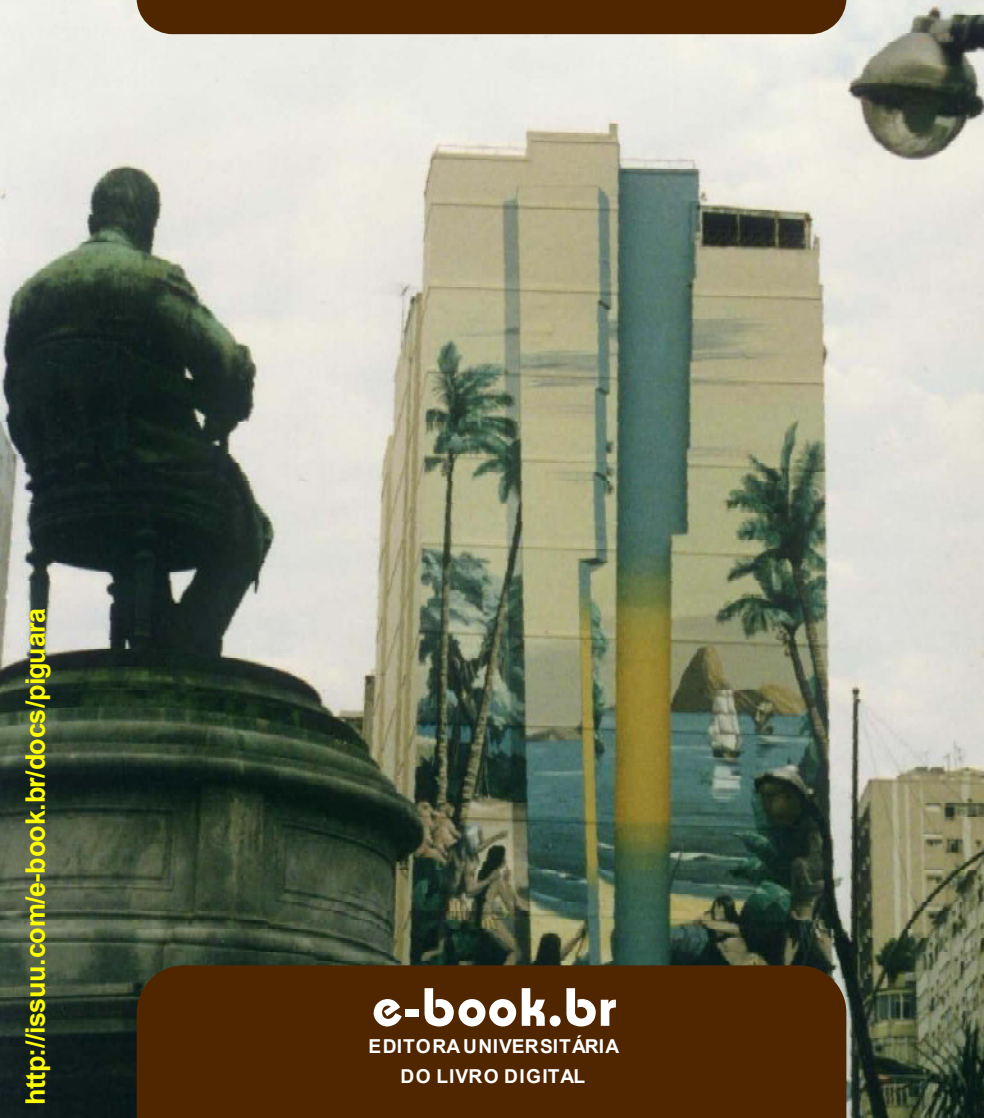
ELVYA RIBEIRO PEREIRA

PIGUARA

ALENCAR E A INVENÇÃO DO BRASIL



http://issuu.com/e-book.br/docs/piguara

e-book.br
EDITORA UNIVERSITÁRIA
DO LIVRO DIGITAL

UMA OBRA EMPENHADA

Neste livro, *Piguara: Alencar e a Invenção do Brasil*, Elvya Ribeiro Pereira empreende uma leitura diferenciada do pensamento e da obra literária de José de Alencar, deslocando-se de uma visão crítica sedimentada que circunscreve o escritor ao lugar ideológico dos valores positivos da colonização.

Através de uma criteriosa pesquisa da obra de José de Alencar no contexto do século XIX, Elvya Pereira discute, entre outras coisas, a relação Natureza/Cultura na ficção indianista de Alencar, observando a transfiguração de elementos locais no processo de renomeação da nova Pátria, o que impõe inclusive uma abertura no código lingüístico advindo da Metrópole. Além disso, a configuração de uma identidade nacional híbrida, na interface Natureza (movida pela figura do índio) / Cultura (arregimentada pelo branco português) já apontaria para uma intervenção transformadora das representações locais frente ao processo colonizador.

PIGUARA: ALENCAR E A INVENÇÃO DO BRASIL

EDITORA UNIVERSITÁRIA DO LIVRO DIGITAL
Universidade Estadual de Feira de Santana

Conselho Editorial da Coleção E-Poket:
Cid Seixas
Cláudio Cledson Novaes
Flávia Aninger Rocha
Juraci Dórea
Rubens Alves Pereira

Endereço deste livro digital:
http://issuu.com/e-book.br/docs/piguara
Publicado em 2015

ELVYA RIBEIRO PEREIRA

PIGUARA

ALENCAR E A INVENÇÃO DO BRASIL

e-book.br
EDITORA UNIVERSITÁRIA
DO LIVRO DIGITAL

Copyright © by Elvya Shirley Ribeiro Pereira
2015

Projeto e Design:
Cid Seixas

Garamond 12/14
Formato 13x20

Foto da Capa:
Rubens Alves Perreira

Pereira, Elvya Shirley Ribeiro
P49 Piguara: Alencar e a invenção do Brasil./ Elvya Shirley Ribeiro Pereira. – Feira de Santana: E-Book.Br / Universidade Estadual de Feira de Santana, 2015.
102p. – (Coleção E-Poket, 1)
ISBN: 85-7395-038-2
1. Alencar, José de – 1829-1877 – Crítica e interpretação.

CDU: 869.0(81).09

SUMÁRIO

Introdução 9
I Memórias póstumas 13
II Comentário virtual:
"É a cara do pai!" 23
III Piguara – o criador e a criatura 31
IV A Santíssima Trindade indianista 41
Tábula rasa 42
Ubirajara, o cavaleiro da lança 45
O Guarani – "Peri beijou a cruz da espada" 47
Iracema – Natureza-Mãe 50
V Diálogos Brasil: Alencar, Freyre
e a identidade brasileira 55
"Senhores" dos Caminhos 56
De flora e fauna 57
Ao sabor da língua 62
VI Um leitor de Alencar 73
VII Do Alto da Boa Vista à Garnier 83
VIII Memórias prósperas 89
Notas 91
Bibliografia 95
O que é o e-book.br 102

INTRODUÇÃO

> Nós, os escritores nacionais, se quisermos ser entendidos de nosso povo, havemos de falar-lhes em sua língua... que lhe traduz os usos e sentimentos.
>
> JOSÉ DE ALENCAR

> Uma cultura está bem morta quando se tem de a defender, em vez de a inventar.
>
> PAUL VEYNE

O dramático cenário da busca de uma identidade nacional é praticamente comum a todos os países latino-americanos, onde as marcas da colonização muitas vezes têm determinado um complexo jogo retórico e expressivo em torno da "memória" e do "esquecimento" na *construção* da história. Verifica-se um movimento pendular que, de um lado, seleciona, recorta ou desloca valores locais (leia-se, nacionais), e por outro, nega, transgride ou transmuta a herança colonialista; em outros termos, priorizam-se determinados componentes do processo histórico e *esquecem-se* aspectos mais traumáticos quando se pretende construir, sob o manto da homogeinização, uma identidade nacional. Tal jogo, marca registrada dos discursos nacionalistas, assume aspectos evidentes na obra de Alencar, criando uma emblemática figura que poderíamos chamar de *paradoxo necessário* à imaginação e à reflexão românticas.

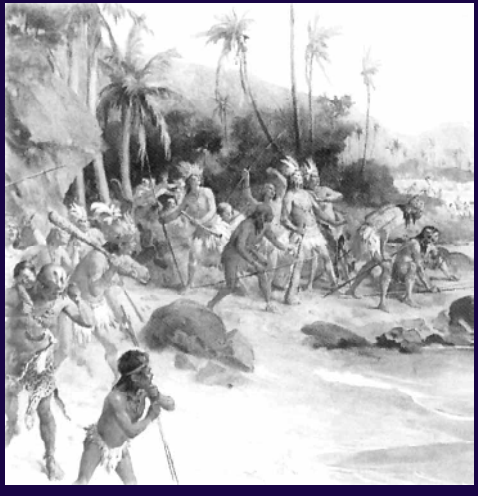
Enquanto obrigatoriamente pensado a partir de uma condição periférica (cultural e economicamente) que reivindica um lugar no concerto das nações "civilizadas", o nacional se apresenta como uma questão *sitiada*, com seus articuladores locais amparando-se, irremediavelmente, numa retórica quase sempre defensiva, ou seja, num jogo paradoxal de compensações sócio-culturais ambíguas, e de frágeis superações ideológicas do mal-estar inerente à colonização que persegue a cultura brasileira.

A idéia de um *nacional sitiado*, nesse sentido, está ligada ao fato de que parecia impossível aos escritores e intelectuais do referido período (mas não só) escaparem a esta demanda de sentido em termos de uma identidade nacional que delimitasse o espaço da nova nação brasileira no concerto da civilização ocidental. Poderíamos dizer que, ao lado das "necessidades" políticas e sócio-culturais de se pensar e se escrever a nação, havia um componente psicológico determinante neste afã de diferenciação em relação a uma cultura colonialista, a um "pai" colonizador[1] . Além disso, observamos ainda que este *nacional sitiado* se define também pelo fato de que o discurso da identidade nacional esteve sempre numa espécie de berlinda ideológica, sobretudo por conta da nossa formação étnica (o índio e negro em destaque), alvos de um "conhecimento" científico marcadamente positivista e étnico-pessimista. Daí as oscilações e as tensões retóricas (do mito à paródia, do ufanismo à crítica social), por parte dos nossos intelectuais e escritores, no tratamento desta questão da identidade nacional, seja no campo subjetivo dos valores, seja no plano político da sociedade.

Este ensaio propõe uma leitura de momentos singulares da vida cultural e literária brasileira, mais especifica-

mente do Romantismo, no que enfocamos a presença intelectual e a produção literária de José de Alencar, na sua condição de participante de um momento histórico-cultural marcado por um forte processo de articulações discursivas entre os dados locais da cultura e os influxos do processo "civilizatório" de caráter colonialistas. Nas fraturas do otimismo nacionalista, em relação aos valores originários autóctones, sobressai a figura heróica do "piguara", força *construtiva* no ontológico projeto alencariano.

José de Alencar, que na "Última carta sobre *A Confederação dos Tamoios*" critica Gonçalves de Magalhães por se ocupar, no poema, *com um certo Brás Cubas* (personagem menor), fala, na sua autobiografia literária *Como e porque sou romancista*, que desejaria se fazer *escritor póstumo, trocando de boa-vontade os favores do presente pelas severidades do futuro*[2]. Temos aqui um forte elemento de ligação entre a presença fundadora de Alencar e as *Memórias póstumas de Brás Cubas*, obra do seu amigo e admirador Machado de Assis. Partindo desta alusão, que aproxima os dois escritores, e como que para os homenagear, começaremos esse ensaio em retrospectiva.



I
MEMÓRIAS PÓSTUMAS

Às dez horas da manhã do dia 12 de dezembro de 1877, morre, com apenas 48 anos de idade, o Sr. José Martiniano de Alencar, homem de hábitos familiares recatados, porém com muita disposição intelectual para polêmicas e ideários nacionalistas.

A notícia da morte de Alencar chega ao Imperador quando este embarcava para Petrópolis: o conselheiro Tomás Coelho se aproxima e lhe comunica o pesaroso acontecimento. Segundo o filho do escritor, Mário de Alencar, Dom Pedro teria, então, deixado extravasar velhos ressentimentos: – *Homem inteligente... mas muito malcriado!*

Esta curiosidade histórica é relatada por Raimundo Menezes (1977), em sua biografia literária e política de Alencar. Na fala espontânea e aparentemente despretensiosa do Imperador, podemos ler algumas linhas de força que impulsionaram a trajetória política e cultural desse escritor cearense que é considerado o patriarca da literatura brasileira. A exclamação de D. Pedro, no calor da hora, se mal esconde seu ressentimento, também trai o respeito pelo intelectual que foi Alencar. O imperador

tentava, assim, definir (uma definição que se situa na ótica do poder) a personalidade de um homem que não abdicava de seus ideais, nem se desvestia da sua vaidade intelectual. Em verdade, Alencar não se submetia às normas da musa clássica, aos entraves da gramática lusitana, ao ambiente cultural e literário da época, nem mesmo aos caprichos do Imperador. Segundo conta Raimundo de Menezes,

> *Alencar, desde o começo, sempre se mostrou um inadaptado aos artifícios da Corte, principalmente no que dizia respeito aos despachos imperiais. Não suportava ter por obrigação, duas vezes por semana, galopar, empertigado dentro de um fardão, sobraçando grossa pasta, para despachar em S. Cristóvão. Aquilo o irritava deveras. Outra coisa que o molestava era ter de comparecer às recepções, aos bailes, obrigado a um protocolo exaustivo.* (...) *Rebelava-se ainda contra o 'lápis fatídico' de Pedro II, como assim apelidava a pena do Imperador. A propósito de tudo e mesmo sem qualquer propósito, o monarca lhe endereçava bilhetes, quase sempre lacônicos, em linguagem às vezes telegráfica* (MENEZES, 1967: 10).

Tal como a reação de D. Pedro, modesta, também, é a repercussão da morte do escritor junto à opinião pública: *A notícia corre rápida pela cidade. O enterro "não é estrepitoso": alguns representantes da imprensa e raros amigos* (MENEZES, 1977: 363). A glória de escritor, por essa época, já se encontrava um tanto abalada, bem como abalada estava a própria saúde de Alencar. Nesse sentido, é pungente o depoimento de Machado de Assis:

> (...) *descontada a vida íntima, os seus últimos tempos foram de misantropo. Era o que ressumbrava dos escritos e do aspecto do homem. Lembra-me ainda algumas manhãs, quando ia achá-lo nas alamedas solitárias do Passeio Público, andando e meditando, e punha-me a*

> *andar com ele, e a escutar-lhe a palavra doente, sem vibração de esperanças, nem já de saudades. Sentia o pior que se pode sentir o orgulho de um grande engenho: a indiferença pública, depois da aclamação pública* (*idem*, p. 359).

Glosando o Imperador, podemos dizer que José de Alencar era *homem inteligente*, confirma o seu legado crítico e literário. Como intelectual, podemos considerá-lo *malcriado*, polêmico, como não poderia deixar de ser um *romântico* com o seu talento e os seus ideais nacionalistas num país periférico que buscava o reconhecimento do seu lugar entre nações ditas civilizadas.

Sabemos que o Romantismo europeu com seus ideais libertários e com a marca da rebeldia do artista em relação à ordem vigente, ao *ethos* burguês, quando ambientado no Brasil, se mescla com outra condição sócio-cultural, que inscreve novos traços retóricos ao movimento. Exemplo disso é a relação vicária com a natureza, que passa a funcionar como suporte diferenciador da nossa cultura a matizar a influência vinda das metrópoles "civilizadas". José de Alencar, antes mesmo da sua estréia como romancista, já manifestara na sua primeira "Carta sobre *A Confederação dos Tamoios*", datada de 10 de junho de 1856[3], a sua opção pela natureza, local da nossa cultura a ser redimensionado, tendo-se em vista um modelo, já previamente traçado pelo colonizadores:

> *Digo-o por mim: se algum dia fosse poeta, e quisesse cantar a minha terra e as suas belezas, se quisesse compor um poema nacional, pediria a Deus que me fizesse esquecer* por um momento *as minhas idéias de homem civilizado* [...]. *Filho da natureza embrenhar-me-ia por essas mattas seculares, comtemplaria as maravilhas de Deus, veria o sol erguer-se no seu mar de ouro, a lua deslizar-se no azul do*

> *céo; ouviria o murmurio e o écho profundo e solene das florestas* (Alencar, *in* CASTELLO, 1953: 5 - grifo nosso).

Grifamos a expressão *por um momento* para apontar, desde logo, uma certa dificuldade do romancista em afirmar plenamente os valores ditos nacionais, os quais, no mais das vezes, passavam inevitavelmente por mediações simbólicas e filosóficas de um modelo colonizador. Há, na obra de José de Alencar, um certo desconforto de fundo retórico (mais do que ideológico e estético) no que se refere aos feitos e efeitos do processo colonizador. Isto se reflete na chamada vertente indianista de sua obra, a qual significa a sua busca mais radical de uma literatura que se queria o retrato antropológico do Brasil, da sua paisagem natural e histórica, da alma e dos mitos de seu povo. Esse ideário nacional/indianista de Alencar se consuma num paradoxo (talvez necessário ou incontornável), pois, enquanto as idéias (ideais) de homem civilizado emolduram seus textos indianistas, os conflitos e confrontos mais traumáticos do processo de colonização, aqueles que dizem respeito à aculturação e/ou genocídio de um povo, são transfigurados por uma escrita poetizante e re-encenados num estado de Natureza, onde os atores, índios e brancos, possam conviver harmonicamente.

Esse jogo de *memória* e *esquecimento*[4] ,que se demonstra de grande eficácia no processo de construção e fortalecimento das nações modernas, assume aspectos evidentes na obra de Alencar, atualizando uma emblemática figura que poderíamos chamar de *paradoxo necessário* à imaginação e à reflexão românticas. Vejamos, por exemplo: na advertência do romance *Ubirajara*, Alencar demonstra uma aguda visão crítica em relação à prática e aos discursos dos colonizadores:

> *Os historiadores, cronistas e viajantes da primeira época, senão de todo o período colonial, devem ser lidos à luz de uma crítica severa.* (...) *Releva ainda notar que, duas classes de homens forneciam informações acerca dos indígenas: a dos missionários e a dos aventureiros. Em luta uma com a outra, ambas se achavam de acordo nesse ponto, de figurarem selvagens como feras humanas. Os missionários encareciam assim a importância da catequese, os aventureiros buscavam justificar-se da crueldade com que tratavam os índios* (ALENCAR, 1959: 327, v. 3).

