenção e instinto, que dão forma artística à obra. A genialidade parte da intenção e do instinto natural do poeta: “Em todo bom poema, tudo tem de ser intenção e tudo tem de ser instinto”. (SCHLEGEL, 1997. *Op. cit.*, p. 23.)

⁸⁷ ARARIPE JÚNIOR, T. A., 1980. *Op. cit.*, p. 136.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 140.

⁸⁹ ALENCAR, José de. Notas (da 1ª edição). In: *Iracema – lenda do Ceará*. Ed. de Centenário. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965, p. 145-160.

Martim perdeu-se em delírios motivados pelo licor da jurema, que acaba padecendo ao dar a luz ao primeiro cearense, nascido do sofrimento:

Atravessaram o bosque e desceram ao vale. Onde morria a falda da colina, o arvoredo era basto: densa abóbada de folhagem verde-negra cobria o ádito agreste, reservado aos mistérios do rito bárbaro.

Era de jurema o bosque sagrado. Em torno corriam os troncos rugosos da árvore de Tupã; dos galhos pendiam ocultos pela rama escura os vasos do sacrifício; lastravam [...]

Iracema fez ao estrangeiro um gesto de espera e silêncio; logo depois desapareceu no mais sombrio do bosque. O sol ainda pairava suspenso no viso da serra; e já noite profunda enchia aquela solidão.

Quando a virgem tornou, trazia numa folha gotas de verde e estranho licor vazadas da içaçaba, que ela tirara do seio da terra. Apresentou ao guerreiro a taça agreste:

— Bebe!

Martim sentiu perpassar nos olhos o sono da morte; porém logo a luz inundou-lhe os seios d'alma; a força exuberou em seu coração. Reviveu os dias passados melhor do que os tinha vivido: fruiu a realidade de suas mais belas esperanças⁹⁰.

Ao criar a cena que transcrevemos acima, José de Alencar apresenta um dos principais rituais indígenas de que teve conhecimento: os efeitos da bebida preparada pelos selvagens com folhas e frutos da jurema, que tem o poder de causar alucinações naqueles que a bebem. O autor do romance se preocupa em apresentar o processo de produção dessa bebida sagrada e a sua importância na cultura do povo indígena, fazendo com quem essa informação esteja em consonância com o enredo do livro, pois devido às alucinações de Martim, causadas pela bebida ofertada pela sacerdotisa, dá-se a relação sexual entre o branco e a índia e, dessa relação, Iracema é condenada à morte mesmo carregando em seu ventre aquele que será o primeiro filho da união entre dois povos.

As informações referentes ao ritual da jurema, à obtenção da bebida e aos seus efeitos podem ser atestadas pelo leitor nas notas do romance *Iracema*, nas quais o seu autor preocupou-se em apresentar os frutos de seus anos de pesquisa e dedicação à cultura indígena. De fato, é possível reconhecer que a falta de cuidado de Gonçalves de Magalhães com dados históricos que atestem a veracidade sobre a vida, dos índios brasileiros, pintada na *A confederação dos tamoios* não é um equívoco em que recorre o escritor cearense, o qual, constantemente, volta-se para documentos historiográficos que comprovam que as informações oferecidas por ele ao seu leitor sobre os costumes das personagens selvagens de sua obra são, de fato, reais.

Em *O guarani*, o escritor, inclusive, apresenta as características de uma das tribos mais violentas de que tivera conhecimento por meio de seus estudos, os aimorés: “O costume

⁹⁰ ALENCAR, 1965. *Op. cit.*, p. 60-61.

dos selvagens, de não matar na guerra o inimigo e de cativá-lo para servir de festim da vingança, era para Peri uma garantia e uma condição favorável à execução de seu projeto”⁹¹. O índio escolhido para protagonizar o romance de Alencar não era um selvagem violento, a exemplo dos aimorés, que levaram à ruína o grande palacete do fidalgo português, mas o selvagem próprio do ideário romântico, e até anterior ao Romantismo⁹², o selvagem bom, honesto, amável, um verdadeiro cavaleiro medieval no corpo de um indígena.

O nacionalismo fez com que os nossos primeiros escritores procurassem, nos homens dos tempos coloniais, os traços mais originais e as fontes mais puras de nossas tradições. O índio livre, a natureza exuberante, as lendas e tradições indígenas, o contato com o europeu, a luta entre os povos, a miscigenação, tudo isso seria a fonte de inspiração para a nossa formação; José Alencar tomou para si o trabalho de criar um passado a partir do selvagem e da sua interação com o europeu, apresentando um país híbrido nascido da mistura de raças⁹³; em *O guarani* essa miscigenação é apenas sugerida ao final do livro, já em *Iracema* o mestiço salta aos olhos do leitor, exigindo vida; Iracema e Peri, cada um a sua maneira, propiciam a origem do Brasil⁹⁴.

O Indianismo, diz Nelson Werneck Sodré, traduziu a nossa afirmação diferenciadora e teve origens históricas, sociais e econômicas; isso porque a independência do Brasil ocorreu concomitantemente ao surgimento do Indianismo e à ascensão da burguesia, o que favoreceu a valorização do índio enquanto tema literário e a boa receptividade dos livros com tal assunto por parte dos grupos aptos à leitura (jovens estudantes e mulheres filhas de grandes proprietários de terras)⁹⁵. Esses fatores possibilitaram a expansão do movimento indianista pelo país, o qual, aos poucos, foi ganhando mais e mais partidários. A escolha do índio como tema da literatura nacional e como símbolo da liberdade e de retorno ao passado histórico brasileiro não foi desinteressada, pois os indígenas representavam o único grupo verdadeiramente brasileiro e livre de qualquer relação de subserviência aos outros povos.

O português, por exemplo, não poderia assumir a simbologia libertária nacional, uma vez que representava o grupo dominante, impedindo, portanto, o crescimento do país; o

⁹¹ ALENCAR, 1951a, p. 460.

⁹² Nelson Werneck Sodré explica que a ideia de bom selvagem é bem anterior a Rousseau, sendo identificada ainda no período das grandes navegações quando os navegadores europeus classificavam os homens das terras distantes de ingênuos, livres e espontâneos. A imagem do índio brasileiro honrado, amigável, bravo, honesto e naturalmente bom reverberou pela Europa quando os escritos sobre as novas terras chegaram às mãos dos reis do velho continente. Cf. SODRÉ, 1969. *Op. cit.*, p. 256-258.

⁹³ HELENA, 2006. *Op. cit.*, p. 63.

⁹⁴ *Ibidem*, p. 68.

⁹⁵ SODRÉ, 1969. *Op. cit.*, p. 226-268.

negro, em contrapartida, estava preso e sob o jugo de outra raça e, ainda, pertencia à classe social inferior, o que se chocava diretamente com os ideias de independência brasileira; o índio, por sua vez, vivia em terras brasileiras antes mesmo da chegada do estrangeiro e não estava subjugado a nenhuma outra raça, o que o colocava na posição de melhor emblema do caráter nacional brasileiro em relação às outras raças⁹⁶.

Em “Benção paterna”, prefácio de Alencar à obra *Sonhos d’ouro*, o autor faz a divisão de seu trabalho dentro do que nomeou “período orgânico” da literatura brasileira, situando *Iracema* na literatura nacional primitiva ou aborígine, na qual se encontram as lendas, os mitos e as tradições do povo indígena até seus primeiros contatos com o povo estranho vindo de além-mar. Já *O guarani* está situado no segundo momento das nossas letras, o período histórico:

O segundo período é o histórico: representa o consórcio do povo invasor com a terra americana, que dele recebia a cultura, e lhe retribuía nos eflúvios de sua natureza virgem e nas reverberações de um solo esplêndido.
É a gestão lenta do povo americano, que devia sair da estirpe lusa, para continuar no novo mundo as gloriosas tradições de seu progenitor⁹⁷.

Destarte, *Iracema*, portanto, seria o romance para o período no qual o português estabelece as primeiras relações com os nativos do Brasil, enquanto que *O guarani* já marcaria uma relação mais efetiva entre esses dois povos, identificando o espaço de cada um, as relações de amizade, ódio e dedicação entre indígenas e estrangeiros (representados, respectivamente, pela relação entre Peri e dom Antônio, aimorés e habitantes do solar dos Matiz e Peri e Ceci).

Essa divisão, abençoada por José de Alencar, dos livros é revelada no interior dessas duas grandes obras de cunho indianista, especialmente quando reconhecemos nelas o ritual de passagem (ou aceitação) de uma cultura para a outra. No romance que leva o nome da jovem índia tabajara, observamos a entrada (ou a aceitação) de Martim, que simbolicamente deixa cultura cristã portuguesa para se associar à cultura selvagem dos nativos brasileiros, num ritual que podemos considerar o “ritual de passagem de uma fase da vida à outra”:

Foi costume da raça, filha de Tupã, que o guerreiro trouxesse no corpo as cores de sua nação.

⁹⁶ *Ibidem*, p. 278-279.

⁹⁷ ALENCAR, José de. Benção paterna. In: *Sonhos d’ouro*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951c, p. 34.

Traçavam em princípio negras riscas sobre o corpo, à semelhança do pêlo do quati de onde procedeu o nome dessa arte da pintura guerreira. Depois variaram as cores, e muitos guerreiros costumaram escrever os emblemas de seus feitos.

O estrangeiro tendo adotado a pátria da esposa e do amigo, devia passar por aquela cerimônia, para tornar-se um guerreiro vermelho, filho de Tupã. Nessa intenção fora Poti se prover dos objetos necessários.

Iracema preparou as tintas. O chefe, embebendo as ramas da pluma, traçou pelo corpo os riscos vermelhos e pretos, que ornavam a grande nação pitiguara. Depois pintou na fronte uma flecha e disse:

— Assim como a seta traspassa o duro tronco, assim o olhar do guerreiro penetra n'alma dos povos.

No braço pintou um gavião:

— Assim como o anajê cai das nuvens, assim cai o braço do guerreiro sobre o inimigo.

No pé esquerdo pintou a raiz do coqueiro:

— Assim como a pequena raiz agarra na terra o alto coqueiro, o pé firme do guerreiro sustenta seu corpo robusto.

No pé direito pintou uma asa:

— Assim como a asa do majóí rompe os ares, o pé veloz do guerreiro não tem igual na corrida.

Iracema tomou a rama da pena e pintou uma abelha sobre folha de árvore; sua voz ressoou entre sorrisos:

— Assim como a abelha fabrica o mel no coração negro do jacarandá, a doçura está no peito do mais valente guerreiro.

Martim abriu os braços e os lábios para receber corpo e alma da esposa [...]

Poti deu a seu irmão o arco e o tacape, que são as armas nobres do guerreiro.

Iracema havia tecido para ele o cocar e a aração, matos dos chefes ilustres.

A filha de Araquém foi buscar à cabana as iguarias do festim e os vinhos de jenipapo e mandioca. Os guerreiros beberam copiosamente e trancaram as danças alegres. Durante que volviam em torno dos fogos da alegria, ressoavam as canções⁹⁸.

Para “justificar” a passagem do guerreiro português, Alencar apresenta ao seu leitor um costume comum aos povos indígenas nacionais, a pintura do corpo de seus guerreiros com as cores que representam a sua nação de origem e com os símbolos que representem suas características mais marcantes em momento de combate. A cultura selvagem ganha destaque sobre a cultura branca portuguesa, a qual é negada em detrimento à aceitação da nova cultura de que Martim escolheu participar. Ao tomar a pátria de Iracema e de seu amigo Poti também como sua, o português precisou passar pela cerimônia que o batizaria como um dos guerreiros membros da tribo indígena e também ser filho de Tupã. Todos os elementos utilizados para simbolizar a valentia, a força, a astúcia do guerreiro, são elementos comuns ao meio onde vivem os selvagens, tais elementos servem de composição do novo Martim que se apresenta a Iracema e a Poti. O novo guerreiro vermelho recebe os instrumentos de guerra dos seus irmãos, e os entende como símbolo do reconhecimento e da aceitação da nova cultura que reconhece como sua.

Enquanto no romance que narra a bela história de amor entre a indígena e o guerreiro branco, o europeu é quem participa de um ritual de passagem ou aceitação da

⁹⁸ ALENCAR, 1965. *Op. cit.*, p. 112-113.

cultura selvagem, no romance que revela os grandes feitos do jovem Peri em dedicação à bela Cecília, o indígena é quem abandona a sua cultura e aceita, definitivamente, a cultura lusa cristã:

— Peri quer ser cristão! exclamou ele.
 D. Antônio lançou-lhe um olhar úmido de reconhecimento.
 — A nossa religião permite, disse o fidalgo, que na hora extrema todo o homem possa dar o batismo. Nós estamos com o pé sobre o túmulo. Ajoelha, Peri!
 O índio caiu aos pés do velho cavalheiro, que impôs-lhe as mãos sobre a cabeça.
 — Sê cristão! Dou-te o meu nome.
 Peri beijou a cruz da espada que o fidalgo lhe apresentou, e ergueu-se altivo e sobranceiro, pronto a afrontar todos os perigos para salvar sua senhora⁹⁹.

Para salvar sua senhora, Peri aceita, por definitivo, a cultura portuguesa, deixando seus costumes e aceitando a religião cristã como sua, sendo batizado por D. Antônio. Diferentemente do que acontece em *Iracema*, em que reconhecemos a aceitação de uma cultura pela identificação com ela, em *O guarani*, essa aceitação se dá pelo amor à um membro dessa cultura, no caso Ceci, e não pela identificação do índio aos costumes da senhora e das demais personagens. O guerreiro selvagem se entrega aos costumes dos brancos devido a um objetivo maior: salvar a virgem branca a quem dedicou sua vida.

Os dois rituais narrados nas obras marcam expressamente os momentos históricos que dividem os romances alencarinos: a cultura indígena antes da chegada dos portugueses e os seus primeiros contatos com o elemento estranho, e a cultura indígena sucumbindo à cultura europeia e a consequente destruição daquela para a prevalência desta.

Se o escritor cearense pretendia apresentar, ao brasileiro, duas obras literárias que narrassem a sua origem e os desdobramentos dos povos que lhe deram essa origem, certamente com *O guarani* e *Iracema* ele conseguiu, pois pode fazer dialogar, em uma e em outra obra, os costumes tupiniquins com os lusitanos e as consequências desse diálogo. Magalhães, diferentemente, não soube desenvolver satisfatoriamente os costumes e a cultura indígena no decorrer de sua obra, nem lhe dando o devido destaque, nem fazendo que com ela se relacionasse com a cultura europeia.

2.4 O falar selvagem na construção de uma temática indianista brasileira

⁹⁹ ALENCAR, José de. *O guarani*. Tomo 2º. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951b, p. 499.

A divisão das obras realizada por José de Alencar¹⁰⁰ explica o fato de, quando lemos *O guarani* ou *Iracema* pela primeira vez, nos deparamos com uma linguagem totalmente diferente da qual estamos habituados, não só pelo arcaísmo do vocabulário ou pelas constantes inversões de que o autor se utiliza, mas, especialmente, pelo modo simples de expressão de suas personagens selvagens. Essa simplicidade no falar é própria do estilo alencarino nos livros indianistas, e em *Iracema* esse estilo é ainda mais intensificado pelo fato de pertencer à fase primitiva de nossa literatura revelando que “o estilo do livro é como a linguagem daqueles povos: imagens e ideias agrestes e pitorescas, respirando ainda as auras da montanha [...]”¹⁰¹.

Para Alencar, o escritor que se empenha em cantar as origens do povo brasileiro, em valorizar seus ancestrais aborígenes e em enaltecer a natureza de seu país, precisa, antes de tudo, esquecer suas ideias de homem civilizado e adentrar a grandiosidade da natureza brasileira e da cultura indígena¹⁰², algo semelhante ao que defende Antônio Alcalá Galiano para a literatura espanhola do século XIX quando diz que os escritores da Espanha devem voltar-se para as paisagens de seu país, para os costumes, tradições e cotidianos espanhóis, a fim de criar romances realistas, no sentido de que os dramas e romances românticos comporiam retratos dos costumes cotidianos de um país¹⁰³. Tanto um quanto outro escritor reconhece a necessidade de se voltar para os elementos nacionais, quando se tem por objetivo a nacionalidade e apresentação de obras que falem as origens do seu povo e apresente a cor local de sua nação.

Ao refletir sobre o poema de *A confederação dos tamoios* o cearense afirmou que o poema foi inspirado nos tempos coloniais do Brasil, sendo um belo assunto, o qual poderia ser realçado pela grandeza de uma raça que sofrera com a chegada do europeu, e pelas belas cenas das matas nacionais, porém a escrita da obra com tais pretensões não foi bem sucedida, pois o autor não soube exprimir os grandes sentimentos com a linguagem apropriada, atribuindo aos selvagens pensamentos, ações e, especialmente, falas próprias de um homem civilizado:

A mesma observação se pode fazer a respeito da linguagem que o autor atribui aos índios, e que não tem aquele estilo poético e figurado, próprio das raças incultas; à

¹⁰⁰Sobre a divisão das obras alencarinas, ver página 80.

¹⁰¹ ASSIS, 1965. *Op. cit.*, p. 193.

¹⁰² ALENCAR, 1953. *Op. cit.*, p. 5.

¹⁰³ GALIANO, Antônio Alcalá. Literatura española siglo XIX. In: GOMES, Álvaro Cardoso; VECHI, Carlos Alberto. (org.). *A estética romântica: textos doutrinários*. Maria Antônia Nunes (trad. Trextos alemães, espanhóis, franceses e ingleses); Dúlio Colombini (trad. Textos italianos). São Paulo: Atlas, 1992, p. 134.

exceção de uma ou outra comparação, às vezes forçada, não há nada que se possa comparar às expressões simples e graciosas de *Paulo e Virgínia*¹⁰⁴.

Falta ao ilustre poeta do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro a compreensão de que o homem crescido livremente por entre as matas nacionais constrói seu pensamento e estabelece a suas associações com a realidade que o envolve desde o seu nascimento, são raciocínios simples e de grande capacidade figurativa que, proferidos por um homem de educação formal, seriam totalmente inadequados. Os símiles de que Gonçalves de Magalhães se utilizam, de acordo com o autor das cartas, não estão de acordo com as expressões simplórias e belas esperadas de um selvagem.

