



ISSN: 1980-4571

Entrelaces n.º 2 • agosto de 2008

<http://www.entrelaces.ufc.br/>

## SUMÁRIO

<i>A SEDUÇÃO DO ESTRANGEIRO E A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE NACIONAL: IRACEMA, LENDA DO CEARÁ, DE JOSÉ DE ALENCAR.....</i>	<i>3</i>
<i>SARAH FORTE.....</i>	<i>3</i>
<i>CRIANDO UMA LITERATURA NACIONAL: A PARTICIPAÇÃO ESTRANGEIRA E SEUS REFLEXOS NA CRÍTICA DE JOSÉ DE ALENCAR.....</i>	<i>13</i>
<i>ANA CÁTIA SILVA DE LEMOS.....</i>	<i>13</i>
<i>PROF. DR. MARCELO PELOGGIO.....</i>	<i>13</i>
<i>JOSÉ DE ALENCAR ENTRE ABOIOS, TROVAS E CANTORIAS.....</i>	<i>20</i>
<i>SOCORRO PINHEIRO.....</i>	<i>20</i>
<i>PARA ALÉM DO SEGREDO DA JUREMA: OUTRAS FACES DE IRACEMA.....</i>	<i>27</i>
<i>ANA CAROLINA ALBUQUERQUE DE MORAES.....</i>	<i>27</i>
<i>ALENCAR: DO VOYEUR AUDAZ AO ONÍRICO ENGENHOSO.....</i>	<i>35</i>
<i>SUELÍ OLIVEIRA SILVA.....</i>	<i>35</i>
<i>JOSÉ DE ALENCAR – HISTORIADOR.....</i>	<i>41</i>
<i>ARLENE FERNANDES VASCONCELOS.....</i>	<i>41</i>
<i>JOSÉ DE ALENCAR NO SISTEMA LITERÁRIO BRASILEIRO: UM DIVISOR DE ÁGUAS.....</i>	<i>49</i>

<i>WESCLEI RIBEIRO.....</i>	<i>49</i>
<i>SONHOS DE NACIONALIDADE N'O GUARANI.....</i>	<i>57</i>
<i>TEREZINHA ALVES MELO.....</i>	<i>57</i>
<i>AS TATUAGENS DE MARTIM VERSUS O ESCUDO DE ENÉIAS: UMA LINGUAGEM ICONOGRÁFICA.....</i>	<i>65</i>
<i>VIVIANNE P. MOREIRA.....</i>	<i>65</i>
<i>JOSÉ DE ALENCAR, PRECURSOR DA CRÔNICA MODERNA.....</i>	<i>75</i>
<i>ANA KARLA DUBIELA.....</i>	<i>75</i>
<i>O NACIONALISMO NEGRO EM O TRONCO DO IPÊ, DE JOSÉ DE ALENCAR.....</i>	<i>83</i>
<i>EMÍLIA PASSOS.....</i>	<i>83</i>



## ***A SEDUÇÃO DO ESTRANGEIRO E A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE NACIONAL: IRACEMA, LENDA DO CEARÁ, DE JOSÉ DE ALENCAR***

SARAH FORTE<sup>1</sup>

### **Resumo**

Este ensaio tem por objeto a obra *Iracema, Lenda do Ceará*, de 1865, do escritor José de Alencar. O objetivo é analisar o encantamento e a sedução que o personagem Martim, português e cristão, desperta sobre o elemento indígena, encarnado na índia tabajara Iracema, personificação da América, que se entrega com medo e desejo ao estrangeiro, sacrificando-se pelo amor. Para realizarmos essa análise, pontuaremos o caráter “exótico” da América, dissertaremos acerca do projeto estético-literário de Alencar e destacaremos algumas passagens do romance que julgamos relevantes para apontar a “sedução” do estrangeiro e a construção da identidade nacional.

### **Palavras-chave**

José de Alencar, Identidade, Romantismo

### **Abstract**

This essay focuses on *Iracema, Lenda do Ceará*, wrote in 1865, by José de Alencar. The objective was to assess the seduction and enchantment that the character Martin, portuguese and christian, awake on the indigenous element, embodied in tabajara india Iracema, the personification of America, who gives herself with fear and desire to the foreign, sacrificing herself for love. To make this analysis, we recognized the nature of "exotic" of America , expounded on the aesthetic and literary Alencar's project and highlight passages of the novel we consider relevant to point the "seduction" of the foreign and the construction of national identity.

### **Keywords**

José de Alencar, Identity, Romanticism

---

1 Mestre em Literatura Brasileira pelo Programa de Pós-Graduação em Letras – UFC.

Diante dela e todo a contemplá-la, está um guerreiro estranho, se é guerreiro e não algum mau espírito da floresta. Tem nas faces o branco das areias que bordam o mar, nos olhos o azul triste das águas profundas. Igotas armas e tecidos ignotos cobrem-lhe o corpo. [...] – Venho de bem longe, filha das florestas. Venho das terras que teus irmãos já possuíram, e hoje têm os meus.<sup>2</sup>

Este ensaio tem por objeto de estudo a obra *Iracema, Lenda do Ceará*, de 1865, do escritor José de Alencar. O objetivo é analisar o encantamento e a sedução que o personagem Martim, português e cristão, representante do “velho” mundo, desperta sobre o elemento indígena, encarnado na índia tabajara Iracema, personificação da América, do Brasil, do “novo” mundo, exótico e misterioso, que se entrega com medo e desejo ao estrangeiro, sacrificando-se pelo amor, uma vez que a virgem de Tupã padece e prostra-se de saudades. Para realizarmos essa análise, pontuaremos o caráter “exótico” da América, dissertaremos acerca do projeto estético-literário de Alencar e destacaremos algumas passagens do romance que julgamos relevantes para apontar a “sedução” do estrangeiro e a construção da identidade nacional. Julga-se importante elucidar que ao falarmos em *sedução do estrangeiro* não estamos afirmando que Martim seja o sedutor da narrativa alencariana, pois sabemos que esse papel de sedutora cabe à Iracema. Compreendemos o guerreiro, modelo de masculinidade branca dominadora, como um “gatilho” para as estratégias de sedução que Iracema exerce.

A América, continente desconhecido até início do século XVI, inspirava fantasias exóticas. Cristóvão Colombo, em suas *Cartas*, indica que os “desbravadores” não conseguiram, inicialmente, separar o americano do asiático. Acreditava-se na Europa que finalmente os homens haviam descoberto o caminho para a Índia<sup>3</sup>. Ao passo que o “novo mundo” é conhecido, surgem produções intelectuais que tentam investigá-lo, impulsionadas pelo interesse de penetrar num universo “primitivo”, como a obra de Girolano Benzoni, intitulada *A História do mundo novo*, os *Ensaio*s, de Montaigne, autor que se alimentou dos textos que versavam sobre a atração que a América exerceu sobre os habitantes do “velho mundo”.

Tal interesse é que Núñez, em “O Elemento Latino-Americano em Outras Literaturas”, aponta como “o fenômeno de incorporação do elemento americano”<sup>4</sup>. Diz

---

2 ALENCAR, José de. *Iracema*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988, p. 16.

3 Cf. NÚÑEZ, Estuardo. “O Elemento Latino-Americano em Outras Literaturas” in.: *América Latina em sua Literatura*. [Coord. e Introd.: César Fernández Moreno]. São Paulo: Perspectiva, 1972.

4 Idem, p. 85.

Núñez:

Nesta primeira fase da difusão do específico da América no mundo europeu, pode-se apreciar uma idealização inicial do elemento americano, com base em algumas notícias certas ou falsas, desconexas ou isoladas. Revela-se nesta idealização uma ânsia europeia de superar sua própria realidade e forjar um mundo ideal na realidade distante, talvez uma espécie de refúgio contra suas próprias misérias e restrições. É a etapa em que paulatinamente se forja um conjunto de testemunhos sobre o elemento americano, que enriquece a curiosidade e o afã expansivo do homem europeu, mas em que o verossímil não cede ainda lugar ao real.<sup>5</sup>

O processo de independência política dos países latino-americanos no século XIX constitui um dos marcos transformadores da história, uma vez que alçou a América a um novo patamar. De inicial palco de aventuras pitorescas, nosso continente assume caráter actancial, pois não é mais somente fonte de inspiração ou um objeto passível de estudos científicos, mas também paisagem que quer se construir como nação, detentora de *status* identitário e discurso próprio, com dramas pertinentes e característicos de um mundo nascente. Neste contexto, o escritor romântico foi de importância fundamental à tentativa de afirmação do continente, ou melhor, para a audição da voz que emergia da América, para a retirada do véu que a encobria. Isso porque há no cerne do Romantismo o conceito de missão do escritor. O romântico não escreve por um impulso diletante, mas, sobretudo, em obediência a um destino maior, digno de um Prometeu, o herói civilizador, aquele que usurpou o fogo divino para dá-lo à humanidade. Vejamos o que diz Candido a respeito do conceito de missão: ““A contribuição típica do Romantismo para a caracterização literária do escritor é o conceito de missão. [...] para todos, a nítida representação de um destino superior, regido por uma vocação superior”<sup>6</sup> (p. 25b).

Para Moraes, em “José de Alencar e a organização do campo intelectual do Segundo Império”:

Na América Latina e, particularmente, no Brasil, os princípios da Ilustração e do Liberalismo condensaram-se, sobretudo, em torno dos movimentos independentistas. A necessidade de criar uma identidade brasileira foi a principal tarefa em que intelectuais e artistas investiram, pois acreditavam que tinham a missão de construir uma pátria por intermédio da arte, da ciência e da política. Para tanto, era preciso descobrir valores que pudessem dar sustentação a essa identidade: a natureza, o índio, a idealização de um passado heróico mostram como as imagens brasileiras, geradas ao longo do século XIX,

---

5 Idem, p. 86.

6 CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. 7.ed. . Belo Horizonte: Itatiaia, 1993, 2 v, p.25b.

podem ser entendidas como objetivação desse ideário.<sup>7</sup>

O projeto estético-literário alencariano estava imbuído do propósito de oferecer a nossa terra um passado histórico infiltrado de glória, romance e lances heróicos. Procedamos a uma revisão do nosso Romantismo. Os primeiros ecos do movimento romântico em nossas letras coincidem com a ebulição sócio-histórica que a Independência provocou em alguns setores da sociedade brasileira. Candido cita a poesia “A Flor Saudade” (1814), de Borges de Barros, como um dos primeiros sinais da *alma* romântica:

Vem cá, minha companheira,/Vem, triste e mimosa flor,/Se tens de saudade o nome,/Da saudade eu tenho a dor.

Recebe este frio beijo,/ Beijo da melancolia,/ Tem d’amor toda a doçura,/ Mas não o ardor d’alegria.<sup>8</sup>

De acordo com Candido, esta poesia constitui “verdadeiro paradigma do que seria uma das notas características do Romantismo brasileiro inicial [...] verdadeiro eixo em torno do qual gira toda uma **transformação literária**, ponto inicial duma linha poética fadada ao êxito mais duradouro”<sup>9</sup>(grifo nosso). Atentemos para as palavras em negrito, pois elas definem o que veio a ser o Romantismo em nosso país, uma renovação literária. Uma renovação que continuou a seu modo o movimento de conscientização, enxertando numa tradição já existente nossos valores, por isso Candido reitera que o movimento foi local e universal, pois apresentou dois aspectos: o nacionalismo literário e o Romantismo propriamente dito. No que diz respeito ao nacionalismo literário, observa-se o *nativismo*, que é o sentimento de amor pelo país, associado ao *patriotismo*, o amor pela nação, imbuído do intuito de dotá-la de uma literatura independente. Em relação ao segundo aspecto, nossas manifestações românticas são tributárias de uma estética já cultivada no velho mundo, apresentando, portanto, pontos de aproximação, como certas características gerais: o sentimento de vago na alma, a solidão irremediável, o desconsolo de sentir que a palavra não é capaz de exprimir a dor cósmica que dilacera a alma, o amor pelo que é noturno e sombrio, a natureza refletindo os sentimentos do eu-lírico e a idéia da escrita como verdadeira missão diante do inexorável destino do

---

7 MORAES, Vera Lúcia Albuquerque de. “José de Alencar e a organização do campo intelectual do Segundo Império.” in: *Entre Narciso e Eros: a construção do discurso amoroso em José de Alencar*. Fortaleza: Edições UFC, 2005.

8 CANDIDO, *Op.cit.*, p. 270a.

9 Idem, p. 270a.

mundo.

Se no Arcadismo vimos um baile de mitos da Antiguidade Clássica, com um léxico rebuscado, tendendo para a perfeição, para o equilíbrio, no Romantismo presenciaremos a criação literária invadida pelas torrentes das emoções até então contidas, o rebentar de uma posição espiritual vazada em versos que buscavam o ponto de evasão do equilíbrio, a desmedida das coisas, ou melhor, um novo equilíbrio. Vejamos o que diz Candido:

O Arcadismo se irmanava aos dois séculos anteriores pelo culto da tradição greco-romana; aceitava o significado literário da mitologia e da história clássica; aceitava a hierarquia dos gêneros e a universalidade das convenções eruditas. O Romantismo, porém, revoca tudo a novo juízo: concebe de maneira nova o papel do artista e o sentido da obra de arte, pretendendo liquidar a convenção universalista dos herdeiros de Grécia e Roma, em benefício de um sentimento novo, embebido de inspirações locais, procurando o *único* em lugar do *perene*.<sup>10</sup>

É durante a Independência, conforme já afirmamos, que o Romantismo encontra período propício para seu florescimento. Destaquemos a seguinte observação de Candido:

[...] o Romantismo no Brasil foi episódio do grande processo de tomada de consciência nacional, constituindo um aspecto do movimento de independência. Afirmar a autonomia no setor literário significava cortar mais um liame com a mãe Pátria. Para isto foi necessário uma elaboração que se veio realizando desde o período joanino, e apenas terminou no início do Segundo Reinado, graças em grande parte ao Romantismo que, importando em ruptura com o passado, chegou num momento em que era bem-vindo tudo que fosse mudança. O Classicismo terminou por ser assimilado à Colônia, o Romantismo à Independência – embora um continuasse a seu modo o mesmo movimento, iniciado pelo outro, de realização da vida intelectual e artística nesta parte da América, continuando o processo de incorporação à civilização do Ocidente.<sup>11</sup>

Ao sentimento de conscientização nacional, relaciona-se a eleição do índio como símbolo da nossa identidade. O indianismo surge na literatura como uma maneira de nos equiparar às literaturas européias, no sentido de forjar uma identidade. Se na Europa pululavam guerreiros corajosos e galantes, que mediante força e virtude conseguiam ultrapassar obstáculos, vencer os vilões e salvar as donzelas, imaculadas jovens, aqui precisávamos de ficções “genéricas”, que pudessem engendrar em nosso incipiente processo de construção de uma identidade nacional algo originário desta terra, um personagem capaz de reunir em si aspectos definidores da “brasilidade”.

---

10 Idem, p. 22b.

11 Idem, p. 281a.

Quem poderia ser este herói? Ora, aquele que era o habitante inicial destas paragens: ninguém mais ninguém menos que o Índio! Vejamos o que diz Candido:

Assim como Walter Scott fascinou a imaginação da Europa com os seus castelos e cavaleiros, Alencar fixou um dos mais caros modelos da sensibilidade brasileira: o do índio ideal, elaborado por Gonçalves Dias, mas lançado por ele na própria vida quotidiana. As *Iracemas*, *Ubirajaras*, *Aracis*, *Peris*, que todos os anos, há quase um século, vão semeando em batistérios e registros civis a ‘mentirada gentil’ do indianismo, traduzem a vontade profunda do brasileiro de perpetuar a convenção, que dá a um país de mestiços o álbi duma raça heróica, e a uma nação de história curta, a profundidade do tempo lendário.<sup>12</sup>

De acordo com Heron de Alencar, em ensaio intitulado “José de Alencar e a ficção romântica”, constante no VII volume de *A Literatura no Brasil*, o autor de *O guarani* acreditava que a vida primitiva dos indígenas fosse excelente material para o romance histórico brasileiro. Utilizar a figura do índio e a exuberante natureza do país em formação eram excelentes artificios para fugir ao colonialismo cultural, formando assim a idéia de nação brasileira, contextualizada na noção de América.