Essa visão crítica do processo colonizador, tardiamente explicitada, manteve-se encoberta, ou talvez implícita, nos romances indianistas anteriormente publicados : *O Guarani* (1857)[5] e *Iracema* (1865). Nestes as tensões e fraturas internas ao processo de colonização ou se encontram atenuadas ou são, estrategicamente, deslocadas em favor de uma conciliação (desnivelada) entre natureza e cultura. Neste sentido, o processo civilizatório apontado pelos romances indianistas de Alencar conduz inevitavelmente à prevalência dos valores do colonizador. Como diz Lucia Helena, *na lógica do patriarcado e do etnocentrismo que contaminam o universo cultural do romantismo, sobra a Peri e a Iracema voltarem para dentro de sua mãe-terra-espaço-cor local* (HELENA, 1998: 23).

Também Vera Follain, ao trabalhar as dimensões de tempo e espaço como elementos relacionais na constituição do discurso alencariano, conclui que, *na impossibilidade de um encontro passivo entre culturas diferentes, o propósito conciliador de Alencar traduzirá a relação entre nativo e conquistador em termos de um processo de harmonização entre natureza (índio) e cultura (português)*, no qual aquela é sacrificada em função desta:

> Iracema, *como* O Guarani, *é um romance onde predomina a dimensão do espaço. A personagem se desloca do âmago da terra para o litoral e à medida que se afasta do interior começa a morrer, indicando a impossibilidade de se fixar uma origem pura para a nação.*
>
> *Sobreviverá aquele que nasce na praia, na linha de encontro entre o nativo e o português, o ser de fronteira, único ponto de partida possível para a nacionalidade híbrida. O surgimento desse ser de fronteira exige, entretanto, o sacrifício da cultura indígena em prol da cultura do colonizador. O pólo indígena participará da simbiose como força da natureza* [6].

Esta relação entre índio e colonizador, mesmo que ideologicamente atenuada na escrita de Alencar, amenizando tensões do violento processo colonizador, não deixa de se constituir *um espaço crítico* possível, uma espécie de "entre-lugar" em que se situa a cultura latino-americana. Como diz Silviano Santiago, é a partir deste *espaço crítico* que *os textos românticos do Novo Mundo* precisam começar a ser lidos. Segundo o crítico,

> (...) *se entre os europeus* [o] *significante* [índio] *exprime um desejo de expansão, entre os americanos, sua tradução marca a vontade de estabelecer os limites da nova pátria, uma forma de contração* (SANTIAGO: 1978, p. 24-5).

Alencar delimita esta *nova pátria*, com signos re-construídos da natureza, da floresta. Daí a importância vital da "criação" de uma língua portuguesa "aclimatada" aos trópicos na delimitação dessa nova pátria. Da rede de significantes que nesta se entrama, não se visualiza apenas o matizado de "cores locais", a inventariar a diversidade e o pitoresco ("índio", palmeira e sabiá) desse outro *local da cultura*. Para além do significado secundário, salientam-

se no alisado da trama, nós, crispações, franzidos, que dizem de uma outra recombinação entre os significantes, dotando a trama de significados outros, que traduziriam, não apenas uma certa resistência ao discurso colonizador, como também o desejo de, a partir dele, ou apesar dele, enunciar uma escrita que significativamente diferenciasse essa *nova pátria*. Nesse sentido, salienta-se a voz que narra a "viagem" e a indeterminação do rumo de Peri e Ceci no final do romance *O Guarani*. Após deixar o "núcleo da civilização", no meio da selva, o castelo dos Mariz, Peri, já "batizado", já de "posse" de Ceci (o "bárbaro" que já detém um legado da cultura "civilizada"?), rebela-se, através da voz do narrador:

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 dom 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 dominando pelo direito da força e da coragem"* (ALENCAR, 1964: 280, v. 2).

Situado entre a incontestável colonização européia e a necessidade de se construir valores "próprios", de uma nova pátria, Alencar insere-se no *imaginário* romântico americano, com todas as suas indeterminações histórico-ficcionais. O imaginário, na concepção genérica de Castoriades, *é criação incessante e essencialmente indeterminada (social-histórica e psíquica) de figuras/formas/imagens, a partir das quais somente é possível falar-se de "alguma coisa". Aquilo*

que denominamos "realidade" e "racionalidade" são seus produtos" (1982: 13). Poderíamos dizer que o exercício retórico de José de Alencar em torno da identidade nacional eleva o teor de indeterminação próprio ao imaginário, extrapolando a "realidade" no mito e a "racionalidade" na poesia da pátria americana. Este fato, contudo, não o torna alienado em relação às questões locais, antes responde a uma demanda do "país novo" que emergia ante o legado fixado pela colonização. Como diz Castoriades, *não existem lugar e ponto de vista exterior à história e à sociedade, ou "logicamente anterior" a estas, onde nos pudéssemos situar para fazer sua teoria* (*id. ibid.*).

O imaginário romântico alencariano é perpassado pela *dificuldade de* [se] *ajustar a perspectiva histórica (a idéia de passado como instrumento do futuro), à trajetória cheia de atropelos vivida pela nação recém independente* (FOLLAIN, op. cit., inédito). Tal *dificuldade* determinaria, nos seus romances de fundação, o *deslizamento da categoria de tempo para a categoria de espaço*, no sentido de que sua narrativa desliza de uma perspectiva histórica "objetiva" para um *topos* que superpõe natureza e nação.

Contudo, sob esse *espaço* por onde se *expandem* mitos, fábulas e lendas, *contraem-se* cenas dramáticas de uma história de colonização: a morte de Iracema no final do romance homônimo; a desterritorialização precoce do primeiro brasileiro, Moacir, o filho da dor (da morte da mãe/natureza); os abismos, as armadilhas que se interpõem entre o "bárbaro" e o "civilizado" em *O Guarani* – é só lembrarmos da casa de D. Antônio de Mariz, uma fortaleza plantada na floresta brasileira, inacessível aos habitantes locais, a não ser para um "herói" do porte de Peri. Destacamos a imagem do casal Ceci e Peri à *deriva*

sobre um tronco de palmeira. Para onde segue aquele tronco? Talvez ao encontro de uma terceira margem, de outras margens da nossa identidade.

II
COMENTÁRIO VIRTUAL: "É a cara do pai!"

Ao circularmos pelo imaginário literário do Romantismo brasileiro, e aqui pensando sobretudo em José de Alencar, nos deparamos com metáforas recorrentes no eixo das relações familiares, em especial a metáfora da relação *pai-filho*. Trata-se de uma convenção bastante explorada pelo movimento romântico com ressonâncias nos próprios ideais nacionalistas do período, quando a criação, a fixação de uma identidade, de uma *família* nacional estava na ordem do dia.

No Brasil, como em toda a latino-américa, a noção de *Pátria* (de cuja raiz temos também a palavra *pai*) perpassa valores políticos, ideológicos, culturais, literários e sócio-econômicos de forma muito mais subjetiva do que nos países colonizadores[7]. José de Alencar, que se quer um *filho* dos trópicos, luta pela construção de uma identidade nacional, de linhagens étnica e cultural genuínas, com base num projeto literário como constructo de nossa consciência e sensibilidade.

Com o Romantismo nasce o romance brasileiro, ampliam-se as bases de produção e circulação da literatura

(o folhetim), incrementa-se o debate sobre a natureza, a função e a história da literatura nos trópicos, aprofunda-se a consciência da diferença, em contrapartida à inalienável situação de dependência. Aqui, nesse entrecruzar de valores diversos, ressoa a metáfora *pai-filho*, ocupando o discurso europeu o lugar do pai, sempre imitado, contestado e em vias de ser descentrado.

É preciso falar, romper o silêncio da submissão filial, por maior que seja a admiração pelo progenitor. É preciso conhecer o pai para, em não podendo contestar ou mesmo negá-lo, quando nada imitá-lo: *Quem não é Homero deve ao menos procurar imitar os mestres* – ironiza Alencar (e na ironia, a ambigüidade estético-ideológica) a ineficiência poética de Gonçalves de Magalhães, nas polêmicas "Cartas sobre a *Confederação dos Tamoios*" (Alencar, *in* CASTELO, 1953: 20 – Terceira carta).

É preciso falar, sair do ostracismo, lutar contra *a antiga conspiração do silêncio e da indifferença* (ALENCAR, 1995: 43). E fala-se, sobretudo, através da literatura e dos metatextos que a acompanham: prefácios, notas, advertências, "cartas", posfácios etc. São esses textos paralelos um grande e privilegiado palco onde vêm à cena os discursos de base metafórico-familiar.

É preciso conspirar, investir contra o abuso do poder-saber colonizador, sem que isso implique em rompimento, isolamento. É preciso imitar *Homero*, é preciso esquecer *Homero*, é preciso superar ou equiparar-se a *Homero*[8] . Essa seqüência apresenta uma escala crescente de dificuldades, maior do que as forças históricas e estéticas que nosso Romantismo conseguia elaborar. Nesse contexto desfavorável, a cada rebento, a cada *filho* telúrico que nascia das *penas* literárias dos nossos escritores, mister se fazia a

presença protetora do pai a guiar-lhe os passos num ambiente restrito em termos de produção e de reflexão literárias. Segundo a ressentida opinião de Alencar sobre os homens de letras da sua época, vigorava então uma crítica de "má consciência", aqui no Brasil, e uma flagrante má vontade dos leitores de além-mar.

Quando nasce *O Guarani* (em 1857), acompanha a trajetória dos heróis (Peri e Ceci) um "Prólogo"[9] em que Alencar, após se dizer inabilitado para escrever um romance, confidencia à sua *Prima* (a quem o prólogo se dirige, em forma de bilhete) que o presente livro foi por ele *copiado* de *um velho manuscrito* que encontrou num armário de uma casa que havia comprado (1994: 13). O estado envelhecido do documento apontaria (e esse talvez fosse o objetivo de Alencar, com esta estratégia autoral) para a produção num tempo próximo ao da enunciação, conferindo-lhe maior credibilidade, ou melhor, maior verosimilhança, tendo em vista a natureza fantástica das peripécias, apontada pelo próprio autor no prólogo do livro: *Previno-lhe que encontrará cenas que não são comuns atualmente, não as condene à primeira leitura, antes de ver as outras que as explicam* (*id.*, *ibid.*).

Esse prólogo, contudo, foi suprimido a partir da segunda edição e, em vida do autor, não mais foi publicado. Em seu lugar, Alencar introduz uma nota intitulada "Ao leitor", onde comenta rapidamente questões levantadas pelos público acerca do livro.

Na sua segunda obra indianista, *Iracema* (1865), Alencar mantém o recurso da imprecisa autoria da fábula, conforme consta no primeiro capítulo (*uma história que me contaram nas lindas várzeas onde nasci*). Se, em *O Guarani*, Alencar só retoma a autoria a partir da segunda edição

(suprimindo a informação de que o texto era anônimo), em *Iracema* ele fala aberta e carinhosamente numa relação paternal do autor para com sua obra: (...) *estou certo que* o filho da minha alma *achará* na terra de seu pai *a intimidade e aconchego da família* (ALENCAR, 1979: 7-9; grifos nossos).

O cuidado paternal, ou a vigilância de Alencar, *nunca deixa*, como diz Silviano Santiago, *que o filho-texto passe pela fase de rebeldia ao pai, ou mesmo de negação de sua influência* (1980: 8). Através dos textos paralelos de *Iracema*, filha dileta do nacionalismo alencariano, trava-se intenso debate em torno de questões lingüísticas, temáticas, estéticas e ideológicas, sempre no sentido da defesa de uma identidade, de um estilo pessoal e nacional simultaneamente, já que o escritor se considerava autêntico filho da nação brasileira.

O "irmão" de *Iracema*, *Ubirajara* (1874), vem completar a família indianista de José de Alencar, na qual o elemento nativo representa o lado materno da nação "brasileira" (a "Natureza-Mãe"), sendo o lado masculino, paterno, representado pelo branco colonizador, agenciador da cultura "civilizada", conforme está explicitado dramaticamente no casal Iracema/Martim. Mesmo a miscigenação no par Peri e Ceci desintegra-se, pois o índio acaba convertido, em juramento feito sob a cruz da espada de Dom Antônio de Mariz. Em *Ubirajara* desaparece de vez o recurso retórico do *texto anônimo* e, assumindo a autoria, lança-se Alencar à defesa das *tradições da pátria indígena*, com o fervor de coração paterno a suplantar, muitas vezes, os ditames da lógica e da razão antropológica.

No posfácio de *Iracema* (1865), em forma de carta ao "Dr. Jaguaribe", José de Alencar faz vários torneios

retóricos em relação a um monumental poema épico indianista (que, curiosamente, não cita o nome), por ele iniciado, e pouco depois abandonado, há cerca de dois anos. Primeiramente, refere-se ao poema como fruto de equívocos de toda ordem:

> *Cometi a imprudência quando escrevia algumas cartas sobre A Confederação dos Tamoios (1856) de dizer: 'as tradições dos indígenas dão matéria para um grande poema que talvez um dia alguém apresente sem ruído nem aparato, como modesto fruto de suas vigílias* (ALENCAR, 1979: 80).

Segundo Alencar, esse comentário *tanto bastou para que supusessem que o escritor se referia a si, e tinha já em mão o poema; várias pessoas perguntaram-me por ele.* Com isso, meteu-se Alencar *em brios literários* e, como disse, outro equívoco:

> *Sem calcular das forças mínimas para empresa tão grande, que assoberbou dois ilustres poetas, tracei o plano da obra, e a comecei com tal vigor que a levei quase de um fôlego ao quarto canto* (*id., ibid.*).

Como diz o próprio Alencar, o *fôlego amorteceu*, o poema foi interrompido para não mais ser retomado. O pálido motivo apresentado pelo escritor para tal malogro foi o de uma possível incompreensão do seu esforço e do seu poema por parte do público. Contudo, é José de Alencar, com sua consciência crítica, quem primeiro revela dúvidas sobre a qualidade dos *cerca de dois mil versos heróicos*:

> *Conforme a benevolência ou severidade de minha consciência, às vezes os acho bonitos e dignos de verem a luz; outras me parecem vulgares, monótonos, e somenos a quanta prosa charra tenho eu estendido sobre o papel* (*idem*, p. 82).

Se *os versos, como as comédias, passarão para a gaveta dos papéis velhos, relíquias autobiográficas*, como disse o próprio José de Alencar, ele não deixa se perder de todo esse seu filho de altos ideais americanistas:

> *Mas não se pode abandonar assim um livro começado, por pior que ele seja; aí nessas páginas cheias de rasuras e borrões dorme a larva do pensamento, que pode ser ninfa de asas douradas, se a inspiração fecundar o grosseiro casulo* (*id., ibid.*).

Dois anos depois, nasce *Iracema*, a virgem dos lábios de mel, cantada em deliciosa prosa poética. A partir do conjunto da obra indianista levada em consideração pelo escritor, Alencar pode ser considerado um poeta que se sente a vontade na *elasticidade da frase*, sendo, porém, medíocre no casulo do verso metrificado.

Constatamos, mais uma vez, que o eixo metafórico *pai-filho* perpassa as grandes e as pequenas questões que moviam o imaginário do nosso escritor romântico, sobretudo Alencar, intelectual comprometido com um projeto de construção, de invenção, de resgate da identidade nacional. Para ele, portanto, tornara-se visceral discutir questões como "origem" e "originalidade", a língua "brasileira" face à "portuguesa", os heróis nativos frente aos canônicos heróis da tradição ocidental, o jogo criação/imitação de formas e temas literários.

Permanecia sempre, a despeito de todos os esforços, o sobressalto ante a possibilidade da inconveniente observação da vizinha, do amigo desavisado ou do colega desafeto: *É a cara do pai!*

Toda essa trama *familiar* vai deixando indícios que nos conduzem a um problemático protagonista, que se

chama *instinto de nacionalidade*, ante uma "ameaça" de espectro onipresente dito "matriz cultural". Esse enredo foi assim pensado pelo crítico mexicano Octavio Paz:

> *Uma literatura nasce sempre frente a uma realidade histórica e, freqüentemente, contra essa realidade. A literatura hispano-americana não é uma exceção a essa regra. Seu caráter singular reside no fato de que a realidade contra a qual se levanta é uma utopia. Nossa literatura é uma resposta da realidade real dos americanos à realidade utópica da América. Antes de ter existência própria, começamos por ser uma idéia européia* (1972: 126-7).

Dessa luta com seus fantasmas, suas quimeras e seu alter-ego europeu, os românticos dão forma consistente a um ideário artístico-cultural que deixaria marcas profundas e irreversíveis na consciência nacional, aplicando ainda instigantes e produtivas estratégias culturais que impulsionariam as mais conseqüentes transformações no campo das artes brasileiras desde então.

III
PIGUARA – O CRIADOR E A CRIATURA

Na sua "Carta" ao Dr. Jaguaribe (posfácio à 1ª edição de *Iracema*), Alencar tenta justificar assim o fracasso e abandono do seu poema épico, *Os filhos de Tupã*: o *receio* de que os leitores não entendessem e não valorizassem a difícil estrutura do poema, fruto de um laborioso trabalho de pesquisa que possibilitou o emprego de raros vocábulos indígenas. Para exemplificar a dificuldade de entendimento, Alencar toma a palavra *piguara* e explica:

> *Guia, chamavam os indígenas, senhor dos caminhos,* piguara. *A beleza da expressão selvagem em sua tradução literal e etimológica, me parece bem saliente. Não diziam sabedor, embora tivessem termo próprio,* couab*, porque essa frase não exprimiria a energia do seu pensamento. O caminho no estado selvagem não existe; não é cousa de saber; faz-se na ocasião da marcha através da floresta ou do campo, e em certa direção;* aquele que o tem e o dá é realmente senhor do caminho (1979: 81-2 - grifos nossos).

Exultante com seu achado etimológico, Alencar pergunta enfaticamente: *Não é bonito? Não está aí uma jóia da poesia nacional?* (*id., ibid.*).

Toda essa vibração, acreditamos, não se justifica apenas pela inocente beleza da imagem *poética* que o termo *piguara* evoca. Não podemos esquecer a fama de *charadista* de José de Alencar[10], em perfeita sintonia com sua inteligência inquieta, polêmica e crítica, temperada com grande dose de ironia e humor, sobretudo nos textos teóricos e críticos que marcaram sua controversa figura de intelectual. Assim, *piguara*, senhor dos caminhos, seria, de certa forma, o próprio Alencar em relação a um projeto de fundação de nossa cultura.

