



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

PATRÍCIA RODRIGUES FONTINELI

**PENSAMENTO, NATUREZA E SENTIMENTO:
A ANÁLISE DO BELO EM JOSÉ DE ALENCAR**

**FORTALEZA
2013**

PATRÍCIA RODRIGUES FONTINELI

PENSAMENTO, NATUREZA E SENTIMENTO:
A ANÁLISE DO BELO EM JOSÉ DE ALENCAR

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO
APRESENTADA AO PROGRAMA DE PÓS-
GRADUAÇÃO EM LETRAS DA
UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ,
COMO UM DOS REQUISITOS À
OBTENÇÃO DO TÍTULO DE MESTRE EM
LETRAS. ÁREA DE CONCENTRAÇÃO:
LITERATURA COMPARADA.

ORIENTADOR: PROF. DR. MARCELO
ALMEIDA PELOGGIO.

FORTALEZA

2013

PATRÍCIA RODRIGUES FONTINELI

PENSAMENTO, NATUREZA E SENTIMENTO:
A ANÁLISE DO BELO EM JOSÉ DE ALENCAR

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como um dos requisitos à obtenção do título de mestre em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Aprovada em: ____/____/____.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Almeida Peloggio
Universidade Federal do Ceará – UFC

Profª. Dra. Ilana Viana do Amaral
Universidade Estadual do Ceará– UECE

Prof. Dr. Orlando Luiz de Araújo
Universidade Federal do Ceará – UFC

Profª. Drª. Sarah Diva da Silva Ipiranga – Suplente
Universidade Federal do Ceará – UFC

Profª. Drª. Marcelo Magalhães Leitão – Suplente
Universidade Federal do Ceará – UFC

A Deus, que me escolheu antes da fundação do mundo, e me reservou outros a quem dedicar este trabalho: meus pais, Edson e Kátia; meu marido e amigo, Felipe Costa.

AGRADECIMENTOS

A Deus, pela companhia nos momentos mais difíceis da produção deste trabalho, pelo apoio constante e pela oportunidade de subir mais um degrau na carreira acadêmica.

A meus pais, Edson Rodrigues Costa e Kátia F. Fontineli Rodrigues, pelo incentivo desde a mais tenra infância quanto aos estudos; por terem, desde sempre, confiado na minha capacidade, às vezes mais do que eu mesma. Agradeço-os por serem mais que pais, meus grandes e eternos amigos.

A meu marido e amigo, Felipe Costa, que pacientemente suportou minhas ausências e tantas vezes teve que cuidar sozinho de nossos animais e casa, com bravura e dedicação, contribuindo para a feitura desta dissertação.

A meu orientador, Marcelo Almeida Peloggio, pela cuidadosa e minuciosa orientação prestada para minha pesquisa, e também pela confiança depositada em mim.

Aos professores Orlando Araújo, Ilana Amaral, Marcelo Magalhães e Sarah Diva da Silva por aceitarem participar da minha banca.

Ao professor Miguel Leocádio de Araújo Neto, pelas aulas fascinantes de Teoria da Literatura I, que me levaram a me preparar para o mestrado desde o primeiro semestre da graduação.

À Capes, pelo apoio financeiro destinado à manutenção de minha pesquisa.

RESUMO

Muito se tem estudado e pesquisado acerca do Alencar escritor e pouco sobre sua constituição enquanto crítico de literatura e sobre como sua forma de perceber tal arte poderia justificar o significado de sua obra. Partindo desse pressuposto, a nossa dissertação considera como estudo as *Cartas sobre a Confederação dos Tamoios*, de José de Alencar, nas quais critica a Gonçalves de Magalhães, sobretudo, pela conformação estética do seu poema *A confederação dos tamoios*, sua fraca musicalidade e unidade narrativa, além da falta de arte na descrição da natureza brasileira e dos costumes indígenas. Quanto ao tipo de composição adotado, critica-se ainda a escolha do modelo épico em versos, afinal, conforme afirma na segunda carta, *a forma com que Homero cantou os gregos não serve para cantar os índios*. E assim, Alencar propõe uma nova estética, nos moldes do projeto romântico arquitetado por ele. Procura-se, então, delinear de que maneira esse projeto abre espaço, a partir das *Cartas sobre A confederação dos tamoios*, para uma caracterização e definição do belo, que Alencar divide em Belo do Pensamento, Belo da Natureza e Belo do Sentimento. E como epopeias romanceadas que retratam os dramas do Novo Mundo, *O guarani* e *Iracema* resguardariam a estética alencariana do belo, trabalhando pensamento, natureza e sentimento em uníssono.

Palavras-chave: José de Alencar; *Cartas sobre A confederação dos Tamoios*; O belo; *O guarani* e *Iracema*.

RIASSUNTO

Molto è stato studiato e ricercato su Alencar come scrittore e po 'della loro costituzione come critico letterario e come il loro modo di percepire tale arte possa giustificare il significato del suo lavoro. Sulla base di questo presupposto, il nostro studio tesi considera le *Lettere sulla Confederazione di tamoios* di José de Alencar, nelle quali critica Gonçalves de Magalhães, soprattutto per conformazione estetica del suo poema *La confederazione di tamoios*, con musicalità e la sua unità narrativa debole e la mancanza di arte nel descrivere la natura dei costumi brasiliani e indigene. Per quanto riguarda il tipo di composizione adottata, tuttavia critica la scelta del modello di epica in versi, dopo tutto, come indicato nella seconda lettera, il modo in cui Omero cantava i greci non serve per cantare gli indiani. E così, Alencar propone una nuova estetica in modelli di progetti romantici architettato da lui. Cerchiamo poi indicare come questo progetto apre spazio, da *Lettere sulla Confederazione di tamoios* per la caratterizzazione e la definizione di bellezza, che si divide, secondo Alencar, Bello dal Pensiero, Bello dalla Natura e Bello dal Sentimento. E come epici romanzi dei drammi che ritraggono il Nuovo Mondo, *Il guarani* e *Iracema* contengono l'estetica alencariana della bellezza, lavorando il pensiero, la natura e il sentimento all'unisono.

Parole-chiave: José de Alencar; *Lettere sulla Confederazione di tamoios*; il belo; *Il guarani* e *Iracema*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	09
1 PRESSUSPOSTOS PARA UMA ESTÉTICA ROMÂNTICA BRASILEIRA	17
1.1 Motivação e perfil do crítico José de Alencar.....	26
1.2 A estética nascida do crítico	32
1.3 José de Alencar: a concepção do belo.....	38
2 O BELO ALENCARIANO: DO PENSAMENTO, DA NATUREZA, DO SENTIMENTO	45
2.1 Belo do Pensamento	45
2.1.1 <i>Do Belo Horrível</i>	63
2.2 Belo da Natureza	71
2.3 Belo do Sentimento	79
3 O BELO EM O <i>GUARANI</i> E <i>IRACEMA</i>	85
3.1 Pensamento e forma: do belo e do horrível	85
3.1.1 <i>O cuidado da forma na criação do herói</i>	88
3.1.2 <i>Divindade e misticismo das epopeias romanescas de Alencar</i>	91
3.1.3 <i>Do verbo se fez o belo</i>	92
3.1.4 <i>O guarani e Iracema: o horrível tropical</i>	100
3.2 Manifestações do Belo da Natureza na obra de José de Alencar	109
3.3 As belas paixões de <i>O guarani</i> e <i>Iracema</i>	116
CONCLUSÃO	123
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	129
1 Bibliografia específica	129
2 Bibliografia geral	129

INTRODUÇÃO

Nas *Cartas sobre A confederação dos tamoios*, José de Alencar critica Gonçalves de Magalhães pela conformação estética do seu poema, sua fraca musicalidade e unidade narrativa, além da *falta de arte* na descrição da natureza brasileira e dos costumes indígenas. Quanto ao tipo de composição adotado, critica-se ainda a escolha do modelo épico em versos; afinal, conforme afirma Alencar (1953, p. 17), “a forma com que Homero cantou os gregos não serve para cantar os índios”, diz o escritor nas suas *Cartas sobre A confederação dos tamoios*. E assim, propõe uma nova “poética”, nos moldes do projeto romântico arquitetado por ele. Que poética é esta? Qual seria o procedimento estético, segundo Alencar, mais adequado para cantar a poesia do Novo Mundo, seus índios e sua história?

Responder a estas perguntas é um dos primeiros passos para compreender a organização do pensamento de José de Alencar acerca da arte e sobre como ele a refletiu em sua obra. Tal questionamento já propõe uma investigação na maneira de fazer literatura por Alencar através de conceitos estabelecidos pelo próprio escritor. Aliás, é um tipo de investigação pouco explorada. Afinal, muito se tem estudado e pesquisado acerca do Alencar escritor e quase nada acerca de sua constituição enquanto crítico de literatura e menos ainda sobre como sua forma de perceber a arte poderia justificar o significado de sua obra. Partindo deste pressuposto, o presente trabalho considera como estudo as *Cartas sobre A confederação dos tamoios*, de José de Alencar. Nestas cartas, o trabalho poético do escritor cearense pode ser repensado a partir da relação do ponto de vista crítico de Alencar e as diretrizes estéticas que anteciparam a produção de sua obra, em especial a indígena. Alencar diz que Gonçalves de Magalhães, em sua *Confederação dos tamoios*, não teria atingido o efeito exemplar que é a finalidade do épico, devendo elevar os elementos tomados da história, conferindo a todos os aspectos da composição — estilo, personagens, cenário, episódios — a sublimidade adequada ao gênero. Mas o escritor cearense não julga os versos de Magalhães unicamente por sua falha ao produzir uma epopeia, o julga também pela não brasilidade e não adequação do texto ao Romantismo vigente. As *Cartas* de Alencar se fazem importante pelo seu caráter de tratado estético, provavelmente o mais consciente de seu tempo, e até agora sem estudo realizado a partir delas em busca do entendimento do que seria o belo para o escritor cearense.

Por isso, o planejamento de nossa pesquisa depende tanto do problema a ser estudado, da sua natureza, como da situação espaço-temporal em que se encontra (KÖCHE, 1987). Nosso trabalho procura levar a pesquisa no sentido empreendido por Lakatos e Marconi, quando diz que ela “pode ser considerada um procedimento formal com método de

pensamento reflexivo que requer um tratamento científico e se constitui no caminho para se conhecer a realidade ou para descobrir verdades parciais” (1987, p. 15). Porém, sabemos que significa muito mais do que apenas buscar uma ou outra verdade parcial, mas descobrir respostas para perguntas ou soluções para os problemas levantados através do emprego de inferências e analogias.

O método utilizado nos capítulos da dissertação foi o descritivo, dada a exposição de ideias de filósofos, estetas e teóricos acerca da estética, da beleza na arte, sem deixar de levar em consideração os constituintes que envolvem a concepção de belo: o sublime, o grotesco, o horrível, o gótico. Consequentemente, foi também uma pesquisa histórica, porque a sistematização desse estudo é feita com o levantamento de dados sobre a estética desde a antiguidade até o século XIX, além de informações que esclarecem o que foi o movimento romântico.

A dissertação está dividida em três capítulos: 1) Pressupostos para uma estética romântica brasileira; 2) O belo alencariano: do pensamento, da natureza, do sentimento; 3) O belo em *O guarani* e *Iracema*.

No primeiro capítulo exploramos os grandes ideais do Romantismo, enquanto período estético e histórico. Além da repercussão deste movimento na concepção de arte de escritores brasileiros consagrados daquele tempo: Gonçalves Dias, Álvares de Azevedo; Gonçalves de Magalhães e o próprio José de Alencar. Pois ganha força então o ideal da arte absoluta: o entendimento da atividade do artista considerada não mais como “um meio de conhecimento do real, de transcendência religiosa ou exortação moral, mas como um fim em si mesmo, tornando-se uma experiência primária e não mais derivada” (ARGAN, 1992, p. 11).

Neste momento, a arte institui sua autonomia, com suas próprias regras de criação. Pierre Bourdieu explica que a autonomia da arte surgiu do declínio da dependência do patronato e a posterior ascensão dos novos poderosos burgueses, “industriais aos quais as transformações técnicas e o apoio do Estado ofereceram lucros sem precedente” (BOURDIEU, 1996, p. 65). Uma nova relação entre o campo artístico e literário e o campo do poder passava a existir, uma vez que havia uma subordinação estrutural, impondo-se aos autores, sendo mediada não só pelo mercado, mas também, não raras vezes, pelo mecenato da alta sociedade (BOURDIEU, 1996).

É da casta da alta sociedade que surgem os primeiros românticos brasileiros, a ter seus escritos publicados na revista *Nitheroy*, dentre eles Gonçalves Dias e Gonçalves de Magalhães, encabeçando a primeira geração, cujos princípios estéticos se pautavam especialmente no nacionalismo.

Em termos de estética, percebe-se, em Gonçalves Dias, enquanto faz descrição de rios e de outros lugares certa ligação imaginativa para o finito (quanto à caracterização topológica nacional) ao infinito (sublime advindo do comovente geográfico). Esse tratamento dúbio da natureza suscita concepções schillerianas sobre o estado de natureza, constantes em *Poesia ingênua e sentimental* (PERES, 2004). O poema “*O mar*”, responderia à visão do sublime nas suas diversas nuances, enquanto que a oposição entre cultura e natureza responderia à oposição schilleriana. Segundo esta concepção, o homem deseja, apesar de seu estado presente, a natureza, embora pressuponha também que este precise encontrar seu estado de unidade original por meio da razão.

Álvares de Azevedo também parece ter incorporado em seu programa poético os pressupostos dessa dualidade concebida por Schiller. Porém, vai mais longe. Em “*O conde Lopo*”, Azevedo afirma que há dois gêneros do belo: o doce e meigo, e o sublime. O belo doce e meigo, considerado como o “belo mesmo”, seria como a águia no ninho “afagando as suas avezinhas, carregando-as nas antenas poderosas das asas, beijando-as, aquecendo-as ao peito” (AZEVEDO, 2000, p. 381). Quanto ao sublime, pode ser o céu nebuloso, os ventos esbravejando, toda a natureza em volta atacando esse ninho, e a águia lutando pelas suas crias, amparando-as até a morte. Nas duas manifestações do belo, primeiro a natureza é viva e harmônica no universo da águia; no sublime, é o universo em oposição, arrancando a águia e as crias da harmonia, assemelhando-se ao sublime como resistência ao natural, concebido por Schiller.

No que diz respeito ao mecenato, é Gonçalves de Magalhães quem ganha destaque que, fazendo parte do grupo fundador da revista *Nitheroy* (1836) junto com Gonçalves Dias e outros poetas, tem apoio financeiro de D. Pedro II. Visto por José de Alencar como escritor de pouca arte, chega a escrever que em termos de literatura o importante não é a forma, mas a inspiração (MAGALHÃES, 1839). A pedido do imperador, escreve *A confederação dos tamoios*, pouco mais tarde duramente criticada por Alencar.

Sob o pseudônimo de Ig., José de Alencar, nas suas *Cartas sobre A confederação dos tamoios*, critica a má produção de Magalhães, e assim abrindo espaço para o sucesso de seus futuros romances.

Nas críticas de Alencar ao texto d’*A confederação dos tamoios*, nota-se subjacente uma poética sobre o tema do índio, que servirá mais posteriormente para a produção de *O guarani* e *Iracema*. Ressalta-se sobretudo, nos artigos de Alencar, o que deveria ser uma teoria brasileira da literatura (COUTINHO, 1968), que não estaria desvinculada da tradição, demonstrando “certa estreiteza no apelo a velhas regras poéticas para comprimir a liberdade

criadora” (CANDIDO, 2000, p. 362). É ainda perceptível que também há no repertório teórico alencariano o choque de contradições que viria a produzir um terceiro conceito, coincidindo com o que Baumgarten chama de o terceiro excluído.

Baumgarten instaura no século XVIII a estética como disciplina, argumentando que os princípios que regem o conhecimento sensível caminham junto com as regras de expressão do belo, assim como as defendidas nas poéticas e retóricas antigas; porém, somente enquanto podem ser derivados das verdades metafísicas. O belo é a perfeição do conhecimento sensível, ainda que esta perfeição, quando comparada ao conhecimento estritamente racional, seja considerada uma apreensão menos clara da realidade que o saber de tipo lógico (BAUMGARTEN, 1993).

Nossa pesquisa, é também de caráter exploratório, pois busca adicionar informações e ideias novas ao tema em questão. Foi neste sentido que nos valem da reflexão contemporânea de Moderno (1997), expressa em seu livro intitulado *Estética da contradição*, que estuda a estética produzida no século XVIII, período de fundação do Romantismo. Moderno afirma que a contradição não elimina a verdade ou ideia do conceito, mas o instaura por meio dela, através da relação entre a afirmação negativa e positiva.

O século XVIII é, por sinal, marcado por uma profunda revolução das ideias sobre a estética e o belo – antes estudado em separado e muitas vezes em conformidade com o sublime; entender o belo agora é entender não apenas o sublime, mas também o gosto, o horrível, o grotesco, dentro dos parâmetros do que Moderno (1997) chama de estética da contradição, embora possamos aludir, neste momento, ao pensamento de Schelling (2001) a respeito da beleza, que seria a solução da contradição.

Entretanto, nem todos os pensamentos sobre a estética partiram da lógica para dar a esta ciência a condição de inferior ou superior. Hume, por exemplo, trouxe o subjetivismo para as discussões sobre a arte, o que permitiu o julgamento individual acerca do belo. No entanto, é preciso notar que Hume não deixou de defender a criação de critérios ao se fazer a crítica de uma obra, algo necessário para não se deixar levar por “qualidades grosseiras”. O subjetivismo, mesmo que não desvinculado totalmente da razão, abre espaço, então, para a discussão sobre o gosto, o sublime e o grotesco, de que participaram Burke Shaftesbury, Hutcheson, Alison, Kant e Hugo.

Edmund Burke, autor de *Uma investigação filosófica sobre as ideias do sublime e do belo* (1756), diz que os antigos não haviam separado adequadamente o belo do sublime, e que por alguma falha ou necessidade de valorizar a arte na Antiguidade, eles a teriam associado a sentimentos morais (BURKE, 1993). Para o filósofo, o belo tem fundamento na dor; o

sublime, no prazer e na dor – sendo a paixão que impede o raciocínio e nasce da sensação de espanto, ou ainda, é a impotência do espectador diante de um objeto ou situação. Já em Schopenhauer (1988), a dor é suprimida pela contemplação estética, que gera prazer. O sentimento do belo ocorre sem luta pela vontade, ao contrário do sentimento do sublime, em que o sujeito está em luta com o objeto, diante do qual se sente impotente. Edgar Allan Poe também atenta para o belo, para ele, é enquanto podemos contemplar a beleza que, como seres humanos e finitos, na nossa existência, entenderíamos ser possível atingir uma experiência de elevação aprazível da nossa alma, mas não dá destaque a uma separação entre o belo e o sublime, como chega a fazer Kant nas suas *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime* (1764). Nesta obra, o filósofo alemão diz que o belo serve para estimular e o sublime para comover, sendo este último de três tipos: terrível, nobre e magnífico. Na *Crítica da faculdade do juízo* (1790), ao reformular o pensamento de Burke, Kant afirma que o gosto, quando associado ao belo, toma características de universalidade, o que nem sempre ocorre com o sublime. Hegel, por seu turno, considera impossível haver regra ou lei para o belo e para o gosto; no entanto, segundo Shaftesbury, no *Ensaio sobre o mérito e a virtude* (1745), há um princípio de utilidade como regente da identidade do que é bom e belo, segundo o qual, também, o cultivo do gosto aperfeiçoa e desenvolve as faculdades naturais dos homens.

Diante das muitas perspectivas acerca do belo e seus constituintes, é que além das *Cartas sobre A confederação dos tamoios*, outros textos de Alencar, de caráter estético, também são expostos aqui, dialogando com um outro filósofo ou teórico, para promover um maior entendimento sobre seu discurso acerca do belo, como o prefácio de *Sonhos d'ouro*, “Bênção paterna”, e o livro de crônicas *Ao correr da pena*. Desta forma, nossa pesquisa bibliográfica se estende a dois momentos distintos da concepção estética de Alencar: no primeiro momento, quando o escritor contava com 27 anos de idade, sem ter escrito ainda sua primeira obra literária *O guarani* (período em que escreveu suas *Cartas sobre A confederação dos tamoios*); e depois de se tornar um escritor consagrado, defendendo sua prática literária de críticos como Nabuco e Távora.

No segundo capítulo, o presente trabalho trata de dialogar os conceitos estéticos de Alencar com filósofos, escritores e teóricos que podem contribuir para o entendimento progressivo de sua estética, com a questão do belo e seus constituintes: o sublime, o grotesco, o gosto, etc. A principal obra alencariana estudada aqui são as *Cartas sobre A confederação dos tamoios* (1856), que trazem uma severa crítica ao poema épico de Gonçalves de Magalhães, *A confederação dos tamoios* (1856). Nessas cartas, Alencar parece criar sua própria “poética”, e uma ideia subjetiva acerca do belo. Alencar analisa *A confederação dos*

tamoios e proclama o seu fracasso, iniciando uma minuciosa e bem fundamentada investigação, indicando o tema, a forma e o estilo mais adequados para a constituição de uma literatura nacional. Quanto ao assunto, considera a fixação da cor local, compreendida como descrição da natureza e dos costumes indígenas, o elemento a ser privilegiado pela poesia nacional. É então das *matas seculares* que virá a inspiração para compor uma *poesia nova* (ALENCAR, 1953); assim, a falta da *cor local* parecia-lhe uma das principais lacunas d'A *confederação* (ALENCAR, 1953). Ao tratar da ausência do Belo Plástico (também chamado de Belo Físico e Belo da Natureza), defende a temática indianista. A falha do poema não reside no tema que Gonçalves de Magalhães procurou explorar, mas no desenvolvimento insuficiente dado a ele e, especialmente, na escolha do gênero épico, ou melhor, a preferência pela epopeia – esta considerada inadequada a “um verdadeiro poema nacional, onde tudo fosse novo, desde o pensamento até a forma, desde a imagem até o verso” (ALENCAR, 1953, p. 17). É o romance, segundo Alencar, o gênero literário mais apto a cantar os dramas do Novo Mundo. A escolha do gênero pelo artista é uma das faculdades do Belo do Pensamento, conceito ligado à forma e à razão.

No segundo capítulo é sistematizada a concepção de belo para Alencar, dividida em Belo do Pensamento, Belo Físico e Belo do Sentimento. Se o Belo do Pensamento está relacionado à forma, o Belo Físico corresponde à boa interação das cores de um quadro (pintura), capaz de despertar sensações no coração do receptor da obra de arte, por causa de sua expressão inspirada na natureza. O Belo do sentimento, por outro lado, cuida de manifestar as grandes paixões humanas, singularizadas pelo sublime poético.

No terceiro capítulo, o objetivo é o de compreender como a concepção de belo pensada por Alencar se refletiu na produção de sua obra romanesca. Daí nossa bibliografia, se estender às obras *O guarani* (1857) e *Iracema* (1865). Nestes dois livros analisaremos o Belo do Pensamento, o Belo Físico e o Belo do Sentimento.

Quanto ao Belo do Pensamento, neste caso, pode-se dizer que ele concerne à forma geral, pois o gênero escolhido foi o romance; em ambos, o Belo Físico ganha destaque primoroso; já o Belo do Sentimento recebe um brilho todo especial.

No caso de *O guarani*, o Belo do Pensamento perfaz seu objetivo de dar dignidade à forma quando trata do assunto da obra, por isso a morte de uma índia aimoré não acidentalmente, por D. Diogo, provoca uma conseqüente revolta e ataque dos aimorés. E ainda, quando o Belo Horrível se manifesta na cena em que durante dias Peri e Cecília rumam para um destino desconhecido e são surpreendidos por uma forte tempestade, que se transforma em dilúvio. Abrigados no topo de uma palmeira, Cecília espera a morte chegar. Por outro lado,

para que a sensação de impotência diante da natureza não seja prolongada o suficiente para o leitor desviar a atenção do enredo, Alencar, sem esquecer a medida, afinal até um relâmpago se “prolongado por um quarto de hora, a mulher mais nervosa aproveitará a sua claridade para mirar-se ao espelho” (ALENCAR, 1953, p.15), introduz o horror por meio da fúria da natureza. Quando as águas sobem, Cecília se desespera. Peri arranca a palmeira e faz dela uma canoa para poderem continuar pelo rio, deixando subentendido que a lenda de Tamandaré se repetiu com Peri e Cecília e estes sobreviveram. Horror, ou gótico (segundo Sá), também através do aprofundamento da caracterização de vilões (*O guarani*). Horror ainda de dimensão sacrificial e dolorosa (*Iracema*). Tipos de horror distintos em sua constituição e resultado (pois no caso da tempestade n’*O guarani*, Peri e Ceci se salvam, enquanto Iracema morre pouco depois de dar à luz a Moacir), mas ainda assim terríficas e românticas. Mas Alencar não para por aí, ele tentará traduzir o índio pelo índio, sendo a palavra o único meio de retratar este ícone primitivo da nação brasileira.

A primeira edição de *O guarani*, em 1857, vem acompanhada de inúmeras notas, não numeradas, mas com a indicação em caixa alta dos pontos a serem esclarecidos. A maior parte delas se refere a questões de etimologia das palavras de procedência indígena, mas dizem respeito mais diretamente ao aproveitamento da matéria de extração histórica e às soluções estéticas encontradas. A primeira nota toca na questão da escolha da palavra *guarani*, que, segundo Alencar, “significa o indígena brasileiro” e tem, portanto, função generalizante, sendo preferível à palavra *tupi*. Alencar entende que “a melhor designação que se lhe podia dar era a da língua-geral que falavam e naturalmente lembrava o nome primitivo da grande nação” (1964, p. 276). Também generalizante é a nota “*Um índio*”, na qual o escritor recorre aos cronistas, num procedimento controverso, pois Alencar deles se serve quando não há choque com seu projeto estético-ideológico e os repudia quando se dá o contrário. Isso mostra que a obra alencariana não pretendia ser meramente uma cópia, imitação do real ou mesmo do espaço físico. O artista deve, antes, inspirar-se na natureza e dela extrair o que há de melhor na arte quanto ao quadro que se quer pintar, isto é, o Belo Físico, pois “Deus deixou impresso em todas as coisas como o cunho de seu poder criador; em tudo há o belo, que é senão o reflexo da divindade sobre a matéria” (ALENCAR, 1953, p. 26). Porém, na concepção de Alencar, a transformação poética a partir da natureza se opera não só como dom divino, mas também como atributo humano, levando em consideração a capacidade do poeta em transformar um assunto qualquer em literatura, o que significaria fazer uso apropriado de uma tradição literária na qual a sua poesia se insere.

A palavra, sublime expressão da natureza, dom celestial, é “brilhante como a luz, colorida como o prisma solar, comunica-se ao nosso pensamento, [...], e os esclarece com os raios da inteligência que leva no seu seio” (1957, p. 30); mas essa expressão só é alcançada em seu grau maior quando a inspiração se faz presente na sensibilidade do artista no momento mesmo da escolha das cores, enquanto desperto para a imaginação. Em *Iracema*, a palavra se comunica com a natureza. O Belo Físico está presente, por exemplo, na comparação dos personagens com a natureza brasileira, daí haver uma “virgem dos lábios de mel” (Iracema) e um guerreiro que “tem nas faces o branco das areias que bordam o mar” (Martim). O encontro da natureza (Iracema) e da civilização (Martim) se projeta na duplicidade da marcação temporal. Há, em *Iracema*, um tempo poético, marcado pelos ritmos da natureza e pela percepção sensorial de sua passagem (as estações, a lua, o sol, a brisa), predominante na narrativa. E ainda, há um tempo histórico, cronológico, que se situa nos primeiros anos do século XVII, quando Portugal ainda estava sob o domínio espanhol.

O Belo do Sentimento, por sua vez, aparece em *O guarani*, entre outros momentos, na devoção e fidelidade de Peri, índio goitacá, a Cecília; no amor de Isabel por Álvaro; e no amor deste por Cecília. Em *Iracema*, no sacrifício apaixonado da personagem principal, que morre para dar à luz Moacir, produto do amor da índia Iracema com Martim, ou antes, o filho da dor: representação poética do doloroso surgimento do povo brasileiro.

A obra de José de Alencar marca o Romantismo por sua celebração ao nacionalismo e por resgatar, ou simplesmente, criar, um imaginário popular acerca da brasilidade poética, pensamento povoado por índios, portugueses, brasileiros, além de uma natureza exuberante. Entender tal obra pela ótica da estética, pelo conceito de belo do próprio Alencar parece ser fundamental para termos um acesso mais vasto e cognoscível do monumento literário fundador do ideal de nacionalidade deixado pelo escritor cearense.

1 PRESSUSPOSTOS PARA UMA ESTÉTICA ROMÂNTICA BRASILEIRA

A teoria acerca do clássico por Winckelman, do Romantismo pelos defensores do ressurgimento do gótico, assim como pelos pensadores alemães (os dois Schlegel, Wackenroder, Tieck), significou a substituição dos tratados do Renascimento e do Barroco, a um nível teórico mais elevado, por uma filosofia da arte. Ganha força então o ideal da arte absoluta: o entendimento da atividade do artista considerada não mais como “um meio de conhecimento do real, de transcendência religiosa ou exortação moral, mas como um fim em si mesmo, tornando-se uma experiência primária e não mais derivada” (ARGAN, 1992, p. 11). Por conseguinte, a arte afirma sua autonomia. Pierre Bourdieu analisa a constituição do campo artístico e literário, explicando que a autonomia da arte surgiu enquanto declinava a dependência do patronato e ascendia os novos dominantes ou poderosos, “industriais aos quais as transformações técnicas e o apoio do Estado ofereceram lucros sem precedente” (BOURDIEU, 1996, p. 65). Com suas vinculações estreitas com o mundo político, os industriais se apoderam progressivamente da imprensa, cada vez mais lida e lucrativa. Uma nova relação entre o campo artístico e o campo do poder mostrava a sua face, em que “há uma verdadeira subordinação estrutural” que se impunha de maneira muito desigual aos diferentes autores segundo a sua posição no campo; mediada ora pelo mercado, ora por ligações duradouras que, por intermédio dos salões, aproxima parte dos escritores e artistas a certas frações da alta sociedade que contribuía para orientar as generosidades do mecenato de Estado, por meio da censura, pensões, cargos, postos e distinções honoríficas (BOURDIEU, 1996).

Ao final do processo de formação do campo artístico, o processo de especialização levou ao aparecimento de uma produção cultural destinada ao mercado e uma produção de obras “puras”, apenas para a apropriação simbólica. A partir da autonomia relativa do campo da arte, os agentes passaram a se preocupar com o primado da forma sobre a função da obra de arte, o que contribuiu para o aparecimento de um público especializado e conhecedor. Concomitantemente, o artista pouco a pouco passa a duvidar da pretensa autonomia atribuída a sua função social com o avanço da Revolução Industrial e da mercantilização da produção cultural – o que leva a obra de arte no século XX à destruição da sua aura na era da reprodutibilidade técnica da imagem (BENJAMIN, 1994).

No fragmento do prólogo às *Folhas do outono*, de 1882, Bernardo de Guimarães faz a denúncia de que a literatura estaria relacionada com o teor mercantilista daquele momento:

A moderna crítica literária, principalmente no Brasil, onde ela em meu entender, é inteiramente descabida, atrelada ao carro da filosofia positivista, que hoje predomina, e identificando-se com ela, pretende cortar asas à inspiração, vedar-lhe o espaço livre, e obrigá-la a arrastar-se fatalmente por uma senda por ela cientificamente demarcada. Está no gosto deste século a vapor, das vias férreas, e da febre do progresso material, e constitui uma espécie de engenharia literária, marcando rumos e nivelamentos, e assentando trilhos, pelos quais têm de rodar irremissivelmente as musas de todos os poetas, à maneira de vagões arrastados pela locomotiva (GUIMARÃES, apud CASTELLO, 1961, p. 213).

Coloca-se também, conforme Argan, o problema da articulação da arte com outras atividades, de sua função e lugar no quadro cultural e social no século XIX: “Afirmando a autonomia e assumindo a total responsabilidade do seu agir, o artista não se abstrai da realidade histórica; declara, pelo contrário, ser e querer ser do seu próprio tempo, e muitas vezes aborda, como artista, temáticas e problemáticas atuais” (ARGAN, 1992, p. 12).

De modo geral, parece ter ocorrido um aprofundamento na caracterização das origens sociais e das trajetórias dos principais intelectuais, além de uma maior precisão na definição dos espaços de sociabilidade e dos grupos políticos e culturais com os quais mantiveram contato. Há críticos que apontam, inclusive, o empenho desses letrados a um programa de modernização das forças materiais do Império, como é o caso de Pinassi (1999). Tal interesse poderia ser uma tentativa de inserir o Brasil nos moldes de uma modernidade capitalista, o que fez com que alguns críticos, baseados na definição lukacsiana do romantismo como essencialmente anticapitalista, duvidassem do caráter romântico de nossos escritores daquele período¹. Entretanto, é preciso perceber a manifestação de uma maior participação dos intelectuais românticos no universo político, social e cultural do Império. Esta postura se configura em um verdadeiro “programa civilizador”, além da renovação estética, então consagrada pela crítica literária, e de sua “significação educativa”, como aponta Barros (1973) em *A significação educativa do romantismo brasileiro: Gonçalves de Magalhães*. A partir disso, pode-se concluir que o espírito de anarquia do romântico não era realmente revolucionário, e nem os românticos teriam enfrentado conscientemente o sistema social e político que os oprimia. Para Auerbach, os românticos teriam vivido uma contradição revolucionária, pois “da herança de Rousseau guardam somente a cisão, a tendência para a

¹ Numa análise um tanto dogmática e baseada na definição de Lukács sobre o romantismo, Pinassi rejeita que a “essência” do programa dos letrados da revista *Nitheroy* fosse romântica, ainda que estes lançassem mão de “formas” românticas para melhor levar a efeito um programa, a seu ver, essencialmente vinculado à divulgação dos valores da burguesia capitalista internacional (PINASSI, 1999). Porém, Bernardo Ricupero lança a questão sem respondê-la explicitamente. O crítico caracteriza esse apego a um projeto modernizador, que identifica à noção de “civilização” como uma originalidade do nosso romantismo perante o europeu do que um impedimento a que seja considerado como tal (RICUPERO, 2004).

fuga da sociedade, a necessidade de se imolar e de ficar sozinho; o outro lado da natureza de Rousseau, este eles perderam” (1971, p. 408).

Já a análise de Antonio Candido, na sua *Formação da literatura brasileira*, preserva a centralidade conferida ao tratamento da questão nacional e uma forma específica de abordá-la. Nesse quadro interpretativo se busca destacar a relação do romantismo com o movimento da independência e a aversão ao elemento lusitano como fatores contextuais que orientariam a elaboração das obras daquele período. Também se ressalta o papel de alguns intelectuais europeus (Ferdinand Denis e Almeida Garrett, principalmente) na definição inicial dos critérios de uma brasilidade literária e como o movimento encontrou seu verdadeiro manifesto no “Discurso sobre a história da literatura do Brasil”. E no que tange ao aspecto político, diferente do romantismo na França, nascido da confluência de duas vertentes, uma ultrarrealista (católica e legitimista) e outra liberal, o romântico brasileiro surge das fileiras dos grupos liberais – mais especificamente do liberalismo moderado, como têm ressaltado vários estudos, dentre eles, os de Pinassi (1999).

A primeira geração do Romantismo brasileiro (Araujo Porto Alegre, Gonçalves de Magalhães, Francisco de Salles Torres Homem), antes ir buscar sua inspiração poética na Europa, teria sido mais inspirada pelas figuras de Evaristo da Veiga e do padre Francisco de Monte Alverne, o qual fora professor de Porto Alegre e Gonçalves de Magalhães no Seminário de São José, no início da década de 1830, onde lhes apresentou os rudimentos da filosofia eclética (MARTINS, 2005).

Poderiam esses homens, Evaristo da Veiga, padre Francisco de Monte Alverne, dentre outros professores daquele período, ter apresentado a essa geração uma retórica que misturava o elogio das instituições liberais a uma preocupação especial com a valorização do catolicismo como antídoto à dissolução social, mediante a leitura de Chateaubriand, bastante precoce no meio brasileiro. Antes mesmo de partirem para a Europa, os futuros românticos já guardariam alguns valores forjados em um meio liberal moderado que se esforçava para finalizar a revolução de 1831 (MOREL, 2005). O interessante é que nesses primeiros anos da década de 1830, quando ainda pairava a ameaça de restauração absolutista, a ênfase recaía sobre a afirmação do princípio de liberdade. Tal propensão parece estar patente nas primeiras poesias publicadas por Gonçalves de Magalhães, ainda em 1832. E embora o Romantismo já fizesse parte da realidade dos nossos poetas, a crítica costuma destacar a submissão aos princípios da estética neoclássica, ou o classicismo fecundante do Romantismo como uma fonte subterrânea (LOPES, 1978).

Além disso, podemos também perceber a centralidade de temas políticos desses poetas, principalmente na primeira geração romântica, em especial com relação à exaltação da pátria e da liberdade em sua luta vitoriosa contra a tirania². São poesias que podem ser entendidas como a aurora definitiva da liberdade brasileira: “Minh’alma se dilata/ Pelo imenso salão da Eternidade,/ E a meus olhos se mostram/ As portas do Futuro escancaradas/ Ó Pátria! Ó Pátria minha!/ Raiou de novo o dia venerando/ da tua liberdade” (MAGALHÃES, 1832, p. 19). Podemos notar, nesses versos, que o 7 de abril fazia parte das expectativas desses jovens e projetava o futuro radiante da liberdade nacional. Assim, a missão do vate seria “mil encômios tecer à Liberdade” (MAGALHÃES, 1832, p. 27), que tinha como ameaça maior o “despotismo” dos reis. Ainda que a liberdade receba todas as glórias e o tom seja de entusiasmo, ao final de um de seus poemas, Magalhães a todos pede um fim aos conflitos: “Eia, de vós se apartem/Os ódios, as discórdias, e as vinganças/ União, União, vos cumpre agora/ Só união da queda a pátria escora” (MAGALHÃES, 1832, p. 17).

Quando foi publicada a *Nitheroy*, em que Magalhães apresenta suas reflexões sobre a literatura brasileira, os conflitos no Estado do Pará e do Rio Grande do Sul já eram realidade. A esses lugares se transportava a imaginação dos nossos vates, quando contemplavam as ruínas do mundo clássico e as belezas naturais da Itália, imprimindo um sentido original e trágico à sua versão brasileira de *grand tour*. A natureza dos arredores de Nápoles inspirava, em Porto Alegre, angústias com o futuro da pátria: “A Solfátara é a imagem de uma nação que luta em guerras pela liberdade; é a imagem da nossa Pátria, que fumega sangue nas duas extremidades e ameaça no centro uma erupção terrível que talvez a desmembre para sempre. Deus nos proteja!” (PORTO ALEGRE, 1836, p. 177). Gonçalves de Magalhães, por seu turno, investiria na intenção de enviar suspiros de saudade da Europa para a pátria, passando a expressar poeticamente os suspiros que o Brasil conflagrado enviava à Europa. Em “Os suspiros da pátria”, publicado também em 1836, questionava:

Mas, oh, Pátria, quem causa mágoas tuas?/Ah! Não fales, não digas... sofre....
espera./Eu conheço teu mal. Ah! não são estes,/qu’inda os pulsos têm lívidos dos
ferros, /recém-livres, costumes têm de escravos,/ estes não são, que ao teu porvir
brilhante/ as portas abrirão; são os seus filhos./Espera, espera, que o porvir é
grande;/ e a vontade do Eterno, que os teus montes,/o teu céu, os teus rios nos
revelam,/será cumprida um dia: espera, espera./Ainda ontem te ergueste de teu
berço;/ mal um passo ensaiaste,/ e não é crível que amanhã já morras.
(MAGALHÃES, 1939, p. 249).

² É possível perceber esses temas nos seguintes poemas: “Primeira ode pindárica ao glorioso dia sete de abril”, “Segunda ode pindárica ao glorioso dia sete de abril”, “Ode ao glorioso dia sete de abril”, “Ode ao dia 25 de março de 1831. Aniversário do juramento da Constituição do Império”, “Soneto improvisado em uns outeiros”, “Ode à Liberdade. Feita antes da Revolução de Sete de abril” In: MAGALHÃES, D. J. Gonçalves de. *Poesias*. Rio de Janeiro: Typografia de R. Ogier, 1832.

Passada a primeira geração romântica, a literatura produzida no Brasil cede espaço para uma geração que representava o Mal-do-século. O melhor representante da segunda geração é Álvares de Azevedo, poeta que traduziu de forma substancial os aspectos sombrios da literatura romântica europeia, disseminando o seu lirismo sobre bases contraditórias que nos remetem à poesia sentimental de Schiller, pautada no senso de liberdade³. O poeta revela consciência dos pressupostos sobre os quais assentam seus versos, e joga com a possibilidade, a hesitação, a elevação e o rebaixamento. “Macário”, peça de extremo valor para o romantismo brasileiro, utiliza o jogo dos impulsos⁴, que encaminham o ser ao desenvolvimento de sua liberdade, ou à sua própria perdição. Ao tentar definir o belo e o sublime, no prefácio de “O conde lopo”, mais uma vez é possível se deparar, em certa medida, com a teoria schilleriana.

Schiller, que pertenceu, ao lado de Goethe, à geração do Pré-Romantismo alemão, estabeleceu, com base na oposição Classicismo x Romantismo, um processo filosófico que engloba questões pertinentes sobre natureza, ruptura e reflexão. Para ele, a natureza corresponderia à “subsistência das coisas por si mesmas, a existência segundo leis próprias e imutáveis” (SCHILLER, 1991, p. 43); o homem, por outro lado, interfere em sua própria natureza. A separação no decorrer do tempo do homem da natureza, tornaria o ser insatisfeito com a consciência de sua condição de errante, que não sabe como voltar a ser parte da natureza. Ser natureza novamente seria a intenção do homem contemporâneo; porém, sua busca, só o levaria a se perder cada vez mais num labirinto sem saída, separando-o ainda mais de seu primitivismo natural. Sobre esse desejo de retorno à natureza, Rosenfeld (1985, p. 154) diz que, “os românticos de modo algum querem ‘voltar’ à natureza; querem avançar até ela, depois de assimilado todo o processo civilizatório”.

Schiller chama de ingênuo o estado anterior à civilização, e sentimental o estado posterior à perda da ingenuidade. Para ele, “o ingênuo na maneira de pensar jamais pode, por isso, ser uma qualidade de homens corrompidos, mas concerne apenas a crianças e homens de intenção infantil” (SCHILLER, 1991, p. 49). O homem sentimental seria como o adulto em

³ Sobre o artista, Schiller afirma que é “do puro éter de sua natureza demoníaca que jorra toda a fonte da beleza, intocada pela corrupção das gerações e dos tempos” (SCHILLER, 1995, p. 54). Por essa razão, a verdade não estaria na realidade nem no tempo corrente, mas acima de qualquer convenção, o que faz da arte uma guardiã do que ultrapassa o senso comum e que toca a essência da própria liberdade humana.

⁴ Propõe-se o balanceamento entre o impulso sensível (Natureza) e o impulso formal (Estado), do que resulta o impulso lúdico (necessidade física e moral a um só tempo). Podemos depreender daí que a falta de harmonia entre a natureza e o Estado condiciona a reflexão, a inadaptação e a insatisfação. Sendo escravo da natureza ou legislador, o homem não se liberta, deixa de conhecer a liberdade (SCHILLER, 1995). Os românticos sentem o choque entre a subjetividade, as inclinações, a natureza, e a objetividade, a civilização, a cultura; sentem-se tolhidos em relação à sua liberdade e, “descolados” da natureza, caminham em direção ao lúdico, ao gosto pessoal, embora não obtendo sucesso e fazendo desse ideal uma busca permanente.

relação à criança, pois entende e sofre por causa de sua condição humana e deseja recuperar sua pureza. Os gregos, segundo Schiller, ignorando as dicotomias da consciência, representavam o próprio paraíso, o tempo anterior à especulação. A poesia contemporânea seria a dos que deixaram de ser natureza e vivem da saudade de recuperá-la. Não havendo retorno, percorrem o fio de uma existência dilacerada por pensamentos difusos; metamorfoseiam-se na figura de Satã; preenchem o vazio com certo obscurantismo e embriagam-se para suportarem a dor de existirem de forma fragmentada e nostálgica. A rejeição ao mundo das formas concretas e das relações prosaicas instauradas pela literatura romântica empreendeu uma caminhada rumo às zonas inexploradas do ser, o que trouxe o problema da subjetividade (LUKÁCS, 2000). Da falta de confiança na realidade, surgiram as narrativas fantásticas, o gosto pelo gótico, a ironia romântica e a poesia da dúvida. O embate entre o ser-natural e o ser-civilizado, resultante de uma consciência acerca dos desejos e dos limites, instituiu a desordem e o caos que sustentam a insatisfação do romântico em relação ao presente. Entre o infinito absoluto e o finito relativo situa-se o sujeito, visionário e contemplativo, desajustado e alheio, oscilando entre o seu impulso natural e a ordem estabelecida pelo senso comum.