Freitas, em *As idéias literárias de Alencar: um programa nacionalizante*, diz que:

Se para os escritores do Velho Mundo, a América foi fonte de criação ou evasão da civilização, para os escritores românticos sul-americanos, a América foi o deslumbramento da posse, o orgulho do berço, logo, a afirmação de uma identidade de povo que tem raízes, de onde brotará uma literatura original. Foi um estado de espírito, uma consciência nacional dos valores de terra e de povo, antes preteridos. Foi uma poética de prioridade temática, cujos princípios poder-se-iam resumir em um paisagismo descritivo com ramificações histórico-sociais.<sup>13</sup>

Num contexto como o do século XIX, para o qual confluía o choque entre dois mundos: o “velho”, dominador, metrópole, e o “novo”, colônia, que mesmo após independência precisava firmar-se como nação, o projeto estético-literário de Alencar inova o panorama cultural da ex-colônia, resolvendo muitos dos problemas outrora apontados em sua crítica à *Confederação dos Tamoios*. Apesar de não ter recebido o devido reconhecimento da crítica, à época em que foi lançado, mas tendo sido aclamado pelo público, *Iracema* reorganiza a nossa tradição literária. As inovações desse singelo livro atingem os planos da forma e do conteúdo. No que diz respeito à forma, não é

---

12 CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. 7.ed. Vol. 1. Belo Horizonte/ Rio de Janeiro: Editora Itatiaia [s.a], p. 202.

13 FREITAS, Euclides. *As idéias literárias de Alencar: Um programa nacionalizante*. Fortaleza: Secretaria de Cultura e Desporto, 1986.

possível classificar a lenda da virgem dos lábios de mel nos estreitos limites de um só gênero ou muito menos apontá-la tão somente como prosa, já que o discurso que é vertido na composição é eivado de recursos poéticos e plásticos, num estilo pictórico. Vejamos o que diz Braga Montenegro:

Em Iracema encontramos como que a substância de todas as grandes virtudes romanescas e poéticas de José de Alencar, e por isso mesmo, porque é um livro de composição original, não há como submetê-lo a uma definição genérica precisa. [...] estamos diante de um poema, e como em todo poema o conteúdo se concentra a cada passo na magia do ritmo e na graça da imagem, na melodia autônoma e na auto-suficiência de cada frase; fragmentada ou inacabada que ficasse a obra, nem por isso perderia o seu encanto.[...] Iracema não é nem um poema, nem um romance, nem uma epopéia. É uma novela de gênero intermediário ou misto, isto é, uma composição ambígua de romanesco e inspiração poética.<sup>14</sup>

Martim Soares Moreno, personagem histórico, é mergulhado nas águas da ficção e emerge como o guerreiro branco, o estrangeiro que provoca fascínio, ira, medo. Todos os sentimentos contraditórios que os índios devem ter nutrido quando da chegada dos habitantes do velho mundo. Martim e Iracema, representantes de universos díspares, têm seu primeiro encontro já marcado pela dor. É interessante apontar que nesse primeiro encontro Martim está desorientado, perdido na floresta, e quem lhe orienta é Iracema:

O sentimento que ele pôs nos olhos e no rosto, não sei eu. Porém a virgem lançou de si o arco e a uiracaba, e correu para o guerreiro, sentida da mágoa que causara. A mão que rápida ferira, estancou mais rápida e compassiva o sangue que gotejava. Depois Iracema quebrou a flecha homicida; deu a haste ao desconhecido, guardando consigo a ponta farpada. [...] – Bem-vindo seja o estrangeiro aos campos dos tabajaras, senhores das aldeias, e à cabana de Araquém, pai de Iracema.<sup>15</sup>

A força onomástica está presente e representa uma das características da prosa alencariana. Se Iracema seria anagrama de América, conforme sugerido por Afrânio Peixoto, Martim remete-nos a Marte, o deus da guerra, símbolo da energia masculina, destruidora, conquistadora, bélica, sugerindo-nos o poderio do colonizador português em paragens inóspitas. Vejamos o que diz Lurker em seu *Dicionário de Simbologia*:

[...] Na Astrologia [Marte] era considerado essência e símbolo cósmico do ainda hoje assim denominado ser “marcial” (agressividade, agudeza, dinamismo), provavelmente

---

14 MONTENEGRO, Braga. in: ALENCAR, José de. *Iracema: Lenda do Ceará*. Fortaleza: Edições UFC, 1985. (Edição fac-similar da Edição Comemorativa do Centenário. Rev. e Pref. por Braga Montenegro – 1965).

15 ALENCAR, José de. *Iracema*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988, p. 16

devido a seu brilho avermelhado ferruginoso [...] e seu aparente movimento retrógrado, dando a idéia de movimento autônomo. Na tradição astrológica Marte é considerado astro ameaçador (cf. “Marte rege a hora” no *Wallenstein*, de Schiller). Suas correspondências terrestres são, entre os homens, os violentos, os soldados e os carrascos; lobos, raposas e lincos entre os animais. [...] A vesícula e órgãos genitais masculinos são atribuídos a Marte na medicina astrológica. Na Alquimia, a contrapartida de Marte é o ferro.<sup>16</sup>

A figura do guerreiro branco seduz Iracema, não no sentido da sedução intencional, deliberada, mas sim uma sedução sutil, diríamos *natural*, fruto do impacto e encantamento que o desconhecido exerce. Após dar ao estrangeiro a primeira prenda de seu contrariado amor – a haste da fecha que lhe feriu – oferece ao homem sua virgindade, seu segredo.

É interessante assinalar que Iracema vale-se de “subterfúgios”, “estratégias”, para seduzir o guerreiro. Franchetti diz que:

Iracema comete várias faltas contra o seu lugar religioso e contra a religião da tribo: ela profana o bosque, para lá levando o estrangeiro; profana o segredo da jurema, oferecendo o licor em situação não-prevista pelo ritual; profana o seu corpo de virgem consagrada; e, por fim, comete a profanação máxima, ao officiar os ritos sabendo-se impura e, portanto, proibida de o fazer. Embora Martim também seja culpado de profanação, pois violou as regras da hospitalidade, da forma como as coisas se passam no romance cabe a Iracema toda a responsabilidade pelos atos que levarão ao seu afastamento da tribo e à perseguição de Martim.[...] É Iracema que surge como culpada de infração à sua lei, duplamente: por oferecer a Martim o licor sagrado e por entregar-se a ele, quando ele estava sob o efeito da droga e, portanto, sem condições de perceber a realidade do que acontecia, crendo viver apenas um sonho.<sup>17</sup>

Numa das passagens, em que Martim procura Iracema de modo mais incisivo, ele está drogado, pois acabara de verter de uma “*taça agreste*” um licor da terra e sente “*nos olhos o sono da morte*”. Taça agreste dada pela virgem. Essa atmosfera de feitiço, de embriaguez no que concerne ao encontro da virgem com o guerreiro é sintomática de uma prosa poética que estava ancorada a um projeto literário que visava construir o passado histórico da nação. Iracema é plena de virtudes, mas trai seu povo, abandona sua terra, transgride normas. Observemos esta passagem: “Iracema soltou-se dos braços do mancebo e olhou-o com tristeza: - Guerreiro branco, Iracema é filha do pajé e guarda o segredo da jurema. O guerreiro que possuísse a virgem de Tupã morreria.”<sup>18</sup>

A virgem de Tupã está consciente do papel social que desempenha para seu

---

16 LURKER, Manfred. *Dicionário de Simbologia*. Trad.: Mario Krauss, Vera Barkow. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p.422.

17 Apresentação: FRANCHETTI, Paulo. in: ALENCAR, José de. *Iracema: Lenda do Ceará*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006, p. 32.

18 ALENCAR, José de. *Iracema*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988, p. 23.

povo, mas isso não a impede de abandonar tudo e todos por Martim, o que nos sugere que em nosso passado histórico forjado nas letras o elemento estrangeiro dominou e conquistou o novo mundo pela paixão servil que inspirou. O estrangeiro mudou os valores da nação, engendrando na terra uma nova vida, pela qual Iracema pagou com sofrimento. Se Iracema abandona sua vida por amor, Martim, apesar de amar a virgem dos lábios de mel, ainda suspira por sua terra natal e, como suspeita Iracema, pela “*virgem branca*”. No capítulo XXIV, Martim participa de um ritual, no qual ganha um novo nome – *Coatiabo* – o guerreiro pintado. Martim passa a levar em seu corpo as cores da nação, porém, é válido destacar com Silviano Santiago que esse ritual é superficial, restringindo-se tão somente à pele de Martim, uma vez que finalizada a cerimônia o português não assume a religião dos índios, nem tampouco muda seus gestos.<sup>19</sup>

O amor que a índia nutre pelo português é servil:

Desejava abrigá-lo contra todo perigo, recolhê-lo em si como em um asilo impenetrável. Acompanhando o pensamento, seus braços cingiam a cabeça do guerreiro e a apertavam ao seio. Mas quando passou a alegria de o ver salvo dos perigos da noite, entrou-a mais viva inquietação, com a lembrança dos novos perigos que iam surgir.  
- O amor de Iracema é como o vento dos areais: mata a flor das árvores, suspirou a virgem.  
E afastou-se lentamente.<sup>20</sup>

A construção da identidade nacional em *Iracema* é marcada pelo sacrifício e sacrifício implica sofrimento. Iracema sofre. Martim sofre. É o que aponta Bosi em *Dialética da Colonização*: “[...] a entrega do índio ao branco é incondicional, faz-se de corpo e alma, implicando sacrifício e abandono da sua pertença à tribo de origem. Uma partida sem retorno.”<sup>21</sup> Moacir, o primeiro cearense, aqui não permanece. E o narrador lança aos leitores a questão: “*Havia ai a predestinação de uma raça?*” O estrangeiro, após encanto inicial, é incorporado a terra – Iracema – deixando de ser elemento estranho e passando a constituí-la.

Em *Iracema*, Alencar construiu poeticamente um passado em que a sedução do estrangeiro foi tão forte que arrebatou a virgem dos lábios de mel de seu povo, fazendo-a iniciar uma nova geração com Moacir, o filho da dor, símbolo dos primeiros brasileiros, frutos do velho e do novo mundo: “*Tu é Moacir, o nascido de meu*

19 Idem, p. 46. (Nota 55).

20 Idem, p. 23.

21 BOSI, Alfredo. *Dialética da Colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 178.

*sofrimento.*”<sup>22</sup> Desse modo, o guerreiro branco e a virgem dos lábios de mel são os personagens de um distante passado lendário, que se ancora a um passado real de uma nação que foi “desbravada” pela violência e construída mediante domínio. Mas *tudo passa sobre a terra.*

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALENCAR, José de. *Iracema*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.
- BOSI, Alfredo. *Dialética da Colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. 7. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1993, 2 v.
- \_\_\_\_\_. *Formação da Literatura Brasileira*. 7.ed. Vol. 1. Belo Horizonte/ Rio de Janeiro: Editora Itatiaia [s.a], p. 202.
- FRANCHETTI, Paulo. In: ALENCAR, José de. *Iracema: Lenda do Ceará*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.
- FREITAS, Euclides. *As idéias literárias de Alencar: Um programa nacionalizante*. Fortaleza: Secretaria de Cultura e Desporto, 1986.
- MONTENEGRO, Braga. In: ALENCAR, José de. *Iracema: Lenda do Ceará*. Fortaleza: Edições UFC, 1985. (Edição fac-similar da Edição Comemorativa do Centenário. Rev. e Pref. por Braga Montenegro – 1965).
- MORAES, Vera Lúcia Albuquerque de. “José de Alencar e a organização do campo intelectual do Segundo Império.” in: *Entre Narciso e Eros: a construção do discurso amoroso em José de Alencar*. Fortaleza: Edições UFC, 2005.
- NÚÑEZ, Estuardo. “O Elemento latino-americano em outras literaturas.” In: *América Latina em sua Literatura*. [Coord. e Introd.: César Fernández Moreno]. São Paulo: Perspectiva, 1972.

---

22 ALENCAR, José de. *Iracema*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988, p. 53.



***CRIANDO UMA LITERATURA NACIONAL: A PARTICIPAÇÃO  
ESTRANGEIRA E SEUS REFLEXOS NA CRÍTICA DE JOSÉ DE  
ALENCAR***

ANA CÁTIA SILVA DE LEMOS<sup>23</sup>

PROF. DR. MARCELO PELOGGIO<sup>24</sup>

**Resumo**

Este artigo tem como objetivo ressaltar a importância de textos críticos estrangeiros, do período romântico, para a formação da literatura brasileira, como os de Ferdinand Denis e Santiago Nunes Ribeiro, mostrando-lhes o reflexo na obra crítica de José de Alencar. Para tanto, comparou-se as perspectivas literárias de cada autor, de modo a destacar a influência da crítica estrangeira na construção da literatura brasileira e no pensamento estético de José de Alencar.

**Palavras-chave**

José de Alencar, literatura brasileira, crítica estrangeira.

**Abstract**

This article aims to stand out the foreign critical texts importance, of romantic period, for the Brazilian literature development, as the texts written by Ferdinand Denis and Santiago Nunes Ribeiro, showing them the indirect influence in the Jose de Alencar critical work. Thus, was compared the literary perspectives of each author, in order to detach the influence of the foreign critical texts in the construction of Brazilian literature and in the Jose de Alencar aesthetic thought.

**Word-keys**

Jose de Alencar, Brazilian literature, foreign critical texts.

---

23 Aluna da Graduação do Curso de Letras da Universidade Federal do Ceará.

24 Professor do Departamento de Literatura da Universidade Federal do Ceará.

No período que vai dos séculos XVI ao XVIII, a sociedade européia passa por um momento de transição cultural: a sociedade, antes feudal, é apresentada a uma cultura racional que valoriza o homem, reconhecendo apenas uma forma de se alcançar o conhecimento: a razão.

Essas idéias foram defendidas pelos movimentos renascentista e iluminista, repercutindo em vários segmentos da sociedade; e entre eles, a literatura teve destaque, pois que criticou os ideais que balizavam esses movimentos, fazendo surgir o Romantismo.

No Brasil, os ideais românticos levaram às primeiras tentativas de se realizar uma literatura nacional; mas, curiosamente, para que os brasileiros fossem despertados pelo sentimento romântico, que os fizesse ver as belezas nacionais, foi preciso que os olhos da crítica literária estrangeira lhes apresentassem, em teoria, a pátria brasileira.

A celebração da pátria, a exaltação da natureza, as idéias de originalidade, defendidas pelos românticos, foram alicerces para a construção de uma literatura que representasse e valorizasse os elementos norteadores de nossa nacionalidade.

Baseado nesses princípios surge o interesse da crítica romântica estrangeira pela defesa de uma arte literária que representasse o Brasil. Segundo Afrânio Coutinho, os críticos românticos tiveram um papel relevante para a formação da nacionalidade da literatura brasileira: “Os caminhos seguidos, as sugestões estéticas, os conceitos de nacionalidade literária, a conscientização crítica do problema podem ser apontados nos escritos dos pensadores literários ao longo do século”<sup>25</sup>.

Dentre esses pensadores, sobressaem os nomes de Almeida Garret, João da Gama e Castro, Ferdinand Denis, Santiago Nunes Ribeiro, entre outros. Cabe observar que o pensamento dos teóricos portugueses questionava a nacionalidade literária brasileira devido ao uso da língua portuguesa.

Uma vez que Brasil e Portugal comungam da mesma língua, Garret e Castro concluíram que a literatura brasileira era, na verdade, portuguesa, pois que estava escrita no mesmo idioma dos autores lusitanos, não havendo, então, diferença qualitativa entre brasileiros e portugueses.

---

25 COUTINHO, E. de Faria. A crítica literária romântica. In: COUTINHO, Afrânio (org.). *A literatura no Brasil*. 7ª ed. São Paulo: Global, 2004, p. 325. v. III.

Num pensamento dissonante em relação ao dos portugueses, Ferdinand Denis defendia uma literatura brasileira inspirada na natureza do país, o que geraria uma literatura única; Santiago Nunes Ribeiro<sup>26</sup> partilhava dessa visão e acrescentava que a originalidade da literatura brasileira residia, não só, em sua natureza ímpar, mas também na diversidade cultural do povo brasileiro.

Baseando-se nesse pensamento crítico romântico, podemos destacar a relevância da crítica literária estrangeira para a formação da literatura nacional, analisando os seus reflexos na inteligência brasileira da época; para isso, propõe-se investigar os textos de Ferdinand Denis (*Resumo da história literária do Brasil* – 1826) e Santiago Nunes Ribeiro (“Da nacionalidade da literatura brasileira” – 1843).

Assim, pretendemos estabelecer um diálogo entre José de Alencar e os textos de Denis e Nunes Ribeiro. Para tanto, a análise dos reflexos na crítica romântica brasileira será feita com base nas cartas de José de Alencar, redigidas em 1856, sobre o poema *A confederação dos Tamoios*, de Gonçalves de Magalhães.

### Construindo o orgulho das origens

Os estudos sobre a formação da literatura brasileira são, atualmente, amplos e contam com inúmeros trabalhos publicados, como as pesquisas de Antonio Candido, Afrânio Coutinho, Alfredo Bosi, entre outros. Portanto, analisar os reflexos dos textos estrangeiros na crítica brasileira contemporânea torna-se importante para lhes atestar a relevância na formação da literatura nacional. Conforme Amora:

E o mais importante, para nós, não foi tanto o fato de terem todos os europeus valorizado o que em nossa realidade brasileira era anti-europeu ou pelo menos original em face da velha Europa, mas o terem, na “promoção” entusiástica que fizeram do Brasil, levado a todos nós, finalmente, a assumir a mesma atitude, e assim a tomar a consciência de que os caminhos mais fecundos de nossas manifestações artísticas e literárias seriam os de nossa originalidade americana [...]<sup>27</sup>.