Ao compor seus dois maiores romances de temática indígena, o escritor preocupou-se constantemente em representar os pensamentos e as ações dos nativos com palavras revestidas de “lã e de estamentas” evitando, assim, cair no que Machado de Assis chama de “anacronismo moral, que consiste em dar ideias modernas e civilizadas aos filhos incultos da floresta”¹⁰⁵. Constantemente as personagens civilizadas de *O guarani* impressionam com a singeleza e tecem elogios sobre quanto o beleza e o caráter poético do falar de Peri, mesmo sendo este um selvagem que nasceu e cresceu nas matas brasileiras:

Cecília não pode reprimir um sorriso ouvindo esse silogismo rude, a que linguagem singela e concisa do índio dava uma certa poesia e originalidade¹⁰⁶

O índio começou, na sua linguagem tão rica e poética, com a doce pronúncia que parecia ter aprendido das auras da sua terra ou das aves das florestas virgens essa narração¹⁰⁷.

D. Antônio o ouvia sorrindo-se do seu estilo ora figurado, ora tão singelo como as primeiras frases que balbucia a criança no seio materno. O fidalgo traduzia da melhor maneira que podia essa linguagem poética a Cecília, a qual já livre do susto queria por força [...] saber o que ele dizia¹⁰⁸.

Álvaro fitou no índio um olhar admirado. Onde é que este selvagem sem cultura aprendera a poesia simples, mas graciosa; onde bebera a delicadeza de sensibilidade que dificilmente se encontra num coração gasto pelo atrito da sociedade?¹⁰⁹.

D. Antônio, Ceci e Álvaro são três das várias personagens que vieram de outras terras para habitar o país pertencente à coroa portuguesa e que reconhecem com certa frequência a beleza singela e sensível com que o índio brasileiro fala sobre sua dedicação à virgem loira, ou sobre seus atos dentro das florestas. É uma linguagem que inspira admiração

¹⁰⁴ ALENCAR, 1953. *Op. cit.*, p. 54.

¹⁰⁵ ASSIS, 1965. *Op. cit.*, p. 189.

¹⁰⁶ ALENCAR, 1951b. *Op. cit.*, p. 150.

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 216.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 219.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 249.

e ao mesmo tempo se impõe em relação à língua portuguesa, por ser, também, própria de um nobre herói.

A linguagem autóctone, revelada não somente no ritmo com que as personagens selvagens pronunciam as palavras, mas também no uso constante de palavras de origem indígena contribui para a configuração das obras literárias de temática indianista, revelando em suas personagens não apenas ações próprias das tribos de nativos do Brasil, mas todos os aspectos que compõem a cultura desse povo.

Varnhagen acredita que a literatura brasileira deve declarar-se independente da portuguesa por seus autores fazerem uso de palavras e expressões oriundas do tupi, o que acaba tornando os escritos produzidos nas terras da antiga colônia tipicamente brasileiros e distantes dos textos lusitanos. E justifica seu pensamento alegando que o uso de palavras indígenas para um escritor português pode ser motivo de riso, mas, para um verdadeiro escritor brasileiro, o emprego de tais expressões e vocábulos jamais seria risível ou vergonhoso:

É por ventura, tão verdadeira, tão estrita essa identidade da língua? Não há no Brasil nomes do país ali conhecidos, e cujo objeto é mais ou menos poético, dos quais em Portugal a sua pronúncia dizem que excita o riso? [...] que a poesia brasileira tem que declarar-se independente da mãe-pátria: pois desgraçado do poeta do Brasil que, ao chegar-lhe a inspiração tivesse que mandar consultar um de seus filhos, que nunca tivesse ido à América [...] se tal ou tal palavra lhe promove o riso¹¹⁰.

Adolfo Varnhagen defende que, no pensamento vulgar da época, não é possível se manter unidas, como uma só, a poesia brasileira e portuguesa, uma vez que aquela poesia reconhece nos vocábulos e expressões de origem tupi traços poéticos e também marcadores de sua identidade, enquanto que esta poesia jamais usaria certos artifícios, pois reconhece nas palavras indígenas elementos que recaem no riso e não no poético.

Percebe-se que o intelectual paulista, com sua defesa à independência literária brasileira, acaba cedendo espaço à ideia de que quantidade e identidade são sinônimos, ou seja, alguns literatos recaem no pensamento de que quanto mais nomes indígenas os poetas brasileiros utilizarem, mais brasileiros os seus escritos serão. A essa literatura composta pelo uso excessivo dos termos tupis, surge um grupo de rejeição, que condena a nacionalidade literária sustentada apenas no uso abusivo dessas palavras. Alencar compartilha da mesma

¹¹⁰ VARNHAGEN, Francisco Adolfo. Prólogo (Ao *Florilégio da poesia brasileira*). In: CASTELLO, José Aderaldo (org.). *Textos que interessam à história do Romantismo*. Volume I. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1959, p. 68.

rejeição àquilo que ele chama de “poesia inçada de termos indígenas”, mas preocupa-se que a reação acabe condenando não mais o uso abusivo dos termos, mas o uso em si:

[...] o que acho fatal, é que essa reação se exceda; que em vez de condenar o abuso, combata a cousa em si; que em lugar de estigmatizar alguns poetastros que perdem o seu tempo a estudar o dicionário indígena, procure lançar o ridículo e a zombaria sobre a verdadeira poesia nacional.

Esses que assim procedem tem uma ideia que não posso admitir; dizem que nossas raças primitivas eram ralas decaídas, que não tinham poesia nem tradições; que as línguas que falavam eram bárbaras e faltas de imagem, que os termos indígenas são mal sonantes e pouco poéticos; e concluem d’aquí que devemos ver a natureza do Brasil com os olhos do europeu, perimi-la com frases do homem civilizado, e senti-la como o individuo que vive no doce *comfortable*¹¹¹.

A condenação do uso excessivo dos termos indígenas, na literatura indianista, é para o escritor cearense o ponto-chave da discussão, pois somente a disposição de algumas palavras de origem tupi não ajuda a construir uma literatura nacional. A ressalva, no entanto, não deve se estender ao uso dos vocábulos em si, pois, para o escritor, eles têm papel significativo na configuração da cultura indígena que precisa ser representada nos poemas e romances que trazem a temática do índio brasileiro, enquanto questão essencial, devendo centrar-se no modo como os termos vêm sendo empregados no texto literário.

A preocupação em relação ao emprego dos termos deve ater-se não somente aos indígenas, mas também àqueles que são de uso comum em língua portuguesa, e às aproximações feitas entre esses termos, a fim de criar uma imagem bela e extremamente poética:

[...] O Sr. Magalhães não só não conseguiu pintar a nossa terra, como não soube aproveitar todas as belezas que lhe ofereciam os costumes e tradições indígenas, que ele copiou dos cronistas sem dar-lhes o menor realce.

Apontarei como exemplo essa crença que tinham os índios a respeito do beija-flor, que consideravam como o mensageiro que levava e trazia do outro mundo as almas daqueles que faleciam ou que nasciam: tradição grandiosa, que merecia de um poeta mais do que dois versos ligeiros:

*Inda alma de meu pai como um colibri
Em fria noite no seu ninho oculto etc*

Lembro que um dos missionários do Canadá, vendo pela primeira vez essa avezinha delicada, iriando-se de lindas cores aos raios do sol, e adejando rapidamente, deu-lhe o nome de *flor celeste*; o Sr. Magalhães, que é um poeta, e que escrevia um poema, contentou-se em desnaturar o lindo nome de *colibri*, abreviando-lhe a última sílaba¹¹².

O autor de *Cinco minutos* não identifica o aproveitamento das belezas oferecidas pelos costumes dos índios brasileiros; para ele, *A confederação dos tamoios* é uma espécie de

¹¹¹ ALENCAR, 1953. *Op. cit.*, p. 27.

¹¹² *Ibidem*, p. 54.

miscelânea dos áridos relatos historiográficos dos povos que ocupavam as terras brasileiras antes da chegada dos portugueses. Segundo o crítico, o poeta foi incapaz de aproveitar as tradições indígenas e delas retirar o que havia de mais poético e belo para, a partir do trabalho com as palavras que nossa língua oferece – e que é o mínimo esperado de um hábil poeta –, compor admiráveis imaginações, que um poema exige.

A obra *Iracema* está repleta de termos indígenas dispostos em orações escritas em língua portuguesa que, na boca da jovem índia tabajara, ganham nova cadência, reveladora da simplicidade poética de uma mulher selvagem que cresceu recebendo os influxos da natureza brasileira e dela tira os elementos nacionais que servem de comparação nas imagens poéticas que cria a cada. É por intermédio da natureza que Iracema, em sua fala simples, consegue exprimir o mais doloroso sentimento, o de abandono:

— Quando tu passas no tabuleiro, teus olhos fogem do fruto do jenipapo e buscam a flor do espinheiro; a fruta é saborosa, mas tem a cor dos tabajaras; a flor tem a alvura das faces da virgem branca: Se cantam as aves, teu ouvido não gosta já de escutar o canto mavioso da graúna, mas tua alma se abre para o grito do japim, porque ele tem as penas douradas como os cabelos daquela que tu amas!

[...]

— Quando teu filho deixar o seio de Iracema, ela morrerá, como o abati depois que deu seu fruto. Então o guerreiro branco não terá mais quem o prenda na terra estrangeira¹¹³.

A simplicidade com que Iracema profere as palavras e como consegue dar à sua expressão um tom mais poético, devido aos constantes de que se utiliza, revela o conhecimento não civilizado da indígena, em cujo interior, a natureza brasileira fincou raízes profundas, externando-se sempre que ela entra em contato com seres das outras civilizações. Por meio das comparações, que enchem a boca da bela selvagem, entre os vários elementos naturais comuns ao cotidiano dos silvícolas sua fala cria um efeito sensível em quem a ouve.

Como se percebe, José de Alencar consegue dar voz a esse povo não civilizado que habitava os campos nacionais em tempos tão remotos, fazendo com que a sua simplicidade primitiva no falar se harmonize ao legado linguístico europeu, evitando, assim, que seus principais personagens indianistas caiam no “anacronismo moral”. Para o romancista, as expressões dos selvagens, quando bem utilizadas, ajudam a compor a sonoridade das frases e a dar um tom poético à obra – como se observa em *Iracema* – e, ainda, encantam o homem acostumado à rigidez e à formalidade que a civilização lhe exige – como se percebe na leitura de *O guarani*.

¹¹³ ALENCAR, 1965. *Op. cit.*, p. 124-125.

Diferentemente do que os críticos da literatura indianista defendem, o autor de *Sonhos d'ouro* reafirma, por meio de suas obras literárias, que um texto de caráter indianista não pode ser desenvolvido a partir de ideias civilizadas, mas a partir da simplicidade, da singeleza e da sabedoria reveladas no modo de expressão dos selvagens.

Machado de Assis concorda com o autor das *Cartas sobre A confederação dos tamoios* e também acredita que um grupo de literatos compreendera mal a ideia de se desenvolver uma literatura indianista, pois limitaram-se a “tirar os seus elementos poéticos do vocabulário indígena; rimaram as palavras, e não passaram a diante”. Para o escritor carioca esses literatos acabaram “manchando” a reputação de escritores realmente dedicados ao estudo e à produção indianista, como no caso de José de Alencar. E, em defesa de *Iracema*, declara que seu autor entrou a fundo nos costumes dos primeiros habitantes das terras brasileiras e que com esse livro a literatura nacional foi definitivamente “criada”, e ao país foi ofertada uma obra em que tudo soa como primitivo, ingênuo nos sentimentos, pitoresco nas palavras, e na qual se casam perfeitamente o conhecimento da cultura nativa e a poesia em seu mais alto nível¹¹⁴.

Corroborando com o pensamento de autor de *Dom Casmurro*, acreditamos que a destreza com que Alencar se apropriou da cultura, do falar e das tradições indígenas, fazendo-as dialogar com a civilização recém-chegada, e a contribuir para a formação da civilização vindoura, foi basilar na composição da temática indígena nos romances nacionais, pois para a compreensão do índio enquanto tema de obras preocupadas com a cor local, é necessária a reunião dos vários aspectos que compõem o indígena enquanto indivíduo e enquanto grupo social.

¹¹⁴ ASSIS, 1965. *Op. cit.*, p, 189.

3 AS FORMAS EMBRIONÁRIAS ESTRUTURAIS E A NOVA FORMA LITERÁRIA NO BRASIL

Em meados do século XVIII foi declarada uma verdadeira guerra entre clássicos e românticos, mas as causas dessa querela e o triunfo destes sobre aqueles não dizem respeito somente a questões puramente estéticas, como explica Arnold Hauser, mas estão ligados também à ascensão da classe média burguesa e ao predomínio de seu novo gosto artístico sobre o antigo da aristocracia cortesã¹, uma vez que grande parte da pintura, da literatura e dos concertos desse período era produzida pela burguesia, que também ficava responsável pela apreciação de toda essa produção.

Com a ascensão da nova classe social, a expressividade, intrínseca às obras de arte que produzia, insurgiu como resposta à ostentação e à plasticidade da arte clássica, que foi cedendo espaço para a visão de mundo e para os gostos desse grupo social, que se impuseram aos da aristocracia em declínio, sendo a arte clássica cortesã substituída pelos padrões de valor estético moderno, que têm por base os princípios da ideologia burguesa: individualismo, emocionalismo e moralismo.

O individualismo burguês chega como forma de protesto contra o tradicionalismo aristocrático, contra o absolutismo e a intervenção do Estado e, ao mesmo tempo, coloca-se contra os rumos desse protesto, a forma como a sociedade está se tornando normatizada devido ao desenvolvimento do capitalismo, da Revolução Industrial e do resultado de todo esse progresso. Em arte, esse individualismo faz notar-se no antagonismo entre o ser individual e a integração coletiva padronizada e normatizada, resultando, às vezes, num rompimento entre o indivíduo e a sociedade e a busca individual de sentido². Semelhantemente, o emocionalismo também oferece à burguesia um instrumento de exposição da sua independência intelectual, apresentando uma profundidade e uma intensidade que se opõem à frieza da própria visão de mundo aristocrática e da sua produção artística:

Inicialmente, era-se sentimental e exuberante porque a aristocracia apresentava-se reservada e contida, mas não tarda que introspecção e expressividade passem a ser critérios artísticos, cuja validade a própria aristocracia reconhece [...] O sentimento torna-se o instrumento mais seguro de comunicação entre o artista e o público, e o meio mais expressivo de representar a realidade; evitar a expressão dos sentimentos

¹ HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte*. Tomo II. Trad. de Walter H. Geenen. São Paulo: Mestre Jou, 1982, p. 693-702.

² *Ibidem*, p. 709.

corresponde agora a desistir de toda a influência artística, e não reagir ao sentimento significa ser apático³

A obra de arte não é mais a mera imitação da natureza, mas o meio de expressão da interioridade do artista. A expressividade moderna ganha espaço na então fria sociedade aristocrática, que aos poucos vai assimilando o modo de vida burguês e aceitando a sua produção intelectual. A moralidade da classe média, assim como o seu sentimentalismo e o seu individualismo, se impõe à classe aristocrática; não se trata exatamente da prática de virtudes, mas da condenação de frivolidades e extravagâncias de uma camada social. Na literatura, os novos artistas passam a se preocupar em não serem chamados de fúteis, atacando em suas obras atitudes da classe dominante que ferem a moral e os bons costumes; e o público, por sua vez, procura nos textos literários o louvor à virtude e a condenação do vício⁴.

O individualismo, o emocionalismo e o moralismo são produtos do modo de ver da classe média que reverberam sobre a concepção de arte e padrões estéticos que a regem. O artista, oriundo dessa classe, não está mais preocupado em seguir regras e reproduzir formas já consagradas, para ele, a questão maior está na oposição entre a imitação da arte clássica e a inspiração da arte romântica⁵, que só se torna possível a partir da elevação da burguesia.

Mais vale ao gênio criar as regras e dar lições aos estetas, diz Victor Hugo, do que seguir as regras estabelecidas por aqueles que simplesmente sistematizaram e estabeleceram os antigos como modelos a serem incontestavelmente seguidos, pois as formas clássicas não se adéquam à modernidade, época em que se perdeu o caráter essencial, lírico, e grandioso da dos tempos primitivos e da Antiguidade⁶. Para cada época existe uma forma artística adequada às suas necessidades e às características das relações interpessoais e intrapessoais estabelecidas.

Victor Hugo considera que o caráter da poesia se forma de acordo com a realidade da sociedade a qual se canta. Nos tempos primitivos existe uma harmonia entre o homem, Deus e todas as coisas do mundo, desse caráter essencial das relações se origina o poeta primitivo e sua poesia lírica, na qual se relewa a harmonia entre o Criador e suas criaturas; para Hugo, trata-se exatamente da poesia bíblica do livro de Gêneses. A antiguidade, diz ele, se caracteriza pela formação da civilização e a conseqüente disputa por espaço entre os

³ *Ibid.*, p.710.

⁴ *Ibid.*, p. 710-711.

⁵ STAËL, Madame de. Sobre a poesia clássica e sobre a poesia romântica. In: SOUZA, Roberto Acízelo (org.). *Uma ideia moderna de literatura: textos seminiais para os estudos literários (1688-1922)*. Chapecó: Argos, 2011, p. 85.

⁶ HUGO, Victor-Mari. Prefácio [ao *Cromwell*]. In: SOUZA, Roberto Acízelo (org.). *Uma ideia moderna de literatura: textos seminiais para os estudos literários (1688-1922)*. Chapecó: Argos, 2011, p. 372.

impérios, portanto esse período da história da humanidade se revela como a era das guerras, e a poesia se torna o reflexo dos grandes acontecimentos desse tempo, deixando de ser lírica para ser épica e expressar a vida em sociedade e os grandes feitos dos heróis que ajudaram a formar mítica e historicamente a Antiguidade. A poesia do tempo antigo não pode ser senão a epopeia⁷, e tem o seu modelo máximo em Homero⁸. Todavia, a idade da epopeia se encerra com a derrocada da sociedade por ela cantada; a poesia épica se esgota, afirma o escritor francês, com Roma copiando Grécia, com Virgílio copiando Homero, o que dá início, então, à chegada de uma nova era, na qual as grandes ações já não ganham destaque, mas as atitudes individuais⁹.