A ironia romântica teria surgido da consciência do caos instituído, da infinitude almejada e não alcançada. Ronaldo de Melo e Souza (2004, p. 306) afirma que a “ironia que se caracteriza como romântica, no sentido do Romantismo de Jena, postula o primado teórico da contradição e da inconclusividade do discurso genuinamente poético” e, comentando os pressupostos de Schlegel, reitera que “a ironia poética constitui a forma de conhecimento em que a contradição é consentida” (idem).

Álvares de Azevedo incorporou, em seu programa poético, os pressupostos dessa dualidade referida por Schiller e por vários teóricos da ironia romântica. O poeta legou-nos uma visão da poesia que transcende e rebaixa a condição humana ao dividir sua *Lira dos vinte anos* em duas partes. A primeira parte apresenta poemas que elevam o sujeito-lírico a uma atmosfera carregada de perfumes e cores, com formas que são vaporosas e a natureza que se faz encantadora. Azevedo transcende os elementos da natureza, elevando-os a uma condição espiritual. Entretanto, na segunda parte de sua obra, trabalha com elementos prosaicos que projetam o desajuste do sujeito-lírico no mundo real, concreto e degradante. Eis, então, as marcas da civilização que causam repulsa, fazendo o poeta escarnecer de um mundo que privilegia o dinheiro e o falso moralismo. Tal abordagem temática de teor dual foi comentada por Azevedo no prefácio da segunda parte da *Lira dos vinte anos*, da seguinte forma: “É que a unidade deste livro funda-se numa binomia. Duas almas que moram nas cavernas de um

cérebro pouco mais ou menos de poeta escreveram esse livro, verdadeira medalha de duas faces” (AZEVEDO, 2000, p. 190).

No prefácio de “O conde Iopo”, Azevedo traz a lume uma discussão acerca do belo, este como sendo o fim de toda poesia, e o poeta um missionário da beleza, não da beleza moral, mas daquela diretamente associada à imaginação. Para o poeta, há dois gêneros do belo⁵: o doce e meigo, e o sublime. Para o belo doce e meigo, considerado como o “belo mesmo”, o poeta cita a águia no ninho “afagando as suas avezinhas, carregando-as nas antenas poderosas das asas, beijando-as, aquecendo-as ao peito” (AZEVEDO, 2000, p. 381). Quanto ao sublime, pede que o leitor imagine o céu nebuloso, os ventos esbravejando, toda a natureza em volta atacando esse ninho, e a águia lutando pelas suas crias, amparando-as até a morte. Nas duas manifestações do belo, o poeta faz alusão à natureza como fator preponderante: de um lado a natureza viva e harmônica do universo da águia; de outro lado, o universo em oposição, arrancando a águia e as crias dessa harmonia. O sublime, desta forma, assemelha-se à definição dada por Schiller⁶, que concebe o sublime como a resistência ao natural, o embate entre a passividade e a ação, não podendo isso ser explicado mediante as leis da natureza, de causa e efeito. Por ser resistência, o sublime impõe ao homem dignidade, “descolamento” do mundo natural, sentido de humanidade. Schiller afirma, no ensaio *Acerca do sublime*, que “nada há mais indigno do homem do que sofrer violência, pois a violência o nega. Quem a exerce sobre nós, não faz nada menos que contestar-nos a humanidade. Quem a suporta covardemente, despoja-se de sua humanidade” (SCHILLER, 1991, p. 49). Como se vê, o sublime de Schiller está associado à resistência, ou seja, ao exercício pleno da liberdade.

Álvares de Azevedo classificará ainda o sublime em três categorias: o sublime ideal, o sublime sentimental e o sublime material. O sublime ideal seria como as imagens bíblicas de Jeová, de poetas da Judéia, de Deus do Sinai com voz trovejante. O sublime sentimental, seria a noite tenebrosa, a ventania rija nas montanhas, os clarões de incêndio do céu, um cadáver num madeiro e soluços angustiantes de mulheres aos pés da cruz. E o sublime material seria o estalar das florestas, a luta do vento com o mar, o mar querendo invadir

⁵ É preciso destacar que Antonio Candido faz o seguinte comentário acerca do belo para Azevedo: as imagens evanescentes despertam o sentimento do belo ideal; as imagens que enternecem correspondem ao belo sentimental; as que ferem vivamente os sentidos, ao belo material. O sublime ideal decorre das imagens que exaltam e transportam; o sublime sentimental, das que comovem e desesperam; o sublime material, das que atemorizam e despertam a admiração. (CANDIDO, 2000, p. 319)

⁶ Para Schiller, “A capacidade de sentir o sublime é, pois, uma das mais esplêndidas faculdades humanas [...]” (SCHILLER, 1991, p. 68), é o que faz do homem um ser moral, “humano”, e conseqüentemente estético. O filósofo alemão ainda considera apenas a resistência ao sofrimento como patética e digna de representação, pois apresenta oposição ao limite da natureza. Por essa mesma razão, Álvares de Azevedo considera o sublime um belo ainda mais alto: comove-nos pelo enfrentamento entre o contexto deprimente e as forças plenas do homem.

nuvens e terras (AZEVEDO, 2000). Não ficam, porém, muito claras as categorias que Azevedo faz do sublime, já que fora derivado de uma categoria do belo.

Ainda dentro dos ditames de Schiller, estaria Gonçalves Dias. A figuração geográfico-identitária (descrição de rios, de lugares), na poesia de Gonçalves Dias, pode ser vista como um religamento imaginativamente para o finito (e característico-topológico-nacional) ao infinito (sublime e comovente geográfico). Esse tratamento dúbio da natureza não poderia deixar de suscitar algumas constantes do pensamento romântico e pré-romântico europeu: de um lado, as formulações sobre o sublime romântico e, por outro lado, as concepções schillerianas sobre o estado de natureza, constantes em *Poesia ingênua e sentimental* (PERES, 2004). Essas duas concepções, que podem estar interligadas por várias deduções, respondem a dois momentos do pensamento. O aspecto dramático do poema de Gonçalves Dias, em “O Mar”, responderia à visão do sublime nas suas diversas nuances, enquanto que a oposição entre cultura e natureza responde à oposição schilleriana. A concepção do filósofo alemão, segundo a qual o homem deseja, apesar de seu estado presente, a natureza, pressupõe também que este necessite encontrar seu estado de unidade original por meio da razão. Para os poetas românticos brasileiros, e em especial para Gonçalves Dias, a natureza deixa de ser a mera expressão da amenidade para se tornar, pelo menos aparentemente, a exteriorização do eu pelo absoluto tal qual fora descrito por Schiller. Parece bastante clara, no caso de Gonçalves Dias, assim como em vários outros poetas românticos, uma ligação e que só pode ser compreendida através da crítica nietzschiana à idealização da natureza⁷.

A idealização natural encontra – ou constrói – no sublime o momento em que a “ilusão” da cultura e do mundo se desfaz inteiramente sob o impacto de algo maior, do gigantismo “natural” que põe em xeque temporariamente os controles racionais e que abalam os controles masculinos da cultura. A desconfiança com que Hegel (mais) e Kant (menos) trataram do sublime revela sua natureza perigosamente antirracional que desestrutura a ordenação racional do mundo – põe-na definitivamente em xeque. Como movimento e como sintoma de uma dissolução entre o “poético” e o mundo, o Romantismo adota a natureza como mestre; entretanto, com essa adoção, pode-se inferir que está implícito um *terror* diante daquilo que ela pode produzir. Para o homem moderno, o efeito do sublime manifestar-se-ia não com a natureza em estado de fúria, mas no temor primitivo que o homem só reencontra sob a forma da doença e da impotência física. Embora também na própria complexidade inextricável do mundo moderno, na sua irracionalidade, e que forcem o sujeito a sucessivos

⁷ Onipresente na obra de Nietzsche, em que a natureza, no que diz respeito antes de tudo à arte de Homero, se diferencia das formas modernas e reativas tipicamente rousseauianas (NIETZSCHE, 1992, p. 38).

processos de identificação e desidentificação dolorosos, ou seja, de *recomposição* de si próprio e do outro. Se o romantismo possui uma vertente natural, esta deve ser vista como fuga (no caso de uma natureza “amena”, mas sempre ameaçada por um acontecimento que possa abalar a harmonia inicial) e como figuração dramática do conflito do sujeito dentro da complexidade do mundo, expressa geralmente por meio do “sublime natural”.

De uma forma bem menos trabalhada que Álvares de Azevedo e sem o brilhantismo sentimental de Gonçalves Dias, Gonçalves de Magalhães, foi o iniciante de uma arte romântica brasileira. Procurou ainda formular uma estética para o período, embora bem mais preocupada com questões morais que literárias⁸.

Líder de nossa primeira geração romântica, Gonçalves de Magalhães parece ter assumido sem hesitar a tarefa de fundador de um movimento de ideias no Brasil. Pelo menos é isso que nos indica a leitura do prefácio de *Suspiros poéticos e saudades*, publicado em 1836, intitulado “Lede”. Magalhães imprime neste texto um tom de manifesto, enaltecendo a importância de sua genialidade romântica para a criação daquelas ideias. A individualidade criadora seria a principal responsável pela maneira como ele dispunha seus pensamentos. Isso significa que o mais importante para a elaboração literária seria exprimir suas ideias de modo a não destruir o acento à inspiração. Na linha de raciocínio de Magalhães, a produção do novo dar-se-ia por um rompimento com a tradição clássica que, segundo ele, aprisionaria o pensamento a formas constituídas *a priori*. Em outras palavras, tradição formal clássica e inspiração poética pareciam tomar rumos opostos:

Quanto à forma, isto é, a construção, por assim dizer, material das estrofes, e de cada cântico em particular, nenhuma ordem seguimos exprimindo as ideias como elas se apresentaram, para não destruir o acento à inspiração; além de que, a igualdade dos versos, a regularidade das rimas, e a simetria das estâncias produz uma tal monotonia, e dá certa feição de concertado artifício que jamais podem agradar (MAGALHÃES, 1939, p. 40).

De acordo com o trecho de Magalhães, o acento estaria prejudicando a inspiração caso fosse submetido a uma construção formal. A particularidade e a inspiração de cada cântico levariam a constituição de uma forma específica, que se conformaria ao mesmo tempo em que o poema fosse escrito. Neste sentido, o gênio era dotado da capacidade para romper tanto com a “monótona regularidade de rimas” como com qualquer outra regra métrica. De uma inspiração genial poderia surgir, por exemplo, um livro de poesias sobre as impressões dos

⁸ De acordo com o pesquisador Rocha, tal dado moral relaciona-se ao *factum* da nacionalidade, visando a consolidação de um Estado-nação, cujo “termo determinante é o privilégio da ideia de nacionalidade” (ROCHA, 1998, p. 52). Neste sentido, campos disciplinares que se formavam àquela época, como a História e a Geografia, atenderiam aos mesmos objetivos daquele tipo de literatura.

lugares por onde esse gênio tivesse passado – proposta predominante dos poemas de *Suspiros poéticos e saudades*. No mesmo sentido, para Magalhães (1939), sua pena seria a propulsora de novas ideias sobre a literatura de uma época, concepção que criou uma espécie de síntese do que havia de mais significativo no pensamento do século XIX.

A centralidade de Gonçalves de Magalhães no primeiro grupo romântico brasileiro é revelada de maneira mais significativa quando se analisa, por exemplo, o modo como foi defendido por Manoel de Araújo Porto-Alegre e por artigos atribuídos a d. Pedro II, nas respostas que deram às provocadoras cartas de José de Alencar. Publicados após a quinta carta do crítico, até então desconhecido, serviram para mostrar o quanto as críticas de Alencar atingiam não apenas a Domingos José Gonçalves de Magalhães, como a todo o grupo que tinha nele a representação mais notória. Os discursos em defesa de Magalhães revelam também o lugar que este ocupou nas letras brasileiras, e a argumentação implementada por seus defensores pode indicar, inclusive, as peculiaridades literárias daquela geração⁹. É dessas características que Alencar tentará se afastar, para buscar um modo específico de conceber uma ideia moderna para a literatura brasileira.

1.1 Motivação e perfil do crítico José de Alencar

Em 1822, o Brasil se torna enfim independente, e agora, mais do que nunca, é preciso mostrar que a nação sua própria imagem e seu povo, sua maneira de ser e agir. É nesse contexto de nação em processo de formação que aparece aquela que se tornou a primeira voz do Brasil romântico: Gonçalves de Magalhães, o qual escreve os seus *Suspiros poéticos e saudades* em 1836.

Gonçalves de Magalhães também teria saído na frente ao publicar *A confederação dos tamoios*, obra que preencheria o ideal artístico da geração de 30 do romantismo brasileiro. Afinal, aspirava-se por uma obra cujo assunto fosse relacionado à história brasileira (mais especificamente a do Rio de Janeiro) e que tivesse valor simbólico para a incipiente literatura.

Lançada em 1856, *A confederação dos tamoios* tem feições tradicionais, possui dez cantos, foi escrita em versos decassílabos e tinha como tema a história da fundação da cidade

⁹ Este argumento já foi defendido primeiramente por José Aderaldo Castello. Nas palavras do autor: “Cremos que as cartas de Porto-Alegre, tentando inicialmente responder as críticas de Alencar e de modo geral pretendendo a valorização de Gonçalves de Magalhães, tem o valor de documentar o espírito da geração ou do grupo a que se filiou o escritor, espírito dominado, entre outras coisas, pelo arrebatamento nacionalista e pela preocupação de exaltar as figuras que o integravam” (CASTELLO, 1953, p. 10).

do Rio de Janeiro e, como enredo principal, a confederação realizada entre os indígenas para defender suas terras dos portugueses.

Alencar, então com 27 anos, passa a enviar cartas ao *Diário do Rio de Janeiro*, nas quais, sob o pseudônimo de Ig, criticava a má produção de Magalhães – que era nesse período, o incriticável poeta fluminense, o protegido pelo mecenato do imperador d. Pedro II. José de Alencar irá dizer, de maneira jocosa, n’*O garatuja*, que os arquivos encontrados para fonte de pesquisa daquela obra não “custou um ceitil aos cofres públicos, nem aspira à honra de ser comprado pelo governo do Sr. d. Pedro II, como está em voga” (ALENCAR, 1964, p. 888).

Com isso, querendo também Alencar brilhar no cenário literário, não poderia estrear uma obra sua sem antes abrir passagem para si mesmo por meio do destaque público de um possível fracasso de Magalhães, o símbolo e exemplo das letras brasileiras naquele momento (ADALBERTO, 2003).

Mas não fica aqui restrito o trabalho de José de Alencar como crítico literário: é na sua interpretação do que seria o gênero dos folhetins, tão recorrente em sua época e por ele mesmo produzido. No seu *Ao correr da pena*, Alencar fala do folhetim, denominando-o como o monstro de Horácio, como podemos conferir abaixo:

É uma felicidade que não tenha ainda dado ao trabalho de saber quem foi o inventor deste monstro de Horácio, deste povo Proteu, que chamam – folhetim; senão aproveitaria alguns momentos em que estivesse de cadeias às avessas, e escrever-lhe-ia uma biografia, que, com as anotações, se certos críticos eu conheço, havia de fazer o tal sujeito ter um inferno no purgatório onde necessariamente deve estar o inventor de tão desastrada ideia (ALENCAR, 1960, p. 647).

Eduardo Vieira Martins (2005), ao falar sobre *Ao correr da pena*, faz questão de destacar de qual maneira se estruturou o pensamento crítico alencariano, quando este se volta para o interesse da definição de um gênero em que seus artigos/folhetins poderiam se inserir. Diante da não possibilidade de classificar o folhetim, o cronista buscava um meio de criar um contorno que abarcasse o tema, o estilo e a forma daquele tipo de gênero, tão disforme e descaracterístico. Não por acaso, já naquelas crônicas, o crítico Alencar revelava certa acuidade formal. Compreender um texto seria estabelecer uma função do gênero em que ele se enquadrava, sem perder de vista a perspectiva retórica como uma fonte subterrânea – para Martins, estes pontos ressurgiriam nas *Cartas sobre A confederação dos tamoios*, embora de uma maneira ainda mais sistematizada e argumentada. O mal comprometimento de Magalhães em relação ao texto revelaria uma preocupação de Alencar, devido ao problema das características formais da escrita. Ao apontar o folhetim como o monstro de Horácio,

censuraria o gênero textual que melhor expressasse as aspirações de uma época de aceleração do tempo, ritmada pelos progressos na área da indústria e pelo crescimento de aquisição de crédito mercantil. O folhetim era o produto que marcava o tempo da leitura rápida, do passar de olhos apressados sobre as novidades do mundo presente. Com isto, mesmo cumprindo com o papel a que fora destinado – misturar os mais variados assuntos para dinamizar a tarefa do leitor – o cronista cearense tomava parte daquele espaço com o intuito de refletir sobre a conjuntura em que um novo gênero se estabelecia. Alencar não se vestia de saudosismo a fim de fechar os olhos para os progressos na área da civilização e da indústria; entretanto, fazia questão de alertar sobre como as mudanças nessas áreas poderiam transformar os homens em marionetes do mercado. Pois não era fácil agradar a todos, algo que parecia extremamente imposto pelo folhetim:

Obrigam um homem a percorrer todos os acontecimentos, a passar do gracejo ao assunto sério, do riso e do prazer às misérias e às chagas da sociedade; e isto com a mesma graça e a mesma *nonchalance* com que uma senhora volta às páginas douradas no seu álbum, com toda a finura e a delicadeza com que uma mocinha loureira dá sota e basto a três dúzias de adoradores (ALENCAR, 1960, p. 648).

A busca por uma autoconsciência moderna na ótica perspicaz de José de Alencar nas *Cartas sobre A confederação dos tamoios* e em *Ao correr da pena*, pode ser compreendida pela importância do papel da crítica literária, servindo ela de formação para uma literatura como a brasileira, tão carente de estudos e comprometimentos estéticos adequados a um crescimento enriquecedor. Deste modo, Alencar propõe uma diferenciação entre o papel atribuído ao crítico literário, ao artista e ao poeta. Para o autor, o poeta estaria incumbido de conceber e executar um pensamento, mas sob a influência do instinto criador, dando asas à imaginação e a fantasia humana; o crítico, deveria estudar e sentir a ideia já criada, sem deixar de usar o exame e a reflexão (ALENCAR, 1960). Ao estabelecer esta distinção, o autor, que até o período de suas *Cartas* não havia publicado nenhuma obra literária, passa a assumir a função de crítico mesmo sem ter demonstrado antes talento como escritor. Consequentemente, ele assegura a possibilidade de que qualquer texto possa ser lido de maneira crítica de acordo com as especificidades temporais, em especial o poema do escritor mais aclamado da época, Magalhães. Décadas mais tarde, Alencar ainda persiste no seu trabalho de crítico, como ocorre no texto “Bênção paterna”:

Sobretudo compreendam os críticos a missão dos poetas, escritores e artistas, nesse período especial e ambíguo na 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 escoima-lo das fezes que porventura lhe ficaram no chão onde esteve, e apurar o ouro fino (ALENCAR, 1959, p. 699-700).

O trecho acima é do prefácio do romance *Sonhos d'ouro*, publicado em 1872. Este texto se faz necessário para o conhecimento dos princípios estéticos de Alencar que, com o pseudônimo de Sênio, dá conselhos ao livrinho, para que possa se defender dos críticos, essa “casta de gente que tem a seu cargo desdizer de tudo neste mundo” (ALENCAR, 1959, p. 692). Aqui teoriza sobre a “literatura nacional”, que não é “senão a alma da pátria, que transmigrou para este solo virgem com uma raça ilustre”, mas que “impregnou-se da seiva americana desta terra que lhe serviu de regaço; e cada dia se enriquece ao contato de outros povos e ao influxo da civilização” (ALENCAR, 1959, p. 697), sintetizando o processo de formação da brasilidade. Alencar acabou por viabilizar uma perspectiva de interpretação da história da vida brasileira, em sua “gestação lenta”; propósito que se depreende nas diferentes dimensões espaciais e temporais, podendo ser facilmente observável na sua produção romanesca, além de estar explicitamente afirmado no prefácio de *Sonhos d'ouro*.

O escritor cearense passou a seus romances a tarefa de interpretar o processo histórico brasileiro, procurando abarcar ficcionalmente passado e presente, cidade e campo, litoral e sertão. Surge, deste modo, uma tentativa de compreender historicamente o Brasil, tendo como aliada a elucidação de sua própria obra em perspectiva de sistematização. Trata-se de uma reflexão sobre a produção literária do país, de um autor que escreve uma obra dotada de significativa autoconsciência ficcional, sabendo unir atividade crítica e produção ficcional, sem deixar de lançar luzes sobre a tarefa de fazer literatura nas condições de nação periférica.

É possível notar ainda, nesse prefácio, uma consciência da individualidade de seu tempo, bem como uma clareza da tarefa que lhe cabia como escritor. Considerando a especificidade de um período de formação da nacionalidade e da literatura brasileiras, sua missão seria a de um operário a serviço de seu tempo. Significando dizer que Alencar destinava a si e a seus contemporâneos a função de “apurar o ouro fino”, ou seja, extrair da língua falada pelo povo o que seria passível de se tornar literatura. Na sua “Carta ao Dr. Jaguaribe”, Alencar identifica a quem dedicou o prólogo da primeira edição de *Iracema* e nela trata de inúmeras questões, a maioria delas com relação à etimologia dos termos indígenas, outras dizem respeito ao seu processo de criação e à recorrência às fontes. É importante perceber nesta carta o caminho por que passa Alencar para atingir o efeito estético desejado e ao mesmo tempo criar um linguajar indígena, sem contudo, comprometer a interação homem branco (leitor) e indígena (criação poética). Assim, em sua carta, prossegue fazendo o

histórico de *Iracema*. Afirma que nessa época, ao ler “as produções que se publicavam sobre o tema indígena” (ALENCAR, 1965, p. 253), observou que eram insatisfatórias. Tendo a sua censura alcançado também a Gonçalves Dias, “o poeta nacional por excelência” (ALENCAR, 1965, p. 253), pois os seus selvagens falavam “uma linguagem clássica, o que lhe foi censurado por outro poeta de grande estro, o Dr. Bernardo Guimarães” (Idem, p. 253), e “exprimem ideias próprias do homem civilizado”, concluiu que não seria “verossímil tivessem no estado da natureza” (Idem, p. 253). Alencar atribui aos indígenas comportamentos, ideias e linguagem incompatíveis com seu estágio de civilização. Reconhecendo que “o poeta brasileiro tem de traduzir em sua língua as ideias, embora rudes e grosseiras, dos índios” (ALENCAR, 1965, p. 253), nota que a “tradução” deve adequar-se “quanto possa à singeleza primitiva da língua bárbara”, e não representar “as imagens e pensamentos indígenas senão por termos e frases que ao leitor pareçam naturais na boca do selvagem” (Idem, p. 253). Desta forma, a “tradução” do universo indígena respeitaria a sua especificidade e ainda deveria parecer natural ao leitor.

Voltando à “Bênção paterna”, para melhor entendermos o trabalhado com a linguagem e, por extensão, a criação literária, Alencar segue com o pensamento de que a grande responsabilidade dos escritores de então era “separar o joio do trigo” ou “escoimar as fezes”. Estas são metáforas que põem em evidência o caráter emergencial dos letrados, quando deveriam transformar a matéria desforme em algo apurado, enformado e polido. Considerando a criação literária como expressão máxima da vivência do cotidiano do povo, naquilo que ele tem de mais característico em relação aos demais, o crítico se volta para uma produção literária centrada em uma determinada época. Compreende a literatura como um atributo da particularidade de diversos tempos presentes das sociedades no decorrer da história, em acordo com as mudanças ocorridas nas línguas que se inserem na formação do texto literário. A literatura, conseqüentemente, seria um espaço dinâmico que acompanharia as transformações da sociedade em consonância também com as modificações ocorridas na própria linguagem. Sem deixar de reconhecer a contribuição estrangeira, o escritor não poderia dar “ao carioca, esse parisiense americano, esse ateniense dos trópicos, uma paródia insulsa dos costumes portugueses” (ALENCAR, 1959, p. 701). Este prefácio termina com a provocação nacionalista fundamentada nas “mais sábias e profundas investigações começadas por Jacob Grimm, e ultimamente desenvolvidas por Max Müller, a respeito da apofonia” (ALENCAR, 1959, p. 702): “O povo que chupa o caju, a manga, o cambucá e a jabuticaba, pode falar uma língua com igual pronúncia e o mesmo espírito do povo que sorve o figo, a pera, o damasco e a nêspira?” (Idem, p. 702).

O crítico também salienta uma prática comum referente ao fazer literário ao longo da história, o que pode transformar “os caprichos do espírito do idiota inspirado” em uma produção escrita que venha a ter o *status* de literatura. Para Alencar, o texto literário seria portador de um acúmulo deixado por diferentes períodos históricos, mantendo nele um caráter comum que sobrevive ao longo do tempo. Uma literatura em formação como a brasileira exibiria, desta maneira, um trajeto de duas vias: a primeira, inserida na dinâmica viva da sociedade; a segunda, como parte de um conjunto de pilares fincados no passado, visando o acúmulo do que considera uma forma literária.

As questões trabalhadas por Alencar em “Benção paterna” foram feitas em um contexto específico: era o momento da defesa de seus livros contra ao repúdio dos críticos que vinculavam seus romances a fins exclusivamente comerciais, de pouca criatividade e esteticamente pobre. No ano de 1872, José de Alencar era um escritor estabelecido e consagrado pelos meios literários do grande público, afinal, *O guarani* já havia sido publicado fazia quinze anos, com grande sucesso. Dentre as críticas recebidas por Alencar, estavam a de Franklin Távora e Castilho, que o chamavam de “escritor de gabinete”, por causa de uma suposta infidelidade nas descrições da natureza e inverossimilhança quanto à realidade dos fatos. Posteriormente, foi a vez de Joaquim Nabuco (1978) entrar em polêmica com Alencar através do jornal *O globo*, na coluna “Aos domingos”, em 1875, destacando aquele a falta de modernidade na obra alencarina.

Pensando nas concepções teóricas acerca do que é moderno, encontra-se um apanhado de informações que nos induzem a acreditar que Alencar seguia numa estrada crítica e produtiva própria daquilo que se considera moderno. Jauss (1997), em seu texto *Tradição literária e consciência atual da modernidade*, analisa a história do conceito de moderno a partir dos contrastes da experiência moderna que se renovam sem cessar ao longo da história das ideias, produzidos como a autoconsciência temporal de uma época.

Na esteira da tradição literária que se desenvolve por meio da ideia de moderno, desde a cultura grega e romana até Baudelaire, Jauss desloca a questão da história literária com relação a um contínuo retorno histórico cíclico ao novo. Com isto, o autor deveria buscar superar a consciência histórica dos *antiqui* e dos *moderni*, podendo se tornar ela mesma uma constante literária cíclica. Se cada época experimenta uma querela nestes moldes, o que é novo estaria fadado ao perecimento de um presente que no futuro lhe será superior. A proposta de Jauss está baseada na compreensão da historicidade do fenômeno literário e do caráter moderno definido pela autoconsciência característica de cada época, em que ocorreria um diálogo entre texto e receptor dentro de um contexto histórico dado:

O sentido de *modernus* não se reduz ao significado atemporal do topos literário, mas se desenvolve através das mudanças históricas da consciência da modernidade, e reconhecemos a sua potencia histórica criativa, quando surge a oposição determinante – a ‘despedida’ de um passado pela autoconsciência histórica de um novo presente (JAUSS, 1996, p. 50).

Antonio Edmilson Martins Rodrigues (2000), em consonância com o argumento de Jauss, analisa o percurso de muitas querelas entre antigos e modernos na história das ideias, e assegura o pressuposto de que o *modernus* é a despedida de um passado pela autoconsciência histórica do presente (RODRIGUES, 2000, p. 247). O autor faz distinção desta percepção do termo moderno em um período determinado da história ocidental, destacando o caráter moderno como sinal da consciência da historicidade de um presente. Nas palavras de Rodrigues, “a cada novo século, a construção de sua identidade passa pela definição de um campo de diferenciações que produz um novo moderno” (Idem, p. 246). Seria possível, desta forma, captar as diferentes concepções de moderno em determinados contextos históricos, tais como no Renascimento, no Iluminismo e com Baudelaire durante o século XIX. Assim, pois, se moderno é uma consciência do presente acerca de seu passado e futuro, assim como o belo estava para os antigos e o horrível ou grotesco para os intelectuais do tempo moderno¹⁰. Em Alencar, a estética está para o belo e o horrível de sua época, e diríamos melhor, entre o belo e o belo horrível, que são faces de uma mesma moeda da consciência temporal do que se concebia como um escritor moderno.

1.2 A estética nascida do crítico

Da crítica de José de Alencar nasce uma estética mais finamente trabalhada e não antes executada com tanto vigor e conhecimento. Desta maneira é que, ao ser polêmico, o autor cearense lança aquela que poderia ser considerada como uma arte poética bem articulada e consciente a respeito da estética romântica brasileira, sem as velhas prerrogativas de um caráter meramente clássico, algo ainda tão recorrente nos nossos poetas.

¹⁰ O termo *tempo moderno*, foi uma distinção semântica criada por Reinhart Koselleck (2006), que estabeleceu três sentidos para a expressão: um tempo percebido como novo frente à denominada Idade Média; uma mera descoberta do que passa a ser novo, em contraste com o passado; uma pretensão qualitativa de moderno, como sendo algo completamente diferente a um tempo anterior, agregando ao novo um caráter temporal de época (KOSELLECK, 2006, p. 274). A terceira concepção foi pautada especialmente a partir do século XVIII, para a qual o tempo histórico moderno era possibilitada por dois fatores: a reflexão histórica por si mesma promovida pela Filosofia da História, e a consciência histórica dos homens que definiam seu tempo presente como novo, principalmente após a experiência da Revolução Francesa.

Afinal, estimulado pelo espírito nacionalista de independência, os poetas brasileiros demonstraram grande interesse pelo gênero épico. Isso é manifestado não apenas pela valorização de obras do século XVIII, mas principalmente pela composição de novos exemplares do gênero: “o ideal dessas gerações”, diz Antonio Candido, “era transcender a poesia lírica pela elaboração de uma grande epopeia nacional, preferivelmente de assunto indígena” (1987, p. 347).

Nas críticas de Alencar ao texto d’*A confederação dos tamoios*, é possível verificar uma poética sobre o tema do índio, que servirá no futuro para a produção de *Iracema*. “O que ressalta sobretudo dos artigos de Alencar”, diz Afrânio Coutinho, “é a conceituação crítica [...] a respeito do que deveria ser uma teoria brasileira da literatura” (1968, p. 97-98). Teoria esta não desvinculada da tradição, as cartas de Ig. demonstram “certa estreiteza no apelo a velhas regras poéticas para comprimir a liberdade criadora” (CANDIDO, 1981, p. 362). Percebe-se que também há no Romantismo alencariano o choque de contradições que viria a produzir um terceiro conceito, a desaguar naquilo que Baumgarten chamaria de o terceiro excluído, e que, mais tarde, poderia ser reformulado e chamado de o princípio do terceiro incluso¹¹.

Inicia-se, no Setecentos, uma preocupação em tornar a estética uma ciência, para isso, Baumgarten formulou o princípio do terceiro excluído. Ele fala das leis da arte, colocando-as ao mesmo tempo no sentido de belo e feio, sem ver nisso anulação da sentença, que podemos entender melhor a partir de suas palavras sobre o assunto:

As leis da arte estética, todavia – como um tipo de constelação de leis particulares – estão difundidas por todas as artes liberais, e ainda possuem uma esfera mais abrangente: elas valem onde quer que seja preferível conhecer algo – do qual não é necessário o conhecimento científico – de modo belo a conhecê-lo de modo feio. A partir disto, esta constelação de lei, mais do que alguma das leis particulares, merece ser reconduzida a uma forma de arte, pois um dia há de apresentar – como partes distintas das artes tiradas dela mesma – um sistema mais completo para o conhecimento da beleza. Devido à sua infinita variedade, não pode ser esperado algo completo nas leis particulares, a não ser que – elevando-nos às fontes não só da beleza, mas também às do conhecimento, elevando-nos, enfim, à natureza de ambas – examinemos as primeiras divisões de ambos os conceitos, que se esgotam, se divididos segundo o princípio do terceiro excluído, aplicado na presença de dois opostos contraditórios. Mas isto transformará a arte estética, levando-a a assumir a forma de uma ciência (BAUMGARTEN, 1993, p. 117).

¹¹ Baumgarten iniciou a separação do terceiro excluído da contradição, dando assim, autonomia à estética. Posteriormente, Adorno, com base nas ideias de Baumgarten, deu origem à teoria do terceiro incluso, para a qual “em cada obra de arte o estilo é promessa, e se é ele que autoriza a transcendência do real através do momento singular de reação estética, o estilo é parceiro da contradição na luta contra a harmonia e a identidade. Equivale dizer que o estilo é expressão estética do princípio do terceiro incluso (MODERNO, 1997, p. 447).

Com efeito, o autor entende a experiência do belo como conhecimento inferior, subordinado ao conhecimento superior, isto é, o racional. A estética, seria como a ciência da perfeição deste conhecimento inferior. Ao subordinar a teoria da arte a pressupostos epistemológicos, acaba por permitir uma mais ampla compreensão do fenômeno artístico, evidenciando a experiência rudimentar do belo. Une o gênio inato ao homem comum, uma vez que ambos dependem de uma formação.

Nas *Cartas sobre A confederação dos tamoios*, a necessidade por parte de Magalhães de uma formação para a arte é denunciada por José de Alencar. Escritas para o jornal sob o pseudônimo de Ig. – referente à personagem Iguassú, do livro de Magalhães –, as cartas são publicadas posteriormente em livro, já com o nome de Alencar, tamanha a repercussão de seu posicionamento frente à produção do autor d’*A Confederação*.

A crítica de José de Alencar, com relação ao poema *A confederação dos tamoios*, trata das diversas características da epopeia clássica que faltam no texto, e ainda mais precisamente quanto ao plano épico para o qual todos os poetas deveriam convergir. Não importando seu período, fosse ele clássico, medieval ou romântico, pois esse plano teria sido considerado por escritores como Dante, Villon, Camões e Goethe, que teriam por identificação

as mesmas ânsias, uma mesma angústia em face do Cosmos e do próprio homem. Mas de onde lhes vem a angústia? Vem do fato de intuírem num e noutro uma legião de contradições, antíteses, contrastes e ‘mistérios’, que diligenciam entender e reduzir a uma síntese tão perfeita quanto possível, uma síntese que os harmonize e dê uma ideia de unidade. A poesia, assim colocada em seu mais alto grau, torna-se ao mesmo tempo anunciadora, reveladora, e condutora (não é para menos que o poeta já foi chamado de vate, ‘adivinho’). Com isso, ela acaba sendo o veículo expressivo ou o continente de uma concepção global do universo e do homem (MASSAUD, 1967, p. 66).

Ademais, o crítico chega a comentar que devido às falhas, o poema não é nem épico nem moderno. O poema não abarcaria a complexidade e a riqueza do gênero clássico e não manifestaria o singular espírito nacional e contemporâneo daquele século. De fato, sem as contradições básicas da escola romântica, querendo Magalhães trazer a lume um texto meramente nacional, de acordo com seus próprios padrões de nacionalidade, não teria conseguido atingir a beleza, isto é, a grandeza estética de uma arte autônoma. Parecia visível a falta de um senso livre de imposições, pois fechado era o círculo literário a que pertencia o autor de *A confederação dos tamoios*. Para Alencar, o belo também exerce uma função muito importante no fazer literário, e critica os escritores da moda que não o sabem utilizar:

Mas aqueles que até hoje têm explorado a literatura nacional, em vez de procurar o belo nas coisas, julgam que o acham em duas ou três palavras indígenas, em uma

meia dúzia de costumes selvagens; e atiram aos leitores essa palavra e esse costume, deixando a cada um a liberdade de ir procurar na sua imaginação a poesia que oculta esse mito indecifrado da literatura pátria (ALENCAR, 1953, p.28).

O emprego da imagem da cor local não deve ser o de meramente acrescentar os elementos da pátria de forma falsa e convencional, contribuindo para que o texto tenha o reconhecimento de sua nacionalidade; a cor local deve estar presente em toda a obra, como fonte de inspiração e vida poética. Exponente da corrente romântica, Victor Hugo considera que é a arte que possui os meios de execução e todo o material necessário para pôr em movimento a natureza, criando a partir disso o drama, dignificado pela cor local, a qual “não deve estar na superfície do drama, mas no fundo, no próprio coração da obra, de onde se espalha para fora dela própria, naturalmente, igualmente, e, por assim dizer, em todos os cantos do drama, como seiva que sobe da raiz à última folha da árvore” (HUGO, 2007, p. 70).

Em pleno período pós-independência, na emergência de se encontrar elementos na terra que fossem propriamente brasileiros, a ex-colônia se vê em um estado contraditório onde o que é local é também estrangeiro. Os escritores mais ávidos por um nacionalismo puro não se davam conta da riqueza estética que se poderia extrair da cultura de um povo de índole multicultural. A cor local não estava na superfície meramente indígena, mas também na raiz, de semente variada, que deu à última folha da árvore um colorido muito especial. É desta maneira que, em “Bênção paterna”, após escrever sobre como sua obra ficcional se organiza relativamente à “gestação lenta do povo americano” e ao período posterior à independência política, Alencar reconhece, de forma muito lúcida, a situação do país dependente culturalmente. O autor de *Iracema* tem na devida conta a preocupação com a importação das formas artísticas, o problema da dependência cultural, a compreensão da mescla cultural – uma ordem de problemas que coloca na pauta diversas possibilidades de inter-relações entre culturas e sociedades, que vão da subserviência à reelaboração de formas em alto nível, disciplinada pelo filtro da experiência local, nacional. A afamada cor local, aspecto extremamente valorizado na produção e apreciação de uma obra literária no período, a busca “do matiz brasileiro” ou “daquele sabor de terra”, por assim dizer, atrelado ao ensejo da produção de uma literatura nacional diversa da portuguesa, também se fazia presente na concepção de literatura de Alencar. A literatura brasileira, original pela mescla cultural e pelo contato com a natureza, era assim defendida pelo escritor

Lá uns gênios em Portugal ... tomaram a si decidir o pleito, e decretaram que não temos, nem podemos ter literatura brasileira ... Este grande império é uma nação oca; não tem poesia nativa, nem perfume seu; há de contentar-se com a manjerona, apesar de ali estarem recendendo na balça a baunilha, o cacto e o sassafrás ... Os

oráculos de cá, esses querem que tenhamos uma literatura nossa; mas é aquela que existia em Portugal antes da descoberta do Brasil. Nosso português deve ser ainda mais cerrado, do que usam atualmente nossos irmãos de além-mar ... para dar-lhe o aspecto de uma mata virgem (ALENCAR, 1965, p. 494-495).

No mesmo programa de fazer emergir a especificidade nacional se encontram também as histórias ambientadas na cidade. A ficção urbana desvelaria a fisionomia da sociedade brasileira, e nas palavras do escritor, de maneira “indecisa, vaga e múltipla”, em razão de elementos diversos, nacionais e estrangeiros. Para compreender essa sociedade dos grandes centros urbanos, em especial o Rio de Janeiro da época, seria preciso considerar a mescla cultural – a forte presença de culturas europeias, além da portuguesa, a francesa, por exemplo. Sobre os romances urbanos, ponderava que seu conteúdo advinha de um processo de “importação contínua de ideias e costumes estranhos”, que diariamente traziam todos os povos do mundo, os quais deviam “formar o amálgama indigesto”, de que poderia “sair mais tarde uma individualidade robusta”. Múltiplos “traços de várias nacionalidades adventícias” iam “diluindo-se para infundir-se n'alma da pátria adotiva, e formar a nova e grande nacionalidade brasileira” (ALENCAR, 1965, p. 496), forjada por uma “luta entre o espírito conterrâneo e a invasão estrangeira” (Idem).

Nesse sentido, em “Benção paterna” Alencar defende seus romances urbanos, deixando claro não acreditar que a literatura pitoresca seria a única via para o romance nacional. Uma perspectiva que dá centralidade à concepção de que a ideia de nacional não pode ser reduzido às obras indianistas, àquele já referido “picante sabor da terra” Embora continuasse a afirmar a importância deste tipo de criação para a sua obra no mesmo prefácio, combatia as críticas que reclamavam a exclusividade ou prevalência do indianismo como convenção. “Benção paterna” acaba sinalizando a criação de um ponto de vista brasileiro, no meio literário, quanto às transformações da civilização brasileira, sem se comprometer com a ingenuidade de um patriotismo alucinado e desvinculado da realidade de seu povo. Com isto, Alencar, como posteriormente Machado de Assis¹², mesmo que de forma indireta, impõe-se sobre o nacionalismo puro como validação estética. Uma vez que o ambiente à luz de seu

¹² Machado de Assis, em “Notícia da atual literatura brasileira”, coloca-se contra a postura que pode resultar na opinião de “que só reconhece espírito nacional nas obras que tratam de assunto local, doutrina que, a ser exata, limitaria muito os cabedais da nossa literatura” (ASSIS, 1997, p. 19). Como exemplo escolhido por Machado para a negação do exclusivismo do tema nacional, está Gonçalves Dias, atestando a argúcia do leitor de poesia que ele foi. Machado afirma que os poemas e dramas deste autor, na sua maior parte, não se enquadram como nacionais, e no entanto não haveria prejuízo da força de sua poesia indianista. Além disso, estaria a amplitude do temário de Gonçalves Dias, o qual lança mão de ambientes, paisagens e épocas que não se coadunam ao princípio programático de dar expressão a particularidades nacionais: suas peças de teatro ambientadas no Portugal e na Itália do século XVI ou seus poemas que exploram veio orientalista, como “Agar no deserto” e “Zulmira”, e a glosa de temas medievais portugueses nas suas *Sextilhas de Santo Antão* (ASSIS, 1997, p. 17-28).

passado e presente, entremeado de suas diversas nuances e aspectos, oferece uma chave-mestra para a compreensão da realidade e, conseqüentemente, da transformação desta em ficção. A invenção não seria algo descolado do real, mas a representação de uma forma bela, do que a realidade teria de mais estético, simplesmente do que teria de melhor a se manifestar em arte.

O conhecimento de Alencar acerca da arte clássica, também não seria gratuito, existindo uma relação direta entre o pensamento crítico de José de Alencar e a tradição retórica tal como ela se apresentou nos principais manuais oitocentistas de eloquência (MARTINS, 2005). Essa afinidade é contrária ao pressuposto de que os fundamentos teóricos do Romantismo abandonaram por completo as perspectivas tradicionais dos modelos retóricos oriundos do século XVIII. Esta seria a visão de uma crítica literária que relegou a segundo plano os manuais de retórica e poética, assimilando a sugestão de que os românticos brasileiros, ocupados com a defesa da liberdade poética, aboliram por completo o uso de técnicas tradicionais que remetem ao chamado classicismo setecentista. Para Eduardo Martins “o classicismo fecunda o Romantismo como uma fonte subterrânea”, já que os românticos “nunca abandonaram, por completo o lastro greco-latino, quando o receberam em sua formação” (MARTINS, 2005, p. 3). No caso específico de Alencar, mais do que uma fonte subterrânea, este aspecto é vivo, em forma de diálogo constante com o passado literário do ocidente, constituindo decisivamente seu argumento a respeito do traço moderno da literatura brasileira. Na quarta carta sobre *A confederação dos tamoios*, o autor sublinha a importância que teve os clássicos da antiguidade na montagem de sua argumentação crítica:

[...] começando a ler os grandes autores da antiguidade, ainda mais me confirmei na opinião de que o poeta deve ser necessariamente filósofo, pintor e músico (...)
(ALENCAR, 1953, p. 32).

[...] posso dizer alguma coisa de Virgílio, meu livro predileto, que tem sempre nas suas páginas alguma nova beleza, ainda desconhecida, a revelar-me (Idem).

Ao reconhecer que pode encontrar nos considerados clássicos algo de novo a ser descoberto e apreendido, Alencar mostra que a forma literária brasileira que tenciona construir não se constitui em oposição ao que de melhor foi elaborado no conjunto das obras ao longo do tempo. Os autores do passado servem de exemplo sobre o quanto eles foram importantes para suas respectivas épocas, mas também para apresentar o acúmulo de experiências literárias que deixaram para as gerações posteriores. Esta operação de diálogo constante com a tradição se modifica com o tempo, uma vez que Alencar não defende a reverência aos antigos através de submissão ou fixação de regras. Portanto, a elaboração da

forma literária brasileira é histórica em dois sentidos: histórica porque dinâmica e em conformidade com as peculiaridades temporais; mas também porque carrega consigo o caráter de literatura, que se constitui a partir do conjunto de todo o desenvolvimento histórico. Não apenas aos grandes autores gregos e latinos que Alencar se afirma devedor. No prefácio da edição em livro das *Cartas*, o articulista reconhece a importância de René Chateaubriand e Alphonse de Lamartine: “Alguém pensou, ou quis pensar, que tive colaboradores nestas cartas, mas enganou-se completamente; tive sim mestres como Chateaubriand e Lamartine, de quem lia algumas páginas para ter a coragem de criticar um poeta de reputação como é o Sr. Magalhães” (ALENCAR, 1953, p. 33).

