



# ALENCAR E POE: LEITORES DE SI MESMOS

Eduardo Diatahy B. de Menezes\*

*«Não consta que alguém já vivesse nesta abençoada terra do produto de obras literárias. E nosso atraso provém disso mesmo, e não daquilo que se vai desacreditando de antemão.*

*Quando as letras forem entre nós uma profissão, talentos que hoje apenas aí buscam passatempo ao espírito, convergirão para tão nobre esfera suas poderosas faculdades.*

*É nesse tempo que hão de aparecer os verdadeiros intuits literários; e não hoje em dia, quando o espírito, reclamado pelas preocupações da vida positiva, mal pode, em horas mingua-das, babujar na literatura».*

JOSÉ DE ALENCAR (1872)

*«Nenhum escritor teve em mais alto grau a alma brasileira».*

MACHADO DE ASSIS

*«Muitos escritores – especialmente os poetas – preferem ter por entendido que compõem por meio de uma espécie de sutil frenesi, de intuição extática, e positivamente estremeeceriam ante a idéia de deixar o público dar uma olhadela, por trás dos bastidores, para as rudezas vacilantes e trabalhosas do pensamento, para os verdadeiros propósitos só alcançados no último instante, para os inúmeros relances de idéias que não chegam à maturidade da visão completa, para as imaginações plenamente amadurecidas e repelidas em desespero, como inaproveitáveis, para as cautelosas seleções e rejeições, as dolorosas emendas e interpelações, numa palavra: para as rodas e rodinhas, os apetrechos de mudança do cenário, as escadinhas e os alçapões do palco, as penas de galo, a tinta vermelha e os disfarces postiços que, em noventa e nove por cento dos casos, constituem características do **histrião literário**».*

Em seu curto ensaio, intitulado «José de Alencar, o Escritor e o Político», seu filho Mário de Alencar, que se tornou escritor e membro da Academia Brasileira de Letras, traça-lhe desde o primeiro parágrafo, numa síntese, um retrato cujos componentes serão desenvolvidos no restante do texto. Não diria perfeito tal retrato, porque traz as inconsistências ou incongruências de todo esquematismo. Ele nos ajuda, porém, na compreensão dessa personagem complexa que foi seu pai. Vejamos o que diz:

*Em José de Alencar houve, reveladas na sua obra, duas pessoas distintas, que não se confundiram nem contrariaram, posto que contrárias uma à outra. Ele foi paralelamente um poeta de idealizações extremas, e um homem prático e positivo: o primeiro dominado pela imaginação, pelo sentimento e pela fantasia, o segundo pela razão, pela realidade e pela prudência; no primeiro prevalecia o talento, no segundo a inteligência; a obra do primeiro criou-se espontaneamente, sem propósito; a do segundo foi o produto da vontade; unia-os um traço comum: a índole, a alma brasileira.*

\* Professor Emérito da Universidade Federal do Ceará. Membro da Academia Cearense de Letras, do Instituto Histórico do Ceará e da Academia de Ciências do Ceará.



E ele acrescenta esta outra observação:

*Definem-se na sua vida duas fases: a do poeta de ficção, de 1855 a 1868, e a do político, de 1868 a 1877*<sup>1</sup>.

Parecem evidentes as virtudes do bom achado desse retrato sintético, assim como a fraqueza de sua lógica esquizofrênica. De fato, a quem percorrer a vida e a obra do escritor revela-se de imediato que ele soube unir harmoniosamente suas duas faces de ficcionista e homem político atuante, navegando socialmente nesses dois territórios com brilho próprio e sabedoria. Em Alencar, uma atividade não era incompatível com a outra.

Com efeito, nos inícios de novembro de 1860, o escritor retorna pela terceira vez ao Ceará, onde vai lutar por sua eleição a deputado, aqui permanecendo enquanto durou sua atividade de candidato. Na sua vinda, embarcado no Rio, ao passar por Recife, encontra-se com seu sobrinho Tristão de Alencar Araripe Jr., então um garoto de 11 anos que, dezoito anos mais tarde, publicará um dos melhores trabalhos que jamais escreveram sobre a personalidade e a obra de seu tio. A 10 de janeiro de 1861, ao se realizarem as eleições secundárias para deputado geral, Alencar sai vitorioso. De volta à Corte, traz consigo, além do diploma de deputado, o esboço de *Iracema – lenda do Ceará*, cuja elaboração começara em plena campanha política.

Ainda virá à terra natal uma quarta vez, quando em busca de melhora para sua saúde embarca em junho de 1873 com esse destino. Encontra-se em Maranguape com o jovem Capistrano de Abreu, a quem solicita efetuar a pesquisa sobre nosso romancista tradicional<sup>2</sup>. Desse encontro nasce a amizade entre os dois e a permanente admiração que Capistrano lhe devotou. Alencar só retornará à Corte em fins de novembro do mesmo ano.

Em inúmeras passagens de sua obra e em especial em seus prefácios, posfácios, cartas, depoimentos, etc.<sup>3</sup>, Alencar deixa clara sua predileção pela literatura, ao mesmo tempo que o clima vivido desde a infância em sua família sob o comando do pai, político militante, levaram-no à sedução pela atividade pública e mesmo partidária. Creio, porém, ser o exemplo que dei acima suficiente para ilustrar a convergência dessas ações em sua conduta.

Mas voltemos à citação de Mário de Alencar, para examinar outro ponto discutível em que incide.

Refiro-me à outra dicotomia artificial que o citado retrato propõe: não mais agora relativa às supostas duas pessoas distintas vivendo em Alencar, mas às também pretensas vertentes radicalmente diversas em sua obra, tanto por seu conteúdo quanto por seu impulso criativo e seus *desiderata*. Com efeito, dado o suposto da existência de duas pessoas distintas em Alencar, segue-se logicamente a dicotomia de sua produção intelectual. E o artifício dessa concepção se acentua quando o autor insiste em dizer que a *poética* ficcional alencariana fora dominada pela imaginação, pelo sentimento e pela fantasia, ao passo que sua obra política o era pela razão, a realidade e a prudência; que na primeira prevalecia o talento, na segunda a inteligência; que a primeira fora criada espontaneamente e **sem propósito**, enquanto a segunda nascera da vontade. É bem verdade que, logo a seguir, como a retificar o equívoco dessa separação absoluta, ele afirma a existência de um traço comum unindo as duas vertentes: a índole brasileira, nossa alma coletiva.

Mário de Alencar conhecia obviamente seu pai e sua obra. No entanto, como lhe foi possível admitir tal seccionamento em sua personalidade e em sua produção? Para não falar dessa artificial separação entre as funções criativas do espírito, que põe, de um lado, a imaginação, o talento e o sentimento, e, de outro, a razão, a inteligência e a vontade. Ora, a pulsão criativa do ser humano em qualquer campo do conhecimento e da cultura é sempre uma atividade composta que engaja todas suas dimensões e possui como núcleo fundamental o imaginário. Era nesse sentido que Einstein afirmava serem meras criações poéticas suas especulações mais refinadas sobre o universo.