Em seu ensaio, *Resumo da história literária do Brasil*, o francês Ferdinand Denis defende o uso das belezas naturais do Brasil na formação de uma arte que o representasse e que fosse original. Denis negava, também, uma obra brasileira inspirada

26 Nunes Ribeiro era chileno de nascimento; mudou-se para o Brasil ainda na infância.

27 AMORA, Antonio Soares. *A literatura brasileira*. 5ª ed. São Paulo: Cultrix, 1977, p. 57. v. II.

nos padrões clássicos: “Se essa América adotou uma língua que a nossa velha Europa aperfeiçoara, deve rejeitar as idéias mitológicas devidas às fábulas da Grécia”<sup>28</sup>.

O crítico francês exalta a natureza brasileira como ponto de partida para a edificação da literatura nacional; esse pensamento foi partilhado por José de Alencar, como procuraremos mostrar no decorrer deste trabalho.

Pode-se observar que Denis, em toda a sua obra, ao defender a natureza brasileira, encontra nela uma forma de fazer da literatura nascente a mais original possível, sem que ela dependa de outras culturas. Verifica-se isso no seguinte trecho:

Nessas belas paragens, tão favorecidas pela natureza, o pensamento deve alargar-se como o espetáculo que se lhe oferece; graças às obras-primas do passado, tal pensamento deve permanecer independente não procurando outro guia que a observação. Enfim, a América deve ser livre tanto na sua poesia como no seu governo<sup>29</sup>.

É importante observar, também, que o autor, embora enalteça as belezas naturais do Brasil e o seu valor original para a literatura do país, lembra que o passado artístico não deve ser esquecido; afinal, conhecendo o antigo, é possível construir o novo. Verifica-se, ainda, a valorização da independência brasileira diante de Portugal, pois não seria adequado formar uma literatura nacional em um país que ainda fosse dependente do ponto de vista político.

Denis apresentou aos intelectuais brasileiros as formulações teóricas para o desenvolvimento de uma literatura nacional mediante a exaltação da natureza, do povo brasileiro e de sua cultura. Essas características marcaram as produções que se seguiram ao pensamento do autor francês. Portanto, suas idéias tiveram grande importância para a edificação da literatura nacional. De acordo com Amora: “[as] páginas de Denis exerceram sabida influência na formação de nossa ideologia”<sup>30</sup>.

Tendo em vista, as formulações de Denis e de outros críticos da época, Gonçalves de Magalhães elabora o poema épico *A Confederação dos Tamoios*, que foi alvo das críticas de José de Alencar.

E ao criticá-lo, em 1856, Alencar não ignora o mau retrato da natureza brasileira feito por Magalhães, e destaca a importância desta para a nossa literatura, como é possível observar na seguinte passagem:

---

28 DENIS, Ferdinand. *Resumo da história literária do Brasil*. Trad. de Guilhermino César. Porto Alegre: Livraria Lima LTDA., 1968, p. 30.

29 AMORA, A. S. *Op. cit.*, p. 31.

30 AMORA, A. S. *Op. cit.*, p. 64.

Brasil, minha pátria, por que com tantas riquezas que possúis em teu seio, não dás ao gênio de um dos teus filhos todo o reflexo de tua luz e de tua beleza? Por que não lhes dás as cores de tua palheta, a forma graciosa de tuas flores, a harmonia das auras da tarde? Por que não arrancas das asas de um dos teus pássaros mais garridos a pena do poeta que deve cantar-te?<sup>31</sup>

Pode-se notar que Alencar vê, na natureza brasileira, potencial para formar a literatura nacional, o que falta, segundo o autor, é uma mente preparada e capaz de transformar os painéis da natureza em obras literárias.

É muito provável que Alencar tenha recebido influência de outro estrangeiro: Santiago Nunes Ribeiro, que, em 1843, publicou o artigo “Da nacionalidade da literatura brasileira”, no qual defende a originalidade da literatura produzida no Brasil através da especificidade de sua cultura.

Nunes Ribeiro sai em defesa da natureza e da língua nacionais, e, principalmente, da mescla de povos e culturas que formam o país, pois acreditava serem essas peculiaridades necessárias para a constituição de uma literatura nacional.

Sobre isso Nunes Ribeiro acrescenta ainda: “As condições sociais e o clima do novo mundo necessariamente devem modificar as obras nele escritas nesta ou naquela língua da velha Europa”<sup>32</sup>.

Alencar, no entanto, pode não ter lido esse texto de Nunes Ribeiro, mas considerava também o povo brasileiro e os seus hábitos como fundamentais para a formação da literatura brasileira, por isso que critica a maneira pela qual Magalhães registrou nossa raça e cultura em seu poema épico:

Esses que assim procedem têm uma idéia que não posso admitir, 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 [...] eis, meu amigo, um paradoxo em Literatura, um sofisma com que nos procuramos iludir por não termos tido ainda um poeta nacional<sup>33</sup>.

Portanto, a crítica desses autores exerceu grande influência no pensamento romântico brasileiro e, conseqüentemente, na formação da literatura nacional, pois, de acordo com Afrânio Coutinho, foi após esses textos que surgiu um pensamento coerente

---

31 ALENCAR, José de. *Cartas sobre a Confederação dos Tamoios*. Coimbra: Livraria Almedina, 1994, p. 158.

32 NUNES RIBEIRO, Santiago. Da nacionalidade da literatura brasileira. In: COUTINHO, Afrânio (org.). *Caminhos do pensamento crítico*. Rio de Janeiro: Ed. Americana/Prolivro, 1974, p. 34. v. I.

33 *Ibidem*, p. 182.

e progressivo da idéia de nacionalidade em nossa literatura<sup>34</sup>.

### Considerações finais

Ao longo deste trabalho procurou-se atestar a relevância da crítica estrangeira para a constituição da literatura brasileira e seus reflexos na crítica alencarina.

Como foi observado, a crítica de José de Alencar ao poema de Magalhães reflete alguns dos posicionamentos dos críticos estrangeiros analisados, confirmando-lhes a relevância para a formação da literatura nacional.

Daí ser possível comparar passagens de Alencar, Denis e Nunes Ribeiro em que se defende a natureza brasileira como elemento fundamental na formação de nossa literatura:

1) *Resumo da história literária do Brasil*, de Ferdinand Denis:

Se os poetas dessas regiões (América) fitarem a natureza, se se (sic) penetrarem da grandeza que ela oferece, dentro de poucos anos serão iguais a nós, talvez nossos mestres. Essa natureza, muito favorável aos desenvolvimentos do gênio, esparze por toda a parte seus encantos<sup>35</sup>.

2) “Da nacionalidade da literatura brasileira”, de Santiago Nunes Ribeiro:

E a que outro senão ao Brasil podem competir as grandiosidades e primores que em mortecor (sic) pintamos fitando apenas alguns pontos desse que nos oferece imenso e animado panorama? [...]. O belo fenomenal se mostra com a maior pompa neste solo afortunado; e não poucos artistas brasileiros e estrangeiros beberam nele a inspiração mais pura, a inspiração criadora de obras excelentes, revestidas de vivas cores, de donosas (sic) formas [...]<sup>36</sup>.

3) *Cartas sobre a Confederação dos Tamoios*, de José de Alencar:

Se algum dia fosse poeta, e quisesse cantar a minha terra e as suas belezas [...], embrear-me-ia por essas matas seculares contemplaria as maravilhas de Deus, veria o sol erguer-se no seu mar de ouro, a lua deslizar-se no azul do céu, ouviria o murmúrio das ondas e o eco profundo e solene das florestas<sup>37</sup>.

34 COUTINHO, A. *Op. cit.*, p. 328.

35 DENIS, F. *Op. cit.*, p. 32.

36 NUNES, S. N. *Op. cit.*, p. 36.

37 ALENCAR, J. *Op. cit.*, p. 158.

Percebe-se então que, com palavras distintas, os dois críticos estrangeiros defendem a natureza do Brasil como elemento de inspiração para a elaboração de uma literatura original e nacional. O reflexo desse posicionamento aparece no ideal estético de Alencar, que partilha, assim, da opinião de Denis e Nunes Ribeiro, apresentando, com belos vocábulos, a natureza brasileira.

São notáveis nos trechos apresentados, as semelhanças na defesa e no modo de caracterizar a literatura nacional, daí ser possível confirmar a importância da crítica romântica estrangeira e os seus reflexos na formação da literatura brasileira.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALENCAR, José de. *Iracema lenda do Ceará e Cartas sobre a Confederação dos Tamoios*. Coimbra: Livraria Almedina, 1994.

AMORA, Antonio Soares. *A literatura brasileira*. 5. ed. São Paulo: Cultrix, 1977. v. II.

COUTINHO, E. de Faria. A crítica literária romântica. In: COUTINHO, Afrânio (org.). *A literatura no Brasil*. 7. ed. São Paulo: global, 2004. v. III.

DENIS, Ferdinand. *Resumo da história literária do Brasil*. Trad. de Guilhermino César. Porto Alegre: Livraria Lima LTDA., 1968.

NUNES RIBEIRO, Santiago. Da nacionalidade da literatura brasileira. In: COUTINHO, Afrânio (org.). *Caminhos do pensamento crítico*. Rio de Janeiro: Ed. Americana/Prolivro, 1974. v. I.



## ***JOSÉ DE ALENCAR ENTRE ABOIOS, TROVAS E CANTORIAS***

SOCORRO PINHEIRO<sup>38</sup>

### **Resumo**

Este trabalho traz abordagens sobre o estudo da poesia popular na obra de José de Alencar. Nosso romancista introduziu, em sua obra, gêneros populares que falam sobre nossa terra e nossa gente. Seu projeto literário analisa a Literatura Brasileira de forma ampla e profunda, atestando a presença de um sentimento colhido na alma do povo. Dessa forma, o escritor cearense demonstra seu espírito nacionalista e a busca pela identidade de nosso país.

### **Palavras-chave**

projeto literário, poesia popular e identidade.

### **Abstract**

This work concerns the study of popular poetry within José de Alencar's work. Our novelist introduced some popular genres that speak of our land and [of] our people into his work. His literary project analyzes the Brazilian literature in a broad and deep way that testifies to a sentiment that emerges/flows from the very soul of the people. Thus, the *cearense* writer manifests his nationalistic spirit as well as his pursuit of our country's identity.

### **Key-words**

literary project, popular poetry and identity.

---

38 Professora do Departamento de Letras - FECLI/UECE. Mestre em Literatura Brasileira - UFC.

Minha fama era tão grande  
Que enchia todo o sertão;  
Vinhão de longe vaqueiros  
Pra me botarem no chão.

Versos como estes são encontrados no livro “O sertanejo” de José de Alencar e eles ainda ressoam na voz saudosa e plangente do aboiador. Falar sobre quadrinhas, cantigas populares, aboios e cantorias, pode causar gosto naqueles que se interessam por tais composições. No entanto, sabemos que essa tarefa, por muitas partes, ainda, está para ser estudada. Este artigo tomará o caminho do sertão, das festas de apartação, das debulhas de feijão, das caçadas de tatu, das histórias de assombração, das comitivas tangendo o gado e trazendo na alma a melodia sonora dos aboios e das cantigas dos sertanejos.

No projeto literário elaborado por José de Alencar em que apresenta a trajetória de sua obra, o romancista com um tino afinadíssimo de crítico e sensibilidade de poeta imaginativo, focaliza as diferentes regiões do Brasil - o norte e o sul, a cidade e o sertão, a mata e o pampa. Dono de um discurso consciente e de idéias coerentes, José de Alencar não hesitou, diante das polêmicas que suas idéias suscitavam, em defender a naturalização de nossa literatura e de uma língua tipicamente brasileira. Fato que veio a incomodar muitas pessoas do meio intelectual. Mesmo vivendo numa época em que a sociedade se alimentava de banquetes europeus - o que despertava interesse era o que vinha de fora - Alencar colocou em evidência a nossa terra com todas as cores que compõem o cenário brasileiro “todas estas cenas dos costumes pastoris de minha terra natal, conto eu reproduzi-las com sua cor local, em um romance de que apenas estão escritos os primeiros capítulos” (1960, p. 964).

Com um espírito que expressa sentimento pelas coisas da Pátria, não passa despercebido ao seu projeto o estudo da poesia popular, “é nas trovas populares que sente-se mais viva a ingênua alma de uma nação” (ALENCAR, 1960, p. 961). José de Alencar teve o interesse em iniciar os estudos populares, no Romantismo, por meio de uma série de cartas publicadas no jornal O Globo, em 1874, dirigidas a Joaquim Serra, sob o título geral de “O Nosso Cancioneiro”, despertando a atenção do País para o fascinante assunto. Segundo Câmara Cascudo (1985, p. 98), “José de Alencar valorizava os romances de vaqueiro, pondo diante dos leitores da capital do Império as

gestas bravias do sertão”. Seria essa a primeira publicação da Literatura Oral sertaneja. Vejamos o que escreveu Alencar em “O Nosso Cancioneiro” (1960, p.962):

Há muito que trato de coligir as trovas originais que se cantam pelas cidades ainda, porém mais pelo interior; rapsódias de improvisadores desconhecidos, maiores poetas em sua rudeza do que muitos laureados com esse epíteto.

Aos olhos do romancista não podiam escapar a abundância do estilo pastoril, o gosto de reunir as famosas histórias e os costumes de nossa gente. Essa atitude, com efeito, demonstra seu acentuado sentimento nacionalista, a busca pela identidade do país, seu “instinto de nacionalidade”, expressão utilizada pelo escritor Machado de Assis ao definir o espírito de José de Alencar. Ao viajar pelo sertão, observando a exuberante paisagem, o jeito simples de viver do homem sertanejo, a extensão de suas terras, a produtividade e a riqueza dos campos, Alencar colheu as trovas populares e encontrou um novo semblante de poesia, uma nova atitude poética que se expressa de forma simples, numa linguagem espontânea. Segundo Ribamar Lopes, “a fala rústica da gente simples da zona rural tanto pode propiciar imagens de ingênua e doce ternura poética, quanto permitir a construção de vigorosas expressões que tão bem caracterizam a alma bravia dos sertões” (1985, p. 17).

A poesia popular se reveste de tons suaves, de estilo simples, de encanto, de graça, de elementos do próprio meio em que a poesia está sendo criada. José de Alencar analisou a poesia popular do Ceará, identificando o predomínio do gênero pastoril e o contraste dessa poesia com o estilo clássico da musa grega e romana. O romancista explicou que “talvez não se encontre afinidade com estas rapsódias senão entre os árabes, povo com o qual, apesar da diferença da raça, o cearense tem analogias topográficas, aptas a se lhe refletirem na índole e costumes” (1960, p. 962). E vai longe nesse estudo, dizendo ainda que as canções cearenses não tinham a forma de idílio, “não se inspiram no sentimento lírico, têm cunho épico. São expansões, ou episódios da eterna heróida do homem em luta com a natureza” (1960, p. 962).

Desde cedo que José de Alencar sentiu a necessidade de relatar sua terra e seu povo, mostrando as cantigas de vaqueiros, as vozes que cantavam as primeiras estâncias do Boi Espaço, trovas dos bardos sertanejos, “vinde cá meu Boi Espaço, / meu boi preto caraúna; / por seres das pontas liso, / sempre vos deitei a unha”; as tradições, os mitos, os costumes, as danças, as músicas, entre outras coisas, nas páginas de seus

romances, “esta imensa campina, que se dilata por horizontes infindos é o sertão de minha terra natal” (Sertanejo, 1972, p. 151). Ficamos conhecendo o sertanejo, “o filho do deserto, livre e indômito como o cervo das Campinas” (Sertanejo, p. 192); a relação de entendimento entre o sertanejo e os animais, “o gaúcho perscrutou o desejo da baia na grande pupila negra e límpida, que ela fitava em seu rosto” (Gaúcho, p. 31); a relação entre o homem do campo e a natureza, “Arnaldo demorava-se a examinar a copa das árvores, os rastros dos animais, as moitas de ervas e todos os acidentes do caminho” (Sertanejo, p. 184). Apesar de ver o sertão de fora, apenas de passagem, nas idas e vindas pelas fazendas do interior cearense, o relato esbanja precisão e riqueza de detalhes. São descrições do modo de viver do sertanejo, cenas que não repousam serenidade, mas lutas, corridas, agitações, desassossegos.