Ainda na quarta carta, é possível perceber de modo mais explícito a importância da leitura de Lamartine na análise de Alencar sobre o caso brasileiro:

A poesia é a encarnação do que o homem tem de mais íntimo no coração e de mais divino no pensamento; do que a natureza tem de mais belo nas imagens e de mais harmonioso nos sons! É ao mesmo tempo o sentimento e a sensação, o espírito e a matéria; e por isso ela forma uma linguagem perfeita, que exprime o homem em toda a sua humanidade, que fala ao espírito pela ideia, à alma pelo sentimento, à imaginação pela imagem, e ao ouvido pela música (ALENCAR, 1953, p. 22).

Servir poeticamente à realidade brasileira, à natureza de um país recém-independente, não seria tarefa fácil. Frequentemente os teóricos brasileiros não chegavam a um acordo quanto ao conceito de verossimilhança, fazendo-se necessário uma teoria do belo. Alencar não deixou de tratar do assunto nas suas *Cartas sobre A confederação dos tamoios*.

1.3 José de Alencar: a concepção do belo

Os primeiros românticos alemães, como Goethe, entendiam o poder da observação da natureza com um conceito muito aproximado ao de José de Alencar, quando este diz nas *Cartas sobre a Confederação dos Tamoios*: “Para mim um poeta, e sobretudo um poeta épico, deve ser ao mesmo tempo autor e ator: como autor ele prepara a cena, ordena a sua decoração, e tira todo o partido da ilusão teatral; como ator é obrigado a dar a todas as suas palavras, ao seu estilo, um tom e uma elevação que esteja na altura do pensamento” (ALENCAR, 1953, p. 11).

Para Goethe, fazer ciência era estar em relação com um mundo que se modifica e é modificado a cada momento por cada elemento que nele existe.

Desta maneira, o sujeito que observa também atua, é autor e ator, é ativo e passivo, intui a totalidade no instante; age na transformação desse conjunto; torna-se também ele um

particular no geral e, por sua arte, reproduz para além da explicação essa ampla relação inexprimível. Goethe afirma:

As observações da natureza satisfazem-me muito. Parece estranho, mas é natural, que por último deva aparecer uma espécie de conjunto subjetivo. Na verdade, torna-se, como quer o senhor, ‘o mundo do olho’, que é esgotado através de forma e cor. Pois se atentar bem, então precisarei só muito pouco dos recursos dos outros sentidos, e toda a racionalidade transforma-se numa espécie de representação (GOETHE & SCHILLER, 1993, p. 92-93).

Também na sua *Doutrina das cores*, Goethe defende a ideia de uma relação sempre aberta entre o sujeito e o objeto, mostrando o papel crucial entre o observador e o agente. A postura de Goethe nessa obra é a de quem procura enfrentar o racionalismo científico no seu maior domínio: a física. Surge, assim, um enfrentamento à visão racionalista da natureza, a um ponto fundamental do seu método e do filosofar que o subjaz: a ideia de que há uma relação inelutável entre o sujeito e o objeto. Para Alencar, a natureza é contemplada no que tem de mais variável e complexa, em que o belo ideal está em constante choque com o grotesco ou o horrível. Quando Alencar peca na verossimilhança sonhada por Távora (afeita a copiar a realidade tal qual ela era), por exemplo, nada mais faz que tentar uma conciliação entre o verossímil dos elementos externos à obra, do real em si, e o verossímil dos elementos internos da obra, já que pretendia ser ela uma representação artística do Brasil recém-independente. O sujeito em Alencar submete a natureza e é submetido por ela, sua pena busca o que há de belo e poético na natureza; a natureza, por sua vez, conduz ao belo, mas também ao que há de horrivelmente belo na sua manifestação viva e colorida.

No caso dos romances urbanos, os aspectos naturais parecem ser percebidos por Alencar como práticas, valores e ideias, que devem contribuir para a edificação do imaginário sobre a natureza fluminense. Natureza como objeto acerca do qual se erguem representações, veiculando visões de mundo, que mediante suas imagens formam e dão vida ficcional ao repertório cultural brasileiro. Os aspectos naturais conferem certa singularidade à cidade, à região, à localidade, e, por extensão, à nação mesma. Um exemplo de romance urbano alencarino é *Sonhos d'ouro*, em que se verificam tais inclinações (DE MARCO, 1981). O livro exhibe em sua abertura as belezas da natureza fluminense: “O sol ardente de fevereiro dourava as lindas serranias da Tijuca”, e mostra, em boa parte de sua composição, o espaço natural como palco para o desenvolvimento da trama, como as paisagens que vão surgindo durante os passeios dos personagens, com a Tijuca ocupando lugar privilegiado no romance. A obra tem 34 capítulos, e pelo menos 22 deles, acrescido o pós-escrito, ilustram esse espaço natural como ambiente das cenas. Somente a partir do capítulo XXIII, é que o palacete à Praia

de Botafogo toma a primazia. Os capítulos são marcados pela presença da natureza, cultura e sociedade que muitas vezes interagem de forma harmoniosa. Porém, manifestando-se de modo articulado, a sociedade, com suas características capitalistas, faz ressaltar sua dimensão negativa e maléfica. A flor que brotava em seu próprio espaço e tempo, como forma de uma existência pré-capitalista, é descrita como originária de uma "natureza lerda", atada a um antigo sistema, com o sol e a chuva. No entanto, ela se relaciona ao que a sociedade moderna e capitalista "aferventa a vapor" e reduz a uma mera operação química, tendo como símbolo para mediar o ouro, o dinheiro (MACFARLANE, 1989, p. 177). Aqui, a natureza representa, pois, um tempo singular; nela a "pequena flor silvestre" do arbusto das matas da Tijuca oferece botões que brotam "em dezembro, por muito tempo se conservando estacionários; sem crescimento aparente" (ALENCAR, 1965, p. 500); e "só dois ou três meses depois, em fevereiro e março, que as gemas d'ouro" (ALENCAR, 1965, p. 501) se elevam e desabrocham para murchar no mesmo dia. O mundo conquistado pelo dinheiro e cálculos de lucro entra em contradição com a natureza da Tijuca, uma área mais afastada e reservada e, de certo modo, um refúgio para a visão idealista presente em *Sonhos d'ouro*. Alencar designa o personagem Ricardo de artista, por causa do seu encontro com uma flor. Ricardo ignora o conhecimento operado pelos cientistas, baseado na classificação de várias espécies de plantas; todavia, lança mão de seus próprios métodos de análise e concepção acerca daquilo que observava: "O modo por que ele admirava a pequena flor revelava o tato do artista ou do poeta. Seu exame em nada absolutamente se parecia com a fria dissecação que o botanista opera nas diferentes partes de uma planta, para conhecer o seu gênero, classe e família" (ALENCAR, 1965, p. 500-501). Tal qual deveria ser um artista ao expressar uma imagem da ideia, via a flor como um ser vivo, semelhante aos animais e, após considerar sua forma e cor, conclui: "Falta-lhe o perfume, que é o coração da flor, a sua respiração" (ALENCAR, 1965, p. 500-501).

Nas *Cartas sobre A confederação dos tamoios*, Alencar afirma que a poesia, a pintura e a música se encontram sempre juntas na natureza e, são, respectivamente: a forma, a cor e o som, imagens perfeitas da ideia, isto é, da completude do pensamento (ALENCAR, 1953, p. 25). Desta forma, para Alencar, o tratamento correto da ideia apareceria tanto em Homero como em Miguel Ângelo e Rossini, pois seriam "o mesmo homem, ora poeta, ora escultor, ora músico; Virgílio, Donizetti e o Ticiano, é a mesma trindade poética e artística; Shakespeare, o Veroneso e Meyebear, são três transformações de um só gênio; Pindaro, Raphael e Verdi, é o mesmo lirismo na poesia, na pintura e na música" (ALENCAR, 1953, p. 25).

Nota-se que a imagem defendida por Alencar está em conformidade com a ideia, hipótese semelhante à filosofia de Ficino, para quem as ideias são realidades metafísicas e

imanescentes ao espírito de Deus, enquanto a matéria é a imagem do que efetivamente existe (PANOFSKY, 1994, p. 55), daí Alencar falar das imagens da ideia, como quem crer definitivamente na possibilidade da ideia ser transposta à imagem, bem diferentemente do que pensava Platão, que acreditava que nem mesmo com o labor do artista

a obra de arte pode pretender uma categoria mais elevada que a da ‘imagem’, ora, a imagem apesar de sua aparente semelhança com a Ideia, sob muitos aspectos está em contradição com ela e tão afastada dela quanto o ‘nome’, com a ajuda do qual o filósofo, submetido à necessidade (da linguagem), exprime suas reflexões (PANOFSKY, 1994, p. 9-10).

Tal concepção, presente especialmente na alegoria da caverna, é parte d’*A república*. As ideias são apresentadas em Platão (1979) como a única realidade verdadeira, enquanto os fenômenos não passam de ilusão, de aparências.

Sem essa preocupação platônica, a imagem desagradável, para Alencar, seria a que pecasse e deixasse faltar um desses elementos: forma, cor e som. É a construção da imagem a partir desses itens que a coloca em perfeita consonância com a ideia; sendo assim, a imagem de um homem que se deita n’uma rede para dormir, e que começa a se balançar e a sonhar, não terá nada de poético, comenta Alencar, referindo-se ao episódio em que o índio Jagoanharo, na casa de Tiberiçá, sonha com S. Sebatião. Afinal, o olhar interior e atento do artista, ao voltar-se para a realidade, no caso de Alencar, para a natureza, deve fazer mais que uma imitação, deve se inspirar nela, no desejo de encontrar o que há de belo nas coisas. A sensibilidade não seria enganosa, pois poderia, sim, ser perfeito, ideal, ainda que produzido por mãos humanas. A imaginação cumpre papel preponderante na realização deste feito, animando a ideia, fazendo da natureza mais que um simples modelo a ser copiado, fomentando a riqueza da invenção. Pois a imitação representa o que se pode ver, as coisas mais tangíveis; a imaginação, até o que não se vê.

Segundo Alencar, em “tudo pois há poesia, [...], em tudo há o belo, que não é senão reflexo da divindade sobre a matéria” (1953, 28), não concebendo que a natureza seja inferior ou superior à obra de arte. Os renascentistas se dividiam nesses dois conceitos, de um lado, a obra de arte sendo vista como inferior à natureza por se tratar de uma mera imitação desta; por outro, de ser superior, quando o artista, corrigindo as falhas da natureza (ou da matéria), criava uma imagem renovada da beleza (PANOFSKY, 1994, p. 18). Contudo, em Alencar, a natureza não é imitada, é inspirada, não podendo ser a obra de arte inferior; e não é superior, uma vez que “em tudo há o belo”. O artista não fechará seus olhos para as falhas da natureza, procurará o que as torna horripelantemente belas. Se para Aristóteles, a forma antes de penetrar na matéria, reside na alma humana (PANOFSKY, 1994, p. 22), sendo o humano carente de

perfeição, logo era preciso anular as imperfeições na obra. Mas Deus, na sua perfeição sobre a matéria, apenas precisa ser revelado pela sua beleza, objetivo não refletido por Aristóteles. O belo participa da ideia mesmo quando a natureza apresenta um desequilíbrio das partes, embora neste caso deva ser filtrado pelo sublime, assunto que comentaremos mais adiante. Tal desequilíbrio também é reconhecido como integrante da harmonia da natureza; é a contradição das partes e seu aparente desequilíbrio que servem de base para o conhecimento profundo da matéria e, conseqüentemente, para uma produção artística mais inspirada. E assim como para Hobbes, parece Alencar acreditar que, no tocante à produção da poesia, ela seria verdadeira desde que estivesse “em correspondência com a ordem conhecida da natureza” (ABRAMS, 2010, p. 354).

Poesia, irmã da arte (ALENCAR, 1953, p. 41) para o escritor cearense, tem sua origem no “laço misterioso que prende a alma ao corpo, a luta entre o espírito e a matéria, a contradição de duas vidas opostas, uma que aspira elevar-se ao seio do Criador, outra que se sente presa à terra” (ALENCAR, 1953, p. 24). Hugo diz algo semelhante sobre a poesia, a qual chama também de drama:

O drama é a poesia completa. A ode e a epopeia não contêm senão em germe; ele as contém, uma e outra, em desenvolvimento; ele as resume e encerra ambas. Atenhamo-nos aos fatos reunidos mais acima: completemo-los aliás por uma observação importante. É que não pretendemos de maneira alguma atribuir às três épocas da poesia um domínio exclusivo, mas somente fixar seu caráter dominante. A Bíblia, este divino monumento lírico, encerra, como o indicávamos há pouco, uma epopeia e um drama em germe, os *Reis* e *Jô*. Sente-se em todos os poemas homéricos um resto de poesia lírica e um começo de poesia dramática. A ode e o drama se cruzam na epopeia. Há tudo em tudo; só que existe em cada coisa um elemento gerador ao qual se subordinam todos os outros, e que impõe ao conjunto seu caráter próprio (2007, p. 43).

Para Hugo, o cristianismo teria sido causa fulcral para a resignificação das vozes e sentimentos humanos. Assim como o clássico bebia nas fontes da mitologia para compor sua epopeia, não poucos românticos escolheram o cristianismo como religião apta a dar forma a sua nova cosmovisão, no seu empreendimento audacioso em busca da reintegralização junto ao antigo (MOISÉS, 1967). Além disso, o cristianismo, ao inspirar no homem sua dupla face (uma perecível, outra imortal; uma carnal, outra espiritual), e ao revelar-lhe a complexidade existencial, lançou os fundamentos das contrariedades humanas, a percepção do indivíduo sobre uma realidade mergulhada no caos, com a percepção da própria miséria humana, necessitada de uma metafísica celestial. E assim,

a poesia nascida do cristianismo, a poesia de nosso tempo é, pois, o drama; o caráter do drama é o real; o real resulta da combinação bem natural de dois tipos, o sublime e o grotesco, que se cruzam no drama, como se cruzam na vida e na criação. Porque a verdadeira poesia, a poesia completa, está na harmonia dos contrários. Depois, é tempo de dizê-lo em voz alta, e é aqui sobretudo que as exceções confirmariam a regra, tudo o que está na natureza está na arte (Hugo, 2007, p.46-47).

Na épica mitológica, não havia a reflexão sobre as contrariedades e as vicissitudes da vida, que passariam a marcar de forma mais drástica o período pós-revolução¹³. A forma seguia uma rotina em que a ordem e a lógica regiam os interesses dos indivíduos. Tudo estava dado e as respostas já existiam antes mesmo das perguntas (LUKÁCS, 2000). A narrativa é cíclica, retomando com propriedade o estado primeiro do movimento e das coisas. Pois

Observados de longe, acontecimento e homens aumentam de proporção. O passado remove os heróis de vicissitudes vividas. Encerrados num tempo concluído, vivem em perfeição indelével. Não evoluem. São para todo sempre o que são. O tempo, subtraindo-os de mudanças, confere-lhes a aura divina que os envolve, eterniza-os na memória dos pósteros (SCHÜLER, 2004, p. 35).

E assim,

Se algum dos deuses quisesse libertar os homens da lei da morte, ofenderia ordem firmemente estabelecida. Imanente, o destino ordena, liga o passado ao futuro. Não aniquila o homem, estabelece-o, ao contrário, na condição humana. [...] A ordem universal exige que imperecíveis sejam apenas os deuses e suas moradas olímpicas (SCHÜLER, 2004, p.36).

Desta forma, a *totalidade intensiva da essencialidade*, na forma dramática, está em contraposição à *totalidade extensiva da vida*, cuja representação encontra-se na epopeia. O herói épico empreenderia um conjunto de deveres morais apriorísticos. Tal apriorismo somente é possível porque, ao contrário da épica, a forma dramática teria perdido o vínculo com a totalidade espontaneamente sensível, empírica. A epopeia não poderia, a partir de sua forma, superar extensão, profundidade, conclusividade e materialização, em vista de que se estabelece na ordenação da vida historicamente dada (LUKÁCS, 2000). Entretanto, para Alencar, poesia é mais que uma totalidade intensiva da essencialidade, é também poder ver,

¹³ Com efeito, não “é demais lembrar que a expressão ‘revolução industrial’, primeiramente utilizada na língua francesa e, depois na inglesa, surgiu por analogia com ‘revolução francesa’ – analogia que, como parte do imaginário da época, já constituía um sintoma claro de ambas as mudanças que engendravam uma sociedade nova. Poderíamos dizer que o imaginário romântico nasceu como tomada de consciência destes dois processos de ruptura, mas sem determinar o que veio antes ou o que veio depois. A ansiedade e a expectativa geradas pela combinação destas mudanças foram tais que excederam, não raro, as dimensões objetivas das transformações, projetando sobre elas uma força simbólica capaz também de alterar a realidade, delimitando-lhe contornos e procedendo, dialeticamente, a uma nova tomada de consciência dos homens. Fica difícil, se não impossível, definir o que foi mais significativo, se a realidade concreta ou a simbólica” (SALIBA, 2003, p. 19-20).

sentir e ouvir o pensamento do poeta, sendo isso possível apenas se este se manifestar através da razão, do coração e dos sentimentos (ALENCAR, 1953).

Até aqui, pode-se inferir que a poesia e as imagens da ideia se aproximam em concepções parecidas: a poesia da imagem está para a forma, para a visibilidade e para a razão; a pintura da imagem está para a cor, o sentir e o coração; a música imagética do pensamento está para o som, a audição e os sentimentos. Cada grupo desses elementos pode ser entendido, respectivamente, como Belo do Pensamento, Belo da Natureza e Belo do Sentimento (ALENCAR, 1953).

2 O BELO ALENCARIANO: DO PENSAMENTO, DA NATUREZA, DO SENTIMENTO

2.1 Belo do Pensamento

O Belo do Pensamento se traduz na forma como as palavras são arrumadas e no gênero poético escolhido, ou como uma formação pelo pensamento, de que fala Hegel:

O essencial é guardar unicamente o seguinte parecer: embora o talento e o *genius* do artista tenham também em si mesmos um momento natural, eles necessitam essencialmente da formação pelo pensamento, da reflexão no modo de sua produção, bem como do exercício e habilidade no produzir. Pois está claro que um aspecto central desta produção é um trabalho exterior, na medida em que a obra de arte tem um lado puramente técnico [...] (2001, p. 49).

A habilidade, neste caso, não requer entusiasmo, mas somente reflexão, trabalho árduo e exercício. Esta habilidade é necessária ao artista para que possa dominar o material externo e não ser obstado por sua aspereza (idem, p. 49-50).

Para Hegel, a dificuldade de se estudar a Estética tem como causa o seu objeto – o belo – que seria de ordem espiritual (HEGEL, 1988); porquanto o belo não é um objeto de existência física, mas subjetiva, inerente à atividade espiritual de cada pessoa. No entanto, Hegel não encerra a questão afirmando que o fato espiritual do belo compromete a compreensão do fenômeno estético, pois para ele, o "verdadeiro conteúdo do belo não é senão o espírito" (1988, p. 73). No centro do espírito estaria a verdade divina, isto é, Deus: "Deus é o ideal, que está no centro" (HEGEL, 1988, p. 74). Hegel toma a arquitetura como a "primeira realização de arte" e, para atender a Deus, tem grande responsabilidade de, a partir da matéria, promover transformações que a aproximem do espírito. Com isso, Hegel pensa na arquitetura como a primeira arte a se aproximar de Deus, através do espírito de quem a cria e de quem a utiliza:

A arquitetura mais não faz do que rasgar o caminho para a realidade adequada de Deus e cumpre a sua missão trabalhando a natureza objetiva e procurando arrancá-la aos matagais exteriores, para que eles deixem de ser exteriores, para que o mostrem, fiquem aptos a exprimi-lo, capazes e dignos de o receber. Arranja o lugar para as reuniões íntimas constrói um abrigo para os membros destas reuniões, uma proteção contra a tempestade que ameaça, contra a chuva e as intempéries, contra as feras. Exterioriza, dando-lhe uma forma concreta e visível, o comum querer-ser. Esse é o seu destino, esse é o conteúdo que lhe cumpre realizar (HEGEL, 1988, p. 74).

É possível observar que Hegel e sua fenomenologia vêm ao encontro dos anseios do romantismo alemão – chegando, por vezes, a se identificar com a filosofia da natureza de Schelling, que tem como forma de abordagem a oposição entre consciência e inconsciência.

A criação artística começaria com consciência (subjetivamente) e termina sem consciência (objetivamente), ocorrendo isto porque a atividade deve ser consciente, o que impossibilitaria a produção de algo objetivo, por conseguinte, haveria um momento em que faltaria a consciência. Por um momento poderiam essas atividades (consciência/inconsciência) se identificarem e a produção cessar, porque apenas há produção e movimento quando existe oposição. Findando a produção, também vêm ao fim as contradições, e a harmonia entre as atividades é estabelecida pelo absoluto. E a satisfação é o sentimento que emerge da inteligência que reconhece a identidade que possui seu princípio, em si própria. Moderno irá explicar que, na perspectiva de Schelling,

a obra de arte estruturalmente reage na dialética da consciência com a inconsciência. Essa contradição é disputada pelo produto da liberdade com o produto da natureza (inconsciente). O gênio e suas obras transitam do inconsciente ao consciente e do consciente ao inconsciente. O percurso da arte é semelhante ao percurso do eu: da consciência em direção ao inconsciente, mas igualmente próxima da natureza que começa no inconsciente e termina na consciência. Há uma consciência da produção estética, porém uma inconsciência do produto estético [...] (MODERNO, 1997, p. 338).

Mas a arte não seria a melhor forma de expressar o absoluto. Embora valorize a aparência e a considere essencial para a própria essência, porquanto seria através daquela que esta poderia se mostrar de alguma forma, isto é, a verdade não pode aparecer se não houver a aparência. No entanto, a efetividade só seria encontrada no que é substancial da natureza e do espírito, não na sensação, pois só seria efetivo o que é em-si-e-para-si. A aparência da arte passa a ter significado no momento em que representa e aponta algo de espiritual. Porém, em razão da relação da arte com a aparência, aquela não é a forma mais absoluta de tornar conscientes as intenções do espírito (HEGEL, 2001).

Retomando Schelling, algo seria belo quando, nele, o infinito é expresso de modo finito. A beleza é a solução da contradição¹⁴ infinita. Em outras palavras, somente o produto artístico pode ser belo, no produto natural não há união nem superação de contradições, assim, podendo ser belo apenas acidentalmente. Com isso, a obra de arte não pode ser vista como uma mera imitação da natureza, pelo contrário, é a própria norma para julgar sua beleza. Na produção estética, a contradição que a impulsionou surge do interior do artista, do mais

¹⁴ Sobre a contradição em Schelling, afirma Moderno: “Do obscuro sentimento do gênio fichteano ao obscuro conceito de gênio schellingiano há unanimidade romântica quanto à origem contraditória da criação artística. Se as contradições são inerentes aos instintos em geral, mais razão ainda teríamos para deduzir, conforme Schelling, do instinto artístico contradições específicas. Por ser instinto, a genialidade artística participa da soma dos inatismos do homem. Porém, na estética schellingiana há uma diversidade qualitativa nas contradições: as de origem estética seriam mais profundas, mais abrangentes e orgânicas” (MODERNO, 1997, p. 339).

profundo de si, e nas outras produções, a contradição está fora de quem as produz (SCHELLING, 2001). Eis a diferença entre o produto estético e os produtos que não seriam estéticos. Daí a beleza estética ser mais valorizada do que a beleza natural.

Quanto a Hegel, considera impossível haver regra ou lei para o belo e para o gosto, porque suas representações não variam. De fato, a problematização do campo da estética desenvolveu-se a partir de preocupações congênicas na história do pensamento: a teoria da beleza e a teoria da arte. Ambas foram preocupações filosóficas, sendo primeiramente discutidas por Platão. Embora os filósofos tenham discordado acerca da teoria da arte, ou melhor, como se deve defini-la, continuaram até muito recentemente a debater a teoria da arte mais ou menos nos mesmos termos em que Platão o fez (DICKIE, 2008). A teoria da beleza passou por uma transformação drástica no século XVIII, pois enquanto os filósofos anteriores discutiram sobre a natureza da beleza, os do século XVIII começaram a interessar-se por conceitos adicionais, tais como o sublime e o pitoresco, por exemplo. Tal atividade pode ser compreendida quer como uma divisão da beleza nas suas partes constituintes, quer como um modo de complementar a beleza com conceitos adicionais. Segundo Moderno, para Cassier,

os conflitos fundamentais que o século tentará resolver, suas grandes antíteses – razão e imaginação; gênio e regras; o belo como sentimento e o belo como conhecimento –, são de fato exteriorizações de uma não menos importante luta travada pelo pensamento: a da lógica contra a da estética, ou melhor, da estética contra a lógica. Neste reconhecimento mútuo, dar-se-ão o conhecimento dos limites, das margens epistemológicas, dos objetos diferenciados, dos métodos singulares, das finalidades específicas, dos domínios legisladores e dos seus lugares respectivos na ordem filosófica que se inaugura (MODERNO, 1997, p. 137).

Ao mesmo tempo em que a beleza passava por esta transformação, paralelamente ocorria um desenvolvimento relacionado com esta – o conceito do gosto estava sendo trabalhado no pensamento de filósofos como Shaftesbury, Hutcheson, Burke, Alison e Kant, como se poderia dizer, nas palavras de Susanne Langer, na forma de fenômeno relacionado ao belo¹⁵. Estes pensadores, de modo geral, buscavam desenvolver uma teoria do gosto que lhes permitisse fazer uma análise adequada da experiência da beleza, do sublime, do pitoresco e de

¹⁵ É no século XVIII que estariam os primórdios dos estudos acerca do gosto, e sua análise ainda é presente no século XX, como podemos verificar no livro *Sentimento e forma: uma teoria da arte desenvolvida a partir de filosofia em nova chave*, de Susanne Langer, publicado pela primeira vez em 1953, obra na qual diz: “Gosto, por outro lado, é apenas um dos fenômenos relacionados ao belo (tanto na arte como em outros setores) e ele está relacionado não menos ao decoro e à moda” (LANGER, 1980, p. 13). Porém, no século XX, a dualidade muitas vezes defendida pelos estetas no Oitocentos e Novecentos seja repensada, como a própria Susanne parece fazer ao escrever o capítulo “Paradoxo”, pertencente ao livro supracitado, afirmando que o “paradoxo é um sintoma de concepções erradas; e concepções coerentes, sistemáticas, isto é, o processo de extrair um sentido da experiência é a filosofia. Portanto, uma ideia paradoxal não é para ser descartada, mas sim resolvida” (LANGER, 1980, p. 17). A autora seguirá dizendo que a polaridade de negativo e positivo não possui uma relação polar, porque eles “estão simplesmente associados, respectivamente, com as negativas um do outro” (Idem, p. 18).

outros fenômenos relacionados, assim como ocorreriam na natureza e na arte. A noção de desinteresse constitui o centro destas análises e é o núcleo do conceito de gosto em tais filósofos. E quem mais marcadamente se insere como um grande precursor do pensamento acerca da estética e do belo no século XVIII é Baumgarten, com a publicação de seu livro *Estética*.

Voltando a Hegel, para ele a arte deveria ser necessariamente bela. O autor encontra um ponto em comum entre arte, filosofia e religião quando afirma que são manifestações do *divino*. A diferença é que a arte precisaria da aparência e das sensações, o que a tornaria inferior às outras duas. Esse pensamento o distancia de Schelling, porque para este, a obra de arte seria a mais importante exposição do espírito. Espírito e arte, em Schelling, são inseparáveis, enquanto para Kant, o belo se associa à imaginação.

O sentimento do belo, em Kant, se baseia nas associações entre entendimento e imaginação. Apesar disso, essa associação segue uma lógica, possui objetividade mesmo sem conceito acabado. Dessa forma, pode-se inferir que seria possível uma análise da obra de arte, pois, mesmo sendo uma criação subjetiva, há uma lógica seguida que garante a objetividade. Por exemplo, não seria somente pelo impulso criativo que o artista seria movido ao produzir sua obra, mas também por um conjunto de conceitos e pensamentos que moveriam a sua razão, que constroem sua memória.

Schelling concebe que, para os artistas, o que prova que a solução da contradição de sua obra é devido a um dom de sua natureza, é o sentimento de harmonia infinita. O que impulsionaria a criação artística é um sentimento de contradição infinita, tendo apenas o gênio a capacidade para resolver tal contradição. A única produção estética seria a produção genial, a arte como necessariamente uma criação do gênio.

A harmonia também faz parte do repertório de Shaftesbury, para quem a beleza deve ser harmoniosa e proporcionada para ser verdadeira, pois algo sendo belo e verdadeiro seria agradável e bom. De fato, Shaftesbury (1996), ao escrever o seu livro chamado de *Ensaio sobre o mérito e a virtude*, expõe um princípio de utilidade como regente da identidade do que é belo e bom, embora não os possa fundamentar; mas defende a tese segundo a qual o cultivo do gosto aperfeiçoa e desenvolve as faculdades naturais dos homens. Porém, a simples ideia de uma faculdade de julgar a beleza e a justeza dos objetos naturais ou artísticos não é suficiente para definir o *gosto*. A própria constatação de que existe uma “bela arte” (uma beleza “criada”, por oposição à natural) indicaria outro aspecto a ser considerado: o gosto não pode se restringir apenas à contemplação do belo, ele também terá de abarcar a produção artística. Para que um pintor realize seus quadros, é preciso que ele exercite e forme o seu

“olhar”, sem o qual suas “mãos” jamais encontrariam um modo apropriado de expressar suas ideias. Se os músicos ou os poetas foram bastante hábeis para compor suas respectivas obras, seria porque também seriam capazes de julgá-las, observá-las e aprimorá-las (SHAFTESBURY, 1996). A produção de objetos belos exigiria uma constante reavaliação daquilo que se produz: não haveria como separar a criação artística da questão do gosto, uma vez que a primeira depende do aperfeiçoamento. Shaftesbury, portanto, defende o cultivo do gosto no sentido de que ele pode aperfeiçoar e desenvolver as faculdades naturais dos homens, assim como podemos dele aproximar Poe, para quem o belo está relacionado ao que é humano.

Para Edgar Allan Poe, o belo teria a capacidade de harmonizar todos os quesitos que compõe a dimensão do que é humano e de revelar o que é eterno. Poderia, através da imaginação e da ficcionalidade, por exemplo, transcender em sentido e universalismo, os padrões da realidade imediata. E, apenas depois do emprego cuidadoso e ponderado dos artifícios e elementos internos da composição, é que se pode vislumbrar o fim da sua elaboração ou leitura, pois

Um instinto imortal bem profundo no espírito do homem é dessa forma, plenamente, um senso do belo. [...] Esta sede pertence à imortalidade do Homem. É, ao mesmo tempo, uma consequência e uma indicação de sua perene existência. É o anseio da mariposa pela estrela. Não é uma mera apreciação da Beleza, que está diante de nós, mas um violento esforço, para ultrapassar a Beleza. Inspirados por uma extasiante paciência, das glórias do além-túmulo, lutamos por meio de multiformes combinações, entre as coisas e pensamentos do Tempo, para atingir uma porção daquela Beleza, cujos verdadeiros elementos só a eternidade pertencem [...] (POE, 1987, p. 88-89).

O eterno e o infinito como desejo do homem para *ultrapassar* o que há de mais belo é também uma reação bela diante da vida, reação em busca de um alvo muito maior. Ainda conforme Edgar Allan Poe, seria na contemplação da beleza que nós como seres humanos e finitos na nossa existência acharíamos possível alcançar ou atingir uma experiência de elevação aprazível da nossa alma. Tal elevação da alma é denominada pelo escritor americano de Sentimento Poético, o qual guardaria uma distinção ao que Edgar Allan Poe concebe como Verdade¹⁶. A beleza, para o contista americano, abarca também o sublime, daí ela ter de ser

¹⁶ Sobre a Verdade e o Dever, faz-se necessário entender o que comenta Poe sobre sua elaborada ideia da divisão do mundo do pensamento em Intelecto Puro, Gosto e Senso Moral : “Assim como o intelecto se liga à Verdade, da mesma forma o Gosto nos põe em relação com a Beleza, ao passo que o Senso Moral se relaciona com o Dever. Deste último, enquanto a consciência ensina a obrigação, e a Razão, a conveniência, o Gosto se contenta com exibir os encantos, sustentando guerra contra o vício, apenas no que se refere a sua deformidade, a sua desproporção, a sua animosidade contra o adequado, o apropriado, o harmonioso, em uma palavra, contra a Beleza.” (POE, 1987, p. 88).

ultrapassada e não se deixar levar apenas pela razão ou a paixão, e termina por consagrar como gênero de seu domínio o poema. Afirma Poe:

Digo que a Beleza, portanto – usando a palavra como abrangendo o sublime –, digo que a Beleza é o domínio do poema, simplesmente porque é regra evidente de Arte que os efeitos deveriam jorrar, tão diretamente quanto possível, de suas causas: e ninguém foi suficientemente imbecil para negar que a elevação particular em apreço é pelo menos mais facilmente atingível no poema. De modo algum se segue, porém, que os incitamentos da Paixão, ou os preceitos do Dever, ou mesmo as lições da Verdade não possam ser introduzidos num poema, e com vantagem; pois eles podem auxiliar, de vários modos, as finalidades gerais do trabalho: mas o verdadeiro artista sempre se esforçará por harmonizá-los, na sujeição conveniente àquela Beleza, que é a atmosfera e a essência real do poema (POE, 1987, p. 90).

Edgar Allan Poe, como contista, teria sido um dos primeiros escritores a compreender a intensidade artística e emocional do conto, ao estabelecer a relação entre este e a poesia. Rompendo com as imposições rígidas das teorias clássicas e neoclássicas, no ponto em que estas prezam a pureza e a coerência interna dos gêneros literários, a estruturação dos contos do escritor demarca traços distintivos da tradição poética romântica. No prefácio de *Lyrical ballads*, Wordsworth, escritor integrante da primeira geração romântica inglesa, conjuntamente com Coleridge (GOMES; VECHI, 1992), tenta diminuir a fronteira entre prosa e poesia; e podemos ainda fazer referência a duas modalidades literárias deste período, as quais eram um misto de narrativa e lírica: a prosa poética, como as *Confessions of an english opium eater*, de Quincey, e *Les chants de maldoror*, de Lautréamont. Além destes, os poemas em prosa, de que os *Petits poèmes en prose*, de Baudelaire, serão o exemplo mais célebre.

Edgar Allan Poe, afirmando que o objeto da poesia é o prazer e não a verdade nem a moral, faz um ataque à “heresia do didático”; recusa relativamente a concepção literária dos românticos que ainda buscavam a conciliação entre a arte e a moral. No já citado prefácio da segunda edição de *Lyrical ballads*, Wordsworth, insistia no papel didático da poesia. No entanto, esta não será a posição dominante dos escritores do movimento romântico. Influenciados pela separação, inicialmente avançada por Kant, das três esferas da ação humana e dos valores que a representam (o Belo, o Bem e a Verdade)¹⁷, Coleridge abraça a posição antididática; é seguido então por Poe, que reitera quase *ipsis verbis* o que o autor de *Kubla Khan* disserta sobre o assunto (Krutch, 1967).

¹⁷ Kant chega ainda a estabelecer uma diferença entre agradável, belo e bom: “O agradável, o belo e o bom o designam, portanto, três relações diversas das representações ao sentimento de prazer e desprazer, com referência ao qual distinguimos entre si objetos ou modos de representação. Também não são idênticas as expressões que convêm a cada um com as quais se designa o comprazimento dos mesmos. Agradável significa para alguém aquilo que o deleita; belo, aquilo que meramente lhe apraz; bom, aquilo que é estimado, aprovado” (KANT, 2002, p. 97).

Poe adotou uma atitude crítica e revisionista mais ou menos de acordo com as premissas literárias do Romantismo, já que sua atitude, assim como a de muitos românticos, vai de encontro à concepção de que “o romântico se deixa conduzir por uma noção relativista de Arte, por meio da qual o belo, o bem e o verdadeiro dependem da sensibilidade individual e podem, em consequência, surgir de onde menos se espera, alheios a qualquer critério prévio” (MOISÉS, 1984, p. 18). Porquanto, no caso de Nietzsche, o verdadeiro e o sensível não farão parte de uma mesma cena.

Nietzsche “introduz desde logo na estética dois princípios a que dá o nome de dois deuses gregos. Apolo e Dioniso traduzem, com efeito, duas “pulsões artísticas da natureza” (LACOSTE, 1986, p. 67). Cada uma dessas pulsões manifesta-se no ser humano através de estados psicológicos. A pulsão apolínea conduz à medida, à consciência e à contemplação serena da razão, enquanto que a pulsão dionisíaca conduz ao estado de embriaguez das sensações e celebra sua reconciliação com a natureza. Para Nietzsche (2005, p. 27), “o progresso da arte está ligado à duplicidade do apolíneo e do dionisíaco, de modo parecido com a dependência da geração da dualidade dos sexos, em lutas contínuas e com reconciliações somente periódicas”. Entretanto, a “estética” de Nietzsche baseia-se no elemento dionisíaco, concebendo a própria natureza como um artista que cria, trazendo à tona certa metafísica. “A natureza [nietzschiana], em sua essência, é contradição e dor, porque é poder de criação e de metamorfose” (LACOSTE, 1986, p. 69).

Beleza, no sentido propriamente estético e antigo, é medida, harmonia, equilíbrio, simetria, ordem, proporção, delimitação. Sendo Apolo o deus da beleza, ele seria o símbolo do mundo considerado como belo e ilusório. A singularidade da arte apolínea estaria na criação de um véu de beleza que encobriria o sofrimento. Não havendo superfície sem uma profundidade aterradora.

A dimensão estética da beleza estaria intimamente relacionada a uma dimensão ética. Neste sentido, beleza é calma, jovialidade, serenidade, sábia tranquilidade, limitação mensurada. Apolo, deus da bela aparência, é também a divindade ética da medida e dos justos limites.

Ao formular a ideia de Apolo e Dionísio, Nietzsche parece fazer parte da tradição iniciada no século XVIII que levava em consideração as concepções estéticas a partir da contradição. Para Baumgarten, a partir do princípio do terceiro excluído, que mais tarde seria chamado e reformulado por Adorno como o princípio do terceiro incluso: ou ainda imaginação e razão, para Kant; sensível e suprassensível, no caso de Schiller; intuição sensível e contemplação absoluta, Schelling; representação e ideia, para Schopenhauer.

Posteriormente, esse princípio de dualidade ainda permanecerá no início do século XX, com a obra de Bosanquet, intitulada *Three lectures on aesthetic* (1915), pioneira em uma história da estética em língua inglesa, quando trata do belo fácil e do belo difícil¹⁸.

Nas suas *Cartas*, quando Alencar confere a Ig. o direito de apontar várias inadequações n'A *confederação dos tamoios*, só vem agravar aquela que lhe parece a inadequação maior, que marca o poema e o condena ao fracasso: a inconveniência do gênero épico para fixar o drama humano contemporâneo, que deveria ser representada por uma estética da contradição, já firmada desde o século XVIII.

Essa ideia é explicitada quando afirma que a forma clássica não convém à representação das “tradições selvagens da América” (ALENCAR, 1953, p. 17). Anos mais tarde, ao esboçar o projeto de uma história da literatura brasileira que não chegou a escrever, Alencar se refere novamente ao declínio da epopeia: “Caduquice da poesia épica clássica – a epopeia e a tragédia – resta a ideia. Qual é a epopeia hoje, qual o lirismo?” (ALENCAR, 1960, p. 11).

Poderíamos inferir até aqui, talvez, que o século XVIII abriu espaço para uma concepção de belo além daquela que seria agradável e proporcional em suas partes, como era concebida no período clássico. Seguindo a esteira de Tatarkiewicz, *Moderno* (1997, p. 34) comenta que a estética clássica incorporou cinco características dominantes: 1) era uma estética em conformidade com as formas canônicas inspiradas em Pitágoras, aceitando a existência de uma beleza objetiva e proporcional ao objeto perfeito. Neste caso, o conceito de beleza tinha como referência o conceito de número que sustentava as proporções objetivamente perfeitas. Este fato, entretanto, não impedia a liberdade individual da expressão plástica. 2) Era uma estética em que eram nítidas as formas orgânicas. A beleza era manifestada nas formas, proporções, ordem e grandeza dos seres humanos. 3) A estética era realista, compreendendo que a natureza fornecia o modelo da arte. 4) A estética era estática e privilegiava a beleza das formas permanentes do movimento. 5) Era a estética da beleza psicofísica, síntese das belezas espirituais e físicas, envolvendo conteúdo e forma. A filosofia pitagórica, estética matemática, e as filosofias de Sócrates e Aristóteles – princípios

¹⁸ René Wellek e Warren afirmam: “Em *Three lectures on aesthetic*, Bosanquet distingue a ‘beleza fácil’ da ‘beleza difícil’, com seu ‘intricado’ e suas ‘tensão’ e ‘largura’. Poderíamos exprimir esta distinção dizendo que ela contrapõe uma beleza realizada a partir de materiais dóceis (a eufonia, as imagens visuais agradáveis, o ‘assunto poético’) à beleza arrancada a materiais que, como materiais, são recalcitrantes: o doloroso, o feio, o didático, o prático. Esta distinção foi deslumbrada pelo século XVIII no contraste entre o ‘belo’ e o ‘sublime’ (beleza difícil). O ‘sublime’ e o ‘característico’ esteticizam o que parece ‘inestético’. A tragédia invade o domínio do doloroso e dá-lhe forma expressiva; semelhantemente, a comédia domina e exprime o feio. As belezas mais fáceis encontram imediato acordo entre os seus ‘materiais’ e as suas ‘formas’ plásticas; a beleza difícil é-o na forma expressiva” (WELLEK; WARREN, 1976, p. 309).

psicofísicos – teriam complementado teoricamente a estética do período clássico. Desta maneira, os conceitos antigos, embora possam ter certa aproximação com os modernos, não possuiriam o mesmo conteúdo dos conceitos da estética moderna. Este fato teria, talvez, relação com os significados dos termos antigos, tais como “beleza”, “arte”, “catarse” e “imitação”, que receberam uma interpretação confusa, enquanto outros permaneceram em conformidade com a estética moderna, como é o caso de “fantasia”, “harmonia”, “intuição” etc (MODERNO, 1997).

Platão concebia o belo como o bem, a verdade, a perfeição; existindo em si mesmo, afastado do mundo sensível, fazendo parte do mundo das ideias. No livro *O banquete*, Platão define o amor como a união de duas partes que se completam, formando um ser andrógino. Tal ser teria a capacidade de conferir à sua natureza e forma uma espécie peculiar de beleza, a qual reside na completude, no todo indissociável, e não na beleza que simplesmente imita a natureza. Aqui o belo se distancia da interferência e da participação do juízo humano, pois nesse sentido, o homem tem uma atuação passiva quanto àquele conceito.

Platão conduz seu pensamento em duas direções: o mundo das ideias, onde o conhecimento absoluto e estático, em um plano superior; e o mundo das coisas, de aparência sensível, constituído pela imitação de um ideal concebido no mundo das ideias, conseqüentemente, num processo de cópia. Pode ainda haver uma terceira possibilidade que rompe com a dicotomia platônica: trata-se da cópia fiel e do simulacro, este não mais tido como degenerescência da semelhança ao mundo das ideias. Para os gregos, o belo correspondia ao embate entre as boas cópias e o simulacro (DELEUZE, 1992). A concepção de um grau de superioridade atribuída à Ideia acabou por estabelecer também uma hierarquia no modo de perceber a arte. Com isto, pode-se inferir que:

entre as artes, a superior é aquela de um produtor divino, o Demiurgo, que compôs o universo imitando as ideias verdadeiras e as formas imutáveis. Seguindo o Demiurgo, o legislador também concebe a comunidade humana de acordo com as Ideias do Bem, da Justiça e da Verdade. Em terceiro lugar na hierarquia, estão os poetas e os artistas que também visam aos ideais, mas, diferentemente do Demiurgo, eles podem falhar no conhecimento da realidade última, produzindo meras aparências da natureza sensível. Quando o artista [...] é guiado pela visão da educação que o filósofo possui, sua imitação será verdadeira (*eikastika*), em oposição à falsa imitação (*fantastika*) (LIMA, 1973, p. 15).

