



miguilim

revista eletrônica do netlli

volume 3, número 3, set-dez 2014

O BELO HORRÍVEL NA LITERATURA INDIANISTA DE JOSÉ DE ALENCAR



THE AWFUL BEAUTIFUL IN JOSÉ DE ALENCAR INDIANIST LITERATURE

SANDRA MARA ALVES DA SILVA, UNIVERSIDADE
FEDERAL DO CEARÁ, BRASIL

RESUMO | INDEXAÇÃO | TEXTO | REFERÊNCIAS | CITAR ESTE ARTIGO | O AUTOR
RECEBIDO EM 19/10/2014 • APROVADO EM 22/12/2014

Abstract

Throughout the letters about A confederação dos tamoios (1856), José de Alencar analyses the epic poem A confederação dos tamoios, written by Gonçalves de Magalhães, identifying “failures” about the way that the poet developed the crucial subjects of our Romanticism, such as the indigenous peoples and nature. Through his writings, the cearense writer gets along relevant subjects of the romantic aesthetics, claiming that many of them weren’t quite developed among the poem. One of the verified rules by Alencar is the one called hideous beautiful, which is made of the construction of images that bring up terror and fascination for the reader. The sensation of hideous beauty is brought up by the making of scenes that quickly

develop and on which, beautiful and terrifying images may be seen and identified. Such images, thanks to the quickness they come up and fade away during the novel, end up causing a deep impression on the reader/observer's soul. Certainly, such a concept may not be considered an "innovation" from the cearense writer, once that we can acknowledge his proximity to Edmund Burke's Sublime, for whom beauty and fear, once that they're related, may bring up the feeling of grandiosity and magnificence. Going from the observations as well as the concept of hideous beautiful, showing up from the aesthetic alencarinas letters, we intend to make an investigative study about the indianist romances from the alencarinos, such as *O guarani* (1857) and *Iracema* (1865), so we can observe how José de Alencar developed, from these works, the concept from his critical studies about Magalhães' poem.

Resumo

Nas Cartas sobre A confederação dos tamoios (1856), José de Alencar analisa o poema épico A confederação dos tamoios (1856), de Gonçalves de Magalhães, identificando "falhas" no modo como o poeta desenvolveu os temas basilares do nosso Romantismo, o índio e a natureza. Em seus escritos, o escritor cearense arrola pontos relevantes da estética romântica, afirmando que muitos deles não foram desenvolvidos satisfatoriamente no poema. Um dos preceitos aferidos por Alencar é o de belo horrível, que consiste na construção de imagens que suscitem, concomitantemente, o terror e o fascínio sobre o leitor. A sensação da beleza horrível é criada a partir da composição de cenas que se desenvolvem rapidamente, e nas quais se identificam imagens grandiosas e terríficas. Tais imagens, devido à rapidez com que surgem e desaparecem na narrativa, acabam causando uma profunda impressão no espírito do observador. Certamente tal conceito não pode ser considerado uma "inovação" do cearense, uma vez que podemos reconhecer sua aproximação ao conceito de Sublime de Edmund Burke, para quem a beleza e o medo, ao serem relacionados, acabam suscitando o sentimento de grandiosidade e magnificência. Partindo das observações quanto ao conceito de belo horrível, apresentado nas cartas estéticas alencarinas, pretendemos realizar um estudo investigativo dos romances indianistas do alencarinos, *O guarani* (1857) e *Iracema* (1865), a fim de observamos como José de Alencar desenvolveu, nessas obras, o conceito apresentado em seus escritos críticos sobre o poema de Magalhães.

Entradas para indexação

KEYWORDS: José de Alencar. Indianist Romances. Hideous Beautiful.

PALAVRAS CHAVE: José de Alencar. Romances indianistas. Belo horrível.

1. A relação entre as cartas estéticas e os romances indianistas alencarinos

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

Tal confusão se evidencia na publicação de *A confederação dos tamoios* (1856), poema épico escrito por Gonçalves de Magalhães e editado com o apoio financeiro do Imperador D. Pedro II e dos cofres públicos, que teve por finalidade máxima tornar-se o nosso poema nacional por excelência. Na obra revela-se um misto das ideias nacionalistas configuradoras do Indianismo – evidenciado pela temática do indígena brasileiro em seu ambiente natural e a disputa com o elemento estrangeiro, o europeu – organizadas em uma estrutura artística que caíra em desuso no período romântico, a epopeia, a qual limitava a criação e exigia uma rigidez métrica e estrutural, seguindo padrões previamente estabelecidos.