O sertão não é um lugar de natureza morta, como muitos podem pensar, devido a sua aridez. As coisas não estão fixas, as pessoas não param, as vozes não calam, as paisagens não dormem. Habita sob o céu sertanejo um povo que consegue encontrar mecanismos para sua sobrevivência de forma impressionante. Ao que parece, o homem do sertão nada tem de debilitável, sua aparência pode ser raquítica, seu corpo pode demonstrar sinais de cansaço, mas num instante esse homem muda, as forças ressurgem, a coragem aumenta, o destino se refaz. Foi nesse lugar que José de Alencar fez a fonte primeira de seus romances e aproveitou para estudar as canções e as rudes bucólicas cearenses.

O *aboiar* dos nossos vaqueiros, ária tocante e maviosa com que eles, ao pôr do sol tangerem o gado para o curral. São os nossos *ranz* sertanejos; e tenho para mim que nos pitorescos vales da Suíça não ressoam nem mais belos, nem mais ricos de sentimento e harmonia do que nas encantadoras várzeas do meu pátrio Ceará (ALENCAR, 1960, p. 968-9).

José de Alencar nutriu sentimento pelas toadas, cantigas, aboios e outras composições. Ele reconheceu a pureza dos poemas populares e exaltou a importância de versar sobre esse assunto. Muitos ainda não apresentam interesse pelas composições populares, não as consideram poesias, ignoram sua origem, condenam a oralidade a algo inferior, significando analfabetismo ou exclusão da escrita. A poesia popular tem suas especificidades como outras poesias – erudita, concreta, marginal. Produções que se articulam mostrando novos sentidos. As histórias orais somadas às cantigas e rapsódias sertanejas vão delineando uma tradição que ainda se mantém viva na memória popular.

Alencar, por meio de suas reminiscências, cuidou da compilação dos romances

ou poemetos do Boi Espácio e Rabicho da Geralda. Assim se manifestou em “O Nosso Cancioneiro” (1960, p. 978):

Entre os poemas pastoris da musa natal distinguem-se pela antiguidade, como pelo entrecho, dois cuja notícia anda mais divulgada. São o boi Espácio e o Rabicho da Geralda. O traço mais saliente das rapsódias sertanejas parece-me ser a apoteose do animal. Nos combates ou antes nas guerras porfiadas que se pelejam em largos anos pelos mocambos e carrascos do sertão, o herói não é o homem e sim o boi. (...) os nossos rapsodos, imitando sem o saberem, ao criador da epopéia, exaltam o homem para glorificar o animal.

Nesses poemetos, o romancista analisou o caráter poético das rapsódias cearenses, o estilo sóbrio e energético do povo, a cadência dos versos, a concisão das palavras, simulando a velocidade da corrida do boi. Segundo José de Alencar “O Rabicho da Geralda tem a forma da prosopopéia. O cantor é o espectro do próprio boi, do herói que a legenda supõe erradio pelas várzeas onde outrora campeou livre e indomável” (1960, p. 978). Tudo se torna mais interessante quando a voz assume o controle dos versos. A voz sai de um lugar interior para se tornar presença, para se fazer palavra ouvida, para se integrar ao pensamento e à expressão. Voz que se propõe à harmonia, que incorpora o outro, que invade o ouvinte, que alegra o cenário, “a palavra falada agrupa os seres humanos de forma coesa” (WALTER ONG, 1998, p. 88). A voz assume um papel de fundamental importância na improvisação dos versos, na forma de dizer, na performance. Todos esses elementos entram em cena na hora de dizer o poema e devem ser analisados, cuidadosamente, quando o texto se oferecer à leitura. José de Alencar nos adverte:

Quem transporta para a imprensa essas composições que não foram destinadas à leitura tem por dever apresentá-las com a forma por que as apreciam aqueles que por ventura as escutam, vestidas com a rude harmonia do canto sertanejo. E ainda assim a correção gramatical ou métrica não vale a poesia nativa, que se expande na voz e no entusiasmo do trovador popular (1960, p. 979).

As composições populares apresentam estruturas diferentes porque os recursos poéticos são outros. A oralidade faz parte da gênese dos versos e define uma estética. Vemos comumente que a oralidade não é estudada como categoria formalizada nos estudos literários, o que prevalece é a estética da escrita. A oralidade tem estrutura gramatical, regras sintáticas, vocabulário, estratégias discursivas, estilo que serve de base para a comunicação. Portanto, precisamos analisá-la como elemento a ser estudado tanto quanto a escrita, observando o emprego e as estratégias de expressão que a oralidade comporta.

José de Alencar enfatizou as riquezas do sertão e aqui abrimos a porteira para um dos maiores bardos da poesia popular entrar: Patativa do Assaré, que fez do sertão o lugar de sua poesia. Um sertão cantado de dentro, observado pelo olhar perspicaz de quem está sempre à espreita. Um movimento sequer e a poesia nasce. E nasce vigorosa, cheia de vitalidade porque se endereça ao outro. Patativa vive o sertão, “vivo dentro do sertão / e o sertão dentro de mim” (1992, p. 236), expressando intimidade, conhecimento profundo do universo sertanejo, isso lhe permitiu mostrar pela voz o mundo miserável em que muitas pessoas viviam, “sou sertanejo e me orgulho / por conhecer o sertão” (idem).

Patativa firmou determinados traços de nossa literatura. Sua poesia reflete o mundo do caboclo, do homem da roça, daquele povo sacrificado, caracterizando aquilo que é nosso. Não foi a cidade com seus desenvolvimentos tecnológicos e científicos que deu à literatura o caráter nacional, mas o sertão pôde marcar, de fato, a independência literária nas composições populares. A necessidade de auto-afirmação veio do campo, “o sertanismo revela o anseio, num país onde a cultura é importada, de valorizar os elementos mais genuinamente nacionais” (Miguel-Pereira, 195-, p.179).

Foi essa a idéia que José de Alencar defendeu, a valorização da língua brasileira, do estilo, do gosto, do gênero pastoril. Esses aspectos podem definir a questão da nacionalidade da nossa literatura. Idéias também cultivadas pelo poeta de Assaré com sua poesia popular de cunho social, pois é a vida do outro que o poeta leva em conta. Sua poesia constrói um novo sentido de mundo, cada vez que expõe o quadro de miséria em que vive o homem do campo. O poeta e o romancista se encontram pelo sertão e entre uma prosa e outra, Patativa lembra, no seu poema, “Sou cabra da peste”, dos elogios à “terra da jandaia, berço de Iracema, / dona do poema de Zé de Alencar”, e de Martim Soares Moreno, o guerreiro branco do romance Iracema.

#### **BIBLIOGRAFIA:**

ALENCAR, José M. de. *Cancioneiro Geral*. In: José de Alencar, *Obras Completas*. V. 04. Introdução Geral de M. Cavalcante Proença. Rio de Janeiro: Aguilar, 1960.

\_\_\_\_\_. *O Sertanejo*. Vol. 05. s.e., s.l, 1972.

ASSARÉ, Patativa do. *Cante lá que eu canto cá*. 8. ed. Petrópolis: Vozes, 1992.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Literatura Oral no Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio; Brasília: INL, 1978.

COUTINHO, Afrânio. *Conceito de Literatura Brasileira*. Ediouro.

LOPES, José Ribamar. *Viola da saudade; poesia*. Fortaleza, BNB, 1985. p. 64

MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. *Regionalismo*. In: História da Literatura Brasileira. Vol. XII. São Paulo: José Olympio, 195-.

ONG, Walter. *Oralidade e cultura escrita: a tecnologização da palavra*: tradução Enid Abreu Dobránszky. – Campinas, SP: Papirus, 1998.



## ***PARA ALÉM DO SEGREDO DA JUREMA: OUTRAS FACES DE IRACEMA***

ANA CAROLINA ALBUQUERQUE DE MORAES<sup>39</sup>

### **Resumo**

Ao escrever *Iracema*, Alencar bebeu nas fontes da cultura popular, buscando descrever as tradições indígenas, os tipos físicos do índio e do colonizador, o encontro das raças, a miscigenação, tudo isso, no entanto, elaborado de modo a corroborar uma clara posição ideológica. Interessa-nos atentar para o fato de que José de Alencar exerceu um fecundo intercâmbio entre cultura popular e erudita, propiciando o surgimento de sua obra-prima - o romance *Iracema* - que vem gerando, sucessivamente, incontáveis desdobramentos, desde a publicação de sua primeira edição, há mais de cento e quarenta anos.

### **Palavras-chave**

*Iracema*, cultura popular, cultura erudita, José de Alencar.

### **Abstract**

In writing the novel *Iracema*, Alencar inspired himself in popular culture, searching to describe the Brazilian native Indian traditions, the physical constitutions of the Indians and of their European colonizers, the breeding of races, miscegenation, all these factors, however, elaborated in a way to corroborate a very definite ideological position. It's interesting to keep in mind the fact that José de Alencar exerted a profound interchange between popular and erudite cultures, that being the foundation of his masterpiece, - the novel *Iracema* - which generated several outcomes, since its first edition was issued, over one hundred and forty years ago.

### **Key-words**

*Iracema*, popular culture, erudite culture, José de Alencar.

---

<sup>39</sup> Bacharel em Comunicação Social – UFC.

“Além, muito além daquela serra, que ainda azula no horizonte, nasceu Iracema” (ALENCAR: 1998, p. 16). Com essa frase célebre, José de Alencar introduz o segundo capítulo de seu mais famoso livro, aquele em que conta a história de uma formosa índia que abandona sua tribo para viver o amor por um guerreiro lusitano. Alencar batizou a história de *Iracema – Lenda do Ceará*, pois nela enfoca a chegada do dominador português ao território cearense e o encontro entre as etnias branca e indígena, dando início, aqui no estado, ao processo de miscigenação – tão caro ao povo brasileiro – e a toda a polêmica envolvendo o choque entre as diferentes culturas.

É evidente que o valor literário da obra suplanta o valor histórico, bem como a denominação “lenda” representa um artifício do autor para enaltecer sua obra, pois – conforme nos mostra Gilmar de Carvalho, no texto *Iracema do Jardim Iracema*, apresentado no I Simpósio Nacional Casa de José de Alencar, em novembro de 2004 – uma “lenda” pressupõe uma criação coletiva – portanto, de autoria anônima – transmitida por entre as gerações de um povo através da oralidade. No entanto, muito embora não consistindo numa verdadeira lenda, a índia Iracema e sua história saltaram das páginas eruditas do romancista cearense e invadiram os domínios da cultura popular, figurando em cordéis, músicas, folgedos e outras manifestações. É ainda Carvalho que observa: “Iracema já foi traje típico de concurso de “miss”, nome de clube elegante [...], ala de índio no maracatu e entidade no panteão umbandista, da falange de Oxum [...]” (ALENCAR: 1986, p. 4).

Por outro lado, é nítido que, ao escrever *Iracema*, Alencar bebeu nas fontes da cultura popular – e, de outro modo, não se aplicaria o subtítulo “Lenda do Ceará”. Buscou descrever as tradições indígenas, os tipos físicos do índio e do colonizador, o encontro das raças, a miscigenação. Tudo isso, no entanto, elaborado de modo a corroborar uma clara posição ideológica, conforme será mostrado mais adiante nesse artigo. O que nos interessa por hora é atentar para o fato de que foi um fecundo intercâmbio entre cultura popular e erudita que propiciou o surgimento do romance *Iracema* e que vem gerando sucessivamente incontáveis desdobramentos desde a publicação de sua primeira edição, há mais de cento e quarenta anos.

Um desses desdobramentos é o cordel intitulado *Romance de Iracema – A virgem dos lábios de mel*, cuja autoria é atribuída a Alfredo Pessoa de Lima<sup>40</sup>. Nas

40 A questão da autoria deste cordel é polêmica. No exemplar publicado em abril de 2005, pela

próximas linhas, apontarei alguns aspectos do texto original e do texto em cordel, de modo comparativo, de forma a desvendar alguns aspectos desse tipo – tão nordestino – de narrativa popular.

### 1. *Iracema* de Alencar e do poeta popular

É curioso e interessante observar as formas dissonantes como o escritor romântico e o poeta popular nos contam a mesma história. Em ambas as versões, figuram as mesmas personagens, vivenciando as mesmas situações, e está presente a mesma idéia de “lenda de fundação do Ceará”, com toda a ideologia que encerra. No entanto, como todo bom escritor romântico, Alencar recorre a descrições altamente pormenorizadas, tanto dos lugares por onde se vai delineando a narrativa – serras, praias, morros, vales, etc. – como das personagens que a ela dão vida – tipos físicos, crenças, costumes, sentimentos, atitudes. Na outra ponta, o poeta popular utiliza bem menos estratégias retóricas e, sem muitos preâmbulos, vai direto à narrativa, conta o que sucedeu e ponto. Não é característica sua fazer muitos rodeios, e – pelo menos aos nossos olhos urbanos – há um quê de humor que sempre emana de sua linguagem espontânea, cadenciada, ritmada, rimada.

Enquanto o primeiro escritor rebusca a linguagem, aprimora-a dentro dos parâmetros da norma culta, vislumbra um sem número de figuras de linguagem possíveis, de modo a criar a atmosfera de algo sublime, importante, majestoso, o segundo conta a história como se contasse um “causo” a um vizinho seu. Vejamos, por exemplo, as passagens em que ambos remetem ao primeiro encontro da índia com o estrangeiro. Alencar escreve:

Rumor suspeito quebra a doce harmonia da sesta. Ergue a virgem os olhos, que o sol não deslumbra; sua vista perturba-se.  
Diante dela e todo a contemplá-la, está um guerreiro estranho, se é guerreiro e não algum mau espírito da floresta. Tem nas faces o branco das areias que bordam o mar; nos olhos o azul triste das águas profundas. Ignotas armas e tecidos ignotos cobrem-lhe o corpo.  
Foi rápido, como o olhar, o gesto de Iracema. A flecha embebida no arco partiu. Gotas de sangue borbulham na face do desconhecido.  
De primeiro ímpeto, a mão lesta caiu sobre a cruz da espada; mas logo sorriu. O moço guerreiro aprendeu na religião de sua mãe, onde a mulher é símbolo de ternura e amor. Sofreu mais d’alma que da ferida. (ALENCAR: 1998, p. 17).

Já no cordel, a ação é assim narrada:

---

Tupynanquim Editora, há uma nota abordando a questão. Dentre os nomes citados como possíveis autores, temos: Alfredo Pessoa de Lima, Luís Gomes de Albuquerque e João Martins de Athayde. No entanto, a própria editora apresenta a sua opinião: “Acreditamos que o verdadeiro autor seja Alfredo Pessoa de Lima, poeta de formação erudita, considerado ‘um grande orador’ por Roberto C. Benjamim, em entrevista que realizou (em parceria com Mário Souto Maior) com Dona Sofia, viúva de João Martins de Athayde”.

Ao ver aquela figura  
De admirável beleza  
Estátua de bronze vivo  
Feita pela natureza  
Martim até se assustou  
Dum pulo se levantou  
Sem conter sua surpresa.

Porém mal ergueu o corpo  
Quando uma flecha partiu  
Do arco da índia nua  
E em pleno rosto o feriu  
Martim pensou em vingar  
Quis a espada puxar  
Mas do lugar não saiu.

Embora fosse selvagem  
Era uma mulher que via  
Ele aprendera em criança  
Quando sua mãe lhe dizia  
Que a mulher ruim ou honesta  
Na cidade ou na floresta  
Se trata com cortesia. (LIMA: 2005, p. 5).

A literatura de cordel – conforme nos mostra Veríssimo de Melo (apud LOPES: 1983) – é um meio de expressão típico do homem nordestino, especialmente o da zona rural. Surgiu, tal como a conhecemos hoje, em fins do século XIX, com o surgimento de pequenas tipografias que serviam à editoração dos folhetos. No entanto, a sua origem remonta às “folhas soltas” ou “folhas volantes” que nos foram trazidas pelos colonizadores lusos, as quais, por sua vez, tinham por fenômenos correspondentes os “*pliegos sueltos*” na Espanha, a “*littérature de colportage*” na França, os “*cocks*” (ou “*catchpennies*”) e “*broadsides*” na Inglaterra e os “*pamflets*” na Holanda, todos eles manifestações nascidas no século XVII. Mais remotamente ainda, Melo registra a existência de folhetos na Alemanha já nos séculos XV e XVI. (pp. 10-11).

O fato de, em nosso país, a literatura de cordel ter, durante muito tempo, constituído fenômeno quase que exclusivo da região Nordeste é extremamente digno de nota. É de se indagar o porquê dessa ligação tão íntima entre o povo nordestino e esse tipo de manifestação popular. Buscando responder a essa questão, Diégues Júnior (apud MELO: 1983, p. 12), eminente estudioso do assunto, afirma:

No Nordeste, por condições sociais e culturais peculiares, foi possível o surgimento da literatura de cordel, de maneira como se tornou hoje em dia característica da própria fisionomia cultural da região. Fatores de formação social contribuíram para isso; a

organização da sociedade patriarcal, o surgimento de manifestações messiânicas, o aparecimento de bandos de cangaceiros ou bandidos, as secas periódicas provocando desequilíbrios econômicos e sociais, as lutas de família deram oportunidade, entre outros fatores, para que se verificasse o surgimento de grupos de cantadores como instrumento do pensamento coletivo, das manifestações da memória popular.