Mais tarde, Plotino seguiria muito de perto a teoria platônica acerca da arte. Para ele, a matéria representaria o mal absoluto, o não-ser, não sendo enformada pelo *eidos*, compreendida não só pela Ideia platônica, como também pela forma aristotélica, pois acreditava que belo é aquilo em que “a forma triunfa sobre a matéria, porém mais belo ainda é

que esse triunfo (que jamais pode ser total) não seja em absoluto necessário” (PANOSFKY, 1994, p. 31).

Aristóteles defende que o belo seja inerente ao homem. Pois se a arte é uma criação particularmente humana, não poderia estar em outro mundo senão naquele que é sensível ao homem. Aristóteles dá prosseguimento, afirmando que o belo em uma obra de arte pode ser reconhecido por alguns critérios, tais como proposição, simetria e ordenação, observados em uma justa medida, o que de forma semelhante pensará Longino acerca do sublime, no tocante à técnica e seus critérios de realização.

Na obra *Do sublime*, mostra-se a maneira para atingir o sublime por meio da poesia, da retórica e da oratória; sendo, em consequência, considerado como a expressão da intensidade do pensamento e das paixões, assim como a perfeição das belas composições e a clareza das imagens, mantendo-se, desta forma, uma postura de cunho elevado, bastante característica da cultura helênica (LONGINO, 2005). O sublime emerge, a partir dessa concepção, da sua relação com a natureza humana, onde o dom do poeta é valorizado, embora sempre associado à técnica.

Para Panosfky (1994, p. 50), os renascentistas teriam acreditado que o belo poderia ser alcançado sempre que o artista escolhesse uma “bela invenção”¹⁹, excluindo possíveis inconveniências e incompatibilidades, enquanto conferia ao aparente uma harmonia das cores, da qualidade e das relações entre os volumes.

Mesmo no período da estética árcaica e com a proliferação das academias ao longo do século XVII, era a preservação das releituras renascentistas dos preceitos aristotélicos e, em especial, os de Platão, pela concepção metafísica da arte, que vingava: a objetividade do conceito de belo, o interesse por um juízo universal e uma verdade absoluta. Porém, se os renascentistas só combateram uma forma de decadência artística (a falta de estudo e observação da natureza), os neoclássicos, além de combater o “modo amaneirado de pintar”, enfrentavam ainda outro inimigo, o “naturalismo” de Caravaggio, que considerava mais o sentido da beleza e da “maneira” do que a natureza e a verdade (PANOSFKY, 1994).

¹⁹ Essa expressão, surgida em meio a pintores renascentistas, trata-se “de uma fábula cheia de interesse e encanto, [...] menos atribuída ao talento do que à cultura do pintor [...]. Ora, mesmo essa declaração sem equívoco, que sublinha expressamente a significação propriamente estética do tema tomando em sua materialidade – significação que jamais será contestada antes de Caravaggio – (“a bela invenção é tão poderosa que já por si mesma, e mesmo sem ser pintada, provoca o arrebatamento”) essa declaração ajudou a fazer de Alberti, que não era fundamentalmente filósofo, o defensor inteiramente consciente de um ponto de vista crítico-idealista e uma espécie de neokantiano antecipado, na medida em que, como esteta do ‘puro sentimento’, havia aconselhado a tomar emprestada essa fábula aos retóricos porque ela constituía para ele um ‘simples material’” (PANOSFKY, 1994, p. 195-196).

Na Grécia antiga, a prática artística não dependia necessariamente de conceitos filosóficos. Na medida em que os filósofos foram se inserindo no contexto da estética grega, os conceitos foram se incorporando, ora alterados, ora mantidos. A palavra grega *kalón*, que se traduz por belo, ganhou um significado plural à medida que a beleza passou a ser compreendida a partir de várias perspectivas como cor, forma e expressão, devendo notar, também, que as qualidades da mente e do caráter estavam incluídas entre as significações do belo. Já a palavra *téchné*, traduzida por “arte”, foi empregada pelos gregos no sentido de produção, e não de cognição, e dizia respeito à habilidade, não à inspiração. Tal conceito alimentava a ideia de que a atividade prática pressupõe talento e sem talento não há habilidade, isto é, não há *téchné*. Os gregos, quando se referiam ao conceito de arte incluíam a arquitetura, escultura, pintura, carpintaria e tecelagem; não havia para eles a distinção entre belas-artes e artes manuais. O artesão chegava ao grau de mestre pela perfeição da habilidade, isto porque os gregos desconheciam o conceito de arte como criação individual, por isso valorizavam a repetição da regra e a cópia fiel do objeto. O artista não era o que tinha originalidade, nem o que expressava sua individualidade, mas o que repetia com perfeição, sem nada acrescentar ao objeto. Este fato justificava o valor que os gregos davam à tradição (MODERNO, 1997).

Porém, nota-se que, para o autor de *Iracema*, o que se encontra superado é a forma da *poesia épica clássica*, da qual o poeta moderno deveria conservar a *ideia* (a completude do pensamento), buscando, entretanto, novos moldes para fixá-la. Já no momento em que redige as *Cartas sobre A confederação dos tamoios*, Alencar não tem dúvida sobre a forma que deveria ser adotada pela literatura moderna: “Estou bem persuadido que se Walter Scott traduzisse esses versos portugueses no seu estilo elegante e correto: se fizesse desse poema um romance, dar-lhe-ia um encanto e um interesse que obrigariam o leitor que folheasse as primeiras páginas do livro a lê-lo com prazer e curiosidade” (1953, p. 40).

Segundo Antonio Candido, a publicação d’*A confederação dos tamoios*, em 1856, e d’*Os timbiras*, de Gonçalves Dias, no ano seguinte, assinala “o ápice do indianismo na poesia e a sua inflexão rumo à prosa” (1987, p. 347), movimento confirmado pela publicação de *O guarani*, em 1857. A série de publicações dos livros alencarianos mostra como o autor cearense construiu histórias ora mais líricas, ora mais épicas quanto à temática indígena. Em sintonia com essa fusão é que o romancista teria sido “intensamente lírico na *Iracema*, épico e retórico em *O guarani* e o *Ubirajara*, [...], soube como ninguém confundir os dois únicos mundos da criação literária: a prosa e a poesia” (SPINA, 2010, p. 89). Afinal, “quando o romance atinge a epopeia, a fusão romance-poesia alcança seu clímax: o romance não perde

nada de sua fisionomia própria e a poesia evidencia-se livremente, enquanto imagem transfigurada do mundo” (MOISÉS, 1967, p. 255), porém, havendo um limite a ser traçado entre o romance e a poesia, pois, para

Que a fusão ideal se mantenha, é preciso que o caráter prosaico do romance se preserve. Perdido esse, desfaz-se a fusão e somente subsiste a poesia. Portanto, o limite advém da própria resistência oposta pela estrutura romanesca ao processo de poetização absoluta; o romance permite e deseja o consórcio, a aliança unificadora, mas repele tudo quanto desfaça o seu equilíbrio interno, sob pena de despersonalizar-se e tornar poesia e nada mais (MOISÉS, 1967, p. 255).

E o romance aparece assim como a forma mais adequada para atingir a finalidade que se esperava de uma epopeia do Novo Mundo; é ele que pode conservar a ideia do poema épico, vestindo-a de uma roupagem conveniente aos tempos modernos. A proposição do romance como tipo de composição apta a assumir a função anteriormente reservada à epopeia pode parecer contraditória com o esforço alencariano de traçar os limites precisos desse gênero. Contudo, pode-se perceber nas cartas de Ig., a par de uma definição mais restrita da epopeia, escritas para censurar o poema de Magalhães, uma segunda concepção, na qual produções tão distintas quanto a Bíblia e as peças de Shakespeare são agrupadas sob essa rubrica (ALENCAR, 1953). Nesse segundo sentido, mais amplo, o épico não se atém a uma forma poética específica, denominando, antes, uma ideia passível de ser disseminada para diferentes moldes, de acordo com diferentes especificidades e temas, não podendo o poeta esquecer do trabalho artesanal da poesia. Pois é ela que permanece na geração dos tempos. Ao falar do romance, em *Como e por que sou romancista*, Alencar expressa sua preferência por esse gênero: “a predileção do meu espírito pela forma literária do romance” (1959, p. 126).

Em consonância com a crítica romântica que, na esteira de Ferdinand Denis, enxergava a literatura como algo próprio do ambiente geográfico-cultural onde se manifestava, Alencar considera que o gênero consagrado pela poesia clássica não servia para representar os dramas do Novo Mundo e assim, propõe o gênero romance como aquele mais adequado (MARTINS, 2005). Porquanto, as características mais primitivas do homem brasileiro, a ascensão da burguesia no Brasil em meio ao progresso técnico, fez-se refletir na literatura, que não aboliu a epopeia, mas a transformou segundo sua necessidade, sua cosmovisão, como podemos também depreender a partir das palavras de Massaud Moisés acerca do pensamento de Hegel sobre o romance:

Todavia ocorre que, por um natural mecanismo de mudança e substituição, à morte da epopeia corresponde o simultâneo nascimento do romance, mas dum modo tal que nos dá a impressão de que das cinzas da primeira surge o segundo. Não é para

menos que Hegel chama o romance de ‘epopeia burguesa moderna’ (MOISÉS, 1967, p. 253).

Hegel irá dizer que no romance reaparece a

[...] riqueza e a variedade de interesses, de estados, de caracteres, de condições de vida, assim como todo pano de fundo de um mundo total e a descrição épica de acontecimentos. Mas ao romance falta a poesia do mundo primitivo que é a fonte da epopeia. O romance, no sentido moderno da palavra, pressupõe uma realidade já prosaica e no domínio da qual procura, na medida em que este estado prosaico do mundo o permite, restituir aos acontecimentos, assim como às personagens e aos seus destinos, a poesia de que a realidade os despojou (HEGEL, 1964, p. 254-255).

O romance, com sua mistura de nuances, e provavelmente também por causa de seu percurso histórico²⁰, era o gênero mais apto ainda para comportar o drama, e a modernidade o toma de empréstimo para fazer sua voz, uma vez ressignificada, ganhar espaço. O drama passa a fazer parte do romance, tal como afirma Moisés:

Com efeito, de pronto se percebe em toda a ficção oitocentista e mesmo novecentista, na vertente ‘linear’, o impacto profundo da arte cênica: quando lemos certos romances românticos, inclusive de grandes ficcionistas (como Stendhal, Balzac) ou pequenos (como os nossos Alencar e Macedo), ou quando lemos romances realistas e naturalistas (Flaubert, Zola, Dostoievski, Eça, Aluísio, Machado de Assis, etc.), é infalível a impressão de estarmos ‘vendo’ as cenas se sucederem como no palco. Inclusive o fascínio que sobre eles exercia o teatro era molde a justificar que compusessem teatralmente suas narrativas. Pense-se, apenas à guisa de exemplificação, em *Senhora*: o andamento da obra, a localização geográfica, a fala, a entrada e saída dos personagens, o ‘tom’, o epílogo, etc., são aspectos suficientes como indícios de que o escritor visualizava o fio narrativo como se transcorresse no palco. Quase se diria que as personagens ‘representam’, movimentam-se como atores vivendo drama alheio, embora com grande sinceridade: sua falta de dimensão interior atesta claramente que mais estão ‘posando’ que vivendo (MOISÉS, 1967, p. 265).

²⁰ Moisés muito bem explica de que forma se deu o percurso histórico do romance através de variados exemplos: “Pense-se no largo passo que se deu entre o *Tom Jones*, ainda preso a estruturas novelescas, e a *Comédia humana*, onde claramente se patenteia o intuito epopeico de oferecer uma visão de totalidade do mundo, em que o escritor funciona apenas como o escrivão de registro civil e nada mais. Considere-se ainda a *História natural e social de uma família do segundo império*, em que a mesma intenção balzaquiana orienta o espírito de Zola, acrescida da possibilidade de vincar mais fundo o caráter anônimo do criador, do rapsodo social, graças ao apoio impessoalizador da ciência. Percebe-se, contudo, um nítido avanço no sentido duma construção épica do universo. E saltando por sobre outras tentativas menores de erguer painéis coletivos (como *Os thibault*, de Roger Martin du Gard), pense-se no quanto *À procura do tempo perdido* corresponde a uma recomposição épica dum mundo desaparecido e desintegrado, de que Proust parece ser o último remanescente, o único capaz de colecionar numa unidade perfeita os vários estilhaços dispersos: à sua visão totalizante dum povo refletido num punhado de criaturas mortas, mortas ao menos para a sua lembrança de narrador, junta-se a postura de rapsodo anônimo que ele adota para costurar os vários episódios guardados em sua retina de sensitivo e contemplativo” (MOISÉS, 1967, p. 254).

Alencar se refere ao romance como o “poema da vida real” (Idem, p. 139), e dá prosseguimento se defendendo da acusação de haver imitado Cooper e Chateaubriand na realização de sua obra; de certo, o percurso histórico realizado por este gênero contribuiu para a sua ascensão. Para isso, desenvolve uma argumentação baseada na afirmação de que seu “mestre” foi a própria natureza, “o pórtico majestoso por onde minha alma penetrou no passado de sua pátria”, o “livro secular e imenso é que eu tirei as páginas de *O guarani*, as de *Iracema*”. Aponta proximidades entre Brasil e Estados Unidos pelo fato de ambos os países terem tido um período de conquista, em que a raça invasora destrói a raça indígena, de modo que o romancista brasileiro que buscar o assunto do seu drama nesse período da invasão, não pode escapar ao ponto de contato com o escritor americano. Com isto, nota-se que Alencar substitui o termo *influência*, ou outro que estabeleça uma relação de dependência, pela expressão “ponto de contato”, significando equivalência no apropriar-se de uma matéria em comum. Alencar assume ter lido Cooper, mas anos depois de ter escrito *O guarani*, e chega à conclusão de que não havia semelhanças entre o seu romance e os do escritor americano. Compara seu processo de representação do índio ao de Cooper, que “considera o indígena sob o ponto de vista social, e na descrição dos seus costumes foi realista; apresentou-o sob o aspecto vulgar” (ALENCAR, 1959, p. 149), ao passo que em *O 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 raça” (ALENCAR, 1959, p. 149).

Para um escritor sempre tão cioso de suas fontes, que prodigaliza notas aos seus romances e não se esquiva do debate, o que mostra um projeto fiel para a fundação de uma nacionalidade e a tentativa de conciliar o rigor documental e a liberdade de ficção, *O guarani* está no plano de um ideal; mas fora de uma representação detalhada conforme a exatidão histórico-etnográfica, embora não se esqueça do suporte histórico, porque em todo o seu trabalho o escritor cearense busca a poesia adequada, alicerçada no drama existencial de seu tempo. Assim como para Hugo, que a poesia moderna é o drama e estaríamos na terceira idade da poesia, com cada idade correspondendo a uma época da sociedade, passando pela ode e a epopeia: a “ode vive do ideal, a epopeia do grandioso, o drama do real” (HUGO, 2007, p.40). Enfim, as três poesias teriam surgido da Bíblia, Homero e Shakespeare.

Acerca da descrição do Brasil, após a invocação de *A confederação dos tamoios*, José de Alencar afirma que nelas há beleza, mas que por outro lado falta-lhes poesia. Ele diz que falta “essa riqueza de imagens, esse luxo da fantasia que forma na pintura, como na poesia, o colorido do pensamento, os raios e as sombras, os claros e escuros do quadro” (ALENCAR,

1953, p.5). O pressuposto que constitui o argumento de José de Alencar nas *Cartas sobre A confederação dos tamoios* é o de que a poesia não está à altura do assunto, ou ainda, há um descompasso entre aquilo que se apresenta como forma poética e o assunto que é tratado. Já nas primeiras linhas da primeira carta, de 18 de junho, Alencar apresenta a questão: “Depois da invocação [ao sol] segue a descrição do Brasil: há nessa descrição muitas belezas de pensamento, mas a poesia não está à altura do assunto” (ALENCAR, 1960, p. 864). Percebe que existe um hiato entre a poesia de Magalhães e uma representação artística da realidade nacional com qualidade poética. Alencar entendeu que há “como se pode sentir, uma incompatibilidade, uma inaptidão artística entre Magalhães e a pintura do Brasil, que o impede de representar as particularidades e a grandeza do país, como exigia o nacionalismo romântico” (CAMPATO, 2003, p. 295).

O desajuste poesia/ assunto explicitado por Alencar, refere-se à vida e à tradição dos índios. Neste sentido, o crítico afirma que o problema maior a ser combatido na literatura brasileira não é a ênfase a assuntos indígenas – que marcavam a corrente indianista – mas o fato de um poeta não conseguir converter tais assuntos em poesia, como teria ocorrido a Magalhães. A falta de poeticidade, segundo Alencar, tornava *A confederação dos tamoios* não mais do que uma cópia sem beleza dos cronistas coloniais; seria aquela epopeia um simples encadear de palavras indígenas que, por falta de uma forma adequada, não conformava uma poesia nacional. Deste modo, assegura o autor:

De algum tempo se tem manifestado uma certa tendência de reação contra essa poesia inçada de termos indígenas, essa escola que pensa que a nacionalidade da literatura está em algumas palavras: a reação é justa, eu também a partilho porque entendo que esta escola faz grande mal ao desenvolvimento do nosso bom gosto literário e artístico.

Mas o que não partilho, e o que acho fatal, é que essa reação se exceda; que em vez de condenar o abuso, combata a coisa 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 literatura nacional (ALENCAR, 1953, p. 25).

O herói do enredo, mal construído esteticamente, impressiona-se fácil, como na cena em que Aimbire fica estupefato com a visão de sangue derramado, descrevendo-a de modo exagerado, depois de uma batalha. Revelando assim sua inadequação àquilo que se espera de um índio guerreiro e experiente na arte de lutar: “E note, meu amigo, que esta descrição é feita por um selvagem, habituado aos combates mortíferos de massa e tacaie, e a quem por conseguinte essas ideias de sangue deviam parecer naturais, e não causar tanta impressão” (ALENCAR, 1953, p. 16). Aimbire segue na contramão de personagens como os da *Iliada* e

da *Odisseia*, que “Homero, no entanto, ao incorporá-las, dá-lhes personalidade própria, adequada a seus propósitos” (SCHÜLLER, 2004, p. 10). Para Alencar, o poeta épico deve sempre elevar a grandeza e a majestade de seus heróis, conferindo muitas vezes uma origem divina ou heróica aos povos que pretende cantar. A poesia de Magalhães não alcança este objetivo, pois o episódio inicial é demasiado simples para justificar a importância do restante da história – no primeiro canto, a personagem principal da história, o índio Aimbire, lamenta a perda de um amigo de infância em batalha contra os portugueses e resolve vingar a morte do companheiro, unindo a tribo dos Tamoios em torno de uma Confederação contra os colonizadores.

Percebe-se, portanto, a preocupação de Alencar em ressaltar a importância da origem no contexto do passado nacional: tanto em relação ao poema de Magalhães, representada em seu primeiro canto, quanto à origem do Brasil, acerca do episódio da história de que ela trata. Para o crítico, o evento que origina o percurso heroico do povo Tamoio é motivado por uma causa pessoal, insuficiente para causar uma guerra que levasse à libertação daqueles indígenas. Por outro lado, no caso de *A Ilíada*, o seu estopim também teria sido uma causa pessoal, pois o tema da obra seria a ira de Aquiles. Todavia, o tema da ira de Aquiles, desempenha na *Ilíada* um papel preponderante:

Embora o motivo inicial da Guerra de Tróia seja o resgate de Helena, raptada pelo troiano Páris, o verdadeiro drama que envolve a participação helênica nos dez anos de confronto se deve ao rompimento das relações entre Agamêmnon, líder máximo dos aqueus, e Aquiles, o guerreiro supremo. Esse episódio, narrado logo no primeiro canto, é, de certo modo, o mais importante da *Ilíada*, prenunciando seu caráter dramático e trágico (VIEIRA, 2001, p. 9).

Como se depreende dos primeiros versos do poema, a ira de Aquiles não se restringe a sua desavença com Agamêmnon, mas envolve todas as suas ações na Guerra de Tróia: “A ira, Deusa, celebra do Peleio Aquiles/ o irado desvario, que aos Aqueus tantas penas/ trouxe, e incontáveis almas arrojou no Hades/ de valentes, de heróis, espólio para os cães, pasto de aves/ rapaces” (HOMERO, 2001, p. 2-3). O auge dessa ira se dá no Canto XIX do poema, momento em que Aquiles, após ter tirado a vida de Heitor em duelo, muito enfurecido por este ter-lhe matado a Pátroclo, seu amigo, amarra, em atitude de vingança, seu cadáver na traseira de seu carro e arrasta-o inúmeras vezes, visando desfigurar seu corpo, para que não pudesse mais ser reconhecido e, por conseguinte, ser glorificado como herói.

No entanto, analisando a obra de Magalhães, José de Alencar, não levando em consideração o tema da *Ilíada*, por exemplo, o que favoreceria a Magalhães, mostra que *A confederação dos tamoios* não está inserida em nenhum gênero literário conhecido. Afirma

mesmo que a fraca inclinação do seu herói já encontraria nele uma ambiguidade estética. Porém, se considerarmos o pensamento de Schüller sobre o perfil do herói, podemos entender que, de certa forma, faltava ao personagem central da *Confederação*, o vigor do herói épico:

O herói é ativo e responsável por definição. Herói passivo não seria herói. Passivo é o herói romântico, impotente ante as paixões que o determinam internamente e dos infortúnios que o oprimem de fora. Por isso mesmo não é herói o herói romântico. O herói épico, ao contrário, escolhe até mesmo o inevitável, a morte. Aquiles escolhe morrer moço, entrando voluntariamente na luta para matar Heitor, o matador de seu amigo, Pátroclo. Abandonado da ajuda dos homens e do socorro dos deuses, Heitor enfrenta Aquiles, seu adversário, embora seja nenhuma a esperança de vitória (2004, p. 16).

Um herói épico, desta forma, se rende à ação para a grandiosidade do assunto. Aqui entra em destaque o que era o sublime épico, ou seja, as grandes atitudes heroicas, o panorama de um espaço imenso e aparentemente ilimitado, a eloquência refinada das palavras, como afirma Moisés:

O épico confunde a imaginação. Via de regra tem sido descrito com o nome de sublime. O sublime, o grandioso, revela-se tanto no conteúdo (os temas, as figuras, etc) e na forma (a grandiloquência da dicção, os metros longos, marcialmente escandidos, etc) como na escolha dos acontecimentos e da tragicidade em que decorrem. Mas esse caráter sublime pertence especialmente à épica tradicional, ao menos no sentido absolutista em que a palavra era tomada. No mesmo pé se coloca a palavra 'grandioso'. Ambas somente podem permanecer em circulação se assumidas num sentido relativista, anti-retórico, mas ainda totalizante; em resumo, se forem adotadas para rotular a essência que não a forma do épico (MOISÉS, 1967, p. 63).

Afinal, nesse momento da história humana, o homem ainda não havia tomado consciência de si mesmo como indivíduo. Seu talento e sua força eram voltados para um feito coletivo, e não para as impressões íntimas de um herói desolado por uma imagem, tal qual é Aimbire, depois da batalha, com uma frase após outra entoando a palavra *sangue*: “Nunca vi tanto sangue derramado!/ Todo o rochedo em sangue se inundava./ Mil regatos de sangue ao mar corriam” (ALENCAR, 1953, p.16). A imagem criada, apenas a partir desses versos, já que há outros em seguida com a referência a sangue, não se coaduna com o sublime épico ou de moderação. De certo que não é desse tipo de imagem que falava Longino; essa não faz parte das imagens que “são aliadas naturais do sublime” (2005, p. 90). Para Longino, é o dom da palavra que lança o autor a pensamentos sublimes (2005, p. 77). Alencar afirma que a palavra reveste “todas as formas, reproduz todas as variações e nuances do pensamento, percorre todas as notas d’essa gama sublime do coração humano, desde o sorriso até a lágrima, desde o suspiro até o soluço, desde o gemido até o grito rouco e agonizante” (1953, p. 30-31). Neste sentido, Boileau aconselha a não se oferecer ao público aquilo que pode

desagradá-lo: “Tenha ouvidos exigentes para com a cadência: que em seus versos, cortando as palavras, o sentido sempre suspenda o hemistíquio e lhe marque a pausa. Tome cuidado para que uma vogal, apressada demais em correr, não se choque em seu caminho com outra vogal” (1979, p. 18). Sobre isso, Alencar também chama atenção na *Confederação*. Magalhães incorre na falta do hiato,

há no seu poema um grande abuso de hiatos, e um desalinho de frase, que muitas vezes ofende a eufonia e doçura de nossa língua; tenho encontrado, nos seus versos defeitos de estilo e dicção, que um simples escritor de prosa tem todo o cuidado de evitar para não quebrar a harmonia das palavras (ALENCAR, 1953, p. 8).

De fato, na busca por uma essência da nacionalidade, em Magalhães, o problema da forma literária, que melhor correspondesse às especificidades brasileiras – questão central da crítica alencarina –, é, então, problema secundário. Na “Advertência” da segunda edição do poema, datada de 1862, o tópico da forma literária é tratado pelo autor sob o âmbito das questões métricas do poema, na adequação ou não das rimas e dos seus versos decassílabos:

Disseram alguns críticos dos mais benévolos e credores de todas as satisfações, que devera o autor ter preferido a oitava rima na composição deste poema. Seja me permitido aqui responder, que talvez não me fosse isso mais difícil do que escrevê-lo em versos soltos. [...] A rima facilita a versificação e lhe encobre os defeitos; e, dado uma vez o compasso das estâncias, amolda-se o pensamento sem mais trabalho. Mas razões tive para em uma longa composição desta natureza não escravizar o desenvolvimento das ideias a um compasso uniforme, e à monótona zoadá de repetidas sílabas consoantes (MAGALHÃES, 1994, p. 29).

Assim, querendo Magalhães escrever uma epopeia, tal é o que acertadamente se nota, a crítica de Alencar se fez, na questão do gênero, pelo padrão clássico. E a partir de um conhecimento refinado e erudito, Alencar critica a maneira como Magalhães cria o primeiro canto da *Confederação*, que termina com o episódio da morte do filho de um cacique e com Aimbire chegando para as exéquias. Alencar acrescenta que um épico “deve abrir-se por um quadro majestoso, por uma cena digna do elevado assunto de que se vai tratar” (1953, p. 7). A grandiosidade do assunto de uma epopeia, para o autor cearense, há de requisitar cenas que exaltem a importância do tema e do gênero, pois

a epopeia dos antigos girava em torno dum amplo e invulgar acontecimento no qual um povo via espelhado o melhor de seu caráter e por meio do qual atingia o ápice de sua grandeza histórica. Via de regra, constituía-se duma gesta guerreira ou duma soma de variados atos de bravura, praticados contra toda sorte de adversidades. Num caso ou noutro, denunciavam o momento culminante da ascensão moral e material de um povo. Quem a praticava, eram homens de superior envergadura, protótipos da comunidade, heróis (semideuses), através de cujas façanhas sublimes e

grandiloquentes se cumpria a vontade dos deuses, aos quais estavam estreitamente ligados (MOISÉS, 1967, p. 256).

A preocupação com o épico mostra em Alencar um profundo conhecimento do assunto, daí criticar Magalhães pelas faltas cometidas quanto ao gênero. O crítico observa a ausência do elemento divino na epopeia de Magalhães: “Se bem me lembro, em todas as epopeias que conheço, o autor não se descuida desse ornamento; todos dão uma origem divina, ou ao menos heroica, ao povo que pretendem cantar; assim fizeram Homero, Virgílio e Camões” (ALENCAR, 1953, p. 6).

Alencar sugere que, além da busca por uma unidade nacional – divina ou humana –, que seria a razão de ser de toda a criação poética, o escritor que se ocupa de assuntos nacionais precisa considerar a especificidade da forma poética em adequação ao momento histórico em que esta se insere, por isso, não pode a forma ficar sem relação com esse problema estético.

2.1.1 *Do Belo Horrível*

Em se tratando de estética, Alencar não defende o belo épico da clareza e da racionalidade, que ainda no tocante ao Belo do Pensamento, quanto à primazia da forma, estabelece o Belo Horrível como recurso cujo propósito é impressionar o espírito do leitor. É o belo, nas palavras de Alencar, o “relâmpago, que num momento brilha, se abrasa, nos deslumbra, e se apaga, deixando o céu negro e o horizonte escuro [...], e passa rapidamente, deixando-nos a emoção” (ALENCAR, 1953, p.15); que serve para despertar ou intensificar um sentimento de terror, por causa de seu caráter extraordinário ou incomum, embalado pelo grau de fantasia que o espectador possa ter diante do fenômeno. Mas o que Alencar chama de Belo Horrível, Burke (1993) nomeia de sublime. Desta forma, os termos não são os mesmos, porém as qualidades de um e de outro parecem se confundir.

Para Burke, o sublime tem como primeira emoção o espanto, a paixão que impede o raciocínio, ainda que possua outras de caráter mais racional, tais como a admiração, a reverência e o respeito. O sublime inicia-se com o aspecto visual, afirmando o espanto e o terror experimentados diante de um objeto, capaz de infligir dor ou o medo da morte. A inversão nas relações de poder, do espectador para o objeto, faz com que o espectador experimente a impotência frente a tal situação. O sentimento do sublime pode surgir diante de um objeto ilimitado, que ultrapasse qualquer possibilidade de entendimento. Neste caso, o homem se sente ameaçado por um objeto que o exceda em qualidade ou quantidade.

O prazer estético proporcionado pelo sublime seria subjetivo. E sendo o prazer e a dor responsáveis pela sensação estética – o primeiro por garantir a multiplicação das espécies e a segunda por estar ligada à autoconservação –, o deleite ocorre justamente quando essas duas sensações se unem.

Diferenças entre o belo e o sublime também servirão de mote para a criação de um estatuto estético para Kant, no seu livro intitulado *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime*, publicado em 1764, oito anos após a publicação da obra de Burke. Neste livro, para o autor, tanto o belo como o sublime é capaz de proporcionar uma comoção agradável, no entanto, de forma distinta. “Grandes carvalhos e sombras isoladas num bosque sagrado são sublimes; tapetes de flores, pequenas cercas de arbustos e árvores talhadas em figura são belos” (KANT, 1993, p. 21). O sublime serviria para comover; o belo, para estimular. O sublime tem a necessidade de ser sempre grande e simples, enquanto o belo pode ser pequeno, adornado e amaneirado. Com Kant, o sublime tem três denominações diferentes: sublime terrível, sublime nobre e sublime magnífico. O sublime terrível se manifestaria por meio do assombro, ou ainda numa longa duração de tempo que reporta a um futuro desconhecido; o sublime nobre reside na calma admiração, como diante de uma pirâmide egípcia, digna de veneração, por ser simples e nobre; o sublime magnífico é o retrato de uma beleza que alcançou a dimensão do sublime, como por exemplo, a igreja de São Pedro, em Roma, quando grandeza e simplicidade são capazes de fazer o sublime chegar ao seu limite. Embora Alencar não tenha destacado diferentes denominações para o sublime, o fez para o belo: Belo do Pensamento, Belo da Natureza e Belo do Sentimento. De fato, à semelhança de Kant, o autor de *Iracema* via no belo e no sublime categorias que poderiam contribuir para a aceitabilidade da obra de arte. Sim, a obra deveria ser agradável ao receptor, mesmo que tratasse também com o horrível ou o grotesco.

Kant problematiza, assim, de forma embrionária, as diferenças entre o belo e o sublime, aproximando-se de Burke; porém, na sua *Crítica da faculdade do juízo*²¹ Kant dedica-se à análise do belo e do sublime corrigindo e completando a fenomenologia de Burke. Kant refaz as ideias do empirista inglês, levando em consideração o contexto transcendentalista. Kant afirma que “o belo concorda com o sublime no fato de que ambos aprazem por si próprios” (KANT, 2002, p. 89-90) na medida em que reivindicam o prazer e não o conhecimento do objeto. Entretanto, se no juízo sobre o belo coexistem harmonicamente a imaginação e o entendimento, conveniência que gera o prazer estético, o

²¹ Lukács, em sua obra *Contributti alla storia dell'estetica* afirma que “a estética de Kant, *Crítica do juízo*, no âmbito do sistema kantiano, tem a função de estabelecer uma relação metodológica entre razão e sensibilidade, entre mundo fenomênico e mundo numênico, entre empiria e ideia” (LUKÁCS, 1975, p. 43).

sublime, por outro lado, surge no desacordo de ambas as faculdades. Para Alencar, o Belo Horrível, subcategoria do Belo do Pensamento, perde em intensidade para o receptor na medida em que o autor da obra não prevê aí um desacordo durável entre a imaginação e o entendimento. Dado que o sublime alencariano permeia toda a manifestação do belo, neste caso, ele oferece o entendimento, ou antes a razão, necessária acerca do limite a se estabelecer ao se produzir o horrível. O Horrível Belo, quando limitado pelo sublime, parece ter certa vinculação com a concepção de Boileau (1979) acerca do sublime: uma grandeza de pensamento e paixão, mas com o sentido técnico e retórico. As palavras, as figuras e composição devendo ser harmoniosas, assegurando, entretanto, a emotividade do sublime, com sensações advindas do extraordinário, do surpreendente ou maravilhoso.

Quanto a Kant, a faculdade da imaginação apresentaria o objeto na intuição, capaz de gerar formas, porém, sente-se ameaçada pelo caráter imensurável do sublime, o qual esmaga o homem, levando-o a se dar conta de sua própria finitude, bem como a força da natureza. De tal modo que, para Alencar, embora o espectador sinta a grandiosidade da natureza sobre si, uma vez perdida a medida, perde-se também a atenção sobre o objeto. Mas, enquanto o espectador estiver tomado pelo Belo Horrível, o seu ânimo parece se assemelhar ao que é dito acerca do sublime nas palavras de Kant:

Na representação do sublime na natureza o ânimo sente-se movido, já que em seu juízo estético sobre o belo ele está em tranquila contemplação. Esse movimento pode ser comparado (principalmente no seu início) a um abalo, isto é, uma rápida alternância de atração e repulsão do mesmo objeto. O excessivo para a faculdade da imaginação (até a qual ela é impelida na apreensão da intuição) é, por assim dizer, um abismo, no qual ela própria teme perder-se; contudo, para a ideia da razão do suprassensível não é também excessivo, mas conforme a leis produzir tal esforço da faculdade da imaginação: por conseguinte, é por sua vez atraente precisamente na medida em que era repulsivo para a simples sensibilidade. Mas o próprio juízo permanece no caso sempre somente estético, por que, sem ter como fundamento um conceito determinado do objeto, representa como harmônico apenas o jogo subjetivo das faculdades do ânimo (imaginação e razão), mesmo através de seu contraste. Pois assim, como a faculdade da imaginação e entendimento no ajuizamento do belo através de sua unanimidade, assim a faculdade da imaginação e razão produzem aqui através de seu conflito, conformidade a fins subjetiva das faculdades de ânimo: ou seja, um sentimento de que nós possuímos uma razão pura, independente, ou uma faculdade da avaliação da grandeza, cuja excelência não pode ser feita intuitível através de nada a não ser da insuficiência daquela faculdade que na apresentação das grandezas (objetos sensíveis) é ela própria ilimitada (KANT, 2002, p. 104-105).

O sublime kantiano revela, por meio da experiência estética, a finitude do homem, a morte. É a concentração do que é estupendamente grandioso. Daí estar acima de qualquer tipo de apreensão, excedendo, em definitivo, qualquer noção de quantidade. A representação da natureza, quando nascida por meio de fenômenos limitados, não comporta o conceito da

magnitude do sublime, embora seja percebido por nossa mente. Por extensão, divide-se o sublime em “sublime matemático” e “sublime dinâmico”. O sublime matemático afronta o homem por conta de sua grandiosidade (grandeza, medida, proporção), fazendo com que a imaginação perceba seu “fracasso” para compreender o “absolutamente grande”, e as pirâmides do Egito servem como exemplo deste tipo de sublime. Quanto ao sublime dinâmico, é a natureza enquanto poder: são os espetáculos terríficos que lhe demonstram a força: o oceano enfurecido, os vulcões devastadores, os rochedos aterrorizantes, dentre outras manifestações que teriam a capacidade de despertar no homem sensações de impotência e pequenez. Quanto mais terrível o espetáculo, mais atraente se torna, pois podem, mais e mais, enlevar a alma, fazendo-nos descobrir em nós mesmos a faculdade de resistência diante da aparente onipotência (KANT, 2002).

O sublime alterna a repulsão e a atração produzida pelo objeto. Isso ocorre porque a imaginação, ao apreender a intuição, é levada ao excesso e o teme, porquanto a razão não encontra nada de excessivo quando tenta apreender a magnitude dos fenômenos. O jogo então decorrente entre as faculdades do pensamento humano produz a chamada imaginação criadora. Para Paul Crowther (*apud* BRUM, 1999) o sublime kantiano traz chaves importantes acerca da modernidade. Se o sublime proporciona uma experiência moral, mesmo indireta, expondo-nos à nossa finitude, é provável que também possa despertar nos homens (leitores e interessados em arte em geral) uma nova atitude diante da vida, ainda que o grotesco tenha de se tornar um dos condutores para o desmascaramento do conformismo.

Com efeito, o belo, para Kant, não está atrelado à perfeição, o que contraria a concepção de beleza dos clássicos e neoclássicos; ele substitui as regras pela reflexão. Como também não compreende o belo e o sublime como uma luta do sujeito contra a vontade, concepção defendida por Schopenhauer. Sendo assim, para Kant, se a poesia não é passional nem didática, pode ser “a criação rítmica da Beleza”, como diria Edgar Allan Poe²². O belo e o sublime são partilhados por toda a natureza, de vez que todos os homens têm a capacidade de senti-los, ainda que a semente de ambos os conceitos se encontre desigual nos próprios homens (SCHILLER, 2011). É a arte que, segundo Schiller, auxiliará no desenvolvimento do belo e do sublime em cada ser, os quais guardam em si certas propriedades que os distanciam enquanto forma de existir. O sublime nos criaria uma saída do mundo sensível, dentro do qual o belo se empenharia em manter-nos presos. Conforme Schiller,

²² No âmbito da arte literária, Poe define “a Poesia das palavras como A Criação Rítmica da Beleza. Seu único árbitro é o Gosto. Com a Inteligência, ou com a Consciência, ela só tem parentesco colateral. E, a não ser incidentalmente, não se relaciona, de modo algum, com o Dever ou com a Verdade” (POE, 1987, p. 90). O contista ainda dirá, conforme iremos expor mais à frente, que a beleza poderá harmonizar, de acordo com sua conveniência, em sua forma, o Dever e a Verdade.

no caso do belo, a razão e a sensibilidade se harmonizam, de modo que apenas em função dessa harmonia ele tem seu atrativo para nós. Portanto, apenas por meio da beleza nunca experimentaríamos que estamos destinados a nos mostrar como puras inteligências, e que somos capazes disso. No caso do sublime, em contrapartida, a razão e a sensibilidade não se harmonizam, e justamente nessa contradição entre as duas reside a magia com que ele toma nosso ânimo. Aqui, o homem físico e o moral são separados um do outro do modo mais contundente, pois é exatamente no caso dos objetos nos quais o primeiro sente apenas suas limitações que o outro faz a experiência de sua força, sendo elevado infinitamente por aquilo mesmo que pressiona o outro contra o solo (SCHILLER, 2011, p. 61-62).

O objeto sublime, por extensão, é de dois tipos. Ele é o estado da dor, cujo grau máximo é o horror; mas também o estado de alegria. A ligação de duas sensações diferentes em um só sentimento revela que somos portadores de uma autonomia moral, haja vista um objeto não poder estar em duas relações opostas em um mesmo ser, estando o ser humano, no caso do sublime, em duas relações antagônicas com o objeto. O espírito humano não se orientaria sempre pelo estado dos sentidos; observaria que nem sempre as leis da natureza são necessariamente as nossas; e que trazemos um princípio independente da nossa corriqueira sensibilidade.

Por outro lado, o desacordo entre imaginação e entendimento (o simples fato de já ser um desacordo), o terrível ou a desproporção guardaria em seu cerne uma nuance da beleza há muito desprezada por estetas e apreciadores do belo em geral, pois seria a expressão aguda da *fisis*, caso pensemos na velha dualidade entre *fisis* e alma. Assim, teremos o feio, o picaresco, o grotesco, o desproporcional revelando a imperfeição da matéria; o proporcional, o agradável, o metafísico, revelando a perfeição do espírito para além da matéria, digna de ser considerada bela. Percebe-se, com efeito, que os estetas do XVIII revolucionam esse campo ao considerar perfeição e imperfeição como possibilidades do atributo do que é belo. De um modo geral, podemos dizer que pouco a pouco, um após outro esteta, mesmo na passagem do século XVIII para o XIX, desfaz-se a ideia de perfeição como única condutora para a legalidade da beleza, que agora é construída por uma polaridade (para lembrar Susanne Langer), dualidade ou contradição²³. Daí, por exemplo, ora entenderem o belo também como sublime (Poe), ora através de definições distintas, como se a ausência de uma delas pudesse abalar a compreensão da outra (Burke), ou a completude do conhecimento acerca da beleza.

Entretanto, no caso do belo concebido por Alencar, esse não se esquece da medida (marcado pelo que Alencar chama de sublime), pois se “prolongado por um quarto de hora, a

²³ Moderno explica que o “conceito de contradição (*contradiction*) foi definido exemplar e historicamente por Aristóteles como sendo a oposição entre a afirmação e a negação de uma mesma proposição ou *lexis* (enunciado considerado independentemente de sua verdade, “juízo virtual”, ou a exclusão do meio na oposição de duas proposições” (MODERNO, 1997, p. 19). No século XVIII, Baumgarten reformulará esta ideia ao incorporar o princípio do terceiro excluído, como veremos posteriormente.

mulher mais nervosa aproveitará a sua claridade para mirar-se ao espelho” (ALENCAR, 1953, p.15); que antes era terrível para o sujeito, porque a “grandeza relativa fora dele é o espelho em que ele avista o absolutamente grande dentro de si” (SCHILLER, 2011, p.65), sua limitação diante da natureza. E o Belo Horrível de Alencar bem se aproxima da concepção de belo de Hugo, pois também o cearense não despreza o feio em sua obra. É possível perceber essa aproximação entre Alencar e Hugo, uma vez que este afirma que

O cristianismo conduz a poesia à verdade. Como ele, a musa moderna verá as coisas com um olhar mais elevado e mais amplo. Sentirá que tudo na criação não é humanamente belo, que o feio existe ao lado do belo, o disforme perto do gracioso, o grotesco no reverso do sublime, o mal com o bem, a sombra com a luz. [...] Ela se porá a fazer como a natureza, a misturar nas suas criações, sem entretanto confundilas, a sombra com a luz, o grotesco com o sublime, em outros termos, o corpo com a alma, o animal com o espírito, pois o ponto de partida da religião é sempre o ponto de partida da poesia (HUGO, 2007, p.26-27).

A visão de Victor Hugo, acerca do sublime, aproxima-se, de certa forma, da de Schiller, ainda que para o primeiro esteta o belo e o sublime possam misturar-se, quando a poesia se põe “a fazer como a natureza, a misturar nas suas criações, sem entretanto confundilas, a sombra com a luz, o grotesco com o sublime, em outros termos, o corpo com a alma, o animal com o espírito, pois o ponto de partida da religião é sempre o ponto de partida da poesia. Tudo é profundamente coeso” (HUGO, 2007, p. 27).

De fato, Hugo diz que o sublime moderno, em contato com o disforme, tornou-se muito mais puro e completo, mais sublime que o belo dos antigos, e precisou descansar deste para dar lugar ao contraste que só o grotesco poderia oferecer. E hoje, seria “o grotesco uma das supremas belezas do drama” (HUGO, 2007, p. 50), gênero defendido pelo francês como o grande representante da sociedade ocidental com advento do cristianismo, religião que dá a saber ao homem os seus contrastes: alma x corpo, mortal x eterno, valores espirituais x valores terrenos, etc. Diz Hugo:

O cristianismo conduz a poesia à verdade. Como ele, a musa moderna verá as coisas com um olhar mais elevado e mais amplo. Sentirá que tudo na criação não é humanamente belo, que o feio existe ao lado do belo, o disforme perto do gracioso, o grotesco no reverso do sublime, o mal com o bem, a sombra com a luz (HUGO, 2007, p. 26).

Com efeito, na poesia nova, enquanto o sublime representará a alma tal qual ela é, purificada pela moral cristã, ele representará o papel da besta humana. O primeiro tipo, livre de toda mescla impura, terá como apanágio todos os encantos, todas as graças, todas as belezas [...] (HUGO, 2007, p. 35).

Na era cristã, chamada pelo escritor francês de terceira civilização, seria natural que o grotesco pudesse sobressair. Entretanto, durante o Romantismo, o grotesco faria uma aliança

com o belo. Retomando o seu lugar, o belo prevaleceria sobre o grotesco²⁴, sem no entanto excluí-lo; pelo contrário, formar-se-ia um equilíbrio entre os dois princípios, surgindo a partir daí um novo tipo.