Ele mesmo nos dá elementos para decifrar essa charada. No prefácio de *Sonhos d'Ouro* (1872), refletindo sobre a literatura e o contexto cultural brasileiro, desabafa o escritor, tendo em vista *uma completa ilusão dos críticos a respeito da literatura nacional*: *Os oráculos de cá, esses querem que tenhamos uma literatura nossa; mas é aquela que existia em Portugal antes da descoberta do Brasil* (ALENCAR, 1959: 696, v. 1).

Refere-se Alencar à questão da língua, que os *puristas* gostariam que fosse a mesma usada por Camões e os clássicos portugueses, quando, segundo o autor de *O Guarani*, nem mesmo os escritores portugueses contemporâneos tinham uma postura tão fechada em relação à linguagem literária.

Essa crítica irônica estende-se aos *gênios em Portugal* que, *compadecendo-se de nossa penúria, tomaram a si decidir o pleito e decretaram que não temos, nem podemos ter literatura brasileira* (*id. ibid.*). Nessa floresta agreste e *sem caminhos*, pintada pelos portugueses (Alencar faz ressalva à *grande inteligência de Alexandre Herculano*) e pelos "equivocados" críticos brasileiros, em meio a essa terra desolada, eis que surge o *piguara* das letras nacionais, o verdadeiro *senhor*

dos caminhos – José de Alencar. O escritor, assumindo para si a responsabilidade de patriarca, coloca-se no centro, como onipresente agente do processo. Primeiro, uma reflexão geral atribuída, pelo autor, ao romance *Sonhos d'Ouro,* contrapondo-se aos *puristas* da língua portuguesa:

> *A literatura nacional que outra coisa é senão a alma da pátria, que transmigrou para esse solo virgem com uma raça ilustre, 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?* (*idem,* p. 697).

Nesse argumento em favor de uma língua portuguesa aclimatada, refletindo as formas determinantes do novo mundo, podemos ler também uma concepção de literatura nacional mais complexa e elástica do que a de caráter localista. Conforme argumenta, a *alma da pátria* seria algo como um influxo civilizatório ocidental (até certo ponto apátrida) que *transmigrou* para o Brasil com a *raça ilustre* portuguesa. Esse influxo civilizatório, na literatura, reporta-se a Homero, e com tal força aporta em nosso solo que impõe uma sobredeterminação histórica: antes mesmo de impregnar-se *da seiva americana desta terra*, ele impregna o povo autóctone pré-cabralino, aquele que existia aqui antes do *consórcio do povo invasor com a terra americana* (*idem,* p. 697) – isto é o que podemos *ler* nos valores cavaleirescos e heróicos destacados por Alencar em *Ubirajara.*

Voltando ao referido argumento de José de Alencar, observamos nessa abertura de horizontes lingüísticos e literários um pretexto para explicar o que ele concebe como *período orgânico* desta literatura, que *conta já três fases*, todas três representadas pelas fases da sua literatura, pois ape-

nas suas obras são tomadas como exemplo. A primeira fase seria *a primitiva*, à qual pertence *Iracema*, símbolo da "*alma mater*" americana. *O segundo período é histórico, representa o consórcio do povo invasor com a terra americana*, e tem como representantes "*O Guarani* e *As Minas de Prata*". A terceira fase, diz Alencar, trata da *infância de nossa literatura, começada com a independência política*, para a qual convergem *O tronco do ipê*, *Til* e *O Gaúcho*, bem como os livros urbanos, como *Lucíola*, *Diva*, *A pata da Gazela* e o que traz essas reflexões, o próprio *Sonhos d'Ouro* (*idem,* p. 697-8).

É interessante notar o caráter programático que assume aqui a literatura de José de Alencar. Outro fato curioso é o critério unicamente temático e intrínseco à sua obra para situar cronologicamente as fases do que ele chama de *literatura nacional*, ou seja, o recuo no tempo se dá apenas no interior das obras do próprio autor, e não numa cronologia histórica que contemplasse a produção da literatura no Brasil, desde o descobrimento.

Essa estratégia classificatória de Alencar, lida à luz da metáfora do *piguara*, nos remeteria não apenas à emergência do autor no cenário da literatura brasileira, como também para o próprio nascimento e desenvolvimento (intrínseco, em 3 fases) da literatura nacional.

Fica, então, a seguinte imagem: num meio sócio-cultural adverso, sem uma tradição histórica e literária sistematizada e relevante, o projeto de uma literatura nacional assemelhava-se à questão do *caminho* para os índios em meio à floresta: não existia, podendo ser criado apenas por um *piguara* das letras, que passaria então a dispor desse caminho, como um verdadeiro senhor, conhecedor do segredo tanto da civilização européia, quanto, da aborígine.

Para a metáfora do *piguara,* usada pelo autor de *Iracema,* converge a visão que ele tinha de si próprio na luta pela construção/fundação de um projeto nacionalista para a literatura brasileira. Por isso, não chega a ser surpresa quando vemos, mais tarde, em "Como e porque sou romancista" (1873), Alencar comentar, num explícito desabafo, a situação "confortável" dos novos escritores:

> *Compare-se essa estrada, tapeçada de flores, com a rota asperrima que eu tive de abrir, atravez da indifferença e do desdem, desbravando as urzes da intriga e da maledicencia* (ALENCAR, 1995: 42).

Obra de *semideuses do pensamento*, conforme mitificava Alencar, o romance aparece como produto do "gênio" do escritor, que se eleva sobre todas as dificuldades na realização dessa "missão" quase sagrada de representar a vida e os ideais de seu povo.

Ao mesmo tempo em que tentava construir um poema que fosse a própria *gênesis* do povo americano (*Os Filhos de Tupã)*, que realiza uma obra poética como *Iracema*, cujo nome é um anagrama da palavra *América***,** e que lança as bases teóricas de uma literatura de fundação, comprometida com valores nacionalistas, em meio a todo esse demiúrgico impulso criador, Alencar insiste em criticar o que ele considera um vazio na nossa produção cultural: a indiferença e a má fé da crítica, a incapacidade dos escritores de produzirem uma verdadeira literatura nacional de grande valor artístico.

É incontestável o caráter programático de sua obra, sobretudo a vertente indianista, na qual ele avança investido de sua condição de *piguara*, senhor dos caminhos de uma literatura nacionalista estreitamente vinculada a um

projeto cultural de nação emergente. Nas palavras de Augusto Meyer, Alencar tinha a precedência no enfrentamento do ambiente intelectual da época. Pergunta o crítico, ao mesmo tempo em que responde:

> *Que é o caso literário de Alencar – no fundo, estamos diante de um verdadeiro drama que transcende a criação literária – senão a comprovação desse mesmo* vazio, *da tenuidade brasileira manifestada em nosso complexo de inferioridade diante do formidável legado da cultura ocidental, em nossa pobre literatura de remediados e acomodados, de bacharéis de Coimbra e saudosistas de Paris, todos eles exilados em sua terra? Alencar, mais do que um Gonçalves Dias, devia enfrentar com uma espécie de criação* ex nihilo (MEYER, 1979: 194).

Nas palavras do próprio Alencar, *este grande império, a que a Previdência rasga infindos horizontes, é uma nação oca; não tem poesia nativa, nem perfume seu* (1959, 696; v. 1). A partir desse argumento retórico, caro ao contexto romântico local, Alencar estabelece seu projeto literário tendo como pressuposto básico "a invenção do passado". Contudo, não podemos deixar de sublinhar o tom de ironia de Alencar ao se referir à *nação oca*, já que esta fala aparece num contexto no qual o escritor responde, contestando, os "gênios de Portugal", que insistiam em afirmar a inexistência de uma tradição cultural deste lado de cá do Atlântico.

Dessa forma, ao medievalismo europeu, José de Alencar contrapõe um estado de Natureza inspirado, no nível da fábula pela mitologia do povo da floresta, mas inevitavelmente conduzido, no nível do discurso, pela ideologia do colonizador. A busca romântica desse passado lendá-

rio ganha em Alencar as diretrizes ideológicas de um projeto nacionalista a ser inventado/construído, no qual as "cores" de uma natureza, cuja exuberância vinham sendo cantadas desde o descobrimento, poderiam ocupar o lugar de um passado e de uma identidade nacionais que, do ponto de vista de uma perspectiva histórica, nos faltavam. A importância programática dos seus romances indianistas residiriam justamente aí, pois, como salienta Eliana Yunes

> *no aparecimento do romance como expressão ideológica das nacionalidades emergentes, um projeto de construção da identidade sempre se desenha; desde os irmãos Grimm às voltas com a canção dos Neibelungen até os mosqueteiros de Dumas, os prefácios de Vítor Hugo e as narrativas de Walter Scott. À diferença destes, Alencar não podia se alimentar de um passado histórico como contraponto ao vôo ficcional. Deveria antes criar uma referência anterior para romanticamente projetar-se no futuro, com um mínimo de credibilidade* (YUNES, 1991: 8).

A retomada da epígrafe de Paul Veyne, nesse momento, pode trazer mais elementos para discussão do projeto de fundação de Alencar. O historiador, ao afirmar que *uma cultura está bem morta quando se tem de a defender, em vez de a inventar* (1989: 9), toma a palavra *inventar* como uma possibilidade de se *conceptualizar, por simples curiosidade de ordem etnográfica ou sociológica*, a história de uma antiga civilização, o que pressupõe *uma poesia do afastamento* (*id. ibid.*). No caso do romantismo brasileiro, nada se colocaria mais "distante" dos nossos escritores do que a civilização indígena. Para o efetivo processo de conceptualização desse povo, a considerar o deliberado propósito de tomá-lo como símbolo de uma nacionalidade emergente, necessário se

fazia subverter, suspender ou, até mesmo, apagar alguns acontecimentos que diziam de uma "origem", de um começo, e de um recente passado colonial que, revolvidos desautorizariam, do ponto de vista histórico, tal conceptualização. Daí a convocação, do ponto de vista da ficção, de um deslocamento temporal passível à uma atenuação das tensões entre as culturas postas em contato, à atualização de um começo mítico e ao *deslizamento* entre o mito e a história.

Entre o momento histórico do país "independente" e a nossa suposta "origem", tinha-se a colonização a povoar com seus fantasmas (genocídio dos povos indígenas, movimentos separatistas) e seus "resquícios" (a permanência do regime escravocrata) a (des)memória romântica. Nesse esforço de "superação" do recente passado colonial e de "recuperação" de uma memória "originária", utiliza-se uma metodologia apta em recortar fatos, rememorá-los em parte, esquecê-los em parte, transfigurá-los, idealizá-los. Contudo, diante desse processo de "conceptualização" levado a cabo pelos românticos, talvez se revele pouco produtivo, em vista dos debates que hoje se travam, continuarmos insistindo em "desconstruir" a ideologia e a metodologia que deram sustentação à resposta romântica acerca de um passado que nos projetasse, otimisticamente, no futuro. Lembremos que a resposta à pergunta "quem somos?", e a escolha do índio como protagonista da resposta a esta pergunta, atendiam a uma forte solicitação de um contexto histórico, como aponta Antonio Candido[11] .

Em se tratando da especificidade do projeto alencariano, e ainda pensando com Paul Veyne, quando este sobrepõe a importância das *idéias* ao conhecimento *das*

verdades, é importante salientarmos que Alencar tinha consciência que seu projeto ia além da ficção. Ao lado do inventário de valores "locais" que nos diferenciasse da cultura colonizadora, etapa secundária do projeto alencariano, era premente para o autor "conceptualizar" essa diferença, arrancá-la de um empirismo, de uma espontaneidade, *isso equivale*, na reflexão de Veyne, *a deixar de ser ingênuo e a compreender que o que é poderia não ser. O real está rodeado duma zona indefinida de compossíveis não realizados; a verdade não é o mais elevado dos valores do conhecimento* (VEYNE, op. cit., p.42).

Se na sua obra indianista Alencar propõe a gênese de uma raça e de uma nação, essa obra, por sua vez, se fará acompanhar de uma sistemática produção crítica e teórica. Essa produção de Alencar foi alimentada ainda por famosas polêmicas do autor com intelectuais e escritores da época. Extremamente vaidoso, intelectual destemido e empreendedor, Alencar não afasta sua produção literária de um olhar crítico e programático. Prova disto, são seus diversos paratextos encartados nos próprios romances (*Iracema*, *O Guarani*, *Sonhos d'Ouro*...).

Três grandes polêmicas atravessam a vida literária de José de Alencar: a primeira, em 1856, com Gonçalves de Magalhães, nas "Cartas sobre *A Confederação dos Tamoios*"; a segunda, nos anos de 1871-2, o escritor tem sua obra indianista atacada por J. Feliciano de Castilho e Franklin Távora; e finalmente, em 1875, trava-se um debate acirrado entre ele e Joaquim Nabuco, sobre as duas concepções de civilização brasileira – a de matriz européia e a de base nacional, esta defendida por Alencar.

O eixo central dessa crítica de Alencar movimenta sempre elementos que, argumentava ele, deveriam ca-

racterizar a cultura e a literatura brasileiras, como a questão da liberdade lingüística do português falado no Brasil, a temática indianista e o sentimento da natureza como a emanadora da própria idéia de nacionalidade. Também na crítica e na teoria literárias, Alencar proclamava-se um *piguara*.

IV
A *SANTÍSSIMA TRINDADE* INDIANISTA

A obra de Alencar, sobretudo a indianista, foi fruto de um grande talento literário aliado a um trabalho meticuloso de estudos e pesquisas sobre as coisas do Brasil. Momentos decisivos na formulação desses romances foi a polêmica com Gonçalves de Magalhães, quando Alencar exercita teoricamente sua visão de indianismo e literatura brasileira, bem como a experiência malograda do poema épico *Os Filhos de Tupã*, para o qual o escritor recorreu a muitas fontes de pesquisa, seja em termos informativo e teórico, seja na leitura dos clássicos do gênero, desde Homero.

São três os romances de fundação da identidade nacional, com um escalonamento cronológico, no plano da fábula, inversamente proporcional ao da publicação. *Ubirajara*, que foi o último a ser publicado, retrocede a um período pré-cabralino; *Iracema*, cuja fábula situa-se no início do século XVII, trata das origens da nação brasileira, enfocando o cruzamento das raças (branco e índio) e o nascimento de Moacir, *o primeiro brasileiro*; já *O Guarani*, o primeiro a ser publicado, articula um contexto histórico

mais próximo do autor, o tempo dos primeiros grandes *senhores de terra*, análogo ao contexto medieval.

Tábula rasa

José de Alencar faz uma leitura crítica da literatura dos cronistas e viajantes no tocante à questão indígena, procurando, como disse Silviano Santiago, *desrecalcar os valores culturais indígenas que se encontravam camuflados, escondidos, nos textos escritos por estrangeiros* (Santiago, *in* ALENCAR, 1980: 6). Nesse contexto, sobressai a metáfora da "tábula rasa", presente na *Carta de Caminha*, para caracterizar o silvícola que, como minimizava Gandavo, não tinha nem *Fé* nem *Lei* nem *Rei* (1980).

Ao elevar o índio à condição de herói, contudo, Alencar toma por modelo os ideais míticos sedimentados pela cultura européia, bem como a ética judaico-cristã. O próprio Silviano Santiago aponta esse fato, em um outro texto, reconhecendo que Alencar recai *em* perdoável *europeocentrismo romântico, pois o fim óbvio do texto (O Guarani) é o de comprovar, pela analogia, o valor nobre do selvagem* (SANTIAGO, 1982: 102 - grifo nosso).

O que Silviano não observa é que essa estratégia de *estruturas nobres paralelas* acaba por referendar o que ele chama de *dialética do* ***mesmo*** *e do* ***outro*** num processo de sobreposição cultural (SANTIAGO, 1971: 8), ou seja, referenda o ponto de vista da "tábula rasa" por parte da cultura dominante, no sentido de que não haveria uma verdadeira tradição, uma aproveitável cultura indígena a ser exaltada, necessitando-se tomar de empréstimo os

valores e ideais dos colonizadores. Essa ambigüidade corrente na escrita alencariana, predominante sobretudo na indianista, pode ser *perdoável*, como diz Santiago, se considerarmos as qualidades literárias e a importância histórica das suas obras para a formação de uma consciência estética e cultural brasileira.

Se no projeto nacionalista de Alencar não houve lugar para o negro (embora se tratasse de mistura de raças), o escritor também se mostrava consciente do processo de *depuração* a que teve de submeter o índio para torná-lo símbolo nacional. A elisão do negro ou, mais especificamente, a da questão da escravatura, nos seus romances fundadores da nacionalidade, pode ser lida à luz do "combate" que travou com a chamada *emancipação direta* do cativeiro (Alencar, *in* ORICO, 1977: 136). Além de acusar os *emancipadores* de pretenderem *recuar o progresso do país, ferindo-o no coração, matando a sua primeira indústria, a lavoura;* Alencar entendia que libertar não

> *é unicamente subtrair ao cativeiro* (...). *Não basta para nós dizer à criatura, tolhida em sua inteligência, abatida em sua consciência: Tu és livre: percorre os campos como uma besta-fera!... Não, senhores, é preciso esclarecer a inteligência embotada, elevar a consciência humilhada, para que um dia, no momento de conceder-lhes a liberdade, possamos dizer: "Vós sois homens, sois cidadãos. Nós vos remimos não só do cativeiro, como da ignorância, do vício, da miséria, da animalidade em que jazeis"* (*idem*, p. 136-7).

Sabemos que todo intento pelo movimento abolicionista, perpassado por uma ideologia humanitária, não recaía nos reais problemas que diziam respeito ao homem negro, antes se pautava pela ótica ideológica do branco. Assim, sendo atingido o que se considerava o intento

verdadeiro dos emancipadores, a proclamação da República, a abolição é dada como causa superada. Não existirá, a partir de 1888, nenhuma preocupação por parte dos dirigentes da nação em promover uma política social capaz de favorecer a integração desse homem "livre" ao contexto social da época. Foi uma liberdade para a marginalidade/ociosidade.