Trata-se da era moderna, a era do cristianismo, que “suplanta o paganismo material e exterior” juntamente com a sociedade antiga a fim de que possa ser livre das amarras de um passado rígido e regular. A modernidade se caracteriza por entender a natureza em toda a sua complexidade e por compreendê-la a partir de todos os paradoxos nela existentes. Victor Hugo sustenta a ideia de que a poesia moderna se opõe à clássica pela associação do grotesco ao sublime da natureza, compondo, assim, um equilíbrio entre os dois tipos, sendo o período romântico o ápice desse equilíbrio¹⁰. Para Hugo, a essência da literatura moderna é a imitação da natureza nos seus mais variados traços. A poesia romântica tem seu modelo máximo no drama shakespeariano, no qual se misturam poesia e prosa, grotesco e belo – sendo o primeiro o lado ruim do homem, e o segundo o lado bom –, mas também apresenta seus caracteres nos romances, em cujo enredo todos os aspectos da natureza humana encontram-se em harmonia.

Francesco De Sanctis explica que com as Revoluções, Francesa e Industrial, e com o crescimento da burguesia, o movimento romântico ganhou força na Europa, enquanto o Classicismo foi sucumbindo ao novo gosto. O Romantismo trouxe consigo novos critérios de arte, havendo, assim, uma arte pagã, que prezava pelos elementos da civilização greco-romana e reproduzia cegamente os modelos que ela oferecia, e uma arte cristã, com sua expressão máxima no estilo gótico, nas sombras, no mistério, no vago, no ideal e na aspiração pelo infinito. Com esse movimento deu-se também o resgate do passado histórico da

⁷ Para Victor Hugo, a epopeia assume diversas formas sem, porém, perder o seu caráter épico, sendo, portanto, a tragédia uma das formas da epopeia, por esta dar continuidade, de certa forma, aos cantos de homéricos, esmiuçando a narrativas que Homero deixou nas entrelinhas de *Íliada* e *Odisséia*. Cf. HUGO, 2011. *Op. cit.*, p. 365-366.

⁸ *Ibidem*, p. 365.

⁹ *Ibid.*, p. 366.

¹⁰ *Ibid.*, p. 367-368.

Europa, que buscou incessantemente reconstruir as suas memórias e tradições, deixando para trás a cultura clássica que, agora, lhe era estranha¹¹:

A literatura do Renascimento foi condenada como clássica e convencional, e o uso da mitologia, ridicularizado [...] Caiu a retórica com suas formas ocas, caiu a poética com suas regras mecânicas e arbitrarias [...] O sentimento mais novo do ideal se faz acompanhar da mais paciente solicitude com a verdade histórica. A epopeia cedeu lugar ao romance; a tragédia, ao drama. E na lírica brilharam em novos metros as baladas, as romanças, as fantasias e os hinos¹².

O Romantismo, portanto, marca a forte ruptura com preceitos clássicos e sai em defesa da miscigenação ou da formação de novos gêneros. Tragédia e epopeia, os gêneros puros por excelência e os mais elevados da arte clássica, foram perdendo o seu caráter de pureza e se associando, ou dando origem a outras formas que abarcavam a nova realidade do homem do final do século XVIII: burguês, em ascensão social, que busca de um ideal e se sente inadequado a uma civilização, cuja formação se dava diante de seus olhos, mas que também não se identifica com o tempo imediatamente anterior, rico em inexpressividade, rigidez, regras e modelos.

Entre essas ideias românticas, De Sanctis afirma que se formou ainda a nova crítica literária, que também ansiava por libertar-se das formas retóricas tradicionais, que pregava o rigor formal de acordo com o estilo clássico. Esse novo olhar preocupava-se mais com a ideia e o seu conteúdo, expressos a partir da inspiração do artista entendido aqui como gênio¹³, do que com a imitação, deixando de lado as regras formais. Tal crítica também era guiada pela história, portanto, a ideia da obra de arte só poderia ser entendida a partir de suas aparições históricas, sendo a literatura a própria expressão da sociedade¹⁴.

Como se vê, a transformação dos costumes, gostos, comportamentos e visão de mundo, resultante do crescimento da classe média burguesa, acarretara em profundas modificações também no modo de se fazer e de se apreciar a arte, em especial a literatura. A mistura entre gêneros e o advento do romance são resultados diretos dessa mudança iniciada ainda no final do século XVII e efetivada com a ascensão do movimento romântico. *A teoria*

¹¹ DE SANCTIS, Francesco Severio. A nova literatura: o romantismo. In: SOUZA, Roberto Acízelo (org.). *Uma ideia moderna de literatura: textos seminais para os estudos literários (1688-1922)*. Chapecó: Argos, 2011, p. 224-225.

¹² *Ibidem*, p. 226.

¹³ É importante ressaltar que para Edwin Panofsky, a teoria da arte do Renascimento entende a Ideia relativa à criação artística como sendo vinculada à visão da natureza e situada fora da metafísica, ou seja, coloca-se o artista no centro da criação e mesmo não sendo ainda uma época de liberdade criadora como o é no Romantismo, é, porém, o início daquilo que mais na frente mais será nomeado “Gênio”. Cf. PANOFSKY, Edwin. *Idea: a evolução do conceito de belo*. Paulo Neves (trad.). São Paulo: Martins Fontes, 1994, p. 67-68.

¹⁴ DE SANCTIS, 2011. *Op. cit.*, p. 225-226.

do romance de Georg Lukács, de certa forma, dá sustentação filosófica ao pensamento de Victor Hugo ao asseverar que a mudança de mentalidade das épocas ocasiona também a mudança das formas artísticas¹⁵. Em outras palavras, para uma época em que a essencialidade existia, a epopeia era a forma adequada de representação, apresentando o homem em completa relação com o todo e se sentindo em casa em qualquer parte do mundo, já no período em que o ser humano se encontra totalmente apartado dos deuses, e o mundo composto por vários caminhos desconhecidos, apenas o romance abarcaria as complexidades do ser em desarmonia com o todo que busca constantemente a totalidade.

Pensamento semelhante apresenta Madame de Staël ao dizer que nos poemas épicos e nas tragédias clássicas existe uma certa simplicidade decorrente da identificação dos homens com a natureza e da crença na dependência desses homens em relação ao destino. Nessas obras, o ser humano pouco reflete e suas ações deixam transparecer a sua alma. Diferentemente do homem clássico, o moderno está sempre envolto por uma reflexão inquieta que muitas vezes não leva à ação alguma. Para ela, a simplicidade da alma dos antigos é impossível de ser reproduzida nos tempos modernos, qualquer tentativa de reprodução da arte antiga fora da Antiguidade é malfadada, pois acaba por descambar numa frieza e numa abstração incomuns a Homero, cujas obras refletiam a simplicidade da alma¹⁶.

“O século XVIII é a época do romance”, afirma Arnold Hauser. Esse gênero, que no século XVII representou uma forma literária inferior e atrasada devido ao interesse que despertava nas camadas populares, no século seguinte ganhou *status* de gênero literário por excelência, isto porque o século XVIII foi também a época da psicologia¹⁷, do interesse pela “reflexão inquieta”, que somente poderia ser representada em uma forma mais ampla psicologicamente, que pudesse falar do homem moderno, de suas buscas, de suas relações e meditações.

No Brasil, o romance passou a ter destaque por volta de 1830, quando aconteceram as primeiras manifestações românticas e houve um grande número de publicações de folhetins traduzidos, que ganhavam o interesse do público leitor¹⁸. Nosso primeiro romancista foi Antônio Gonçalves Teixeira e Sousa com *O filho do pescador* de 1843, obra de pouca significação para a importância que o gênero romanesco ganharia mais tarde com outros escritores brasileiros.

¹⁵ LUKÁCS, Georg. *Teoria do romance*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: 34, 2007.

¹⁶ STAËL, 2011. *Op. cit.*, p. 84.

¹⁷ HAUSER, 1982. *Op. cit.*, p. 674.

¹⁸ CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. Volume I. Porto Alegre: Itatiaia, 1981, p. 220-222.

Enquanto na Europa a discussão em torno da relação intrínseca entre as formas literárias e o momento histórico-filosófico havia sido superada há muito tempo, e o Romantismo já dava lugar ao Realismo em plena ascensão, no Brasil, Gonçalves de Magalhães procurou resgatar a velha forma clássica, trazendo à luz um poema épico com o qual procurou cantar a nação brasileira, mas que não se adequava ao momento histórico-filosófico. Para José de Alencar, a publicação ignorou completamente o longo período de reflexão sobre as formas literárias e o contexto filosófico, histórico e social, servindo apenas como materialização do conhecimento classicista de seu autor transvestido de moderno:

Escreveríamos um poema, mas não um poema épico; um verdadeiro poema nacional, onde tudo fosse novo, desde o pensamento até a forma, desde a imagem até o verso.

A forma com que Homero cantou os gregos não serve para cantar os índios; o verso que disse as desgraças de Tróia, e os embates mitológicos não pode exprimir as tristes endechas do Guanabara, e as tradições selvagens da America.

Por ventura não haverá no caos incriado [sic] do pensamento humano uma nova forma de poesia, um novo metro de verso?¹⁹

De fato, o pensamento de Alencar dialoga com defensores dos ideais modernos para a arte e a literatura, como Victor Hugo, Madame de Staël e Lukács. O autor cearense não vê com bons olhos o resgate da forma clássica para se cantar as tradições dos índios brasileiros e representar a natureza do país; para ele, é necessário que se busque uma forma artística mais adequada à realidade brasileira do século XIX, e que se compreenda a superação do Classicismo pelo Romantismo, com sua condenação às formas puras, à rigidez formal, à ostentação e à frieza dos antigos.

Ao escrever o prefácio à segunda edição de *Iracema*, Alencar falou a um Dr. Jaguaribe sobre seu pensamento acerca da literatura brasileira, seus ideais estéticos e a polêmica em que se envolveu ao escrever as *Cartas sobre a Confederação dos tamoios*:

Cometi a imprudência quando escrevia algumas cartas sobre a *Confederação dos tamoios* de dizer: ‘as tradições dos indígenas dão matéria para um grande poema que talvez um dia alguém apresente sem ruído nem aparato, como modesto fruto de suas vigílias’.

Tanto bastou para que supusessem que o escritor se referia a si, e tinha já em mão o poema; várias pessoas perguntaram-me por ele. Meteu-me isto em brios literários; sem calcular das forças mínimas para empresa tão grande, que assoberbou dois ilustres poetas, tracei o plano da obra, e a comeci com tal vigor que a levei quase de um fôlego ao quarto canto²⁰.

¹⁹ ALENCAR, José de. Cartas sobre A confederação dos tamoios. In: CASTELLO, José Aderaldo. *A polêmica sobre “A confederação dos tamoios”*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP, 1953, p. 17.

²⁰ ALENCAR, José de. Carta ao Dr. Jaguaribe. In: ALENCAR, José de. *Iracema – Lenda do Ceará*. Ed. de Centenário. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965, p. 140.

O poema empreendido e encerrado ainda no quarto canto chamava-se *Filhos de Tupã*. Era um poema épico de cunho indianista, que fora deixado de lado por correr o risco de alongar-se e “não ser entendido”. Para resolver tal impasse havia três possibilidades: sobrecarregar a obra com notas explicativas, ou publicá-la em duas partes, ou ainda oferecê-la como leitura a um pequeno grupo de literatos que dariam juízo sobre o poema. Para o autor, as três opções não eram viáveis, a primeira tornaria a obra feia, a segunda a truncaria ao meio e a terceira a comprometeria pela “cerimoniosa benevolência dos censores”, então, resolveu desenvolver suas ideias a partir de outra forma literária que lhe permitisse fugir a esses contratempos, o romance histórico. *O guarani*, publicado um ano após as cartas, e *Iracema*, que veio à luz quase dez anos dois anos após a empresa mal sucedida de *Filhos de tupã*, serviam de exercício às reflexões do autor sobre estrutura literária e sobre o gênero, e provaram ser a prosa a forma que garantia a resolução do impasse em que o autor de *Til* se encontrava anteriormente.

Os dois romances supracitados nascem do posicionamento de José de Alencar, nas cartas, sobre o fracasso de Magalhães no que concerne à escolha formal de *A confederação dos tamoios*. O momento histórico-filosófico em que o Brasil se encontrava impossibilitava o resgate de uma forma clássica e a tentativa de se instaurar uma essencialidade artificial entre os nossos índios e a realidade do país, sendo possível apenas o desenvolvimento de uma obra em forma de romance, que consegue abarcar todas as fraturas do mundo moderno em toda a sua complexidade, uma vez que “o romance é a epopeia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas ainda assim tem por intenção a totalidade”²¹. Ou seja, o inaugurador do nosso romantismo não atentou para a impossibilidade de se recriar uma totalidade extensiva no momento histórico-filosófico em que o Brasil se encontrava e acabou recaindo num erro formal observado por Alencar nas suas missivas e “corrigido” em seus romances.

Destarte, podemos perceber que o pensamento do escritor cearense – edificado a partir de suas reflexões críticas sobre o poema de Gonçalves de Magalhães, publicado em 1856, *A confederação dos tamoios* –, em torno dos aspectos estruturais das formas clássicas e modernas, dialoga diretamente com grandes pensadores do Romantismo e serve de base para

²¹ LUKÁCS, 2007. *Op. cit.*, p. 55.

a composição de seus dois maiores romances indianistas acima citados. Pois, como afirma Lúcia Helena:

Nas cartas vê-se que Alencar [...] captou o que estava no “ar” da modernidade romântica: a consciência da inadequação dos moldes clássicos àqueles tempos novos. Ele percebeu a necessidade de criar uma nova forma [...] segundo formulou, era preciso mesclar o épico ao lírico, num novo tipo de texto que, adiante, viria a escrever: *Iracema*, a lenda do Ceará, de 1865²².

Faltou a Magalhães a sensibilidade de reconhecer que *A confederação dos tamoios* ia de encontro às reflexões dos modernos europeus, que há muito haviam deixado de lado a formalidade clássica para se enveredar pela era do romance, explorando ao máximo a liberdade criadora romântica. José de Alencar, por outro lado, conseguiu reconhecer que o momento exigia uma nova forma, interrompendo a escrita de *Filhos de tupã* para dar início, mais a frente, aos dois romances indianistas que até hoje prosseguem como exemplos máximos do romance indianista brasileiro.

Sentimos que as reflexões de nível estrutural sobre a obra de Gonçalves de Magalhães serviram de base para a composição de *O guarani* e *Iracema*, portanto, neste capítulo, daremos uma atenção maior ao que nomeamos *As Formas Embrionárias Estruturais*, as quais refletem o pensamento do escritor cearense acerca do verso e da prosa, da composição de uma obra de cunho nacional romanesca. Evidencia-se, nas cartas, que o pai de *Lucíola* meditava, profundamente, sobre a estrutura mais adequada para cantar o povo brasileiro e como ela poderia ser concretizada. Nas missivas, está presente a discussão em que tanto se empenharam os considerados pré-românticos: a quebra da rigidez dos gêneros, possibilitando uma mescla entre eles, o que possibilitou o surgimento do romance, bastante difundido no Romantismo e largamente desenvolvido por Alencar.

Além dos elementos, visualmente identificáveis, que diferenciam a epopeia do romance, como o texto em prosa ou em verso, o que mais se destaca na obra de Alencar, como aspecto diferenciador desses dois gêneros e como elemento que também os aproxima, sob o ponto de vista de que o escritor cearense tivera uma formação clássica aliada às aspirações românticas de seu tempo, são suas personagens centrais, Peri e Iracema, que por vezes parecem transitar entre o tempo mítico e o histórico, ou lembrar os heróis da literatura clássica, todavia, alguns traços essencialmente modernos os levam a atuar num romance do século XIX.

²² HELENA, Lucia. *A solidão tropical: o Brasil de Alencar e da modernidade*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2006, p. 57.

Tendo Peri e Iracema como ponto central da terceira parte deste estudo, objetivamos focalizar a relação entre a poesia e a prosa, entre o tempo mítico e o tempo histórico que compõem a atmosfera do romance que narra os amores entre a jovem índia tabajara e o guerreiro português, culminando na criação de um mito na literatura brasileira. Pretendemos, ainda, focar os traços que aproximam o guerreiro indígena de *O guarani* de um grande herói de uma epopeia clássica, observando os limites entre o herói moderno e o herói trágico, tendo como ponto de partida as ideias proferidas nas missivas sobre o poema épico desenvolvido por Gonçalves de Magalhães, identificando, assim *formas* que serviram de *embrião* para a composição do romance moderno alencarino.

3.1 Iracema: a beleza selvagem brasileira entre o poético e o prosaico, entre o mítico e o histórico

Para Hegel, a poesia é arte discursiva que agrega em si os extremos das artes plásticas e da música, na medida em que ela consegue associar as representações sensíveis às imaginações da interioridade:

A poesia, a arte discursiva [...], a totalidade que unifica em si mesma os extremos das artes plásticas e da música em um estágio superior, no âmbito da interioridade espiritual mesma. Pois, por um lado, a arte da poesia, tal como a música, contém o princípio do perceber-se a si do interior enquanto interior [...]; por outro lado, expande-se do sentir para um mundo objetivo que não perde inteiramente a determinidade [sic] da escultura e da pintura e é capaz de desdobrar mais completamente do que qualquer outra arte a totalidade de um acontecimento, de uma sequência, de uma alternância de movimentos do ânimo, de paixões, de representações e o decurso fechado de uma ação²³.

A arte poética, portanto, é capaz de objetivar em formas sensíveis o sentimento interior e dar maior expansão às alternâncias da alma. A poesia pode pintar com cores vivas e dar forma material ao interior do ser, ao mesmo tempo em que consegue comunicar e dar relevo aos sentimentos através da configuração dos sons das palavras. O que difere a representação prosaica da poética, afirma Hegel, é a obrigação que a arte poética tem de submeter o interior a uma configuração linguística, que não pode ser desenvolvida de modo vulgar, necessitando de um tratamento poético e exigindo, portanto, uma preocupação com a

²³ HEGEL, Geor Wilhelm Friedrich. Poesia e prosa. . In: SOUZA, Roberto Acízelo (org.). *Uma ideia moderna de literatura: textos semanais para os estudos literários (1688-1922)*. Chapecó: Argos, 2011, p. 340.

escolha e o arranjo dos termos, enquanto que o modo de expressão prosaica goza de uma maior liberdade em relação à linguagem²⁴.

Como dito anteriormente, José de Alencar buscou compor um poema épico nomeado *Filhos de Tupã*, encerrado ainda no quarto canto²⁵. A obra malograda apresentou ao escritor uma dificuldade com a qual ainda não havia se deparado: a necessidade de adequação do sentimento e do pensamento a uma forma linguística exigente no que concerne à ordenação dos sons e dos vocábulos, e à disposição das ideias em versos, além de uma série de outros rigores formais que comprometiam o conteúdo do seu poema.