Esse novo belo parece ser explorado por Alencar; aquele que estaria, também, de certa forma, voltado para o sublime de Schiller como o seu sublime estaria para o belo concebido pelo alemão. Schiller descreve da seguinte maneira o sublime e o belo:

No caso do belo, a razão e a sensibilidade se harmonizam, de modo que apenas em função dessa harmonia ele tem seu atrativo para nós. Portanto, apenas por meio da beleza nunca experimentaríamos que estamos destinados a nos mostrar como puras inteligências, e que somos capazes disso. No caso do sublime, em contrapartida, a razão e a sensibilidade não se harmonizam, e justamente nessa contradição entre as duas reside a magia com que ele toma nosso ânimo (SCHILLER, 2011, p. 61).

O sublime schilleriano, semelhantemente ao Belo Horrível, é o que de “modo súbito e por meio de um abalo, [...] arranca o espírito autônomo da rede com que a sensibilidade refinada o envolvia e que, quanto mais transparente for fiada, maior a firmeza com que prende” (SCHILLER, 2011, p. 63). Entretanto, para o Belo Horrível não cair no constrangimento de um lirismo exagerado, Alencar o sobrepõe ao que chama de sublime, que é a medida do Belo Horrível e de toda prática formal, ou simplesmente o que Schiller ajuíza acerca do belo, em que “a razão e a sensibilidade se harmonizam”. Em diversas ocasiões em que a palavra “sublime” aparece nas *Cartas sobre A confederação dos tamoios*, pode-se perceber que denota ou vem acompanhada de termos que indicam naturalidade, simplicidade, singeleza, contenção lírica e do exagero desnecessário da repetição de termos. Em Alencar, o sublime parece ser o regulador de impressões, exageros e extravagâncias para atingir o ponto de equilíbrio da poesia. O sublime, então, vai além de sua função retórica; ele toma de assalto a atenção do espectador/leitor através de seu discurso repleto daquilo que há de mais profundo na alma humana. Por extensão, o horrível só é belo se for sublime. O que um dos críticos de Alencar não entendeu, no caso Távora, é que a beleza para o autor de *O guarani* não significava ausência do feio, mas a sublimidade deste. O caráter demasiado idealizante, e mesmo a fidelidade à observação profundamente científica, levou Távora a censurar fortemente os elementos do romance alencarino, que lhe parecem ferir os pressupostos do gênero. Antonio Candido, com muita propriedade, argumenta que foram justamente as “desarmonias” da natureza representadas na obra alencarina, tais como “a bofetada de *Diva*, o

²⁴ Durante o Romantismo, seria inaugurada uma mistura de gêneros, com a comédia, às vezes, misturando-se à tragédia, por exemplo. “A consequência disso é a prática de um estilo, o grotesco, resultado de um efeito dissonante entre o Belo e o feio, também explorado como motivo artístico [...]” (GOMES; VECCHI, 1992, p. 26-27).

pé grande de *A pata da gazela*, as cenas desagradáveis do cretino de *Til*”, que mais teriam contrariado o crítico (CANDIDO, 1981, p. 366-67), embora Alencar muitas vezes tenha sido claro ao manifestar sua posição contrária ao cientificismo na arte. Não só a razão subjaz a verdadeira obra de arte: ela precisa ser revestida também das inclinações humanas: conflitos e o despertar do coração que só um belo quadro pode apresentar. Para a concepção alencarina, esse quadro exigia o conhecimento do passado clássico como entendimento do desenvolvimento da arte nas mais variadas gerações, além de um profundo sentimento do tempo presente.

Nas *Cartas sobre A confederação dos tamoios*, a tradição não vem à tona por causa de um mero saudosismo de uma estética passada. A tradição lhe é cara pelo conhecimento que esta transmite ao poeta moderno.

Se não havia um cânon aceito por todos, os manuais de retórica e poética com os quais se fazia o ensino de literatura no período forneciam bases bastante precisas sobre o gênero e comentavam os principais poemas legados pela tradição, apresentados aos estudantes como modelos (MARTINS, 2005). Desta forma, apesar das inovações introduzidas pela reforma romântica, o contato com esses compêndios possibilitou aos escritores um conhecimento muito amplo e sedimentado de elementos oriundos da estética clássica, a partir dos quais elaboraram suas próprias concepções sobre a literatura, como aconteceu com Alencar. Diferentemente do que às vezes se imagina, e a despeito do que os próprios poetas e romancistas poderiam afirmar em textos programáticos que proclamavam o rompimento com as regras do passado, há uma sólida interação entre Classicismo e Romantismo no discurso do debate literário oitocentista, já que “o Classicismo fecunda o Romantismo como uma fonte subterrânea”, diz Hélio Lopes (1978, p. 204). Afinal, faz-se pertinente o que diz Schlegel no seu *Dialeto dos fragmentos*: “Daquilo que os modernos querem, é preciso aprender o que a poesia deve vir a ser; daquilo que os antigos fazem, o que ela tem de ser” (1997, 33). Mais adiante continua o alemão: “Nos antigos se vê a letra perfeita e acabada de toda a poesia; nos modernos se presente o espírito em devir” (SCHLEGEL, 1997, p. 34). Alencar não vislumbrou entre o Classicismo e o Romantismo um terreno para grandes batalhas, porque essa tomada de posição era uma característica própria de escritores meramente puristas, que não enxergavam nas contradições das escolas a riqueza estética que daí nascia, filha da ciência que se fazia a partir do terceiro excluído, para lembrar Baumgarten. Por isso não ser possível a uma estética que levasse em conta suas contradições se abstendo do horrível, pois aqui o belo é também horrível, assim como o relâmpago terrível que amedronta, sendo seu tempo de duração não maior que o necessário ante a possibilidade de perder a grandeza e a

atenção do leitor. Seguindo este ponto de vista, ainda que Alencar não conceba o belo ou a perfeição da arte à maneira de um absoluto a ser buscado e nunca alcançado, sua ideia chega a ser semelhante a de Schlegel, a qual é “um conceito perfeito e acabado até a ironia, uma síntese absoluta de antíteses absolutas, alternância de dois pensamentos conflitantes que engendra continuamente a si mesma” (SCHLEGEL, 1997, p. 66). Não basta ser horrível ou grotesco, nem um belo ideal clássico, é preciso extrair beleza de todos os recantos da natureza.

2.2 Belo da Natureza

O Belo da Natureza, também chamado em certas ocasiões por Alencar de Belo Plástico e Belo Físico, corresponde à boa interação das cores de um quadro (pintura) capaz de despertar sensações no coração do receptor naquilo que expressa o trabalho do artista em relação a sua inspiração da natureza. Devemos lembrar que já no século XVIII, “os indícios de adaptação teleológica, de ordem e regularidade na natureza, interpretados como sinais da intenção divina, estavam estreitamente ligados à noção de beleza” (OSBORNE, 1974, p. 45). Thomas Reid chegou a fazer na época uma distinção entre sentido “instintivo” e sentido “racional” da beleza, associando-a a capacidade do artista de apreendê-la e adaptá-la a um propósito artístico (OSBORNE, 1974). Assim, enquanto o Belo do Pensamento chama atenção pelo seu teor racional na expressão do pensamento ou ideia, o Belo da Natureza o é pela capacidade do artista de se inspirar na natureza e dela retirar o que há de mais poético e encantador, instintivo, daí o autor de *Iracema* afirmar que José Basílio da Gama, com o seu *Uraguay*, teve lances mais inspirados da terra brasileira do que Gonçalves de Magalhães: “Entretanto, apesar das searas, das neves, dos pastores, e das ninfas; apesar do gosto da época em que viveu, teve alguns raios de inspiração, alguns bafejos das auroras da nossa terra, como ainda não encontrei n’*A confederação dos tamoios*” (1957, p. 14-15). Mais tarde, o escritor cearense, ao censurar a escolha infeliz de certas palavras e expressões num trecho de Magalhães, acaba por mostrar de que maneira as descrições poderiam favorecer as cores da nossa terra: “Se o Sr. Magalhães queria uma comparação brasileira, podia servir-se dessas pérolas que destilam os cajueiros de seus ramos no tempo das suas primeiras águas, o que dizia fazer os índios ‘que os cajueiros choravam pelos seus belos frutos e pelas suas verdes folhagens’” (ALENCAR, 1957, p. 22).

A palavra, segundo Alencar, é a sublime expressão da natureza, dom celestial, “brilhante como a luz, colorida como o prisma solar, comunica-se ao nosso pensamento, [...] e

os esclarece com os raios da inteligência que leva no seu seio” (1957, p. 30); mas essa expressão só é alcançada em seu grau maior quando a inspiração se faz presente na sensibilidade do artista no momento da recolha das cores, enquanto a mercê da imaginação, tornando público aquilo que comumente não se percebe nas oportunidades cotidianas mais simples. Como exemplo disso, ainda nas *Cartas sobre A confederação dos tamoios*, Alencar aborda o sol nos seguintes termos:

O sol, que para os homens da cidade é sempre o mesmo astro, que de manhã acorda os preguiçosos, às duas horas dá sombra às calçadas da rua, e às cinco diz que chegou a hora do passeio, para mim, para o meu pequeno mundo, formado por uma casinha, um fio d’água e algumas árvores, é outro bem diferente. Cada um dos seus raios, é um poema, cada uma das centelhas de sua luz é uma poesia brilhante, cada um dos instantes de sua carreira é um ciclo que a imaginação percorre outros mundos, outras eras remotas e desconhecidas (ALENCAR, 1953, p. 8).

Para Alencar, a pena do poeta é o grande diferencial em um texto literário. Apesar de ressaltar a importância da inspiração da natureza, o escritor reconhece que a mera descrição das maravilhas naturais não constitui por si só a beleza poética de um texto. Como exemplo, assinala que as belezas produzidas pelo escritor francês René Chateaubriand não remetem à paisagem brasileira ou de qualquer outro lugar específico, mas à qualidade e particularidade da pena de quem compôs. Neste sentido, afirma:

O Brasil, o filho do sol, com todo o seu brilho e luxo oriental, com toda sua esplendida beleza, cede a palma à América do Norte: o Ohio e o Mississippi vencem o Amazonas e o Paraná; as regiões setentrionais ofuscam os raios do meridiano! É verdade que elas tiveram a pena de Chateaubriand para descrevê-las, e a alma de um grande poeta para sentir e compreender o que havia nelas de grande e sublime (ALENCAR, 1960, p 869).

Enfim, em “tudo, pois, há poesia, contanto que se saiba vibrar as cordas do coração, e fazer cintilar esses raios de luz que Deus deixou impresso em todas as coisas como o cunho de seu poder criador; em tudo há o belo, que é senão o reflexo da divindade sobre a matéria” (ALENCAR, 1960, p. 886). Haveria, para o escritor cearense, em todas as coisas da natureza, um raio de luz, sendo necessário somente que o poeta soubesse desvendá-lo para a criação poética. Assim, pois, fala Alencar na sua “Advertência e prólogo da primeira edição” aos seus ensaios:

A realidade, ou melhor, a naturalidade, a reprodução da natureza e da vida social no romance e na comédia, não a considero uma escola ou um sistema; mas o único elemento da literatura, a sua alma. O servilismo do espírito eivado pela imitação clássica ou estrangeira, e os delírios da imaginação tomada do louco desejo de inovar, são aberrações passageiras; desvairada um momento, a literatura volta,

trazida por força irresistível, ao belo, que é a verdade. Se disseram que alguma vez copiam-se da natureza e da vida cenas repulsivas, que a decência, o gosto e a delicadeza não toleram, concordo. Mas aí o defeito não está na literatura, e sim no literato; não é a arte que renega do belo; é o artista que não soube dar ao quadro esses toques divinos que doiram as trevas mais espessas da corrupção e da miséria (ALENCAR, 1965, p. 922).

O caminho que o escritor deveria percorrer em busca da unidade na natureza poderia ser se embrenhando nas matas, para alcançar a beleza da poesia, entretanto, “Magalhães não cantará nunca o selvagem pelo selvagem, não oporá o estado idílico de inocência a civilização, subestimando a esta para valorizar aquela” (BARROS, 1973, p. 167). O ponto que mais interessa a Magalhães n’*A confederação dos tamoios* é analisar as condições peculiares do passado colonial brasileiro, marcado pela escravidão e opressão portuguesa, mas que teria também a virtude de possibilitar um encontro do índio com o Deus cristão, graças à conversão do gentio pela catequese – seria esta, para Magalhães, a tensão característica do período colonial, entre a exploração dos portugueses e as qualidades da Companhia de Jesus. Segundo Candido, eis aí a falha de Magalhães na sua *Confederação*:

Mas ante a necessidade de celebrar também a obra civilizadora Magalhães é preso de certa indecisão, mais viva que a do Uruguai: celebra o índio converso, Tibiriçá (renegado, para a doutrina indianista pura), e o catequizador, Anchieta. [...] Não é convincente o recurso compensatório de distinguir dos bons os maus portugueses, atribuindo aos últimos a culpa de uma atitude que estava implícita no próprio esforço colonizador, incompatível com a sobrevivência das culturas aborígenes (CANDIDO, 2000, p. 56).

E essa falta de decisão dificultou a produção de um poema que servisse para enaltecer vigorosa e caracteristicamente a mulher indígena; em vez disso, “a heroína do Sr. Magalhães, é uma mulher como qualquer outra; as virgens índias do seu livro podem sair dele e figurar em um romance árabe, chinês, ou europeu” (ALENCAR, 1953, p.20).

Assim como em Goethe, ou de forma aproximada, podemos notar em Alencar, mais do que meramente apreender o mundo de uma maneira mecanicista e idealizadora, a proposta de apresentar o sujeito como alguém ativo, com seu olho agindo sobre o campo dos fenômenos. Kant acreditava, por seu turno, que o que tornava a natureza reconhecidamente como natureza, o que dava a ela as características necessárias para que a concebêssemos como tal, era o fato de ser ela um fenômeno, ou seja, a possibilidade de poder ser observada por seu exterior, através do ponto de vista de um espectador. Pois, se fosse possível

colocar-nos dentro dos fenômenos e reviver, nos nossos cérebros, a sua vida interior, as características naturais – pensava ele – desapareceriam, passando nós a apreendê-las como coisas em si. Ao proceder assim descobriríamos que a sua realidade interna

é o espírito. Tudo é fenomenalmente ou do ponto de vista do espectador, natureza (COLLINGWOOD, 1972, p. 129-130).

Quem sabe a atuação desse espectador seja algo como “um olhar retrospectivo-criador da natureza para si mesma” (SCHLEGEL, 1997, p. 148), ou ainda, o que formula Coleridge acerca da mente perceptiva, de que ela não é passiva, mas construída à imagem de Deus, do Criador, sendo a imaginação um analogismo da criação (ABRAMS, 2010, p. 376). De modo aproximado parece pensar Hegel, quando diz:

No homem não há apenas coisas divinas, mas o divino é no homem de tal Forma ativo que ele é, de um modo muito diferente e superior, mais adequado à essência de Deus do que quando se manifesta na natureza. Deus é espírito e só no homem o meio por onde o divino passa, tem a Forma do espírito consciente, que se produz de modo ativo. Na natureza, porém, este meio é sem consciência, sensível e exterior e, em termos de valor, está muito aquém da consciência. Assim, Deus é tão ativo na produção artística quanto nos fenômenos da natureza. O divino, porém, adquiriu um ponto de passagem correspondente à sua existência (Existenz) no modo como se deixa conhecer na obra de arte, ao ser esta gerada pelo espírito, ao que a existência (Dasein) na sensibilidade sem consciência da natureza não é um modo de aparecer adequado ao divino (2001, p. 52).

Tal relação explicita a presença de uma instância maior que permeia toda a criação poética, uma presença divina que assegura um traço de beleza interna ao texto. A ideia de beleza é remetida a um todo, a uma unidade transcendente que está em Deus; o belo, portanto, passa a representar o sinal da presença divina no sujeito que escreve.

Desta maneira, parece se fazer o nacionalismo alencariano, aplicado em todos os campos desde a necessidade da “cor local”, falta cometida em *A confederação dos tamoios*. A obtenção da cor local só seria possível se o escritor estivesse em clara sintonia com a terra natal, inspirado pela natureza, agindo sobre ela como um criador, e não mero imitador. Alencar rejeita todas as críticas que o aproximam de Cooper e Chateaubriand em nome desse preceito, ao afirmar que sua mestra sempre foi a natureza brasileira, o livro de onde teria colhido as sugestões para seu indianismo. A natureza, nos textos teóricos de Alencar, não faz parte somente de um cenário que inspira, é o próprio “pórtico majestoso” pelo qual sua alma penetraria no passado de sua pátria. Nem mesmo precedência no tema do índio Alencar dá ao americano e ao francês, pois, para ele, o primeiro poeta a se inspirar na “musa americana” teria sido Ercilla (Alonso de Ercilla y Zúñiga), na *Araucânia*, escrita de 1569 a 1590, enquanto em nossa literatura já houvera escritores como Basílio da Gama e Santa Rita Durão.

Para Alencar, a transformação poética a partir da natureza se opera, de um lado, como dom divino, e de outro, como atributo humano, já que leva em consideração a capacidade do poeta em transformar um assunto qualquer em literatura, o que significaria fazer uso

apropriado de uma tradição literária na qual a sua poesia se insere. Em outras palavras, para uma produção poética bela é necessário, além do dom, um domínio secular de atributos literários que transformem o simples texto em literatura. Este pleno domínio significa a adequação da produção literária a uma forma que esteja designada por uma tradição literária, tradição esta que estará sempre sujeita às exigências e solicitações de diferentes épocas. É fundamental para Alencar, neste sentido, não apenas um equilíbrio, adequação ou equiparação do assunto à poesia, mas que haja também uma adequação do texto ao gênero literário que busca caracterizar. A proposta romântica de Alencar não sugere a implosão dos gêneros em nome de uma maior liberdade poética do gênio – como deixa transparecer Magalhães no prefácio “Lede”, dos seus *Suspiros poéticos e saudades*:

Quanto à forma, isto é, a construção, por assim dizer, material das estrofes, e de cada cântico em particular, nenhuma ordem seguimos [não segue a nenhuma ordem em específico] exprimindo as ideias como elas se apresentaram, para não destruir o acento a inspiração; além de que, a igualdade dos versos, a regularidade das rimas, e a simetria das estâncias produz uma tal monotonia, e dá certa feição de concertado artifício que jamais podem agradar (MAGALHÃES, 1939, p. 40).

Nem implosão de gêneros por uma liberdade poética nem tampouco um cientificismo exagerado da arte, mas ser, antes do mais, um sujeito criador. No período romântico, segundo Abrams, a “nova natureza, que teve impacto instantâneo e direto sobre a crítica e a prática dos poetas, não foi o universo da abstração científica de alto nível, mas algo no nível concreto do senso comum” (2010, p. 352). O sujeito é parte e cria, na sua relação com a totalidade, a cena que pretende representar ou descrever. Goethe estava convencido de que a totalidade da natureza se revela, como que através de um espelho, ao sentido da visão. Afinal, para ele, se tanto a luz quanto a cor pertencem à natureza, que por sua vez se mostra mais particularmente na visão, é esta última, então, que contém a solução do enigma. De modo análogo à revolução copernicana de Kant, Goethe transfere o olhar divino de Plotino, ainda simbolizado pela luz, para o interior da nossa visão. O olho se torna luminoso e não apenas doador ou receptor de atributos para a produção de uma obra de arte. Poderíamos inferir ainda ser esta a ligação que Humboldt estabelece na construção de uma ciência inovadora. O sujeito estaria completamente relacionado com o objeto no momento da produção, deixando de ser um observador à distância e imparcial diante do objeto; ao contrário, seria o anúncio de uma via aberta, uma combinação de ambos, no reconhecimento que já se coloca em Goethe numa dupla troca entre o observador e o que é observado, pois

Muitas vezes, a impressão que nos causa a vista da natureza, deve-se menos ao próprio caráter da região do que ao dia em que nos aparecem as montanhas e as planuras aclaradas pelo azul transparente dos céus, ou velados pelas nuvens que flutuam perto da terra. Do mesmo modo as descrições da natureza impressionam-nos tanto mais vivamente, quanto mais em harmonia com a nossa sensibilidade; porque o mundo físico reflete no íntimo do nosso ser em toda a sua verdade (HUMBOLDT, 1952, p. 211-212).

Trata-se, aqui, do entendimento de uma interpretação da natureza inundada pelo que é estritamente humano; e não sendo possível doutra forma, nossos olhos sempre contaminam aquilo que vemos e também nos contaminamos com aquilo que sentimos. É assim que, quando Alencar aponta para uma suposta inteligência dos cavalos de Manuel Canho, em *O gaúcho*, revela-se uma interação entre homem e animal em que nada falta de coerente e verossímil entre as partes: uma troca justa e em perfeita consonância com os aspectos interativos proporcionados pelo que é vivo, ou aquilo que já se colocava na filosofia da natureza de Schelling: a relação existente entre o espírito e a natureza. E o que mostra Goethe em sua *Doutrina das cores*, em detrimento de uma análise estrita da física newtoniana é o papel dessa *Naturphilosophie*, ou uma nova forma de fazer ciência, como também podemos depreender em relação à estética. Neste ponto, não se pode falar de um mundo sem lhe reconhecer a medida do humano; não se pode falar de uma exclusão do humano na análise que Humboldt faz da natureza, por se tratar de uma relação indissociável. O homem, na sua relação com o mundo, deixa-se influenciar ao tempo que também influencia. Alencar, conseqüentemente, teria percebido aí o próprio futuro do romance, destituído do puritanismo de críticos idealistas de olhos fitos na arte pela via da ciência²⁵, em vez da arte como categoria estética autônoma. Alencar não mediu esforços no sentido de por em relevo as imperfeições de *A confederação dos tamoios* num momento em que o Brasil pouco compreendia o que era a força do romance. Com efeito, a *Confederação* nem era uma epopeia e tampouco uma crônica como Alencar assinalara; contudo, ao estabelecer normas para esses gêneros literários, não incorreu o autor de *O guarani* no equívoco de querer purificar o romance, como se este não pudesse ser ao mesmo tempo de costumes e de fantasia, por exemplo.

A estética de José de Alencar, tão afeita à estética da contradição do século XVIII e mantida no século XIX, assumiu, junto com as ideias do seu tempo, a posição de base que fundamentaria o romance contemporâneo, isto é, do descomprometimento do romance com os gêneros. É assim que o urbano e o natural se chocam em *Sonhos d'ouro*; se entrecruzam os valores do dinheiro e da dignidade humana em *Senhora*; o horrível (ou a “aberração”, para

²⁵ Críticos como Joaquim Távora e Nabuco disseram haver falta de verossimilhança na obra de Alencar, baseando-se na técnica Realista/Naturalista, cujo propósito era de copiar com exatidão a realidade.

lembrar Távora) estará presente em *O gaúcho*; e o colonizador e o colonizado não se anulam, mas se somam em uma harmonia por um objetivo maior, que é a fundação da nação brasileira, em *Iracema*. Todavia, é engano supor que Alencar não alçava voos em direção ao ideal, visto que sua forma ideal não era mais a clássica, na qual ainda pareciam permanecer Távora e Nabuco. O ideal de Alencar era o do despontar de uma literatura nacional marcada pelo novo. Embora fique claro que, diferente da visão romântica de ruptura total com o clássico, José de Alencar se posiciona de uma maneira muito mais consciente em seu papel de escritor e literato. Liberdade não era libertinagem poética; a representação do objeto consiste em compreender sua relação de liberdade com o exterior, autor e leitores. E “embora a liberdade no plano do fenômeno seja o fundamento da beleza, a *técnica* é a condição necessária para a representação que fazemos da liberdade”, beleza é enfim, “natureza na conformidade à arte” (SCHILLER, 1997, p.75).

Para Alencar, a representação máxima da unidade e harmonia divina seria a natureza, lembrando que no século XIX muitos olhares se voltaram para a natureza brasileira, produzindo representações e um imaginário sobre a mesma. Ganha destaque nossa natureza portentosa, onde se interpenetravam sensibilidades e elementos que, assim, adquiriam forma artística, constituindo a base material para formulações mais elaboradas acerca da nação brasileira e de sua identidade. A sensibilidade romântica conseguiu realizar a aproximação entre a ciência e a estética ao apreender e representar a natureza a partir de uma visão totalizante e orgânica e, no intuito de obter uma noção de conjunto de todas aquelas partes que vislumbrava, inaugurou uma nova concepção da paisagem pátria. Procurando afirmar a individualidade da natureza local e brasileira, contestou as afirmações de sua inferioridade (NAXARA, 2001). Na efervescência dos estudos sobre a natureza, de um lado, científico, do outro, poético, o romântico, de um jeito ou de outro, se voltava para a natureza. Para o escritor cearense, ela era manifestação do ser Criador, expressão eleita da perfeição pela criação divina. Por isso o homem, sendo também criação, ter o dever de fazer reverência à natureza mesma:

Quem quiser julgar o Sr. Magalhães na descrição do Brasil, que se acha em várias partes do poema, basta lançar um olhar pela magnífica baía do Rio de Janeiro, ainda semeada de algumas ilhotas incultas, e refletir sobre o aspecto desta natureza, quando virgem e selvagem (ALENCAR, 1960, p. 903).
Infelizmente, porém, não posso tentar essa prova, esse juízo da natureza; e não há remédio senão ir buscar nas folhas dos livros, e nos quadros da arte, os argumentos que a poesia escreveu nas folhas das árvores, e nas cenas brilhantes de nossa terra (Idem, p. 903).

Encontrando na natureza um lugar de equilíbrio (em meio as suas contradições, em que estaria fixada a beleza primordial), de uma totalidade que estaria acima de qualquer criação humana, sendo tomada por Alencar como elemento de inspiração. Em acordo com a leitura de Chateaubriand, outro poeta tido como moderno à época, também já reverenciado por Ferdinand Denis, ainda que Alencar negue aproximações, parece ter extraído daquele a ideia da natureza como beleza total. Se buscarmos ver o assunto principal d’*O gênio do cristianismo*, obra mais destacada de Chateaubriand, cuja publicação data de 1802, teremos o dogma da existência de Deus e das provas desta existência a partir das maravilhas da natureza. O autor francês dedicou muitas páginas à harmonia e à unidade da natureza, considerada como o lugar mais seguro e ordenado do mundo. Sinal deste ordenamento seria a organização dos seres vivos, animais e plantas, que assegurariam a existência de um princípio ordenador que os rege. No capítulo que trata da “Organização dos animais e plantas”, Chateaubriand ironiza os ateus, que atribuem a um motivo fortuito à existência do cosmos:

Ora conceda-se que o acaso faz tudo isso; mas respondam-nos: as causas finais não seriam alguma vez alteradas? Por que não faz o acaso peixes sem a bexiga que lhes dá a natação? Por que não faz o acaso sair à aguiazinha, quando ainda não há mister de presas, de casca de presas, de casca do seu berço, quebrando-o com o bico de uma pomba? Nunca se viu uma anomalia, um sucesso destes na cega natureza? Seja qual for o modo como vascoleges os dados, serão eles sempre o mesmo número? Estranha fortuna. (CHATEAUBRIAND, 1964, p. 110).

Tanto para Chateaubriand quanto para Alencar, o encontro com a natureza permitiria uma maior aproximação do homem com Deus, sendo a natureza, pois, a objetivação mesma de Sua vontade – argumento este muito semelhante ao apresentado por Ferdinand Denis. Em contato com a Criação maior, a natureza, o poeta encontraria o melhor modo de se inspirar: a criação do poeta é um feito humano, mas que, ao mesmo tempo, encerra em si o aspecto mais divino no homem. O artista deveria, assim, maravilhado com a graça da natureza, abstrair-se de seus hábitos e costumes, para se encantar com os atributos da natureza, como podemos deduzir do seguinte trecho das *Cartas sobre A confederação dos tamoios*:

Se algum dia fosse poeta, e quisesse cantar a minha terra e 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 estas 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 florestas. E se tudo isso não me inspirasse uma poesia nova; se não desse aos meus pensamentos outros voos senão esses adejos de uma musa clássica ou romântica, quebraria a minha pena com desespero, mas não a mancharia numa poesia menos digna de meu belo e nobre país (ALENCAR, 1953, p. 25).

No entanto, é enganoso acreditar que a natureza se faça presente ficcionalmente apenas nas obras indianistas alencarinas, embora isso, de fato, seja mais recorrente. A natureza foi incorporada ao enredo de muitos romances citadinos do escritor cearense, merecendo destaque o perfil de mulher *Diva* e *Sonhos d'ouro*, em que o ambiente natural, acompanhando das ideias de Rousseau, presentes em *Emílio* e *Júlia ou a Nova Heloísa*, tem papel decisivo na formação do indivíduo. Ao mergulhar o personagem no mundo natural e ilustrando o seu envolvimento visceral com a natureza, José de Alencar descreve e elogia a paisagem, além de criticar a sociedade, sua cultura opressora e o progresso destruidor.

2.3 Belo do Sentimento

O Belo do Sentimento trata da cadência das “notas” poéticas, de despertar no leitor, no caso da obra literária, os sentimentos que fazem da palavra uma chave que abre o coração “às suaves emoções do prazer” (ALENCAR, 1953, p. 31). São os versos “a melodia da palavra, como a música é a melodia do som” (Idem, 1953, p. 32). Para Alencar, Gonçalves de Magalhães não teria extraído de seu poema uma música digna de ser chamada poesia, sobre isso comenta nas *Cartas*: “O Sr. Magalhães no seu poema da Confederação dos tamoios não escreveu versos; alinhou palavras, mediu sílabas, acentuou a língua portuguesa à sua maneira, criou uma infinidade de sons cacofônicos, e desfigurou de um modo incrível a sonora e doce filha dos romanos poetizada pelos árabes e pelos godos” (1953, p. 32).

Por outro lado, o Belo do Sentimento é ainda a tradução das grandes paixões humanas singularizadas pelo sublime poético alencariano. A imaginação para Alencar, assim como também para Coleridge, designa o poder do poeta de animar e humanizar a natureza, que não sendo copiada, mas produto da inspiração, deve representar os sentimentos humanos, numa fusão imaginativa entre o *ethos* e o intelecto, unindo-se às grandes expressões de si própria (ABRAMS, 2010, p. 388). Não devendo a imaginação ficar refém das emoções, como dirá Schlegel, ela “tem de querer divagar, não estar habituada a se render servilmente ao pendor dominante dos sentidos” (1997, p. 48). Abaixo, segue um trecho das cartas de Alencar, a partir do qual podemos entender mais sobre o Belo do Sentimento, quando o cearense destaca a inexistência deste em *A confederação dos tamoios*:

Pelo que toca ao belo do sentimento, que paixões há no poema? O amor da pátria e da liberdade, porém o amor sem elevação e sem dignidade, mais produzido pelo egoísmo do que por este sentimento divino que inspirou tão belos versos a muitos poetas antigos e modernos: sobre as outras paixões, a palavra de que há pouco me servi exprime-as perfeitamente; o Sr. Magalhães atesta que Aimbire e Iguassú se

amam, que o herói do poema chora seu pai, que a heroína tem saudades do seu amante, e nada mais (ALENCAR, 1957, p. 26).

Alencar acredita que o belo na arte é capaz de agradar, o contrário do que pensa Hegel; porém, encontramos semelhanças entre o Belo do Sentimento e o que Hegel afirma sobre o despertar sensível através da arte:

A arte produz intencionalmente a partir do sensível apenas um mundo de sombras de formas, sons e visões e não se deve pensar que é por mera impotência ou limitação que o homem sabe apenas apresentar uma superfície do sensível e esquemas quando cria obras de arte. Pois estas formas e sons sensíveis não se apresentam na arte em vista deles mesmos e de sua forma imediata, mas com o fim de garantir, nesta forma, satisfação para interesses espirituais superiores, dado que possuem a capacidade de produzir para todas as profundezas da consciência uma ressonância e um eco no espírito. É neste sentido que o sensível é espiritualizado na arte, uma vez que o espiritual nela surge como sensibilizado (HEGEL, 2001, p. 60).

A ideia da sensibilidade despertada por uma obra foi também abordada por Hume, que trouxe à tona nas discussões sobre a arte, o subjetivismo, buscando solucionar, desta forma, querelas em torno da questão do gosto e da razão. Não se tratava de um subjetivismo sem medida, visto que considerava critérios adotados pelo bom senso, obtidos pela prática do "discernimento da beleza":

Quem nunca teve a oportunidade de comparar os diversos tipos de beleza, indubitavelmente se encontra completamente incapacitado de dar opinião a respeito de qualquer objeto que lhe seja apresentado. Só através da comparação podemos determinar os epítetos da aprovação ou da censura, aprendendo a discernir sobre o devido grau de cada um (HUME, 1989, p. 266).

O que permitiu o julgamento pessoal do belo foi, então, o subjetivismo segundo a concepção de Hume, embora não tenha chegado a extremos, já que Hume defendia a adoção de critérios por parte do crítico de arte. Tais critérios munem o crítico de um método capaz de não o deixar se enganar pelas “qualidades grosseiras” do objeto. Para Hume, o objeto, em si, não contém particularidades que façam dele algo belo ou não.

Hume também ao contribuir para a análise psicológica do sublime, ao escrever sobre quatro noções em cadeia – imaginação, simpatia, utilidade e beleza –, atribuiu ao belo um aspecto afetivo que se opõe ao disforme numa relação entre prazer e dor (BARBAS, 2006).

Hume relacionou o sublime a tudo quanto é grandioso, servindo para fundamentar a obra de Edmund Burke, *Uma investigação filosófica sobre as ideias do sublime e do belo*. Nesta, segundo o autor, os antigos não haviam separado adequadamente o belo do sublime, e que por alguma falha ou necessidade de valorizar a arte na antiguidade, eles a teriam

associado a sentimentos morais (BURKE, 1993). A seguir, as palavras do autor acerca da beleza:

a aplicação geral desta qualidade (a beleza) à virtude alimenta uma forte tendência para confundir as nossas ideias das coisas; e tem dado origem a uma quantidade infinita de teorias excêntricas; como a de atribuir a beleza à proporção, congruência e perfeição, bem como a qualidade das coisas ainda mais remotas das nossas ideias delas, e umas das outras; tenderam para confundir as nossas ideias de beleza, e deixaram-nos sem padrão ou regra para julgar, que não fosse ainda mais incerta e falaciosa que nossas próprias fantasias (BURKE, 1993, p. 112).

Por conseguinte, Burke passa a investigar a possibilidade de uma teoria das paixões humanas, cuja metodologia indutiva examina primeiramente as paixões do próprio indivíduo, para somente, em seguida, a propriedade das coisas que, pela experiência, influenciam as paixões, e finalmente as leis da natureza, através das quais essas propriedades podem afetar os corpos e excitar as paixões. E o seu objetivo torna-se, enfim, o de encontrar regras que possam ser aplicadas às artes imitativas. Neste ponto, Burke muito se assemelha ao que José de Alencar vê como um Belo do Sentimento. O autor de *O guarani* mostra um senso amplo sobre como a progressão dos acontecimentos fazem parte da experiência dos personagens e, sobre como o Belo da Natureza (algo que nos faz lembrar as condições das leis da natureza), influenciam o despertar das paixões artisticamente belas. Percebe-se isto quando Alencar indaga sobre a pobreza poética d'*A confederação dos tamoios*, nos sentimentos “do amor da pátria e da liberdade, como um amor sem elevação e sem dignidade”; e de outras paixões que Magalhães procura objetivar com a afirmação de que Aimbire e Iguassú se amam, que “o herói do poema chora seu pai” e “a heroína tem saudades do seu amante” (ALENCAR, 1953, p. 26). As paixões poéticas de Alencar parecem levar em consideração aspectos que dizem respeito tanto ao prazer (amor) como a dor (choro ao pai e as saudades da heroína por Aimbire), características das sensações estudadas por Burke.

Para Burke, todas as sensações teriam como base o prazer ou a dor, que correspondem a contrações e descontrações musculares e dos feixes nervosos: o prazer dilata enquanto a dor contrai. O grau zero do prazer ou da dor é a indiferença total, até porque o prazer não seria a ausência de dor e vice-versa. A ideia de prazer e de dor são coisas positivas, o que não coincidia com a concepção estabelecida à época de Burke. E assim se dá a classificação do prazer em dois tipos: o belo e o sublime. Segundo Burke: “O belo e o sublime são de natureza diferente: um tem fundamento na dor e o outro no prazer; embora possam depois afastar-se da verdadeira natureza de suas causas, estas continuarão sendo diferentes uma da outra, e essa diferença nunca deverá ser esquecida por quem se propuser suscitar paixões” (BURKE, 1993,

p. 27).

Jean-François Lyotard, numa possível releitura da *Crítica do juízo* de Kant, o “que desperta o ‘sentimento do espírito’, que é o sentimento sublime, não é a natureza, artista em formas e obra das formas, mas a grandeza, a forma, a quantidade em estado puro, uma ‘presença’ que excede o que o pensamento imaginante pode apreender, de um só golpe, numa forma – o que ela pode formar” (LYOTARD, 1993, p. 53).

O “sentimento do espírito” rejeita a forma *per se*, embora ainda por meio da sua liberdade de formar-se na subjetividade. O sublime estaria ligado à ideia do absoluto, e à natureza. Não como se poderia imediatamente supor, na forma, na paisagem, na beleza, mas no que na natureza pode ser considerado grande, inacessível, supremo. Pois para Lyotard, a beleza estaria relacionada ao que Kant chama “a faculdade de julgar”, ou seja, ao gosto, portanto, à forma, à determinação, ao entendimento, à imaginação. “O argumento é então o seguinte: posto que o sentimento do belo resulta de uma forma, que é uma limitação, acha-se em afinidade com o entendimento; o sentimento sublime, que é ou pode ser proporcionado pelo sem-forma, acha-se em afinidade com a razão” (LYOTARD, idem). Podem ser apontadas algumas distinções entre o belo e o sublime, por vezes similares e antagônicas. O sentimento sublime é contraditório, indeterminado por formas, por objetos; o belo pode ser expresso em palavras, é compreensível e apreensível: a beleza pode estar contida na forma do objeto, na obra, na paisagem, “na faculdade de julgar no seu exercício mais elementar, este juízo estético que é o sentimento do belo” (LYOTARD, 1993, p. 69). Por isso o sublime, na sua complexidade, despertará ao mesmo tempo o prazer e a angústia, o arrebatamento e a inquietação. A ambivalência de sensações seria despertada por sua natureza transitória, como diz Lyotard:

A satisfação proporcionada pelo sublime surge ‘indiretamente’, como um sentimento de dois tempos contrários: as ‘forças da vida’ sofrem um instante, uma inibição, são retidas, reprimidas; depois são deixadas, expandem-se. (...) A causa dessa angústia transitória, a emoção sublime, não tem, pois, nada de um jogo. Contrariamente ao gosto, o sentimento sublime é uma emoção, uma alternância entre o não e o sim afetivo. Comparado com o prazer do belo, o do sublime é negativo, ele comporta esse recuo, como se o pensamento se chocasse, esbarrasse com aquilo mesmo que o atrai (LYOTARD, 1993, p. 69).

Em Kant, segundo Lyotard, tanto a grandeza como o absoluto que despertam o sentimento sublime podem ser identificados com a natureza. No entanto, “se a natureza contribui para a emoção sublime, não é como no sentimento do belo, por suas formas. É quando não deixa aparecer senão a grandeza e a força” (LYOTARD, 1993, p. 71). Com isso, se o sublime relaciona-se a uma ideia de superioridade, de imensidão, as reações imbuídas

nesse sentimento se tornam contraditórias: “A relação de um efeito com sua causa, não une dois elementos homogêneos: o efeito é um fenômeno, a causa é um conceito cujo objeto não é passível de intuição. Os elementos são heterogêneos, mas sua união necessária: não se pode pensar um sem o outro” (LYOTARD, 1993, p. 93). Para o autor, o sublime é despertado quando

[...] solicitado que a imaginação tenha uma compreensão estética de todas as unidades incluídas por composição na progressão. Se todas as partes compostas sucessivamente não podem ser compreendidas de uma só vez, então o poder da apresentação que é a imaginação, acha-se ultrapassado. Como o olhar sobre a aresta da pirâmide ou sobre o interior da Igreja de São Pedro pode sê-lo, se nos acharmos a uma tal distância que não se possa ‘compreender’ de uma só vez o que ele pode ‘compor’ sucessivamente. [...] No instante de passar além dessa medida absoluta, a síntese compreensiva da grandeza torna-se impossível, e a qualidade do estado no qual se acha então o pensamento imaginante inverte-se: tem medo deste ‘transcendente’ que é um além móvel e confuso (Lyotard, 1993, p. 104 - 105).

Lyotard explica que o medo engendrado pelo sentimento sublime não está relacionado às coisas temíveis. Não são enchentes, furacões ou tempestades de neve; e, ainda que os tenha citado em alguns momentos como exemplos de magnitude e do absoluto, não poderíamos nos deixar levar por estas simplificações. Sendo assim, explica que “se a natureza pode ser considerada sublime, não é porque ‘engendre o medo’, mas porque faz apelo em nós à força que é nossa de olhar como pequeno aquilo com que nos preocupamos (os bens, a saúde, a vida)” (LYOTARD, 1993, p. 113). Não seria o sublime, para Kant, universal, já que se encontra entre aqueles predispostos ao “gosto da reflexão”, em oposição ao “gosto dos sentidos”, sendo assim, seria necessário ao sublime a capacidade mesma de transcendência. Na acepção de Kant:

Será dito universal um juízo subjetivo onde se assinala a cada um o dever de experimentar a mesma satisfação que o ‘sujeito’ que julga em relação ao mesmo objeto. O argumento começa opondo o juízo estético como ‘gosto da reflexão’, ao juízo associado a uma satisfação empírica devida aos sentidos, o ‘gosto dos sentidos’. O gosto dos sentidos só suporta ‘juízos de ordem pessoal’, o mesmo não se dá com o gosto da reflexão. Poderíamos tentar dizer que o objeto que proporciona a satisfação estética é o sujeito do juízo de gosto e que seu atributo é a própria satisfação: Isto é belo. A capacidade de proporcionar prazer ‘satura’ o objeto por assim dizer (LYOTARD, 1993, p. 84).

Desta forma, o gosto, associado ao sentido do belo, exigiria em sua essência a universalidade, o senso comum. Sua natureza formal, sua limitação ao objeto, o qualificaria à experimentação comum, diferente do sentimento sublime. Não que o sublime não possa fazer algum apelo à universalidade, pois as categorias não são rigidamente determinadas, porém haveria sutis diferenças nas atribuições. “Quero dizer que só a qualidade da sensação de

sublime, desinteressada como a do belo (agradam por si mesmos), em que o prazer e o desprazer se combinam ‘dinamicamente’, não pode bastar para decidir sua partilhabilidade” (LYOTARD, 1993, p. 210).

Em termos de estética, nota-se, desta maneira, que mesmo a sensação de dor pode causar prazer. Algo que nos faz recordar, por exemplo, a repetição da sentença *Nunca mais!* no poema *O corvo*, de Edgar Allan Poe, servindo de deleite para a dor do personagem que perguntava insistentemente a um corvo sobre a amada que havia morrido. No caso de Alencar, a personagem Iracema, ainda que pudesse sentir-se mal com a traição que fizera a sua tribo, a traição representava ao mesmo tempo dor e deleite. Dor pela traição, deleite pelo amor que julgava encontrar em Martim. E ainda, o sofrimento de Iracema é tal, que mesmo desvanecendo o seu deleite por causa das sucessivas decepções, é capaz de fazer o leitor se solidarizar com sua dor, conferindo, neste sentido, deleite artístico/poético ao receptor através da paixão dolorosa da índia.

Alencar nos mostra claramente o quanto valoriza o sentimento gerado pela obra de arte. Ainda que de maneira nenhuma os sentimentos suscitados pela arte pudessem ser criados sem o aparato da forma. Burke afirma que a forma, “em literatura, é um suscitar e satisfazer de desejos. Uma obra tem forma na medida em que uma de suas partes leve o leitor a antecipar outra parte, a satisfazer-se com a sequência” (1953, p. 128), e, para Alencar, não seria muito diferente. A forma não pode, por assim dizer, ser carcereira das paixões humanas, devido à possibilidade de se tornar vazia, embora também não possa ser esquecida; pelo contrário, deve ser de maneira memorável, adornada de efeitos sublimemente humanos.

3. O BELO EM O GUARANI E IRACEMA

3.1 Pensamento e forma: do belo e do horrível

O guarani, romance de José de Alencar, foi escrito em 1857 e publicado em capítulos no jornal *Diário do Rio de Janeiro*, entre fevereiro a abril desse ano. Alencar quis fazer dele um romance de formação, de uma língua e de uma nação brasileiras, a partir de sua visão da natureza, dos índios do Brasil e dos nobres portugueses como elementos formadores. A ideia de escrever esse romance muito possivelmente surgiu das *Cartas sobre a Confederação dos tamoios*, publicadas no mesmo jornal entre junho e agosto de 1856, nas quais Alencar critica o poema épico *Confederação dos tamoios*, de Gonçalves de Magalhães.