Por esses e outros motivos o poema nacional daquele que divulgara o Romantismo para o Brasil foi alvo de uma série de críticas desferidas por um Sr. Ig., que mais tarde soube tratar-se de José de Alencar, em 1856. A publicação das *Cartas sobre A confederação dos tamoios* (1856) em apreciação ao poema intensificou a discussão sobre os rumos da literatura brasileira e os anseios nacionalistas dos literatos da época, fortemente impulsionados por Ferdinand Denis, um dos primeiros a escrever sobre o desejo latente de autonomia literária brasileira, ao publicar seu *Resumo da história da literatura de Portugal* seguido do *resumo da história da literatura do Brasil* (1826), no qual fundamenta a ideia de que o Brasil, por possuir aspectos geográficos, étnicos, sociais e históricos próprios, deveria também apresentar uma literatura nacional, uma vez que as belas letras de um país se relacionam diretamente com a sua natureza e o seu povo (DENIS, 1978, p. 38).

Em oito artigos, Alencar dialoga com o Romantismo mundial, pensando seus preceitos estéticos, e disserta sobre aspectos que configurariam o Romantismo brasileiro, mais notadamente o Indianismo, e analisa como Magalhães

realizou a difícil tarefa de se trabalhar os indígenas, a sua cultura e as belezas naturais do Brasil, levando em consideração traços próprios da estética romântica como o pitoresco, o retorno ao passado, a reconstrução histórica e o culto à natureza. Mesmo justificando não querer fazer crítica, mas apenas expor breves reflexões (ALENCAR, 1953, p. 4), em sua análise, destaca “falhas” na realização do poema e faz sugestões para que elas sejam “corrigidas”, apresentando uma opinião fortemente embasada por um vasto conhecimento estético e literário.

As ponderações expostas nas cartas compreendem os dados descritivos dos elementos naturais e dos povos indígenas, bem como a sua história, sua cultura e o mau uso de língua dos selvagens nos textos de cunho indianista; abrange ainda os aspectos estéticos do poema e a própria forma adotada pelo autor de Suspiros poéticos para cantar o Brasil, o poema épico. De acordo com a observação de Lucia Helena (2006, p. 57), as reflexões sobre o gênero, nas epístolas do autor de Til, são feitas “com sensibilidade e agudeza”, o que permite ao cearense perceber que a totalidade épica² do mundo antigo não envolve o Brasil cantado por Magalhães em seu poema, invalidando, assim, a escolha da epopeia como gênero da literatura formadora de nossa nação.

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

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

A obra indianista alencarina mergulha no mundo dos primeiros habitantes de nossas terras, na sua relação com novo elemento, o português, e no resultado desse contato, a miscigenação, para, a partir daí, criar ou recriar o surgimento de uma nova nação, a brasileira. As cartas de 1856 também meditam sobre essa preocupação nacionalista indianista e parecem predizer os romances que seriam publicados a posteriori. Em outras palavras, a produção romanesca de cunho indianista do escritor e a sua crítica à tentativa malfadada de Gonçalves de

Magalhães de criar um poema nacional apresentam uma relação íntima, uma vez que os traços ressaltados nas cartas ganham relevo nas obras literárias.

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

Um dos elementos que ganha destaque na crítica a que nos referimos é o que o escritor chama de belo horrível. Este conceito é desenvolvido a partir da análise de aspectos imagísticos d’*A confederação dos tamoios* e o seu efeito sobre leitor. Neste estudo propomos nos aprofundar nas reflexões de José de Alencar, nas *Cartas sobre A confederação dos tamoios*, acerca do belo horrível, no sentido de compreendermos a origem dessas ideias e como elas se revelam no processo criativo dos romances indianistas supra mencionados.