Em um desses voveres de espírito à obra começada, lembrou-me de fazer uma experiência em prosa. O verso pela sua dignidade e nobreza não comporta certa flexibilidade de expressão que entretanto [sic] não vai mal à prosa a mais elevada. A elasticidade da frase permitiria então que se empregasse com mais clareza as imagens indígenas, de modo a não passarem despercebidas²⁶.

Assim como Hegel, o autor de *Diva* também compreende que a arte da poesia exige certos cuidados linguísticos, os quais são dispensáveis à prosa. As imagens indígenas, o falar selvagem e o espaço natural brasileiro, exigiam outra forma artística, mais maleável que o verso, na qual pudessem ser desenvolvidos sem acarretar na perda do vigor e da intensidade da cor local. Em forma de poema os elementos que configuram a nacionalidade brasileira corriam o risco de ficar à sombra da rima, do ritmo e da cadência, enquanto que em forma de prosa, esses mesmos elementos ganhariam uma maior dimensão. *Iracema*, segundo o próprio autor, nasceu, então, dessa constatação em relação às exigências formais da poesia e a liberdade criadora da poesia²⁷.

A ideia fundamental aferida nas *Cartas sobre A confederação dos tamoios* está na crítica à forma clássica e na criação de uma prosa moderna na qual se harmonizam homem e natureza, poesia e prosa, história e mito, a fim de que seja composto um romance de temática nacional, no qual a melodia verbal do poema e a “elasticidade da prosa”, a atmosfera essencial mítica e o tempo prosaico estejam presentes.

Em *Iracema*, o autor procurou assimilar ao máximo esses extremos, oferecendo, ao fim, uma obra única no cânone nacional, pois o romance que narra os amores da jovem índia e do guerreiro europeu apresenta sua estrutura em prosa, porém a ordenação das

²⁴ *Ibidem*, p. 346.

²⁵ Sobre o poema épico iniciado por José de Alencar, *Os filhos de tupã*, ver página 95.

²⁶ ALENCAR, José de. *Iracema* – lenda do Ceará. Ed. de Centenário. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965, p. 143.

²⁷ *Ibidem*, p. 143.

palavras, a sequência de sons e o encadeamento de imagens, assemelham-se ao mais bem elaborado poema lírico, levando estudiosos a se questionarem quanto ao seu gênero, sendo considerado um verdadeiro poema em prosa.

Anatol Rosenfeld explica que um texto qualquer se estrutura por meio de uma série de planos, dos quais apenas o plano dos sinais tipográficos impressos no papel pode ser considerado real, sensivelmente dado e facilmente percebido pelo leitor. Em literatura essa camada é significativa para fixação da obra literária, embora só apresente importância funcional em um poema concretista; já no plano irreal, o texto conta com elementos que só podem ser concretizados com a colaboração do leitor ou do ouvinte. Como pertencentes a esta camada, identificam-se os fonemas, as configurações sonoras e as unidades significativas – constituídas pelas orações –, que são percebidas por meio da audição quando se lê um texto em voz alta ou se recita um poema. Devido a essas unidades, são projetadas as relações atribuídas entre os objetos e suas características, ou aquilo que o crítico chama de “contextos objectuais”, que determinam a materialidade de um poema ou de uma prosa²⁸:

Mercê dos contextos objectuais, constitui-se um plano intermediário de certos “aspectos esquematizados” que, quando especialmente preparados, determinam concretizações específicas do leitor. [...] Em geral, os textos apresentam-nos tais aspectos mediante os quais se constitui o objeto. Contudo, a preparação especial de selecionados aspectos esquemáticos é de importância fundamental na obra ficcional – particularmente quando de certo nível estético – já que desta forma é solicitada a imaginação concretizadora do apreciador. Tais aspectos esquemáticos, ligados à seleção cuidadosa e precisa da palavra certa com suas conotações peculiares, podem referir-se à aparência física ou aos processos psíquicos de um objeto ou personagem (ou de ambientes ou pessoas históricas etc), podem salientar momentos visuais, táteis, auditivos etc²⁹.

A partir dos contextos objectuais, formam-se os aspectos esquemáticos que vão, aos poucos, concretizando imaginações na mente do leitor. Na obra ficcional, a composição desses esquemas é de suma importância e exige a participação do receptor para que as imagens sejam concretizadas. Esses aspectos em harmonia com a escolha exata da palavra, em sua significação múltipla, podem criar aparências, cenários ou momentos sensivelmente captados.

José de Alencar, nas cartas, não chega a falar exatamente de “contextos objectuais” e “aspectos esquematizadores”, visto que tais conceitos são mais modernos que os textos críticos do autor. Mas, suas observações quanto à seleção das palavras na obra de

²⁸ ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio Almeida; GOMES, Paulo Emílio Sales. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 13.

²⁹ *Ibidem*, p. 13.

Gonçalves de Magalhães e as representações sensíveis criadas a partir delas, levam-nos a crer que o poeta de *Suspiros poéticos e saudades* não soube aproveitar satisfatoriamente as representações poéticas que poderiam ser formadas na mente do leitor partindo da escolha exata das palavras, das suas disposições nos versos, da sua cadência e das imagens sensíveis que esses aspectos poderiam suscitar.

Para o pai de *Senhora*, a disposição das palavras no poema de Gonçalves de Magalhães se aproxima bem mais do ritmo de uma prosa que de uma obra em verso e, possivelmente, atentou para que o mesmo não ocorresse aos seus romances indianistas, realizando justamente o contrário, ao eleger minuciosamente as palavras, dispondo-as nas orações de forma a conferir-lhes um tom ritmado sem comprometer a imaginação do leitor.

Joaquim Nabuco, ao reescrever o início de *Iracema* em verso³⁰, evidenciou que a composição do texto literário alencarino se deu de tal forma que a sua leitura em voz alta revelava um ritmo compassado, pouco comum às obras em prosa, e, ao mesmo tempo, criava “contextos objectuais” na mente do leitor. Independente da disposição das orações, em verso ou em prosa, é possível materializar-se, através da imaginação daquele que lê ou que ouve os períodos iniciais de *Iracema*, as formas e cores dos elementos listados no ambiente descrito em ritmo cadenciado próprio de uma obra em versos bem metrificados.

Verdes mares que brilhais
como liquida esmeralda
aos raios do sol nascente,
perlongando as alvas praias
ensombradas de coqueiros³¹.

Os parágrafos iniciais do romance foram arranjados em cinco versos de sete sílabas cada, ou cinco versos heptassílabos, os quais expõem, comprovadamente, a preocupação do escritor, da prosa em destaque, em manter um ritmo aos seus períodos. O escritor cearense conseguiu, portanto, mesclar prosa, poema e lenda, concatenando elementos caracterizadores da representação poética na forma romanesca. Em outras palavras, as configurações sonoras de *Iracema*, mesmo dispostas em prosa, ajudam a compor o cenário de abertura do livro. O encadeamento das palavras, a sequência dos sons, a escolha da posição das palavras ajudam na imaginação do espaço por parte do leitor, ou do ouvinte, que vai construindo o ambiente a partir da articulação dos termos e experimentando os sentimentos que pairam naquela atmosfera.

³⁰ Para conferir os parágrafos iniciais de *Iracema* dispostos em prosa, ver página 59 deste estudo.

³¹ NABUCO, Joaquim *apud* AZEVEDO, Sânzio de. Releitura de *Iracema*. In: ACL. *Alencar 100 anos depois*. Fortaleza: Academia Cearense de Letras, 1977, p. 269.

A prosa de José de Alencar é aquela que se amplia e imita, a seu modo, a poesia, adotando os “ornatos e condescendente a uma certa coerção da eufonia na colocação das palavras e na alternância e formação das frases. Apresentando-se ricamente ornamentada”³². O autor de *A pata da gazela*, como se vê, consegue harmonizar, de forma magistral, a técnica da prosa aos recursos da poesia, escolhendo as palavras mais adequadas para sugerir a suavidade e a solidão nas praias cearenses, pois, “as palavras são como vestes do pensamento, que ora o trajam de galas e de sedas, ora de lã e estamemha”³³.

A atmosfera poética de *Iracema* vai além das páginas iniciais do livro— com suas belas descrições paisagísticas —, mantendo-se viva em toda a narrativa, em especial nos momentos em que sua protagonista está em completa relação com o meio. Para Antonio Candido, a personagem por si só não tem capacidade de dar força a um romance, mas, sim, a junção de seus vários elementos, enredo, tempo, espaço etc³⁴. Obviamente que isto não nega a importância da personagem numa narrativa tradicional, em que todos os acontecimentos estão ligados às ações do indivíduo, mas ressalta que uma personagem desligada do todo da obra torna-se um mero ornamento sem qualquer importância.

Reuter Yves acredita que as personagens, em um romance, têm o papel essencial de organizar histórias, uma vez que as ações determinadas e desempenhadas pelos indivíduos que as vivenciam e as ligam umas as outras, conferindo-lhes sentido: “De uma certa maneira, toda história é história das personagens”³⁵. Neste sentido, Candido e Yves concordam que sem personagem não há romance, uma vez que o enredo da obra literária gira em torno dos acontecimentos que envolvem o elemento humano. Portanto, a relação da personagem com o meio, com as outras personagens e consigo mesma é de suma importância para a concretização do romance.

Reconhecendo a relevância desse elemento para a construção formal de uma obra literária, José de Alencar observa que a personagem protagônica³⁶ feminina de um romance ou poema de cunho nacionalista precisa apresentar caracteres que a identifiquem como verdadeiramente brasileira e, acima de tudo, que a relacionem ao enredo da narrativa, não servindo apenas de companheira insignificante do herói. Em sua crítica nas *Cartas sobre a*

³² NOVALIS, Friedrich Von Hardenberg. *Polén – fragmentos, diálogos, monólogo*. Trad. de Rubens Rodrigues Torres Filho São Paulo: Iluminuras, 2009, p. 126.

³³ ALENCAR, 1953. *Op. cit.*, p. 11.

³⁴ CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio Almeida; GOMES, Paulo Emílio Sales. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 54.

³⁵ YVES, Reuter. *Introdução à análise do romance*. Agrela Bergamini (trad.). São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 54.

³⁶ Expressão cunhada por Anatol Rosenfeld para identificar a personagem central de uma obra. Cf. ROSENFELD, Anatol. *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 15.

confederação dos tamoios, o escritor destaca a forma simplória com que Magalhães trata a sua heroína, que parece inadequada à função protagonista que deveria exercer:

Aimbire, o herói, depois de percorrer todas as tribos tamoias, chega ao alto da Gávea, e aí encontra Pindobuçú e sua filha, que davam sepultura a um jovem morto. Essa filha é a heroína do poema; o seu encontro com Aimbire é de tal maneira, que nunca o leitor poderia adivinhar que ela teria de representar o papel importante que se lhe destina.

O poeta, talvez fatigado de descrições, não teve uma palavra para exprimir a beleza da jovem índia lacrimosa, consolando o seu velho pai: essa dor mútua, esse quadro de tanto sentimento, passa despercebido.

Foi substituído pela saudação de Aimbire à Gávea, sua formosa terra³⁷.

Em um romance um bom enredo só existe em razão de sua personagem, e uma personagem só existe em seu enredo³⁸, é por esse motivo que comumente reconhecemos na pessoa notável do romance o que há de mais vivo na obra, mas isso não significa que os outros elementos estruturadores não tenham igual importância, mas Iguassu, a heroína dos *tamoios*, de acordo com o que profere o autor das missivas, não apresenta qualquer característica que a coloque no centro da ação dramática do poema de Gonçalves de Magalhães, ou que a faça interagir com o todo da obra, passando, por conseguinte, totalmente despercebida e sendo apresentada apenas como a índia companheira de Aimbire, o herói.

O segundo capítulo de *Iracema* é dedicado ao encontro da jovem guardiã do segredo da jurema e do estrangeiro que traz nos olhos o azul das águas do mar³⁹; o modo como o autor desenrola cada ação, e cada descrição, até que os dois possam finalmente se comunicar, faz perceber que toda a trama será desencadeada a partir do diálogo travado entre eles, e que aquela mulher não será apenas um ornamento na estrutura do romance, mas desempenhará importante função:

Diante dela e todo a contemplá-la, está um guerreiro estranho, se é guerreiro e não algum mau espírito da floresta. Tem nas faces o branco das areias que bordam o mar; nos olhos o azul triste das águas profundas. Igotas armas e tecidos ignotos cobrem-lhe o corpo.

Foi rápido, como o olhar, o gesto de Iracema. A flecha embebida no arco partiu Gotas de sangue borbulham na face do desconhecido.

De primeiro ímpeto, a mão lesta caiu sobre a cruz da espada, mas logo sorriu. O moço guerreiro aprendeu na religião de sua mãe, onde a mulher é símbolo de ternura e amor. Sofreu mais d'alma que da ferida.

O sentimento que ele pôs nos olhos e no rosto, não o sei eu. Porém a virgem lançou de si o arco e a uiraçaba, e correu para o guerreiro, sentida da mágoa que causara.

³⁷ ALENCAR, 1953. *Op. cit.*, p. 6.

³⁸ CANDIDO, 2007. *Op. cit.*, p. 51-52.

³⁹ ALENCAR, 1965. *Op. cit.*, p. 50-52.

A mão que rápida ferira, estancou mais rápida e compassiva o sangue que gotejava. Depois Iracema quebrou a flecha homicida: deu a haste ao desconhecido, guardando consigo a ponta farpada.

O guerreiro falou:

— Quebras comigo a flecha da paz?

— Quem te ensinou, guerreiro branco, a linguagem de meus irmãos? Onde vieste a estas matas, que nunca viram outro guerreiro como tu?

— Venho de bem longe, filha das florestas. Venho das terras que teus irmãos já possuíram, e hoje têm os meus.

— Bem-vindo seja o estrangeiro aos campos dos tabajaras, senhores das aldeias, e à cabana de Araquém, pai de Iracema.

O estrangeiro seguiu a virgem através da floresta⁴⁰.

É impossível negar que do tiro certo da flecha de Iracema no rosto do jovem português, e do amor que nasce naquele momento, novos acontecimentos serão traçados, até alcançarem seu ponto máximo com a morte da jovem índia e a partida de Martim, levando consigo o primeiro cearense. A leitura da obra nos prova, pois, que o romance “é tecido de momentos de vital alegria (união entre Iracema e Martim) e de outros, de triste distância ou, por assim dizer, de exílio e afastamento entre o casal”⁴¹, como afirma Fábio Freixeiro.

As cenas de *Iracema* e d’*A confederação dos tamoios* se assemelham pelo contato inicial estabelecido entre as personagens significativas das obras, porém se distanciam pelo modo como cada escritor dá destaque a suas personagens femininas. No poema de Magalhães, a mulher não ganha espaço significativo dentro da cena narrada, desaparecendo para que seu companheiro ganhe notoriedade; já no romance alencarino, a jovem indígena recebe força dramática que não a deixa ficar à mercê de seu cúmplice, sendo ela tanto agente quanto paciente de cada acontecimento. E, mesmo que se pense que o destaque dado por Alencar à virgem tabajara é esperado, já que o romance leva o seu nome, Martim também desempenha papel importantíssimo na narrativa, e os dois, em harmonia, contribuem para o desenvolvimento de cada ação até o final da obra, o que, para o escritor cearense, não aconteceu no poema épico sobre a tribo tamoia.

O tom poético da narrativa se expande do painel inicial da obra à imagem da graciosa índia – e sua relação com o enredo – a qual se opõe diametralmente à imagem das índias pintadas por Magalhães, comparadas, por Alencar, a quaisquer outras jovens europeias por não apresentarem seus traços físicos e comportamentais relação alguma com as belas selvagens brasileiras:

⁴⁰ *Ibidem*, p. 51-52.

⁴¹ FREIXEIRO, Fábio. *Iracema, a terra*. In: *Da razão à emoção II*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1971, p. 130.

[...] a mulher, astro da terra, não lhe inspirou [em Gonçalves de Magalhães] todas as belas imagens que deveria despertar em sua alma um tipo novo, um tipo ainda não criado pela arte ou pela poesia [...]

Entretanto a heroína do poema do Sr. Magalhães, é uma mulher como outra qualquer [sic]; as virgens índias de seu livro podem sair dele e figurar em um romance árabe, chinês ou europeu; se deixassem as penas de tucano que mal as cobrem, podiam servir-se à moda em casa de Mme. Barat e Gudin, e ir dançar a valsa no cassino e no club com algum deputado.

Veja se tenho razão ou não; é a descrição de Potira, uma virgem índia, filha do herói:

*Qu'inda não vi mais bela criatura
Gestos mais senhoris, olhos mais negros
Olhar mais terno, mais mimosa boca,
Onde um sorriso meigo e pudibundo
Suave amor nos corações embebe[...]*

Se trago isto, é para mostrar que não sou exigente, eu que tenho, como leitor, o direito de, acabando de ler um poema nacional, pedir ao poeta que o escreveu ao menos uma criação nova, que fique como recordação agradável dessas quatrocentas páginas inspirada pela natureza, e escritas longe da pátria, para melhor senti-la e compreendê-la.

Até aqui não encontrei isso; a heroína do poema é, como já disse, uma mulher que se chama Iguassu, e nada mais; o Sr. Magalhães, que viu na Itália os modelos de arte, não achou n'eles uma ideia do que devia ser a beleza da mulher selvagem e inculta, a beleza criada nos campos como flor silvestre: não o censuramos por isso, notamos apenas a falta⁴².

Pode-se dizer que inspiração e originalidade são as palavras de ordem para o escritor cearense, no que concerne a composição de um tipo indígena feminino. A inspiração, para os românticos tinha como fonte o próprio artista e a parte inconsciente do seu espírito, pois o artífice não é mais um elemento passivo no processo de criação, como fora na Antiguidade, uma vez que se identifica com o absoluto e se torna o seu intermediário⁴³. Sob a influência da natureza e dos elementos nacionais, o romântico compõe, de forma única, suas obras. E, comungando de tal pensamento, José de Alencar reivindica essa inspiração em Gonçalves de Magalhães, por reconhecer que as criações indianistas do poeta não se originam dos influxos do seu espírito e do entusiasmo criador que a cor local proporciona, mas da ideia europeia de beleza mulhêr, fazendo com que ele se ocupe, unicamente, em reproduzir os modelos já consagrados no continente onde vivera e compusera o seu poema épico.