Magalhães desejava, com esse poema, fundar uma literatura nacional nos moldes do Romantismo europeu, usando a figura do índio, representado, desde as primeiras cartas dos cronistas, como o habitante natural da terra.

O Romantismo no Brasil estava intimamente ligado ao processo de Independência. D. Pedro II, encantado com o livro de Magalhães, pagou do próprio bolso a confecção de uma edição de luxo. Entretanto, a *Confederação dos tamoios* teve pouca ressonância junto ao público.

Alencar também pretendia fundar uma literatura nacional, mas entendendo que o gênero epopeia em versos, tal qual o utilizavam os gregos para cantar Troia, não servia mais para cantar os dramas do Novo Mundo. Aliás, como comenta Alencar em *O guarani*, no segundo capítulo da primeira parte do livro, depois de descrever personagens vinculados a D. Mariz: “Demorei-me em descrever a cena e falar de algumas das principais personagens deste drama porque assim era preciso para que bem compreendam os acontecimentos que depois se passaram” (Alencar, 2005, p. 15). Com efeito, a prosa poética alencariana partia do drama contemporâneo, o qual não poderia ter como suporte a epopeia antiga.

A nova epopeia teria de vir formatada em um romance, afinal, Alencar tinha a consciência de que

Por mais incansavelmente que a ciência trabalhe em todos os tesouros acumulados na natureza, não há como fazer a própria arte antiga ressurgir inteira. Sem dúvida, muitas vezes isso parece acontecer, mas sempre falta algo, a saber, justamente aquilo que somente vem da vida e que nenhum modelo pode oferecer (SCHLEGEL, 1997, p. 78).

Entretanto, ainda conforme Schlegel,

a poesia romântica é uma poesia universal progressiva. Sua destinação não é apenas reunificar todos os gêneros separados da poesia e pôr a poesia em contato com a

filosofia e a retórica. Quer e também dever mesclar, ora fundir poesia e prosa, genialidade e crítica, poesia-de-arte e poesia-de-natureza, tornar viva e sociável a poesia, e poéticas a vida e a sociedade, poetizar o chiste, preencher e saturar as formas da arte com toda espécie de sólida matéria para cultivo, e as animar pelas pulsações do humor. [...] Somente ela pode se tornar, como a epopeia, um espelho de todo o mundo circundante, uma imagem da época. E, no entanto, é também a que mais pode oscilar, livre de todo o interesse real e ideal, no meio entre o exposto e aquele que expõe, nas asas da reflexão poética, sempre de novo potenciando e multiplicando essa reflexão, como numa série infinita de espelhos. É capaz da formação mais alta e universal, não apenas de dentro para fora, mas também de fora para dentro, uma vez que organiza todas as partes semelhantemente a tudo aquilo que deve ser um todo em seus produtos, com o que se lhe abre a perspectiva de um classicismo crescendo sem limites. A poesia romântica é, entre as artes, aquilo que o chiste é para a filosofia, e sociedade, relacionamento, amor e amizade são na vida. [...] Só ele é infinito, assim como só ele é livre, e reconhece, como sua primeira lei, que o arbítrio do poeta não suporta nenhuma lei sobre si. O gênero poético romântico é o único que é mais do que gênero e é, por assim dizer, a própria poesia: pois, num certo sentido, toda poesia é ou deve ser romântica (1997, p. 65).

Alencar parece ter captado esse sentimento da poesia romântica ao escrever *O guarani*, seu primeiro sucesso indianista, sendo desde a sua publicação no *Diário do Rio de Janeiro* bastante popular. *O guarani* deveria impulsionar, do ponto de vista artístico, o desenvolvimento da nação emergente. Para isso, Alencar representou no romance uma figura histórica real: o português Dom Antônio de Mariz, que participou da fundação da cidade do Rio de Janeiro. É por essa época, entre 1604 e 1605, que se passam os acontecimentos do romance.

O fato de a trama do romance ter lugar no Rio de Janeiro também é representativo, uma vez que, no momento em que Alencar escreve, a cidade é sede do governo e capital do Brasil. Em *O guarani* não existe muita veracidade nas informações prestadas acerca das tribos indígenas mencionadas, como afirma o próprio escritor ao falar do romance: “Não tinha comigo um livro; e socorria-me unicamente a um canhedo, em que havia notas o fruto de meus estudos sobre a natureza e os indígenas do Brasil” (ALENCAR, 1959, p. 59).

Alencar conseguiu criar em seus romances um idioma mais adequado à nação brasileira, naquela época já independente de Portugal. Para isso é importante não apenas o uso das palavras vindas dos idiomas indígenas, mas também as suas criações, principalmente de nomes próprios que soam como se fossem indígenas, como a palavra “Iracema”. Vê-se que não somente d. Antônio de Mariz é capaz de falar a língua de Peri, o guarani, descrita como melodiosa e sonora, mas que Peri resolve também o problema de comunicação, aprendendo em três meses a falar o português, usando-o de forma poética, a exemplo da passagem em que descreve a morte de seu pai:

Era o tempo das árvores de ouro. A terra cobriu o corpo de Ararê, e as suas armas; menos o seu arco de guerra. [...]

Veio o dia e alumiou o campo; veio o vento e levou a cinza. Peri tinha vencido; era o primeiro de sua tribo, e o mais forte de todos os guerreiros (ALENCAR, 2005, p. 94).

Importantes temas nos romances de José de Alencar são as questões do nacionalismo e da formação da nação brasileira através dos seus heróis nacionais, como em *O guarani* e *Iracema*. A natureza tem um papel importante em seus romances, assim como a religião católica e a mitologia indígena. A própria natureza é vista também como uma religião em si. A religião é importante para o seu propósito, pois dá a base moral e ética sobre a qual a nação pode vir a ser constituída.

3.1.1 O cuidado da forma na criação do herói

Outro tema importante é o contato dos índios brasileiros com os colonizadores portugueses. O tema do “bom selvagem”, importado do movimento romântico europeu, respondia à necessidade de encontrar uma figura representativa da nação brasileira, com força, coragem e sentimentos nobres. E nada melhor que o índio, o “nativo legítimo do Brasil” (JOBIM, 1997, p. 81), o herói puro defendendo as “suas terras” e a de seus aliados contra os invasores estrangeiros. Como Alencar observa em *Como e por que sou romancista*: “No guarani o selvagem é um ideal, que o escritor intenta poetizar, despiando-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 raça” (ALENCAR, 1959, p. 61).

Peri, o personagem principal de *O guarani*, tem traços dos heróis dos romances de cavalaria, traz consigo a vitória do bem sobre o mal. Suas ações são as típicas de um nobre cavaleiro – um ser ideal sem medo e sem máculas –, consorciadas com o ambiente selvagem em que vive. Ele é belo, forte e corajoso, de sentimentos elevados, disposto a tudo para agradar sua amada, que o faz realizar grandes feitos e o leva a mostrar, assim, a faceta mais bela e nobre de seu caráter.

Além de causar alegria a Ceci e salvá-la de todos os perigos, Peri traz características especiais, capacidades e conhecimentos que os civilizados, vindos da metrópole e com suas armas de conquistadores, não têm. É capaz de enxergar e de correr melhor, de perceber as ameaças antes dos demais. Ainda que sozinho, encontra sempre uma maneira de salvar ou proteger Ceci e a outros personagens. Pode-se atestar isso quando Peri se deixar prender e formula ingerir o curare, um veneno poderoso dado por sua mãe, para que os Aimorés, ao comê-lo, em ato antropofágico, se envenenem com o consumo de sua carne.

Lucia Helena coloca em questão a possibilidade de Peri ser visto como um herói, baseando-se na classificação de Jurij Lotman em *The origin of plot in the light of typology*, no que concerne à relação dos personagens com o espaço:

De acordo com Lotman, haveria apenas dois personagens, o herói e o obstáculo ou limite. O primeiro pode ser representado como um sujeito mítico. Esse sujeito mítico pode mover-se através do espaço-trama estabelecendo diferenças e normas, ou seja, fundando instituições culturais. O outro personagem, por exemplo, Iracema e também Peri, seria apenas uma função daquele espaço, um marcador de limite e, portanto, sempre inanimado. (HELENA, 1998, p. 21).

Completa a citação com o seguinte trecho de *O guarani*: “No meio de homens civilizados, era um índio ignorante, nascido de uma raça bárbara a quem a civilização repelia e marcava o lugar de cativo. Embora para Cecília fosse um amigo, era apenas um amigo escravo” (ALENCAR, 2005, p. 307).

A autora chama a atenção para outra passagem de Alencar: “Aqui [na floresta], porém, todas as distinções desapareciam; o ilho das matas, voltando ao seio de sua mãe, recobrava a liberdade; era o rei do deserto, o senhor das lorestas, dominando pelo direito da força e da coragem” (ALENCAR, 2005, p. 230).

Para Lucia Helena, o fato de Alencar identificar Peri com o espaço que o circunda torna-se um fator restritivo para classificá-lo como herói. Aponta a rejeição da sociedade da época em face do problema da mestiçagem, que só através de uma elaboração poética a história de Ceci e Peri poderia ser ressaltada, fazendo cair no esquecimento o preconceito vigente. O problema existia, e Alencar era consciente disso, por isso, que não querendo chocar suas leitoras dos “círculos femininos da sociedade fina”, ele coloca o seguinte final:

A cúpula da palmeira, embalançando-se graciosamente, resvalou pela cor da 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; tomando-a nos braços, disse-lhe comum acento de ventura suprema:

– Tu viverás!...

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

– Sim?... murmurou ela; viveremos!... lá no céu, no seio de Deus, junto daqueles que amamos!...

O anjo espanejava-se para remontar ao berço.

– Sobre aquele azul que tu vês, continuou ela, Deus mora no seu trono, rodeado do que os adoram. Nós iremos lá Peri! Tu viverás com tua irmã, sempre!...

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 límpidos sorrisos: os lábios abriram como as asas purpúreas de um beijo soltando voo.

A palmeira arrastada pela torrente impetuosa fugia...

E sumiu-se no horizonte. (ALENCAR, 2005, p. 324).

Logo depois de Peri ter contado a Ceci a “Lenda de Tamandaré”²⁶ – o Noé indígena, que, por ocasião do dilúvio, escapara em uma palmeira, para depois povoar a terra –, sugere ao leitor que Peri e Ceci escaparam da tempestade, provavelmente com a finalidade de gerar os próximos “herdeiros da terra” brasileira, que se distinguia da europeia, desde o relato dos primeiros cronistas pela figura do índio.

Os descendentes desse índio, que se tornou cristão, espécie de “infante” de um mundo que abandona para servir sua senhora – a moça branca, nobre, comparada à Virgem Maria –, só poderia gerar o algo positivo: o futuro de uma nação baseada no melhor da civilização e da barbárie. Mesmo a “moça civilizada”, diz a respeito de si própria: “Eu também sou ilha desta terra; também me criei no seio desta natureza. Amo este belo país!...” (ALENCAR, 2005, p. 320).

Percebe-se em Peri e Iracema, por outro lado, uma formação destinada a se equiparar com a grandiosidade da natureza. Eles acabam concentrando em sua forma o que é estupendamente grandioso. Daí estar acima de qualquer tipo de apreensão, excedendo, em definitivo, qualquer noção de algo delimitado. A representação da natureza, quando nascida por meio de fenômenos limitados, não comporta, pois, a magnitude do sublime, sendo necessário esse artifício de poderes (como correr de Messejana ao Ipu ou matar um tigre) para que tais personagens se constituam como heróis. Nisto eles alcançam o que para Alencar é o Belo do Pensamento, porque, em outras palavras, “a grandeza relativa fora dele é o espelho em que ele avista o absolutamente grande dentro de si” (SCHLLER, 2011, p. 65). É a

Visão de distâncias ilimitadas e alturas fora do alcance da vista, o vasto oceano a seus pés e o oceano maior ainda sobre ele arrancam seu espírito da esfera estreita do real e da visão opressora da vida física. Uma medida mais alta de avaliação lhe é concedida pela simples majestade da natureza. Cercado por suas formas grandiosas, ele não suporta mais aquilo que é pequeno em seu modo de pensar (SCHLLER, 2011, p. 66).

Assim podemos voltar ao conceito de Lotman e afirmar que Ceci e Peri são os heróis míticos de fundação de uma nação e de uma literatura brasileira, afinal, é juntos que estabelecem “diferenças e normas”, fundando instituições culturais, diferente do que pensa Lúcia Helena.

Saindo da obra *O guarani* e adentrando no terreno de *Iracema*, encontramos também, para o caso de Martim, a figura do herói. Embora se conheça o processo de violência e

²⁶ Na última nota de *O guarani*, Alencar refere-se a essa lenda como sendo da tradição oral. Schwamborn (1998, p. 92) lembra que a mesma foi narrada longamente por Simões de Vasconcelos – a quem Alencar cita apenas de passagem – e que Gonçalves de Magalhães já a havia mencionado no 4º Canto da *Confederação dos tamoios* e explicado em nota.

exploração que marcou a presença do colonizador nos trópicos, não parece ser essa a imagem que Alencar nos passa de Martim, mas a de um nobre guerreiro (já no nome) de linhagem camoniana²⁷. O peso do compromisso ideológico do romance vai incidir justamente nessa imagem enobrecedora, cortês e heroica, depurada de toda barbárie do colonizador – seja por se tratar do representante da principal etnia formadora do povo brasileiro, que por isso mesmo necessitava de ser sublimada e dignificada, do mesmo modo como se procedeu com o bárbaro sob as vestes do cavaleiro cortês (Peri), seja porque visto pela pureza da ótica do índio.

O selvagem, em primeiro plano, é exaltado, admirado, como um símbolo de liberdade – característica romântica – na tentativa de passar ao público leitor os valores de um indivíduo ligado à terra, revelando suas raízes. Voltar à natureza para reencontrar a pureza das origens, poderia ser esse o ideal colocado no índio brasileiro.

Iracema não representa uma ameaça a nada nem a ninguém, aparentando ter até certa fragilidade. O leitor solidariza-se, sofre com ela e lamenta sua morte, de forma que ela se torna ao mesmo tempo forte e frágil. Até certo ponto, é dona de sua vontade. No entanto essa autonomia tem limites, terminando por conduzi-la à morte. O protagonismo de Iracema é interessante, pois se pode observar que todas as iniciativas amorosas, no livro, são tomadas pela índia tabajara.

Por outro lado, não só o enredo parece contribuir para uma identificação do leitor com os personagens. A discussão sobre os efeitos de sentido dos rodapés nas obras de Alencar também sugere que ele tinha consciência da recepção do livro e tomava do rigor da arte para que esta recepção fosse a desejada. Neste sentido, tanto as cartas ao Dr. Jaguaribe, quanto os rodapés, são caminhos promissores para os tão necessários estudos da recepção pretendida por José de Alencar em *Iracema* e *O guarani*, porquanto as notas contribuía para dar forma a seus personagens, inclusive quanto ao seu olhar diante do colonizador, uma certa consciência de inferioridade.

Talvez decorra desta “consciência de inferioridade” (JOBIM, 1997, p. 93) do indígena em face do colonizador, a introdução de um tipo que apresente certa fragilidade como é o caso de Iracema. Outro exemplo disso está no fato de Peri declarar-se amigo de d. Antônio de Mariz:

Guerreiro Branco, Peri, primeiro de sua tribo, ilho de Ararê, da nação goitacá, forte na guerra, te oferece o seu arco; tu és amigo. [...] Enquanto falava, um assomo do

²⁷ É Soares Amora (1970) quem chama a atenção para o vínculo entre a alusão ao deus da guerra, contida no nome de Martim (como este mesmo trata de evidenciar), e a épica camoniana, sinalizando o espírito belicoso de nossos conquistadores lusitanos. O crítico fala em Martim como o “guerreiro branco”, camoniano, em “fé, honra e lealdade”.

orgulho selvagem da força e da coragem lhe brilhava nos olhos negros, e dava certa nobreza ao seu gesto. Embora ignorante, filho das florestas, era um rei; tinha a realeza da força.

Apenas concluiu, a altivez do guerreiro desapareceu; ficou tímido e modesto; já não era mais do que um bárbaro em face de criaturas civilizadas, cuja superioridade de educação o seu instinto reconhecia (ALENCAR, 2005, p. 110).

A história mostra um Peri que salva seis vezes a vida de Cecília, e se torna amigo de d. Antônio de Mariz, que o convida a morar em sua casa. Juntos vão enfrentar o aventureiro Loredano e os índios Aimorés, que invadem o solar do fidalgo português para vingar a morte de uma índia. As tragédias sucedidas aos indígenas pareciam ser quase uma solene profecia, ora explícita, ora implícita encerradas em uma teia de horror e misticismo.

3.1.2 Divindade e misticismo das epopeias romanescas de Alencar

No âmbito da religiosidade, Alencar explora tanto em *O guarani* como em *Iracema*, o catolicismo e a mitologia indígena. Comenta, então, sobre a importância da religião em uma epopeia nas *Cartas*:

Mas o que é admirável, meu amigo, é que o Sr. Magalhães, que pouco se importa com a religião dos índios e com essas crenças; que se refere de passagem, mas não faz delas objeto de seu poema; que não lhes dá o menos prestígio e a menor ilusão; lá um momento em que lhe aprouve, no quarto canto, pôs em cena um pajé, que em virtude de algumas palavras misteriosas fez subir ao sétimo céu uma tagapema, isto é, uma clava de sofrível peso e dimensão.

E o autor depois continua muito naturalmente, sem dar explicação do fato, que ninguém compreende, porque no seu poema começa por desacreditar a esse Tupã e esses pajés, de que fala tão ligeiramente, e que entretanto revelam depois um poder divino e miraculoso (ALENCAR, 1953, p. 28).

O menosprezo pela religião indígena na obra de Magalhães é considerada, pois, como uma falha na forma epopeica, que deveria elevar o índio à categoria de um ser representante do brasileiro recém-independente. É assim que Alencar, ao produzir suas obras indianistas, não se esquece de colocar em evidência a cultura indígena, em especial a sua religião, com seus rituais dignos de notas explicativas, com sua situação de fazer frente ao catolicismo, e não de inferior. Se Ceci é a virgem branca que guarda certa similaridade com a Virgem Maria, em *Iracema*, quanto à religiosidade dos índios, a jovem índia é sinalizada não só por força da equiparação frequente entre os pensamentos e ações das personagens e os símiles naturais, como também pelos constantes presságios, que apontam para o fim esperado, confirmando a presença de um destino. O episódio mais famoso talvez seja a fala profética de Batuirité, antes de morrer, ao ver Martim e Poti lado a lado, com o gavião branco e a narceja a ser predada e

destruída pelo primeiro:

O velho soabriu as pesadas pálpebras, e passou do neto ao estrangeiro um olhar baço. Depois o peito arquejou e os lábios murmuraram:
 — Tupã quis que estes olhos vissem, antes de apagarem, o gavião branco junto da narceja.
 O Abaeté derrubou a fronte aos peitos, e não falou mais, nem mais se move (ALENCAR, 1998, p. 76).

No entanto, desde o início do livro há outros presságios, como exemplifica a reação de Iracema ao deparar-se com Martim pela primeira vez – já prefigurando a escravidão passional da virgem pagã ao guerreiro cristão.

Em *O guarani*, Peri é devotado a Ceci como quem é a uma santa dentro do catolicismo vigente. Ele guarda um desses “amores poéticos e inocentes, que tem o céu por docel, as lianas verdes por cortinas, a relva do campo por divã, e que a natureza consagra como mãe extremosa, e como santa religião” (ALENCAR, 1953, p.18) – o que também é referido por Alencar nas *Cartas sobre A confederação dos tamoios*. Mas não bastava ser fiel à religião indígena, sob a pena de ser mais um autor descritivo dos costumes selvagens, era necessário também escolher as palavras certas para pintar o quadro e ouvir cantar a língua indígena.

3.1.3 Do verbo se fez o belo

No campo literário podemos destacar o pioneirismo de José de Alencar com seu estilo muito particular na escrita de *Iracema*. A palavra reveste “todas as formas, reproduz todas as variações e nuances do pensamento, percorre todas as notas d’essa gama sublime do coração humano, desde o sorriso até a lágrima, desde o suspiro até o soluço, desde o gemido até o grito rouco e agonizante” (1953, p. 30-31).

Enquanto Longino, afirma que é o dom da palavra que lança o escritor a pensamentos sublimes (2005, p. 77), poderíamos dizer que *Iracema* representa uma nítida distinção entre a língua que se falava no Brasil e o português lusitano, com teor de sublime, isto é, o da medida e do bom senso para Alencar: obra tomada de uma bela cadência, como que trabalhada à maneira de um poema, tamanho o seu lirismo.

A série de publicações indianas mostra como o autor cearense construiu histórias ora mais líricas, ora mais épicas quanto à temática indígena. De tal modo que o romancista foi “intensamente lírico na *Iracema*, épico e retórico em *O guarani* e o *Ubirajara*, [...], soube como ninguém confundir os dois únicos mundos da criação literária: a prosa e a poesia” (SPINA, 2010, p. 89).

Com efeito, Alencar bebeu na fonte de Denis, acreditando como este que as especificidades da língua são elementos de soberania de um Estado nascente. Portanto, seria necessário buscar o entendimento do conceito de nação para melhor compreender o contexto em que autores como José de Alencar conseguiram em sua contemporaneidade dialogar por meio da literatura com as questões correntes. Como tal questão não cabe a este trabalho, podemos apenas analisar como Alencar responde às questões de sua época. Para evidenciar essas respostas serão analisados alguns trechos do romance *Iracema*.

a) descrição de 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 águas (ALENCAR, 1998, p. 9).

b) descrição de Martim:

Diante dela e todo a contemplá-la, esta 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. Ignotas armas e tecidos ignotos cobrem lhe o corpo (ALENCAR, 1998, p. 13).

Nos dois trechos percebe-se claramente a idealização dos personagens principais em meio a elementos da natureza brasileira. Há nos trechos a valorização dos atributos físicos dos personagens. Porém, tanto Iracema como Martim mostram outras características idealizadas. Iracema é tida como sinônimo de bondade e pureza, enquanto Martim é corajoso e destemido. A beleza desses personagens, no equilíbrio da forma cuidadosa com as palavras, oferecendo pistas sobre o caráter e a personalidade de cada uma, Alencar também chama beleza de pensamento. Para o autor, o poeta estaria incumbido de conceber e executar um pensamento, mas sob a influência do instinto criador, dando asas à imaginação e a fantasia humana; sem deixar de usar o exame e a reflexão (ALENCAR, 1953). Muitos seriam os personagens alencarianos criados a partir da poesia que

é a encarnação do que o homem tem de mais íntimo no coração e de mais divino no pensamento; do que a natureza tem de mais belo nas imagens e de mais harmonioso nos sons! É ao mesmo tempo o sentimento e a sensação, o espírito e a matéria; e por isso ela forma uma linguagem perfeita, que exprime o homem em toda a sua humanidade, que fala ao espírito pela ideia, à alma pelo sentimento, à imaginação pela imagem, e ao ouvido pela música (ALENCAR, 1953, p. 28).

Os personagens parecem ser meras idealizações, mas seriam uma maneira do artista ser ao mesmo tempo autor e ator:

Para mim um poeta, e sobretudo um poeta épico, deve ser ao mesmo tempo autor e ator: como autor ele prepara a cena, ordena a sua decoração, e tira todo o partido da ilusão teatral; como ator é obrigado a dar a todas as suas palavras, ao seu estilo, um tom e uma elevação que esteja na altura do pensamento (ALENCAR, 1953, p. 11).

Para Goethe (1993), o sujeito que observa também atuaria, sendo ao mesmo tempo ativo e passivo, intuindo a totalidade no instante; buscando a transformação desse conjunto. Torna-se também ele um particular no geral e, por sua arte, reproduz para além da explicação essa ampla relação inexprimível.

A busca de Alencar pela relação inexprimível entre índio (natureza) e colonizador (civilização) é realizada pela palavra poética e metafórica que se inspira na natureza.

O primeiro brasileiro, filho da união dos dois personagens, antes exaltados pelo escritor, é chamado de Moacir, nome indígena que significa “filho de minha dor”. É interessante notar que a dor está ligada ao desterro: ele deixará a terra natal para ir morar com o pai na Europa. Desta maneira, o primeiro brasileiro representaria a dor da índia, o choque ocorrido entre culturas diferentes. A citação a seguir retrata bem a dor de Iracema, tanto por dar a luz como por nutrir Moacir:

Iracema curte dor, como nunca sentiu; parece que lhe exaure a vida: mas os seios vão-se intumescendo; apojaram afinal, e o leite, ainda rubro do sangue de que se formou, esguicha. A feliz arroja de si os cachorrinhos e cheia de júbilo mata a fome ao filho. Ele agora duas vezes filho de sua dor, nascido dela e também nutrido (ALENCAR, 1998, p. 205).

É de se notar que o primeiro brasileiro é filho da dor e do sacrifício da índia, a qual, depois de concebê-lo e nutri-lo, não encontra mais forças para viver. A identidade nacional criada por Alencar surge em detrimento então do elemento indígena: está posto o maior drama do enredo. Aliás, percebe-se no livro que Iracema torna-se cada vez mais dependente do personagem português.

Portanto, além de sugerir uma língua autônoma, José de Alencar responde às questões de sua época criando a identidade nacional por meio do personagem Moacir. Apesar de valorização do elemento indígena, este se deteriora no processo de construção da sociedade brasileira, pois os elementos portugueses vão ganhando maior destaque. A própria Iracema é eivada de qualidades da mulher idealizada pelo cristianismo ocidental.

É perceptível também uma dimensão alegórica no amor entre Martim Soares Moreno e Iracema. Alegoria que seria o encontro entre o colonizador europeu e o índio, dando origem à

nação brasileira, e assim legitimando a posse da terra pelo invasor à custa da exploração indígena. Nota-se, também, que o romance é construído sobre uma série de dicotomias: bem x mal; natureza x civilização; sentimentos religiosos x sentimentos humanos, etc. É preciso lembrar que a arte romântica “compraz-se com combinações indissolúveis; todos os contrários” (GOMES; VECCHI, 1992, p. 81). Baumgarten, por sua vez, formulou o princípio do terceiro excluído. Para ele, dentre as leis da arte, estava a aceitação das contradições, a qual regia a arte.

Nos romances indianistas de Alencar a contradição se faz mais evidente por causa do objeto/relação das duas culturas. Em ensaio, Afrânio Peixoto — o primeiro a chamar a atenção para o anagrama contido no nome da heroína —, define o romance como um “hino brasileiro, noivado da Terra Virgem com seu colonizador branco, pacto de duas raças na abençoada terra da América, poema épico, definidor de nossas origens históricas, étnica e sociologicamente”²⁸ (1931, p. 163). Peixoto lê a alegoria em perspectiva celebradora ou mesmo cívica, sem atentar para seu comprometimento ideológico como leitura da história da colonização. De modo que é quase possível falar de uma dupla alegorização presente nos romances indianistas do escritor cearense, como representação, a um só tempo, do encontro e das alianças entre colonizador e colonizado, nos primeiros séculos de dominação portuguesa, e da cena política contemporânea de Alencar.

Uma das alegorias já estudadas é a do sacrifício. Alfredo Bosi, em ensaio dedicado a *O guarani*, estende o mesmo complexo sacrificial, reconhecido no romance de 1857, para a “doce escravidão” de *Iracema* (no dizer de Machado de Assis). De acordo com o crítico e historiador, este mito sacrificial, tomado no sentido da imolação voluntária do índio ao branco, tendeu, com sérias implicações ideológicas, à abstração da violência no processo de colonização e legitimação da posse do continente pelo europeu: “[...] o risco do sofrimento e morte é aceito pelo selvagem sem qualquer hesitação, como se sua atitude devota para com o branco representasse o cumprimento dum destino, que Alencar apresenta em termos heroicos e idílicos” (BOSI, 1992, p. 172).

Bosi aventava a hipótese de que essa sujeição do índio ao branco enquadrava-se no esquema feudalizante de interpretação da nossa história, visto que a dominação aparece como conatural em um contexto marcado pelas relações de servo e senhor. Em *O guarani*, “a figura

²⁸ Diz ele ainda: “Não foi, pois, sem emoção, que descobri, nessa ‘Iracema’, o anagrama de ‘América’, símbolo secreto do romance de Alencar, que, repito, é o poema épico, definidor de nossas origens, histórica, étnica e sociologicamente” (PEIXOTO, 1931, p. 163). A hipótese do anagrama, aceita pela maioria dos intérpretes, veio a ser contestada apenas por Wilson Martins – contestação que, a princípio, não se sustenta. Através de seu anagrama, Alencar estava, na verdade, transpondo para o literário uma alegoria recorrente na iconografia da colonização, representando o continente (a América) pela figura de uma índia.

do índio belo, forte e livre” moldado em um regime de combinação com a franca apologia do colonizador.

Ainda em seu ensaio, o autor de *Dialética da colonização* articula a contraposição entre o indianismo sacrificial de Alencar e a visão trágica da colonização em Gonçalves Dias com a realidade política das Regências e a do Segundo Reinado. Alencar desejava a reconciliação e regeneração da Nação-Estado Imperial, simbolizado pela união de Ceci e Peri. O título “O guarani” revelaria o nome de uma esperança coletiva; “Iracema” (o anagrama de América) é o nome da protagonista. No primeiro, a mistura de raças se dá com um final feliz, esperança, quem sabe, do autor cearense no país que se formava; no segundo, a tragédia parece evidenciar com mais clareza e consciência o que foi realmente o domínio lusitano sobre o índio, que termina fracassado.

A nomeação dos personagens, além de revelar a língua indígena²⁹, reforça a ligação do índio com a natureza, ficando ambos enaltecidos. *O guarani*, assim como *Iracema*, chama a atenção para o sujeito, personagem principal do texto. Por trás do nome próprio – *Iracema* – existe toda uma articulação de significados, que serão posteriormente revelados no transcorrer do texto: “o nome próprio constitui o lugar por excelência de investimento da significação, nos textos ficcionais, e se impregna de um poder mágico e mítico” (MUZZI, 2004, p. 17).

A partir dos títulos se inicia todo um processo de sedução sobre os temas centrais e os protagonistas dos livros: o índio Peri e Iracema; personagens que, assim como os títulos, em suas posições de destaque no centro ou no alto da capa e na página de rosto, são exaltados, elevados com toda a nobreza na narrativa do romance. Em ambos os nomes, Peri e Iracema, representa-se um grupo, com seus valores e sua cultura.

Com suas notas, que trazem explicações linguísticas, Alencar, apesar das pesquisas sobre a língua indígena, consegue traçar seu próprio caminho. Ele não segue um plano científico, mas baseia-se em suas próprias concepções e conhecimentos para criar seu projeto linguístico, de acordo com suas necessidades. Como afirma Haroldo de Campos (1990, p. 69): “ao inventar o seu tupi como dispositivo estético, Alencar constitui uma imagem da sua prosódia, do seu ritmo, da sua fonia”. Quando “inventa” o tupi, na verdade ele adapta essa língua ao ritmo que melhor lhe convém, ou que necessita para uma melhor construção eufônica. Sobre tal procedimento, Proença (1966) afirma: “A busca de efeitos sonoros, de ritmo e de clareza, levou Alencar a fazer inúmeras alterações na ordem dos vocábulos,

²⁹ As línguas indígenas identificadas até o século XIX eram de modo geral designadas como tupi. Em contraposição, as demais línguas encontradas pelo colonizador, e não reconhecidas pelos índios da costa brasileira, eram chamadas, também de forma muito genérica, de tapuias.

principalmente no que diz respeito à posição dos verbos na frase, para lhes enfatizar a ação” (PROENÇA, 1966, p. 254).

Alencar encontrou no tupi a sonoridade que melhor caracterizaria a literatura nacional, bem representada em *Iracema*, com menos destaque em *O guarani*, sem se preocupar com a diversidade linguística dos índios brasileiros, na tentativa de resgatar a língua primitiva, sufocada pela imposição da cultura do colonizador. Sobre a língua indígena, Alencar comenta na carta ao Dr. Jaguaribe³⁰: “O conhecimento da língua indígena é o melhor critério para a nacionalidade da literatura. Ele 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” (PROENÇA, 1979, p. 81).

Alencar empreendeu romances indianistas de maneira que fossem ao mesmo tempo complementares e contraditórios. O autor elabora um texto ideal (o da narrativa) e outro que tende para o real (o das notas), ficção e “verdade”, texto principal e texto periférico. O índio idealizado, descrito com magnanimidade no texto principal; e o compromisso com a representação histórica, etnográfica, indicada insistentemente nas notas de rodapé.

Nas *Cartas sobre A confederação dos tamoios*, percebe-se, dentre outras intenções, a de compor um poema/epopeia indianista, no qual os índios deveriam ter um modo próprio e verossímil de falar, algo de que carecia a obra de Gonçalves Dias, por exemplo. Alencar pareceu julgar que em um livro de versos, a abundância de notas inviabilizaria a estrutura poética, uma vez que dificilmente seus leitores se dariam o trabalho de ler muitos grifos e notas. Segundo Franchetti:

A opção pela prosa, mais elástica do que o verso, permitiria então que se empregassem com mais clareza as imagens indígenas e que o texto patenteasse, por meio de inúmeras perífrases e comparações, o verdadeiro estilo e as imagens poéticas dos selvagens. Além disso, as notas sofreriam melhor as notas necessárias à compreensão da obra e do estilo.

Iracema tem 128 notas, que se dividem em dois tipos principais – isto é, os modos de dizer – a comparação é o mais forte (FRANCHETTI, 2007, p. 78-79).

Através de comparações (relacionando pessoas à natureza circundante), sejam elas implícitas (por meio da justaposição e equiparação de frases), sejam explícitas (por meio de um “como” ou um “qual”), Alencar acaba por criar imagens que seriam “aliadas naturais do sublime” (LONGINO, 2005, p. 90).

Contudo, não se deve entender o estilo como um mero ornamento da narrativa. Conforme Peter Gay, o estilo é o entrelaçamento da forma e do conteúdo em toda a tessitura

³⁰ Carta coletada por Cavalcanti Proença na edição crítica de *Iracema*.

da arte. Como exemplo, temos o nome de frei Angelo (o termo italiano *angelo* significa em português “anjo”) para Loredano, provavelmente uma referência a uma antiga e conhecida família italiana (Loredan), de Veneza, que obteve esse sobrenome graças às suas inúmeras conquistas financeiras e bélicas. Num primeiro momento, o frade carmelita como representação religiosa, depois, o sobrenome marca o personagem que acredita poder vencer tudo e todos a qualquer custo.

Quanto à *Iracema*, o nome de seu amado Martim parece remeter a Marte, deus greco-romano, da guerra e da destruição. Isso leva a indagar sobre a sua posição de colonizador, de agente da destruição, não só do ecossistema (sendo ele a figurar a civilização), como também da vida de milhares de índios. Partindo da rixa entre os índios tabajaras e pitiguaras e valendo-se de um personagem real, Martim Soares Moreno, Alencar cria um enredo que culmina no novo direcionamento religioso do índio Poti. Uma vez cristão, Poti³¹ passa a ser chamado de Antônio Felipe Camarão. Este nome tanto tem raiz europeia (Antônio Felipe) quanto brasileira, da terra (camarão), como herança de dois povos. A intenção, desta vez, parece ser a de atribuir, através da história, certa veracidade ao enredo romanesco.

Portanto, o estilo é parte da própria essência do pensamento (GAY, 1990). A palavra ganha um tom especial, imprimindo riqueza, por exemplo, ao personagem-vilão Loredano, de *O guarani*, convencendo o leitor de que só um heroísmo à base de grande bravura pode dissuadir tal vilania no romance.

Na gênese do romance de *O guarani* estaria o projeto naufragado do épico *Os filhos de Tupã* (1863), como o escritor atesta no posfácio da obra romanesca que conta a história de Peri. Alencar no mesmo posfácio alega a maior flexibilidade e alcance de comunicação da prosa ficcional em relação ao poema. O abandono da épica e a opção pela prosa, em *Iracema*, podem ser mais bem compreendidos à luz das duras críticas dirigidas à obra de Magalhães.

Dentre as cobranças e sugestões dirigidas por Alencar à “maquinaria pesada e desgraçada” (Antonio Candido) da *Confederação dos tamoios*, é possível reconhecer a prefiguração de algumas das soluções felizes apresentadas anos depois em *Iracema*: a começar pela recusa dos moldes da épica clássica em prol de “um verdadeiro poema nacional onde tudo fosse novo, desde o pensamento até a forma, desde a imagem até o verso” (ALENCAR, 1953, p. 22). Não é demais supor que essa “nova forma de poesia” seria

³¹ Segundo João Otávio Siqueira, em seu *Viçosa do Ceará (Notícias esparsas)*, Poti, natural do Rio Grande Norte, foi herói de guerra com os portugueses contra os holandeses. Foi batizado em 1612, adotando o nome de Antônio; incorporou também o de Felipe em homenagem a d. Felipe, rei de Espanha e Portugal e, posteriormente, acrescentou Camarão (tradução em português de Poti). Em 1633, lhe foi concedido pelo rei o brasão de armas e a patente de capitão-mor dos índios. Em 1635, o rei lhe conferiu o tratamento de dom e a comenda de cavaleiro da Ordem de Cristo (2005, p. 52).

concretizada pela prosa poética do livro de 1865, cuja força plástica e musical pretendia responder àqueles que consideravam as línguas indígenas bárbaras, carentes de imagens, mal soantes e pouco poéticas. Para alcançar a expressão viva e o frescor da nova forma de poesia, diferentemente do que fez Magalhães, seria necessário o abandono da perspectiva do homem civilizado e flagrar as maravilhas da terra pela ótica de um filho da natureza. Essa cobrança talvez explique o fato de o narrador em terceira pessoa de *Iracema* falar a mesma linguagem metafórica de suas personagens, como se a história fosse narrada a partir do próprio mundo indígena.

É mister destacar ainda, nas *Cartas*, a menção à “Eva indiana”, que Magalhães não foi capaz de compor através de uma representação convincente da mulher como símbolo do amor, da virgindade e da maternidade, e que Iracema encarnará plenamente. Nas personagens femininas criadas por Dante ou Boccaccio, por exemplo, haveria a evocação daquelas “duas sublimes enfermidades do espírito, a saudade e a nostalgia” (ALENCAR, 1953, p. 25), que comparecerão em *Iracema*, na forma de herança legada a Moacir e sua descendência mestiça. A estratégia de interlocução, presente nas *Cartas*, então dirigidas a um amigo imaginário, lembra a situação evocada no prólogo e no posfácio de *Iracema*, também concebidos na forma de uma missiva endereçada ao Dr. Jaguaribe, esclarecendo a gênese e a destinação da obra. Em ambos os casos, reporta-se a um espaço natural figurado como refúgio aprazível, no qual se instalam o emissor das *Cartas* e o destinatário do prólogo do romance – o que parece ser um bom exemplo de recriação primorosa da paisagem local, de que tanto carecia a *Confederação*, conforme Alencar.

Passando às questões propriamente formais que notabilizaram *Iracema*, vale destacar os arcaísmos, o uso da terceira pessoa pela personagem indígena para se referir a si própria, além das perífrases, símiles, dípticos e aliterações que contribuem para a dimensão poética do romance, com sua grande densidade de imagens e ritmos encantatórios. Dimensão essa alcançada também pela equiparação da psicologia das personagens, da lógica da existência e da passagem do tempo com os movimentos e ciclos da natureza, compondo um todo harmônico, sem as cisões instituídas pela civilização.

Complementando essa configuração poética, o romance se caracteriza ainda pela eliminação da noção de suspense, uma vez que o pano de fundo histórico dos eventos narrados é apresentado em uma sinopse preliminar; e pela concisão dos capítulos, quase estrofes poéticas, muito raramente indo além de um par de páginas, com episódios autossuficientes que terminam não em antecipação ou revelação, mas em fechamento – com frequência selado pela imagem de partida, resignação ou cair da noite.

Mais do que fusão de poesia e prosa, *Iracema* é fruto da síntese de gêneros literários variados, dos quais Haroldo de Campos (1990), inspirado pelos cronotopos bakhtinianos, destaca a fábula de raiz folclórica, o mito de origem e a narrativa simbólica de aventuras, com momentos idílicos pastorais³².

O mesmo crítico diz que, na “escrita tupinizada” de *Iracema*, a criação de uma linguagem edênica, distante de toda pretensão de fidelidade filológica sobre a qual debateram diversos estudiosos desde o século XIX, atendia, com liberdade e invenção, ao problema premente de fundar a língua literária nacional, vista como tópica particular de uma demanda mais ampla: a pesquisa da forma de expressão, central para o escritor brasileiro.

A matéria de controvérsia que marcou desde a primeira recepção do livro, condenando-se o “ensaio”³³ de Alencar, como o fez o filólogo Henriques Leal, converte-se em motivo de celebração pela crítica mais recente. É que a experimentação alencariana com o português e o tupi, apesar do artificialismo do estilo e da sintaxe, não deixa de ser uma façanha retórica e uma celebração menos ambígua, se comparada ao trecho, do legado cultural da miscigenação. Sua linguagem narrativa põe em evidência duas culturas, suas peripécias e tragédias, momentos de alegria e dor, vislumbrando, assim, o que havia de horrível e ao mesmo tempo de belo na formação da nacionalidade brasileira.

3.1.4 *O guarani e Iracema: o horrível tropical*

A proposta de Daniel Serravalle de Sá, em o *Gótico tropical*, pode ser considerada de uma originalidade ímpar dentre os estudos da literatura do medo no Brasil. Ao valer-se dos elementos da tradição do romance gótico inglês como forma de abordar uma obra canônica do indianismo brasileiro, permite uma leitura singular de *O guarani*. A intertextualidade manifestar-se-ia, especificamente, na apropriação da retórica do sublime (que para Sá seria um efeito condutor do gótico), e na representação do antagonista, elementos que são aclimatados à realidade brasileira.

A literatura gótica é por excelência a literatura do medo: o do desconhecido, das revoluções, do estrangeiro, do inconsciente. O medo, além de ser um dos elementos góticos, é o produto da soma desses elementos. O espaço antiquado gótico representa, em sua decadência física, a própria decadência moral de um ato hediondo que teve vez ali. É essa

³² A aproximação com o idílio pastoral já fora notada por Brito Broca (1979) e, antes deste, Araripe Júnior falara em “pastoral tupi”.

³³ O termo *ensaio* foi empregado pelo próprio Alencar para se referir ao experimentalismo da linguagem em *Iracema*.

decadência que perturba a mente humana, assombrando seus pensamentos. O estilo gótico surgiu na França, no século XII, a partir da arquitetura, em *O guarani*, o solar de d. Antônio de Mariz é descrito de forma imponente, a lembrar os castelos feudais dos romances góticos europeus (SÁ, 2010); e ainda, d. Antônio achava-se no Brasil como quem fugia ou se exilava do poder espanhol, que, naquele momento, governava Portugal e suas colônias, lembrando a atitude de fuga da metrópole, tão cara a personagens góticos, que preferiam o isolamento de uma sociedade instituída por um governo. Ao comentar a situação dos aventureiros que moravam próximo a Dom Antônio, o narrador deixa perceber a característica gótica de que fala Sá (2010) quanto à moradia do português:

[...] apesar das precauções que tomavam contra os ataques dos índios, fazendo paliçadas e reunindo-se uns aos outros para defesa comum, em ocasião de perigo vinham sempre abrigar-se na casa de D. Antônio de Mariz, a qual fazia às vezes de um castelo feudal na Idade Média. O fidalgo os recebia como rico-homem que devia proteção e asilo aos seus vassallos; socorria-os em todas as suas necessidades, e era estimado e respeitado por todos que vinham, confiados na sua vizinhança, estabelecer-se por esses lugares (ALENCAR, 2005, p. 12-13).

A descrição da casa que contribui para a sua aparência gótica, ainda que tropical, já que não se esquece de colocar em evidência o aspecto natural brasileiro, os melões agrestes, como se pode ler abaixo:

Entretanto, via-se à margem direita do rio uma casa larga e espaçosa, construída sobre uma eminência e protegida de todos os lados por uma muralha de rocha cortada a pique. [...] Do lado direito estava a porta principal do edifício, que dava sobre um pátio cercado por uma estacada, coberta de melões agrestes. Do lado esquerdo estendia-se até a borda da esplanada uma asa do edifício, que abria duas janelas sobre o desfiladeiro da rocha (Idem, p. 8).

O que ocorre ao fim de *O guarani* (o massacre de quase todos que viviam no solar), confirma o apelo sublime conferido à residência. Tal sublime (chamado por Alencar, como vimos, de Belo Horrível), à semelhança da definição de Schiller e de Burke, é amenizado então pelo autor cearense no que chama de sublime. Essa categoria, para José de Alencar, é a medida que encerra o Belo Horrível. Não permite que a mulher mais histórica se olhe ao espelho por conta de um relâmpago, que devendo ser assombroso, demorou mais que o tempo preciso, fazendo com que a emoção do horror se esvaia, exemplo alencariano que comentamos em nosso segundo capítulo.