Desse modo, o folheto de cordel tornou-se o primeiro jornal do homem nordestino do campo, inteirando-o continuamente dos acontecimentos locais, nacionais e até internacionais. Além dessa função informacional, o cordel passou a cumprir importante papel na alfabetização daqueles indivíduos da zona rural. Historicamente carentes de educação formal – que dirá de qualidade –, um sem número de nordestinas e nordestinas foram aprendendo a ler através de um esforço contínuo para compreender o que lhes traziam aqueles folhetos. (MELO: 1983, p. 8).

O cordel também logo adquiriu importância como atividade econômica. Muitas famílias – as dos produtores de cordéis – passaram a complementar sua renda através da venda dos livrinhos. A atividade ainda atraiu para si uma grande quantidade de artistas plásticos, na maioria autodidatas, que passaram a ganhar seu dinheiro elaborando xilogravuras para ilustrar os folhetos. A esse respeito, Melo (1983, p. 9) destaca:

A xilogravura de cordel – destaque-se desde logo – é outro aspecto curiosíssimo desse fenômeno cultural. Basta assinalar-se que ainda hoje a maior contribuição que o Nordeste ofereceu ao Brasil, no campo das artes plásticas, foi a xilogravura dos folhetos. Imaginosas e toscas realizações do artista nordestino, relevantes pela originalidade de suas soluções plásticas de ingênua inspiração popular.

Por tudo isso é que a importância da literatura de cordel na vida do povo nordestino – principalmente da parcela que habita as zonas rurais – tem sido enorme há mais de um século. Através dela, ele vê retratado o mundo e a si mesmo, toma conhecimento do próximo e do muito distante, tudo através de uma linguagem e um modo de expressão que lhe são caros, uma vez que tecidos por outros dos seus. É essa parceria íntima entre o homem e seu produto cultural – tal como ocorre em tantas outras manifestações da cultura popular tradicional – que garante a continuidade da literatura de cordel, sobrepujando as visões apocalípticas que renunciavam seu fim ao vislumbrar o advento do progresso e a popularização dos meios de comunicação de massa, em especial os eletrônicos.

Quando, por exemplo, Alfredo Pessoa de Lima (ou, talvez, outro autor) traz a história da índia Iracema para as páginas da literatura de cordel, ele torna acessível a uma grande legião de pessoas – que, de outro modo, provavelmente permaneceriam a

ignorar a história ficcional que fala tão intimamente dos primórdios da colonização em território cearense. E, mesmo aos conhecedores do romance alencariano, ele propicia uma nova experiência estética, uma outra possibilidade de fruição artística. Ao substituir as longas frases da prosa poética de Alencar por setilhas (estrofes com sete versos), o poeta torna o texto fácil de ser lido e até cantado, trazendo à memória do leitor os acordes cadenciados dos cantadores de viola. Observemos que, neste cordel, o autor não utiliza uma forma que se tornou clássica neste tipo de literatura: estrofes com seis versos, as denominadas sextilhas. Antes, opta pela forma menos usual das setilhas.

Muito embora sendo de suma importância que possamos conhecer e valorizar a literatura produzida em nosso Estado, seja ela erudita ou popular, não podemos fechar os olhos para as mensagens subliminares que os textos veiculam, as ideologias em que se respaldam. É o que abordarei a seguir ao focar a ideologia conservadora veiculada pelo romance *Iracema*.

## 2. Ideologia e História na abordagem dos irmãos de Iracema

Em *Dialética da Colonização* (1992), Alfredo Bosi nos chama a atenção para a ideologia subjacente aos romances indianistas de José de Alencar: o suposto encontro pacífico e a espontânea conciliação entre as raças branca e indígena, conforme mostrado em *Iracema* e *O Guarani*, escamoteiam os densos conflitos que se estabeleceram entre as duas raças desde o primeiro século da colonização portuguesa e toda a resistência empreendida pelos índios à ocupação lusitana.

Bosi mostra que o índio de Alencar pode ser claramente identificado com o “bom selvagem” de Rousseau, portando as “qualidades” de súdito fiel e amigo incondicional do colonizador branco. Ao nativo caberia apenas a tarefa de curvar-se diante do dominador, provendo-lhe de tudo o que necessitasse, servindo-o incondicionalmente, abrindo mão de seu povo, de sua terra e, mesmo, da própria vida em seu nome. Eis a atitude de Iracema ante Martim e de Peri ante Ceci. “Creio que é possível detectar a existência de um complexo sacrificial na mitologia romântica de Alencar. [...] A nobreza dos fracos só se conquista pelo sacrifício de suas vidas”, conclui Bosi (1992, p. 179).

No entanto, tal ideologia alencariana vai de encontro aos fatos históricos.

Temos claramente registrado que a ocupação lusitana nunca se deu de forma pacífica, e que as tribos indígenas resistiram, da maneira como lhes foi possível, à usurpação de suas terras, à imposição de elementos da cultura européia, à escravização de sua força de trabalho. Conforme mostra Isabelle Braz Peixoto da Silva, no texto “Índios no Ceará: cultura, política e identidade” (apud CARVALHO, 2003), estudos recentes em antropologia têm preferido –ao abordar o confronto entre culturas distintas – referir-se a um “processo de negociação de sentidos” a recorrer à idéia simplista de “aculturação” de um povo por outro. Isso significa poder pensar os índios também como sujeitos de seu processo histórico, em vez de relegá-los à condição exclusiva de vítima das circunstâncias impostas pelos dominadores. Remontando-se a Monteiro, Silva enuncia:

Superado o paradigma do pessimismo quanto ao futuro daqueles povos, a antropologia histórica tem procurado qualificar a “ação consciente” dos mesmos, quer no presente quer no passado. Trata-se de demonstrar que também os índios utilizam estratégias políticas e fazem escolhas, ainda que diante dos desafios impostos por relações assimétricas e de dominação. (apud CARVALHO: 2003, p. 23).

Dessa forma, faz-se imprescindível que sejamos capazes de entrever ideologias contidas em textos ficcionais, assim como não-ficcionais, a fim de que não passemos a tomar por “verdades” idéias que, de modo contrário, apenas nos obscurecem a vista para os dados da realidade. É evidente, no entanto, que, mesmo diante de problema tão significativo referente à ideologia, em momento algum se pode negar à obra de Alencar o seu valor estético. Sobre essa questão, Bosi ressalta: “[...] o valor estético de um texto mítico transcende o seu horizonte factual e o recorte preciso da situação evocada”. (BOSI: 1992, pp. 179-180).

É preciso, portanto, que se consiga separar a questão ideológica da questão estética. Se, no tocante à primeira, o romance de Alencar é bastante passível de questionamentos, é bem mais difícil que o façamos se examinamos a segunda. A poeticidade singular da linguagem, as descrições primorosas do lugar e do elemento humano, a destreza com que se vai desenrolando a narrativa fazem de *Iracema* uma obra-prima da ficção romântica brasileira, atemporal e universal, pois o valor estético de uma obra literária encontra-se no texto, e não em elementos externos a ele.

Considerações finais

*Iracema* vive. Quer na cultura erudita, despertando até hoje a atenção de estudiosos, que se debruçam sobre a obra para efetuar análises nas mais variadas instâncias, quer na cultura popular, ao inspirar diversas manifestações, escritas ou performáticas, que têm na “virgem dos lábios de mel” um ícone da cultura cearense.

A obra de Alencar deve continuar a ser usada como ferramenta paradidática nas escolas, auxiliando no desenvolvimento do senso estético em nossos adolescentes. A abordagem literária deve, contudo, ser amparada por uma adequada contextualização histórica, que restaure aos povos indígenas a condição de sujeitos, ativos e conscientes, que – da forma como lhes foi e tem sido possível – tomam decisões para o desenrolar de sua experiência coletiva. Empreenderam luta, resistência e defesa do seu povo, território e patrimônio cultural, mas também incorporaram elementos da cultura do colonizador, sem que isso tenha tido, sempre e necessariamente, uma conotação negativa – a violência e a coerção de que se utilizaram os colonizadores lusos devem, contudo, ser sempre claramente explicitadas.

Isso posto, resta fruir a obra de Alencar e seu primoroso acabamento estético. Resta, também, atentar para seus frutíferos desdobramentos na cultura popular. A índia Iracema é, sem dúvida, parte integrante do imaginário do povo cearense e, afora todas as questões ideológicas, mantém-se como representante da beleza e da sensualidade da mulher em nossa região.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALENCAR, José de. *Iracema*. Lenda do Ceará. São Paulo: Ática, 1998.
- BOSI, Alfredo. *Dialética da Colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- CARVALHO, Gilmar de. “Iracema do Jardim Iracema”. *I Simpósio Nacional Casa de José de Alencar: José de Alencar e a Cultura Brasileira*. Anais. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 2006.
- LIMA, Alfredo Pessoa de. *Romance de Iracema*. A virgem dos lábios de mel. Fortaleza: Tupynanquim 2005. Adaptado para Literatura de Cordel.
- MELO, Veríssimo de. “Literatura de Cordel – Visão Histórica e Aspectos Principais”. In: LOPES, Ribamar (Org.). *Literatura de Cordel*. Antologia. Fortaleza: Banco do Nordeste do Brasil, 1983.
- SILVA, Isabelle Braz Peixoto da. “Índios no Ceará: cultura, política e identidade”. In: CARVALHO, Gilmar de (Org.). *Bonito pra Chover*. Ensaio sobre a cultura cearense. Fortaleza: Demócrito Rocha, 2003.



## ***ALENCAR: DO VOYEUR AUDAZ AO ONÍRICO ENGENHOSO***

SUELÍ OLIVEIRA SILVA<sup>41</sup>

### **Resumo**

Este trabalho objetiva mostrar os artifícios da narrativa de Alencar em “Cinco Minutos”, sua obra de estreia. Desses artifícios, destacamos o astuto *voyeur*, que é o narrador-personagem, ao capturar o leitor como cúmplice. Portanto, o olhar é o sensor mais importante, associado a outros também eficazes: audição, tato e olfato. Todo o fio condutor do enredo é propiciado por um clima de mistério, através desses sensores, que demonstram um escritor de imaginação engenhosa ao fomentar um forte jogo imagético na trama romanesca.

### **Palavras-chave**

Sensorialismo, leitor-cúmplice, jogo imagético, imaginação

### **Abstract**

This work aims at showing the subtlety of Alencar’s “Cinco Minutos” (“Five Minutes”), his opening novel. Among many of the artifices which characterize his general literary work, the cunning voyeur should be pointed out as the keenest character who is endowed with the ability of creating a complicity with the reader. His withering look is Alencar’s most important sensory plummet as associated with other vital senses such as: hearing, touch and smell. The intricacy of his plot is created within an atmosphere of mystery trough which these sensorial features evidence Alencar’s ingenious imagination in creating clear-cut images for the romantic framework of his literary pieces.

### **Keywords**

Sensorialism, the reader as an accomplice, clear-cutimage, imagination

---

41 Mestre em Literatura Brasileira pelo Programa de Pós-Graduação em Letras – UFC.

Se esta frase bachelardiana realmente for verdade: “Todas as noites o sonhador recomeça o mundo” (BACHELARD, 2001, p. 201), já estaremos dando o primeiro passo na trama que se inicia em *Cinco minutos*, de José de Alencar, sua primeira obra literária.

Uma impontualidade de exatos cinco minutos faz a história de amor começar às sete horas de uma noite escura, denotando, assim, o clima poético conduzido pelo noturno.

E o narrador fará grandes esforços para nos manter não apenas leitores, mas leitores inclusos. Desses que se intrometem como que para ao menos escutar uma conversa, por isso cúmplice também.

A propósito, além desses ingredientes existem outros que propiciam nesse dia um jogo romanesco em forma de quebra-cabeça, de esconde-esconde como uma espécie de construção labiríntica?

Talvez as respostas sejam várias, mas Alencar conseguiu encontrar alguns artifícios interessantes para desenvolver a trama de um amor à primeira vista, bem ao gosto dos românticos, que faz do olhar a peça visceral das descobertas. Primeiro foi Carlota em *flash-back*:

Estavas nesse baile; foi a primeira vez que te vi. Reparei que nessa multidão alegre e ruidosa tu só não dançavas nem galanteavas, e passavas pelo salão como um espectador mudo e indiferente, ou talvez como um homem que procurava uma mulher e só via toilettes (ALENCAR: 1994, p. 28).

Depois o narrador no início da narrativa: “Procurei por um monte de sedas...” (ALENCAR: 1994, p. 28).

Desses encontros já se constata a importância da noite para fomentar mais clima de mistério: “Fazia uma noite de inverno [...] sem estrelas”. (ALENCAR: 1994, p. 11); “Só essa idéia embelezava tudo para mim; a noite escura de Petrópolis parecia-me poética...” (ALENCAR: 1994, p. 27); “O sol declinava [...] e a noite [...] envolvia a terra nas sombras desmaiadas que acompanhavam o ocaso” (ALENCAR: 1994, p. 36); “Por fim veio a noite. Não sei como não fiquei louco [...]” (ALENCAR: 1994, p. 41). Além disso, o momento culminante, a descoberta do mistério aconteceu também à noite, bem escura.

Outro aspecto importante é o voyeurismo, predominante na narrativa. E o

narrador-personagem, cada vez mais, individualiza-se como uma câmera atenta, às vezes de lente indiscreta, que nada perde dos gestos e das ações: “O meu primeiro cuidado foi ver se conseguia descobrir o rosto e as formas que se escondiam nessas nuvens de seda e de rendas”. (ALENCAR: 1994, p. 11); [...] “mas não podia ver, por mais esforços que fizesse”. (ALENCAR: 1994, p. 14); “Corri um olhar pelas pessoas que estavam junto de mim...” (ALENCAR: 1994, 15). “O meu binóculo examinava todos os camarotes...” (ALENCAR: 1994, p. 16); [...] vi desenhar-se uma sombra em uma das janelas; saltei a grade do jardim...” (ALENCAR: 1994, p. 23); “Vi tudo isto de um só olhar, rápido, ardente e fascinado...” (ALENCAR: 1994, p. 26); “Por muito tempo ainda vi o seu lenço agitar-se ao longe...” (ALENCAR: 1994, p. 44).

Outro artifício interessante nesse fio condutor enigmático é o fato de o narrador optar pela epístola e fazer a amada usar também tal recurso, o que já propicia o teor confessional, a persuasão no que tange à veracidade dos fatos contados: “[...] é uma história e não um romance”, bem como a narrativa ser autodiegética, isto é, o protagonista é o próprio narrador.

E Alencar não pára aí. Para dar maior engenho ao mistério, lança mão de outros atributos, pois, além do predomínio da visão, empreende efeitos de plasticidade através de outros artifícios: a audição, o olfato e o tato; a primeira sobrepõe-se quantitativamente aos outros: “[...] um monte de seda, que deixou escapar um ligeiro farfalhar...” (ALENCAR: 1994, p. 11); “Ressoava-me ainda ao ouvido... – Non ti scordar di me!” (ALENCAR: 1994, p. 14); “A velha falou e na sua voz eu reconheci... o timbre doce e aveludado que ouvira duas vezes”. (ALENCAR: 1994, p. 15); “Arrastei as cadeiras do camarote, tossi, deixei cair o binóculo...” (ALENCAR: 1994, p. 17); “Quando tu te voltaste ao som de minha voz...” (ALENCAR: 1994, p. 32); “O galopar do cavalo formava o único som, que ia reboando pelas grutas e cavernas e confundia-se com o rumor das torrentes”. (ALENCAR: 1994, p. 36) Lembremo-nos também do piano a tocar, da música de Verdi, da voz do narrador cantando...