2. O belo horrível alencarino

Sabe-se que a inspiração d’*O guarani* ou de *Iracema*, como explica o próprio José de Alencar em *Como e porque sou romancista* (ALENCAR, 1951, p. 49-74), surgiu em sua mente quando, ainda criança, viajava pelos sertões do Nordeste em jornada do Ceará à Bahia. As fortes impressões provocadas pelas imagens vivas e cheias de cores contempladas durante o trajeto fincaram raízes profundas na memória do menino e tornaram-se aquilo que ele mais tarde chamou de brotos dos seus romances indianistas. Antonio Cordeiro Feitosa observa que na literatura a evocação de paisagens aparece bem antes do século XVIII, quando a poesia recorria à decoração artificial, mítica ou alegórica dos ambientes a partir da natureza, e afiança ainda que as descrições paisagísticas dependem da percepção da paisagem natural aliada ao conhecimento e à experiência do descritor, o qual deve possuir a capacidade de articular o raciocínio e estruturar os dados e as informações espaciais, fazendo uso também de sua sensibilidade. No romance, continua ele, isso se revela em grande parte na relação das personagens com o meio, podendo acontecer de um elemento natural se sobrepor aos elementos humanos na narrativa (FEITOSA, 2010, p. 34-35).

Seguindo uma linha de pensamento semelhante, o autor de *Senhora* atesta, em suas cartas estéticas, que as imagens d’*A confederação dos tamoios*, criadas por Gonçalves de Magalhães, são fracas e por vezes beiram o confuso devido à incapacidade do poeta de articular interações entre paisagem e personagens, além de ignorar o efeito dessas relações sobre o sujeito observador,

ou seja, o leitor. Um exemplo disso, segundo Alencar, seria a cena em que o poeta descreve a alma a abrigar-se no esôfago do ser:



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

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

Creio que o poeta escreveu ou teve intenção de escrever que d'alma aos lábios sobe, pois falando-se de canto, isto é mais natural; subir d'alma aos seios seria além de metafísico, pouco poético, porque naturalmente levava o espírito a procurar o lugar inferior, onde estaria a alma, para fazer a ascensão até os seios; e este lugar não poderia ser senão o esôfago (ALENCAR, 1953, p. 21-22).

O uso inapropriado de uma palavra, para o romancista cearense, fez com que Gonçalves de Magalhães incorresse em um “erro” de execução. Tal “equivoco”, afirma mais a frente, talvez se explique pelo fato de o poeta ter ignorado os “lances teatrais” e os “efeitos cênicos” (ALENCAR, 1953, p. 11-12) que fazem interagir os mais variados elementos de uma cena, ou ainda por ignorar que palavras suscitam imagens na mente do leitor, o qual visualiza mentalmente cada descrição e cada acontecimento delineado pelo poeta.

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

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

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

Sobre a alvura diáfana do algodão, a sua pele, cor de cobre, brilhava com reflexos dourados; os cabelos pretos cortados rentes, a tez lisa, os olhos grandes com os cantos exteriores erguidos para a frente; a pupila negra, móbil, cintilante; a boca forte mas [sic] bem modelada e guarnecida de dentes alvos,

davam ao rosto pouco oval a beleza inculta da graça, da força e da inteligência (ALENCAR, 1951a, p. 100).



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

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

Divididas em curtos capítulos, as quatro partes dão, de fato, aquela impressão de estrutura cinematográfica anotada, com argúcias, por Augusto Meyer [...] Decorrente, talvez, em grande parte, da enorme plasticidade alcançada pelo escritor na elaboração das ações e cenas do romance (BARBOSA, 2005, p. 6).

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

A descrição do combate entre os franceses e os portugueses tem alguns versos felizes e inspirados; mas poderia, ou antes [sic] devia ter mais expressão: falta-lhe [a Gonçalves de Magalhães] esse cunho do belo horrível que se admira nos combates navais como nas lutas dos elementos, e nas grandes comoções da natureza.

[...]

A beleza horrível e fascinadora do relâmpago, que num momento brilha, se abrasa, nos deslumbra, e se apaga, deixando o céu negro e o horizonte escuro, – é a mesma beleza terrível do pensamento trágico, que penetra em nosso espírito, nos faz estremecer e arrepiarem os cabelos, e passa rapidamente, deixando-nos a emoção (ALENCAR, 1953, p. 15).

A representação dos combates entre os franceses e os portugueses, para José de Alencar, apresentam alguns momentos dignos na poesia

que Magalhães pretendeu cantar, porém, faltou às cenas os elementos que provocam tensão e horror, ao mesmo tempo em que fascinam e deixam o espectador profundamente comovido. O belo horrível, para o autor de *As minas de prata*, provoca o efeito trágico, rápido para o olhar e intenso para o sentir, tal efeito não pode ser prolongado, nem tampouco repetido, pois ao invés de impressionar e comover o espírito do leitor poderá causar-lhe indiferença:

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

[...]