A medida n' *O guarani* é o enlace final que garante a concretização do amor de Peri e Ceci, e desse amor, uma possível gênese do povo brasileiro. De outra forma, a tragédia natural

ocorrida, sem uma limitação estética encarnada na força e coragem de Peri, não deixaria escapar nem ao índio nem a Ceci.

O gótico apresentar-se-ia no romance brasileiro pontuando uma tensão entre os ideais progressistas pretendidos por Alencar e a realidade de um Brasil largamente incivilizado em busca de sua identidade nacional pós-emancipação. Sá estuda na obra alencarina aspectos que denunciam características próprias do gótico europeu do século XVIII, dentre esses aspectos está a figura do vilão.

Loredano desempenhará esse papel em *O guarani*. Naturalmente, ele não é originário de Portugal, nação cofundadora do Brasil; e sim italiano. Trata-se de um padre que abandonou a Igreja Católica por causa de sua cobiça; manifestará, assim, um forte desejo sexual por Cecília, assim como trairá a coroa portuguesa ao defender a ocupação espanhola, não por nenhum sentimento pátrio, e sim por mera ganância.

A caracterização gótica ou monstruosamente bela deste personagem, antes Frei Angelo di Luca, é maximizada nas palavras de Rui Soeiro, que não concebe a audácia do italiano em trair d. Antônio: “Satanás não o faria” (ALENCAR, 2005, p. 80). E continua: “– Pois vós, Loredano, confiastes a D. Antônio de Mariz um papel onde existe a maquinação infernal que tramastes contra sua família?” (ALENCAR, 2005, p. 80).

O Belo Horrível, diretamente ligado a esse personagem, aparece também na segunda parte do livro: no capítulo que mostra como Loredano largou a batina e decidiu-se tornar aventureiro. Antes de descrever a figura de Loredano, porém, o autor cearense ocupa-se de uma grande tempestade:

Uma tempestade seca, terrível e medonha, como as que há frequentemente nas faldas serranias, desabava sobre a terra. O vento mugindo açoitava as grossas árvores que vergavam os troncos seculares; o trovão ribombava no bojo das grossas nuvens desgarradas pelo céu; o relâmpago amiudava com tanta velocidade, que as florestas, os montes, toda a natureza nadava num oceano de fogo.

No vasto copiar do pouso havia três pessoas contemplando com um certo prazer a luta espantosa dos elementos, para homens habituados como eles, não deixava de ter alguma beleza. [...]

Defronte dele, também apoiado sobre outra coluna, estava uma frade carmelita, que acompanhava com um sorriso de satisfação íntima o progresso da borrasca; animava-lhe o rosto belo e de traços acentuados um raio de inteligência e uma expressão de energia que revelava o seu caráter.

Ao ver esse homem sorrindo à tempestade e afrontando com o olhar a luz do relâmpago, conhecia-se que sua alma tinha a força de uma resolução e a vontade indomável capaz de querer o impossível, e de lutar contra o céu e a terra para obtê-lo (ALENCAR, 2005, p. 87-88).

A seguir, frei Angelo afirmar que só os maus deveriam temer o fogo que desce do céu:

[...] uma nuvem abriu-se; a corrente elétrica enroscando-se pelo ar, como uma serpente de fogo, abateu-se sobre um tronco de cedro que havia defronte do pouso. A árvore fendeu-se desde o olho até à raiz em duas metades; uma permaneceu em pé, esguia e mutilada; a outra, tombando sobre o terreiro, bateu nos peitos de Fernão Aines e o atirou esmagado no fundo do alpendre (ALENCAR, 2005, p. 89).

O frei neste momento se assombrou, tremeu e fez o sinal da cruz, ficando com um aspecto, nas palavras de Alencar, terrível e grotesco. No entanto, pouco tempo depois “o frade se tinha voltado lívido como se ele fosse a vítima da catástrofe; o terror decompôs por um momento a sua fisionomia; porém logo um sorriso sardônico fugiu-lhe dos lábios ainda descorados pelo choque violento que sofrera” (Idem).

Fernão Aires, ainda moribundo, desejoso da absolvição de seus pecados, confessa ao frei o segredo de um mapa com o registro de uma mina de prata que escondia da Coroa. Estando o mapa no crucifixo, o frade o quebrou e ficou a lê-lo, deixando o moribundo morrer sem a absolvição. Posteriormente, “Fr. Angelo levantou-se, arrancou o hábito com um gesto desesperado e pisou-o aos pés; sobre o recosto do leito havia uma muda de roupa com que se trajou; tirou as armas do cadáver, apanhou o chapéu de feltro, e apertando ao peito o manuscrito, dirigiu-se à porta” (ALENCAR, 2005, p. 93).

Inicia-se aqui a aventura de Loredano, personagem descrito de forma grotesca, constituição do estrangeiro mesmo, inimigo da coroa portuguesa e dos brasileiros. O sublime burkeano tem seu início com o aspecto visual da natureza, que confirma o espanto e o terror experimentados diante de um objeto, que seria capaz de infligir dor e morte. A inversão nas relações de poder, do espectador para o objeto, faz com que o espectador experimente a impotência frente a tal situação. Categoria esta que, sob certos aspectos, mostra-se também grotesca.

Victor Hugo (2005) encontra exemplos de seres grotescos na *Ilíada* e na *Odisseia*. Porém a designação passa a existir a partir do século XV, quando em escavações nas redondezas de Roma são descobertas pinturas ornamentais numa gruta (*grotta*, em italiano): essas traziam um estilo jamais visto, com figuras humanas mescladas a gavinhas, galhos de árvores, flores e partes de animais. Difícil é não misturar, na passagem de frei Angelo para Loredano, os princípios terríficos da natureza – o Belo Horrível de Alencar –, alinhados com a personalidade do italiano, cuja representação destrutiva e maligna se completa com a tragédia e, posteriormente, com a morte de Fernão Aires.

Desde o seu surgimento, o grotesco esteve no meio de discussões relacionadas ao seu valor estético. Uns veementemente contra, argumentavam que, além da falta do que seria considerado como padrão na arte (equilíbrio, simetria, proporção), a temática grotesca era

fantasiosa, sem sentido e alheia à realidade. Seus defensores afirmavam que era exatamente na fantasia, na imaginação, na visão dos sonhos, que estava a importância do estilo, já que não se tentava retratar a realidade, muito menos idealizá-la.

Em 1556, o tradutor de Vitrúvio, Monsenhor Bárbaro, ao questionar as deformidades da natureza ali operadas, encontra uma via de compreensão do grotesco ao sugerir que se denominassem aquelas manifestações de *sogni dei pittori* (sonhos do pintor, em italiano), sublinhando seu caráter imaginário (KAYSER, 1986).

O grotesco traria em seu cerne traços do onírico, da fantasia, da imaginação. O híbrido e o contrastante seriam recorrentes. Outras características associadas ao estilo são a monstruosidade, a deformidade, a falta de conexão com a realidade.

A imaginação também é um atributo do sublime burkeano (1993). Se a beleza é por Burke definida como uma qualidade social positiva, que inspiraria amor e afeição para tudo que fosse percebido como belo, a experiência do sublime é de ordem bem mais complexa. As fontes do sublime (que Alencar poderia chamar de Belo Horrível) seriam inúmeras e, entre elas, algumas estão intimamente relacionadas com as temáticas e os enredos da narrativa de horror: a obscuridade, que produz efeitos mais poderosos sobre a imaginação do que a clareza; o pavor de algo desconhecido; a ameaça física da dor, do ferimento ou da aniquilação; a privação; a solidão; o silêncio ou a vacuidade; a percepção da imensidão ou da infinitude, entre outras. Todas essas percepções estariam presentes na experiência do sublime, seriam capazes de produzir dor, medo ou terror e, conseqüentemente, o deleite.

Victor Hugo defendia o emprego do grotesco nas artes. Era então a favor da união harmoniosa de opostos como o feio que existe ao lado do belo, o disforme ao lado do gracioso, o grotesco no reverso do sublime, o mal com o bem, a sombra com a luz, o corpo com a alma, o animal com o espírito, para se alcançar maior elevação na arte. E com isso fugir do comum que, segundo ele, é seu inimigo.

Hugo sugere ainda a rejeição do tradicionalismo e a inovação em todos os campos da arte. Essa inovação consistiria em contrapor opostos, harmoniosamente, de forma que um ressaltasse o outro, valorizando-os ao mesmo tempo ao mostrar uma realidade natural, não idealizada.

Desta forma, Loredano, na sua constituição grotesca, mostra-se belo quando posto diante de um guerreiro como Peri, que ao contrário de seu rival, parece ter grande poder sobre a natureza; afinal, Peri não se ri dela enquanto esta está em fúria (o que acontece com Loredano, se igualando ao seu aspecto bestial), mas procura valentemente lhe exercer o domínio humano. O contraste entre os dois personagens não deixa de ser o que Hume chama

de conexão de ideias³⁴, em que um e outro se medem pelo tipo de comportamento que têm diante da natureza.

Na teoria estética de Burke (1993), assemelhando-se a de Hugo, o poder da obra de arte não reside apenas na placidez e harmonia da beleza, mas poderá ser combinada em diversos graus com a potência do sublime. Nessa combinação, pavor, medo e horror são efeitos não apenas possíveis, mas ainda mais potentes do que os produzidos pela contemplação do belo.

Mas o que Hugo define como grotesco? O sublime, segundo Hugo, é o que direciona o olhar para um mundo mais elevado, sobre-humano; e não apenas o belo. O grotesco, por sua vez, é o que nos aparece como um mundo noturno, abismal, desumano; e não apenas o feio. É também monstruoso, disforme, horrível. Para José de Alencar, horrivelmente belo.

Seja gótico ou grotesco, parece estar presente a consideração de um efeito de leitura – o medo – como fator fundamental da narrativa, que no caso d’*O guarani*, tal efeito é proporcionado com a ajuda da natureza tropical. A preocupação com a produção de efeitos não será estranha àquele que é considerado como um dos principais nomes da literatura de temática sobrenatural, além de um respeitado crítico literário: Edgar Allan Poe. Poe não chegou a nos legar uma reflexão crítica mais aprofundada sobre o gênero que o faria conhecido, mas é um reconhecido defensor do papel preponderante da técnica de produção de efeitos de recepção na criação literária. Em seu conhecido ensaio, *A filosofia da composição* (1846), o escritor norte-americano descreve os princípios da construção literária, explicitando, em uma chave francamente aristotélica, que a primeira consideração a ser feita antes da execução de uma obra refere-se ao efeito que se deseja produzir no leitor:

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 suscetíveis o coração, a inteligência ou, mais geralmente, a alma, qual irei eu, na ocasião atual, escolher? (Poe, 1987, p. 110).

A apologia do controle total do fazer poético envolve, pois, uma ideia dominante da estética romântica, a originalidade, que surge aqui como mais um recurso a ser trabalhado em favor daquilo que deve nortear a criação literária: o leitor; ou melhor dizendo, o efeito que se busca produzir neste: pois o processo criativo gerido pela técnica confere ao autor o domínio

³⁴ Segundo Hume: “contraste ou contrariedade, por exemplo, também é uma conexão de ideias. Mas talvez se possa considera-la uma mistura de causalidade e semelhança. Quando dois objetos são contrários, um destrói o outro, isto é, um é a causa da aniquilação do outro, e a ideia de aniquilação de um objeto implica a ideia de sua anterior existência” (2009, p. 62).

total. Se a inspiração, na imagem da doutrina platônica retomada por Shelley (2002), é a da cadeia dos elos imantados, que uniria musa, poeta e leitor em um mesmo fluxo “magnético” (PLATÃO, 2007), a metáfora da construção em Poe é francamente aristotélica: a da maquinaria teatral de produção de efeitos (POE, 1987).

Caberá a Howard Phillips Lovecraft uma das mais extensas reflexões acerca da literatura de horror produzida por um ficcionista, em especial, no seu ensaio, *O horror sobrenatural na literatura* (1939). Na perspectiva de Lovecraft (1987), o critério final de autenticidade de uma obra de horror não é o enredo, mas o tipo de sensação que ela é capaz de produzir. Ele é categórico em defender que se deve julgar o conto sobrenatural não tanto em relação às intenções do autor ou aos mecanismos da intriga, mas sim em função da intensidade emocional que provoca. O teste definitivo para o caráter sobrenatural de uma narrativa é avaliar se ela provoca ou não no leitor uma sensação profunda de pavor diante do contato com aquilo que é desconhecido, entendimento que corrobora os de Poe.

O Belo Horrível se manifesta em *Iracema* de uma maneira mais peculiar. O desconhecido que provoca o horror é Martim diante da jovem índia. Aqui, o horror passa pela temática do sofrimento.

O sofrimento associado ao nome e ao nascimento de Moacir é reiterado em mais de um momento. Logo após o parto doloroso e solitário, e a nomeação fatídica, Iracema volta a se dirigir a seu rebento com um epíteto que nada fica a dever ao primeiro: “filho de minha angústia”. Como filho da dor, a situação de Moacir lembra a de Benoni, personagem bíblico que sobreviveu à mãe, Raquel, tendo o nome modificado mais tarde para Benjamin, por seu pai Jacó. Os filhos de Jacó dão origem às tribos que formarão a nação de Israel, assim como o filho de Iracema representaria o “primeiro brasileiro”.

Iracema, triste e só, tem dificuldade para amamentar o filho, e desfalece de tristeza. O amado ficara longe por oito luas (oito meses) e, ao regressar, encontra Iracema à beira da morte. Ela lhe entrega o filho, deita-se na rede e morre, consumida pela dor.

Em virtude de um novo sofrimento padecido pela heroína para poder amamentar o filho, o narrador cuida de observar que Moacir era “agora duas vezes filho de sua dor, nascido dela e também nutrido” (ALENCAR, 1998, p. 214). Trata-se do episódio em que Iracema tem de dar o seio intumescido e seco para o filhote de uma irara sugar e estimular a produção de leite, que acaba vertendo ainda rubro de sangue, podendo ela, assim, nutrir e manter vivo o filho. A irara é um animal de cerca de um metro de comprimento que, por seu tamanho e ferocidade, mostra quanto Iracema foi capaz de se arriscar. O equilíbrio da personagem com a natureza, até mesmo sua posição de superioridade, uma vez que Iracema era uma valente

caçadora, começa a se desfazer com a presença de Martim. É Martim que traz o desequilíbrio e sofrimento para a jovem índia, cuja dor termina apenas com a morte desta. Até para manter uma vida se faz necessário o sofrimento. Diz Schopenhauer que

se a nossa existência não tem por fim imediato a dor, pode dizer-se que não tem razão alguma de ser no mundo. Porque é absurdo admitir que a dor sem fim, que nasce da miséria inerente à vida e enche o mundo, seja apenas um puro acidente, e não o próprio fim. Cada desgraça particular parece, é certo, uma exceção, mas a desgraça geral é a regra (1996, p. 6).

Segundo Nietzsche, o artista cria a obra de arte porque sente em si uma superabundância dessas virtudes de embelezamento, de ocultação e de reinterpretação, algo importante para os meios formativos e educacionais. Nesse sentido a formação para Nietzsche, é uma formação do homem enquanto artista, daquele que transfigura sem cessar, e principalmente todas as coisas e todas as situações. Seguindo Nietzsche, podemos dizer que o educador e o artista têm a reputação de conferir ao homem o meio de se sentir bom ou grande, ébrio ou alegre, são e sábio (NIETZSCHE, 2001)³⁵.

De certo modo, a alegria de existir é a condição para a atividade artística e uma boa formação. Em outros termos, Nietzsche parece sustentar uma tendência clássica em oposição a uma visão romântica do mundo. Essa tendência alimenta uma visão de futuro apoiando-se na força e no vigor da época. Schopenhauer, para Nietzsche, seria o espírito e o ícone de uma tendência romântica, considerando a arte como uma ponte em direção à negação da vida. Uma vida como absurda e indesejável é o ponto de desprendimento de Nietzsche em relação a Schopenhauer.

A visão ascética de schopenhaueriana, que concebe a experiência estética como o da afetividade posta em parênteses, faz da arte uma via de salvação (solução para dor). O pessimista que, no livro II do Mundo, pintou os horrores de uma vontade cega e sem finalidade, vê a arte como um calmante que age sobre a vontade cega e eterna, que é sofrimento e dilaceração perpétuos. Em *Iracema*, a dor sentida pela protagonista se eleva a tal ponto de levar à morte, que encerra o sofrimento e pode causar no leitor a sensação de que a morte de Iracema seria a única via de salvação para um problema sem solução: Martim não era e nem deseja ser de sua terra. Afinal, sua entrega à índia tabajara foi feita por meio de um alucinógeno, sem qualquer consciência de sua parte. A arte como contemplação estética se

³⁵ Deste movimento trágico e estético o “conhecimento” e toda “ciência” são sintoma e resultado, o do que é belo (enquanto estímulo de vida), ou do que é feio (enquanto negação da vida). Mesmo assim, acreditamos saber algo das coisas mesmas. Sobre verdade e mentira no sentido extramoral, diz Nietzsche: “No entanto não possuímos nada mais que metáforas das coisas, que de nenhum modo correspondem às entidades de origem” (MARTON, 1996, p. 80)

eleva no sistema de Schopenhauer por sua proposta do conhecimento que poderia atingir o âmago do mundo. O conhecimento de que a vida representa um estado de dor, reclamaria a morte como forma de purificação, como se Alencar percebesse uma necessidade metafísica para concretizar um plano acabado da obra. De fato, para o alemão, ao contrário de Platão, não se opõem o artista e o filósofo, e concebe uma missão metafísica para esses dois formadores e tipos superiores: um estar diante da própria existência. Representa uma luta moral contra a vontade de viver, indo contra o eterno impulso de desejar e querer, Schopenhauer representaria um estado laico de purificação.

Seguindo o mito trágico como analogia aos seus pressupostos, a solução para o sofrimento (do próprio desejo sexual) é o sublime momento em que o conhecimento e a arte suprimem e param a roda de Íxion, propriamente a vontade de vida, do querer e das paixões. Nietzsche cita em sua *Genealogia da moral* o próprio Schopenhauer: “esse é o estado sem dor que Epicuro louvava como bem supremo e estado dos deuses; por um momento nos subtraímos à odiosa pressão da vontade, celebramos o sabá da servidão do querer, a roda de Íxion se detém” (NIETZSCHE, 2002, p. 95). Ao contrário do ímpeto subjetivo, egoísta e individual, uma dimensão contemplativa e objetiva é a salvação constatada por Schopenhauer.

Adversário da felicidade, Schopenhauer caminha então ao seu contrário: a negação do querer-viver. Para ele, a alegria mente ao desejo, fazendo-o acreditar que é um bem positivo. Como vimos, a negação da vontade é uma atitude radical e necessária, propriamente, de exclusão do mundo para Schopenhauer. Culturalmente falando, essa exclusão é uma apologia ruim para Nietzsche, uma apologia decadente e antinatural. Mas não parece muito auspiciosa, na obra *Iracema*, uma predestinação dessa ordem, marcada de luto e sofrimento causados pela mãe perdida e pela condição de eterno exilado (mesmo que na própria terra) de Moacir e toda a sua descendência mestiça — o que é suficiente para relativizar qualquer certeza de um futuro otimista ou garantia de felicidade.

Burke (1993), ao apresentar o sublime como uma modalidade da experiência estética mais ampla, define que a natureza do sublime relaciona-se ao infinito e, sobretudo, ao sentimento do terror. Para o autor, tudo aquilo que tem serventia para, de alguma forma, excitar as ideias de dor e perigo: versa sobre objetos terríveis; opera de maneira análoga ao terror, tem origem no sublime. Porquanto, é causador da mais forte emoção que a mente é capaz de sentir. Uma das primeiras obras a enfatizar o poder de sugestão como elemento fundamental para a imaginação seriam as imagens escuras, confusas e incertas, mais do que as claras e determinadas. Pois aquelas têm sobre a fantasia um poder maior de formar as grandes paixões. Para Burke, a dor desperta ideias muito mais poderosas do que as sensações de

prazer, visto que a dor expressa uma emoção no seu limite máximo, é a configuração do sublime, um horror deleitoso que, no caso de *Iracema*, a progressão da dor termina por extrapolar seus limites, determinando a sua morte. Daí que, a dor mais insuportável, para Burke, seria uma emissária da morte. Ou como poderia pensar Schopenhauer, o sofrimento gradativo de *Iracema* seria uma manifestação do sentimento de finalização de toda vontade, querer e desejo. Dado que antes de Martim, a vida da índia era apenas uma simples e fiel obediência aos seus costumes, internalizados sem consciência do que realmente ela poderia querer ou desejar. O espaço estava pronto, perfeito e acabado, assim como nas epopeias clássicas, mas tal perfeição se desmancha com a entrada do personagem branco, que contribui para o cenário dramático da narrativa.

Como figuração do primeiro brasileiro, Moacir ilustra a condição nacional de um povo mestiço desterrado na própria terra que o trouxe ao mundo, da qual se aparta com a morte da mãe para ser criado e formado sob a influência e valores do pai português, de quem se torna o companheiro de infortúnio, de acordo com o narrador. Portanto, já na gênese de nossa suposta identidade encarnada por esse primeiro mestiço, sintomaticamente sem rosto ou feições nítidas no romance, o encontro das raças e culturas formadoras apoia-se em um descompasso estrutural entre a influência hegemônica do branco e a escamoteação, o sacrifício e, mesmo, a supressão da alteridade indígena: é a lógica da formação supressiva, definida por Pasta Júnior (1999) como constitutiva de nossa história.

Diferente é a situação de *O guarani*. Há, portanto, uma crença na solução conciliatória, que talvez responda pela celebração do encontro e da aliança entre o branco e o índio, revelada pela dedicação extrema de Peri ao velho Mariz e, sobretudo, pelo amor-devoção dedicado a Ceci. A perspectiva otimista dessa aliança ou união responderia, assim, pela cena final, pós-diluviana do romance, mas com a perspectiva aberta a um futuro promissor, semelhante à lenda do Noé indígena (Tamandaré) evocada por Peri.

3.2 Manifestações do Belo da Natureza na obra de José de Alencar

A natureza, como nos outros romances indianistas de Alencar, é descrita em *O guarani* e *Iracema* para mostrar a beleza das espécies (fauna e flora) e paisagens existentes no Brasil, mas principalmente como elemento que reforça os atributos guerreiros do homem primitivo, revelando-o como o senhor da natureza. A similitude com os seres da natureza é o recurso utilizado pelo autor para caracterizar o índio. O processo de formação dos símiles contribui muito para o lirismo das obras e, sobretudo, para conferir um tom indígena à voz

narrativa, que se deixa mimetizar pela fala de alguns personagens. Dentre os processos formais utilizados por Alencar, no que toca às similitudes, estão a comparação e a metáfora, cabendo aqui fazer diálogo com as palavras de Spina acerca destas duas figuras de linguagem:

Em certos casos a comparação explícita já oferece alguma coisa de poético. Daí certos tratadistas considerarem essas comparações explícitas imagens também. A estrutura dessas figuras resulta da interferência ou sobreposição de dois planos: um plano real (A) e um plano irreal ou poético (B). Na metáfora e na imagem o que se observa é a comparação dos dois planos, ambos expressos; na metáfora o que se verifica é a substituição do plano real pelo poético. Na metáfora, portanto, o elemento imaginado (o poético, o irreal) substitui o elemento real. Em geral, as duas etapas: a comparação e a substituição tendem a aproximar-nos de mundos mais esquisitos e refinados (SPINA, 2010, p. 199).

No cenário natural “pintado” por Alencar, em suas obras indianistas, a hidrografia ganha lugar de destaque dentro do processo metafórico e poético. Com efeito, seus três romances indianistas são iniciados, pois, com a descrição de uma paisagem aquática.

Os parágrafos introdutórios de *O guarani* descrevem de forma majestosa o “Paquequer”, desde sua nascente até a foz no Rio Paraíba.

De um dos cabeços da Serra dos Órgãos desliza um fio de 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 (ALENCAR, 2005, p. 7).

É interessante lembrar que a corrente elétrica que atinge a Fernão Aines, episódio já comentado, fora chamado de forma semelhante ao rio: a corrente que enroscou pelo ar como uma serpente de fogo. Em ambos os casos se manifesta o poder da natureza em relação ao qual o homem é apenas espectador e que, no máximo, pode-se deixar levar pela serpente, sedutora e ao mesmo tempo selvática, significando, em outras palavras, a impotência humana diante da grandiosidade da natureza, desde um raio, que pode acometer a qualquer um, até o vislumbre da vastidão a partir do leito de um rio. Em todo caso, reside aí a situação do sublime (Burke, Schiller) e que Alencar diferencia ao chamar de Belo da Natureza. Ou, conforme Kant:

Na representação do sublime na natureza o ânimo sente-se movido, já que em seu juízo estético sobre o belo ele está em tranquila contemplação. Esse movimento pode ser comparado (principalmente no seu início) a um abalo, isto é, uma rápida alternância de atração e repulsão do mesmo objeto. O excessivo para a faculdade da imaginação (até a qual ela é impelida na apreensão da intuição) é, por assim dizer, um abismo, no qual ela própria teme perder-se; contudo, para a ideia da razão do suprassensível não é também excessivo, mas conforme a leis produzir tal esforço da faculdade da imaginação: por conseguinte, é por sua vez atraente precisamente na

medida em que era repulsivo para a simples sensibilidade. Mas o próprio juízo permanece no caso sempre somente estético, por que, sem ter como fundamento um conceito determinado do objeto, representa como harmônico apenas o jogo subjetivo das faculdades do ânimo (imaginação e razão), mesmo através de seu contraste. Pois assim, como a faculdade da imaginação e entendimento no ajuizamento do belo através de sua unanimidade, assim a faculdade da imaginação e razão produzem aqui através de seu conflito, conformidade a fins subjetiva das faculdades de ânimo: ou seja, um sentimento de que nós possuímos uma razão pura, independente, ou uma faculdade da avaliação da grandeza, cuja excelência não pode ser feita intuitível através de nada a não ser da insuficiência daquela faculdade que na apresentação das grandezas (objetos sensíveis) é ela própria ilimitada (KANT, 2002, p. 104-105).

Assim, a imaginação e a razão podem deslizar ao longo da imagem oferecida, com os verdes mares em *Iracema* e o Paquequer n’*O guarani*.

Em *Iracema*, a água é um elemento presente. Alencar dá início à obra cantando as belezas dos mares e praias de sua terra natal: o Ceará.

Verdes mares bravios de minha terra natal, onde canta a Jandaia nas frentes da carnaúba. Verdes mares, que brilhaiis como líquida esmeralda aos raios do sol nascente, perlongando as alvas praias ensombradas de coqueiros. Serenai, verdes mares, e alisai docemente a vaga impetuosa, para que o barco aventureiro manso resvale à flor das águas (ALENCAR, 1998, p. 15).

Em razão desta famosa passagem, faz-se mister transcrever o trecho das *Cartas sobre A confederação dos tamoios* no qual Alencar esclarece como se deve iniciar uma obra ao gosto daquela que Magalhães não teve a capacidade erigir:

Naturalmente suporá que o poeta lhe vai apresentar uma cena grandiosa, um desses quadros majestosos em que a força, a coragem e o heroísmo são realçados por essa poesia primitiva e natural, que, na frase de Chateaubriand, assemelha os selvagens a heróis de Homero.

Sem dúvida pensará que essa luta gigantesca que deve acabar pelo extermínio de uma raça e a conquista de um país, há de começar por um desses fatos que preludiam os grandes acontecimentos e servem de prólogo às revoluções de um povo, às épocas históricas de uma nação (ALENCAR, 1953, p. 10).

Desde o primeiro trecho de *Iracema*, vislumbra-se tal abertura majestosa: no caso, os verdes mares bravios – remetendo esse aspecto da natureza, muito provavelmente, aos povos indígenas do Brasil, sua valentia e bravura. Deve os verdes mares, representação do povo, receber com docilidade (e assim fez *Iracema*) a vaga impetuosa (o conquistador/Martim), na figura do barco aventureiro, que, com a sua chegada, dará início à formação de um novo povo (“à flor das águas”). O fardo da heroína está no fato de se entregar ao guerreiro branco, permitindo a dor e o sofrimento necessários para o nascimento de uma nação. Há portanto um prelúdio, que Alencar diz haver faltar no poema de Magalhães.

Em *O guarani*, em sua abertura, está a descrição do Paquequer, também como prelúdio da inundação que tem vez ao fim da narrativa:

Aí, o Paquequer lança-se rápido sobre o seu leito, e atravessa as florestas como o tapir, espumando, deixando o pelo esparso pelas pontas do rochedo, e enchendo a solidão com o estampido de sua carreira. De repente, falta-lhe o espaço, foge-lhe a terra; o soberbo rio recua um momento para recuperar suas forças, e precipita-se de um só arremesso, como o tigre sobre a presa (ALENCAR, 2005, p. 7).

A natureza cumpre um papel importantíssimo como matéria poética e metafórica, surgindo de forma recorrente na abertura das obras indianistas alencarinas sob a figura da água (também metáfora de um povo). O belo é reportado a partir da natureza, pois nela se deduz todo o drama dos personagens, e como diz Schlegel: “Belo é aquilo que nos recorda a natureza e, portanto, incita o sentimento de infinita plenitude da vida. A natureza é orgânica e, por isso, a suprema beleza é eterna e sempre vegetal, e o mesmo vale para moral e amor” (1997, p. 155). Embora Alencar ressalte a importância da inspiração da natureza para a realização do texto literário, reconhece também que a simples descrição das maravilhas naturais não constitui por si só a beleza poética. É fundamental, para o escritor cearense, o trabalho do artista, para “fazer cintilar esses raios de luz que Deus deixou impresso em todas as coisas como o cunho de seu poder criador; em tudo há o belo, que é senão o reflexo da divindade sobre a matéria” (ALENCAR, 1953, p. 28). O artista, então, seria uma espécie de mediador entre Deus e os homens no tocante a descortinar o belo natural; tal proposição se assemelha àquela de Schlegel, que diz:

Não vemos Deus, mas por toda a parte vemos o divino: antes de tudo e mais propriamente, porém, no centro de um homem cheio de sentido, na profundidade de uma viva obra humana. Você pode sentir imediatamente a natureza, o universo, pode pensa-los imediatamente, não a divindade. Só o homem entre homens pode poetizar e pensar divinamente e viver com religião. Tampouco alguém pode ser mediador direto de si próprio, ainda que seja para seu espírito, porque este tem de ser pura e simplesmente objeto, cujo centro aquele que intui põe fora de si. Escolhe-se e põe-se o mediador, mas só se pode escolher e pôr aquele que já se pôs como tal. Um mediador é aquele que percebe em si o divino e, aniquilando-se, abandona a si mesmo para anunciar, comunicar e expor, nos costumes e ações, em palavras e obras, esse divino aos homens. Se tal impulso não tem êxito, aquilo que se percebeu, ou não era divino, ou não era próprio. Mediar e ser mediado é toda a vida superior do homem, e todo artista é mediador para todos os restantes (1997, p. 150).

Hegel também aborda essa relação, de fundo romântico, entre Deus e os homens, mas da seguinte forma:

No homem não há apenas coisas divinas, mas o divino é no homem de tal forma ativo que ele é, de um modo muito diferente e superior, mais adequado à essência de Deus do que quando se manifesta na natureza. Deus é espírito e só no homem o

meio por onde o divino passa, tem a Forma do espírito consciente, que se produz de modo ativo. Na natureza, porém, este meio é sem consciência, sensível e exterior e, em termos de valor, está muito aquém da consciência (2001, p. 52).

A pedra de toque que parece comum a Alencar, Schlegel e Hegel é a que diz respeito ao fato do artista ter de agir como um observador consciente do seu ofício. Sendo a natureza um fenômeno que pode ser observada, então, do seu exterior, a partir do ponto de vista de um espectador. Essa relação fundamentaria ainda uma instância maior, que há de permear toda a criação poética – ou a presença do divino para assegurar a beleza interna do texto. A ideia de beleza remete à unidade transcendente que está em Deus, com o belo a representar o sinal da presença divina no sujeito que escreve.

Como esse mediador, Alencar procura ir além da mera descrição das paisagens da natureza brasileira, cabendo ao escritor a mente perceptiva de que fala Coleridge. Tal mente não é passiva, tendo como analogismo da criação, a imaginação (ABRAMS, 2010, p. 376). Caso Alencar ficasse a contemplar a natureza de maneira passiva, sua produção indianista não teria mais que descrições sem poesia; seria um eterno copiar do real sem impor a consciência e a imaginação criativa da arte. Aqui, o sujeito está em plena relação com o objeto, deixando de ser um observador à distância, imparcial, para se tornar o anúncio de uma via aberta (HUMBOLDT, 1952). O escritor cearense incorpora a natureza (com suas comparações e metáforas) ao sentimento vivo dos personagens, animando-os e dando cor ao significado de suas representações, sendo a água a parte da natureza a primeiro sublinhar de encanto a obra indianista alencarina.

Em *Iracema*, é a água que traz Martim à terra dos tabajaras; em *O guarani*, é no embalo tempestuoso das águas que os amantes se consorciam, prenunciando, aqui e ali, a formação de um povo.

A hidrografia ganha conotações muito ímpares. O rio é relacionado metaforicamente ao índio, como mais um elemento natural que o engrandece, dando a ideia de tamanho e força. A imagem da água marca também um local mítico de alegria e de beleza nos textos indianistas de Alencar: por exemplo, o rio em que se banha alegremente Cecília, a virgem branca, protegida por seu fiel protetor, Peri, em *O guarani*; também Iracema, a virgem dos lábios de mel, a banhar-se na lagoa da Porangaba (da beleza), a ficar ainda mais bela para o guerreiro branco, Martim.

A comparação de traços da natureza com os personagens das obras indianistas destacam-se pela força que dão à beleza do quadro. É assim que, ao encontro com Martim, referindo-se à minuciosa descrição feita da mulher encantadora que se confunde com a

natureza, evidencia-se a idealização feminina de Iracema, tornando a virgem superior à natureza. Afinal, “Seus cabelos são mais negros e mais longos, seu sorriso mais doce, seu hálito mais perfumado, seus pés mais rápidos” (ALENCAR, 1998, p. 17).

Iracema é filha de Araquém, pajé da tribo tabajara, e deve manter-se virgem porque “guarda o segredo da jurema e o mistério do sonho. Sua mão fabrica para o Pajé a bebida de Tupã”. Um dia, Iracema encontra, na floresta, Martim, que se perdera de Poti, amigo e guerreiro pitiguara com quem havia saído para caçar e agora andava errante pelo território dos inimigos tabajaras. Iracema leva Martim para a cabana de Araquém, que abriga o estrangeiro: para os indígenas, o hóspede é sagrado (ALENCAR, 1998, p. 15).

De fato, Iracema parece ser muito mais do que uma simples mulher. Não anda, flutua. Toda a natureza lhe rende homenagem: da acácia silvestre aos pássaros, como o sabiá e a ará. A heroína é o próprio espírito harmonioso da floresta virgem; é a criação da mãe-terra ou a Eva indiana de que fala Alencar nas *Cartas* ao censurar a heroína de Magalhães:

Milton criou a sua Eva, Byron a sua Haydea, Ossian a sua Malvina, Chateaubriand a sua Atala, e Cooper a sua Cora; os gregos criaram Vênus, os romanos Astartea; todos os poetas e todos os artistas que inspiraram o seu gênio nesse assunto divino da mulher se esforçaram por criar alguma coisa.

Como Milton, como Ossian, como Chateaubriand, o sr. Magalhães, escrevendo um poema nacional, estava obrigado a formar de sua heroína uma mulher que pudesse figurar a par dessas imagens graciosas que a literatura conserva, desde a Vênus de Milo e a Helena dos gregos, até a Fornarina de Rafael e a Arminda do Tasso (ALENCAR, 1953, p. 19-20).

Para Alencar, Gonçalves de Magalhães deveria ter retratado uma Eva indiana como fizera Milton, sem esquecer de lhe colocar as belezas da natureza que o inspirava. Essa Eva, mãe de uma nação inteira, tinha, como não poderia deixar ser, o seu Adão: daí o fato de Martim não escapar, também, à comparação com a natureza: “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. Ignotas armas e tecidos ignotos cobrem-lhe o corpo” (ALENCAR, 1998, p. 17).

A verossimilhança, que depende em princípio da possibilidade de comparar o mundo do romance com o mundo real, acaba dependendo da organização estética do material, que graças a esta torna-se verossímil. Alencar preocupou-se também em fazer uso do verossímil na constituição linguística dos personagens indígenas: com isso estabelece um estilo que enaltece as imagens poéticas do selvagem e as particularidades de seu cotidiano. Este mesmo estilo o inspirou a valorizar a língua falada no Brasil, a exaltar a natureza exuberante, a exprimir o *habitat* indígena, a abordar o surgimento da terra natal e a nova raça que brotaria

daí mediante uma heroína pura e idealizadamente admirável. Não é de admirar que Brait tenha dito que

todas as comparações, todas as metáforas, todas as imagens que vão dando forma à personagem, só podem ser decodificadas a partir da cultura indígena recuperada e reinventada pelo escritor. Assim sendo, a consistência, a poesia e a beleza da personagem Iracema só podem ser julgadas (se é que alguma personagem pode ser julgada) por de uma compreensão dessa atitude poética radical, desses recursos tradutores desse mundo recriado e articulado de forma a estabelecer um diálogo entre a História e suas possibilidades. Invertendo a mão, o escritor brasileiro faz o texto falar a língua indígena numa dicção de um mundo possível, que só a literatura pode recuperar (1985, p. 35).

Antonio Candido afirma, ainda, sobre *Iracema*: “em nem um outro, porém, aparece o trabalho de visualização artística, compondo uma atmosfera de cores, formas e brilhos para celebrar a poesia da vida americana” (2000, p. 233). Ornada pela arte e pela civilização, a natureza segue sofrendo alterações; afinal, como afirma Alencar nas *Cartas sobre A confederação dos tamoios*: “A natureza veste-se com as roupagens da arte e da civilização; e a natureza é como a Vênus afrodita, que saiu nua dos seios das ondas, e que as Graças não se animaram em vestir; a natureza saiu nua das mãos de Deus, e as mãos dos homens não podem tocá-la sem ofendê-la” (1953, p. 6).

Se Iracema é o retrato da mãe-terra brasileira, em *O guarani*, com seu personagem central, sucede algo diferente. Peri, por causa de seu amor devotado a Ceci, eleva-se a uma categoria que vai além das circunstâncias naturais. Aqui, valem as palavras de Schlegel: “Há apenas um sentido, e nesse único residem todos; o mais espiritual é o original, os outros são derivados” (1997, p. 154). O medo em Peri é muitas vezes suprimido pela coragem que possui como combustível do amor. O índio não é apenas um homem da terra; é pois um homem com traços do tipo civilizado, adquiridos, na sua maior parte, para agradar a amada. Sua personalidade dual (selvagem/civilizado) não sofre abalos psicológicos; pelo contrário, há de engrandecer sua qualidade heroica. Quando diante da grande enchente, mostra-se plenamente habilitado a enfrentar o medo da natureza. Peri parece ser o homem que não é mais escravo da necessidade física, da qual fala Schiller:

Enquanto o homem era um mero escravo da necessidade física e não tinha achado nenhuma saída do círculo estreito das carências, sem pressentir em seu peito ainda elevada liberdade demoníaca, a natureza inapreensível só podia lembra-lo das limitações de sua faculdade representação, e a natureza avassaladora, de sua impotência física. Assim, ele era obrigado a passar pela primeira com desânimo e a se desviar da outra com aversão. Contudo, logo que a contemplação livre abriu espaço nele contra cega afluência das forças da natureza, logo que ele descobriu nessa enchente de fenômenos algo de permanente em seu próprio ser, as matérias naturais selvagens que o cercavam começaram a falar uma outra língua para seu

coração. A grandeza relativa fora dele é o espelho em que ele avista o absolutamente grande dentro de si. Sem temor, com um prazer horripilante, ele se aproxima agora dessas imagens terríveis de sua faculdade da imaginação, mobilizando intencionalmente toda a força dessa faculdade para apresentar o sensível-infinito. Desse modo, mesmo que ele sucumba nessa tentativa, sentirá com mais vivacidade a superioridade de suas ideias em relação ao máximo que a sensibilidade pode atingir. A visão das distâncias ilimitadas e alturas fora do alcance da vista, o vasto oceano a seus pés, e o oceano maior ainda sobre ele, arrancam seu espírito da esfera estreita do real e da prisão opressora da vida física. Uma medida mais alta de avaliação lhe é concedida pela simples majestade da natureza (2011, p. 65-66).

Se pensarmos em Peri a partir desta citação, podemos lhe atribuir um caráter sublime (de acordo com a concepção de Schiller), servindo para a apresentação do suprassensível e do inapreensível para o entendimento – de vez que a confusão se faz à medida que se avança em direção ao grandioso, como revelação que só a natureza pode oferecer. Pois o sublime,

como o belo, foi partilhado por toda a natureza com profusão, e a capacidade de senti-los se encontra em todos os seres humanos; mas a semente dessa capacidade se desenvolve de modo desigual e precisa ser auxiliada pela arte. A própria finalidade da natureza já implica que ocorramos primeiro à beleza, enquanto ainda fugimos do sublime; pois a beleza é nossa guardiã na infância e deve nos conduzir do estado natural bruto ao refinamento. No entanto, embora ela seja o nosso primeiro amor e a nossa capacidade de sentir voltada para ela se desdobre primeiro, a natureza cuidou para que ela amadureça mais devagar, aguardando a formação do entendimento e do coração para chegar ao seu pleno desenvolvimento (SCHILLER, 2011, p. 64).

Com isso, Peri não teme a morte. E defender o solar de d. Antônio de Mariz, em especial Ceci, é algo que não para por aí. Esse índio guerreiro, sozinho, com as próprias mãos, foi capaz de aniquilar um tigre, enquanto seu coração e entendimento se formavam e se desenvolviam plenamente para o maior de todos os perigos, a grande inundação. Afinal, como diz Schlegel, somente “pelo amor e consciência do amor, o homem se torna homem” (1997, p. 154).

3.3 As belas paixões de *O guarani* e *Iracema*

Os romances indianistas e nacionalistas de José de Alencar diferenciam-se dos norte-americanos por uma questão crucial: a possibilidade de uma relação de amor entre dois personagens de culturas distintas e uma subsequente “mestiçagem”. Ao mesmo tempo, a união entre o índio e o português enfoca temas de hibridismo e de multiculturalismo na população. Sendo assim, Alencar conferirá valor (às vezes ingenuamente) àquilo que acreditava serem os traços mais distintivos e originais da cultura brasileira: a fusão inicial entre o índio e o português, e a natureza tropical (SÁ, 2010).

Os romances *O guarani* e *Iracema* descrevem o encontro de culturas distintas. Os “bons” elementos da natureza precisam trabalhados conjuntamente com os “bons” elementos da civilização para eliminar o mal que os circunda e possibilitar a realização do mito fundador. A imaginação em Alencar, à semelhança de Coleridge, designa o poder do poeta de animar e humanizar a natureza, não podendo ser esta copiada, mas inspirada, representando os sentimentos humanos, numa fusão imaginativa entre o *ethos* e o intelecto, unindo-os às grandes expressões da natureza (ABRAMS, 2010, p. 388). Embora a imaginação não fique toda entregue às emoções, como dirá Schlegel, ela “tem de querer divagar, não estar habituada a se render servilmente ao pendor dominante dos sentidos” (1997, p. 48). Nas *Cartas*, Alencar destaca a inexistência do Belo do Sentimento em *A confederação dos tamoios*: “o Sr. Magalhães atesta que Aimbire e Iguassú se amam, que o herói do poema chora seu pai, que a heroína tem saudades do seu amante, e nada mais” (ALENCAR, 1953, p. 26).

Com o intuito de despertar, a partir de suas obras, um sentimento que fosse belo, constrói uma história de amor (Peri/Ceci e Iracema/Martim) como pano de fundo, para exibir os sentimentos humanos – bons e ruins – e sua relação com o ambiente à volta.

Em *O guarani*, o índio Peri é o protetor de Ceci, cujo irmão matara, casualmente, uma índia da tribo Aimoré. Esse fato exaspera a família da índia que pretende vingar-se matando Ceci. Peri, vigilante, mata muitos aimorés em guerra e, graças a ele a família da virgem branca é salva. Porém, outro ataque é feito contra a casa de Ceci e o índio recebe o encargo de salvá-la. Com os consequentes atos de bravura de Peri, cresce a afeição de Ceci pelo índio, que é chamado por ela de irmão.

Mas o romance trata também do amor proibido de Álvaro e Isabel, a meia irmã de Cecília, filha de d. Antônio com uma índia. Isabel é dada como “prima de Cecília”, até que d. Antônio acaba por reconhecê-la em seu testamento. Isabel é a personificação da mestiça brasileira, e vive um amor proibido por Álvaro. O sentimento proibido entre ambos é enaltecido pela declaração de amor que fazem antes da morte, no final da narrativa, quando a casa do pai de Ceci é atacada pelos aimorés.