Não pretendemos com a exposição desses fatos justificar o paradoxo do discurso alencariano, ao defender que a estrutura política e econômica mantenedora do negro escravo, poderia "civilizá-lo", antes de "conceder-lhe" a liberdade. Pretendemos situar, mais uma vez, Alencar no seu contexto, com suas opções políticas conservadoras, mas também não deixando de apontar alguns dos seus "avanços", no plano ficcional. É bom lembrarmos que antes da ficção e da poesia se ocuparem do negro, o teatro brasileiro oitocentista colocou em cena o escravo. Alencar, em duas de suas peças, *O demônio familiar* (1857) e *Mãe* (1860), teve também, por intenção denunciar os males da escravidão, representado-a através de um discurso didático e moralizante. Nelas são visíveis as contradições do autor diante *desse triste legado colonial*, conforme ironiza Flávio Aguiar, ressaltando, contudo, o fato de que, mesmo de um modo enviesado, *Alencar trouxera `a tona, por inteiro, o fantasma e a realidade... da escravidão, e com ela a tacanhice, a vergonha, o ridículo [do que se chamava] a família brasileira* (AGUIAR, 1984: 42).

Outro momento a se considerar na carreira do Alencar ficcionista, nesse seu contraditório enfrentamento da questão da escravatura, é a publicação, em 1871, de *O tronco do ipê*, quando a questão ocupava, em caráter de urgência, todos aqueles interessados em discutir os rumos da nação

diante de um inevitável processo de modernização, em nada consonante com essa "mancha" que havíamos herdado, e preservado, de um passado recente de colonização. Situando as ações do enredo na segunda metade do século, Alencar põe em cena dois mundos distintos – o dos brancos e o dos negros que se encontram a cada instante, mas que jamais se confundem. Seu mérito, poderíamos dizer, está em "reservar" um espaço ocupado por personagens negros, seja individualmente, seja em comunidade, ao que vem se somar um esforço em descrever aspectos, comportamentos, costumes dessa outra cultura, mesmo que se considere a visão filtrada de uma elite na operacionalização desse esforço.

Ubirajara, o cavaleiro da lança

Sendo o último livro da série indianista escrita por José de Alencar, *Ubirajara* deve ser lido, também, a partir dessa posição que ocupa. Sobressai o fato desse romance (*lenda*, como diz o autor) ser o único dos três em que ainda não aparece a figura do branco colonizador – a estória se passa numa época pré-cabralina, marcada por uma ética de caçador/guerreiro que vai determinar a trajetória do herói. Ganham relevo a vitalidade da Natureza, em suas imagens totalmente selvagens, e a figura do índio, em pleno vigor primitivo, original e mítico – *Ubirajara* maneja a lança, domina feras, conduz enorme tronco de árvore, tudo à maneira soberba dos maiores heróis da *Ilíada*, de onde Alencar também retira alguns recursos for-

mais, como por exemplo, o gosto de assinalar um gesto três vezes repetido.

Ubirajara representa o ponto extremo de um processo de recuo no tempo da narrativa, tendo em vista *O Guarani* e *Iracema*. Tal recuo chega a esse momento de "pureza" étnica e cultural em que Alencar irá *(re)inventar* um índio diferente daqueles que foram retratados pelos cronistas e viajantes, conforme alerta o autor: *Como admitir que bárbaros, quais nos pintaram os indígenas, brutos e canibais, antes feras que homens, fossem suscetíveis desses brios nativos que realçam a dignidade do rei da criação?* (ALENCAR, 1959: 327; v. 3).

E mais adiante, ao justificar *a magnanimidade que ressumbra no drama selvagem a formar-lhe o vigoroso relevo*, Alencar, como já vimos, critica os *historiadores, cronistas e viajantes da primeira época*, afirmando que eles pertenciam a *duas classes de homens* (...)*: a dos missionários e a dos aventureiros*. Uns justificando a importância da catequese e outros querendo justificar *a crueldade com que tratavam os índios*.

Querendo se contrapor a esses relatos que tratavam o índio como animal selvagem, Alencar vai lhe atribuir valores heróicos e honras de cavaleiro medieval, próprios à tradição das nações colonialistas. Com isso, o autor de *Ubirajara* estabelece uma analogia de valores (desta vez em relação a um autóctone anterior ao descobrimento), entre o índio e o herói ocidental, tomando emprestado deste o seu valor "positivo". Exemplo disso fornece o escritor, ao falar do *combate nupcial*, no canto VI:

> *Estes certames guerreiros, estes jogos de luta, combate e carreira, presididos por mulheres que julgavam do valor dos campeões e conferiam prêmio aos vencedores, não cedem em galanteria aos torneios de cavalaria* (*idem*, p. 381 - em nota de rodapé).

Não podemos deixar de ver aí, nesses torneios recheados de lances heróicos, também uma aproximação, formal e temática, dos jogos fúnebres em louvor a Pátroclo, no final da *Ilíada*, quando os guerreiros competiam por prêmios e por glória.

Ubirajara é irmão de *Iracema*, diz Alencar logo no início da "Advertência", no prólogo do livro, filiando-o à forma da lenda. A partir daí, em linha direta com os dois romances indianistas anteriores, o autor promove um processo de transfiguração poética da realidade histórica e antropológica. O herói tem uma trajetória gloriosa, rumo a uma grande síntese mitogênica: de caçador implacável, Jaguaré (como então era chamado), conquista o *status* de guerreiro, vencendo, em combate exemplar, o seu inimigo Pojucã, podendo assim assumir o nome Ubirajara, o senhor da lança (o gosto pelo epíteto evoca mais uma vez a narrativa homérica). Então o guerreiro, sacramentado pelas lutas vitoriosas, une-se a duas belas jovens de diferentes tribos (Araci e Jandira) e reúne sob seu comando duas importantes nações indígenas, formando a grande nação dos tabajaras.

O Guarani – "Peri beijou a cruz da espada"

Inicialmente publicado em folhetim, no *Diário do Rio*, o romance *O Guarani* conta a história de um dos mais famosos casais da literatura brasileira, cristalizado como modelo a habitar o imaginário popular – Peri e Ceci.

Esse primeiro romance indianista de Alencar insere-se, como os dois subsequentes, numa tradição de textos

que, desde o descobrimento, versam sobre o índio e a natureza brasileiras. Nesta tradição indianista sobressai um jogo ambivalente de aproximações e distanciamentos em relação aos parâmetros culturais postos pela colonização, ambivalência, de certa forma, plausível em se tratando de produções culturais gestadas sob o influxo de um processo colonizador.

O Guarani insere-se também no contexto de fervorosos debates sobre a questão da literatura nacional, que teve em Alencar um dos seus maiores protagonistas. O romance não deixar de pagar tributo às linhas gerais do movimento romântico europeu, sobretudo na figura de alguns autores (já bastante apontados pela crítica que estuda a obra de Alencar), como Walter Scott, Chateaubriand, Cooper e Alexandre Herculano. Diante das acusações de plágio, José de Alencar justificava-se realçando o potencial do indianismo americano, como tema inerente à nossa cultura e, por extensão, à sua própria obra: *Si Chateaubriand e Cooper não houvessem existido, o romance americano havia de apparecer no Brasil a seu tempo* (1995: 40).

O Guarani vai estabelecer *o quadro de um Brasil-Colônia criado à imagem e semelhança da comunidade feudal européia*, salienta Alfredo Bosi (*in* GUINSBURG, 1978: 239), destacando logo em seguida que o romance apresenta brechas por onde se deixam flagrar aspectos da realidade brasileira da época. O pacto feudal do castelo de Dom Antônio de Mariz, segundo Bosi, é transgredido pelo pacto do Senhor com os mercenários com quem negocia: *O pacto com os mercenários faz entrar uma realidade nova: o ganho, o dinheiro; instituto alheio à rede feudal de valores* (*idem,* p. 241).

Esta brecha, diz o crítico, aponta para a representação de valores de uma sociedade já aberta, vivendo as

contradições entre o *ethos* senhorial e o capitalismo emergente. Para a economia geral da obra, contudo, reconhece Bosi que os mercenários importam mais como fator de intriga, como geradores de suspense:

> *Filtro que revela, pelo contraste do escuro sobre o claro, a pureza de Cecília, o despojamento de Álvaro de Sá, a nobreza selvagem de Peri, a generosidade inata de Dom Antônio de Mariz* (p. 242).

A partir desse contraste, sobressai a figura ímpar de Peri, cuja bravura, honra e pureza de sentimento traçadas por Alencar, elevam-no aos patamares de uma nobreza, merecendo de Dom Antônio a seguinte deferência: *Credeme, Álvaro, é um cavaleiro português no corpo de um selvagem.* Para completar a transfiguração, *o índio caiu aos pés do velho cavalheiro, que impôs-lhe as mãos sobre a cabeça. / – Sê cristão! Dou-te meu nome.* / Peri beijou a cruz da espada (Alencar, 1994: 270 - grifos nossos). Como já observamos, contudo, a sujeição de Peri, e, por extensão, dos valores locais, figura-se ambígua no final do romance, quando a personagem recobra *a liberdade,* tornando-se novamente *o rei do deserto, o senhor das florestas dominando pelo direito da força e da coragem*.

O final d'*O Guarani* encontra-se mergulhado no ambiente selvagem e mítico que reporta ao próprio *dilúvio*, como conta a lenda do *Tamandaré*, o Noé indígena. Esta lenda é narrada a Cecília, por Peri, (no "Epílogo") que detém, nesse momento, o poder de narrar a história do seu povo (mesmo que, tal história se encontre modelada por uma tradição cristã).

João Alexandre Barbosa, numa leitura metalingüística do romance, vê nessa passagem do *dilúvio* uma referência

intertextual que reporta à própria criação do romance brasileiro, à fundação de uma nova tradição literária paralela à idéia de fecundação da terra por Peri e Ceci após a enchente do rio, esse dilúvio americano (Barbosa, *in* ALENCAR, 1994 – "Introdução").

Assumindo a perspectiva da lenda, o romance chega ao seu final apagando os limites entre o fantástico e o natural, a história e o mito.

Iracema – Natureza-Mãe

De que trata *Iracema*? Que outras leituras é possível fazer desta *lenda do Ceará*?

Poderíamos dizer que, como uma súmula dos ideais nacionalistas da *poesia* americana – índio e natureza transfigurados poeticamente –, esse romance de Alencar compõe a figura de uma Natureza-Mãe encarnada na lírica e trágica figura de Iracema. Em linhas gerais, podemos justificar esse recorte através de dois momentos complementares na composição do texto: a busca temática e o ajuste estilístico. Leitura neste sentido já foi indicada pelo jovem crítico Machado de Assis, em 1866, meses depois da publicação de *Iracema*:

> *Muita gente viu na poesia americana uma aberração selvagem, uma distração sem graça, nem gravidade. Até certo ponto tinha razão: muitos poetas, entendendo mal a musa de Gonçalves Dias, e não podendo entrar no fundo do sentimento e das idéias limitaram-se a rimarem as palavras, e não passaram adiante; os adversários, assustados com a poesia desses tais, confundiram no mesmo desdém os* criadores *e os* imitadores*, e cuidaram* desacreditar a idéia *fulmi-*

> *nando os intérpretes incapazes.* (...) *Felizmente, o tempo vai esclarecendo os ânimos; a 'poesia dos caboclos' está completamente nobilitada; os rimadores de palavras já não podem conseguir o* descrédito da idéia*, que venceu com o autor de I-Juca Pirama, e acaba de vencer com o autor de Iracema* (ASSIS, 1994: 848 - grifos nossos).

A leitura de Machado de Assis enfoca o valor (e as críticas) ao projeto de uma *literatura americana* que deve ter, como contrapartida imprescindível, a capacidade de executar formalmente tal projeto. Neste sentido, conclui o crítico adiante, que Alencar *houve-se nisto com uma ciência e uma consciência, para as quais todos os louvores são poucos*, revelando assim um escritor *com uma rara consciência literária* (*idem*, pp. 849-52).

No nível estilístico, o romance se desenvolve e ganha tonalidade expressiva a partir da força motriz do *símile*[12], que é, sem dúvida, o maior recurso imagístico desse poema de Alencar. Através do símile é que o narrador cria todo o jogo de ressonâncias (estéticas e programáticas) na relação homem-natureza, revelando a expressividade dos elementos naturais pintados ao longo do texto. Também é o símile que possibilita esse ininterrupto fluxo de valores e sentimentos que marcam o destino de Iracema no seu relacionamento com Martin Soares Moreno – cada estado de ânimo da Virgem dos lábios de mel encontra um elemento natural para representá-lo.

A Natureza, através desse jogo comparativo, eleva-se quase ao nível de uma personagem, ao lado de Iracema. A forma econômica e direta do símile possibilita ainda ao escritor reproduzir de modo convincente a estrutura elementar e orgânica da linguagem dos índios, captando a sua psicologia numa espécie de simbiose com o mun-

do selvagem e natural. Também aqui, é bastante sensível a leitura de Machado de Assis:

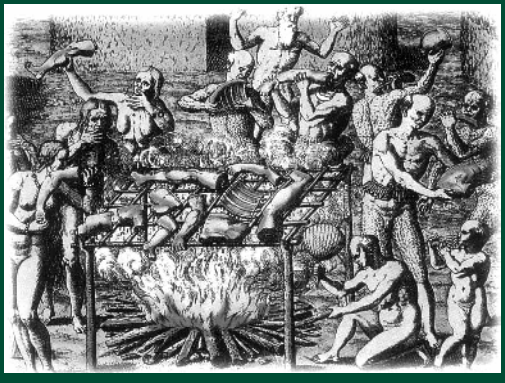
> (...) *não conhecemos a língua indígena; não podemos afirmar se o autor pode realizar as suas promessas, no que respeita à linguagem da sociedade indiana, às suas idéias, às suas imagens; mas a verdade é que relemos atentamente o livro do Sr. José de Alencar, e o efeito que ele nos causa é exatamente o mesmo a que o autor entende que se deve destinar ao poeta americano; tudo ali nos parece primitivo; a ingenuidade dos sentimentos, o pitoresco da linguagem, tudo, até a parte narrativa do livro, que nem parece obra de um poeta moderno, mas uma história de bardo indígena, contada aos irmãos, à* porta *da cabana,* aos últimos raios do sol 'que se entristece' (*Idem*, p. 849 - grifos do autor).

Mais que a verdade fatual, importa ao olhar crítico de Machado *o efeito* que o livro nos causa, um efeito de verossimilhança alcançado graças ao domínio poético das imagens. O *símile* é, assim, a ponte estilística que liga os seres humanos e os elementos da Natureza selvagem, reduzindo a distância entre eles, que passam então a girar numa mesma órbita de força e beleza, de proteção e poder.

Outro caminho de leitura a percorrer é o que aponta para convergência dos diversos elementos da trama em função do amor e da maternidade de Iracema como algo absoluto – um verdadeiro ato inaugural, se sobrepondo até mesmo aos valores sagrados da índia que, embora guardiã do segredo da jurema, usa desse licor alucinógeno para seduzir Martin.

Numa imagem literária de rara beleza, a triste Iracema alimenta seu filho, Moacir, com um misto de leite e sangue que vertiam de seu maltratado peito. Leite e san-

gue, uma fusão de vida e morte[13]. Esse filho da dor, mestiço de índia e branco, é o primeiro brasileiro, fundando uma nova raça. A maternidade se realiza em Iracema como o desdobramento de uma força primitiva da Natureza que dispõe de tudo, inclusive da vida e da morte num processo ininterrupto de transformação. Se no nível da fábula a raça indígena (representada por Iracema) foi sacrificada pelo processo de colonização, em termos poéticos mantém-se viva e expressiva a força da Natureza, da terra e do homem americanos, a povoar o imaginário de uma nação literariamente sempre por se fazer.



V
DIÁLOGOS BRASIL:
Alencar, Freyre e a identidade brasileira

> 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 pêra, o damasco e a nêspera?
>
> JOSÉ DE ALENCAR

Mais que um amor declarado às coisas da terra, aproximam Gilberto Freyre (o luso-tropicalista da *casa grande e senzala*) e José de Alencar (o arquiteto do primeiro grande projeto conciliador da nação), tanto o gosto por uma língua afeita ao paladar tropical, o espírito polêmico e combativo que os leva à prática de construção de paratextos que buscam não só explicar a obra e o projeto de seu autor, como influenciar os leitores, direcionando a recepção por caminhos esperados. A aproximação do pensamento e das estratégias discursivas de Freyre com as de Alencar destacam não apenas o talento poético de inspiração nacionalista deste, como um certo aprendizado romântico daquele.

Pretendemos aqui apenas surpreender alguns momentos em que os projetos nacionalistas de Freyre e Alencar se entrecruzam, destacando, para além das singularidades, alguns alinhamentos desses autores. Buscando muito mais sugerir questões do que aprisioná-las numa pretensa relação de causa e efeito, fonte e influência, iremos ga-

rimpar no espaço das reflexões gilbertianas alguns traços retóricos, estéticos e ideológicos que dialogam de perto com as idéias e os textos alencarianos, ambos num diálogo maior, que é o diálogo com um retrato de Brasil, muitas vezes tido por se fazer.

"Senhores" dos Caminhos

Numa entrevista concedida às pesquisadoras Rosa Maria Godoy e Moema Selma D'Andrea, em 1983, Gilberto Freyre remonta a um primeiro momento de sensibilização para com a realidade nordestina, a qual tende depois a se totalizar como realidade brasileira[14]. Vejamos o trecho da entrevista atinente à questão:

> Rosa Godoy – Quando e como começou sua preocupação com a realidade nordestina?
>
> *Gilberto Freyre* – ***(...) sendo eu um estudante brasileiro em universidade estrangeira descobri que muitos livros sobre o Brasil que eu conhecia quando tinha dezoito anos, não me permitia dizer aos meus colegas universitários das diversas partes do mundo, das demais universidades que eu freqüentei,*** o que era o Brasil e o que era ser brasileiro. ***Eu descobri que a base dessas histórias brasileiras, Varnhagen, Capistrano, Oliveira Lima, Calógeras, outras entre as melhores histórias aqui publicadas sobre o Brasil, não me diziam o que era o Brasil e o que era ser brasileiro.*** Tentei me convencer de que eu próprio tinha que fazer a descoberta desse Brasil mais íntimo, que nos historiadores convencionais, por mais ilustres, voltados para o passado brasileiro, não definiam, não interpretavam, não apresentavam (*apud* D'ANDRÉA, 1993: 199 – grifos nossos).

Descobrir o Brasil, apreender *o que era o Brasil e o que era ser brasileiro*, esta é a tarefa que se impõe Gilberto Freyre quando ainda distante do país, estudando no exterior. Mais que uma tarefa intelectual, o discurso da *descoberta* tem um tom heróico, quase messiânico, refletindo ainda um valor iniciático de grande e inédito empreendimento. Programático, Freyre faz *tábula rasa* dos estudos sobre brasilidade que o antecederam. Só ele poderia dar a ver um verdadeiro Brasil, uma identidade *mais íntima*; ele, enfim, seria o grande "senhor dos caminhos", para usar uma expressão cara a José de Alencar. Já nos deparamos com um Alencar exultante com seu achado etmológico, *o piguara*, pois tal imagem tinha muito a dizer de si mesmo e do seu projeto.