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

Tudo era fogo e fumo e sangue e raiva!

Doze versos depois repete-se:

Só sangue e fogo e fumo respirando

Pouco antes havia dito:

Nunca vi tanto sangue derramado!

Todo o rochedo em sangue se inundava

Mil regatos de sangue ao mar corriam

Antes diz:

E de nossos irmãos sangue escorrendo

Depois:

E num lago de sangue revolvi-me

Conclui essa sangria monstruosa com os dois versos seguintes:

De longe eu vi a ensanguentada rocha

...

Lavado de suor, tinto de sangue (ALENCAR, 1953, p. 15-16).

A repetição constante da imagem da morte de milhares de guerreiros, que deveria causar o efeito do belo horrível no poema, acaba não obtendo o resultado desejado devido ao desgaste das palavras empregadas pelo poeta. Para José de Alencar, o uso exacerbado de vocábulos como fogo e sangue fazem com que o leitor mantenha-se indiferente à representação que se apresenta aos seus olhos,

quando, na verdade, deveria impressionar e comover. O prolongamento das imagens de morte e destruição faz com que as representações enfraqueçam e sejam ignoradas pelo leitor menos atento, ou provoquem o riso no leitor mais exigente.

A origem da estética do belo horrível não pode ser atribuída ao Romantismo, pois, como atestou Mario Praz, existiram representações poéticas da beleza atrelada ao terror em épocas anteriores ao século XVIII, porém a ideia de beleza terrificante e fascinadora somente ganhou consciência plena com os românticos (PRAZ, 1996, p. 45). Para Shelley, o belo horrível se relacionava à imagem da figura mitológica da Medusa, que combinava em si a beleza e o seu oposto, e, por esse motivo, exercia atração e repulsa sobre aqueles que a observavam (SHELEY apud PRAZ, 1996, p. 43-44). A partir da representação da Medusa, a beleza recebeu realce dos elementos que a contradiziam, como o horrendo, e o “tempestuoso encanto do terror” da beleza petrificante da mulher com cabelos de serpente tornou-se o objeto de amor tenebroso para os românticos e perpassou todo o século em que o Romantismo predominou.

Contudo, esse belo horrível não estava relacionado apenas à associação da beleza ao horrendo e da repulsa e à atração, mas ao encantamento da beleza quando atrelada a sentimentos distintos. Para Novalis, a beleza encanta pelo sofrimento, quanto mais dolorosa, mais bela. Todos os sentimentos opostos estão em associação, sendo sempre partes integrantes uns dos outros: “É estranho que a associação entre a volúpia, religião e crueldade não tenha há muito chamado a atenção dos homens sobre o seu íntimo parentesco e sua tendência comum. Estranho que a mesma e verdadeira origem da crueldade seja a volúpia” (NOVALIS apud PRAZ, 1996, p. 45-46). É, de fato, a associação dos opostos que contribui para a contemplação da beleza. O belo é realçado pela harmonia de sensações e sentimentos díspares, a maldade se associa ao prazer que, por sua vez, associa-se ao sofrimento. É impossível, nesse sentido, não perceber beleza no sofrimento aprazivelmente sentido.

Em um primeiro momento, poderíamos pensar que o belo horrível alencarino se aproximaria daquele de que nos falam Shelley e Novalis, no sentido de que o escritor brasileiro almeja a composição de uma cena que exerça um fascínio sobre o seu espectador, petrificando-o e causando-lhe as mais profundas e confusas impressões, no entanto essa beleza associada ao terrível pensada por José Alencar se distancia da descrita pelos poetas românticos, pois, enquanto estes reconhecem a estética do belo horrível como sendo a associação da beleza ao seu oposto, a repulsa e a atração que ela exerce sobre o homem e os sentimentos contrários que, em comunhão, contribuem para a contemplação de uma beleza única, aquele reconhece que o belo horrível não necessariamente estará associado a elementos opostos, mas à imponência e ao fascínio que a grandeza pode exercer sobre a pequenez, e à rapidez com que a essa mesma imponência deve apresentar-se aos olhos do espectador evitando que ela caia na banalidade.