A heroína de *A confederação dos tamoios*, assevera o censor, não poderia ser a representante de um poema indianista por ser extremamente culta e estar totalmente de acordo com os padrões de beleza europeus e, portanto, em desalinho com o padrão referencial das índias do Brasil. Sua imagem, ao que se constata das palavras do autor das cartas, não impressionaria o leitor como a principal referência da beleza feminina indianista nacional.

⁴² ALENCAR, 1953. *Op. cit.*, p. 19-20 e 21.

⁴³ OSBORNE, Harold. *Estética e teoria da arte*. São Paulo: Cultrix, 1974, p. 188.

Ao lermos *Iracema*, no entanto, reconhecemos de imediato o oposto ao que ocorre à protagonista e às outras índias de Magalhães. A tabajara, que se banha nas bicas do Ipu, não é uma jovem índia qualquer, mas uma bela mulher selvagem que apresenta características próprias das índias nascidas e criadas no ambiente natural brasileiro e com elementos peculiares, totalmente inspirados pelo meio que a cerca, que lhe dão destaque entre as demais. Ela é a índia que dialoga com os animais, que vive em harmonia com o ambiente natural, que possui belos cabelos negros, e que corre livremente pelos campos de sua tribo. Ser-nos-ia impossível imaginar Iracema atuando em outro romance que não naquele em que Alencar a consagrou:

Além, muito além daquela serra, que ainda azula no horizonte, nasceu Iracema.
Iracema, a virgem dos lábios de mel, que tinha os cabelos mais negros que a asa da graúna e mais longos que seu talhe de palmeira.
O favo da jati não era doce como seu sorriso; nem a baunilha recendia no bosque como seu hálito perfumado.
Mais rápida que a ema selvagem, a morena virgem corria o sertão e as matas do Ipu, onde campeava sua guerreira tribo, da grande nação tabajara, o pé grácil e nu, mal roçando alisava apenas a verde pelúcia que vestia a terra com as primeiras águas⁴⁴.

Ao analisar o retrato da graciosa guerreira da tribo tabajara reconhecemos aquele ideal de mulher selvagem do Brasil que cruza as matas com os pés descalços, que não teme a floresta que lhe servem de abrigo, que, em solidão em meio à vegetação nacional reencontra-se consigo mesma e, por vezes, se confunde com a natureza no mais perfeito panteísmo. Os símiles que o autor lhe confere, ao compor sua forma física, ajudam a construir uma atmosfera essencial própria dos poemas primitivos, na qual Iracema, animais e vegetais são um só e estão em completa harmonia.

Essa imagem foi criada quase dez anos após a escritura das missivas, mas nela pode-se reconhecer a representação sensível da mesma virgem indígena que fora impressa nas *Cartas sobre A confederação dos tamoios* – como exemplo da falta de representação feminina totalmente inspirada pela cor local –, mas ainda em forma de embrião, em processo de formação, ainda em desenvolvimento, para que mais tarde pudesse alcançar a forma perfeita impressa no romance de 1865:

Sorriu-lhe de longe a imagem graciosa de uma virgem índia, de *faces cor de jambo*, de cabelos pretos e olhos negros, com o seu talhe esbelto como a haste de uma flor agreste. Com suas formas onduladas como a verde palma que se balança indolentemente ao sopro da brisa⁴⁵.

⁴⁴ ALENCAR, 1953. *Op. cit.*, p. 50-51

⁴⁵ *Ibidem*, 1953, p. 19.

A descrição que apresentamos anteriormente extraída do romance certamente foi desenvolvida a partir da *forma embrionária* textualmente identificada na terceira epístola, transcrita imediatamente acima. Destarte, é completamente plausível afirmar a ocorrência do aproveitamento dessa imagem na composição da prosa poética alencarina, principalmente se levarmos em consideração que Araripe Júnior reconhece em Alencar o artista por profissão e vocação que busca ler e reler tudo o que está ao seu alcance no intuito de encontrar a melhor forma para dar curso a sua inspiração, ou seja, possivelmente o escritor reformulou a ideia escrita sob o impulso artístico nas cartas, trabalhando-a exaustivamente em busca dos melhores símiles e expressões linguísticas para compor a representação do romance até que finalmente ficasse completa dentro do que o escritor considerava a imagem perfeita da índia ideal.

A ideia de Araripe também reforça o pensamento de que a composição do romance que leva o nome da virgem dos lábios de mel constitui mais o trabalho de um poeta em fase de criação – extremamente preocupado com as imaginações advindas das sugestões de cada palavra – do que propriamente de um prosador, ocupado com outras questões estéticas.

Os cabelos negros, na narrativa, ganharam analogias que lhe deram maior consistência poética e intensificaram a apreensão sensível, e o talhe da palmeira foi reposicionado a fim de ampliar a imaginação das madeixas da heroína, que até então eram apenas negras. E essas representações ficaram vivificadas na mente do leitor de tal modo que Rachel de Queiroz chegou a afirmar ter presenciado pessoas simples do país, com “instrução primária”, identificarem Iracema, quando questionados sobre quem seria a “virgem dos lábios de mel”, mas não reconhecerem de imediato quem seria a dona dos “olhos de ressaca, olhos de cigana oblíqua e dissimulada”⁴⁶, o que prova a dimensão alcançada pela representação, construída pelo poeta⁴⁷, da maior heroína dos romances indianistas no imaginário do povo brasileiro. Enquanto Magalhães não conseguiu dotar de uma cor essencialmente brasileira a sua índia, o autor cearense imprimiu a sua na história do país, consagrando Iracema a mulher selvagem verdadeiramente nacional.

⁴⁶ QUEIROZ, Rachel. José de Alencar. In: ALENCAR, José de. *Iracema – lenda do Ceará*. Ed. de Centenário. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965, p. 252.

⁴⁷ Aderaldo Castello se refere constantemente a José de Alencar como poeta devido ao trato com as palavras e às simbologias constantemente construídas pelo escritor. Cf. CASTELLO, Aderaldo. Iracema e o indianismo de Alencar. In: ALENCAR, José de. *Iracema – lenda do Ceará*. Ed. de Centenário. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965, p. 277-278.

A virgem tabajara parece viver dois momentos distintos que dividem a estrutura do romance em duas partes bastante distintas e, no entanto, interligadas⁴⁸. No primeiro momento vemos a linda tabajara, desde o seu nascimento até o primeiro contato com o jovem português, envolta na mais perfeita harmonia, no seio da floresta, associada aos animais e plantas que inclusive ajudam a caracterizá-la. Nesse momento, a narrativa revela uma simplicidade e uma essencialidade semelhantes aos tempos de Adão e Eva no Jardim do Éden:

Um dia, ao pino do sol, ela repousava em um claro da floresta. Banhava-lhe o corpo a sombra da oiticica, mais fresca do que o orvalho da noite. Os ramos da acácia silvestre esparziam flores sobre os úmidos cabelos. Escondidos na folhagem os pássaros ameigavam o canto.

Iracema saiu do banho: o aljôfar d'água ainda a roreja, como à doce mangaba que corou em manhã de chuva. Enquanto repousa, empluma das penas do gará as flechas de seu arco, e concerta com o sabiá da mata, pousado no galho próximo, o canto agreste.

A graciosa ará, sua companheira e amiga, brinca junto dela. Às vezes sobe aos ramos da árvore e de lá chama a virgem pelo nome; outras remexe o uru de palha matizada, onde traz a selvagem seus perfumes, os alvos fios do crautá, as agulhas da juçara com que tece a renda, e as tintas de que matiza o algodão⁴⁹.

O narrador cria uma atmosfera essencial ao redor da personagem, onde indivíduo e natureza se tornam um só. O banho da jovem índia acontece por entre os vegetais da selva que, em harmonia com sol e com alguns poucos animais, são testemunhas desse momento e ajudam a compor o espaço em que se passa a cena e a própria imagem da virgem dos lábios de mel. O sol fornece a luz que clareia a floresta enquanto a jovem se banha, os galhos da acácia criam uma espécie de extensão dos cabelos negros da virgem, os quais ganham o novo colorido advindo das flores que se perdem por entre os fios; os pássaros produzem a sonoridade suave do lugar; a água parece brotar como gotas a correr, uma a uma, sobre a pele da bela moça que, em harmonia com o sabiá, faz soar o canto agreste que se expande pelas matas. A ará, companheira constante de Iracema, voa por entre a folhagem e chama a índia pelo nome e tem acesso livre aos objetos pessoais de sua amiga.

A sacerdotisa dos tabajaras vive em uma totalidade essencial com o mundo exterior onde nascera e fora criada, não há qualquer separação entre o seu interior e o espaço físico que a envolve, tudo é um só, a selvagem, os animais, os vegetais, todos vivem em perfeito equilíbrio num mundo homogêneo, perfeito e acabado, conforme o mundo da totalidade épica grega de que nos fala Lukács:

⁴⁸ Para Aderaldo Castello, o argumento de *Iracema* reduz-se ao essencial, sendo composto principalmente por inspirações líricas e elementos épicos e históricos. Cf. CASTELLO, *Ibidem*, p. 277-278.

⁴⁹ ALENCAR, 1965. *Op. cit.*, p. 51.

Pois toda totalidade [...] significa que algo fechado pode ser perfeito; perfeito porque nele tudo ocorre, nada é excluído e nada remete a algo exterior mais elevado; perfeito porque nele tudo amadurece até a própria perfeição e, alçando-se, submetete-se ao vínculo. Totalidade do ser só é possível quando tudo já é homogêneo, antes de ser envolvido pelas formas; quando as formas não são uma coerção, mas somente a conscientização, a vinda à tona de tudo quanto dormitava como vaga aspiração no interior daquilo a que se devia dar formas; quando o saber é virtude e a virtude, felicidade; quando a beleza põe em evidência o sentido do mundo⁵⁰

A totalidade é, para Georg Lukács, a perfeita harmonia entre todas as coisas e todos os seres, e só pode existir em um mundo homogêneo, onde não existem fraturas entre ser e mundo, onde não haja espaço para reflexões, pois nesse lugar tudo é essencial, as respostas já estão dadas, não necessitando, portanto, serem buscadas.

Esse primeiro momento é o que podemos chamar de tempo mítico de *Iracema*, é o tempo em que não há devir, tudo acontece sem que se note a passagem do tempo, sem que se perceba qualquer transformação histórica na vida da personagem e dos outros seres que compõem a totalidade do mundo perfeito e homogêneo criado por Alencar. A essencialidade do tempo mítico do romance colabora para a criação de um mito.

O mito é a-histórico, visa ao sempre-igual, arquetípico, não reconhece transformações históricas fundamentais. Os fenômenos históricos são, para ele, apenas máscaras através das quais transparecem os padrões eternos. Sua visão temporal é circular, não há desenvolvimento. O mito salienta a identidade essencial do homem em todos os tempos e lugares⁵¹.

O mito vive num tempo em que não há tempo histórico, um tempo perdido no passado histórico do homem. O mito revela uma faceta dos acontecimentos históricos, construindo, assim, um modelo fundamentado nos fatos históricos que paira entre *o que foi* e *o que poderia ser*, ou seja, o mito reconfigura o passado histórico criando um passado possível dentro do factual, que contribui para o entendimento, ou a busca do entendimento, dos problemas da humanidade.

Rivkah Schärf Kluger explica que para se compreender melhor um mito é necessário observá-lo a partir de duas perspectivas, uma exterior – que diz respeito à necessidade de se compreender o fundo histórico do mito – e outra interior – a compreensão dos problemas fundamentais do tempo com que a época do mito se envolveu ou está envolvida⁵². Neste sentido, a perspectiva externa de *Iracema* é a chegada do europeu e o primeiro contato dos nativos com os estrangeiros, e a perspectiva interna, a transformação que

⁵⁰ LUKÁCS, 2007. *Op. cit.*, p. 31.

⁵¹ ROSENFELD, 1996. *Op. cit.*, p. 26.

⁵² KLUGER, Rivkah Schärf. *O significado arquetipo de Gilgamesh*, um moderno herói antigo. Tradução de Atílio Brunetta. São Paulo: Paulus, 1999, p. 17.

esse contato ocasiona na vida dos índios. Em outras palavras, o mito da virgem dos lábios de mel revela o rompimento do tempo mítico em que nossos índios se encontravam antes da chegada dos portugueses e a passagem para o tempo histórico após a chegada do estrangeiro.

O rompimento do tempo mítico no romance inicia-se com a primeira aparição de Martim indicada pela seguinte fala do narrador: “Rumor suspeito quebra a doce harmonia da sesta”⁵³. O rumor na floresta, causado pela chegada do homem branco, desloca, imediatamente, a bela índia alencarina do espaço essencial onde se encontrava, e a reposiciona, por conseguinte, no mundo do devir, onde não há mais totalidade, onde ela precisará encontrar por si mesma o sentido, onde o tempo, que passa e não volta, é marcado por início, o nascimento, e fim, a morte:

— Araquém, a vingança dos tabajaras espera o guerreiro branco; Irapuã veio buscá-lo.
 — O hóspede é amigo de Tupã: quem ofender o estrangeiro ouvirá rugir o trovão.
 — O estrangeiro foi quem ofendeu a Tupã, roubando sua virgem, que guarda os sonhos da jurema.
 — Tua boca mente como o ronco da jibóia: exclamou Iracema.
 Martim disse:
 — Irapuã é vil e indigno de ser chefe de guerreiros valentes!
 O Pajé falou grave e lento:
 — Se a virgem abandonou ao guerreiro branco a flor de seu corpo, ela morrerá; mas o hóspede de Tupã é sagrado: ninguém o ofenderá; Araquém o protege⁵⁴.

Iracema é privada da harmonia que antes possuía com o todo a partir de seu primeiro contato com Martim; a perda da virgindade que significa, para Iracema, a concretização do seu processo de tornar-se definitivamente um ser histórico. Ao entregar ao guerreiro ultramarino “a flor de seu corpo”, Iracema rompe a essencialidade com o todo (inclusive com Tupã, o deus dos tabajaras), passando a sofrer as intempéries de uma vida cuja totalidade é destituída de sentido, bem como a padecer das paixões comuns ao mundo da era moderna. Quando Araquém, o pai da jovem indígena, decreta o destino da filha afirmando que “ela morrerá”, na verdade está reconhecendo que a partir do momento em que a noiva de Martim entra no tempo histórico, seu futuro não é outro senão a morte, pois ela está sob jugo do devir.

Essas divisões estruturais, de fato, marcam um ciclo dentro do próprio romance: totalidade essencial – quando Iracema está em harmonia com Tupã e os outros seres –, a perda da essencialidade – o contato entre a índia e o português –, e o retorno à essência – marcado pela morte da jovem.

⁵³ ALENCAR, 1965. *Op. cit.*, p. 51.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 73.

A morte de Iracema representa aniquilamento do ser histórico, que retorna à condição de ser essencial e em total harmonia com o meio. Iracema é enterrada ao pé de um coqueiro às margens de um rio, voltando a pertencer, portanto, ao todo homogêneo, de onde um dia fora arrancada. A jandaia, que não mais cantava nos tempos em que Iracema esteve apartada do todo, agora se encontra a repetir tristemente o nome de sua amiga:

O camucim, que recebeu o corpo de Iracema, embebido de resinas odoríferas, foi enterrado ao pé do coqueiro, à borda do rio. Martim quebrou um ramo de murta, a folha da tristeza, e deitou-o no jazigo de sua esposa.

A jandaia pousada no olho da palmeira repetia tristemente:

— Iracema!

Desde então os guerreiros pitiguaras, que passavam perto da cabana abandonada e ouviam ressoar a voz plangente da ave amiga, afastavam-se, com a alma cheia de tristeza, do coqueiro onde cantava a jandaia⁵⁵.

Pensar na estrutura formal de *Iracema*, é, antes de mais nada, atentar para a concorrência entre o tempo mítico e o tempo histórico de que se compõe o livro. A essencialidade, notada nas páginas iniciais do romance, quebra-se no momento em que a índia mantém o primeiro contato com Martim. O mundo homogêneo em que a índia vivia é bruscamente rompido, dando-se início ao tempo histórico, ao devir, ao tempo em que tudo corre, tudo se transforma e tudo perece. Tal transformação culmina com a morte da protagonista e com o retorno do tempo mítico, representado pela ará, que volta a falar o nome de Iracema.

Com *Iracema*, Alencar conseguiu dar força à imagem da índia brasileira e ampliar a sua significação para além da aparência física, conferindo-lhe um caráter local, tornando-a mito da origem do nosso povo. Magalhães, em contrapartida, foi incapaz de criar uma mulher que representasse a beleza da selva brasileira e, tampouco, pode dar uma dimensão histórica e social à sua criação, o que, para nós, comprova que as formas estruturais relativas à personagem feminina do romance alencarino ganharam uma extensão significativa tão grande, que ultrapassaram a estrutura formal da obra e alcançou a caracterização histórica da nossa nação.

3.2 Peri: o herói clássico de um romance moderno

⁵⁵ *Ibid.*, p. 136.

Para Araripe Júnior, *Iracema* talvez seja a obra mais espontânea do escritor cearense, pois nela “reina uma comoção tamanha, que só o amor do objeto presente, ou a reminiscência fortemente impregnada de saudade, poderia bem explicar”⁵⁶. Em parte, podemos concordar com o pensamento do crítico, pois realmente, como já visto, as impressões da infância foram elementos decisivos na formação do romance em questão, porém não foram os únicos elementos, uma vez que essas reminiscências associadas a um conhecimento estético-literário profundo e à ânsia de formar um Brasil literariamente independente, preceituados nas cartas de 1856, resultou, para nós, na criação de *Iracema*. Semelhante procedimento se deu com *O guarani*, que, assim como a obra que narra os fatos da vida da guardiã do segredo da jurema, também nasceu das lembranças do escritor, trabalhadas dentro do ideal nacionalista indianista que dominava o país.