A propósito, diga-se de passagem, o olfato e o tato são também muito importantes. O primeiro pela magia que provocam os cheiros. Vale ressaltar o sândalo e a própria teoria do narrador sobre perfumes na condição de fetiches e da associação destes à mulher:

Aspirei voluptuosamente essa onda de perfume, que se infiltrou em minha alma como

um eflúvio celeste. [...] a mulher é uma flor que se estuda, como uma flor-do-campo, pela suas cores, pelas suas folhas e sobretudo pelo seu perfume [...] de todos estes indícios, porém, o mais seguro é o perfume; e isto por um segredo da natureza, por uma lei misteriosa da criação, que não sei explicar. [...] o sândalo é o perfume das odaliscas de Istambul e das huris do profeta... (ALENCAR: 1994, p. 13)

O segundo sentido vem pela aproximação de corpos, pela sugestão de atrevimento devido à época romântica: “Senti no meu braço o contato suave de um outro braço que me parecia macio e aveludado...” (ALENCAR: 1994, p. 11); “[...] senti outra vez a sua mãozinha, que apertava docemente a minha, como para impedir-me de sair”. (ALENCAR: 1994, p. 12)

Para dar maior efeito a esse jogo imagético, Alencar nos proporcionou momentos mais fortes que transitam entre onomatopéias e sinestésias, numa confluência de sensações: “Não pude ver-lhe o rosto; fugiu, deixando-me o seu lenço impregnado desse mesmo perfume de sândalo e todo molhado de lágrimas ainda quentes”. (ALENCAR: 1994, p. 18)

Mas de onde vem esse aparato engenhoso da imaginação alencariana? Da mais tenra idade, como ele expressa em sua obra autobiográfica *Como e porque sou romancista*:

Mas se não tivesse eu herdado de minha santa mãe a imaginação de que o mundo apenas vê as flores, desbotadas embora, e de que eu somente sinto a chama incessante; que essa leitora de novelas mal teria feito de mim um mecânico literário, desses que escrevem presepes em vez de romances. [...] O dom de produzir a faculdade criadora, se a tenho, foi a charada que a desenvolveu em mim... (ALENCAR: 1990, pp. 30-1)

Também em *Cinco minutos*, ele reconhece tal força: “A imaginação é capaz de maiores esforços...” (ALENCAR: 1994, p. 12).

É notório, porém, que o processo de imaginação alencariana é predominantemente formal devido à hegemonia da visão, mas há momentos em que ele se aproxima da imaginação material bachelardiana, pois tenta criar uma trama em que o instante poético é uma ambivalência entre queda e ascensão. Não atinge totalmente o tempo vertical, dados os exageros românticos, às vezes inverossímeis como a viagem a cavalo, morto à exaustão, bem como o beijo que cura a tuberculose de Carlota. Assim, coloca-se numa situação limítrofe: entre o físico e o metafísico. Poucas vezes a razão prepondera, cedendo mais lugar às ondas da paixão; entretanto, Alencar é bastante habilidoso ao estabelecer o fio condutor de sua narrativa, sobretudo, por saber usar os

seus quatro principais “hormônios” sensoriais: visão, audição, tato e olfato, tentando um dinamismo, às vezes conquistado pela mistura de imagens plásticas que não sugere apenas, mas faz sonhar, ou, pelo menos, capturar o leitor para a cumplicidade dos devaneios do protagonista *voyeur*.

Parece-nos, por isso mesmo, que a história desenvolve-se como uma teia a tecer-se ou mesmo como um fio de Ariadne que vai orientando o itinerário do narrador-personagem através de pistas desde o primeiro encontro, como uma espécie de novelo a desenrolar-se. Assim, ele, que desconhece a identidade da mulher, vai buscando indícios para decifrar o mistério, num jogo de esconde-esconde sustentado através de um sensorialismo imagético numa perfeita alternância: recuar/aproximar-se.

Ele, em tese, a conhece: o vestido de seda preto, a voz aveludada, o perfume de sândalo, as mãos macias. Tudo isso representa uma mulher jovem? Às vezes, ele se equivoca, perturba-se, e o fio condutor quase se rompe: a voz de uma senhora assemelha-se à da amada. Novo recomeço, outras quedas.

Os recomeços, entretanto, sempre se estabelecem através dela, como a refletir uma espécie de Sherazade, que vai fomentando a imaginação criadora dele e, mais ainda, aticando paulatinamente as amarras da paixão num jogo de sedução bem conduzido em que não há momento de desistência amorosa salvo em situações em que a razão estabelece-se. A propósito, o próprio narrador reconhece a habilidade da jovem:

Agarrei-me a esta sombra, como um homem que caminha no escuro; Compreendo agora, [...] por que ela me foge, por que conserva esse mistério; tudo isso não passa de uma zombaria cruel [...] Realmente é uma lembrança engenhosa... É espirituoso. O orgulho da mais vaidosa mulher deve ficar satisfeito.

Vejamos agora a reconstituição de alguns fatos importantes, na trama, favorecidos pela mulher misteriosa: ela já o conhecia sem que ele o soubesse, encontra-o no ônibus, aproxima-se dele de forma atrevida, permitindo-lhe contato físico. Contaminando-o com o sândalo, diz a ele com voz aveludada: “– *Non ti scordar di me*”. Some; ele a persegue durante 15 dias. Tudo em vão. Parece ouvir-lhe a voz. Engano. Depois a voz confirma-se: “Vamos, mamã!” Mais adiante, deixa-lhe pista concreta: um lenço perfumado, com lágrimas quentes e a inicial C. Ela desaparece e agora com mais veneno: O que significavam as lágrimas? Por que o sofrimento? Aumentam-lhe as ansiedades, guiadas pela insônia. Depois ela volta mais forte ainda com uma carta. O

veneno espalha-se. Ela troca de papel, pois o amado fica com remorsos. O rapaz vai a Petrópolis a sua procura, como um judeu errante. Descobre o endereço dela. E também ouve-lhe a voz na frase: “*Non ti scordar di me. Addio*”. Encontram-se num clima de mistério. É noite. Constatam o amor. Despedem-se. Mais ausência e silêncio. Ele recebe uma caixinha de pau-cetim perfumada com as letras C.L., um retrato dela, alguns fios de seus cabelos e uma carta. Outra. Agora mais metalingüística: todo o mistério desvenda-se, mas a ausência dos amantes ainda é mantida. Revela a ida à Europa, faz-lhe uma proposta de ficar ou de segui-la e assina o seu nome: Carlota. Ele quase enlouquece. Tenta chegar a tempo de tomar o vapor; surgem percalços, mas ele continua firme. Desencontram-se, porém vêem-se ao cruzarem o mar. Ela lhe acena com um lenço. Ele recebe outra carta e parte no dia seguinte. E, a cada desembarque, recebe um fio condutor: outra carta. Até que a encontra na Europa. A Sherazade, pálida, doente, recupera-se com o primeiro beijo de amor. Casam-se. Ficam um ano por lá.

E, assim, prendem-nos como leitores-cúmplices numa narrativa quase labiríntica em que a habilidade do narrador sobrepuja várias vezes a nossa razão, já que afasta de nós o realismo crítico para dar lugar a uma torcida de expectadores para um final feliz.

Dessa forma, o narrador consegue arrebatá-nos a essa teia pelo engenho de suas escolhas: narrativa curta e de forma epistolar. Epístola, diga-se de passagem, que faz um círculo: começa sendo carta e conclui com o mesmo artifício. Realmente, é engenhoso o tal processo! E, a partir disso, Alencar dá seu ponto de partida para novos itinerários imaginários e romanescos.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALENCAR, José de. *Cinco minutos / A viuvinha*. São Paulo: Ática, 1994.

\_\_\_\_\_. *Como e porque sou romancista*. Campinas: Pontes, 1990.

BACHELARD, Gaston. Instante poético e instante metafísico. In: *O direito de sonhar*. São Paulo: Difel, 1996.

\_\_\_\_\_. *O ar é os sonhos. Ensaio sobre a imaginação do movimento*. São Paulo: M. Fontes, 2001.



## ***JOSÉ DE ALENCAR – HISTORIADOR***

ARLENE FERNANDES VASCONCELOS<sup>42</sup>

### **Resumo**

A pesquisa em crônicas dos tempos coloniais, dos hábitos e costumes de determinadas épocas levou Alencar a trabalhar com fatos e personagens desconhecidos ou desprezados pela historiografia oficial em seus romances históricos, criando um diálogo entre os personagens ficcionais e os reais, de forma a envolver o leitor, aproximando-o de acontecimentos reais passados, gerando um entrecruzamento entre a história e a ficção. Procuramos propor um diálogo da abordagem histórica do autor e as correntes positivista e presentista, com sua visão minuciosa da sociedade colonial, levando em consideração o conceito de micro-história.

### **Palavras-chave**

Alencar, personagens históricos, micro-história.

### **Abstract**

The research in chronicles of colonial times, the habits and ways of determined ages, led Alencar work with unknown (or despised by official historiography) facts and characters. Through his historic novels, he creates a dialogue between fiction characters and historic characters, providing interactions from the reader with historic events, bringing him near to true past events, intertwining history and fiction. This paper aims to propose a dialogue between the author's historic approach and the positivist and presentist schools. As a result, we have an overview of the detailed author's vision of the colonial society, considering the concept of microhistory.

### **Palavras-chave**

Alencar, historic characters, microhistory.

---

42 Aluna da Pós-Graduação em Letras – UFC.

Quem lê as obras de José de Alencar tem a impressão de estar em contato com uma coletânea de vários autores, tão diversificadas foram as áreas em que atuou. Alencar foi múltiplo: poeta, crítico, romancista, jornalista, historiador. Exigente, esmerou-se em cada obra, na pesquisa e na escrita. Para seus romances históricos leu os cronistas do tempo colonial. Suas pesquisas eram minuciosas e suas fontes bem escolhidas, de acordo com o tema que pretendia explorar. Chegou mesmo a se intitular historiador. É bem verdade que um historiador à sua maneira, visto que, além de trabalhar com vultos históricos, escreveu sobre homens e mulheres comuns e sua vida cotidiana, criados por sua ficção.

Estando sempre um passo à frente em relação aos outros intelectuais de seu tempo, não se limitou a copiar os métodos de escritores europeus, criou um novo estilo de escrever, uma linguagem mais brasileira; pois que buscava desenvolver um espírito de nacionalidade no Brasil, um país novo, ainda em busca de sua própria identidade.

Em meados do século XIX, o índio já era aclamado como símbolo da nação, tanto por Gonçalves Dias como por Gonçalves de Magalhães, este último com a obra que pretendia tornar-se a nossa epopéia nacional, *A Confederação dos Tamoios* (1856), duramente criticada por José de Alencar, sob o pseudônimo de Ig, em suas “Cartas sobre *A Confederação dos Tamoios*” (1856). Índio que foi exaltado por Alencar em uma trilogia que conta com *O Guarani* (1857), *Iracema* (1865) e *Ubirajara* (1874). E Índio com linguagem própria, o qual foi um dos seus principais temas de estudo; e não menos nobre e corajoso: Alencar retratou guerreiros fortes e destemidos, verdadeiros heróis das matas americanas, sempre baseado em profundos estudos sobre a natureza brasileira, a etimologia indígena e seus costumes.

Em sua “Carta ao Dr. Jaguaribe”<sup>43</sup>, Alencar revela o desejo de escrever um grande poema sobre as tradições indígenas. Esse desejo acabou por se realizar, em prosa, com *Iracema*. Segundo ele,

o assunto para a experiência, de antemão estava achado. Quando em 1848 revi nossa terra natal, tive a idéia de aproveitar suas lendas e tradições em alguma obra literária. Já em São Paulo tinha começado uma biografia do Camarão. Sua mocidade, a heróica amizade que o ligava a Soares Moreno, a bravura e lealdade de Jacaúna, aliado dos portugueses, e suas guerras contra o célebre Mel Redondo; aí estava o tema. Faltava-lhe o perfume que derrama sobre as paixões do homem a alma da mulher<sup>44</sup>.

---

43 ALENCAR, José de. Carta ao Dr. Jaguaribe. In: \_\_\_\_\_. *Iracema*. Lenda do Ceará. Fortaleza: Edições UFC, 1985, p. 189.

44 ALENCAR, José de. Carta ao Dr. Jaguaribe. In: \_\_\_\_\_. *Iracema*. Lenda do Ceará. (op. cit.)

Em *Iracema*, temos o nascimento do primeiro cearense, Moacir, filho da índia com o colonizador Martim Soares Moreno: “Nessa hora em que o canto guerreiro dos pitiguaras celebrava a derrota dos guaraciabas, o primeiro filho que o sangue da raça branca gerou nessa terra da liberdade, via a luz nos campos da Porangaba”<sup>45</sup>. Moacir simboliza a gênese do povo brasileiro, com a miscigenação que faz desse povo o que ele realmente é – um povo com tipos físicos variados, cores variadas e, principalmente, culturas variadas. E, assim como a índia Iracema estará presente em um importante momento da história do Brasil, o do início da colonização, também muitos outros personagens de Alencar terão como palco de suas aventuras nosso passado colonial, em torno do qual ele tece sua trama, rica em retratos de hábitos e costumes das pessoas da região brasileira escolhida para a obra. Conforme Luís da Câmara Cascudo:

Letrado, sabedor de boas fontes, leitor de Marcgrav e de Barléu, de Humboldt e de Herrero, de Piso, de Gumilla, de todos os cronistas do século XVI, dos estudiosos como D’Orbigny, Denis, Martius, Southey, dos arquivos e dos relatórios das expedições, não há nele improvisação e sonho quando evoca os pormenores da vida selvagem, em canto, dança, alimentação, caça e pesca. Por isso Capistrano disse valerem suas páginas o esforço erudito de longas monografias especializadas. Mas essas monografias jamais teriam a cor, o movimento, o calor e a beleza que o grande animador lhes imprimiu<sup>46</sup>.

E acrescenta: “em *As Minas de Prata*, onde romanceia o mistério do roteiro de Robério Dias, desenha, numa precisão nítida, as festas seiscentistas, jogos de canas, justas, cavalhadas, argolinhas”<sup>47</sup>.

Nesse romance histórico, José de Alencar descreve um episódio pouco conhecido da história colonial do Brasil, passado no sertão da Bahia, em princípios do século XVII. Trata-se da busca pela montanha prateada que resultou na descoberta da Chapada Diamantina. Mas o segredo da localização da verdadeira mina de prata nunca foi desvendado. Wilson Lousada, apresentando o romance em seu texto “Alencar e *As Minas de Prata*”, diz:

Aventureiros, judeus, soldados, escravos, índios, nobres, funcionários da coroa, padres, eis o mundo da acanhada Salvador nos começos do século XVII, já então subordinada à autoridade dos soberanos espanhóis. E é nesse mundo que José de Alencar introduz o leitor das Minas de Prata, abrindo-o com a chegada do novo Governador Geral do Brasil, D. Diogo de Menezes, austero fidalgo e soldado<sup>48</sup>.

45 ALENCAR, José de. *Iracema*. Lenda do Ceará. Fortaleza: Edições UFC, 1985, p. 118.

46 CÂMARA CASCUDO, Luís da. O folclore na obra de José de Alencar. In: ALENCAR, José de. *Til*. Romance brasileiro. 3ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, v. XI, 1955, p. 6-7.

47 *Ibidem*, p. 6.

48 LOUSADA, Wilson. Alencar e *As Minas de Prata*. In: ALENCAR, José de. *As Minas de Prata*. Romance brasileiro. 7ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1977, p. XVIII.

Além do mais, “estudando as crônicas coloniais sobre o assunto, Alencar pôde reconstituir com fidelidade o ambiente da época e dar ao livro uma base histórica sem maiores falhas”<sup>49</sup>. Também, segundo Lousada, essa obra representa, cronologicamente, o primeiro romance brasileiro de aventura. Aventura que é fiel, no entanto, à época que procura descrever e fixar<sup>50</sup>.

Dessa forma, portanto, desenvolve-se o romance histórico alencarino: partindo de uma situação real para romancear, com originalidade, os fatos e costumes da sociedade brasileira, principalmente a urbana, como a do Rio de Janeiro e de Salvador. Ele também se preocupava com o imaginário popular, registrando as lendas e tradições que faziam parte do dia-a-dia da população. Sobre esse tema, comenta Câmara Cascudo:

Alencar é um dos informadores máximos do Folclore. Registrou nos romances a normalidade da vida brasileira, de norte a sul, mitos, lendas, cantigas, lutas, festas religiosas e políticas, tradições, costumes locais<sup>51</sup>.

Pedro Calmon, também em comentário sobre *As Minas de Prata*, descreve o romance histórico como sendo “uma obra d’arte encartada habilmente nos fatos célebres”<sup>52</sup>. Ou seja, o fato histórico servindo de matriz para o desenvolvimento do romance, no qual o autor liberta os personagens das correntes que os prendem ao registro oficial, moldando-os ao sabor da imaginação. Desse modo, a intimidade deles é apresentada ao leitor com toda a força de suas emoções, no palco em que viveram, mas em situações tiradas diretamente da mente criativa do autor. O trecho abaixo, de *As Minas de Prata*, descreve o encontro de Estácio, personagem criado por José de Alencar, em torno de quem se desenrola toda a trama de *As Minas de Prata*, com D. Diogo de Menezes e Sequeira, que foi governador-geral na Bahia de 1608 a 1612:

D. Diogo de Menezes, que o esperava no fim da sala sentado à mesa de trabalho, erguendo os olhos, dera com aquele vulto armado no instante em que ele praticava a singular ação de trancar a porta. Desenhou-se no seu varonil e majestoso semblante uma ligeira surpresa motivada pela estranheza do caso; abaixando rápido, e imperceptível olhar para as guardas da espada, que descansava ao lado sobre a cadeira, esperou com a placidez e serenidade de quem sente-se em uma esfera superior, onde não ousam penetrar as paixões más.[...] Com um gesto cheio de nobreza e graça, o cavalheiro ergueu a viseira do elmo e descobriu a bela e ativa fisionomia de Estácio<sup>53</sup>.