Possivelmente o belo horrível de que fala Alencar em suas suas epístolas, e que, acreditamos, realiza em suas obras, se assemelha ao conceito de

sublime desenvolvido por Burke, apresentando traços que aproximam o pensamento do romancista cearense ao do esteta anglo-irlandês. Edmund Burke, em *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*, relaciona o sentimento do sublime ao medo, ao perigo e ao fascínio que um evento ou uma cena podem suscitar no observador:

Tudo que seja de algum modo capaz de incitar as ideias de dor e perigo, isto é, tudo o que seja de alguma maneira terrível ou relacionado a objetos terríveis ou atua de um modo análogo ao terror, constitui uma fonte do sublime, isto é, produz a mais forte emoção que o espírito é capaz (BURKE, 1993, p. 48).

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

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

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

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

A frente da casa estava às escuras; o fogo ganhara as outras faces do edifício e o vento o lançava para o fundo. Peri do primeiro olhar tinha visto os vultos dos Aimorés a se moverem nas sombras, e a figura horrível e medonha de Loredano, erguendo-se como um espectro no meio das chamas que o devoravam. De repente a fachada do edifício tombou sobre a esplanada, esmagando na sua queda um grande número de selvagens.

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

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

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

Sobre o montão de ruínas formado pela parede que desmoronara, desenhavam-se as figuras sinistras dos selvagens, semelhantes a espíritos diabólicos dançando nas chamas infernais (ALENCAR, 1951b, p. 500-503).

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

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

Para Longino, um dos critérios do sublime é saber definir o que é imprescindível e o que é um simples acessório na composição de uma obra literária: “nenhuma coisa cujo desprezar tenha grandeza é grande” (LONGINO, 1996, p. 51). Magalhães, segundo Alencar, ou não soube diferenciar o essencial do ornamental, ou não soube dar destaque àquilo que merecia se destacado:

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

Como pois [sic] se quer á força achar simplicidade onde ao contrario ha confusão, anarquia, desordem, e abundancia de

detalhes e de circunstâncias insignificantes? (ALENCAR, 1953, p. 48-49).

O excesso de imagens insignificantes sobrepostas umas as outras foi o “pecado” cometido pelo autor de *Suspiros poéticos*, as imaginações repetitivas e o enfoque nos detalhes insignificantes enfraqueceram o seu quadro, enquanto o autor d’O guarani, no intuito de intensificar o efeito do fogo, que tudo destruíra, sem tornar a descrição cansativa ou patética, dosou as palavras, organizando-as de modo que a cada nova construção linguística a imaginação ficasse cada vez mais forte devido às comparações e metáforas utilizadas para enfatizar a ideia do incêndio.

Os vários elementos listados por Alencar ao narrar a morte de todas as personagens, exceto Peri e Ceci, e a destruição da casa de d. Antônio de Mariz, em decorrência do ataque dos aimorés, estão interligados e têm o papel importante no quadro final da cena, intensificando o efeito sublime do fogo sobre o edifício e as pessoas, pois “no estilo do poeta genuíno nada é ornamento, tudo é hieróglifo necessário” (SCHLEGEL, 1997, p. 75).

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

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

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

— Senhor de *Iracema*, ouve o rogo de tua escrava; não derrama o sangue do filho de *Araquém*. Se o guerreiro *Caubi* tem de morrer, morra ele por esta mão, não pela tua.

Martim pôs no rosto da virgem olhos de horror:

— *Iracema* matará seu irmão?

— *Iracema* antes quer que o sangue de *Caubi* tinja sua mão que a tua; porque os olhos de *Iracema* vêm a ti, e a ela não (ALENCAR, 1965, p. 96).

Na cena acima, *Iracema*, enquanto personagem movida pela ação, não recorre a questionamentos interiores que poderiam levá-la a fraquejar e desistir

da decisão tomada. O que prende atenção do leitor é o possível desfecho trágico da narrativa. Os olhos de Martim revelam o horror a que a cena se propõe, ao passo que engrandece a ação de Iracema, movida pela determinação em salvar seu amado; o medo dos acontecimentos seguintes e a resolução da virgem tabajara não precisam ser representados mais de uma vez, pois o olhar do guerreiro português desvenda o futuro iminente e revela, ainda, o sentimento suscitado no leitor atento à narrativa, quando percebe o possível desfecho da ação. Esse leitor sentirá o horror do fratricídio e admirará a grandeza da paixão que move a bela índia.

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

O Pajé riu; e seu riso sinistro reboou pelo espaço como o regougo da ariranha.

— Ouve seu trovão e treme em teu seio, guerreiro, como a terra em sua profundidade.