É importante destacarmos, neste momento da nossa leitura, a produtividade da metáfora do *piguara* para reler as imagens que Alencar e Freyre criam em torno de si mesmos ao se imporem a tarefa comum de fundar o Brasil, de fundar narrativas da brasilidade.

De flora e fauna

Alencar, sabemos pelo próprio Gilberto Freyre, foi leitura prazerosa e marcante na formação do antropólogo pernambucano:

> *Ao escrever, ainda menino, em língua inglesa, a tese universitária sobre a sociedade patriarcal brasileira em meados do século XIX, em que procurei sugerir que o escravo no Brasil de então era tratado melhor pelo senhor rural que o operário de fábrica na Europa da mesma época, creio ter, inconscientemente, seguido sugestões de um Alencar*

> *lido com entusiasmo e até fervor na meninice. Tanto fervor que me lembro de ter colhido então de sua páginas, num caderno quase secreto de garatujas*[15] *de menino de 11 anos, palavras que tinham para mim qualquer coisa de puramente físico e pecaminosamente sensual no seu encanto. Qualquer coisa de fisicamente encantador para os olhos, para os ouvidos e, de algum modo, para o paladar e até para o sexo de um menino sensualmente literário* (FREYRE, 1980: 6).

Impressiona, nesta passagem autobiográfica, o poder de sugestão e de sedução da prosa alencariana sobre o jovem aprendiz de escritor. Freyre se reconhece em Alencar neste gosto pela linguagem macia, palatável e sensual, aspectos bastante característicos de toda a sua prosa sócio-antropológica e, por reivindicação, prosa também ou essencialmente literária. Esse *saber com sabor* tem sido apontado como uma tonalidade estilística nas obras desse autodenominado *tradicionalista moderno*. Raul Lody, num ensaio em que busca confluências entre ciência e arte, *estética e região* em Freyre, assinala que o antropólogo *conseguiu combinar a especificidade científica à sensibilidade do olhar, do vivenciar, do comer, do beber, do falar, do sentir, do ser plenamente pernambucano, regionalmente nordestino e, ao mesmo tempo, articulador internacional e vocacionalmente* apipuquiano (LODY, 1997).

Esta sensibilidade gilbertiana para o que Raul Lody chama de *etnoestéticas* também seria um traço forte no imaginário alencariano, moldando princípios retóricos de grande força argumentativa, sobretudo pelo alto grau de ironia que podem conter.

Em sua "Benção paterna" ao romance *Sonhos d'Ouro*, José de Alencar nos lega, em meio a críticas, reflexões e ironias, um curioso painel da literatura e da sociedade brasi-

leiras da época, onde se fala, entre outras tantas coisas, (a) da má consciência dos críticos (traçando-lhes os diversos perfis); (b) do seu tempo – *século enxacoco e mazorral*; (c) do *velho e fiel público*, (d) da *nação oca*; (e) dos *períodos orgânicos da literatura brasileira*, que teria uma fase *primitiva*, uma *histórica* e, até mesmo, uma *infância*; para esta classificação cronológica, o romancista toma como parâmetro a evolução de sua própria obra; (f) da mestiçagem (que excetua os negros); (g) das influências literárias, observando que os influenciadores também foram influenciados, numa pragmática noção de intertextualidade; (h) dos neologismos que acompanham a dinâmica da língua; (i) da questão dos *enlatados* culturais, *coisa que pareça vinda em conserva lá da outra banda como a fruta que nos mandam em lata* (ALENCAR, 1959, p. 694 a 702; v. 1).

A partir desse ponto, Alencar tece uma analogia entre a língua e a fruta, onde a noção do *sabor* tropical perpassa igualmente o estilo do escritor (diferenciando-o, por exemplo, do estilo "português") e a polpa da fruta – é tudo uma questão de aclimatação, indica Alencar.

O autor de *Iracema*, a virgem dos *lábios de mel*, conclui sua "benção paterna" num jogo (ele tinha fama de bom charadista) em que *humour*, crítica e ironia se fundem para compor uma alusão à "genuinidade" da língua brasileira. Esse jogo retórico, contudo, traz a marca da ambigüidade que perpassa as principais polêmicas que tentavam dar conta da relação valorativa entre a cultura nacional e a européia. Vejamos como Alencar concebe o sabor da língua: ele lança uma *mui séria questão* aos *doutores em filologia*, esperando que seja *magistralmente debatida*. Apoiado nas *sábias e profundas investigações* científicas, indicativas de que a *transformação mecânica das línguas se opera pela modificação dos órgãos da fala* (apofonia), pergunta José de Alencar:

> *"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 pêra, o damasco e a nêspera?"* (*idem*, p. 702; grifos nossos)[16]

Entre *chupar* e *sorver*, Alencar deixa ao leitor a decisão, a resposta, o problema.

De flora e fauna:

Em 1855, na quarta das suas "Cartas sobre *A Confederação dos Tamoios*", Alencar já levantara a voz do argumento contra todos aqueles que *dizem que as nossas raças primitivas eram raças decaídas, que não tinham poesia nem tradições; que as línguas que falavam eram bárbaras e faltas de imagens, que os termos indígenas são mal sonantes e pouco poéticos;* enfim, contra todos aqueles que acham *que devemos ver a natureza do Brasil com os olhos do europeu*[17]. A partir de idéias tão contundentes, Alencar vê se revelar um fato que considera *um paradoxo em literatura, um sofisma*, ou seja, o fato de que é possível *dar poesia* a coisas que normalmente consideramos vulgar. Nesse sentido, evoca alguns exemplos, como a presença da *bananeira* (árvore tida como vulgar) na obra de Bernandim de Saint-Pierre. Chateaubriand, no *Gênio do cristianismo*, *achou uma fonte de inesgotável poesia descrevendo a beleza do sentimento da maternidade do jacaré, um réptil monstruoso e disforme, Virgílio escreve um poema sobre um mosquito* (*idem*, pp. 27-8). Em meio a esses e outros exemplos que envolvem animais *que nos parecem os mais desprezíveis*, tenta o escritor encontrar uma justificativa, um argumento convincente para a utilização da natureza e do índio (com seus usos e costumes) como motivos poéticos.

À parte a ambigüidade do argumento, que se apresenta como um "paradoxo" enquanto defesa da "cor lo-

cal" (o resgate, pela linguagem do *monstruoso e disforme*, considerando-se a analogia com o exemplo do jacaré e, indiretamente, a inserção do índio nesse paradigma), à parte isso, temos explicitada uma concepção poética do escritor que, à primeira vista, aponta para a imanência textual, para a materialidade do signo e a emergência da forma como fatores de poeticidade (a beleza poética, diz ele não se limita a determinados ideais ou objetos tidos como elevados).

Contudo, o afastamento do *objeto* da representação poética referia-se apenas à aparência exterior do mesmo, e não a um voltar-se para a poesia da linguagem articulada de forma especial. Alencar compreende que *em tudo há o belo*, e por isso *em tudo há poesia, contato que se saiba vibrar as cordas do coração, e fazer cintilar esse raio de luz que Deus deixou impresso em todas as coisas* (*idem*, p.28). Com isso, ao fazer *vibrar as cordas do coração* e ao apontar uma transcendência divina do objeto, Alencar mantém-se ainda afastado de uma concepção da poesia moderna: a que faz "vibrar" as cordas da linguagem e faz "cintilar" não o raio de luz divino, mas as explosões semânticas e expressivas das palavras sobre tensão, submetidas ao entrechoque de forças formais inéditas. Mas, convenhamos, Alencar era um romântico, muito romântico.

O *sabor* do texto, para Alencar, estaria mais ligado à capacidade de se aproximar do mundo natural para, com as lentes do coração, captar *o reflexo da divindade sobre a matéria* (*idem*, p. 28). Aqui, a poesia se aproximaria da pintura, segundo o princípio horaciano do *Ut pictura poiesis*. Daí a abundante utilização da referência à *pintura* (e à descrição) como técnica elevada de representação literária.

Na primeira das "Cartas sobre *A Confederação dos Tamoios*", expõem-se, num curto espaço, os seguintes quadros:

> *Se me perguntarem o que falta, de certo não saberei responder; falta um quer que seja, 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*; a pintura *da vida dos índios não tem, na minha opinião, a menor beleza*; *demais, o autor não aproveitou a idéia mais bela da* pintura: *o esboço histórico d'essas raças extinctas, a origem d'esses 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 fruto de suas vigílias* (Alencar, *in* CASTELLO: 1953: 5-6).

Em sua "última carta", é bem verdade, Alencar dedica cerca de duas páginas para exaltar o valor e as virtualidades da palavra (um Dom divino, acreditava). Contudo, esta palavra se submete ainda a *exprimir o pensamento com toda sua singeleza* (como ciência), e *reveste a idéia de todos os relevos, de todas as graças*, (como arte). É assim, a confiança numa *palavra* com poder de representação fiel do pensamento e de expressão graciosa da idéia, das emoções humanas (*idem*, pp. 30-1).

Ao sabor da língua

Esse imaginário que cruza referências lingüísticas, estéticas e sócio-antropológicas e de uma flora tropical (muitas vezes de forma sinestésica) perpassa igualmente o uni-

verso literário de Alencar e Freyre. Retomemos, com Freyre, suas garatujas de menino, anotações de um vocabulário alencariano, no qual as palavras

> *que pareciam dançar no papel para deleite único, íntimo, secreto dos olhos do menino* [Freyre] *a quem elas se apresentavam redondas, gordas, maduras e às vezes maternal e ternamente moles, como, a despeito do seu significado, ou de acordo com ele, magoa, gema, mimo, gozo, colo, coxa, sinhá, mingau, maná. Pois de Alencar pode-se talvez dizer que sem ter propriamente feminilizado a língua portuguesa ao abrasileirá-la, amaciou-a, quebrando nela excessos de 'ãos' e durezas de pronomes sempre autoritária e masculinamente colocados* (FREYRE, 1980: 6-7).

A questão da língua *brasileira* gerou muitas polêmicas no percurso intelectual de José de Alencar, bem como no de Gilberto Freyre. O uso deliberadamente descontraído da linguagem, com fortes modulações de oralidade e pontuado de coloquialismo, é uma marca decisiva na construção de uma imagem de nação destes escritores. Na defesa intransigente de um falar sedutor, visceralmente comprometido com as formas populares de expressão, Freyre chega a apontar o que acredita ser um aspecto artificioso e superficial da língua no famoso verso de Mário de Andrade – na já citada entrevista, ele assim se pronuncia a respeito das repercussões do Modernismo do Sul no Nordeste:

> *Rosa Godoy – O Sr. Acha que autores como Manuel Bandeira, José Lins do Rego, Jorge de Lima, Ascenso Ferreira, para citar apenas esses nordestinos, receberam alguma influência das correntes modernistas do Sul, lideradas por Mário e Oswald de Andrade?*
>
> *G. Freyre – Acho que sim.* (...) *que houve influências do Modernismo, houve, mas não foi a predominância. Por exemplo, a língua que*

> *Mário diz ter criado, aquela história de começar dizendo em vez de "disse-me", "me disse" não pegou. Mas uma linguagem nordestina pegou.* (...) *Eu chamaria a atenção do falar cotidiano de José Lins do Rego nas novelas dele, assunto de um excelente estudo de Manuel Cavalcante Proença, uma coisa que se generalizou* (*in* D'ANDRÉA, op. cit., pp. 210-211).

A atenção ao falar cotidiano, o gosto pela oralidade, propícia a um tom intimista/familista, parecem se constituir, para o sociólogo pernambucano, recursos retóricos fomentadores de um tipo de discurso (o seu próprio) de grande alcance persuasivo e que, aparentemente, estaria postado além ou aquém de qualquer uma outra ordem que não fosse a da confraternização. E é como mestre destas estratégias persuasivas, que podemos surpreendê-lo em inúmeras situações (dentro e fora dos textos). Selecionamos uma bastante ilustrativa, quando da leitura, em 1952, do Manifesto Regionalista (de 1926?), durante as comemorações dos 25 anos de surgimento do *Regionalismo do Recife, ao seu modo também modernista*:

> *Vou agora ler o chamado "Manifesto regionalista de 1926"...Como é um tanto longo, lerei o documento... em voz de conversa e parando no meio da leitura para não cansar o auditório. Leitura em duas partes. Entre uma e outra, a gentileza da família Odilon Nestor concordou em servir aos ouvintes, como nos dias heróicos do regionalismo, sequilhos e doces regionais* (FREYRE, 1952: 11).

Mais que o ideário do Movimento Regionalista, esta linguagem de confraternização, de roda de amigos, afirmaria a imagem que o próprio Freyre urdira para si e que, sistematicamente, difundiu, no que o seguiram muitos dos seus admiradores. Qual seria a síntese dessa imagem? Ape-

sar de ser "um bem nascido", de ter feito sistematicamente todos os estudos universitários nos Estados Unidos e ter freqüentado meios universitários na Europa, Freyre teria se incumbido da tarefa de resgatar os nossos valores mais populares (leiam-se tradicionais), sua culinária, suas crenças, seus costumes e, principalmente, sua língua, *o português do Brasil*.

O movimento Regionalista do Recife tinha como meta a unificação dos estados nordestinos em torno dos seus valores mais tradicionais para fazer frente ao modernismo de *imitação* dos valores europeus praticado pelo Sul do Brasil. Neste movimento de preservação dos valores mais tradicionais (tidos também como os mais genuinamente nacionais, já que o Nordeste seria o berço, a síntese do Brasil), a culinária nordestina assume o papel de grande expoente, daí a marcação do espaço gastronômico a intervalar a fala do orador Gilberto Freyre durante a leitura do manifesto. É ainda cioso da importância da culinária na representação dos nossos valores mais autênticos que, à página 40 do *Manifesto Regionalista*, ele lamenta que *quase não se vê conto ou romance* [atuais] *em que apareçam doces e bolos tradicionais como em romances de Alencar*. Verifica-se, na leitura do *Manifesto* e dos ideários freyrianos, a confluência dos sabores gastronômicos com as metáforas de um *sabor da língua* que matiza e orienta um saber "profundo" das nossas raízes culturais.

É preciso destacar que, a partir do Romantismo , a *língua* passa a ser um dos vetores mais importantes da cultura brasileira no sentido de uma diferenciação cultural. José de Alencar, no seu "Pós-escrito" a *Iracema*, entre muitas outras questões, já discute sobre a colocação dos

pronomes na língua portuguesa do Brasil. Segundo o escritor,

> *é também matéria de escândalo* [no seu texto literário] *a colocação dos pronomes pessoais que servem de complementos ao verbo,* me, te, lhe *e* se. *Entendem que nós os brasileiros afrancesamos o discurso, fazendo em geral preceder o pronome, quando em português de bom cunho a regra é pospor o pronome* (ALENCAR, 1979: 111; grifos do autor).

Vemos que Freyre, ao mesmo tempo em que questiona o alcance da proposta marioandradeana ou, mais precisamente, da formulação modernista que tem como ícone o poema "pronominais", de Oswald de Andrade[18], reivindica para a literatura uma linguagem popular nordestina, *uma coisa* que, segundo ele, *se generalizou* com o Movimento Regionalista. Neste sentido, podemos destacar os versos de "Evocação do Recife" [1925], de Manuel Bandeira (os quais, na verdade, poderiam ser vistos numa perspectiva complementar a *boutade* de Mário quando se refere à colocação do pronome):

A vida não me chegava pelos jornais nem pelos livros
Vinha da boca do povo na língua errada do povo
Língua certa do povo
Porque ele é que fala gostoso o português do Brasil
Ao passo que nós
O que fazemos
É macaquear
A sintaxe lusíada

A história deste poema, tanto sua proposta estética como o contexto em que foi produzido e primeiramente

divulgado, traz alguns elementos importantes para se compreender o ideário *Regionalista do Recife* e a militância empreendida (inclusive *a posteriori*) por Gilberto Freyre ao longo de toda a sua vida. Segundo o sociólogo, num artigo de 1936,

> *o poema em certo sentido mais brasileiro de Manuel Bandeira – "Evocação do Recife" – ele o escreveu porque eu pedi que ele o escrevesse. O poeta estranhou a princípio o pedido do provinciano. Estranhou que alguém lhe encomendasse um poema para uma edição especial de jornal como quem encomenda um pudim ou uma sobremesa para uma festa de bodas de ouro. Não estava acostumado – me escreveu de Santa Teresa – a encomendas dessas. Parece que teve vontade de não escrever poema nenhum para tal edição – que se tornou depois o* Livro do Nordeste*, organizado em 1925 para comemorar o primeiro centenário do* Diário de Pernambuco. *Mas um belo dia recebi "Evocação do Recife"* (FREYRE, 1987c: 157).

Apesar de esclarecer, neste mesmo artigo, que na época (1925) *não conhecia pessoalmente Manuel Bandeira. Só de nome. Nem mesmo de retrato*, Freyre, em outros momentos, reivindica uma espécie de co-paternidade de "Evocação do Recife", tendo em vista sobretudo o fato de que o poema representaria bem a sua proposta regionalista, já que é de forma modernista, ressaltando, entretanto, valores regionais. Sobre esta questão, escreve Moema Selma D'Andrea:

> *Já é antológica a insistência de Gilberto Freyre em afirmar, nos vários prólogos reatualizados de seus livros – quando se refere ao regionalismo tradicionalista – a co-paternidade do poema. Em entrevista da qual participei, colocada a questão do Regionalismo versus Modernismo, ele reitera: "Por exemplo, o poema de Manuel Bandeira*

> – *'Evocação do Recife' – é de forma modernista, valorizando, entretanto, valores regionais e tradicionais. Uma inspiração minha... como Manuel Bandeira o reconhecia". Pedido, sugestão ou inspiração, o certo é que "Evocação do Recife" resolveu poeticamente o impasse entre a tradição e a ruptura: forma livre e conteúdo de valores regionais-tradicionais. O autor da "Nova Poética", para quem na poesia há de haver "a marca suja da vida" e "fazer o leitor satisfeito de se dar o desespero", no momento da evocação superpõe valores tradicionais que a memória adulta reteve na reivindicação da infância* (op. cit.., pp. 31-2).