---

49 *Ibidem*, p. XVIII.

50 *Ibid.*, p. XIX.

51 CASCUDO, Luís da Câmara, O folclore na obra de José de Alencar. *Op. cit.*, p. 6.

52 CALMON, Pedro. A verdade das Minas de Prata. In: ALENCAR, José de. *As Minas de Prata*. Romance brasileiro. 7ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1977, p. X.

53 ALENCAR, José de. *As Minas de Prata*. Romance brasileiro. 7ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio;

Calmon também afirma que Alencar tem a intenção de criar a consciência histórica do povo, aproximando os acontecimentos reais passados do leitor de ficção, de forma a gravar-lhe no espírito o sentimento de nacionalidade. É essa aproximação com a história e com a gente brasileira que revela, no autor de *O Guarani*, a preocupação de fazer uma literatura nacional. Quando o leitor é deparado com os romances históricos alencarinos, ele se vê transportado para uma determinada época da vida brasileira e passa a “conviver” com pessoas iguais a ele, com desejos, alegrias, paixões não correspondidas e dúvidas existenciais. Escrevendo sobre o entrecruzamento da história e da ficção, Paul Ricoeur diz que “a perenidade de certas grandes obras históricas” deve-se à “sua maneira de ver o passado”, além de ter um caráter apropriado de arte poética e retórica, porque “a mesma obra pode, assim, ser um grande livro de história e um admirável romance. O espantoso é que esse entrelaçamento da ficção à história não enfraquece o projeto de representância desta última, mas contribui para sua realização.”<sup>54</sup>

A escolha de personagens “menores”, ou seja, sem grande relevância para a historiografia oficial, é proposital. Ao ser transportado para a vida de uma dessas personagens, o leitor sente-se intimamente ligado a ela, participando dos acontecimentos que se desenrolam, tomando consciência do desenvolvimento político e social de seu país, descobrindo suas origens, convivendo até com figuras ilustres do passado, sem o distanciamento que a história oficial impõe. Segundo Afrânio Coutinho,

essa tomada de consciência do Brasil pelos brasileiros, corresponde a uma volta do exílio intelectual, foi, todavia, um movimento que se processou lentamente, em consequência do Romantismo [...] É Alencar quem realiza essa transformação, cabendo-lhe, por isso, o posto de patriarca da literatura brasileira<sup>55</sup>.

Em prefácio de *Til*, após elogiar a “irresistível atração” do vocabulário de Alencar, Câmara Cascudo complementa:

O outro centro de interesse era a vida brasileira nos livros de Alencar, a vida diária e comum, normal e banalíssima, figuras lógicas, cenas habituais, costumes conhecidos,

---

Brasília: INL, 1977, p. 809 e 810.

54 RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa*. Tradução de Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papyrus, Tomo III, 1997, p. 323.

55 COUTINHO, Afrânio. *Introdução à Literatura no Brasil*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1966, p. 37-8.

dando o que Machado de Assis dizia ser “a nota íntima da nacionalidade”<sup>56</sup>.

A escolha dos temas também é de fundamental importância para a construção histórica. José de Alencar percorre, em suas obras, várias regiões do país, como forma de irradiar o sentimento de nacionalidade a todos os brasileiros: no Ceará, a origem do povo brasileiro é simbolizada pelo fruto do amor de Iracema e Martim Soares Moreno; na Bahia, o autor denuncia a corrida em busca da riqueza fácil das minas; em Pernambuco, vêm à tona as intrigas que antecedem uma batalha – que é o caso da Guerra dos Mascates; e, no Rio de Janeiro, as artimanhas da corte ajudam a pintar a sociedade da época. Esses são alguns exemplos de como José de Alencar percorreu o país falando de assuntos tão variados. Era verdadeiramente o Brasil para brasileiro ler; a unificação da cultura brasileira através de sua divulgação dentro do próprio território nacional. Assim,

José de Alencar, como nenhum outro, fixou o Brasil dos meados do século XIX e evocou épocas vividas, articulando nas figuras criadas os fios temáticos que o apaixonavam. Assim os seus romances dos séculos XVI e XVII são reconstruções hábeis, sem anacronismos, mas os homens e as mulheres representam a sensibilidade romântica que iluminava o autor.<sup>57</sup>

Alencar era dotado, poder-se-ia dizer, de certa “imaginação histórica”; ele tratava de preencher as lacunas deixadas em aberto pela historiografia oficial. Sua obra responde a perguntas sobre o modo de vestir, a alimentação e a diversão da época retratada. Seus personagens atuam à volta do acontecimento histórico principal, humanizando-o. Ele não olha para o passado através de lentes objetivas, impessoais. Há um envolvimento do autor através dos homens e mulheres que fazem parte da narrativa.

Analisando sua veia de historiador, não podemos, portanto, encaixá-lo no positivismo, a corrente historiográfica mais atuante na segunda metade do século XIX, que exigia do historiador objetividade no relato da história. Ou seja, o encarregado de registrar o passado tinha que fazê-lo de forma distanciada, descrevendo as cenas tal qual tinham ocorrido. Alencar mantém o registro principal, mas, sobre ele, constrói uma trama paralela, cheia de personagens fictícios que se misturam às personagens reais da história. Sendo assim, ele “altera” os fatos. É uma alteração proveniente do acréscimo, pela imaginação, de dados, tramas e pessoas. É um tipo de alteração não aceita pela corrente positivista. Mas para aqueles que sustentam a idéia de uma “imaginação

---

56 CÂMARA CASCUDO, Luís da. O folclore na obra de José de Alencar. *Op. cit.*, p. 4.

57 *Ibidem*.

histórica”, como o faz Paul Ricoeur, esse “imaginário se incorpora à consideração do ter-sido, sem com isso enfraquecer seu intento ‘realista’”. Isto é, “não se proíbe, então, ‘pintar’ uma situação, ‘restituir’ uma cadeia de pensamento e dar a esta a ‘vivacidade’ de um discurso interior”.<sup>58</sup>

José de Alencar, portanto, voltou seu olhar minucioso e agudo para nossa história. Com este olhar, não poderia deixar de perceber e comentar algumas questões sobre as quais não concordava na sociedade brasileira. Tomemos como exemplo *O Guarani*, que trata do contato já adiantado do colonizador com o índio. Nesta obra, temos a personagem Isabel, que não é totalmente aceita na família por ser mestiça; por conseguinte, também não aceita sua parte selvagem por achar que ela a inferioriza aos olhos de seus parentes, como podemos observar no trecho a seguir:

Em Isabel o índio fizera a mesma impressão que lhe causava sempre a presença de um homem daquela cor; lembrara-se de sua mãe infeliz, da raça de que provinha e da causa do desdém com que era geralmente tratada. [...]

- Sabeis quem eu sou; uma pobre órfã que perdeu sua mãe muito cedo, e não conheceu seu pai. Tenho vivido da compaixão alheia; não me queixo, mas soffro. Filha de duas raças inimigas devia amar a ambas; entretanto minha mãe desgraçada fez-me odiar a uma, o desdém com que me tratam fez-me desprezar a outra.<sup>59</sup>

Alencar toca em um ponto sensível para o brasileiro, a miscigenação. Essa miscigenação, longe de diminuí-lo, o engrandece e embeleza. A própria descrição de Isabel feita pelo autor reflete isso:

Era um tipo inteiramente diferente do de Cecília; era o tipo brasileiro em toda a sua graça e formosura, com o encantador contraste de languidez e malícia, de indolência e vivacidade.

Os olhos grandes e negros, o rosto moreno e rosado, cabelos pretos, lábios desdenhosos, sorriso provocador, davam a este rosto um poder de sedução irresistível.<sup>60</sup>

Mas o poder estava, e ainda está, em sua maior parte, nas mãos de uma minoria branca. E, desde muito tempo, antes mesmo de Alencar, já existia esse preconceito do mestiço contra si mesmo. A valorização do branco europeu fazia com que os brasileiros não se reconhecessem como um povo mestiço. No caso de Isabel, esse preconceito fica evidenciado na maneira como ela trata o índio Peri.

Ao escrever sobre esse assunto, o autor faz uma crítica ao fato de o brasileiro

---

58 RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa*. *Op. cit.*, p. 317.

59 ALENCAR, José de. *O Guarani*. 7ª ed. São Paulo: Ática, 1978, p. 74 e 111.

60 *Ibidem*, p. 25.

não se aceitar em relação a si próprio. Essa análise, que parte de um momento presente, com todas as suas influências, aproxima Alencar da corrente presentista, que, segundo Adam Schaff, seria “a história como uma projeção do pensamento e dos interesses presentes sobre o passado”<sup>61</sup>. Alencar, deste modo, revela-se um historiador à sua maneira, com uma visão própria, preocupado com os fatos históricos e, principalmente, com a maneira como eles são apreciados por seu leitor.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ALENCAR, José de. *As Minas de Prata*. Romance brasileiro. 7. ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1977.

\_\_\_\_\_. Carta ao Dr. Jaguaribe. In: \_\_\_\_\_. *Iracema*. Lenda do Ceará. Fortaleza: Edições UFC, 198.

\_\_\_\_\_. *Iracema*. Lenda do Ceará. Fortaleza: Edições UFC, 1985.

\_\_\_\_\_. *O Guarani*. 7. ed. São Paulo: Ática, 1978.

CÂMARA CASCUDO, Luís da. O folclore na obra de José de Alencar. In: ALENCAR, José de. *Til*. Romance brasileiro. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, v. XI, 1955.

CALMON, Pedro. A verdade das Minas de Prata. In: ALENCAR, José de. *As Minas de Prata*. Romance brasileiro. 7. ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1977.

COUTINHO, Afrânio. *Introdução à Literatura no Brasil*. 3. ed. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1966.

LOUSADA, Wilson. Alencar e *As Minas de Prata*. In: ALENCAR, José de. *As Minas de Prata*. Romance brasileiro. 7. ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1977.

RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa*. Tradução de Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papyrus, Tomo III, 1997.

SHAFF, Adam. *História e Verdade*. Trad. de Maria Paula Duarte. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

---

61 SHAFF, Adam. *História e Verdade*. Trad. de Maria Paula Duarte. 5ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1991, p. 101.



## ***JOSÉ DE ALENCAR NO SISTEMA LITERÁRIO BRASILEIRO: UM DIVISOR DE ÁGUAS***

WESCLEI RIBEIRO<sup>62</sup>

### **Resumo**

O presente estudo pretende desenvolver reflexão acerca da importância da obra de José de Alencar no processo de formação da Literatura Brasileira, sob a perspectiva de Antonio Candido. Com sua obra, José de Alencar contribuiu substancialmente para dar consistência aos denominadores comuns do período romântico no Brasil, por investir na criação de temáticas que consolidassem as bases da expressão literária nacional, ainda que, entre os escritores da nossa literatura, até então, a maneira de tratar as ideologias, provenientes da Europa, estivesse deslocada. Com efeito, ao delinear um levantamento cultural do Brasil, a estética alencariana possibilitou a formação de uma tradição que viria a ser consolidada posteriormente, ela representa, pois, importante lastro para a construção de nossa identidade nacional.

### **Palavras-chave**

José de Alencar; sistema literário; identidade nacional.

### **Abstract**

This study aims to develop thinking on the importance of José de Alencar's work in the process of construction of Brazilian literature, from Antonio Candido's perspective. With his work, José de Alencar contributed substantially to give consistence to the common denominators of the Romantic period in Brazil, by investing in creating themes that consolidated the foundations of national literary expression, even though, amongst writers of our literature, so far, the way of dealing with ideologies, come from Europe, was displaced. Indeed, Alencar's aesthetic allowed the development of a tradition that would be consolidated later by presenting a survey on Brazil's culture, therefore, it represents an important ballast for the construction of our national identity.

### **Key-words**

José de Alencar; literary system; national identity.

---

62 Mestre em Literatura Brasileira pelo Programa de Pós-Graduação em Letras – UFC.

## 1. Breves considerações sobre a estética romântica

O movimento romântico, além de marcar significativa transformação estética e poética, representa um complexo processo histórico, no qual estão inclusas a Revolução Industrial, ao longo do século XVIII, e a Revolução Francesa, em 1789. Estes fatores históricos propiciaram a ascensão da burguesia e a consolidação política do liberalismo econômico. No que tange à estética, este movimento rompeu com a tradição neoclássica setecentista e com a concepção racionalista dos iluministas. A posição entre razão e subjetividade, clássico *versus* romântico, configurou-se como a mais acirrada querela desse processo, pois, enquanto a perspectiva clássica primava pela racional apreensão do real através da arte, o romântico procura idealizar a realidade, valorizando o individualismo e a natureza.

A origem do Romantismo está enraizada na Inglaterra e na Alemanha. Na Inglaterra, as idéias do filósofo John Locke sedimentam a concepção romântica e contrapõem a até então hegemônica concepção cartesiana. Segundo Locke, os sentidos são a única fonte do conhecimento, logo o raciocínio é posterior à verificação. Da Inglaterra, temos o poeta Lord Byron e o romântico que antecede o próprio Romantismo, William Shakespeare. Já a essencial contribuição da Alemanha fora o movimento *Sturm und Drang*, violência e ímpeto. O grande representante do Romantismo alemão é Goethe, principalmente com o impetuoso, solitário e apaixonado jovem Werther, obra de grande repercussão para a época.

A ruptura, no entanto, efetuou-se, de fato, na França, berço do Iluminismo, com os princípios de “Liberdade, Igualdade e Fraternidade”, da Revolução Francesa, e com as idéias do filósofo Jean Jacques Rousseau. Para este, a apreensão do real unicamente pela razão é falaciosa, já que o homem interage com a sociedade através dos sentidos e, por conseguinte, consolida seus conhecimentos. Em suma, o padrão de vida burguês, com a Revolução, estende-se não só ao âmbito social, filosófico, mas, sobretudo, ao artístico.

## 2. “As idéias fora do lugar” e a formação do sistema literário: o pioneirismo de Alencar.

A historiografia não se delineia de maneira reta entre as culturas, a ponto de

ideologias encontrarem total conexão verossímil em sociedades de culturas diferentes. Ao analisarmos a produção literária romântica europeia e a brasileira, por exemplo, nitidamente podemos perceber influências, deslocamentos culturais, não condizentes com o momento histórico do Brasil. Desta forma, o escritor José de Alencar encontrou um grande desafio ao escrever sua obra, uma vez que, enquanto a sociedade brasileira ainda estava em processo de transição, com fortes marcas do colonialismo cultural e intelectual e de um sistema de produção escravista, a Europa consolidava-se no liberalismo burguês oriundo da Revolução Francesa, bem como já apresentava uma tradição literária consolidada.

Para o crítico Roberto Schwarz (1992, p.13), a maneira de tratar as ideologias, entre nós, está deslocada, “as idéias estão fora do lugar”, porém, involuntariamente, um efeito prático de nossa formação social. Para Schwarz, caberia ao escritor, em busca de sintonia, reiterar esse deslocamento em nível formal. Esta tentativa fora proferida por José de Alencar, visto que, em sua vasta produção literária, pela consciência artesanal e pelo senso do nacional, procurou dar a sua obra um sentido de levantamento do Brasil. Sua produção literária configura-se, assim, como uma espécie de divisor de águas para a nossa história literária, no que concerne às estéticas que precederam o nosso Romantismo, cujos modelos europeus, via de regra, foram rigorosamente importados. Desde o início, houve um deslocamento de idéias, próprio das “nações periféricas”, que não vivenciaram em sua história o Classicismo, a Idade Média e o Renascimento. Tais fatores dificultavam a formação de um cânon nacional, ou mesmo a sistematização de nossa literatura.

Conforme analisa Antonio Candido (2000, p.74), a literatura é um tipo de comunicação inter-humana, vista enquanto sistema simbólico. É mister desse sistema a formação da continuidade literária, fundamental no processo de transmissão cultural entre os homens, a qual, dinamicamente, estabelece padrões que se vinculam ao pensamento ou ao comportamento, os quais nos servem de referência, para aceitarmos, rejeitarmos ou mesmo deformarmos a leitura dos grandes mestres:

A literatura é, pois, um sistema vivo de obras, agindo umas sobre as outras e sobre os leitores; e só vive na medida em que estes a vivem, decifrando-a, aceitando-a, deformando-a, a obra não é um produto fixo, unívoco ante qualquer público; nem este é passivo, homogêneo, registrando uniformemente o seu efeito. São dois termos que atuam um sobre o outro, e aos quais se junta o autor, termo inicial desse processo de circulação humana, para configurar a realidade da literatura no tempo.