Araquém proferindo essa palavra terrível, avançou até o meio da cabana; ali ergueu a grande pedra e calçou o pé com força no chão; súbito, abriu-se a terra. Do antro profundo saiu um medonho gemido, que parecia arrancado das entranhas do rochedo (ALENCAR, 1965, p. 74).

José de Alencar, na passagem acima, recorre ao uso do que Alexander Gottlieb Baumgarten chama de “invenções heterocósmicas” (1993, p. 29-32), que consiste na criação de representações miraculosas em um contexto aceitável, ou seja, para o esteta, nem todas as obras e cenas permitem a composição de imagens sobrenaturais, mas quando tais imagens são aceitas, dentro de um determinado contexto da obra, a sua utilização torna-se extremamente poética e admirável. É o que observamos no espetáculo criado por Alencar, que nos apresenta o grito de Tupã, advindo das profundezas da terra. A representação alencarina está dentro do que Baumgarten considera como uma representação miraculosa dentro de um contexto aceitável, pois o Pajé da tribo tabajara é o único a manter um contato direto com o deus indígena e, portanto, o único capaz de invocar a sua presença, como se vê no trecho destacado.

A voz de Tupa arrancada “das entranhas da terra” acaba intensificando o sentimento da beleza terrificante provocada pelo contato direto com um deus; todos ao redor ficam paralisados a ouvir o “medonho gemido” e por meio das ações daqueles que ouvem, o leitor é levado ao assombro e à admiração profunda pelo poder miraculoso do ser divino. A imagem, portanto, torna-se grandiosa e espantosa, pois ouvir o grito de um deus, quando invocado, é aterrorizante e, ao mesmo tempo, fascinante. Esse acontecimento ainda tem papel

importante no desfecho do livro, pois, a partir desse momento, Iracema saberá que está condenada à morte por ter traído o segredo da jurema.

3. Palavras finais

As Cartas sobre A confederação dos tamoios, juntamente com O guarani e Iracema, movimentaram a literatura brasileira na segunda metade do século XIX e proporcionaram um posicionamento de nossos intelectuais acerca do Romantismo no Brasil, e mais precisamente do Indianismo. Atualmente, as missivas críticas podem servir de base para a compreensão da proposta indianista alencarina e sua realização nos romances.

Neste estudo, tivemos como ponto referencial as cartas estéticas e suas reflexões sobre o belo horrível, a fim de procuramos identificar como Alencar desenvolveu tal conceito e o utilizou como fundamento na criação de representações, em O guarani e Iracema, que tendem a impressionar o espírito do leitor pela sua magnificência, ao passo que provocam-lhe o assombramento, pelo terror da composição, ou seja, o belo horrível, em algumas cenas desses romances, exercem uma espécie de atração e repulsa, por suscitarem, no leitor, o sentimento de medo e grandiosidade.

Partindo dessa reflexão, pudemos reconhecer que o belo horrível que o autor de As minas de prata reconhece como falta em A confederação dos tamoios serviu como ponto de partida para composição de representações, em Iracema e O guarani, em cujo instante trágico ganhou destaque, comovendo e impressionando o espírito do leitor, não sendo para este apenas um aglomerado de imaginações fracas e sem representação sensível.

Ao nos debruçarmos sobre as obras indianistas do romancista cearense, tendo por fundamento as ideias estéticas das Cartas, vislumbramos a possibilidade de uma nova leitura das obras, uma vez que José de Alencar se apresenta, nos escritos críticos, como o idealizador de uma literatura movida por preceitos bem definidos. Desta forma, ele parece revelar um plano traçado em suas Cartas e posto em prática a fim de compor os romances indianistas, o que inviabiliza a possibilidade de se pensar em uma espontaneidade na composição de O guarani e Iracema enquanto simples criações de um cérebro extremamente imaginativo.

Na verdade, as obras em questão são, para nós, frutos de reflexões constantes sobre a literatura pátria nos influxos do Romantismo, no Brasil e no mundo. O que nos leva a concordar com Hume, defensor da ideia de que o artista, ao compor uma obra, sempre terá em mente um plano e uma intenção traçados a priori:

Em todas as composições geniais é, portanto, necessário que o autor tenha algum plano ou objetivo; e embora possa ser desviado deste plano pela impetuosidade de seu pensamento, como uma ode, ou omiti-lo descuidadamente, como numa epístola ou num

ensaio, deve aparecer algum fim ou intenção em sua primeira composição, senão na composição completa da obra. Uma obra sem um desígnio se assemelha mais a extravagâncias de um louco do que aos sóbrios esforços do gênio e do sábio (HUME, 2000, p. 41-42).