Voltemos, mais uma vez, ao diálogo de Freyre com o primeiro grande ideólogo da identidade nacional, José de Alencar.

Nos paratextos de *Iracema* ("Prefácio", "Carta", notas e "Pós-escrito à segunda edição"), Alencar, que também se recusara a "macaquear a sintaxe lusíada", enfrenta a questão da língua e do estilo literário, defendendo uma expressão própria à realidade brasileira: *Minhas opiniões em matéria de gramática têm-me valido a reputação de inovador, quando não é a pecha de escritor incorreto e descuidado* (Alencar, "Pós-escrito", 1979: 105). Quando em 1865, ALENCAR publicou *Iracema*, Pinheiro Chagas, o estadista e escritor português, verberou contra os neologismos e construções sintáticas arrojadas que o romance continha e que, segundo ele, só contribuíam para encher o "velho português" de incorreções. A este protesto que vinha do outro lado do Atlântico, José de Alencar respondeu argumentando que a pátria é nacionalidade do povo e a língua é nacionalidade do pensamento: *O corpo de uma língua, a sua substância material, que se compõe de sons e vozes peculiares, esta só a pode modificar a soberania do povo, que nestes assuntos legisla diretamente pelo uso* (*idem*, p. 106).

Na famosa conferência de 1942, intitulada "O movimento modernista", Mário de Andrade, ao fazer um balanço crítico (e um tanto pessimista) do movimento vanguardista da década de 20, passa em revista a questão da *língua* como componente de uma cultura literária nacional. O autor de *Paulicéia desvairada* ataca o artificialismo com o qual escritores e filólogos exercitavam a *naturalidade* da língua escrita. Os filólogos, diz Mário,

> *Os mais avançados vão até aceitar timidamente que iniciar a frase com pronome obliquo não é "mais" êrro no Brasil. Mas confessam não escrever... isso, pois não seriam "sinceros" com o que beberam no leite materno. Beberam des-hormônios! Bolas para os filólogos!* (ANDRADE, 1972: 246-7).

Mário professa ainda o seu *repúdio* aos que *pesquisaram sobre a língua escrita nacional*, por tornarem *odiosa a língua brasileira* com os *exageros* com que procuravam ostentar o problema. Neste momento, ele revê criticamente a própria posição que assumiu no chamado *momento heróico* do modernismo:

> *Eu sei: talvez neste caso ninguém vença o escritor destas linhas.* (...) *Mas é certo que jamais exigiu lhe seguissem os brasileirismos violentos. Se os praticou (um tempo) foi na intenção de por em angústia aguda uma pesquisa que julgava fundamental* (ANDRADE, 1972: 247).

Afirmando a diversidade no Brasil (década de 40) de *numerosas tendências e constâncias sintáxicas que lhe dão natureza característica à linguagem*, Mário de Andrade conclui esta reflexão evocando, em tom enigmaticamente nostálgico, a figura de Alencar: *mas isso decerto ficará para outro futuro movimento modernista, amigo José de Alencar, meu irmão* (*id. ibid.*). Neste momento, podemos dizer que as preocupa-

ções de Mário de Andrade convergem, como as de Gilberto Freyre, para o solo nacionalista mapeado por José de Alencar no que diz respeito à importância expressiva e estratégica da língua para se pensar e se fazer a literatura brasileira. Contudo, a influência ou a inspiração de Alencar sobre Gilberto Freyre é bem mais ampla, extrapola a problemática específica da língua e atinge uma visão mais sistêmica de cultura, pelo sociólogo chamada de *lusotropicalista*. Além disso, poderíamos destacar ainda o gosto pelos paratextos (prefácios, notas, apresentações, posfácio, ensaios etc.) como estratégia de legitimação da própria obra.

Num ensaio considerado por José de Alencar como sua "autobiografia literária", intitulado *Como e porque sou romancista,* o autor de *Iracema* passa em revista sua formação de leitor e de escritor comprometido com a aclimatação do romance a uma realidade nacional:

Seria esse o livro dos meus livros. *Si n'alguma ora de pachorra me dispuzesse à refazer a cançada jornada dos 44 annos, já completos; os curiosos de anedoctas litterarias saberiam, além de muitas outras cousas minimas, como a inspiração do Guarany, por mim escripto aos 27 annos, cahio na imaginação da criança de nove, ao atravessar as matas e sertões do norte em jornada do Ceará à Bahia* (ALENCAR, 1995: 14 – grifos do autor).

7

Por sua vez, Gilberto Freyre, com certeza inspirado em Alencar, também escreve um texto-manifesto no qual vai afirmar, mais uma vez, a sua conformação de "escritor literário", mesmo quando no papel de cientista social. Sugestivamente, o texto intitula-se "Como e porque sou e não sou sociólogo" (FREYRE, 1980), no que explicita

um diálogo (que não se restringe apenas a este texto) com o ideário lusotropicalista e com a obra do escritor cearense.

Numa tentativa de imprimir uma feição mais crítica a tal diálogo, ou de fazer transcender o grande sentimento de admiração (na verdade, uma indisfarçável identificação) que nutria por Alencar, o sociólogo e literato Freyre escreve, no início da década de 50, "Reinterpretando José de Alencar", que está publicado em *Vida, forma e cor*, coletânea de ensaios de 1962. Seu objetivo seria apenas sugerir *o auxílio que à interpretação específica de uma literatura ou da personalidade de um escritor de gênio* [...] *pode trazer a interpretação sociológica e psicológica da cultura* (FREYRE, 1987: 121). Para tanto, se vale de um critério geral, por ele mesmo esboçado, o *familismo*: a cultura e a sociedade brasileiras *se explicam principalmente como expressões ou resíduos de uma formação processada em torno da família patriarcal e escravocrática do que em volta do Estado, da Igreja ou do indivíduo* (*Idem*, p. 120). Na verdade, este é o critério que está na base do pensamento freyriano, largamente explorado na sua obra maior, *Casa-Grande e Senzala.*

O *familismo*, por sua vez, seria a justificativa do *paisagismo agreste e tropical no romance de José de Alencar, em contraste com a quase ausência de paisagem, de cor e de trópico em Machado.* As paisagens vigorosamente montadas pelo escritor cearense foram o cenário onde melhor teria atuado, antes de sua própria obra (de Freyre), uma sociedade lusotropical. O lusotropicalismo na literatura de Alencar tornaria *seus romances e alguns dos seus outros escritos literários atraente objeto de estudo para qualquer reinterpretação da cultura brasileira como aspecto da civilização que vem sendo denominada lusotropical. Lusotropical, em particular. Hispanotropical, em geral.*(*Idem*, p.119).

Parece-nos, no entanto, que ao eleger a obra de Alencar como *atraente objeto de estudo para qualquer tentativa de reinterpretação da cultura brasileira*, Gilberto Freyre estaria indiretamente trazendo para o centro da análise a sua própria obra, e conduzindo a respeito uma leitura mais "apropriada" (tarefa, aliás na qual se empenhou sistematicamente, seja no interior dos textos, nos inúmeros prefácios, nas entrevistas). Para ele também refletiria, num bem armado jogo de espelhos, o que põe a lume quando enfoca Alencar:

> *um tropicalista que, para afirmar-se tropical, não precisou de repudiar sistematicamente na herança lusitana do Brasil senão o que essa herança lhe pareceu importar de imposição aos brasileiros, pelos escritores portugueses mais acadêmicos, de uma condição colonial ou subportuguesa, por ele julgada intolerável do ponto de vista da expressão literária da linguagem. Em essência, porém, foi um legítimo tropicalista* (*id.*, *ibid.*).

VI
UM LEITOR DE ALENCAR

No volume 1 das obras reunidas de Brito Broca, *Românticos, pré-românticos, ultra-românticos,* encontramos um conjunto de artigos, dez ao todo, que gira em torno de aspectos relevantes da vida e obra do escritor José de Alencar. Esses artigos foram publicados esparsamente em suplementos literários, cobrindo um intervalo de tempo que vai de 1952 a 1960. Reunidos em livro, eles refazem, em mosaico, uma escrita/crítica que, conforme o próprio autor gostava de dizer, *com secreta vaidade, se fez aos pedaços* (BROCA, 1979: 17).

Os títulos dos artigos já indicam a diversidade dos temas tratados, enfocando ora a vida social e política, ora a obra ou mesmo as polêmicas e influências literárias do autor de *Iracema*. Vejamos os títulos: "Revivendo Francisco Octaviano", "E sumiu-se no horizonte...", "Conversa sobre José de Alencar", "*Ao correr da pena*", "Alencar e a Polícia do Império", "Lutas e debates de José de Alencar", "Reminiscências balzaquianas em Alencar", "Nabuco contra Alencar", "Um depoimento sobre Alencar", e "A situação financeira de Alencar".

As abordagens pontuais feitas por Brito Broca apresentam uma estratégia de leitura que salienta a interde-

pendência entre vida e obra de Alencar, o que o aproxima da nossa perspectiva de leitura, tendo em vista que procuramos sublinhar as relações críticas entre a figura intelectual de Alencar e o cenário político e cultural com o qual dialogava. Com uma metodologia que cruza fragmentos de textos e contextos de forma recorrente e sob ângulos variados, Brito Broca fornece um inventário temático com o qual podemos delinear alguns perfis de José de Alencar dentro do ideário romântico.

Brito Broca foi um pesquisador por vocação, um autodidata, e construiu sua carreira de crítico fora da instituição universitária, atuando na imprensa a partir da década de 30. Alexandre Eulálio, no prefácio do citado volume, cria uma bela metáfora para ilustrar a relação de Brito Broca com os estudos literários e culturais:

> (...) *usou seja de talento e técnicas jornalísticas quanto de critérios do ensaísmo, aplicando ora a divagadora curiosidade do viajante disponível, ora a preocupação classificatória do botânico herborizando no campo* (Eulálio, *in* BROCA, 1979: 9).

O José de Alencar cronista aparece em dois artigos: "Revivendo Francisco Octaviano" e o que leva o título da própria coluna de crônicas de Alencar, "*Ao correr da pena*". Em ambos, Brito Broca fala da indicação de Alencar, por Francisco Octaviano, aos jornais. O ano é 1854 e o ainda desconhecido Alencar é recusado pelo Jornal do Comércio: *Procurou-se para 'A Semana'* [nome do suplemento de variedades] *a grande ilustração, o estilo clássico, mesmo o grande talento; mas não se procurou o feitiço, o demônio inspirador dos 20 anos*, relata Octaviano, que resolve então indicar aquele jovem promissor para o Correio Mercantil, onde o escritor mantém sua coluna, "Ao Correr da

Pena", por apenas oito meses, sobre o que se pronuncia Brito Broca no artigo que leva esse título:

> *Ao cabo de oito meses, Alencar deixava a secção. Qual o motivo?* O fato de se ver tolhido na sua liberdade de escritor – *diria ele na polêmica que teve com Nabuco em 1875. A 8 de julho de 1855, ao publicar o último folhetim, pedia à redação que não mais se utilizasse do título 'Ao Correr da Pena', que ali adotara.* 'É meu filho' – *escrevia então – 'e por isso reclamo-o para mim, mesmo porque talvez me resolva mais tarde a continuá-la em outro qualquer jornal que me queira dar um pequeno canto'. Esse canto lhe foi oferecido de novo no Jornal do Comércio, mas Alencar se recusou ainda mais uma vez a aceitá-lo. Nunca mais voltaria a escrever folhetins* (*idem*, p. 248 - grifos nossos)[19].

Destacam-se nesse episódio duas grandes recorrências na trajetória de Alencar: a primeira é a defesa da sua "liberdade" como escritor e intelectual, sobretudo nas polêmicas que traziam à baila as questões literárias e nacionalistas; a segunda, é a utilização da metáfora *pai-filho* em relação ao nome de sua coluna, metáfora várias vezes retomada dentro do ideário romântico de busca da nacionalidade e de afirmação do gênio literário.

Tendo sido um dos homens mais endeusados no Brasil, Alencar foi também um dos mais atacados – assim começa Brito Broca o artigo "Lutas e debates de José de Alencar" (op. cit., p. 254). Este, juntamente como mais dois outros, "Nabuco contra Alencar" e "Alencar e a Polícia do Império", vai tratar das polêmicas literárias nas quais o escritor esteve envolvido ao longo de sua vida. Vem à baila a polêmica sobre a *Confederação dos Tamoios*, de Gonçalves de Magalhães, no ano de 1956. Nesse episódio tem início também as divergências de Alencar com o Imperador, Dom Pedro

II, que se posicionou favorável ao autor do poema, seu protegido. As querelas de Alencar com o Imperador se desdobram em 1870, quando Dom Pedro barra sua pretensão à senatoria pelo Ceará:

> *Acusa-se Dom Pedro de haver empreitado o jornalista português José Feliciano de Castilho para realizar uma campanha de demolição contra o romancista. Não se verificou até hoje onde isso pode ser exato. Tudo nos leva a crer, no entanto, que a campanha movida por Castilho teve um propósito sensasionalista: o de visar o escritor aclamado por todo o Brasil, o homem cuja a consagração era unanimemente reconhecida* (...) *José Feliciano de Castilho voltou-se contra o romancista numa série de panfletos em forma de cartaz, sob a assinatura de Cincinato e publicada nas "Questões do Dia". Era uma análise minunciosa e mesquinha da obra de Alencar, com o propósito de catar pequenas impropriedades, vícios de linguagem, erros de gramática, deslizes, lapsos.* (BROCA, 1979: 254).

Na esteira de Castilho, o escritor cearense, Franklin Távora, também adota um pseudônimo, Semprônio, e passa a atacar a reputação literária de Alencar. Sobre as críticas desses dois desafetos de Alencar, conclui Brito Broca:

> *Quem lê hoje as cartas de Cincinato e Semprônio verificará que em muitos pontos os dois agressores de Alencar tinham razão. Mas submetido a idêntico processo de análise, muito romancista poderia ter sua glória abalada. O que Castilho e Távora não reconheciam era o valor poético da prosa de Alencar* (*idem*, p. 255).

Passando pelos "ataques isolados" das críticas moderadas de Antônio Henriques Leal, Tobias Barreto e Sílvio Romero, Brito Broca relata ainda, na crônica "Lutas e

debates de Alencar", a disputa retórica com Joaquim Nabuco. Esta polêmica, pela importância que assume na época, merece de Brito Broca uma crônica própria, "Nabuco contra Alencar". Ela é desencadeada logo após o fracasso de bilheteria da peça alencariana *O Jesuíta,* em setembro de 1873. Segundo Brito Broca,

> *o ponto de partida da questão foi um artigo de José de Alencar em* O Globo*, em 26 de setembro de 1875, clamando contra a indiferença do público, que se recusara a assistir ao drama* O Jesuíta*. Alencar enche todo um rodapé, queixando-se amargamente da platéia fluminense, só interessada por peças estrangeiras, pelo que traz o rótulo de Paris e mesmo de Portugal* (...)*, aludindo depois os motivos político-religiosos, que deviam ter concorrido também para o fracasso do drama* (*idem*, p. 261).

Vemos que as queixas de Alencar ganham conotações nacionalistas e políticas nessa crítica à *platéia fluminense*, cujos olhos estariam voltados para a produção literária estrangeira, além de rejeitar a discussão de um tema polêmico local, a questão religiosa marcada pela *anistia dos bispos Dom Vital e Dom Antônio de Macedo Costa* [que] *era recente, e* (...) *estava, por assim dizer, ainda a sangrar. A peça exalta o Clero sob o ponto de vista patriótico, fazendo de um jesuíta um precursor da nossa independência* (*idem*, p. 255).

Conforme Brito Broca, o primeiro rodapé de Nabuco contra Alencar foi publicado no dia 3 de outubro, de 1875, no mesmo jornal (O Globo). Nabuco toma a defesa do público e passa a atacar o escritor, que segundo ele, *não queria se sujeitar à crítica*. O fracasso da peça, diz Nabuco, deveu-se à falta de qualidade de dramaturgo de Alencar. A réplica deste veio no dia seguinte no mesmo jornal, sugerindo que a crítica de Nabuco não passava de inveja.

Ainda nesse artigo, Brito Broca destaca que *a parte mais interessante da polêmica gira em torno de O Guarani. Nabuco se aplica em assinalar que tudo no livro parece ofender a História, a verdade, a Arte, as leis da composição literária* (*idem*, p. 263).

Brito Broca assinala o descompasso entre a literatura romântica de Alencar e os ideais literários realistas já em voga na Europa, e com os quais Nabuco havia entrado em contato, pois há pouco havia retornado do velho continente:

> *Em 1875, o Realismo, de há muito implantado na França, começava a ter repercussão entre nós, e precisamente Alencar, que havia lido muito Balzac, nos tempos de estudante, em São Paulo, pretendia seguir a nova escola. Em peça como* Asas de um Anjo*, procurara mesmo fazer realismo à maneira de Dumas Filho e Augier.*(*idem*, p. 263).

Põe-se em questão o confronto de duas estéticas, a realista predominante na Europa, e a romântico-nacionalista empreendida por Alencar. Brito Broca destaca o cerne do problema ao marcar a posição ambígua de Alencar na defesa de seu romance, que havia sido classificado de inverossímil por Nabuco:

> *Alencar podia responder-lhe dizendo tratar-se de personagens idealizados, sujeito não às leis da realidade e sim às licenças da imaginação. Mas seriam idéias retrógradas para a época, em que a ficção romântica já estava praticamente liquidada na Europa; assim, romântico, Alencar procurava encartar-se na categoria de realista, chegando até a afirmar, em certa altura da polêmica, que se dedicava ao 'romance fisiológico', numa evidente presunção de seguir a esteira de Balzac* (*id., ibid.*).

Expõe-se aqui um dos grandes conflitos enfrentados por José de Alencar, ou seja, o de elevar a literatura brasileira aos patamares da européia e, ao mesmo tempo, o de criar uma literatura de fundação, de caráter nacionalista. Priorizando o nacionalismo, Alencar adota estratégias literárias românticas, uma vez que a estética realista pouco se prestaria, naquelas condições históricas, a criar uma imagem positiva da nação brasileira. Nada impede, contudo, que Alencar, fazendo uso de um malabarismo retórico de ocasião, tente uma aproximação com a literatura realista em voga na Europa.