Mas eu quero explorar um pouco mais um pormenor significativo desse retrato de Alencar por seu filho Mário, quando este sustenta que sua produção política nascia de sua vontade de homem prático e positivo, ou seja, de uma escolha racional deliberadamente orientada; ao passo que sua criação ficcional surgia espontaneamente e **sem propósito** [*sic*]. Esta, a porção mais frágil de seu argumento. Ela destrói ou apaga todo o imenso esforço que fez seu pai no sentido de nos livrar do legado colonial reinol, construindo simbolicamente a brasilidade da jovem nação por meio de sua poética ficcional.

Há em Alencar um propósito deliberado orientando sua missão de escritor, de ficcionista, poeta e dramaturgo, no sentido dessa construção da nação, de sua linguagem própria e de sua simbólica, garantes da consciência coletiva de um povo autônomo e diferenciado. Sua poderosa intuição política

<sup>1</sup> Cf. ALENCAR, Mário de. *Art. cit.* In ALENCAR, José de. *Ficção Completa e outros escritos*, vol. I. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1965, p. 89.

<sup>2</sup> A partir de 7 de dezembro do ano seguinte, Alencar publicará, numa série de Cartas ao Sr. Joaquim Serra, no jornal *O Globo*, do Rio de Janeiro, o ensaio literário *O Nosso Cancioneiro*, com o material folclórico colhido sobretudo em Arronches.

<sup>3</sup> Veja-se, por exemplo, seu importante Prefácio, intitulado «Bênção Paterna» (1872), ao seu romance *Sonhos D'Ouro* [in *Ficção Completa...*, cit., vol. I, pp. 491-498]; ou ainda seu precioso depoimento *Como e Porque sou Romancista* (1873), publicação póstuma, por Mário de Alencar. Rio de Janeiro: Tipografia de G. Leuzinger & Filhos, 1893, 56 pp. [reproduzido no mesmo volume de sua ficção completa citada acima, pp. 101-121].

e estética fazia dele a consciência talvez mais lúcida para perceber que uma nação livre se constrói, sobretudo, por sua língua e sua literatura mediante amplos processos discursivos e criativos. Sua refinada percepção da circunstância nacional de seu tempo fazia dele polemista destemido e consciente do poder da palavra, instrumento especificador por excelência da humana condição e de nossa singularidade cultural. Sabia ele que uma coisa não existe sem a outra, e que nenhuma está a reboque da outra, guardando cada qual sua esfera própria de ação e características, porém interagindo numa totalidade que se refaz incessantemente.

Tomemos um exemplo expressivo desse seu propósito consciente.

No importante prefácio que Alencar escreve em 1872 para o romance *Sonhos D'Ouro*, a despeito de, em suas páginas iniciais, exprimir com um grão de ironia seu desagrado pela campanha sistemática que lhe movem contra suas obras e de, também aí, atribuir ele próprio certa insignificância a seus escritos, há um momento em que, após contestar as principais críticas que têm padecido, assume claramente a posição de quem vai dar um balanço em sua obra, usando o estratagema de quem conversa com o próprio livro que prefacia, como se fosse um observador estranho a um objeto com que se depara, e antecipa os percalços que este enfrentará. Nesse momento, vale sublinhar, sua declaração acentua nitidamente o aspecto de convergência das duas vertentes de sua produção, que assinalarei acima:

*Que fortuna para teu autor, livrinho, se lhe tirassem essa querida ilusão literária, como já lhe arrancaram o outro puro entusiasmo da política: essas duas cordas da pátria, essa gêmea aspiração do belo e do grande, que afagava-lhe os sonhos da mocidade e tocava-os de luz esplêndida. [O grifo é meu].*

E, depois de descrever com sarcasmo as condições de criação literária no país e de lançar irônicas metáforas contra os processos de consagração de mediocridades, prossegue em sua contestação dos adversários:

*Quanto ao segundo defeito que te hão de notar, de ires um tanto desbotado do matiz brasileiro, sem aquele picante sabor da terra: provém isso de uma completa ilusão dos críticos a respeito da literatura nacional.*

*Eis uma grande questão, que por aí anda mui intrincada e de todo ponto desnorteada, apesar de tão simples e fácil que é. Lá uns gênios de Portugal, compadecendo-se de nossa penúria, tomaram a si decidir o pleito, e decretaram que não temos, nem podemos ter literatura brasileira.*

*A grande inteligência de Alexandre Herculano nos profetizava uma nacionalidade original, transfusão de duas naturezas, a lusa e a americana, o sangue e a luz. Mas os ditadores não o consentem; que se há de fazer? Resignemo-nos. Este grande império, a quem a Providência rasga infindos horizontes, é uma nação oca; não tem poesia nativa, nem perfume seu...*

*Os oráculos de cá, esses querem que tenhamos uma literatura nossa; mas é aquela que existia em Portugal antes da descoberta do Brasil. (...).*

*Bem vê, livrinho, que uma questão desta monta não é para teu modesto topete, e sim para algum prólogo campanudo, obra de bom punho. Muito farás se te defenderes dos críticos; e é só no que penso agora.*

*Aos que tomam ao sério estas futilidades de patriotismo, e professam a nacionalidade como uma religião, a esses hás de murmurar baixinho ao ouvido, que te não escutem praguentos, estas reflexões:*

*“A literatura nacional que outra cousa é senão a alma da pátria, que transmigrou para este solo virgem com uma raça ilustre, aqui impregnou-se da seiva americana desta terra que lhe serviu de regaço; e cada dia se enriquece ao contacto de outros povos e ao influxo da civilização?”».*

Isto posto, Alencar procede a uma sucinta análise dessa construção de uma literatura brasileira, propondo sua periodização em três etapas<sup>4</sup> e ilustrando-a com sua própria obra, num balanço que mostra sua inserção num projeto deliberado. Ele acrescenta, ao final, agudo questionamento sobre as feições da sociedade que se vai configurando por esse esforço criativo e retira daí conclusões de uma lucidez e atualidade espantosas. Vale a pena transcrever os trechos principais desta bela página repleta de finura e argúcia:

*O período orgânico* dessa literatura conta já três fases.

*A primitiva, que se pode chamar aborígine, são as lendas e mitos da terra selvagem e conquistada; são as tradições que embalaram a infância do povo, e ele escutava como o filho que a mãe acalenta no berço com as canções da pátria, que abandonou.*

*Iracema pertence a essa literatura primitiva, cheia de santidade e enlevo, para aqueles que veneram na terra da pátria a mãe fecunda – alma mater, e não enxergam nela apenas o chão onde pisam.*

*O segundo período é 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.*

*Ao aconchego desta pujante criação, a têmpera se apura, toma alas a fantasia, a linguagem se impregna*

<sup>4</sup> Evidentemente, suas concepções, embora representem alto grau de consciência possível de sua circunstância existencial, sofrem os limites dos horizontes de conhecimento antropológico e histórico de seu tempo: como, por exemplo, quando opõe **cultura e natureza** para descrever o processo de assimilação entre lusitanos e indígenas, respectivamente. Assim, posto que não deslize para a tradicional oposição entre civilização e barbárie, é evidente no caso a simplificação de seu esquematismo. Outro fato saliente a assinalar em seu quadro interpretativo e no de sua época reside no estranho silêncio sobre a dominante presença negra.



de módulos mais suaves; formam-se novos costumes, e uma existência nova, pautada por diverso clima, vai surgindo.