O estudo comparativo entre os romances indianistas e as Cartas sobre a confederação dos tamoios nos permitiu perceber que o belo horrível alencarino se origina de reflexões, acerca do sublime, bem anteriores ao estudo de Alencar sobre o poema de Gonçalves de Magalhães, o que nos autoriza a afirmar que o escritor cearense estava em conexão com estetas e literatos de sua época, dentro e fora do Brasil. Sem sombra de dúvidas, tais reflexões foram de fundamental relevância no processo constitutivo dos romances indianistas do escritor, os quais, certamente, são frutos de planos e objetivos traçados ainda antes de José de Alencar publicar sua crítica ao poema épico nacional de 1956, pois, seguindo a linha de pensamento de David Hume, para que grandes obras artísticas possam existir, é necessário que a intenção e a reflexão do artista as antecedam.

NOTAS

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

² Temos em mente o conceito de “totalidade épica” aferido por de Georg Lukács, para quem a harmonia perfeita entre seres e coisas só é possível em um mundo fechado e homogêneo, onde não há fraturas entre o ser e o mundo, ou seja, o mundo das epopéias gregas. LUKÁCS, Georg. Teoria do romance. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: 34, 2007, p. 31.

Referências

- ALENCAR, José de. **Cartas sobre a confederação dos tamoios**. In: CASTELLO, José Aderaldo. A polêmica sobre “A confederação dos tamoios”. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP, 1953. p. 1-64.
- _____. Como e porque sou romancista. In: ALENCAR, José de. **O guarani**. Tomo 1º e 2º. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951. p. 49-75.
- _____. **Iracema** – Lenda do Ceará. Ed. de Centenário. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965. 423 p.

- _____. **O guarani**. Tomo 1º. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951a. 278 p.
- _____. **O guarani**. Tomo 2º. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951b. 457 p.
- BARBOSA, BARBOSA, João Alexandre. Leitura de José de Alencar. In: ALENCAR, José de. **O guarani**. São Paulo: Ática, 2005, P. 2-8.
- BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb. **Estética: a lógica da arte do poema**. Trad. de Míriam Sutter Medeiros. Petrópolis: Vozes, 1993. 191 p.
- BURKE, Edmund. **Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo**. Campinas: Papirus, 1993.
- COUTINHO, Afrânio. **Introdução à literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.
- DENIS, Ferdinand. **Resumo da história da literatura do Brasil**. In: Guilhermino Cesar. **Historiadores e críticos do Romantismo**. Rio de Janeiro: Universidade de São Paulo, 1978 p. 37-42.
- FEITOSA, Antonio Cordeiro. **O conhecimento e a experiência como condição fundamental para a percepção da paisagem**. In: ALVES, Ida Ferreira; FEITOSA, Marcia Manir Miguel (org.). **Literatura e paisagem: perspectivas e diálogo**. Niterói: Editora da UFF, 2010, p. 31-42.
- HELENA, Lucia. **A solidão tropical: o Brasil de Alencar e da modernidade**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2006. 234 p.
- HUME, David. **Investigação acerca do entendimento humano**. Coleção Os pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 2000. 350 p.
- LONGINO. **Do sublime**. Trad. de Filomena Hirata. São Paulo: Martins Fontes, 1996. 137 p.
- LUKÁCS, Georg. **Teoria do romance**. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: 34, 2007. 235 p.
- PAZ, Mario. **A carne, a morte e o diabo na literatura romântica**. Trad. de Philadelpho Menezes. São Paulo: UNICAMP, 1996.
- SCHLEGEL, Friedrich. **Dialeto dos fragmentos**. São Paulo: Iluminuras, 1997. 252 p.

Para citar este artigo

SILVA, Sandra Mara Alves. O belo horrível na literatura indianista de José de Alencar. **Miguillim – Revista Eletrônica do Netlli**, Crato, v. 3., n. 3, SET.-DEZ. 2014, p. 93-108.

Os Autores

Sandra Mara Alves da Silva é mestre em Literatura Comparada pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará. É Membro do Grupo de Estudos de Estética, Literatura e Filosofia – GEELF e ainda atua como Professora Tutora do Curso Semipresencial de Letras do Instituto UFC Virtual