Essa questão é retomada por Brito Broca no artigo "Conversa sobre Alencar", que, juntamente com "Reminiscências balzaquianas em Alencar" e "Sumiu-se no horizonte...", formam um conjunto de textos que vão enfocar mais diretamente aspectos literários da obra do escritor. No primeiro, Brito Broca marca claramente a sua posição no que diz respeito à polêmica entre imaginação e realidade:

> *Chegamos assim a um ponto essencial: que ninguém procure no autor de* O Guarani *a verdade, e sim a poesia, a idealidade. A história de Peri e Ceci é absurda: pouco importa se ela participa do mesmo caráter das narrativas das* Mil e uma noites (*idem*, p. 244).

Esvaziando completamente as relações da obra de Alencar com a história e as utopias nacionalistas românticas, Brito Broca sobrevaloriza o aspecto meramente fantasioso do indianismo do escritor. Hoje, dentro de uma dialética de *diferença* e *repetição*, *centramento* e *descentramento*, é possível reavaliar o projeto literário de Alencar levando

em conta o seu contexto, as múltiplas linhas de força com as quais dialogava. É preciso buscar nas suas respostas literárias a estes contextos, um modelo estético e ao mesmo tempo um discurso ideológico de diferenciação e afirmação cultural da nação.

Em "E sumiu-se no horizonte...", Brito Broca trata da recepção de *O Guarani* nos meios jornalísticos. Publicado em 1857, o romance não repercutiu na imprensa: *O grande acontecimento literário de 1857 não seria O Guarani e sim outra obra de feição indianista,* Os Timbiras*, de Gonçalves Dias* (*idem*, p. 239). Depois de retomar a polêmica de Nabuco (quando o romance de Alencar já era famoso), Brito Broca passa a falar das *influências* absorvidas pelo escritor no citado romance: *Fala-se em Walter Scott, em Chateaubriand, em Cooper. Parece estranho que ninguém se tenha lembrado até hoje (pelo menos que eu saiba) de Alexandre Herculano* (*idem*, p. 240). Por fim, ainda dentro dos parâmetros que balizam literatura e realidade, Brito Broca tece considerações sobre a questão em torno da "geografia" do romance, onde destaca a polêmica quanto à localização do rio Paquequer, personagem do romance *O Guarani*.

Nas "Reminiscências balzaquianas de Alencar", Brito Broca vai discutir as motivações que levaram o romancista a traçar o plano de sua obra no prefácio de *Sonhos D'Ouro*, em 1872, sob o título de "Benção Paterna". Na opinião do crítico, o texto foi motivado pela publicação, em 1871, do romance *La Fortune des Rougon*, de Émile Zola:

> (...) *romance no qual* [Zola] *apresenta o traçado geral de sua obra cíclica, e foi talvez isso que levou Alencar, examinando os romances que havia escrito, verificar a exeqüibilidade de enquadrá-los também em ciclos* (*idem*, p. 257).

Brito Broca destaca que nesse prefácio José de Alencar já reivindica para si a condição de realista, o que seria retomado na citada polêmica com Nabuco, quando o escritor se declara *num rasgo balzaquiano, que se dedicava ao romance fisiológico* (*idem*, p. 258).

A perspectiva crítica de Brito Broca nos permite visualizar, a partir de mais de um ângulo, a produção literária do criador da *virgem dos lábios de mel*, em meio às (in)determinações sociais, políticas e culturais da sua época. Desses artigos, ficam-nos alguns dados que reforçam o ponto de vista de que a obra de Alencar, quando lida de forma descontextualizada, perde importantes referenciais retóricos e ideológicos que permitem situar a obra do autor no conjunto das idéias e das forças sociais que movimentavam a prática, a validade e as polêmicas literárias da época.

VII
DO ALTO DA BOA VISTA À GARNIER

Recebi ontem a visita de um poeta. Com esta frase afirmativa, embora ainda lacônica, José de Alencar principia uma longa "Carta a Machado de Assis", escrita do alto da Tijuca em 18 de fevereiro de 1868, tendo sido publicada no *Correio Mercantil* no dia 22 do mesmo mês. A resposta de Machado, intitulada "Castro Alves", vem uma semana depois, no dia de 29 de fevereiro, publicada no mesmo jornal, já que, conforme explicita o autor, a sua carta também era *destinada a ser lida pelo público*[20] . Tendo como primeiro plano a apresentação do jovem poeta baiano, Castro Alves (1847-1871), que estava de passagem pelo Rio de Janeiro, as duas cartas acabam por trazer à tona importantes debates sócio-culturais da época, sobretudo no que diz respeito às relações intelectuais entre Alencar, escritor já famoso, e Machado, então um crítico perspicaz que ganhava evidência na imprensa carioca. Assim, podemos explorar alguns aspectos destas cartas que as tornam emblemáticas para se pensar os cruzamentos de textos e contextos literários que dizem respeito aos seus autores, conforme veremos a seguir.

Chama a atenção, de início, o fato de esses dois textos terem uma natureza híbrida, sendo ao mesmo tempo destinados a um interlocutor privado ("carta" particular) e a um espaço público (publicação em jornal). Esta confluência do privado com o público nos permite pensar que Alencar e Machado partilhavam uma consciência histórica, ou um ideário intelectual, que sobrepunha a construção de uma cultura crítica e literária nacional à atividade pessoal. Se a "carta" é dirigida a um amigo, a mensagem ganha foros mais amplos de debate, movendo-se em direção a um público específico, responsável pelo destino literário da nação: *Nesta capital da civilização brasileira, que o é também de nossa indiferença, pouco apreço tem o verdadeiro mérito quando se apresenta modestamente* (*idem*, p. 55). Por sua vez, a "resposta" de Machado apresenta uma leitura bem mais ácida da nossa "incipiente" cultura nacional:

> *Confesso francamente, que, encetando os meus ensaios de crítica, fui movido pela idéia de contribuir com alguma coisa para a reforma do gosto que se ia perdendo, e efetivamente se perde. Meus limitadíssimos esforços não podiam impedir o tremendo desastre. Como impedi-lo, se, por influência irresistível, o mal vinha de fora, e se impunha ao espírito literário do país, ainda mal formado e quase sem consciência de si?* (*idem*, p. 895).

Se o diagnóstico é semelhante, a posição a partir da qual cada um se pronuncia é significativamente diferenciada. Alencar recebe a visita de Castro Alves (recomendado pelo Dr. Fernandes da Cunha, senador da Bahia) em seu sítio de veraneio, no alto da Tijuca: *O senhor conhece esta montanha encantadora. A natureza a colocou a duas léguas da Côrte, como um ninho para as almas cansadas* (op. cit., p. 52). Ele fala, portanto, a partir da *cellula mater* romântica,

ou seja, a pródiga natureza, fonte de inspiração, pureza e elevação espiritual (*Aqui tudo é puro e são*), contrapondo-se à degradação da vida em sociedade: *Só nos ermos em que não caíram ainda as fezes da civilização, a terra conserva essa divindade de berço* (...). *Embaixo era uma ambição; em cima contemplação* (*id., ibid.*). É desse lugar de refúgio, sob a aura de uma natureza protetora, que o romântico José de Alencar indica Machado para ocupar o lugar proeminente da crítica nacional. Assim, convoca o amigo para fazer o que ele próprio, através desta *carta-depoimento* publicada no jornal, já estava fazendo, apresentar Castro Alves[21]:

> *Lembrei-me do senhor. Para apresentar ao público fluminense o poeta baiano, é necessário não só ter fôro de cidade na imprensa da Côrte, como haver nascido neste belo vale do Guanabara. Que ainda espera um cantor* (*idem*, p. 56).

Ao final das suas reflexões, o autor de *Iracema* encerra a carta designando seu interlocutor como o *primeiro crítico brasileiro*, sob o argumento de que Machado de Assis *foi o único dos nossos modernos escritores, que se dedicou sinceramente à cultura dessa difícil ciência que se chama crítica* (*id., ibid.*). Este lugar, contudo, ele próprio já se arvorara a ocupar um dia, conforme lembra Machado em sua carta-resposta, ao agradecer a deferência que lhe fizera aquele "piguara" das letras nacionais:

> *A tarefa da crítica precisa destes parabéns* (...). *Em todo o caso não tive imitadores. Tive um antecessor ilustre, apto para este árduo mister, erudito e profundo, que teria prosseguido no caminho das suas estréias, se a imaginação possante e vivaz não lhe estivesse exigindo as criações que depois nos deu. Será preciso acrescentar que aludo a V. Ex.ª?* (MACHADO, 1994: 895-6; v. 3).

Se Alencar antecede Machado na crítica literária, antes de iniciar-se como ficcionista, agora ele se reconhece exilado, distante e impotente em relação à labuta crítica diária. O escritor refugia-se no alto... *No alto da Boa Vista, quando se descortina longe, serpejando pela várzea, a grande cidade réptil, onde as paixões pululam, a alma que se havia atrofiado no foco do materialismo, sente-se homem* (op. cit., p. 52). Como o seu antecessor, o exercício crítico mais intenso antecede o ficcionista em Machado. O exercício crítico implicava um risco para a inteligência e sobretudo para o caráter: *Não raro se originam ódios onde era natural travarem-se afetos. Desfiguram-se os intentos da crítica, atribui-se à inveja o que vem da imparcialidade; chama-se antipatia o que é consciência*, desabafa Machado em sua "resposta" a Alencar (op. cit., p. 895).

Diferentemente de seu antecessor, o jovem Machado assume o lugar tumultuado do espaço urbano, fala de dentro daquele ambiente social criticado por Alencar e por ele próprio. Ao comentar seu encontro com Castro Alves, quando também ouviu a leitura do drama, *Gonzaga*, e de *algumas poesias*, diz o crítico: *Não se rasgavam horizontes diante de mim: não tinha os pés nessa famosa Tijuca, que V. Ex.ª chama de um escabelo entre a nuvem e o pântano. Eu estava no pântano. Em torno de nós agitava-se a vida tumultuosa da cidade*. A cidade estava mais agitada do que de costume, pois, como disse Machado, *os interesses e as paixões tinha passado a vara à loucura: estávamos no carnaval* (*idem*, p. 896). O crítico, atendendo ao apelo para *apresentar* Castro Alves à sociedade fluminense, tece muitas considerações elogiosas ao trabalho do poeta, fazendo uma poucas ressalvas que ficariam por conta da "inexperiência" e dos arroubos próprios da juventude: *mas como não aceitar agradecido esta prodigalidade de hoje, que pode ser a sábia economia de amanhã?* (*idem*, p. 899), questiona ele, reconhecendo o talento literário do poeta baiano.

Podemos ver nesta troca de cartas públicas/privadas entre Alencar e Machado uma espécie de imagem conceitual que sintetizaria alguns importantes aspectos das circunstâncias críticas e histórico-literárias que os envolve. A tópica desta referida imagem poderia ser esse movimento que vai da "natureza" à "civilização", da utopia ou do ideário romântico ao centro tumultuado de uma cidade que encenava muitos e controvertidos enredos de uma nação jovem e periférica. Este deslocamento, se observarmos a tônica da "carta" de Alencar, pode ser traçado num salto que vai do Alto da Boa Vista à *Garnier*, tomando esta livraria-editora como referência da vida literária da segunda metade do século XIX, período em que ela domina o mercado editorial e congrega em torno de si grande parte da intelectualidade brasileira. Como dirá Machado em 1893, numa crônica intitulada "Garnier", por ocasião da morte deste conhecido editor[22]: *Daquelas conversações tranquilas* (com B. L. Garnier), *algumas longas, estão mortos quase todos os interlocutores, Liais, Fernandes Pinheiro, Macedo, Joaquim Noberto, José de Alencar, para só citar esses* (ASSIS, 1994: 654; v. 2). Ali também se dá grande parte do longo diálogo entre Alencar e Machado, e é este mais uma vez quem diz: *ali travamos as nossas relações literárias. Sentados os dous, em frente à rua, quantas vezes tratamos daqueles negócios de arte e poesia, de estilo e imaginação, que valem todas as canseiras do mundo* (id., ibid.).

Do Alto da Boa Vista à *Garnier*, eis a imagem de um contexto literário que poderia simbolizar os deslocamentos que marcam o diálogo entre o projeto nacionalista alencariano e os textos críticos e a modernidade ficcional de Machado de Assis.

VIII
MEMÓRIAS PRÓSPERAS

Se na abertura do ensaio, denominada *memórias póstumas*, apontamos para o futuro, ou seja, para as marcas que a obra de José de Alencar, com maior ou menor profundidade, irá imprimir na literatura e na cultura brasileira, a começar por Machado de Assis, nesta conclusão parcial, intitulada *memórias prósperas*, temos em vista apontar não apenas o futuro aludido, como também o motivo central deste trabalho, ou seja, flagrar o passado/presente criado por Alencar, num produtivo jogo de memória transfigurada, mítica memória articulada a partir de necessidades intrínsecas de um presente por se fazer no diálogo com as nações colonizadoras.

Na base do imaginário nacionalista romântico estão essas *memórias prósperas*, esse passado fundador e legitimador de uma identidade nacional. Não sendo possível reconhecer esse passado na fatualidade histórica, fez-se necessária a sua transfiguração, redimensionando-o, tornando-o suporte de uma construção estética e ideoló-

gica que colocasse a nova nação brasileira no concerto das nações civilizadas. Criar condições de existência de um discurso nacionalista sustentado pelos valores culturais da época foi o desafio enfrentado por José de Alencar, auto-denominado *piguara*, primeiro fabulador da nacionalidade.

No corpo do trabalho, procuramos flagrar aspectos desse processo de fabulação: sua gênese, seus desdobramentos e suas contradições; enfim, os diversos fatores que impulsionaram tal processo num período crucial para a formação de um discurso e uma consciência nacionais. O que move esse ímpeto fabulador de Alencar? Que sínteses históricas, estéticas e simbólicas o criador de *Iracema* elaborou? Mover-se no horizonte dessas questões nos possibilita entender melhor Alencar e sua época, ou seja, a obra e a militância intelectual no intercurso dos valores e dos confrontos culturais que marcaram a sua condição de existência.

Por outro lado, não podemos deixar ainda de apontar nesse título (*memórias prósperas*) a marca, a produtividade, o impulso crítico e fecundo da obra nacionalista de José de Alencar na história literária e cultural do país. O que moveu Alencar e o que tem movido desde então os discursos e os concursos nacionalistas e identitários é, sem dúvida, uma interessante questão que ainda há de *locomover* muitos estudiosos.

NOTAS

1 O crítico Roberto Corrêa dos Santos, no texto "O político e o psicológico: estágios da cultura" (1995), explora esta perspectiva de leitura que aponta a demanda psicológica em sociedades periféricas como o Brasil.

2 Alencar, 1995: 45. Todas as citações deste texto de Alencar, enxertadas no presente ensaio, seguem a ortografia da edição publicada originalmente em 1893, e reeditada pela Academia Brasileira de Letras em 1995. Esta é a edição que consultamos.

3 As oito cartas foram escritas entre junho e agosto de 1856.

4 Anderson, "Memória e esquecimento", *in* ROUANET (org.), 1997: 60-97.

5 Escrito em folhetim para o *Diário do Rio de Janeiro* entre janeiro e abril de 1857, o romance é publicado neste mesmo ano em quatro fascículos (as quatro partes que o compõem).

6 Vera Follain de Figueiredo, in "Processos de representação na cultura literária da América Latina: fundações e perdas" (texto inédito).

7 Roberto Corrêa dos Santos, no ensaio "O político e o psicológico, estágios da cultura", tece apuradas considerações sobre este problema da identidade: "A questão da nacionalidade para os países desenvolvidos parece não ser da mesma ordem que para os países dependentes. Naqueles, a nacionalidade é tratada no pólo, senão tranqüilo, pelo menos assumido das diferenças. Diferenças que se batem por vezes, que se harmonizam mais adiante, que se suplementam, mas não se confundem. (...) Para nós, no entanto, a identidade é ainda de natureza psicológica, diz respeito à adolescência da cultura, problemas de afirmação, conflito de paternidade" (Santos, *in* TELLES [et al], 1995: 100).

8 *Homero* aqui representa tanto o pai maior, o fundador da literatura ocidental, como, simbolicamente, a cultura dominante européia.

9 O "Prólogo" foi publicado no folhetim e na primeira edição em livro. Trabalhamos com a 18a edição da Ática (1994), que o reproduz,

enquanto a *Obra completa* de Alencar, publicada pela Aguilar (1964), não traz este texto do autor.

10 Além da fama pública, é o próprio Alencar quem reconhece sua faceta charadista: "Si a novella foi a minha primeira lição de literatura, não foi ella que me estreou na carreira de escriptor. Este título cabe à outra composição, modesta e ligeira, e por isso mesma própria para exercitar um espírito infantil. O dom de produzir a faculdade creadora, si a tenho, foi a *charada* que a desenvolveu em mim (...)" (ALENCAR, [1893] 1995: 23-4).

11 Segundo o crítico, "o indianismo, que constitui elaboração ideológica do grupo intelectual em resposta a solicitações do momento histórico e, desenvolvendo-se na direção referida, satisfez às expectativas gerais do público disponível; mas graças ao seu dinamismo como sistema simbólico, atuou ativamente sobre ele, criando o seu público próprio. Os românticos fundiram a tradição humanística na representação do bom selvagem (...) à expressão patriótica e forneceram deste modo à sociedade do novo Brasil um temário nacionalista e sentimental, adequado às suas necessidades de autovalorização (...) constituindo-se possivelmente o maior complexo de influência literária junto ao público que já houve entre nós". (CANDIDO, 1985: 82).

12 M. Cavalcante Proença tem um detalhado levantamento dos "símiles" em *Iracema,* no ensaio "Transforma-se o amador na coisa amada", *in Iracema* (1979, edição crítica).

13 A força plástica desta imagem encontrou em outro grande poeta brasileiro, Carlos Drummond de Andrade, tratamento primoroso, no poema "A morte do leiteiro".

14 Como já havia determinado no "Manifesto Regionalista", a nação brasileira teria nascido no Nordeste: "A verdade é que não há região no Brasil que exceda o Nordeste em riqueza de tradições ilustres e em nitidez de caráter. Vários dos seus valores regionais tornaram-se nacionais depois de impostos aos outros brasileiros menos pela superioridade econômica que o açúcar deu ao Nordeste durante mais de um século do que pela sedução moral e pela fascinação estética dos mesmos valores" (FREYRE, 1952:19). Foi também acreditando nesta fascinação

estética que Alencar fabulou a lenda de criação do Ceará, *Iracema*. Neste jogo anagramático, mais que berço do Brasil, o Ceará seria o berço da América. Berço do primeiro brasileiro, Moacir, o filho da dor. Foram ainda as "paysagens do [seu] pátrio Ceará, (...) os seus taboleiros gentis (...), as várzeas amenas e graciosas (...). Scenas estas que...havia contemplado com olhos de menino ao atravessar em jornada do Ceará à Bahia", que fizeram brotar *O Guarany* e *Iracema* (ALENCAR [1893], 1995: 32-3).