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

A ele pertencem O Guarani e As Minas de Prata. Há aí muita e boa messe a colher para o nosso romance histórico; mas não exótico e raquítico como se propôs a ensiná-lo, a nós beócios, um escritor português.

A terceira fase, a **infância de nossa literatura**, começada com a independência política, ainda não terminou; espera escritores que lhe dêem os últimos traços e formem o verdadeiro gosto nacional, fazendo calar as pretensões hoje tão acesas, de nos recolonizarem pela alma e pelo coração, já que não o podem pelo braço.

Neste período a poesia brasileira, embora balbuciante ainda, ressoa, não já somente nos rumores da brisa e nos ecos da floresta, senão também nas singelas cantigas do povo e nos íntimos serões da família.

Onde não se propaga com rapidez a luz da civilização, que de repente cambia a cor local, encontra-se ainda em sua pureza original, sem mescla, esse viver singelo de nossos pais, tradições, costumes e linguagem, com um sainete todo brasileiro. Há, não somente no país, como nas grandes cidades, até mesmo na Corte, desses recantos que guardam intacto, ou quase, o passado.

O Tronco do Ipê, o Til e O Gaúcho, vieram dali; embora, no primeiro sobretudo, se note já, devido à proximidade da Corte e à data mais recente, a influência da nova cidade, que de dia em dia se modifica e se repassa do espírito forasteiro.

Nos grandes focos, especialmente na Corte, a sociedade tem a fisionomia indecisa, vaga e múltipla, tão natural à idade da adolescência. É o efeito da transição que se opera; e também do amálgama de elementos diversos.

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

Os povos têm, na virilidade<sup>5</sup>, um eu próprio, que resiste ao prurido da imitação; por isso na Europa, sem embargo da influência que sucessivamente exerceram algumas nações, destacam-se ali os caracteres bem acentuados de cada raça e de cada família.

Não assim os povos não feitos; estes tendem como a criança ao arremedo; copiam tudo, aceitam o bom e o mau, o belo e o ridículo, para formarem o amálgama indigesto, limo de que deve sair mais tarde uma individualidade robusta.

Palheta, onde o pintor deita laivos de cores diferentes, que juntas e mescladas entre si, dão uma nova

tinta de tons mais delicados, tal é a nossa sociedade atualmente. Notam-se aí, através do gênio brasileiro, umas vezes embebendo-se dele, outras invadindo-o, traços de várias nacionalidades adventícias; é a inglesa, a italiana, a espanhola, a americana, porém especialmente a portuguesa e francesa, que todas flutuam, e a pouco e pouco vão diluindo-se para infundir-se n'alma da pátria adotiva, e formar a nova e grande nacionalidade brasileira.

Desta luta entre o espírito conterrâneo e a invasão estrangeira, são reflexos Lucíola, Diva, A Pata da Gazela, e tu, livrinho, que aí vais correr mundo com o rótulo de Sonhos D'Ouro.

É neste ponto que Alencar retoma seus questionamentos contra as posições adversárias de seus críticos, e dessas reflexões extrai com argúcia suas conclusões esclarecedoras:

*Tachar estes livros de confeição estrangeira é, relevem os críticos, não conhecer a fisionomia da sociedade fluminense, que aí está a faceirar-se pelas salas e ruas com atavios parisienses, falando a algemia universal, que é a língua do progresso, jargão erriçado de termos franceses, ingleses, italianos e agora também alemães.*

*Como se há de tirar a fotografia desta sociedade, sem lhe copiar as feições? Querem os tais arqueólogos literários que se deite sobre a realidade uma crosta de classismo, como se faz com os monumentos e os quadros para dar-lhes o tom e o merecimento do antigo?*

(...)

*Em vez de andarem assim a tasquinhar com dente de traça nos folhetinistas do romance, da comédia, ou do jornal, por causa dos neologismos de palavra e de frase, que vão introduzindo os novos costumes, devam os críticos darem-se a outro mister mais útil, e era o de joeirar o trigo do joio, censurando o mau, como seja o arremedo grosseiro, mas aplaudindo a aclimatação da flor mimosa, embora planta exótica, trazida de remota plaga.*

*Sobretudo compreendam os críticos a missão dos poetas, escritores e artistas, nesse período especial e ambíguo da formação de uma nacionalidade. São estes os operários incumbidos de polir o talhe e as feições da individualidade que se vai esboçando no viver do povo. Palavra que inventa a multidão, inovação que adota o uso, caprichos que surgem no espírito do idiota inspirado: tudo isto lança o poeta no seu cadinho, para escoimá-lo das fezes que porventura lhe ficaram do chão onde esteve, e apurar o ouro fino.*

*E de quanta valia não é o modesto serviço de desbastar o idioma novo das impurezas que lhe ficaram da refusão do idioma velho com outras línguas? Ele prepara a matéria, bronze ou mármore, para os grandes*

<sup>5</sup> Alencar emprega com freqüência esse termo virilidade em sua acepção de idade adulta (idade viril), a da capacidade de procriar; em especial nesse texto em que utiliza uma metáfora antropomórfica das idades do ser humano para caracterizar períodos de nossa formação sociocultural.

*escultores da palavra que erigem os monumentos literários da pátria.*

(...)

*Assim foi por toda parte; assim há de ser no Brasil. Vamos pois, nós, os obreiros da fancaria, desbravando o campo, embora apupados pelos literatos de rabicho. Tempo virá em que surjam os grandes escritores para imprimir em nossa poesia o cunho do gênio brasileiro, e arrancando-lhe os andrajos coloniais de que andam por aí a vestir a bela estátua americana, a mostrem ao mundo, em sua majestosa nudez: naked majesty<sup>6</sup>.*

Foi esta a questão com que se envolveu Alencar nas duas décadas em que buscou intensamente realizar o seu projeto de construção da nacionalidade mediante sua criação literária. Aliás, após nossa independência política, parece justo identificar o **romantismo** e o **movimento modernista** como os dois momentos mais significativos dessa busca e afirmação de nossa especificidade como povo e nação. Se o romantismo foi pensado em Paris (1836) por Domingos Magalhães e amigos, com muitos *suspiros poéticos e saudades*, foi, porém, com Alencar que ele se adensou como desenho cultural da brasilidade, pois foi este que alargou, com seu obstinado projeto romanesco e teatral, os horizontes da consciência possível de sua época; foi ele que, em sua polêmica com Magalhães, a propósito de *A Confederação dos Tamoios* (poema épico de 1856), percebeu com muita antecipação que a forma literária do **romance** é que corresponderia às possibilidades de expressão de uma estética nacional face àquela forma superada pelo modo de recepção e sensibilidade da moderna sociedade urbana<sup>7</sup>: de um lado, um jovem nos seus 27 anos, ainda pouco conhecido, a combater com rigor o poema épico, numa série de cartas; do outro, significativamente, achavam-se Araújo Porto Alegre, Monte Alverne, Alexandre Herculano<sup>8</sup>, Castilho, Pinheiro Guimarães e o imperador Pedro II, amigo e patrocinador do autor do poema. Naturalmente, a questão sobre a qual discutiam e que empolgava a inteligência romântica consistia em caracterizar a nacionalidade de nossa literatura, a busca da auto-expressão literária do *jovem país* independente e que poderia dar corpo à índole brasileira, à nossa singularidade.