Edwin Muir, em *A estrutura do romance*⁵⁷, divide as obras literárias de forma romanesca em grupos, levando em consideração alguns “padrões”⁵⁸ de estrutura, enredo e personagem. Dentre estes grupos, destaca-se aquilo que o crítico chama de *romance de ação*. As narrativas dessa natureza interessam ao leitor principalmente pelos acontecimentos que se seguem uns aos outros, em outras palavras, o maior interesse de quem lê esse tipo de obra está relacionado ao que vem depois de uma ação do herói, independentemente do que seja desde que surpreenda e satisfaça a necessidade do maravilhoso. A cada nova ação da personagem central, o leitor vai se envolvendo àquilo que é narrado, movido pela curiosidade sobre os fatos. O enredo desses romances se compõe a partir de uma ação que causa uma reação, seguida de outra e outra, um evento banal, explica Muir, terá consequências inesperadas, por conseguinte, vários acontecimentos envolverão o protagonista, que a tudo superará por meio de sua força, astúcia, inteligência, e com o auxílio de elementos extraordinários⁵⁹.

O romance de ação em muito se assemelha à epopeia clássica, cujo enredo também é construído em torno de uma ação heroica, embelezada por episódios de ficção, ou fábula, a qual se sustenta principalmente pela presença do maravilhoso⁶⁰. A epopeia gira em torno dos feitos magníficos de um homem que está acima dos outros homens e que tem as

⁵⁶ ARARIPE JÚNIOR, T. A. *Luizinha; perfil literária de José de Alencar*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980, p. 131.

⁵⁷ MUIR, Edwin. *A estrutura do romance*. Trad. de Maria da Glória Bordini. Porto Alegre: Globo, 1928.

⁵⁸ Edwin Muir não acredita na eficácia do termo “padrão”, o qual considera controverso; e profere que termos como “ritmo”, “superfície”, “ponto de vista”, assim como “padrão”, devem ser esquecidos na abordagem de um romance. No entanto, como estes são os únicos elementos de que a crítica dispõe, eles precisam ser utilizados, mas com certo cuidado e observando que são bastante maleáveis: “Aderimos com preguiça a estes termos, mas não acreditamos realmente que um romance tenha um padrão como um tapete ou um ritmo como uma canção”. Cf. MUIR, *Ibidem*, p. 06.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 07-09.

⁶⁰ BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolas. *A arte poética*. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 46.

suas ações guiadas pelos deuses e seus atos têm sempre o objetivo maior de garantir o bem estar de um povo, não sendo determinados por desejos pessoais, mas pela aspiração coletiva.

Tanto a epopeia quanto o romance de ação fazem parte do gênero épico em seu sentido substantivo como fora pensado por Anatol Rosenfeld em *O teatro épico*⁶¹, no qual o crítico problematiza a divisão das obras literárias em gêneros a partir de duas acepções, uma substantiva e outra adjetiva. Ele acredita que os gêneros “épico”, “lírico” e “dramático”, na primeira acepção, se relacionam, respectivamente, aos substantivos “A Épica”, “A Lírica” e “A Dramática”, os quais dizem respeito à estrutura de cada gênero⁶².

Já a acepção adjetiva refere-se exatamente aos *traços estilísticos* de cada obra independentemente de seu gênero. Assim, uma peça teatral pertencente ao gênero “drama” ou “A Dramática”, por exemplo, pode ser lírica, quando se identifica em seus traços estilísticos o derramamento de um “eu” a expor o seu mais íntimo estado de ânimo⁶³. É o que se observa em *Hamlet*⁶⁴ com seus longos solilóquios líricos, que nos revelam o que se passa no interior das personagens, em especial nos espaços mais escondidos do coração e da mente do príncipe atormentado pela verdade sobre a morte do pai.

Rosenfeld, no entanto, ressalta que não existe uma obra essencialmente épica, ou lírica, ou dramática, no sentido adjetivo, pois os delineamentos estilísticos interagem dentro de uma obra bem realizada, apresentando em certos momentos um estilo bem definido, e em outros, outro estilo se torna mais marcado. Porém, o comum é que, na totalidade do objeto literário, um desses traços se sobressaia em relação aos outros, configurando, assim, o seu gênero⁶⁵; ainda utilizando *Hamlet* como exemplo, podem-se reconhecer várias sequências líricas, porém, a sequência dialogal e a representação das personagens, por meio da *performance* dos atores, configuram esse texto como sendo pertencente ao gênero dramático e não ao gênero lírico.

A princípio pode-se entender que *O guarani* paira entre o romance de ação e a epopeia por apresentar elementos no seu enredo e traços de seu protagonista que contemplam os dois gêneros. O romance alencarino gira em torno de façanhas heroicas de Peri, dignas de um herói homérico, as quais revelam, a cada novo acontecimento dentro da narrativa, uma nova faceta da nobreza, valentia, justiça, astúcia e, sobretudo, dedicação do índio a um objetivo maior: salvar sua senhora. Já a constituição do enredo d’*O guarani*, publicado

⁶¹ ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

⁶² *Ibidem*, p. 17.

⁶³ *Ibid.*, p.18.

⁶⁴ SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. In: *Tragédias e comédias sombrias: obras completas*. Trad. de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006, p. 369-544.

⁶⁵ ROSENFELD, 2008. *Op. cit.*, p.18.

inicialmente em folhetim, segue características estilísticas de um romance de ação. Ao fim de cada capítulo, o leitor fica na expectativa pelos novos acontecimentos advindos da última ação do aborígene, o que acaba atraindo ainda mais a atenção do espectador, que se vê preso à obra pela curiosidade sobre o destino do herói, de sua senhora e das demais personagens.

Ora, assim como o romance de ação, a epopeia também atrai pelas façanhas de seu herói e pela curiosidade de quem lê em descobrir o que acontecerá àquela personagem a cada nova aventura, ou seja, em ambas as formas literárias identifica-se um enredo construído a partir de uma cadeia de eventos postos em ordem, indicando um começo, um meio e um fim bastante interligados. E é justamente essa cadeia de eventos que exerce fascínio sobre o leitor que, iniciando a leitura da narrativa, deseja alcançar o seu fim e desvendar o resultado de todas as proezas do protagonista.

Porém, o romance de ação, delineado por Edwin Muir, dispensa a logicidade de espaço e ação narrativa, em detrimento da necessidade única de agradar, ou seja, “nem ações, nem lugares têm qualquer relação precisa uns com os outros; os eventos podem ocorrer em qualquer ordem”⁶⁶. A ação do herói é uma “fuga perpétua” entre um acontecimento e outro, entre uma realização grandiosa e outra, as quais não necessariamente precisam apresentar qualquer unidade; a personagem protagônica mal se recuperou de uma situação, ocorrida em um lugar qualquer, e já se vê inserida em uma nova, que pode se suceder em um espaço totalmente diferente do anterior, com novos problemas para solucionar, novas personagens para interagir, e novos elementos maravilhosos para garantir a sua vitória e a satisfação do público.

A epopeia, em contrapartida, segue o princípio da unidade de ação e encadeamento de fatos intimamente relacionados, a ponto de até perderem o sentido se um desses fatos for retirado ou posicionado em outra ordem de continuidade. Para Aristóteles, um homem pode realizar várias proezas durante a vida, mas estas, quando postas em sequência, nem sempre resultarão em uma ação una; para que haja unidade de ação, é necessário que os feitos do herói se restrinjam a um acontecimento, em outras palavras, para que um poeta, ao imitar os atos de um herói em seu poema, alcance a unidade de fábula é necessário manter-se atento aos atos que dizem respeito somente a um fato específico, não se perdendo em situações desligadas dele:

Mas Homero, assim como é superior em tudo o mais, parece ter visto também isso, por conhecimento ou pelo gênio. Ao narrar a *Odisséia*, não relatou todas as

⁶⁶ MUIR, 1928. *Op. cit.*, p. 07-08.

experiências do herói Ulisses [...] ele a compôs em torno de uma ação única, como a compreendemos, e assim também o fez com a *Ilíada*⁶⁷.

Quando escolheu narrar o retorno de Odisseu ao lar, Homero precisou selecionar os acontecimentos que se ligavam à ação que desejava representar, não se atendo em episódios anteriores à Guerra de Tróia, ou aos que levaram o seu herói a se perder no seu regresso ao lar. A ação una de Homero em *Odisseia* é o caminho traçado por Ulisses, quando de volta à Ítaca, narrando os pormenores dos seus magníficos feitos durante o percurso, e não fora dele.

É nesse sentido de unidade de ação e sequência lógica no encadeamento dos fatos que *O guarani* se afasta gradativamente do romance de ação e se aproxima da epopeia clássica. José de Alencar narra os episódios que giram em torno da proteção da jovem Cecília por parte do indígena. A cada nova cena em que o senhor das matas brasileiras aparece, as dificuldades que surgem na concretização desse desejo vão aumentando e, também, vão sendo superadas, a ponto de, ao final, restar vivos apenas Peri e Ceci.

A cúpula da palmeira, embalançando-se graciosamente, resvalou pela flor d'água como um ninho de garças ou alguma ilha flutuante, formada pelas vegetações aquáticas.

Peri estava de novo sentado junto de sua senhora quase inanimada; e, tomando-a nos braços, disse-lhe com um acento de ventura suprema:

— Tu viverás!

Cecília abriu os olhos e vendo seu amigo junto dela, ouvindo ainda suas palavras, sentiu o enlevo que deve ser o gozo da vida eterna.

[...]

Ela embebeu os olhos nos olhos do seu amigo, e lânguida reclinou a loura fronte.

O hálito ardente de Peri bafejou-lhe a face.

Fez-se no semblante da virgem um ninho de castos rubores e lânguidos sorrisos: os lábios abriram como as asas purpúreas de um beijo soltando o voo.

A palmeira arrastada pela torrente impetuosa fugia...

E sumiu-se no horizonte...⁶⁸

Peri e Ceci, sentados sobre o tronco da palmeira em meio à inundação, perdem-se no horizonte levados pela água do rio que fora o cenário inicial do romance. Essa é a última grande façanha do herói para salvar a sua senhora. Podemos considerar que todos os grandes feitos do índio, anteriores a esse, apenas serviram de preparação para o grande acontecimento final. Em outras palavras, o romance vai crescendo em situações que exploram todos os predicados de seu herói e toda a sua dedicação à Senhora, para que, ao fim, os dois possam ser salvos em decorrência das atitudes grandiosas do índio.

⁶⁷ ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. de Baby Abrão. Coleção Os pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 2000, p. 47.

⁶⁸ ALENCAR, José de. *O guarani*. Tomo 2º. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951b, p. 540-541.

Os acontecimentos narrados na obra estão intimamente ligados, Alencar não canta as proezas de seu indígena à toa, mas porque cada uma delas está relacionada à unidade de ação de seu romance. Todos os eventos do livro colaboram para o seu final, não havendo desvio do foco da narrativa, o narrador não se prende a todos os fatos da vida do silvícola, mas somente àqueles que dizem respeito ao ponto central do seu romance: a dedicação do selvagem à filha de D. Antonio e a união, simbólica, do branco com o índio.

Mesmo quando o leitor se vê retornando a fatos do passado das personagens, por meio de *flashback*, e esquecendo-se um pouco do presente, que até então vinha sendo contado, este retorno também está em consonância com o ponto central de que falamos. É o caso do capítulo II, intitulado “Iara”, da segunda parte do livro⁶⁹, cuja narração se dedica ao primeiro contato de Peri com a família Mariz:

Compreenderam da história de Peri, que uma índia salva havia dois dias por d. Antônio das mãos dos aventureiros e a quem Cecília enchera de presentes de velórios azuis e escarlates, era a mãe do selvagem.

— Peri, disse o fidalgo, quando dois homens se encontram e ficam amigos, o que está na casa do outro recebe a hospitalidade.

— É o costume que os velhos transmitiram aos moços da tribo, e os pais aos filhos.

— Tu ceará conosco.

— Peri te obedece.

A tarde declinava; as primeiras estrelas luziam. A família, acompanhada por Peri, dirigiu-se à casa e subiu a esplanada⁷⁰.

A obra se inicia com a narrativa apresentando Peri como servo-protetor de Ceci, e a família considerando-o como aliado nos cuidados da menina, sendo, portanto, esse capítulo o meio para a exposição dos motivos que tornaram o índio o guardião da jovem loira e um amigo querido da família de d. Antônio. A mãe de Peri fora salva por d. Antônio das mãos de aventureiros e que ganhara presentes de Ceci. Sentido-se em dívida com a família, o índio decidiu dedicar sua vida à filha do fidalgo português, inclusive salvando-lhe a vida sempre que ela estivesse em perigo. A volta ao passado justifica ainda o final do livro, quando Cecília permanece sã e salva devido à proteção do selvagem, ou seja, o episódio “Iara” se harmoniza completamente ao todo da obra, como exige Aristóteles, não sendo apenas um ornamento multiplicador de páginas.

Desta forma, *O guarani*, mesmo sendo um romance histórico, apresenta traços que o ligam à epopeia, provavelmente por ambos pertencerem à Épica, em sentido substantivo atestado por Anatol. Esses traços ganham proeminência especialmente quando se observa

⁶⁹ *Ibidem*, p. 211-220.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 219-220.

mais de perto as ações de Peri, que em muitos aspectos foge à imagem do índio legitimamente brasileiro, e se aproxima dos heróis cristalizados da literatura clássica, tornados mitos. Alencar, em suas cartas, criticou o protagonista de Magalhães, Aimbire, por considerá-lo uma má realização do herói ao modo clássico, merecendo, portanto, um melhoramento formal, o que foi buscado pelo cearense ao criar Peri.

Com nosso foco voltado para a personagem protagônica do romance de José de Alencar, em contraposição à de *A confederação dos tamoios* – de acordo com que aparece descrito nas missivas de censura – e tendo em vista o herói no modelo de uma epopeia, nos questionamos: Que elementos apresenta Peri, em oposição a Aimbire, que o tornam digno dos grandes homens dos tempos homéricos? Que dados de sua realidade o afastam totalmente desses homens? Seria realmente o protagonista d’*O guarani* um herói aos moldes clássicos atuante em uma forma própria do século XIX?

O índio real era livre, não pertencia, pois, a uma classe social estigmatizada, era totalmente adverso a esforços disciplinados e tinha preferência por atividades predatórias, como a caça e a pesca. Tais características se ajustavam perfeitamente à nobreza e tornavam o indígena o elemento ideal na composição do heroico cavaleiro medieval⁷¹ ou do herói clássico. *O guarani* – nascido de um sentimento entusiástico do passado e da preocupação que o Brasil teve, na época, de mostrar que sua formação e evolução civilizacionais acabavam sempre por se impor a seus valores fundamentais⁷² – vivifica em Peri o verdadeiro representante desse índio-herói honrado e disposto a tudo para alcançar seu objetivo maior: proteger sua senhora. O índio literário alencarino é idealizado, é perfeito em suas ações grandiosas e em seu caráter, diferentemente do que Alencar observa no selvagem pintado por Magalhães, que, para ele, é apenas um índio valente, mas não um herói⁷³:

Quanto a Aimbire, que nos seis primeiros cantos representa um papel bem insignificante, no fim do poema revela uma irresolução e uma fraqueza de espírito que não assenta no protagonista de uma grande ação[...]

O chefe dos tamoios, sequiso de vingança pelo cativo de sua amante; disposto a fazer aos portugueses uma guerra de morte; possuído desse ódio violento que o poeta descreve no canto oitavo, ataca de improviso o Sr. Vicente: parece-lhe que vai arrasar tudo a ferro e fogo.

Pois bem: no mais tarde do combate, Achieta [...] vem entregar Iguassu ao seu amante: imediatamente soa o sinal de retirada, que *ainda hoje* não se sabe quem deu; e Aimbere, apesar de seu ódio e de sua vingança, retira-se muito satisfeito, e vai casar-se.

⁷¹ SODRÉ, Nelson Werneck. *História da literatura brasileira: seus fundamentos econômicos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969, p. 275.

⁷² AMORA, Antônio Soares. *A literatura brasileira. O Romantismo*. São Paulo: Cultrix, 1967, p. 37.

⁷³ ALENCAR, 1953. *Op. cit.*, p. 35.

Depois parece ainda firme nos seus sentimentos hostis, e declara que nunca fará paz com os portugueses, a quem tem em conta de maus e traidores; mas chegam Anchieta e Nóbrega, e sem o menor trabalho resolvem o chefe a aceitar a paz, contanto que o deixem gozar tranquilamente de suas terras do Guanabara.

Não é tudo ainda: Anchieta insiste, porque além da paz quer a conversão dos índios [...] Aimbire zanga-se, não quer mais a paz, não promete nada mais, e exige a entrega dos prisioneiros.

Estou longe, meu amigo, de pretender que Aimbire fosse sábio como Ulysses, e prudentes como Enéas; mas é inegável que a fraqueza de caráter, a indecisão, não é própria de um herói, sobretudo de um herói de poema, cuja vontade deve dominar toda a ação dramática ou histórica⁷⁴.

Para o autor de *A viuvinha*, do início ao fim da epopeia do vate brasileiro é impossível reconhecer o papel protagônico de Aimbire, pois suas ações destoam das que se espera do herói de um poema épico, não apresentando a valentia, a coragem e, sobretudo, o caráter resoluto que se reconhece nas personagens de Homero e Virgílio. A facilidade com que Aimbire muda de opinião, deixando-se levar por quaisquer argumentos e não honrando sua palavra, que, na época, era sinal de honra, é, para o autor de *O tronco do ipê*, prova de que tal personagem não apresenta as características esperadas do herói de uma ação épica, para quem a vontade e a determinação devem estar acima dos desejos de outrem.

Aristóteles assevera que as ações de um herói épico, semelhantemente ao herói trágico, devem ter como causas naturais o seu caráter e a sua ideia, sendo o caráter a composição de suas qualidades, e a ideia, os pensamentos que o movem. Essas causas, tanto na epopeia quanto na tragédia, são sempre elevadas, e os homens imitados, sempre superiores⁷⁵. Magalhães, pelo o que se verifica no texto transcrito acima, infringe essa regra tão conhecida daqueles que se dedicam aos estudos dos clássicos, pois, como observa o escritor cearense, seu herói está distante de ser movido pelas causas naturais de que se nutrem os grandes homens do passado.

Quando nos voltamos para a leitura de *O guarani*, por outro lado, vemos um forte índio segurar uma enorme rocha para impedir que ela caísse sobre Cecília⁷⁶, ou manter-se atento a todos os movimentos impetuosos da natureza selvagem, a fim de evitar que o simples flutuar de um galho sobre as águas do rio possa assustar sua protegida. Peri se revela um homem que agrega as mais nobres e elevadas qualidades (valentia, sagacidade, respeito, dedicação, inteligência), além de ser impelido por um único desejo, o qual está acima das vontades de qualquer outra personagem: manter sua senhora sempre livre de todo risco e satisfazer-lhe os anseios. Mesmo que para isso tenha que arriscar a própria vida:

⁷⁴ *Ibidem*, p. 39-40.