15 José de Alencar tem um livro intitulado *O Garatuja: crônica dos tempos coloniais* ([1872] 6. Ed., SP: Melhoramentos, s/d.).

16 É inevitável, nesse contexto, uma referência ao poema de Mário de Andrade "O poeta come amendoim" (1924), outro momento que explicita as ressonâncias dos projetos de construção de uma cultura nacional levados a cabo por Alencar e Mário:

"Brasil...
Mastigado na gostosura quente de amendoim...
Falado numa língua curumim
De palavras incertas num remeleixo melado melancólico...
Saem lentas frescas trituradas pelos meus dentes bons...
Molham meus beiços que dão beijos alastrados
E depois murmuram de malícia as rezas bem nascidas..."
(Mário de Andrade, *Poesia completa*, 1993).

17 Alencar, *in* CASTELLO, 1953: 27. Guardadas as proporções, vemos nesses argumentos de Alencar muito daquilo que iria se constituir como proposta do Modernismo, a exemplo do primitivismo que passa a ser "fonte de beleza e não mais empecilho à elaboração da cultura. Mário de Andrade, em *Macunaíma* (...), compendiou alegremente lendas de índio, ditados populares, obscenidades, estereótipos desenvolvidos na sátira popular, atitudes em face do europeu, mostrando como a cada valor aceito na tradição acadêmica e oficial correspondia, na tradição popular, um valor recalcado que precisava adquirir estado de literatura. Sublinhamos também o nacionalismo acentuado desta geração renovadora (...), um certo número de escritores se aplica a mostrar como somos diferentes da Europa e como, por isso, devemos ver e exprimir diver-

samente as coisas" (CANDIDO, 1985: 120-2). O próprio Mário de Andrade vai reconhecer o pioneirismo de Alencar naquilo que se constituiu "o estandarte mais colorido (da) radicação à pátria, a pesquisa da língua brasileira" (ANDRADE, 1972, p. 244).

18 Escreve Oswald, no referido poema (1974: 125):

Dê-me um cigarro
Diz a gramática
Do professor e do aluno
E do mulato sabido
Mas o bom negro e o bom branco
Da Nação Brasileira
Dizem todos os dias
Deixa disso camarada
Me dá um cigarro.

19 Diferentemente do que informa Broca, entre 7 de outubro de 1855 a 25 de novembro do mesmo ano, Alencar retoma a publicação desse seu "filho", no *Diário do Rio*, conforme informação de página de rosto do livro que reúne as suas crônicas: *Ao correr da pena*, São Paulo: Melhoramentos, s/d.

20 Alencar, *in* MENEZES, 1964: 51-56; e MACHADO, 1994: 894-901; v. 3).

21 Alencar tece uma série de considerações elogiosas a Castro Alves, considerando o drama *Gonzaga* e os poemas "A cascata de Paulo Afonso", "As duas ilhas" e "A visão dos mortos", obras que lhe foram recitadas pelo jovem poeta.

22 A este editor, B.L. Garnier, que morava no Brasil, sucede na direção da casa outro membro da família, Hipólito Garnier, que a dirige de Paris. Quando da morte deste, em 1911, escreve Lima Barreto, com grande ressentimento, tratar-se de "um velho rico, ignorante das nossas letras, certamente já mentecapto" ("O Garnier morreu", *in* BARRETO, 1993: 336).

REFERÊNCIAS

De e sobre José de Alencar:

AGUIAR, Flávio (1984). *A comédia nacional no teatro de José de Alencar*. São Paulo: Ática.

ALENCAR, José (1953). "Cartas sobre *A confederação dos Tamoios*", *in*: José Aderaldo CASTELO, *A polêmica sobre "A confederação dos Tamoios"*. Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Univ. de São Paulo, col. Textos e Documentos, n. 2.

ALENCAR, José (1959). *Obra completa*. 1 ed., Rio de Janeiro: Aguilar, v. I e III.

ALENCAR, José (1960). *Obra completa*. 1 ed., Rio de Janeiro: Aguilar, v. IV.

ALENCAR, José (1964). *Obra completa*. 2 ed., Rio de Janeiro: Aguilar, v. II.

ALENCAR, José (1975). *Iracema*; notas e orientação didática por Silviano Santiago. Rio de Janeiro: Francisco Alves.

ALENCAR, José (1979). *Iracema - edição crítica*. 2 ed., São Paulo: Edusp.

ALENCAR, José (1980). *Ubirajara*. 6 ed., São Paulo: Ática.

ALENCAR, José (1986). "Benção paterna", *in*: Gilberto Mendonça TELES [et all], *Prefácios de romances brasileiros*. Porto Alegre: Acadêmica.

ALENCAR, José (1994). *O Guarani*. 18 ed., São Paulo: Ática.

ALENCAR, José (1995). *Como e porque sou romancista*. 2 ed., Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras.

ALENCAR, José. *Ao correr da pena*. São Paulo: Melhoramentos, sd.

ALENCAR, José. *O Garatuja: crônicas dos tempos coloniais*. 6 ed. São Paulo: Melhoramentos, s/d.

ARARIPE JUNIOR, Tristão de Alencar (1958). *Obra crítica*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura: Casa de Rui Barbosa, v. I.

ARARIPE JUNIOR, Tristão de Alencar (1980). *Luizinha e perfil literário de José de Alencar*. Rio de Janeiro: José Olympio; Fortaleza: Academia de Letras.

ASSIS, Machado de (1994). "Iracema", "O guarani", "O passado, o presente e o futuro da literatura", "Literatura brasileira - instinto de nacionalidade", *in*: *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, v.3.

BROCA, Brito (1965). "Introdução biográfica", *in*: José de ALENCAR, *Iracema*. Rio de Janeiro: José Olympio (Edição do Centenário).

BROCA, Brito (1979). *Românticos, pré-românticos e ultra-românticos*. São Paulo: Polis; Brasília: INL.

CASTELLO, José Aderaldo (1953). *A polêmica sobre a Confederação dos Tamoios*. São Paulo: FFCL da Universidade de São Paulo.

CASTELLO, José Aderaldo (1965). "Iracema e o indianismo de Alencar", *in*: José de ALENCAR, *Iracema*, Rio Janeiro: José Olympio (Edição do Centenário).

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

FIGUEIREDO, Vera Follain de. "Processos de representação na cultura literária da América Latina: fundações e perdas" (inédito).

GOULART, Audemaro Taranto (1993). *Do heróico ao erótico: uma leitura de* ***O Guarani***. Tese de doutorado apresentada ao Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP.

HELENA, Lúcia (1991). "A narrativa de fundação: *Iracema, Macunaíma* e *Viva o Povo Brasileiro*", *in*: LETRAS, Universidade Federal de Sta. Maria, RS, Centro de Letras e Artes, Curso de Pós-Graduação em Letras, n.1, jan.

HELENA, Lúcia (1996). "Nação, narração, fundação", *in*: Anais do 5 Congresso da ABRALIC, v. I.

HELENA, Lúcia (1998). "Alencar, o discurso fundador e os pactos da nacionalidade", *in*: *Miscelânea*, (Faculdade de Ciências e Letras de Assis) Universidade Estadual Paulista: Assis, São Paulo.

MAGALHÃES JUNIOR, R. (1971). *José de Alencar e sua época*. São Paulo: Empresa Gráfica da Revista dos Tribunais S.A.

MELO, Gladstone Chaves de (1972). *Alencar e a língua brasileira*. 3 ed. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Educação.

MENEZES, Raimundo de (1967). *Cartas e documentos de José de Alencar*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura.

MENEZES, Raimundo de (1977). *José de Alencar: literato e político*. 2 ed. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos.

SANT'ANNA, Affonso Romano de (1984). "O Guarani", *in*: *Análise estrutural de romances brasleiros*. Petropólis: Vozes.

SANTIAGO, Silviano (1980). "Roteiro para uma leitura intertextual de *Ubirajara*", *in*: José ALENCAR, *Ubirajara*, 6 ed., São Paulo: Ática.

SANTIAGO, Silviano (1982). "Liderança e hierarquia em Alencar", *in*: *Vale Quanto Pesa*, Rio de Janeiro: Paz e Terra.

VIANA FILHO, Luís (1979). *A vida de José de Alencar*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio; Brasília: Instituto Nacional do Livro.

YUNES, Eliana (1991). "Dos filhos deste solo, és mãe gentil", *in*: José de ALENCAR, *Iracema: lenda do Ceará*. São Paulo: FTD.

De apoio teórico, crítico,
literário e histórico:

ANDERSON, Benedict (1989). *Nação e consciência nacional*; trad. Lólio Lourenço de Oliveira, São Paulo: Ática.

ANDERSON, Benedict (1991). *Imagined comunites*. London/ New Iorque: Verso.

ANDRADE, Mário (1972). *Aspectos da literatura brasileira*. 4 ed., São Paulo: Martins; Brasília: INL.

ANDRADE, Mário (1985). *Macunaíma*. 21 ed., Belo Horizonte: Itatiaia.

ANDRADE, Mário (1993). *Poesias completas*. Belo Horizonte: Villa Rica.

ANDRADE, Oswald de (1974). *Obras Completas*. 4 ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, v. 7.

ANDRADE, Oswald de (1990). *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo / Secretária de Estado da Cultura.

AZEVEDO, Neroaldo Pontes (1984). *Modernismo e regionalismo: os anos 20 em Pernambuco*. João Pessoa: Secretaria de Educação e Cultura.

ASSIS, Machado (1994). *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 3 v.

BANDEIRA, Manuel (1984). *Os melhores poemas*; sel. de Francisco de Assis Barbosa, São Paulo: Global.

BARRETO, Lima (1993). *Um longo sonho do futuro: diários, cartas, entrevistas e confissões dispersas*. Rio de Janeiro: Graphia Editorial.

BHABHA, Homi (org. 1993). *Nation and narration*. London: Routledge.

BHABHA, Homi (1998). *O local da cultura*; trad. de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG.

BONFIM, Manuel (1997). *O Brasil na América*: *caraterização da formação brasileira*. 2 ed., Rio de Janeiro: Topbooks.

BOSI, Alfredo (1978). "Imagens do Romantismo no Brasil", *in*: J GUINSBURG (org). O *Romantismo;* 2 ed. São Paulo: Perspectiva.

BOSI, Alfredo (1983). "O nacional e suas faces", *in*: *Memória de Eurípedes Simões de Paula.* São Paulo: FFLCH / USP.

BOSI, Alfredo (1992). *Dialética da colonização.* São Paulo: Companhia das Letras.

BOSI, Alfredo (1994). *História concisa da literatura brasileira.* 32 ed. São Paulo: Cultrix.

BROCA, Brito (1975). *A vida literária no Brasil – 1900*. 3 ed., Rio de Janeiro: José Olympio / Departamento de Cultura da Guanabara.

CAMINHA, Pero Vaz de (1977). *A Carta de Pero Vaz de Caminha.* 2 ed., Rio de Janeiro: Agir.

CANDIDO, Antonio (1981). *Formação da literatura brasileira*: *momentos decisivos*. 6 ed. Belo Horizonte: Itatiaia, v. 1 e 2.

CANDIDO, Antonio (1985). *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária.* 7 ed. São Paulo: Nacional.

CANDIDO, Antonio (1987). *A educação pela noite e outros ensaios*; São Paulo: Ática.

CANDIDO, Antonio (1995). *Vários escritos*. 3 ed. São Paulo, Duas Cidades.

CARVALHO, José Murilo de (1998). *Pontos e bordados: escritos sobre a história.* Belo Horizonte: Ed. UFMG.

CASTELLO, José Aderaldo.(1999). *A literatura brasileira: origens e unidade*. São Paulo: Edusp, v. I.

CASTORIADIS, Cornelius (1982). *A instituição imaginária da sociedade*. 3 ed., Rio de Janeiro: Paz e Terra.

COUTO, Jorge (l995). *A construção do Brasil.* Cosmos: Lisboa.

D'ANDREA, Moema Selma (1992). *A tradição redescoberta – Gilberto Freyre e a literatura regionalista.* Campinas: Editora da Unicamp.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de (1994). *Da profecia ao labirinto: imagens da história na ficção latino-americana contemporânea.* Rio de Janeiro: Imago / Ed. UERJ.

FREYRE, Gilberto (1952). *Manifesto regionalista de 26* (com texto introdutório do autor: vinte e cinco anos depois). Recife: Edições Região.

FREYRE, Gilberto (1968). *Como e porque sou e não sou sociólogo*. Brasília: UnB.

FREYRE, Gilberto (1980). *Seleta para jovens*. 4 ed., Rio de Janeiro: José Olympio.

FREYRE, Gilberto (1987a). *Casa-grande & senzala*. 25 ed., Rio de Janeiro: José Olympio.

FREYRE, Gilberto (1987b). *Vida, forma e cor*. 2 ed., Rio de Janeiro: Record.

FREYRE, Gilberto (1987c). *Perfil de Euclides e outros perfis*. 2 ed., Rio de Janeiro: Record.

GANDAVO, Pero de Magalhães (1980). *Tratado da terra do Brasil; história da província de Santa Cruz*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp.

GONÇALVES DE MAGALHÃES, José Domingo (1994). *A Confederação dos Tamoios*. Rio de Janeiro: Secretária de Estado de Cultura.

GONÇALVES DE MAGALHÃES, José Domingo (1994). *Discurso sobre a historia da literatura do Brasil*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa.

GUINSBURG J. (org. 1978). *O Romantismo*. 2 ed., São Paulo: Perspectiva.

HOBSBAWM, Eric J (1990). *Nações e nacionalismos desde 1780*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

HOLANDA, Sérgio Buarque (1992). *Visão do Paraíso*. 5 ed., São Paulo: Brasiliense.

JOBIM, José Luís (org. 1999). *Literatura e identidades*. Rio de Janeiro: J.L.J.S. Fonseca.

LE GOFF, Jacques (1994). *História e memória*. 3 ed., trad. Bernardo Leitão et al. Campinas: Editora da UNICAMP.

LIMA, Oliveira (1997). *Formação histórica da nacionalidade brasileira*. 2 ed., Rio de Janeiro: Topbooks.

LODY, Raul (1997). *Germinalidades: 10 escritos sobre Gilberto Freyre*. Rio de Janeiro: o autor.

PAZ, Otávio (1972). *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva.

PEREIRA, Paulo Roberto (1999). *Os três únicos testemunhos do descobrimento do Brasil*. Rio de Janeiro: Lacerda.

ROUANET, Maria Helena (org. 1997). *Nacionalidade em questão*. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Caderno da Pós/Letras.

SAID, Edward (1995). *Cultura e imperialismo*, trad. Denise Bottman. São Paulo: Cia. das Letras.

SANTIAGO, Silviano (1978). *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva.

SANTIAGO, Silviano (1991). "Oswald de Andrade ou: elogio da tolerância étnica". Anais do 2º Congresso da ABRALIC, Belo Horizonte, v. 2.

SANTOS, Boaventura de Sousa (1996). *Pela mão de Alice*: *o social e o político na pós- modernidade*. 2 ed., São Paulo: Cortez.

SANTOS, Roberto Corrêa dos (1995). "O político e o psicológico, estágios da cultura", *in*: Gilberto Mendonça TELES et al., Rio de Janeiro: Ed. da UERJ.

SCHWARZ, Roberto (1981). *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. 2 ed., São Paulo: Duas Cidades.

SCHWARZ, Roberto (1987). *Que horas são?*. São Paulo: Companhia das Letras.

TELES, Gilberto Mendonça (et al.1986). *Prefácios de romances brasileiros*. Porto Alegre: Academia.

TODOROV, Tzvetan (1993*). A conquista da América: a questão do outro*; trad. Beatriz Perrone Moisés, São Paulo: Martins Fontes.

VEYNE, Paul (!989). *O inventário das diferenças*; trad. de José Vasco Marques, Lisboa: Gradiva.

O que é o **e-book.br**

A Editora Universitária do Livro Digital é identificada como **e-book.br**, projeto editorial compartilhado por universidades e instituições de ensino e pesquisa voltadas para o trabalho de difusão do livro. Conta atualmente com a participação do CEDAP e da UEFS, com vistas à inserção da Biblioteca Nacional.

Os trabalhos publicados pela Editora Universitária do Livro Digital são de acesso gratuito aos leitores.

Concebida pelo CEDAP, Centro de Editoração e Apoio à Pesquisa, com participação de docentes da Universidade Estadual de Feira de Santana, a Editora Universitária do Livro Digital propõe-se a funcionar de modo integrado, com núcleos independentes, ou **unidades editoras**, em instituições de ensino e pesquisa que aderirem ao projeto. Na qualidade de universidade pioneira, a UEFS será a sede da **e-book.br**, em cujo *campus* funcionará a Coordenação do projeto.

Cada Universidade que venha a integrar a **e-book.br** terá sua própria **Unidade Editora**, com **Coordenador**, **Conselho Editorial** e **Equipe de Produção**.

Caberá a cada Unidade Editora, que venha a ser instituída, criar suas próprias Coleções de Livros que, embora com linha editorial e *design* gráfico independentes, deverão utilizar a marca da **Editora Universitária do Livro Digital | e-book.br**.

Será criado, por iniciativa da UEFS, um site registrado com endereço próprio da **e-book.br**, a partir do qual o público leitor terá aceso aos livros publicados.

Elvya Ribeiro Pereira
é professora Plena
de Literatura Brasileira
da Universidade Estadual
de Feira de Santana,
UEFS - Bahia.

Doutora em Literaturas
de Língua Portuguesa
pela PUC do Rio de Janeiro,
com tese intitulada
O nacional sitiado
e suas linhas de fuga.

PIGUARA:
ALENCAR E A INVENÇÃO DO BRASIL

Elvya Ribeiro Pereira,
Professora Plena da Universidade
Estadual de Feira de Santana,
propõe uma leitura diferenciada
da obra de José de Alencar,
deslocando-se de uma visão crítica sedimentada
que circunscreve o escritor
ao lugar ideológico dos valores positivos
da colonização.

Endereço deste livro digital:
http://issuu.com/e-book.br/docs/piguara

e-book.br
EDITORA UNIVERSITÁRIA
DO LIVRO DIGITAL

ISBN 85-7395-039-0
9 788573 950397