Mas, ao seu lado, dez anos mais moço e seu grande admirador, estava um dos grandes escritores que Alencar anunciara profeticamente: Machado de Assis. De fato, no ano seguinte ao seu prefácio a *Sonhos D'Ouro*, este escritor publicava um ensaio intitulado *Notícia da Atual Literatura Brasileira – Instinto de Nacionalidade* (1873), ensaio arguto

e suficientemente amplo para apanhar numa síntese de extraordinária lucidez o conjunto de nossa produção literária, e que começava por estas palavras: «*Quem examina a atual literatura brasileira reconhece-lhe logo, como primeiro traço, certo instinto de nacionalidade*». Era aquela temática constante de busca de nossa afirmação e autonomia que já assinalei, e que virá a ser chamada de nossa *tradição afortunada*, especialmente no campo do pensamento crítico.

Machado de Assis, identificando com clareza esse traço dominante «*no geral desejo de criar uma literatura mais independente*», formula assim, com equilíbrio, sua definição em termos que correspondem à ideologia ilustrada dessa fase e reforça ao seu modo a perspectiva que entrevia Alencar:

*(...) Interrogando a vida brasileira e a natureza americana, prosadores e poetas acharão ali farto manancial de inspiração e irão dando fisionomia própria ao pensamento nacional. Esta outra independência não tem Sete de Setembro nem campo de Ipiranga; não se fará num dia, mas pausadamente, para sair mais duradoura; não será obra de uma geração nem duas; muitas trabalharão para ela até perfazê-la de todo.*

(...)

*Devo acrescentar que neste ponto manifesta-se às vezes uma opinião, que tenho por errônea: é a que só reconhece espírito nacional nas obras que tratam de assunto local, doutrina que, a ser exata, limitaria muito os cabedais da nossa literatura. (...) e perguntarei mais se o Hamlet, o Otelo, o Júlio César, a Julieta e Romeu têm alguma coisa com a história inglesa nem com o território britânico, e se, entretanto, Shakespeare não é, além de um gênio universal, um poeta essencialmente inglês<sup>9</sup>.*

Importa, todavia, assinalar que muito anteriormente, em artigo de 1858, intitulado «O Passado, o Presente e o Futuro da Literatura», Machado de Assis já exprimira, numa retórica cheia de arroubo juvenil, essa forte intuição em termos assemelhados e que terá melhor desdobramento no ensaio acima referido:

*A Literatura e a política, estas duas faces bem distintas da sociedade civilizada, cingiram como uma dupla púrpura de glória e de martírio os vultos luminosos da nossa história de ontem. A política elevando as cabeças eminentes da literatura, e a poesia santificando com suas inspirações atrevidas as vítimas das agitações revolucionárias, é a manifestação eloqüente de uma raça heróica que lutava contra a indiferença*

<sup>6</sup> Cf. Prefácio referido, pp. 494-497.

<sup>7</sup> Impressiona observar como nisso a sensibilidade estética de Alencar se antecipou de meio século à tese que Lukács desenvolveria em sua obra *Teoria do Romance*. [Cf. LUKÁCS, G. *La Théorie du Roman*. (1920). Paris: Gonthier, 1975].

<sup>8</sup> É mister assinalar que Herculano, instado pelo Imperador Pedro II a se pronunciar sobre o poema épico objeto das críticas de Alencar, respondeu honestamente fazendo reparos que convergiam com a opinião de nosso romancista.

<sup>9</sup> Cf. Art. cit., in *Obra Completa*. Organizada por Afrânio Coutinho. v. III: Poesia, Crítica, Crônica e Epistolário. Rio de Janeiro: Aguilar, 1973, p. 801, 803, 804.



da época, sob o peso das medidas despóticas de um governo absoluto e bárbaro. O ostracismo e o cadafalso não os intimidavam, a eles, verdadeiros apóstolos do pensamento e da liberdade; a eles, novos Cristos da regeneração de um povo, cuja missão era a união do interesse, do patriotismo e das virtudes humanitárias.

(...)

Uma revolução literária e política fazia-se necessária. O país não podia continuar a viver debaixo daquela dupla escravidão que o podia aniquilar.

(...)

Mas após o Fiat político [7 de setembro de 1822], devia vir Fiat literário, a emancipação do mundo intelectual, vacilante sob a ação influente de uma literatura ultramarina. Mas como? É mais fácil regenerar uma nação, que uma literatura. Para esta não há gritos de Ipiranga; as modificações operam-se vagarosamente; e não se chega em um só momento a um resultado<sup>10</sup>.

Postas assim as preliminares de como concebo a posição de Alencar na história da formação da cultura nacional, segundo parece razoavelmente demonstrado, passemos à questão central, mais amena, objeto destas reflexões.

Iniciei muito cedo o meu contacto com a obra de Edgar Allan Poe em traduções brasileiras. Entretanto, na minha pré-adolescência, só devo ter capturado significações da camada narrativa mais superficial de contos tais como «Os Crimes da Rua Morgue», «O Escaravelho de Ouro», etc. Mais tarde, já estudante em Paris, li traduções de Baudelaire, em edições populares<sup>11</sup>, nos longos percursos de metrô; e, assim como em relação a «O Corvo», tais leituras me pareceram estranhas e de difícil compreensão. Ocorria em relação a Poe, para mim, como se deu com essas versões para criança de obras de Lewis Carroll, que li na infância, e só muito depois vim a entender outros de seus significados e a problemática que suscitavam.

Mas, visto que é dele que pretendo tratar agora, como justificar a presença de Poe (1809-1849) no título e no corpo deste trabalho? Que tem a ver com ele nosso José de Alencar (1829-1877), além de serem ambos da primeira metade do século XIX? Tão-pouco consta que um tenha conhecido a obra do outro e muito menos havido alguma influência mútua ou unilateral.

Talvez o único ponto em comum mais essencial é terem ambos vivido no período de predomínio da cultura

romântica nas letras, nas artes e na filosofia, com a diferença ainda de que Poe se caracterizou, em sua ousadia criativa, por expressar uma atitude hostil às efusões líricas do Romantismo, destacando-se em sua poética e narrativas por sua riqueza de imagens e por sua musicalidade. Além disso, por suas idéias sobre teoria poética exerceu grande fascínio sobre Baudelaire – que lhe traduziu boa parte das obras para o francês, propiciando assim sua ampla divulgação – e sobre os grandes poetas simbolistas franceses. Por outro lado, assim como Alencar foi o criador do romance histórico na literatura brasileira, Poe foi um dos precursores da moderna narrativa policial por seus célebres contos, que ainda hoje são objeto de admiração e estudo.