⁷⁵ ARISTÓTELES. 2000. *Op. cit.*, p. 43-44.

⁷⁶ ALENCAR, José de. *O guarani*. Tomo 1º. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951a, p. 212.

O plano que Peri combinara para salvar seus amigos acabava de revelar-se em toda a sua abnegação sublime e com um cortejo de cenas terríveis e monstruosas que deviam acompanhar a sua realização.

Confiado nesse veneno que os índios conheciam com o nome de *curare*, e cuja fabricação era um segredo de algumas tribos, Peri com a sua inteligência e dedicação descobrira um meio de vencer ele só aos inimigos, apesar do seu número e da sua força [...]

Dois frutos bastaram; um serviu para envenenar a água e as bebidas dos aventureiros revoltados; o outro acompanhou-o até o momento do suplício, em que passou de suas mãos aos seus lábios.

Quando o cacique vendo-o cobrir o rosto perguntou-lhe se tinha medo, Peri acabava de envenenar o seu corpo, que devia daí a algumas horas ser um germe de morte para todos esses guerreiros bravos e fortes.

O que porém dava a esse plano um cunho de grandeza e de admiração, não era somente o heroísmo do sacrifício; era a beleza horrível da concepção, era o pensamento superior que ligara tantos acontecimentos, que os submetera à sua vontade, fazendo-os suceder-se naturalmente e caminhar para um desfecho necessário e infalível [...]

Atacando os Aimorés a sua intenção era excitá-los à vingança; precisava mostrar-se forte, valente, destemido, para merecer que os selvagens o tratassem como um inimigo digno de seu ódio. Com a sua destreza e com a precaução que tomara tornando o seu corpo impenetrável, contava evitar a morte antes de poder realizar o seu projeto; quando mesmo caísse ferido, tinha tempo de passar o veneno aos lábios. A sua previsão porém não o iludiu; tendo conseguido o que desejava, tendo excitado a raiva dos Aimorés, quebrou a sua arma e suplicou a vida ao inimigo; foi de todo o sacrifício o que mais lhe custou.

Mas assim era preciso; a vida de Cecília o exigia; a morte que o havia respeitado até então podia surpreendê-lo; e Peri queria ser feito prisioneiro, como foi, e contava ser. O costume dos selvagens, de não matar na guerra o inimigo e de cativá-lo para servir ao festim da vingança, era para Peri uma garantia e uma condição favorável à execução do seu projeto [...]

Segundo as leis tradicionais do povo bárbaro, toda a tribo devia tomar parte no festim, as mulheres moças tocavam apenas na carne do prisioneiro; mas os guerreiros a saboreavam como um manjar delicado, adubado pelo prazer da vingança; e as velhas com a gula feroz das harpias que se cevam no sangue de suas vítimas.

Peri contava pois com toda a segurança que dentro de algumas horas o corpo envenenado da vítima levaria a morte às entranhas de seus algozes, e que ele só destruiria toda uma tribo, grande, forte, poderosa, apenas com o auxílio dessa arma silenciosa⁷⁷.

Peri, sozinho, arquitetara e realizara todo o plano de destruição dos inimigos de d. Antônio, a saber, a tribo dos aimorés e os aventureiros revoltosos, no intuito de salvar sua senhora e mantê-la viva e feliz ao lado daqueles que amava. Envenenou, primeiramente, a água que os aventureiros beberiam e, em seguida, se fez inimigo digno de ser devorado pelos canibais, matando, assim, os selvagens por intermédio de seu corpo, já tomado pelo veneno. Em momento algum o herói de *O guarani* desiste de sua resolução, mantendo-se firme nos seus propósitos, motivados pelo seu desejo maior, a vida de Cecília. Nem mesmo a morte

⁷⁷ALENCAR, 1951b. *Op. cit.*, p. 459-460.

iminente foi capaz de fazê-lo mudar de posição, levando a cabo cada passo de seu terrível plano.

Os homens imitados nos poemas podem ser de boa ou de má índole, daí a máxima aristotélica de que os poetas imitam homens melhores, piores ou iguais a nós e, assim como as tragédias, as epopeias cantam os homens superiores ao que são⁷⁸, apresentando os seus heróis uma nobreza de pensamento e ação, comuns aos homens divinos que representam. O herói de Magalhães, de acordo com o afirmado pelo autor de *Ubirajara*, não está à altura dos heróis épicos da tradição clássica, apresentando, por vezes, dúvidas e covardias mais peculiares a um herói de romance moderno do que a um tipicamente homérico, ao passo que Peri é sempre o centro da ação heróica e não se deixa cair em dúvidas que o façam voltar atrás nas decisões tomadas.

As cenas de coragem do jovem índio vão, aos poucos, moldando o seu caráter, a cada nova façanha, um aspecto do herói das matas seculares do Brasil vai se revelando, até seu perfil ser totalmente delineado. A narração das bravas ações do índio se dedica a apresentar ao leitor a composição de uma personalidade firme, decidida e disposta a tudo para manter viva a sua senhora, o centro de seus pensamentos. Desde o início do romance, quando nosso olhar se volta para a luta entre Peri e uma onça, apenas para satisfazer um capricho de mocinha, não somos enganados, estamos realmente diante de uma obra que nos promete “grandes rasgos de heroísmo, força hercúlea, abnegação, fidelidade, amor jurado e cumprido”⁷⁹.

Sabe-se que o plano de aniquilamento dos inimigos não se concretiza, pois Álvaro e outros cavalheiros chegam à tribo em socorro de Peri, mesmo não tendo sido convocados, e o indígena acaba não morrendo, pois sua senhora deseja-o vivo e ao seu lado. Tal façanha não questiona o caráter do indígena alencarino, ao contrário, confirma que suas ações são sempre motivadas por sua vontade, que sempre prevalece a todos os contratemplos, inclusive à morte; o que o diferencia, indiscutivelmente, do herói de Magalhães, pois este não torna claro o seu objetivo, mudando as suas resoluções ao correr dos acontecimentos.

A vontade do herói, conforme acredita Alencar, deve dominar sobre toda a ação dramática ou histórica⁸⁰; é o que ele não vê se realizar em *A confederação dos tamoios*, e é o que reconhecemos no romance de José de Alencar. Portanto, podemos entender que o pensamento do autor cearense presente nas cartas serviu de base para a composição do herói

⁷⁸ ARISTÓTELES, 2000. *Op. cit.*, p. 38-39.

⁷⁹ MEYER, Augusto. Alencar. In: ALENCAR, José de. *Iracema – Lenda do Ceará*. Ed. de Centenário. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965, p. 255.

⁸⁰ ALENCAR, 1953. *Op. cit.*, p. 40.

d’*O guarani*, pois a ideia que guia as ações de Peri, a vontade dominadora de seus impulsos, é o desejo maior de ver a jovem filha do fidalgo português satisfeita nos seus anseios mais simplórios.

E para tanto, ele enfrentou oponentes verdadeiramente poderosos, os quais pouco depois levaram à destruição todo o castelo arquitetado pelo fidalgo português. Para fazer-se herói, o jovem guerreiro guardião da filha de D. Lauriana precisava de inimigos que não lhe fossem inferiores⁸¹, e os aimorés não os eram. Em verdade, estes compunham uma tribo terrível que “se alimentava de carne humana e vivia como feras, no chão e pelas grutas e cavernas”⁸². Todo o plano foi traçado unicamente por Peri, que fora responsável também pela execução de toda a ação e dos resultados obtidos a partir dela; a decisão foi por ele tomada e os sofrimentos advindos dela foram enfrentados corajosamente, sem que outro tomasse partido em relação ao índio que decidira fazer e, mesmo o plano não tendo se concretizado, porque acima de tudo estava o desejo de Ceci, ele é um verdadeiro herói épico intencionalmente criado⁸³ dentro de uma narrativa histórica moderna.

Mas, mesmo com toda a coragem, sabedoria e astúcia, dignos de um herói épico clássico, Peri permanece sendo um herói moderno de um romance histórico que vive em um tempo igualmente histórico, pois assim como Boileau, o escritor cearense reconhece que não cabe aos heróis épicos sustentar personalidade dos homens representados em romances, sendo necessário conservar a cada personagem “um caráter que lhe é próprio”⁸⁴.

O índio alencarino é movido por individualismos suscitados pela devoção à Cecília, o sentimento de coletividade não domina suas ações, a “categoria do outro”, que reina em uma epopeia, não é central em suas atitudes, mas, a “categoria do eu”, própria do mundo moderno e da forma romanesca⁸⁵, evidenciada no desejo individual de proteger sua senhora e vê-la bem e feliz.

A busca de Peri por objetividade está na felicidade de Ceci, o centro do seu mundo, e não no bem coletivo de seu povo e das demais personagens do romance. Ele age com o intuito individualista de manter segura a sua senhora, incorrendo em ações grandiosas próprias do mundo fechado e essencial épico⁸⁶, que o aproximam de um herói épico, ao passo que também o distanciam, pois o objetivo é estritamente pessoal.

⁸¹ ROSENFELD, 1996. *Op. cit.*, p. 26.

⁸² ALENCAR, 1951. *Op. cit.*, p. 184.

⁸³ CASTELLO, José Aderaldo. *A polêmica sobre “A confederação dos tamoios”*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP, 1953, p. XVIII.

⁸⁴ BOILEAU-DESPRÉAUX, 2012. *Op. cit.*, p. 44.

⁸⁵ LUKÁCS, 2007. *Op. cit.*, p. 47-48.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 59.

A “idolatria fanática” do silvícola à menina loira, semelhante à deusa dos brancos, está acima de tudo e, para se manter fiel a esse sentimento, o índio comete os maiores atos de heroísmo, que o aproximam dos grandes heróis das epopeias clássicas, ao passo que também acabam por afastá-lo desses mesmos heróis, quando o índio se torna solitário em oposição à coletividade na qual vivera por muito tempo com os companheiros de sua tribo. Em nome do desejo particular de satisfazer cada vontade de Cecília, Peri abandona os antigos irmãos e desfaz laços maternais para viver em devoção à sua senhora. Quanto mais dedicado à jovem loira, mais semelhante ao herói de um romance histórico que age movido por paixões individuais, por anseios íntimos.

A personagem central do romance alencarino em questão não chega a ser exatamente uma personagem um romance de ação, pois ela tem importância igual ou até superior aos resultados de cada um de seus feitos, e o enredo valoriza a presença e ajuda a compor e resolver cada situação problemática em que se situa; também não chega a ser um herói de epopeia dentro dos moldes clássicos descritos pelas poéticas, pois suas atitudes giram em torno de seus desejos pessoais relativos à Ceci. Ciente de que a principal função da poesia épica antiga é consagrar seus heróis aos olhos da contemporaneidade e também da posterioridade⁸⁷, Alencar reuniu no herói de *O guarani* elementos de várias obras do gênero épico em sentido adjetivo a fim de perpetuar a fama do jovem índio na literatura nacional.

Ao compor *O guarani*, o escritor cearense conseguiu organizar e realizar em forma de romance as discussões próprias do período em que escrevera. Sua crítica ao herói de Magalhães lhe concedeu aparato para criar Peri não incorrendo em “erros” de realização. Consciente de que um herói essencialmente épico em pleno século XIX não seria possível, conseguiu criar uma personagem da era moderna com traços de um herói de epopeia, que se evidenciam, inclusive, na sua descrição física, que ajuda a criar uma atmosfera heroica para a personagem.

⁸⁷ HAUSER, 1982. *Op. cit.*, p. 95.

CONCLUSÃO

Se pensarmos na significação da literatura e da história no processo de construção do nosso “espírito nacional”¹ durante o século XIX, podemos concordar que elas apresentaram funções totalmente distintas, mas tiveram o mesmo grau de importância dentro do procedimento constitutivo da nação. Ao historiador, afirma João Cezar de Castro Rocha, coube o papel de esquecer fatos que pudessem comprometer a unidade nacional e recordar os que a favoreciam, enquanto que o literato desempenhou o papel de disseminação dos fatos comprovados pelo historiador, tornando-os mais interessantes ao povo por intermédio da linguagem literária².

Porém, enquanto o historiador lidava apenas com a verdade histórica nacional, comprovada por meio de documentos e fatos reais, o escritor, gozou de maior liberdade de atuação, permitindo-se lançar na reconstrução do passado do Estado-nação com base na sua imaginação criadora, capaz de preencher livremente os “espaços vazios” da história de seu país, garantindo a este um passado repleto de simbologias e idealizações.

Este certamente foi o papel de Alencar ao dedicar-se à vida literária, relacionando memória e imaginação no processo de reelaboração do imaginário do Brasil, construindo, assim, uma tradição coletiva brasileira³. A memória do nosso Estado nacional, como revela João Cezar de Castro Rocha, foi formada, em grande parte, a partir do trabalho de pesquisa e organização de documentos relativos à pátria, desenvolvido pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro sob o aval de d. Pedro II⁴, enquanto que a imaginação parece ter ficado a cargo do próprio escritor cearense, que a desenvolveu no contato constante com os motivos nacionais, como se verificou anteriormente⁵.

¹ Tomamos de empréstimo de Marcelo Peloggio tal expressão, significando, portanto, as grandes realizações de um povo nos mais diversos âmbitos do saber. Cf. PELOGGIO, Marcelo. José de Alencar: o papel civilizador da natureza. In: HELENA, Lúcia (org.). *Nação-invenção: ensaios sobre o nacional em tempos de globalização*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2004, p. 187.

² ROCHA, João Cezar de Castro. História. In: JOBIM, José Luís (org.). *Introdução ao Romantismo*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1999, p. 40-43.

³ RAMOS, Danielle Cristina Mendes Pereira. Da arte de tecer enganos: memória e literatura no Brasil dos oitocentos. In: HELENA, Lúcia (org.). *Nação-invenção: ensaios sobre o nacional em tempos de globalização*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2004, p. 167-168.

⁴ João Cezar de Castro Rocha explica que o trabalho dos intelectuais pertencentes ao Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro foi dividido em dois momentos distintos e complementares; em um primeiro estágio, compreendia a coleta e catalogação de documentos que pudessem ser úteis à história do Brasil; em um segundo estágio de atividades, os estudiosos deveriam dedicar-se à escrita da história de nossa nação. Dessa forma, em 1854, veio à luz o primeiro volume da *História geral do Brasil*, de autoria de Francisco de Adolfo Varnhagen. Cf. ROCHA, 1999. *Op. cit.*, p. 43.

⁵ Em relação à imaginação e a natureza no processo de composição dos romances alencarinos, ver página 56.

A imaginação permitiu que o autor de *A viúvinha* arquitetasse o Brasil a partir da pintura de imagens e da reconstituição de fatos da sociedade brasileira. Ele, definitivamente, “mapeou geograficamente o país e historicizou um passado, criando elementos da tradição e cultura”⁶, que se revelam, pois, na composição de seus romances indianistas, os quais nasceram do desejo de Alencar de pôr em prática o seu projeto de nacionalização da literatura, pautando-se na história de nossa nação, desde a sua fundação até a contemporaneidade, revelada então por seus aspectos naturais, seu povo e sua língua.

Eis o que podemos constatar em *O guarani* e *Iracema*: são romances que remetem a uma época em que o povo brasileiro ainda estava em gestação, reconstituindo momento em que quando os indígenas começaram a estabelecer os primeiros contatos com os portugueses. Cada uma das obras acima, a seu modo, permitiu a constituição ou reconstituição, por meio do mito, de fatos históricos que contribuíram para a elaboração de uma descendência do povo brasileiro. Talvez por isso Antonio Candido reconheça a grande importância daquilo que chama de “mentirada gentil do indianismo”, responsável por revelar o desejo do brasileiro de perpetuar uma convenção capaz de garantir à mestiçagem brasileira uma origem heroica e uma história fundamentada nas brumas do tempo lendário⁷.

Os primeiros leitores de *O guarani* e *Iracema* não foram exatamente os mesmos. Isto pode se verificar se levarmos em consideração o fato de que o primeiro romance citado saiu inicialmente em folhetim, sendo muito bem recebido pelos leitores em geral, os quais, ao terminarem a leitura de um capítulo, aguardavam ansiosos pela publicação do próximo; já a segunda obra, contrariamente, foi o alvo direto de alguns poucos estudiosos de literatura, cujas avaliações meticulosas foram muitas vezes injustas e infundadas, como afirma Machado de Assis:

[...] apareceu há meses um livro primoroso, uma obra selada por um verdadeiro talento, aliás conhecido e celebrado. *Iracema* foi lida, foi apreciada, mas não encontrou o agasalho que uma boa obra daquelas merecia. Se alguma vez se falou na imprensa a respeito dela mais detidamente foi para deprimi-las [...] Houve na Corte, quem se ocupasse igualmente com o livro, mas a apreciação do escritor, reduzida a uma opinião isolada, não foi o suficiente para encaminhar a opinião e promover as palmas a que o autor tinha incontestavelmente direito⁸.

⁶ FIGUEIREDO, Carmem Lúcia Negreiros. Crítica à invenção-Brasil: palavra, país, paisagem. In: HELENA, Lúcia (org.). *Nação-invenção: ensaios sobre o nacional em tempos de globalização*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2004, p. 133.

⁷ CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981, v. 2, p. 224.

⁸ ASSIS, Machado de. “Semana literária”. In: ALENCAR, José de. *Iracema – Lenda do Ceará*. Edição do centenário. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965, p. 185-186.

De acordo com Machado, a obra alencarina, de imediato, passou despercebida pelos críticos e, os poucos que dela falaram não lhe votaram a atenção e o respeito merecidos. Para o escritor e crítico carioca, o livro de José de Alencar merecia maior atenção, pois se tratava de um texto que sobreviveria e ganharia destaque no futuro, uma vez que se tratava indiscutivelmente de uma obra-prima da literatura brasileira.

Iracema, de fato, chegou a receber algumas críticas: as de Pinheiro Chagas merecem destaque por terem sido rebatidas pelo autor cearense e terem suscitado uma nova polêmica entre o autor de *O guarani* e mais um de seus opositores.