Quanto ao sacrifício em *Iracema*, ele diz respeito à própria heroína índia, que imola segredos, valores, identidade, cultura e a própria vida em nome do amor devotado a Martim.

Iracema pode servir para mostrar a tendência romântica de inadequação do desejo satisfeito com o mundo real. Nesta obra, o choque entre a cultura europeia e a indígena, que aparentemente se resolveria com a fuga de Iracema e se consumaria com o nascimento de seu filho, mostra-se mais profundo, causando a morte da índia, insegura quanto ao amor de Martim e sentindo-se solitária, longe dos seus, e inadequada ao mundo do amado. Opera-se

esta análise sem perder de vista a noção de que o amor, em *Iracema*, aparece transformado em teoria social, porque põe a nu o choque cultural entre índios e europeus, ainda que se reafirme a atração entre ambos.

Embora *Iracema* seja classificado pelo próprio autor, no prefácio de seu *Sonhos d'ouro*, como obra indianista, a abordagem do amor na obra a aproxima do período considerado pelo próprio Alencar como histórico. No referido prefácio, o escritor diz: “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” (ALENCAR, 1959, p. 165-166).

Analisando-se tais considerações e contrapondo-as ao romance, nota-se que o amor em *Iracema* não envolve simplesmente uma personagem: na verdade, tal sentimento é que propicia e representa o consórcio do povo invasor com a terra americana. Trata-se de uma expressão metonímica da história da colonização brasileira: não é Martim, e sim o povo colonizador, e não é Iracema, e sim a terra brasileira, que se casam. E então esta a “mãe fecunda” que vai gerar Moacir, o símbolo da união da natureza índia com a cultura lusa.

A virgindade de Iracema pode ser interpretada como a terra ainda não colonizada, intocada por quaisquer outros povos que não os selvagens, que a preservavam. Sendo assim, Iracema-terra está pronta para receber uma nova civilização, fruto desse amor que a faz sofrer, fazendo-a existir apenas na mistura com o homem branco, em Moacir. A ficção de *Iracema* imita, portanto, o percurso histórico da colonização brasileira, ou a formação de uma nova nação.

Alencar delineia cuidadosamente o processo de estranhamento e fascínio mútuo que domina o encontro dos dois povos. Entram a se conhecer, sem sequer suspeitar as trágicas consequências desse encontro para os indígenas. Durante a espera por Caubi, o irmão de Iracema que conduziria o guerreiro branco às terras pitiguaras, esta se apaixona por Martim, mas não pode se lhe entregar, porque, conforme o Pajé, “se a virgem abandonou ao guerreiro branco a flor de seu corpo, ela morrer” (ALENCAR, 1998, p. 53). Mas, uma noite, Martim pede à Iracema o vinho de Tupã, já que não está conseguindo resistir aos encantos da virgem. O vinho, que provoca alucinações, permitiria que ele, em sua imaginação, possuísse a jovem índia como se fosse realidade. Iracema lhe dá a bebida e, enquanto ele imagina estar sonhando, Iracema “torna-se sua esposa”. Ao possuir Iracema, Martim está inconsciente, seduzido e inebriado. Esse gesto provoca a destruição da virgem, assim como a invasão do Brasil pelos portugueses provocou a destruição da floresta virgem americana. Iracema assume o lugar de protetora de Martim diante das possíveis consequências. Ela encontra apoio em

Poti, com quem planeja a fuga dele e de Martim. Durante a preparação dos guerreiros tabajaras para a guerra com os pitiguaras, Iracema lhes serve o vinho da jurema e, enquanto os guerreiros deliram, conduz Martim e Poti para longe da aldeia. Quando em terras da tribo inimiga de seu povo, Iracema revela a Martim ser sua esposa e que deve acompanhá-lo; os tabajaras, por sua vez, descobrem que Iracema traía “o segredo da jurema” e perseguem os fugitivos. Iracema aqui parece ser a alegoria do índio que teria feito parte da fundação do povo brasileiro, entregue inocentemente ao encanto inicial do colonizador.

Afinal, ainda que a contribuição indígena para a cultura nacional seja importante, é modesta frente à colonização europeia: embora Moacir tenha sangue indígena em suas veias, Iracema morre após a sua gestação, reafirmando a preponderância da cultura branca, que sobrevive na figura do guerreiro Martim e no sangue do filho. O amor e a união entre Iracema e Martim são mais prejudiciais ao indígena que o amor entre Peri e Ceci, de *O guarani*.

Em *Iracema*, Martim arranca a heroína de sua cultura, de sua tribo, e não a compreende. Já em *O guarani*, Ceci, ao final, percebe a beleza e a grandeza do selvagem, exatamente como ele é, despindo seus olhos do preconceito formado pelo berço europeu:

Contemplando essa cabeça adormecida, a menina admirou-se da beleza inculta dos traços, da correção das linhas do perfil altivo, da expressão de força e inteligência que animava aquele busto selvagem moldado pela natureza.

Como é que até então ela não tinha percebido naquele aspecto senão um rosto amigo? Como seus olhos tinham passado sem ver sobre essas feições talhadas com tanta energia? É que a revelação física que acabava de iluminar o seu olhar não era senão o resultado dessa outra revelação moral que esclarecera o seu espírito; dantes via com os olhos do corpo, agora via com os olhos da alma.

Peri, que durante um ano não fora para ela senão um amigo dedicado, aparecia-lhe de repente como um herói; no seio de sua família estimava-o, no meio dessa solidão admirava-o.

Como os quadros dos grandes pintores que precisam de luz, de um fundo brilhante, e de uma moldura simples, para mostrarem a perfeição de seu colorido e a pureza de suas linhas, o selvagem precisava do deserto para revelar todo o esplendor de sua beleza primitiva (ALENCAR, 2005, p. 307).

Nas *Cartas sobre A confederação dos tamoios*, Alencar aborda a pouca apreciação do índio na obra de Magalhães, o que nos leva a formar uma contraposição entre Peri e os selvagens deste autor. Assim, diz Alencar:

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 dessa 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 dessas raças extintas, a origem desses povos desconhecidos, as tradições primitivas dos indígenas, davam por si só matéria a um grande poema, que talvez um dia alguém apresente sem ruído, sem aparato, como modesto produto de suas vigílias (1953, p. 6).

Parece então que esse alguém foi o próprio José de Alencar, enfatizando que apenas com a forma, a cor e o som pode-se ser criada uma imagem perfeita da ideia. Imagem e ideia, para Alencar, são realidades metafísicas e imanentes ao espírito de Deus, enquanto a matéria é a imagem do que efetivamente existe, à maneira aproximada do que defendia Ficino (PANOFSKY, 1994). Daí que Alencar comenta as imagens da ideia, como quem crer definitivamente na possibilidade da ideia ser transposta à imagem, da imagem à matéria, à diferença do que pensava Platão, para o qual nem mesmo com o labor do artista, a obra de arte pode pretender a uma categoria mais elevada que a da “imagem”, jamais atingindo a potência máxima que é a da Ideia. Tal concepção, presente especialmente na alegoria da caverna, é parte d’*A república*. As “ideias” são apresentadas em Platão (2000) como a única realidade verdadeira, enquanto os fenômenos não passam de ilusão ou aparências. Porém, de acordo com Schlegel, ideais inatingíveis não seriam ideais, marca do período romântico, quando ideia e matéria, pensar e materializar (ou simplesmente sentir) fazem parte de uma contradição mais que possível, uma verdadeira via para o conhecimento humano. O romântico acreditava na realização de um ideal, daí seu espírito revolucionário e pouco afeito ao conformismo. A contradição, em si, era uma porta para um entendimento maior, para um filosofar mais autêntico. Conforme Schlegel:

Ideais consideradas inatingíveis não são, por isso mesmo, ideais, mas fantasmas matemáticos do mero pensar mecânico. Quem tem sentido para o infinito e sabe o que quer com isso, nele vê o produto de forças que eternamente se separam e mesclam, entende ao menos, quimicamente seus ideais e diz, quando se exprime decididamente, puras contradições. Até aí parece ter ido a filosofia da época, mas não a filosofia da filosofia: pois também os idealistas químicos não raro têm apenas um ideal matemático unilateral do filosofar. Suas teses a esse respeito são de todo verdadeiras, isto é, filosóficas, mas lhes faltam as antíteses (1997, p. 130).

Em *O guarani*, a contradição encerrada no personagem Peri (selvagem e civilizado) designa uma via para a unidade na narrativa, em que ideia e forma não se excluem, mas desembocam na finalidade do autor, a de exaltar o índio brasileiro. Segundo Alencar, o artista, para alcançar a beleza da poesia, deve buscar, antes, a unidade mesma na natureza. Conforme Barros (1973), “Magalhães não cantará nunca o selvagem pelo selvagem, não oporá o estado idílico de inocência à civilização, subestimando a esta para valorizar aquela” (p. 167).

De fato, o autor cearense fornece em seu texto as pistas necessárias para a análise do que já havia dito nas *Cartas*: “o selvagem precisava do deserto para revelar todo o esplendor de sua beleza primitiva” (ALENCAR, 2005, p. 307). Atuando como pintor, Alencar durante

quase toda a narrativa entremeia várias pequenas tramas até que desaguem, por assim dizer, no par romântico Peri e Ceci. Com efeito, diz Hume:

Para retomar a comparação entre a história e poesia épica, podemos concluir, em face dos raciocínios precedentes, que, como certa unidade é necessária a todas as produções, não pode ser menos necessária à história do que a qualquer outro gênero literário; que, em história, a conexão que reuni os vários eventos num único corpo é a relação de causa e efeito, a mesma que atua na poesia épica; e que, neste último gênero de composição, requer-se apenas que tal conexão seja mais estreita e evidente, em virtude da vivacidade da imaginação e da força das paixões que o poeta deve provocar com a narrativa (1989, p. 69).

Cada ação, desencadeada pelos inúmeros incidentes em *O guarani* parece despertar no leitor uma atenção bastante forte para os eventos que fazem parte da totalidade da história contada, intensificando ao final da trama o amor apaixonado de Ceci e Peri. Essas ações ou eventos, quando formados na imaginação contribuem para uma espécie de unidade, a qual executaria o objetivo ou a finalidade do autor desde o início da empreitada. Ainda conforme Hume,

é evidente que, numa composição correta, todos os afetos suscitados pelos diversos eventos descritos e representados reforçam-se mutuamente; e, como os heróis estão todos envolvidos numa trama comum, e cada ação tem uma forte conexão com a totalidade do enredo, o interesse mantém-se continuamente desperto, e torna-se fácil a transição das paixões de um objeto a outro. A forte conexão dos eventos, assim como facilita a passagem do pensamento ou imaginação de um para o outro, também facilita a transfusão de paixões, e desse modo conserva o afeto inalterado na mesma via e direção. [...] Mas se o poeta se desviasse completamente de seu tema e introduzisse um novo personagem, sem nenhuma conexão com os anteriores, a imaginação, sentindo uma quebra na transição, entraria novamente na nova cena e lentamente se intensificaria novamente; quando retornasse ao tema principal do poema, passaria, por assim dizer, a um terreno estranho, e teria de reavivar o seu interesse para compatibilizar-se com os personagens principais (2009, p. 67).

A devoção de Peri pela menina branca objetivava-se, pois, quando este tem o seu brilho exaltado em meio a uma tragédia, à qual apenas um homem da terra com atributos de herói poderia escapar, pois

no meio de homens civilizados, era um índio ignorante, nascido de uma raça bárbara, a quem a civilização repelia, e marcava o lugar de cativo. Embora para Cecília e D. Antônio fosse um amigo, era apenas um amigo escravo.

Aqui, porém, todas as distinções desapareciam; o filho das matas, voltando ao seio de sua mãe, recobrava a liberdade: era o rei do deserto, o senhor das florestas, dominado pelo direito da força e da coragem.

As altas montanhas, as nuvens, as catadupas, os grandes rios, as árvores seculares, serviam de tronco, de dossel, de manto e cetro a esse monarca das selvas cercado de toda a majestade e de todo o esplendor da natureza (ALENCAR, 2005, p. 307).

Na narrativa é certo que Peri assume uma posição servil frente à Ceci, típica dos cavaleiros medievais, que adoravam suas amadas como se fossem santas. Entretanto, no final, a relação entre o selvagem e a mocinha ganha um novo aspecto, na medida em que ele se torna seu salvador e a admiração torna-se recíproca.

Essa posição de Ceci era necessária para a fusão de duas culturas. Nenhum “filtro” alucinógeno, ou mesmo a morte do herói foram necessários à aceitação do indígena. Em *Iracema*, a perda é indígena: perde a virgem mantenedora do segredo da jurema, portanto, toda a sua cultura.

CONCLUSÃO

José de Alencar por muito tempo teve sua obra estudada pelo prisma do escritor nacionalista, cuja idealização de seus personagens centrais, em especial nos livros *O guarani* e *Iracema*, davam forma e apoio ao poder de exploração e conquista do português sobre o índio. Embora tenhamos pincelado palavras sobre tais questões de fundamentação ideológica, a estética nos mostra um outro Alencar, muito mais preocupado com a beleza.

Nosso trabalho dá atenção as *Cartas sobre A confederação dos tamoios*, tirando delas a compreensão do Alencar enquanto artista da palavra para converter os princípios estáticos da arte elaborados pôr e para um grupo seletivo de intelectuais pouco acostumados a ouvir (ou ler) uma reação desfavorável ao seu projeto romântico. De princípios estáticos para princípios estéticos, José de Alencar mostra nas suas *Cartas* as prerrogativas do seu próprio projeto romântico, que tem por base uma estética do belo para fazer cantar a natureza brasileira.

Abandonando a épica e optando pela prosa, tanto *O guarani* como *Iracema*, podem ser mais bem compreendidos à luz das duras críticas que Alencar dirigiu à obra de Magalhães, em famosa polêmica travada por nosso Ig, nas páginas do *Diário do Rio de Janeiro* em 1856 — uma estratégia ousada do jovem cronista de se inserir no acanhado mundo das letras nacionais. Como disse Alencar nas *Cartas sobre A confederação dos tamoios*, para falar sobre os dramas do Novo Mundo seria necessário “um verdadeiro poema nacional onde tudo fosse novo, desde o pensamento até a forma, desde a imagem até o verso” (1953, p. 7). Essa “nova forma de poesia” seria concretizada pela prosa poética nas obras indianistas alencarianas, cuja força plástica e musical pretendia responder àqueles que consideravam as línguas indígenas carentes de imagens, mal soantes e nada poéticas. Pois não havia, para Alencar, uma tradição poética nacional, enquanto narração literária. A partir deste argumento retórico, o escritor lança como base de seu projeto literário a invenção do passado, que se encontra, dentre outros romances, em *O guarani* e *Iracema*.

Costa Lima (1989) acredita que no Brasil a natureza descrita por nossos poetas tem uma motivação diferente da europeia, já que nesta última ela serviria como autorreflexão e rebeldia contra a sociedade vigente; enquanto que no Brasil apenas despertaria o êxtase pela sua maravilha. No entanto, quando se observa a invenção alencariana do passado, percebe-se de pronto o cuidado formal exercido sobre a descrição da natureza, tornando o choque entre natureza e civilização, através do mito, cada vez mais amenizado, ou como diria Benedito Nunes sobre o Romantismo:

Desenvolvida *pari passu* com uma teoria poética da origem do mito e da linguagem na alma de cada povo, a atividade mitogênica do Romantismo ligou o sentido dramático do tempo histórico, caudal propulsivo transformando as nações, ao crescimento orgânico e à floração espontânea da natureza, que circunscreveria, como último limite de uma consciência retrospectiva dirigida a etapas remotas do passado, o estado primogênio do homem, onde o natural e o cultural se transformam e se confundem (1978, p. 70).

Apesar do mito como pano de fundo para o nacionalismo, não é a “totalidade intensiva da vida” (expressão de Lukács acerca dos enredos clássicos) que se encontra nos romances epopeicos de Alencar, é o drama, próprio do Novo Mundo. Porém, os romances do escritor guardam outros detalhes, que fazem toda a diferença. O texto poético é também poder ver, sentir e ouvir o pensamento do poeta, sendo isso possível apenas se ele se manifestar através da razão, do coração e dos sentimentos (ALENCAR, 1953).

As imagens da ideia se aproximam em concepções parecidas: a poesia da imagem está para a forma, para o ver e para a razão; a pintura da imagem está para a cor, o sentir e o coração; a música imagética do pensamento está para o som, o ouvir e para os sentimentos. Cada grupo desses elementos pode ser entendido, respectivamente, como Belo do Pensamento, Belo da Natureza e Belo do Sentimento (ALENCAR, 1953). Cada uma destas categorias são descritas e comentadas por Alencar nas *Cartas sobre A confederação dos tamoios*, e não se encontrou registro de estudo anterior sobre esta tríplice divisão do belo do escritor, da maneira como foi organizado este trabalho.

O Belo do Pensamento se ampara em questões que dizem respeito à forma; o Belo da Natureza sobre como a forma se aproveita da natureza para dar mais poesia ao texto; o Belo do Sentimento, por sua vez, estuda de que maneira as paixões podem receber um realce especial. Embora assim divididos, as três categorias alencarianas de belo muitas vezes se entrecruzam e se completam, formando um todo estético bem desenvolvido para a finalidade das narrativas de José de Alencar.

Belo do Pensamento, Belo da Natureza e Belo do Sentimento se unem, por exemplo, quando a imagem poética é criada a partir de comparações e símiles, ainda que possa ser chamada de Belo da Natureza por causa do poder que a natureza exerce sobre a forma e sobre o sentimento. Ela é a fonte de inspiração para a forma. É ainda a tradutora poética dos sentimentos primorosos de alegria e de dor.

A linguagem imagística alencariana se manifesta especialmente nos símiles que perpassam todos os seus romances indianistas. Em *Iracema*, o símile se estende pelo discurso dos índios para se tornar um dos elementos formais que estruturam a narrativa. Logo no início do romance, os símiles são inseridos na descrição de Iracema, com seus “cabelos mais negros

que a asa da graúna e mais longos que seu talhe de palmeira”. Com os símiles, forma (Belo do Pensamento) e natureza (Belo da Natureza) ganham cor e são matizados pelos sentimentos (Belo do Sentimento) que podem produzir no leitor. Porém, enquanto o Belo do Pensamento chama atenção pelo seu teor racional de expressão do pensamento ou ideia, o Belo da Natureza o é pela capacidade do artista de se inspirar na natureza e dela retirar o que há de mais poético e encantador, por isso Alencar defende que José Basílio da Gama, com o seu *Uruguay*, teve lances mais inspirados da terra brasileira do que Gonçalves de Magalhães: “Entretanto, apesar das searas, das neves, dos pastores, e das ninfas; apesar do gosto da época em que viveu, teve alguns raios de inspiração, alguns bafejos das auroras da nossa terra, como ainda não encontrei n’*A confederação dos tamoios*” (1953, p. 14-15). Ao discutir sobre a má escolha de palavras e expressões num trecho de Magalhães, Alencar mostra de que maneira as descrições poderiam trazer as cores da nossa terra: “Se o Sr. Magalhães queria uma comparação brasileira, podia servir-se dessas pérolas que destilam os cajueiros de seus ramos no tempo das suas primeiras águas, o que dizia fazer os índios ‘que os cajueiros choravam pelos seus belos frutos e pelas suas verdes folhagens’” (ALENCAR, 1953, p. 22).

A utilização dos símiles e das comparações mais simples tem o efeito de associar Iracema imediatamente à natureza, na qual seu ser e seu próprio corpo estão inseridos. Antes que símiles longos e melhor elaborados apareçam no romance, há então uma espécie de versão narrativa de uma imagem textual. Quando surpreende Martim na floresta, Iracema instintivamente o fere com uma flecha. No entanto, a filha do pajé imediatamente corre para ampará-lo, quebrando em seguida a flecha que atirara. O impulso de Iracema ao fazer isso é sentimental: movida pela pena, ela reage ao sentimento que lê estampado no rosto de Martim.

Nota-se uma linguagem simbólica de gestos e imagens, que se interligam à linguagem muda das emoções, calcada na empatia, e cuja transparência, assim, ela compartilha. Tanto a expressão de Martim quanto as ações de Iracema falam eloquentemente nesse trecho do romance, revelando o caráter dos dois personagens e sua moral. Se há um elemento convencional nessa comunicação – a quebra da flecha é um símbolo de amizade para o povo de Iracema – ele está calcado num gesto de significado inequívoco, que, dado o seu contexto, não parece arbitrário: a imagem parece natural e assume um significado universal, de fácil compreensão.

Ao associar Iracema à natureza, Alencar parece mostrar que estamos diante de uma manifestação da linguagem “natural” do primitivo e de uma natureza que também gesticula: “A fronte reclinara e a flor do sorriso expandia-se como o nenúfar ao beijo do sol”; “o coração lhe tremia nos lábios, como gota de orvalho nas folhas do bambu”; “a filha do Pajé

estremeceu. Assim estremece a verde palma, quando a haste frágil foi abalada; rorejam do espato as lágrimas da chuva, e os leques ciciam brandamente”; “Martim amparou o corpo trêmulo da virgem; ela reclinou languidamente sobre o peito do guerreiro, como o tenro pâmpano da baunilha que enlaça o rijo galho do angico”; “Esta palavra foi como um sopro de tormenta. A cabeça do mancebo vergou e pendeu sobre o peito” (ALENCAR, 1998, p. 27-28). Eis alguns exemplos, retirados de duas páginas de *Iracema*.

Os sentimentos da natureza são postos lado a lado com os sentimentos dos personagens, e os dois grupos reverberam entre si. Essa passagem em que a tristeza da própria natureza é posta em destaque é seguida pouco depois por um símile em que o pesar é relacionado a Iracema, figurativamente um dos elementos naturais que sofrem: “Iracema dobrou a cabeça sobre a espádua, como a tenra palma da carnaúba, quando a chuva peneira na várzea” (ALENCAR, 1998, 94). O processo de identificação da empatia sentimental, assim, é constantemente posto em ação nos símiles, que colocam em circulação sentimentos íntimos postos às claras em imagens concretas.

O leitor é convidado a participar dessa circulação, principalmente nos momentos em que os símiles realçam o espetáculo de um corpo sofredor, que se torna objeto de compaixão: “Do seio das brancas areias escaldadas pelo ardente sol, manava uma água fresca e pura; assim destila a alma do seio da dor lágrimas doces de alívio e consolo”; “Ai da esposa!... Sentiu já o golpe no coração e, como a copaíba ferida no âmago, destila lágrimas em fio” (ALENCAR, 1998, p. 93). Vai tomando forma, a partir deste sofrimento, o Belo do Pensamento, com sua subcategoria do Belo Horrível, que aparece dando destaque à dor de Iracema. Schopenhauer (1996) fala de uma negação do querer-viver, que nos lembra a entrega progressiva de Iracema à sua dor. Para ele, a alegria mente ao desejo, fazendo-o acreditar que é um bem positivo. Já a negação da vontade seria uma atitude radical e necessária, como tentativa de exclusão do mundo. No caso de Iracema, exclusão do mundo de Martim, que havia lhe tirado de seu povo. Burke (1993), ao apresentar o sublime como uma modalidade da experiência estética mais ampla, relaciona o sublime ao infinito e ao sentimento do terror. Tudo aquilo que teria serventia para, de alguma forma, excitar as ideias de dor e perigo: versa sobre objetos terríveis; opera de maneira análoga ao terror, tem origem no sublime. Porquanto, é causador da mais forte emoção que a mente é capaz de sentir. Do sofrimento de Iracema, da sua dor terrível, o leitor se solidariza com a índia, e enfim, compraz seu deleite na dor justificada pela estética, cujo realce é ganho com os símiles e as metáforas.

Muitos símiles têm o poder de duplicar e intensificar a carga emocional da narrativa e surgem em pontos de crise no enredo do romance, como na passagem em que Iracema dobra a

cabeça sobre o peito como a carnaúba fustigada pela chuva, ao perceber que Martim começa a perder sua afeição por ela. Entra em cena, neste momento, o Belo do Sentimento, uma espécie de investigação ou teoria das paixões humanas de Burke (1993), que tem por metodologia examinar primeiramente as paixões do próprio indivíduo, para somente em seguida a propriedade das coisas que influenciam as paixões pela experiência. E finalmente as leis da natureza, através das quais essas propriedades podem afetar os corpos e excitar as paixões, o que com Alencar tal método é quase frequente. Neste ponto, Burke muito se assemelha ao que José de Alencar vê como um Belo do Sentimento. O autor de *O guarani* demonstra um senso amplo sobre como a progressão dos acontecimentos fazem parte da experiência dos personagens e, sobre como o Belo da Natureza (algo que nos lembra a condição das leis da natureza), age influenciando o despertar de paixões artisticamente belas. Por isso, Alencar fala da pobreza poética d'*A confederação dos tamoios* nos sentimentos “do amor da pátria e da liberdade, como um amor sem elevação e sem dignidade”; e de outras paixões que Magalhães procura atestar apenas com a afirmação de que Aimbire e Iguassú se amam, que “o herói do poema chora seu pai” e “a heroína tem saudades do seu amante” (ALENCAR, 1953, p. 26).

As paixões poéticas alencarianas, através dos símiles, quanto à *Iracema* conseguem suspender por um instante o movimento da narrativa, criando um efeito de atemporalidade. Um dos termos da comparação estabelecida através do símile, que compreende os gestos ou o movimento interno dos personagens, é narrado no pretérito, enquanto o outro envolve os elementos da natureza, descrevendo e utilizando-se do tempo presente. Com esta técnica o efeito criado é de imobilizar a ação dos personagens, colocando-a para a contemplação do leitor, ampliando a pausa necessária para a sua reação emocional. É criada ainda uma sensação de imediatismo, capaz de trazer os eventos narrados no passado para o presente, como se eles estivessem se desenrolando diante dos olhos do leitor no momento em que acontecem. O efeito distanciador imposto por uma narrativa no pretérito desaparece, criando a ilusão de uma suspensão temporária de um dos efeitos de intermediação entre os eventos narrados e o leitor.

Alencar parece se utilizar dos símiles para interferir na interpretação do leitor, guiando sua leitura, se certificando de que os processos internos de seus personagens estão sempre acessíveis e claramente explicitados. Se, como observa Proença (1966, p. 59), os símiles de Alencar tornam “concreta a abstração, e visível o invisível”, talvez possamos ver o ápice desse processo na cena em que Iracema e Poti pintam ritualisticamente o corpo de Martim, cobrindo-o com representações pictóricas de seus atributos.

Em *O guarani*, os símiles que contribuem para o Belo Horrível se desdobram de outra

maneira, pelo aspecto do gótico e do grotesco, através de imagens terríficas. A maneira como o personagem Loredano vai sendo descrito quando ainda era frei, entre a tempestade furiosa da natureza e a motivação para largar a batina, como se ele fosse o próprio processo terrífico do mal; o grandioso e às vezes devastador rio Paquequer; a casa imponente (quase um castelo, pois também tinha suas muralhas) de D. Mariz; a tempestade no final da narrativa, da qual se salvam apenas Peri e Ceci, formam um cabedal de ilustrações do que Alencar afirmava nas suas *Cartas sobre A confederação dos tamoios* sobre o Belo Horrível, quanto ao “relâmpago, que num momento brilha, se abrasa, nos deslumbra, e se apaga, deixando o céu negro e o horizonte escuro [...], e passa rapidamente, deixando-nos a emoção” (ALENCAR, 1953, p. 15). O Belo Horrível, pois, aparece para intensificar um sentimento de terror, por causa de seu caráter extraordinário ou incomum, embalado pelo grau de fantasia que o espectador possa ter diante do fenômeno.

Belo do Pensamento, Belo da Natureza e Belo do Sentimento formam, então, a teoria e a prática da estética exercida por José de Alencar. São o projeto romântico e o sonho de traduzir poeticamente uma consideração nacionalista de um país recém-independente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1 Bibliografia específica

ALENCAR, José de. *O Teatro Brasileiro. A propósito do Jesuíta*. In: COUTINHO, Afrânio. **A polêmica Alencar-Nabuco**. RJ/Brasília: Tempo Brasileiro/Ed. Universidade de Brasília, 1978.

ALENCAR, José de. *Cartas sobre A confederação dos tamoios*. In: CASTELLO, José Aderaldo. **A polêmica sobre "A confederação dos tamoios"**. SP: FFCL/USP, 1953.

ALENCAR, José de. *Benção Paterna*. In: **Obra Completa** Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1959.

ALENCAR, José de. *Advertência e prólogo da primeira edição (1859)*. In: **Ensaaios literários. Obra completa de José de Alencar**. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1965.

ALENCAR, José de. *Como e porque sou romancista*. In: **Obra completa de José de Alencar**. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1959.

ALENCAR, José de. **Iracema**. São Paulo: Editora Ática, 1998.

ALENCAR, José de. *O garatuja*. In: Cavavo. **Obra completa de José de Alencar**. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1964.

ALENCAR, José de. *O gaúcho*. In: **Obra completa de José de Alencar**. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1965.

ALENCAR, José de. **O guarani**. São Paulo: Paulus, 2005.

ALENCAR, José de. *Carta ao Dr. Jaguaribe*. In: **Obra completa de José de Alencar**. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1965.

2 Bibliografia geral

ABRAMS, M. H. **O espelho e a lâmpada: teoria romântica e tradição crítica**. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

ADALBERTO, João. **Retórica e Literatura: O Alencar Polemista nas Cartas sobre A Confederação dos Tamoios**. SP : Scortecci, 2003.

ALMEIDA, José Maurício Gomes de. **A tradição regionalista no romance brasileiro**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

AMORA, Antônio Soares. **O romantismo**. São Paulo: Cultrix, 1970.

- ANDRADE, Olímpio de Sousa. **Joaquim Nabuco e o Brasil na América**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1978.
- ANGELO, Paolo. **A estética do romantismo**. Lisboa, Estampa, 1998.
- ARGAN, Giulio. **A arte moderna**. São Paulo, Companhias das Letras, 1992.
- ARISTÓTELES. **Poética**. 4ª ed. São Paulo: Nova Cultural, 1991.
- ASSIS, Machado de. *Notícia da atual literatura brasileira – instinto de nacionalidade e A nova geração*. In: **Crítica & variedades**. São Paulo: Globo, 1997.
- AUERBACH. **Mimesis**. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- AZEVEDO, Álvares. *Lira dos Vinte Anos*. In: Alexei Bueno. **Obra Completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.
- BACZKO, B.; & al. **O homem romântico**. Lisboa: Editorial Presença, 1999.
- BARBAS, Helena. **O sublime e o belo: de Longino a Edmund Burke**. Universidade de Nova Lisboa: Portugal, 2006.
- BARROS, Roque Spencer Maciel de. **A significação educativa do romantismo brasileiro**. SP: Universidade de São Paulo, 1973.
- BAUMGARTEN, A. G. **Estética. A lógica da arte e do poema**. Rio de Janeiro: Vozes, 1993.
- BENJAMIN, W. *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*. In: **Obras escolhidas**, 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994
- BOILEAU, Nicolas. **A arte poética**. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- BOSI, Alfredo. **A dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das letras, 1992.
- BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**. São Paulo, Companhia das Letras, 1996.
- BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Editora Ática, 1985.
- BROCA, Brito. **Românticos, pré-românticos e ultra-românticos: vida literária e Romantismo brasileiro**. São Paulo: Polis, 1979.
- BRUM, T. B. *Visões do sublime: de Kant a Lyotard*. In: CERÓN; REIS, P. (Org.). **Kant: crítica e estética na modernidade**. São Paulo: Senac, 1999.
- BURKE, E. **Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo**. Campinas: Papyrus, 1993.
- BURKE, Kenneth. **Teoria da forma literária**. São Paulo: Editora Cultrix, 1953.
- CAMPATO JUNIOR, João Adalberto. **Retórica e literatura: o Alencar Polemista nas Cartas sobre a Confederação dos Tamoios**. São Paulo: Editora Scortecci, 2003.
- CAMPOS, Haroldo de. *Iracema: uma arqueografia de vanguarda*. **Revista USP**, nº 5, São Paulo, mar.- abr.-maio, 1990.
- CANDIDO, Antonio. *A Literatura Durante o Império*. In: HOLANDA, Sérgio B. de. (org.).

- História geral da civilização brasileira.** RJ: DIFEL, 2007.
- CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira.** 6ª ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Ltda, 2000.
- CASTELLO, José Aderaldo. **A Polêmica sobre a confederação dos Tamoios e o indianismo romântico.** São Paulo: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, 1953.
- CASTELLO, José Aderaldo, PESSANHA, Póvoa. **Textos que interessam à história do romantismo.** São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1961.
- CASTILHO, José Feliciano de. **Questões do dia.** RJ: Tipografia Imparcial, 1871.
- COLLINGWOOD. R. G. **A ideia de literatura.** Lisboa: Editorial Presença/São Paulo: Martins Fontes, 1972.
- COUTINHO, Afrânio. **A tradição afortunada.** RJ: José Olympio, 1968.
- COUTINHO, Afrânio. **Introdução à literatura no Brasil.** RJ: Editora de Livros Escolares LTDA., 1975.
- CHATEAUBRIAND, François-René. **O gênio do cristianismo.** Rio de Janeiro: Jackson, 1964.
- DE MARCO, Valéria. *Uma história de sonhos, uma história de ouro.* In: ALENCAR, J. de. **Sonhos d'ouro.** São Paulo: Ática, 1981.
- DELEUZE, G. **Conversações.** Rio de Janeiro, Editora 34, 1992.
- DICKIE, G. **Introdução à Estética.** Lisboa: Bizâncio, 2008.
- FISCHER, Ernst. **A Necessidade da Arte.** Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1966.
- FRANCHETTI, Paulo. **Estudos de literatura brasileira e portuguesa.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.
- GAY, Peter. **O estilo na história.** SP: Cia. das Letras, 1990.
- GOETHE, J. W. von. **Doutrina das cores.** São Paulo: Nova Alexandria, 1993.
- GOETHE & SCHILLER. **Companheiros de viagem: correspondências.** São Paulo: Nova Alexandria, 1993.
- GOMES, Álvaro Cardoso; VECCHI, Carlos Alberto. **A estética romântica: textos doutrinários comentados.** São Paulo: Editora Atlas, 1992.
- GUINSBURG, J. **O romantismo.** São Paulo: perspectiva, 1978.
- HEGEL, George W. **Cursos de estética.** São Paulo: Edusp, 2001.
- HEGEL, George W. **Enciclopédia das ciências filosóficas em epítome.** Lisboa: Ed. 70, 1988
- HEGEL, George W. **Estética.** Lisboa: Guimarães, 1964.
- HELENA, Lúcia. *Alencar, o discurso fundador e os pactos de nacionalidade.* **Revista Misc-**

lânea, Assis, v.3, p. 17-25, 1998.

HUGO, Victor. **Do grotesco e do sublime**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

HUME, David. *Ensaio políticos, morais e literários*. In: **BERKELEY, George e HUME, David. Os pensadores**. São Paulo: Nova Cultural, 1989.

HUMBOLDT, Alexander. **Quadros da natureza**. São Paulo: W. M. Jackson, 1952.

JAUSS, Hans R. *Tradição literária e consciência atual da modernidade*. In: OLINTO, Heindrun Krieger (Org.). **Histórias de Literatura. As novas teorias alemãs**. São Paulo: Ática, 1997.

JOBIM, José Luís. **Indianismo e raça na cultura do Romantismo**. Cadernos do IL Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, n.1, p. 81-98, dez. 1989.

KANT, Immanuel. **Crítica da Faculdade do juízo**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

KANT, Immanuel. **Observações sobre o sentimento do belo e do sublime**. Campinas, Papirus, 1993.

KAYSER, W. **O grotesco**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

KÖCHE, José Carlos. **Fundamentos de Metodologia Científica**. Petrópolis: Vozes, 1997.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro passado: Contribuição à semântica dos Tempos Históricos**. Rio de Janeiro: Contraponto/ PUC-Rio, 2006.

KRUTCH, J. Wood. *The Philosophy of Composition*. In: **Poe: A Collection of Critical Essays**. NJ: Prentice, 1967.

LACOSTE, J. **A filosofia da arte**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986

LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. **Técnica de pesquisa**. São Paulo: Atlas, 1996.

LANGER, Suzanne. **Sentimento e forma**. São Paulo: Perspectiva, 1980

LIMA, Luiz Costa. **Estruturalismo e teoria da literatura: introdução às problemáticas estética e sistêmica**. Petrópolis: Vozes, 1973.

LIMA, Luiz Costa. **O controle do imaginário: razão e imaginação nos tempos modernos**. Rio de Janeiro: forense universitário, 1989.

LOPES, H. **A divisão das águas**. SP: Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, 1978.

LONGINO. *Do sublime*. In: **A poética clássica: Aristóteles, Horácio, Longino**. São Paulo: Cultrix, 2005.

LOPES, Hélio. **A divisão das águas**. SP: Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, 1978.

LOVECRAFT, Howard Phillips. **O Horror Sobrenatural na Literatura**. Tradução de João

- Guilherme Linke. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1987.
- LOWY, M & SAYRE, Robert. **Revolta e melancolia, o romantismo na contramão da modernidade**. Petrópolis: Vozes, 1995.
- LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. São Paulo: Editora 34, 2000
- LUKÁCS, George. **Contributti alla storia dell'estetica**. Milano: Feltrinelli, 1975.
- LYOTARD, J. **Lições sobre a analítica do sublime**. São Paulo: Papyrus, 1993.
- MACFARLANE, Alan. **A cultura do capitalismo**. Rio de Janeiro: Zahar, 1989.
- MAGALHÃES, D. J. Gonçalves de. **Poesias**. Rio de Janeiro: Typografia de R. Ogier, 1832.
- MAGALHÃES, D. J. Gonçalves de. *Suspiros poéticos e saudades*. In: **Obras completas**. Rio de Janeiro: MEC, 1939.
- MAGALHÃES, D. J. Gonçalves de. **A Confederação dos Tamoios**. Rio de Janeiro: Secretaria de Estado de Cultura, 1994.
- MARTINS, Eduardo Vieira. **A fonte subterrânea: José de Alencar e a retórica oitocentista**. Londrina: Eduel, 2005.
- MARTON, Scarlett. **Nietzsche: uma filosofia a marteladas**. SP: Ed. Brasiliense S.A., 1996.
- MELO E SOUZA, R. de. *Poesia e filosofia no Romantismo*. In: JUNQUEIRA, I. (coord.) **Escolas Literárias no Brasil**. Rio de Janeiro: ABL, 2004.
- MODERNO, João Ricardo. **Estética da Contradição**. Rio de Janeiro: Editora Moderna, 1997.
- MOISÉS, Massaud. **A criação literária: introdução à problemática da literatura**. SP: Melhoramentos, 1967.
- MOISÉS, Massaud. **Guia prático de análise literária**. São Paulo: Cultrix, 1984.
- MOREL, Marco. **As transformações dos espaços públicos. Imprensa, Atores Políticos e Sociabilidades na Cidade Imperial (1820-1840)**. São Paulo: Hucitec, 2005.
- MUZZI, Eliana Scotti. *Paratexto: espaço do livro, margem do texto*. In: QUEIROZ, Sônia. (Org.). Editoração: arte e técnica. **Caderno Viva Voz**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras/UFMG, v.2, p. 7-10, 2004.
- NABAIS, Nuno. **Metafísica do Trágico**. Relógio d'Água: Lisboa, 1997.
- NABUCO, Joaquim. **A polêmica Alencar-Nabuco**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978.
- NAXARA, Márcia. **Memória e (re)sentimentos: indagações sobre uma questão sensível**. Campinas: EdUNICAMP, 2001.
- NIETZSCHE, F.W. **Genealogia da moral: uma polêmica**. São Paulo: Cia das Letras, 2002.
- NIETZSCHE, Friedrich. **A gaia ciência**. Trad. Paulo Cesar de Souza. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.

- NIETZSCHE, F.W. **A origem da tragédia grega proveniente do espírito da música.** São Paulo: Madras, 2005.
- NIETZSCHE, F.W. **O Nascimento da Tragédia.** São Paulo: Companhia das Letras, 1992
- NOVALIS. **Pólen - Fragmentos, Diálogos, Monólogos.** São Paulo: Iluminuras, 2001.
- NUNES, Benedito. *O pensamento estético no Brasil.* In: CRIPPA, Adolfo (coord.). **As ideias filosóficas no Brasil.** São Paulo: Convívio, 1978.
- OSBORNE, Harold. **Estética e teoria da arte.** São Paulo: Cultrix/Editora da USP, 1974.
- PANOFSKY, E. **Idea: A Evolução do Conceito de Belo: Contribuição a História do Conceito da Antiga Teoria da Arte.** São Paulo. Martins Fontes. 1994.
- PASTA Júnior, José Antônio. O romance de Rosa — temas do *Grande sertão* e do Brasil. **Novos Estudos CEBRAP** nº 55. São Paulo, nov. 1999.
- PAZ, Octávio. **Os filhos do barro.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- PEIXOTO, Afrânio. **Noções de história da literatura brasileira.** Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1931.
- PERES, Marcos Flamínio. **A Fonte Envenenada.** Rio de Janeiro: Nova Alexandria, 2004.
- PLATÃO. **Diálogos.** São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- PLATÃO. **Sobre a inspiração poética (Íon).** Tradução de André Malta. Porto Alegre: L&PM, 2007.
- POE, Edgar Allan. **Poemas e ensaios.** Rio de Janeiro: Globo, 1987.
- PORTO ALEGRE, M. A. **Contornos de Nápoles.** Nitheroy, Paris, 1836.
- PORTO ALEGRE, M. A. *Artigos de M. de Araújo Porto Alegre.* In: **A polêmica sobre A confederação dos tamoios.** São Paulo: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, 1953.
- PROENÇA, M. Cavalcanti. **José de Alencar na literatura brasileira.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.
- RICUPERO, Bernardo. **O Romantismo e a ideia de Nação no Brasil (1830-1870).** São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- ROCHA, João César de Castro. **Literatura e Cordialidade. O público e o privado na Cultura Brasileira.** Rio de Janeiro: Eduerj, 1998.
- RODRIGUES, Antônio Edmilson M. **Tempos modernos: ensaios de história cultural.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- RODRIGUES, Antônio Edmilson M. **José de Alencar: o poeta armado do século XIX.** Rio de Janeiro: Editora FGV, 2001.
- SÁ, Daniel Serravalle de. **Gótico tropical; o sublime e o demoníaco em O guarani.** Salva-

dor: EDUFBA, 2010.

SALIBA, Elias Thomé. **As utopias românticas**. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

SHELLING, F. W. J. **Ideias para uma filosofia da natureza**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2001.

SCHILLER, Friedrich. **A Educação Estética do Homem**. São Paulo: Iluminuras, 1995.

SCHILLER, Friedrich. **Poesia ingênua e sentimental**. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.

SCHILLER, Friedrich. *Acerca do Sublime*. In: **Teoria da Tragédia**. São Paulo: EPU, 1991.

SCHILLER, Friedrich. **Do sublime ao trágico**. Belo Horizonte : Autêntica Editora, 2011.

SCHILLER, Friedrich. **Textos sobre o belo, o sublime e o trágico**. Sem cidade: Imprensa nacional-Casa da moeda, 1997.

SCHLEGEL, Friedrich. **O Dialeto dos Fragmentos**. São Paulo: Iluminuras, 1997.

SCHOPENHAUER, Artur. **As dores do mundo: o amor, a morte, a arte, a moral, a religião, a política**. Coleção Universidade. Rio de Janeiro: Edições de ouro, 1996.

SCHOPENHAUER, A. **O mundo como vontade e representação**. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1988.

SCHÜLLER, Donald. **A construção da Ilíada: uma análise de sua elaboração**. Porto Alegre: L & PM, 2004.

SCHWAMBORN, Ingrid. **O Guarani era um Tupi? Sobre os Romances Indianistas: O Guarani, Iracema e Ubirajara de José de Alencar**. Tradução: Carlos de Almeida Pereira. Fortaleza: Casa de José de Alencar, Programa Editorial, 1998.

SHAFTERBURY. *Uma Investigação Acerca da Virtude ou do Mérito*. In: **Filosofia Moral Britânica: textos do século XVIII**. Campinas: Ed. Unicamp, 1996.

SHELLEY, Percy Bysshe, SIDNEY, Philip. **Defesas da poesia**. São Paulo: Iluminuras, 2002.

SPINA, Segismundo. **Ensaio de crítica literária**. SP: Edusp, 2010.

TÁVORA, Franklin. **Cartas a Cincinato**: Estudos críticos de Sempônio. Pernambuco: J. W. Medeiros, 1872.

VIEIRA, Trajano. *Introdução*. In: **Ilíada de Homero**. Volume I. Tradução de Haroldo de Campos. Introdução e organização de Trajano Vieira. São Paulo: Arx, 2001.

WELLEK, René e WARREN, Austin. **Teoria da Literatura**. Martins: Publicações Europa-América, 1976.