Outro ponto que os aproxima virtualmente reside em que ambos tiveram vida atribulada, viveram pouco, deixaram obra significativa, produziram múltiplas influências e exerceram atividades semelhantes (escritores, jornalistas, editorialistas, poetas, ficcionista, etc.), sendo que Poe excede em muito Alencar por sua fama e sua vida de misérias e tragicidade.

Todavia, nenhum desses pontos de natureza, digamos, mais existencial me fez trazer Poe para perto de Alencar, a fim de examinar este comparativamente à luz daquele. Foi, na verdade, algo singular e quase acidental ou exterior às suas obras. Refiro-me ao fato de que, em 1846, três anos antes de sua morte, Edgar Allan Poe escreveu um de seus textos geniais – *A Filosofia da Composição*<sup>12</sup> – no qual expõe suas opiniões sobre teoria poética e, sobretudo, decifra passo a passo, quase num estilo de lógica escolástica ou de análise estrutural, a gênese da composição de seu famoso poema *O Corvo*. Enquanto Alencar, em agosto de 1865, na *Carta ao Dr. Jaguaribe*<sup>13</sup>, que serve como espécie de posfácio à primeira edição de *Iracema*, realiza, em estilo diverso, proeza semelhante, refletindo sobre a natureza poética dessa lenda fundadora de seu torrão natal e explicitando a gênese dessa obra mediante um processo em que questiona sua própria condição de autor.

É no intuito de tecer algum comentário sobre sua significação estética e literária que me ocuparei nesta segunda parte desses dois textos e mais especialmente do estudo de Alencar, visto que o outro será considerado como referência secundária para efeito comparativo e do qual retirarei apenas leves trechos, como, aliás, já o fiz na importante epígrafe que abre este ensaio.

<sup>10</sup> In *ibidem*, pp. 785-787.

<sup>11</sup> Guardei comigo, assinado de “Paris, 7 de julho de 1960”, e que ainda preservo quarenta e cinco anos depois, um desses livrinhos que levava no bolso da camisa, nos longos percursos de metrô, pertencente à série «Collection des Dames»: Edgar POE. *Le système du Docteur Goudron et du Professeur Plume*. Traduction de Charles Baudelaire. Paris: Picart, éditeur, s/d. Na tradução brasileira, tomou o nome de *O sistema do Dr. Abreu e do Prof. Pena*.

<sup>12</sup> Publicado primeiramente no *Graham's Lady's and Gentleman's Magazine*, em abril de 1846, com o título original: *Philosophy of Composition*. Utilizarei, no entanto, a versão brasileira que vem em: POE, Edgar Allan. *Ficção Completa, Poesia & Ensaio*. Organizados, traduzidos e anotados por Oscar Mendes com a colaboração de Milton Amado. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1981, pp. 911-920.

<sup>13</sup> In ALENCAR, José de. *Iracema* (Lenda do Ceará). Edição comemorativa do Centenário. Revista e prefaciada por Braga Montenegro. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1965, pp. 189-195.

A despeito de sua vida agitada de gênio inquieto, as produções de Edgar A. Poe cedo espalharam sua influência pelo mundo e grandes escritores foram divulgando sua obra em traduções aparecidas nos idiomas mais conhecidos.

Tudo indica, porém, que foi a partir de 15 de julho de 1848, quando apareceu em *La Liberté de Penser*, acompanhada de notícia sobre o autor, a tradução de «Revelação Mesmeriana» feita por Charles Baudelaire, que a obra de Poe iria começar o seu percurso pelos recantos da literatura universal.

Baudelaire prosseguiu a traduzir outras de suas narrativas, até que, em 1856, treze desses contos saem publicados em livro (*Histoires Extraordinaires*. Paris: Michel Lévy, éditeur), com um prefácio do tradutor: «Edgar Poe, sa Vie et ses Œuvres». Era a consagração. E a explicação é simples: a França ocupava então o centro hegemônico da produção cultural do Ocidente.

Poe estava assim projetado no mundo literário como um escritor que trazia para as letras aquilo que do próprio Baudelaire dissera Victor Hugo: um *frisson nouveau!* Ora, Victor Hugo gozava então do prestígio de ser o maior escritor do século e esse “frêmito novo” também fora identificado em Poe por Baudelaire. Estabeleceu-se assim o círculo de sua influência universal.

No belo ensaio que Baudelaire escreveu sobre Edgar Allan Poe, ele traça impressionante retrato do escritor norte-americano, sob seus diversos aspectos, mas, sobretudo, procurando indagar acerca das relações de seu físico com seu estilo, como inúmeras vezes se tentou fazer com outros autores: Erasmo, Diderot, Voltaire, Balzac, etc. E assim ao descrevê-lo fisicamente, acrescenta esta arguta reflexão: «*Dir-se-ia que a Natureza, e creio que isso já foi muitas vezes observado, torna a vida bastante dura àqueles de quem deseja extrair grandes coisas*».

Para em seguida juntar esta nota curiosa: «*Edgar Poe, na mocidade, se distinguira bastante em todos os exercícios de destreza e de força; isto condizia um pouco com seu talento: cálculos e problemas. Um dia, apostou que partiria de um dos cais de Richmond, que subiria a nado umas sete milhas o rio James e voltaria a pé no mesmo dia. E o fez. Era um dia ardente de verão. Nem por isso passou lá tão mal*»<sup>14</sup>.

Passemos, porém, ao seu ensaio que me servirá de referência para introduzir essa preocupação de Alencar com

explicar a gênese de *Iracema*, como Poe o fez para a composição de seu célebre poema *O Corvo*<sup>15</sup>.

No início de seu *A Filosofia da Composição*, Poe evoca uma nota de Charles Dickens, em que este alude a uma análise que ele fizera do mecanismo do *Barnaby Rudge*<sup>16</sup>: «De passagem, sabe que Godwin<sup>17</sup> escreveu seu *Caleb Williams* de trás para diante? Envolveu primeiramente seu herói numa teia de dificuldades, que formava o segundo volume, e depois, para fazer o primeiro, ficou procurando um modo de explicar o que havia sido feito».

A seguir, Poe faz um reparo ao comentário de Dickens: «Não posso pensar que esse seja o modo *preciso* de proceder de Godwin, e, de fato, o que ele próprio confessa não está completamente de acordo com a idéia do Sr. Dickens. Mas o autor de *Caleb Williams* era muito bom artista para deixar de perceber a vantagem procedente de um processo pelo menos um tanto semelhante».