Pinheiro Chagas inicia seu texto tratando da dependência literária do Brasil em relação a Portugal. Para ele, mesmo com tantos talentos, o país não possuía uma literatura própria e independente, pois “literatura nacional é aquela em que se reflete o caráter de um povo, que dá vida às suas tradições e crenças”⁹. Essa afirmação vai de encontro ao pensamento de muitos escritores no Brasil, as quais acreditavam que nossa independência literária e cultural já se achava formada, pois que apresentava crenças e tradições muito próprias e distintas das de outros povos pelo mundo.

Após tal afirmação o crítico entra definitivamente na análise do romance, passando a condenar elementos próprios do Indianismo brasileiro e em especial o uso da língua portuguesa, bem como a fusão com expressões e termos indígenas. Para ele, seria própria dos escritores brasileiros a corrupção da língua mais antiga, a portuguesa, e aconselha: “Se os escritores brasileiros desejam realmente fazer uma linguagem nova [...] devemos adverti-los de que isso não prova senão o desprezo das regras mais elementares da filologia”¹⁰.

As afirmações proferidas pelo crítico português foram suficientes para que Alencar expusesse seu conhecimento filológico, gramatical e filosófico em torno das transformações linguísticas no Brasil e em outros países, a fim de se defender das acusações, como acontece no pós-escrito à segunda edição de *Iracema*:

Acusa-nos o Sr. Pinheiro Chagas a nós escritores brasileiros do crime de insurreição contra a gramática de nossa língua comum. Em sua opinião estamos possuídos da mania de tornar o *brasileiro* uma língua diferente do velho português!
Que a tendência, não para a formação de uma nova língua, mas para a transformação profunda do idioma de Portugal, existe no Brasil, é fato incontestável. Mas, em vez de atribuir-nos a nós, escritores essa revolução filológica, devia o Sr. Pinheiro

⁹ CHAGAS, Pinheiro de. “Literatura Brasileira”. In: ALENCAR, José de. *Iracema – Lenda do Ceará*. Edição do centenário. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965, p. 194.

¹⁰ *Ibidem*, p. 199.

Chagas, para ser coerente com sua teoria, buscar o germe dela e seu fomento no espírito popular, no falar do povo¹¹.

Alencar defende sua posição em relação às transformações da língua portuguesa que efetivamente aconteceram no Brasil e em colônias espanholas e inglesas, porém, essa transformação não é promovida pelos escritores, mas pelo próprio povo que aos poucos efetiva um caráter mais próximo à sua cultura e tradição à língua, cabendo ao escritor o “registro” dessa mudança.

O guarani, ao contrário de *Iracema*, não provocou debates à época em que fora lançado. O livro, talvez por ter sido publicado inicialmente em folhetim, teve boa recepção por parte dos leitores, que aguardavam ansiosamente a publicação de cada capítulo para acompanhar as “aventuras” de Ceci e Peri, conforme afirmado anteriormente. Essa “crônica histórica”, como a define Valéria De Marco¹², buscou elevar a imagem do índio brasileiro ao mais alto nível dos heróis medievais europeus, ou do herói épico clássico como já havíamos mostrado¹³, promovendo então o índio ideal, elaborado por Gonçalves Dias¹⁴, e tornando-o ainda mais superior, em oposição ao índio real pintado nos romances de Fenimore Cooper:

Cooper considera o indígena sob o ponto de vista social, e na descrição de seus costumes foi *realista*; apresentando-o sob o aspecto vulgar. No *Guarani* o selvagem é um ideal, que o escritor intenta poetizar, despindo-o da crosta grosseira de que o envolveram os cronistas, e arrancando-o ao ridículo que sobre ele projetam os restos embrutecidos da quase extinta raça¹⁵.

O indígena comum, habitante das matas e desprovido das qualidades civilizacionais, como era visto pelos cronistas dos tempos coloniais, servia de referência para o herói selvagem alencarino. Porém, esse indígena, assim como todos os outros elementos que compunham as suas narrativas, deve ser romantizado, no sentido apregoado por Novalis¹⁶, atribuindo-se a ele um “eu superior” com capacidade de arrancá-lo do estado vulgar e o elevá-lo a *status* universal de herói nacional. Em outras palavras, por meio da linguagem literária,

¹¹ ALENCAR, José de. “Pós-escrito a 2ª edição de *Iracema*”. In: *Iracema – Lenda do Ceará*. Edição do centenário. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965, p. 170.

¹² DE MARCO, Valéria. *A perda das ilusões: o romance histórico de José de Alencar*. Campinas: Ed. UNICAMP, 1993, p. 50.

¹³ Sobre a relação entre Peri e os heróis épicos, ver página 120 deste estudo.

¹⁴ CANDIDO, 1981. *Op. cit.*, p. 224.

¹⁵ ALENCAR, José de. Como e porque sou romancista. In: *O guarani*. Tomos 1º. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951a, p. 69.

¹⁶ NOVALIS. Fragmentos sobre o romantismo. In: GOMES, Álvaro Cardoso; VECHI, Carlos Alberto. (org.). *A estética romântica: textos doutrinários*. Maria Antônia Nunes (trad. Textos alemães, espanhóis, franceses e ingleses); Dúlio Colombini (trad. Textos italianos). São Paulo: Atlas, 1992, p. 55.

Alencar consegue dissociar os aspectos simplórios do indígena comum, conferindo-lhe ascensão à categoria de raça originária do povo brasileiro.

Podemos notar que a emancipação literária brasileira estava em plena discussão no período em que Alencar publica seus livros: de um lado, os defensores do caráter nacional de obras literárias indianistas; do outro, filólogos e gramáticos que reivindicavam o domínio português sobre as obras de língua portuguesa; e também o grupo dos que tentavam afirmar o caráter nacional a partir da formulação de preceitos que nos diferenciássem de outras nações, opondo-se a uma ex-metrópole obstinada a se manter, agora, no controle cultural. Em meio a tudo isso, as *Cartas sobre a confederação dos tamoios* ajudaram a delinear os traços definidores do Estado-nação brasileiro via literatura, reafirmando as bases do Indianismo e garantindo para *O guarani* e *Iracema* um “roteiro” que lhes afiançaria a forma e o conteúdo definitivos.

As cartas estéticas em questão são, para Maria Eunice Moreira, a expressão mais alta da crítica do século XIX no Brasil, apresentando argumentos fortíssimos e embasados, além de proporcionarem uma profunda reflexão sobre caminhos traçados, ou a serem traçados; as cartas do pai de *Lucíola* constituem, para ela, uma “verdadeira aula de teoria da literatura, as cartas de Alencar transformam também na expressão mais crítica do Romantismo, delas permitindo derivar o pensamento que norteia esse momento cultural, no Brasil”¹⁷.

As *Cartas sobre A confederação dos tamoios*, juntamente com *O guarani* e *Iracema*, movimentaram a literatura brasileira na segunda metade do século XIX e proporcionaram um posicionamento de nossos intelectuais acerca do Romantismo no Brasil e mais precisamente do Indianismo. Atualmente, as missivas críticas podem servir de base para a compreensão da proposta indianista alencarina e sua realização nos romances. E foi o que procuramos fazer neste estudo, identificando os preceitos estético-literários do Indianismo defendidos por Alencar nas cartas, e reconhecendo a realização dos mesmos nas obras literárias.

Ao nos debruçarmos sobre *O guarani* e *Iracema*, tendo por fundamento as ideias estéticas das *Cartas*, vislumbramos a possibilidade de uma nova leitura das obras, tendo como referência o fato de Alencar se apresentar nas cartas como o idealizador de uma literatura efetivamente brasileira – totalmente inspirado pelos ideais nacionalistas de sua época – a

¹⁷ MOREIRA, Maria Eunice. O Brasil em papel: ideias e propostas no pensamento crítico do Romantismo. In: CORDEIRO, Rogério; WERKEMA, Claudia Campos Soares; AMARAL, Sérgio Alcides Pereira do. *A crítica literária brasileira em perspectiva*. São Paulo: Ateliê, 2013, p. 42-43.

partir da valorização dos indígenas, da natureza e do caráter popular da língua. Nos textos teóricos, portanto, Alencar aparece como o “idealizador” desse projeto; nos literários, como o “realizador”.

A visão que temos do escritor, a partir da compreensão de sua época, nos permite compreender melhor a sua proposta indianista como busca pela nacionalização de nossas letras. Reconhecemos em seus dois maiores romances de cunho indianista uma resposta àqueles que acreditavam que o Brasil não teria uma literatura própria e independente da de Portugal.

A ideia de “país novo” colaborou para uma produção literária inspirada pelo caráter exótico e grandioso do Brasil, com escritores conscientes de seu papel na construção do caráter nacional do país em formação¹⁸. Certamente Alencar está entre aqueles que forjaram o Brasil por meio de palavras literárias¹⁹, mas é impossível negar a importância desse forjamento para a construção de um país que buscava se afirmar enquanto nação livre, daí a relevância das descrições românticas dos motivos nacionais no desenvolvimento do projeto nacionalista brasileiro.

Destarte, o romancista brasileiro parece revelar um plano traçado em suas *Cartas* e posto em prática a fim de compor os romances indianistas, inviabilizando, portanto, o pensamento de que tanto *O guarani* quanto *Iracema* sejam criações espontâneas de um cérebro extremamente imaginativo. Na verdade, as obras em questão são, para nós, frutos de reflexões constantes sobre a literatura pátria nos influxos do Romantismo no Brasil e no Mundo. O que nos leva a concordar com Hume, defensor da ideia de que o artista, ao compor uma obra, sempre terá em mente um plano e uma intenção traçados *a priori*:

Em todas as composições geniais é, portanto, necessário que o autor tenha algum plano ou objetivo; e embora possa ser desviado deste plano pela impetuosidade de seu pensamento, como uma ode, ou omiti-lo descuidadamente, como numa epístola ou num ensaio, deve aparecer algum fim ou intenção em sua primeira composição, senão na composição completa da obra. Uma obra sem um desígnio se assemelha mais a extravagâncias de um louco do que aos sóbrios esforços do gênio e do sábio²⁰.

Alencar estava totalmente relacionado às questões que envolviam o movimento romântico como um todo: a exaltação da natureza, a valorização da nação a partir de seus

¹⁸ CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989, p. 140-141.

¹⁹ FIGUEIREDO, 2004. *Op. cit.*, p. 129.

²⁰ HUME, David. *Investigação acerca do entendimento humano*. Coleção Os pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 2000, p. 41-42.

ancestrais e a discussão em torno da forma literária que melhor representasse, esteticamente, o homem moderno. As *Cartas sobre A confederação dos tamoios* tornaram claro o objetivo de aprofundar a discussão acerca da nacionalização de nossas letras por meio de uma temática que pintasse a nação brasileira numa forma adequada ao período histórico-filosófico que o Brasil se encontrava, além do uso de uma língua que representasse, de fato, o falar brasileiro.

Ao compor *O guarani* e *Iracema*, confirmou tais ideias – até então debatidas mas mal realizadas. Diante disso, consideramos as *Cartas sobre A confederação do tamoios* a apresentação mesma do plano alencarino, amplamente refletido, sobre como o Brasil nacionalizaria sua literatura partindo dos elementos constitutivos do nosso “espírito nacional”, e os dois romances, acima mencionados, como a aplicação prática desse plano.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABBAGNANO, Nicola. **História da filosofia**. Trad. de Antônio Ramos Rosa e Antônio Borges Coelho. 3. ed. Lisboa: Editorial Presença, v. VIII, 1984.
- ACL. **Alencar 100 anos depois**. Fortaleza: Academia Cearense de Letras, 1977, p. 261-289.
- ALENCAR, José de. **Iracema** – Lenda do Ceará. Ed. de Centenário. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965.
- ALENCAR, José de. **O guarani**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012, p. 9-18.
- ALENCAR, José de. **O guarani**. São Paulo: Ática, 2005, P. 2-8.
- ALENCAR, José de. **O guarani**. Tomo 1º. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951a.
- ALENCAR, José de. **O guarani**. Tomo 2º. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951b.
- ALENCAR, José de. **Sonhos d'ouro**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951c.
- ALVES, Ida Ferreira; FEITOSA, Marcia Manir Miguel (org.). **Literatura e paisagem: perspectivas e diálogo**. Niterói: Editora da UFF, 2010.
- AMORA, Antônio Soares. **A literatura brasileira**. O Romantismo. São Paulo: Cultrix, 1967.
- ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo**. Trad. de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ARARIPE JÚNIOR, T. A. **Luizinha; perfil literária de José de Alencar**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. de Baby Abrão. Coleção Os pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 2000.
- BAUMGARTEN, Alexader Gottlieb. **Estética: a lógica da arte do poema**. Trad. de Míriam Sutter Medeiros. Petrópolis: Vozes, 1993.
- BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolas. **A arte poética**. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- BURKE, Edmund. **Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo**. Campinas: Papyrus, 1993.
- CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**. Volume 1. Porto Alegre: Itatiaia, 1981.
- CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**. Volume 2. Porto Alegre: Itatiaia, 1981.

- CANDIDO, Antonio. **O Romantismo no Brasil**. São Paulo: Humanitas/FFLCH, 2004.
- CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio Almeida; GOMES, Paulo Emílio Sales. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- CARPEAUX, Otto Maria. **História da literatura ocidental**. Vol. II. São Paulo: Leya, 2011.
- CASTELLO, José Aderaldo. **A polêmica sobre “A confederação dos tamoios”**. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP, 1953.
- CASTELLO, José Aderaldo (org.). **Textos que interessam à história do Romantismo**. Volume I. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1959, p. 65-64.
- CÉSAR, Guilhermino. **Historiadores e críticos do romantismo**. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1978.
- CORDEIRO, Rogério; WERKEMA, Claudia Campos Soares; AMARAL, Sérgio Alcides Pereira do. **A crítica literária brasileira em perspectiva**. São Paulo: Ateliê, 2013.
- COUTINHO, Afrânio. **Caminhos do pensamento crítico V. I**. Rio de Janeiro: Americana Prolivro, 1974.
- COUTINHO, Afrânio. **Introdução à literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.
- CULLER, Jonathan. **Teoria literária: uma introdução**. Sandra Vasconcelos (trad.). São Paulo: Beca Produções Culturais, 1999.
- DAMATTA, Roberto. **O que faz o brasil, Brasil?** Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução**. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- FREIXEIRO, Fábio. **Da razão à emoção II**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1971, p. 13-24.
- GOMES, Álvaro Cardoso; VECHI, Carlos Alberto. (org.). **A estética romântica: textos doutrinários**. Maria Antônia Nunes (trad. Textos alemães, espanhóis, franceses e ingleses); Dúlio Colombini (trad. Textos italianos). São Paulo: Atlas, 1992, p. 133-134.
- GUINSBURG J. (org.). **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 1978, p. 23-50.
- HAUSER, Arnold. **História social da literatura e da arte**. Tomo I. Trad. de Walter H. Geenen. São Paulo: Mestre Jou, 1982.
- HAUSER, Arnold. **História social da literatura e da arte**. Tomo II. Trad. de Walter H. Geenen. São Paulo: Mestre Jou, 1982.
- HELENA, Lucia. **A solidão tropical: o Brasil de Alencar e da modernidade**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2006.

HUME, David. **Investigação acerca do entendimento humano**. Coleção Os pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 2000.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura**: uma teoria de efeito estético. Vol. 2. Trad. de Johannes Kretschmer. São Paulo: 34, 1996.

JOBIM, José Luís (org.). **Introdução ao Romantismo**. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1999, p. 9-30.

KLUGER, Rivkah Schärf. **O significado arquétipo de Gilgamesh, um moderno herói antigo**. Tradução de Atílio Brunetta. São Paulo: Paulus, 1999.

LIMA, Luiz Costa (Org.) **A literatura e o leitor**: textos de estética da recepção. São Paulo: Paz e terra, s.d., p. 67-84.

LIMA, Luiz Costa (Org.). **Teoria da literatura em suas fontes**. Vol. 2, Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2002, p. 873-919.

LUKÁCS, Georg. **Ensaio sobre literatura**. Leandro Konder (org.). Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1997, p. 43-94.

LUKÁCS, Georg. **Teoria do romance**. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: 34, 2007.

MACHADO, Ubiratan. **A vida literária no Brasil durante o romantismo**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001.

MAGALHÃES, Gonçalves de. **Obras completas**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação, v. II, 1939.

MUIR, Edwin. **A estrutura do romance**. BORDINI, Maria da Glória (Trad.). Porto Alegre: Globo, 1928.

NOVALIS, Friedrich Von Hardenberg. **Polén** – fragmentos, diálogos, monólogo. Rubens Rodrigues Torres Filho (trad.). São Paulo: Iluminuras, 2009.

OSBORNE, Harold. **Estética e teoria da arte**. São Paulo: Cultrix, 1974.

PANOFSKY, Edwin. **Idea**: a evolução do conceito de belo. Paulo Neves (trad.). São Paulo: Martins Fontes, 1994.

PRAZ, Mario. **A carne, a morte e o diabo na literatura romântica**. Trad. de Philadelpho Menezes. São Paulo: UNICAMP, 1996.

ROSENFELD, Anatol. **O mito e o herói no moderno teatro brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

ROUANET, Maria Helena. Nacionalismo. In: JOBIM, José Luís (org.). *Introdução ao Romantismo*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1999, p. 9-21.

SAFRANSKI, Rüdiger. **Romantismo**: uma questão alemã. Trad. de Rita Rios. São Paulo: Estação Liberdade, 2010.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Análise estrutural de romances brasileiros**. Petrópolis: Vozes, 1973, p. 54-83.

SANTOS, Mariza Veloso Motta; MADEIRA, Maria Angélica. **Literaturas brasileiras**: itinerários no pensamento social e na literatura. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

SCHLEGEL, Friedrich. **Dialeto dos fragmentos**. São Paulo: Iluminuras, 1997.

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da literatura brasileira**: seus fundamentos econômicos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

SOUZA, Roberto Acízelo (org.). **Uma ideia moderna de literatura**: textos seminais para os estudos literários (1688-1922). Chapecó: Argos, 2011.

VERÍSMO, José. **História da literatura brasileira**: de Bento Teixeira, 1601 a Machado de Assis, 1908. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1981.

WELLEK, René. **Conceitos de crítica**. Trad. de Oscar Mendes. São Paulo: Cultrix s.d.

WELLEK, René; WARREN, Austin. **Teoria da literatura**. Trad. de José Palla e Carmo. Lisboa: Publicações Europa-América, 1962.

YVES, Reuter. **Introdução à análise do romance**. Trad. de Agrela Bergamini. São Paulo: Martins Fontes, 2004.