E Poe afirma então sua posição quanto ao modo de composição: «Nada é mais claro do que deverem todas as intrigas, dignas desse nome, ser elaboradas em relação ao *épilogo* antes que se tente qualquer coisa com a pena. Só tendo o *épilogo* constantemente em vista poderemos dar a um enredo seu aspecto indispensável de consequência, ou causalidade, fazendo com que os incidentes e, especialmente, o tom da obra tendam para o desenvolvimento de sua intenção». Para retornar de imediato à reflexão crítica:

*Há um erro radical, acho, na maneira habitual de construir-se uma ficção. Ou a história nos concede uma tese ou uma é sugerida por um incidente do dia; ou, no melhor caso, o autor senta-se para trabalhar na combinação de acontecimentos impressionantes para formar simplesmente a base narrativa, planejando, geralmente, encher de descrições, diálogos ou comentários autorais todas as lacunas do fato ou da ação que se possam tornar aparentes, de página a página.*

E reafirmar de plano seu modo de construção: «Eu prefiro começar com a consideração de um *efeito*. Mantendo sempre a originalidade em vista (pois é falso a si mesmo quem se arrisca a dispensar uma fonte de interesse tão evidente e tão facilmente alcançável), digo-me, em primeiro lugar: “*Dentre os inúmeros efeitos ou impressões a que são susceptíveis o coração, a inteligência ou, mais geralmente, a alma, qual irei eu, na ocasião atual, escolher?*” Tendo escolhido primeiro um

<sup>14</sup> BAUDELAIRE, Charles: «[O HOMEM E A OBRA]» in POE, Edgar Allan. *Op. Cit.*, p. 47.

<sup>15</sup> De traduções mais conhecidas de *The Raven*, além da bela versão de Baudelaire, há em vernáculo a de Machado de Assis, a de Fernando Pessoa e a de Gondin da Fonseca.

<sup>16</sup> *Barnaby Rudge* (1841) romance de Charles DICKENS (1812-1870), o qual, juntamente com *Oliver Twist* (1838), *Nicolas Nickleby* (1839) e *Loja de antiguidades* (1840-1841), constituíram obras que confirmaram a celebridade que conquistara então como escritor, que ainda produziria outras narrativas célebres como *David Copperfield*, obra-prima de 1849, baseada em suas reminiscências de infância.

<sup>17</sup> William GODWIN (1756-1836), pastor, escritor e teórico político britânico, autor de romances de tese como *As aventuras de Caleb Williams* (1794), e de ensaios como uma refutação às teorias de Malthus, *Investigação sobre a População* (1820); é um dos propulsores de um comunismo anarquista que teve grande influência sobre os primeiros socialistas do século XIX.



assunto novelesco e depois um efeito vivo, considero se seria melhor trabalhar com os incidentes ou com o tom – com os incidentes habituais e o tom especial ou com o contrário, ou com a especialidade tanto dos incidentes quanto do tom – depois de procurar em torno de mim (ou melhor, dentro) aquelas combinações de tom e acontecimento que melhor me auxiliem na construção do efeito.» [p. 911 – *os grifos são de Poe*].

Segue-se a essa discussão, em que clarifica suas concepções, um dos momentos mais críticos de sua reflexão, aquele que escolhi em particular para ilustrar seu pensamento pondo sua citação em epígrafe a este ensaio. Momento também saboroso em que, com uma ponta de ironia bem humorada, Poe invectiva os autores – e mais especialmente os poetas – que costumam insinuar ser o seu processo criativo proveniente de misteriosa inspiração, de alguma espécie de sutil frenesi ou de um êxtase intuitivo, acrescentando que tais artistas estremeçeriam perante a idéia de deixar o público desvelar aquilo que de fato ocorre nos bastidores de sua criação: todo o ingente esforço de produção, de reordenamento de componentes, de reformulação de idéias e pensamentos, dolorosas emendas e interpelações, enfim, numa palavra, todo o conjunto de tarefas extenuantes que caracterizam o que ele chama o *histrião literário*.

Mas desde logo ele acrescenta esta ponderação equilibrada: «*Bem sei, de outra parte, que de modo algum é comum o caso em que um autor esteja absolutamente em condições de reconstituir os passos pelos quais suas conclusões foram atingidas. As sugestões, em geral, tendo-se erguido em tumulto, são seguidas e esquecidas de maneira semelhante*».

Para, enfim, ajuntar uma nota mais pessoal, típica de seu estilo cognitivo e de seu espírito crítico, apanágio do vigor de seu pensamento objetivo: «Quanto a mim, nem simpatizo com a repugnância acima aludida nem, em qualquer tempo, tive a menor dificuldade em lembrar os passos progressivos de qualquer de minhas composições; e, desde que o interesse de uma análise ou reconstrução, tal como a que tenho considerado um *desideratum*, é inteiramente independente de qualquer interesse real ou imaginário na coisa analisada, não se deve encarar como falta de decoro de minha parte o mostrar o *modus operandi* pelo qual uma de minhas próprias obras se completou. Escolhi *O Corvo*, como a mais geralmente conhecida. É meu desígnio tornar manifesto que nenhum ponto de sua composição se refere ao

acaso ou à intuição, que o trabalho caminhou, passo a passo, até completar-se, com a precisão e a seqüência rígida de um problema matemático». [p. 912].

Os limites deste meu ensaio não me aconselham resumir aqui, mesmo em extensão reduzida, todo o restante de sua argumentação<sup>18</sup>. São etapas que demonstram a beleza estética e o rigor de um pensamento que se decifra em meio às alternativas e decisões nos diferentes níveis de elaboração dessa obra prodigiosamente bem arquitetada, cujo nome célebre se associou ao do autor, como a *Divina Comédia* ao de Dante, ou *Os Lusíadas* ao de Camões. Pela força de suas concepções e pela expressão de suas criações poéticas e ficcionais, Poe pode legitimamente ser considerado um precursor do estruturalismo, em especial em sua vertente estética.

Passemos de imediato ao caso de Alencar.

Consoante assinalado antes, é de sua *Carta ao Dr. Jaguaribe* que pretendo extrair trechos significativos para ilustrar alguns comentários conclusivos deste curto ensaio, a fim de mostrar tendência semelhante em Alencar dessa busca de desvelar a gênese de uma obra sua e o modo como operou sua composição. Alencar possui também um pensamento vigoroso, embora o estilo, tipicamente romântico, seja bem diverso do de Poe, posto que ambos sejam verdadeiros demiurgos da linguagem na riqueza de suas idéias, imagens e construções.

Alencar utiliza com freqüência o estratagema de imaginar ou sugerir um diálogo mediante o qual faz fluir posições e concepções teóricas sobre sua estética literária, conforme mostrei acima com referência ao emprego do mesmo procedimento no Prefácio de *Sonhos D'Ouro*. De outro modo, que sentido teria publicar ao final da primeira edição de *Iracema* uma carta que, em princípio, deveria ser um documento privado? Mas é justamente esse recurso que torna o texto precioso para a intenção de expor sua posição e afrontar antecipadamente seus críticos.

De início, fica suposto que cópia dessa obra era conhecida do Visconde de Jaguaribe e que este a lera, pois Alencar o convida a conversar a respeito «em toda a familiaridade e sem-cerimônia». Evoca então uma noite, quatro anos antes, em que o interlocutor, entrando em sua casa, achou-o a rabis-car um livro. Era numa quadra especial em que se instalava nova legislatura e o país tinha os olhos nela, esperando melhor situação. Alencar acrescenta a isso:

<sup>18</sup> Lamento e peço desculpa ao leitor que não conhece esse ensaio de Poe o não poder fornecer aqui mais algumas amostras da fruição estética que representa a sua leitura na íntegra. Para não lhe roubar de todo esse prazer, dou mais só um exemplo significativo. Assim, ao tratar do vínculo da extensão -de uma obra (o poema, no caso) com o efeito artístico que possa produzir, Poe faz esta reflexão primorosa: «*Parece evidente, pois, que há um limite distinto no que se refere à extensão: para todas as obras de arte literária, o limite de uma só assentada... [Mas ele próprio reconhece que obras em prosa costumam ultrapassar esse limite, mais válido para o poema]. Dentro desse limite a extensão de um poema deve ser calculada para conservar relação matemática com seu mérito; noutras palavras: com a emoção ou elevação; ou ainda noutros termos: com o grau de verdadeiro efeito poético que ele é capaz de produzir. Pois é claro que a brevidade deve estar na razão direta da intensidade do efeito pretendido, e isto com uma condição: a de que certo grau de duração é exigido, absolutamente, para a produção de qualquer efeito*». [p. 913].

*Já estava eu meio descrente das coisas, e mais dos homens; e por isso buscava na literatura diversão à tristeza que me infundia o estado da pátria entorpecida pela indiferença. Cuidava eu, porém, que você, político de antiga e melhor têmpera, pouco se preocupava com as coisas literárias, não por menospreço, sim por vocação. A conversa que tivemos então revelou meu engano; achei um cultor e amigo da literatura amena; e juntos lemos alguns trechos da obra, que tinha, e ainda não as perdeu, pretensões a um poema. É, como viu e como então lhe esbocei a largos traços, uma heróica<sup>19</sup> que tem por assunto as tradições dos indígenas brasileiros e seus costumes. Nunca me lembrara eu de dedicar-me a esse gênero de literatura, de que me abstive sempre, passados que foram os primeiros e fugaces arroubos da juventude. Suporta-se uma prosa medíocre e até estima-se pelo quilate da idéia: mas o verso medíocre é a pior triaga que se possa impingir ao pio leitor». [p. 189-190].*

Há vários pontos a assinalar nesses inícios da exposição de Alencar. Em primeiro lugar, o próprio intercâmbio intelectual que ele suscita sobre a obra ainda em manuscrito. Em seguida, certo dilaceramento interior de sua polarização de político atuante e de escritor empenhado, condição preferencial ou mais permanente. Depois, em relação à natureza da obra, sua consciência estética definia então sua preferência por um poema de longo curso. Enfim, o ponto mais importante dessa gênese, que reside na decisão de retomar em estilo heróico o tema do indianismo que namorara na juventude, como ele próprio reafirma a seguir. Em suas palavras, ele revela a evolução desse interesse adormecido e aprecia criticamente o que se produziu sobre a temática:

*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 em mão o poema; várias pessoas perguntaram-me por ele. Meteu-me isso em brios literários; sem calcular das forças mínimas para empresa tão grande, que assoberbou dois ilustres poetas, tracei o plano da obra e a comecei com tal vigor que a levei quase de um fôlego ao quarto canto<sup>20</sup> Esse fôlego susteve-se cerca de cinco meses, mas amorteceu, e vou confessar o motivo.*

*Desde cedo, quando começaram os primeiros pruridos literários, uma espécie de instinto me impelia a imaginação para a raça selvagem indígena. Digo instinto, porque não tinha eu então estudos bastantes para apreciar devidamente a nacionalidade de uma*

*literatura; era simples prazer que movia-me à leitura das crônicas e memórias<sup>21</sup> antigas.*

*Mais tarde, discernindo melhor as cousas, lia as produções que se publicavam sobre o tema indígena; não realizavam elas a poesia nacional, tal como me aparecia no estudo da vida selvagem de autóctones brasileiros. Muitas pecavam pelo abuso dos termos indígenas acumulados uns sobre outros, o que não só quebrava a harmonia da língua portuguesa, como perturbava a inteligência do texto. (...)*

*Gonçalves Dias é o poeta nacional por excelência; ninguém lhe disputa na opulência da imaginação, no fino labor do verso, no conhecimento da natureza brasileira e dos costumes selvagens. Em suas poesias americanas, aproveitou muitas das mais lindas tradições dos indígenas; e em seu poema não concluído dos Timbiras, propôs-se a descrever a epopéia brasileira.*

*Entretanto, os selvagens de seu poema falam uma linguagem clássica, o que lhe foi censurado por outro poeta de grande estro, o Dr. Bernardo Guimarães; eles exprimem idéias próprias do homem civilizado, o que não é verossímil tivessem no estado da natureza». [p. 190-191].*

A essa análise da obra alheia, onde entra tanto admiração por seus bons achados quanto reparos por suas inconsistências e inadequações, segue-se reflexão sobre as dificuldades que enfrenta o poeta brasileiro para traduzir em sua língua as asperezas dos índios. Todavia, embora seu comentário seja substancial, ele desliza para a simplificação que representa a suposta oposição que associa civilizado com sutileza e finura, enquanto o indígena é associado com rudeza e grosseria, no que tange a seus respectivos recursos de linguagem. Mesmo assim, retira daí essa judiciosa posição, que seria assinada sem relutância por qualquer especialista moderno em antropologia estética e cognitiva:

*O conhecimento da língua indígena é o melhor critério para a nacionalidade da literatura. Ela nos dá não só o verdadeiro estilo, como as imagens poéticas do selvagem, os modos de seu pensamento, as tendências de seu espírito, e até as menores particularidades de sua vida. É nessa fonte que deve beber o poeta brasileiro; é dela que há de sair o verdadeiro poema nacional, tal como o imagino». [p. 191].*

No seu íntimo, porém, o processo criativo que vai explicando aos poucos acalentava dúvidas e dificuldades, que suscitavam em seu espírito justos questionamentos e inquietações:

*Cometendo, portanto, o grande arrojo, aproveitei o ensejo de realizar as idéias que me flutuavam no espírito e não eram ainda plano fixo; a reflexão consolidou-as e robusteceu.*

<sup>19</sup> **Uma heróica** se refere a uma obra cujo estilo ou gênero literário celebra as façanhas de heróis.

<sup>20</sup> Alencar se refere aí, e na digressão que vai se seguir, à sua obra inacabada, o poema nacional: *Os Filhos de Tupã* (1863).

<sup>21</sup> Assinalo que Alencar usa aí o termo **memória** em sua acepção mais antiga: relação, relato, monografia, dissertação acerca de assunto científico, literário ou artístico, etc.



*Na parte escrita da obra foram elas vazadas em grande cópia. Se a investigação laboriosa das belezas nativas, feita sobre imperfeitos e espúrios dicionários, exauria o espírito, a satisfação de cultivar essas flores agrestes da poesia brasileira deleitava. Um dia, porém, fatigado da contínua e aturada meditação para descobrir a etimologia de algum vocábulo, assaltou-me um receio.*

*Todo este ímprobo trabalho que às vezes custava uma só palavra me seria levado à conta? Saberiam que esse escrúpulo d'ouro fino tinha sido desentranhado da profunda camada, onde dorme uma raça extinta? Ou pensariam que fora achado na superfície e trazido ao vento da fácil inspiração?» [p. 191-192 – grifei passagens que exprimem o modo como seu pensamento se aproxima das reflexões de Poe sobre a filosofia da composição].*

E a tais incertezas e escrúpulos ele logo junta outro receio, para em seguida formular excelente comentário que demonstra o grau de sutileza com que alcançara captar os matizes do pensamento selvagem que estudara com afinco. Se refletirmos sobre a extrema dificuldade de compreensão que existe no confronto de culturas amplamente diversas e distantes nos seus tempos e espaços sociais, então nos daremos conta de sua lucidez intelectual. Acolhamos suas palavras:

*A imagem ou pensamento, com tanta fadiga esmerilhados, seriam apreciados em seu justo valor pela maioria dos leitores? Não os julgariam inferiores a qualquer das imagens em voga, usadas na literatura moderna?*

*Ocorre-me um exemplo tirado deste livro. Guia, chamavam os indígenas 'senhor do caminho', piguara. A beleza da expressão selvagem em sua tradução literal e etimológica me parece bem saliente. Não diziam 'saber, embora tivessem termo próprio, coaub, porque essa frase não exprimiria a energia de seu pensamento. O caminho no estado selvagem não existe; não é coisa de saber. Faz-se na ocasião da marcha<sup>22</sup> através da floresta ou do campo, e em certa direção; aquele que o tem e o dá, é realmente senhor do caminho. Não é bonito? Não está ali uma jóia da poesia nacional?*

*Pois haverá quem prefira a expressão rei do caminho, embora os brasis não tivessem rei, nem idéia de tal instituição. Outros se inclinaram à palavra guia, como mais simples e natural em português, embora não corresponda ao pensamento do selvagem». [p. 192]*

Depois desse parêntese em que reflete admiravelmente sobre as exigências e dificuldades em lidar com o pensamento e costumes selvagens, e as possibilidades de sua tradução literária em vernáculo, Alencar revém aos percalços a enfrentar na composição da obra:

*Ora, escrever um poema que devia alongar-se, para correr o risco de não ser entendido, era para desanimar o mais robusto talento, quanto mais a minha mediocridade. Que fazer? Encher o livro de grifos que o tornariam mais confuso e de notas que ninguém lê? Publicar a obra parcialmente para que os entendidos proferissem o veredicto literário? Dar leitura dela a um círculo escolhido que emitisse juízo ilustrado?*

E ele próprio examina as respostas possíveis e conclui esse questionamento por uma bela metáfora:

*Todos esses meios tinham seu inconveniente, e todos foram repelidos: o primeiro afeava o livro; o segundo o truncava em pedaços; o terceiro não lhe aproveitaria pela cerimoniosa benevolência dos censores. O que pareceu melhor e mais acertado foi desviar o espírito dessa obra e dar-lhe novos rumos.*

*Mas não se abandona assim um livro começado, por pior que ele seja; aí nessas páginas cheias de rasuras e borrões dorme a larva do pensamento, que pode ser ninfa de asas douradas, se a inspiração fecundar o grosseiro casulo. Nas diversas pausas de suas preocupações o espírito volvia pois ao livro, onde estão ainda incubados e estarão cerca de dois mil versos heróicos». [pp. 192-193].*

Até aqui a gênese mais remota de *Iracema*. Mas assinale-se que ao falar em imprimir «novos rumos» ao seu labor criativo já insinuava ele a feitura desta sua obra-prima, em suas características próprias advindas de um gênero literário em prosa, e para cuja composição já possuía o tema:

*Em um desses volveres do 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 não vai mal à prosa a mais elevada. A elasticidade da frase permitiria então que se empregassem com mais clareza as imagens indígenas, de modo a não passarem despercebidas. Por outro lado conhecer-se-ia o efeito que havia de ter o verso pelo efeito que tivesse a prosa<sup>23</sup>.*

*O assunto para a experiência, de antemão estava achado. Quando em 1848 revi nossa terra natal, tive a idéia de aproveitar suas lendas e tradições em alguma obra literária. Já em São Paulo tinha começado uma biografia do Camarão. Sua mocidade, a heróica amizade que o ligava a Soares Moreno, a bravura e lealdade de Jacaiúna, aliado dos portugueses, e suas guerras contra o célebre Mel-Redondo: aí estava o tema. Faltava-lhe o perfume que derrama sobre as paixões do homem a alma da mulher.*

*Sabe você agora o outro motivo que eu tinha de lhe endereçar o livro; precisava dizer todas essas coisas, contar como e por que escrevi Iracema. (...).*

<sup>22</sup> A nós, hoje, isso nos faz evocar versos de Antonio Machado: «Caminante, son tus huellas / el camino, y nada más; / caminante, no hay camino, / se hace camino al andar» *Poesías Completas*, «Proverbios y Cantares».. Madrid: Espasa-Calpe, 1989, p. 239.

<sup>23</sup> Eis outro ponto que aproxima seu pensamento do de Poe.

*Este livro é, pois, um ensaio ou antes mostra. Verá realizadas nele minhas idéias a respeito da literatura nacional; e achará aí poesia inteiramente brasileira, haurida na língua dos selvagens». [pp. 193-194 – o grifo é meu].*

Sente-se aí, na sutil argúcia de sua argumentação, além da justeza e legitimidade de conteúdo, a oculta intenção de exprimir e enfatizar que tal desiderato foi o que presidiu

à elaboração desta sua obra esteticamente grandiosa em sua harmonia e perfeição, posto que portando modestamente o subtítulo de «*Lenda do Ceará*». É óbvio, por outro lado, que estava consciente dessa limitação, embora sabendo, outrossim, que ela trazia em germe o poema fundante da nacionalidade, ainda que como sonho literário. Mas para tanto, que outro instrumento seria mais forte e eficaz que uma boa criação simbólica?<sup>24</sup>

---

<sup>24</sup> No dia seguinte à morte de José de Alencar (12 de dezembro de 1877), a *Gazeta de Notícias*, do Rio de Janeiro, publicava artigo de Capistrano de Abreu, em que este dizia: «*No panteão que a história tem de erguer aos grandes homens caídos em 1877, há de figurar, entre auréolas de luz, o nome de José de Alencar. O filho do Ceará, dessa província para que não bastavam as provações da fome, da seca, da peste e miséria, para ser cruciada com a perda deste filho, irá ter um lugar de honra no plano onde estão colocados pela memória e justiça dos povos os Thiers, Le Verriers e Herculanos. (...) Produzindo sempre, sempre, revelando, nas incorreções da forma, essa febre de se antecipar a si próprio e de criar para si a imortalidade no curto prazo de vinte anos, deixou obras que os vindouros hão de ler para ensinamento, e que a história há de colocar como marco miliar de uma época literária.*» [*Ensaio e Estudos* (Crítica e História), 4.ª série. Edição preparada e prefaciada por José Honório Rodrigues. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976, p. 43].