A efetivação de uma comunicação inter-humana depende tanto da mediação entre autor e público, através da obra literária, bem como da mediação entre autor e obra, através do público, visto que a escritura possibilita a manifestação do Outro, seja como revelação de si mesma, seja como incentivo para reconfigurar a realidade. A manifestação do público é também condição do autor conhecer a si próprio, já que esta revelação da obra é sua revelação. Daí decorre a afirmação de Antonio Candido de que escritor e obra formam um par solidário, funcionalmente vinculado ao público.

No Brasil, no entanto, diversos fatores dificultaram a tradição escrita nas relações entre autor, obra e público. Formou-se, aqui, por quase dois séculos, a predominância dos auditórios de igreja, academias e comemorações. Haja vista que o público carecia de formação letrada, muitos eram analfabetos, praticamente não existia a definição do papel social do escritor. A formação efetiva de um público consolidou-se, segundo Antonio Candido, com os árcades, embora ainda muito presos aos padrões clássicos europeus. Desde então, o público leitor foi restrito, composto por uma elite. Assim, a tradição de um público de auditório, por um lado, exaltou a retórica, todavia, por outro, prejudicou, em nós, a formação de um estilo escrito para ser lido, além de privilegiar setores restritos para os quais tendeu a liderança do gosto.

Retórica e nativismo são dois fatores decisivos para a configuração da sistematização literária no Brasil. Destaca-se, com isso, o projeto literário romântico, pois, com os românticos, influenciados pelas idéias da Revolução Francesa, bem como à atividade intelectual ilustrada, buscou-se a manifestação da brasilidade, procurou-se a criação de temáticas e mitos que consolidassem as bases da expressão literária nacional. A obra de José de Alencar, por exemplo, destacou desde a representação dos aspectos da natureza brasileira até a construção de um mito que nos representasse: o “bom selvagem”. Com sua obra, José de Alencar contribuiu substancialmente para dar consistência aos denominadores comuns do período romântico.

O contexto histórico da Independência do Brasil possibilitou ao escritor adquirir consciência de si mesmo, como homem da pátria, difusor das luzes e do nacionalismo. Por conseguinte, os escritores procuravam definir uma literatura mais ajustada às aspirações da jovem pátria, tanto aspirações de autonomia política assim como de autonomia literária, embora o grande público ainda esperasse pela palavra dos

intelectuais, haja vista o grande destaque dado ao orador Rui Barbosa. O vínculo entre escritor e Governo possibilitou também a dependência daquele às ideologias dominantes. Foram ferrenhas as querelas entre o imperador e o escritor José de Alencar, que não se submeteu à política de favor, de submissão à ideologia dominante.

O mérito da estética alencarina ao delinear um levantamento cultural do Brasil foi, principalmente, o seu pioneirismo quanto à construção de uma identidade nacional, o qual podemos considerar um marco importante em nossa literatura, pois possibilitou a formação de uma tradição que viria a ser consolidada posteriormente, dando continuidade ao sistema literário brasileiro. Como observa Afrânio Coutinho (1997, p.266), a produção literária de José de Alencar configura-se como lastro temático-cultural para as posteriores produções que viriam a contribuir no processo de sedimentação de nossa identidade cultural.

Desta forma, as vertentes nacional, histórica e regional e a vertente urbana alencarina configuram, segundo Afrânio Coutinho, as duas linhas da ficção brasileira: a regionalista e a psicológica e de costumes. Não obstante, as conseqüências de uma genuína tradição literária repercutem nas obras de José de Alencar, pois estas influências são sentidas, manifestam-se como pontos críticos, desacordos objetivos, como as incongruências de ideologias, resultantes do transplante do romance e da cultura européia, como afirma Roberto Schwarz. Machado de Assis, posteriormente, daria novo enfoque a essa problemática.

A importação do romance europeu, sem dúvida, incide na desenvoltura dos grandes temas em Alencar. No entanto, o aspecto cumulativo e coletivo de toda a produção literária romântica, boas ou ruins, no Brasil, é importante para a estética realista. Segundo a análise de Schwarz (1992, p.30), o temário periférico e localista de Alencar virá para o centro do romance machadiano. Assim, enquanto José de Alencar percorre um viés francês, de séria grandiloqüência, numa estética que revela fortemente o mundo externo, Machado de Assis percorre um viés inglês, com acentuada ironia, a qual dá tonalidade grotesca ao que, em Alencar, era apresentado como grandiloqüente. A caricatura das personagens, a análise psicológica e a cosmovisão desprovida de idealizações da estética realista machadiana contribuem significativamente para o desenlace da problemática do deslocamento das idéias, bem como impulsiona, vitaliza o fluxo do nosso sistema literário.

### 3. Traços importantes da estética alencarina para o fluxo de nosso sistema literário

O talento literário do escritor cearense credencia-o como referência de nossa literatura. Destaca-se, em sua produção, o requinte e rigor artístico com que ele tece suas personagens imbuídas numa dialética do bem e do mal. Segundo o crítico Antonio Candido (1981, p.221), existem três Alencares na arquitetura de sua obra: o Alencar dos rapazes, heróico, altissonante, predominante nas narrativas regionalistas; o Alencar das mocinhas, gracioso, às vezes pelintra; outras, quase trágico, comum nas narrativas urbanas; e um terceiro, menos patente que esses dois, que se poderia chamar de adulto, pouco heróico e pouco elegante, mas dotado de senso artístico e humano. Este difuso Alencar se contém nitidamente em *Senhora e Luciola*.

A galeria dos tipos alencarinos é vária e ampla, Antonio Candido divide-os em três categorias: os inteiriços (D. Antônio de Mariz, Peri, Loredano) sempre os mesmos, no bem e no mal; os rotativos (João Fera, Diva) que passam do bem para o mal; e os simultâneos (Lúcia e Paulo, de *Luciola*; Amélia e Fernando Seixas, de *Senhora*) que são os mais complexos, o bem e o mal, nestes, perdem a conotação simples que aparece nos demais.

Ainda sobre os tipos da vasta galeria alencarina, Maria Valéria Pena (1988) considera duas categorias, representadas nos seus romances urbanos: o “feminino moço” e o “feminino adulto”. O “feminino moço” é representado pela mulher idealizada, de forte personalidade, como Aurélia Camargo, em *Senhora* e Lúcia, em *Luciola*. A teia de sedução, o instante de aproximação entre homem e mulher, é o enfoque principal das tramas protagonizadas por elas e, com exceção de *Luciola*, cuja protagonista morre no final, a relação se estabiliza e se institucionaliza com o casamento. Logo, uma vez estabilizada a relação, esta deixa de ser atraente para o escritor; as mulheres casadas, nesta concepção, são uma espécie de epílogo do “feminino moço”, pois atingem a plenitude, pela experiência de terem colocado na rotina a paixão do casamento com o objeto desejado. Libertas da ansiedade dedicam-se aos chás, à música, à literatura, ocupam na narrativa lugar secundário, configurando, assim, o “feminino moço”.

Além da dialética do mal e do bem, a dinâmica da narrativa alencariana acentua-se também com a relação entre presente e passado, que proporciona uma

análise psicológica das personagens mais apuradas, e com o desnivelamento das posições sociais dos protagonistas, os casais românticos, o que confere maior dramaticidade à diegese. Subjacente a esses fatores da intriga encontra-se o amor romântico, o cerne das narrativas românticas, que se manifesta de forma idealizada, transcendental, capaz de romper desarmonias e desnivelamentos sociais.

Nos romances urbanos de José de Alencar, nitidamente podemos perceber a representação fragmentada da família. Em *Senhora* e em *Lucíola*, as relações familiares fazem parte de um passado remoto, que, quando lembrado, lembra experiências sofríveis, mas importantes, no entanto, para o amadurecimento das personagens. Dessa fragmentação familiar, um fator imprescindível para análise da forte personalidade das mulheres alencarianas é a supressão da figura paterna, daí a forte autonomia da mulher quanto às questões amorosas. É do ponto de vista de Aurélia Camargo, em *Senhora* e de Lúcia, em *Lucíola*, principalmente, que a situação se define, se resolve e se consolida.

Para uma sociedade ainda patriarcal, essa abordagem do feminino foi inovadora, principalmente quanto à questão da prostituição, tema já censurado na peça teatral *Asas de um anjo*. Pioneira e inovadoramente, os perfis femininos alencarianos representam a redefinição da mulher na sociedade, ainda que utopicamente e sob forte influência das convenções românticas. Essa redefinição do sujeito feminino em ator social se consolida, de fato, pelo desempenho de papéis sociais atuantes e interativos. No entanto, é perceptível que, em Alencar, o escritor conta histórias de amor singularmente desprovidas de elementos tormentosos ou mortais e cujos personagens não são envolvidos por forças externas à relação – políticas, econômicas ou familiares. Essa complexidade psicológica em diversos âmbitos sociais seria aperfeiçoada com exímio e apurado estilo na prosa realista de Machado de Assis, leitor de Alencar. Podemos observar, com isso, a gradual consolidação de nosso sistema literário.

Este processo de consolidação e autonomia do sistema literário brasileiro configura-se quando o escritor assume, conscientemente, o seu processo criador, como fizera José de Alencar, de forma que reconfigure a realidade, dialogue com a tradição, ou mesmo altere-a, contribuindo para o sistema literário com as peculiaridades do seu estilo. Ao público leitor, cabe a tarefa de decifrar, aceitar ou mesmo refutar a obra literária; há casos, porém, de obras refutadas em seu tempo que só vieram a ser aceitas e notabilizadas tempos depois. As obras de José de Alencar e Machado de Assis

estabelecem uma importante continuidade: o primeiro rompera os padrões vigentes, visando à formação de uma identidade nacional, o segundo, ao romper com o estilo romântico, não o anulou, pelo contrário, ambos ofereceram maior dinamicidade ao nosso sistema literário e ampliaram as possibilidades de pensar a realidade com a inovação formal.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.

\_\_\_\_\_. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Nacional, 1967.

COUTINHO, Afrânio. *A Literatura no Brasil* vol. 5. 4. ed. São Paulo: Global, 1997.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas cidades, 1992.



## ***SONHOS DE NACIONALIDADE N' O GUARANI***<sup>63</sup>

TEREZINHA ALVES MELO<sup>64</sup>

### **Resumo**

O presente trabalho tem como objetivo relatar os ideais do contexto histórico, político, social e cultural de um Brasil pós-independente, através da releitura de *O Guarani*, romance histórico e indianista do escritor cearense José de Alencar, precursor da literatura brasileira, que ansiava por uma nação genuína e por uma cultura própria para o povo brasileiro.

### **Palavras-chave**

Sonho de nacionalidade, José de Alencar, *O Guarani*.

### **Abstract**

This paper's objective is to tell the ideals of the historical, social and cultural context of the past independent Brazil by analyzing the historical and indianist Novel "O Guarani" by José de Alencar, a writer from the state of Ceará, who is considered one of the longed for a genuine nation and literature for the Brazilian people.

### **Key-words**

Dream of nationality, José de Alencar, *O Guarani*

---

63 Ensaio elaborado para a disciplina de Estudos Culturais do Nordeste, ministrada pela docente Angela Maria Rossas Mota de Gutiérrez, 2º semestre de 2007, no Programa de pós-graduação em Literatura Brasileira da Universidade Federal do Ceará - UFC. Convém lembrar que conservaremos a grafia original em todas as citações de nosso trabalho.

64 Mestre em Literatura Brasileira pelo Programa de Pós-Graduação em Letras - UFC

A palavra *nacionalidade* tem sua origem ligada à “nacional + -i- + -dade; prov. p.infl. do fr. *nationalité* (a1778) ‘sentimento nacional’, (1835) ‘estado, situação de uma pessoa que pertence a uma nação’”,<sup>65</sup> que, por sua vez, denota um agrupamento político autônomo o qual ocupa território com limites definidos. No Brasil pós-independência, a idéia de nação se relacionava intrinsecamente a de natureza. Moraes ressalta que “a necessidade de criar uma identidade brasileira foi a principal tarefa em que intelectuais e artistas investiram, pois acreditavam que tinham a missão de construir uma pátria por intermédio da arte, da ciência e da política. Para tanto, era preciso descobrir valores que pudessem dar sustentação a essa identidade”.<sup>66</sup>

Motivado por esse ideário, o “Grupo de Paris”<sup>67</sup> organizou um postulado que orientou a produção literária do século XIX. Antonio Candido faz uma síntese desse postulado: “1) o Brasil precisa ter uma literatura independente; 2) essa literatura recebe suas características do meio, das raças e dos costumes próprios do país; 3) os índios são os brasileiros mais lídimos, devendo-se investigar as suas características poéticas e tomá-las como tema; 4) além do índio, são critérios de identificação nacional, a descrição da natureza e dos costumes; [...]”.<sup>68</sup> Um dos literatos que melhor fez uso desse postulado foi José Martiniano de Alencar, que, de acordo com Afrânio Coutinho, é o “patriarca da literatura brasileira, símbolo da revolução literária então realizada, a cuja obra está ligada a fixação desse processo revolucionário que enquadrou a literatura brasileira nos seus moldes definitivos”.<sup>69</sup>

Com grande sucesso de público, em 1857, foi publicado através de folhetim *O Guarani*.<sup>70</sup> Trata-se de um romance histórico e indianista, forjado no desejo de

---

65 HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001, p.1990.

66 MORAES, Vera Lúcia Albuquerque de. Entre Narciso e Eros: a construção do discurso amoroso em José de Alencar. Fortaleza: UFC, 2005, p. 152.

67 Grupo formado por três jovens autores brasileiros, membros do Instituto Histórico de Paris. Em 1834: Domingos José Gonçalves de Magalhães, Francisco de Sales Torres Homem e Manuel de Araújo Porto-Alegre, que apresentaram uma comunicação intitulada “Resumo da história da literatura, das ciências e das artes no Brasil”, Cf. ZILBERMAN, R. & MOREIRA, M.E.. *Crítica Literária Romântica no Brasil: primeiras manifestações*. Cadernos do Centro de Pesquisas da PUCRS, vol. 5, n. 2. Porto Alegre: PUCRS, 1999.

68 CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*, v. 2, 8. ed.. Belo Horizonte – Rio: Itatiaia. (Reconquista do Brasil).

69 COUTINHO, Afrânio. *Introdução à literatura brasileira*. 18. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005, p. 153.

70 “O título que damos a esse romance significa o *indígena brasileiro*”. Cf. comentário de José de Alencar em nota de rodapé em *O Guarani*. 21. ed. São Paulo: Ática, 1997, p. 15, (Série Bom Livro).

nacionalidade e de liberdade cultural de Alencar. A ambição do escritor cearense comungava com a do povo brasileiro, e teve como propagador o Romantismo. Essa escola, como assinala Afrânio Coutinho, “fez soarem os clarins da liberdade em todos os setores. À liberdade política, à autonomia de consciência, correu paralela a rebelião literária. [...] A Literatura romântica foi, portanto, uma arma de ação política e social, desde a Independência”.<sup>71</sup>

*O Guarani* está organizado estruturalmente em quatro partes: “Os aventureiros”; “Peri”; “Os Aimorés” e “A catástrofe”, as quais englobam cinquenta e quatro curtos capítulos, para nos contar a história do índio Peri e da nobre Cecília e sua família, simbolizando, respectivamente, a natureza e a cultura. Comenta Almeida que Peri é o “reflexo e extensão da linguagem da natureza, [...], em um plano simbólico, torna-se extensão metonímica da própria terra brasileira, em contraposição a D. Antônio de Mariz e Álvaro, personificações dos valores europeus”.<sup>72</sup> O escritor cearense uniu Peri a Cecília com o objetivo de formar uma nova cultura. Essa fusão alegoricamente retratou dois sonhos vividos em épocas diferentes: o dos brasileiros do tempo de Alencar; e o dos portugueses, do período de domínio espanhol, ou seja, estavam ambos em busca de suas identidades nacionais.

A natureza brasileira da época Colonial além de constituir-se o centro do espaço e do tempo da trama d’*O Guarani*, foi também, diz Alencar, o “mestre que eu tive, foi esta esplêndida natureza que me envolve, e particularmente a magnificência dos desertos que eu perlustrei ao entrar na adolescência, e foram o pórtico majestoso por onde minha alma penetrou no passado de sua pátria. Daí, desse livro secular e imenso, é que eu tirei as páginas d’*O Guarani*, as de *Iracema*; e outras muitas que uma vida não bastaria a escrever”.<sup>73</sup> Podemos observar essa afirmativa no seguinte trecho extraído da narrativa: “[...] florestas virgens se estendiam ao lado das margens do rio, [...]. No ano da graça de 1604, o lugar que acabamos de descrever estava deserto e inculto”.

A narrativa nos apresenta uma linguagem de tom nacionalista e poético. Esse aspecto pode ser visualizado, por exemplo, nesta passagem: “onde é que este selvagem sem cultura aprendera a poesia simples mas graciosa; [...] que dificilmente se encontra

---

71 Ibidem

72 ALMEIDA, José Maurício Gomes de. *A Tradição Regionalista no Romance Brasileiro (1857-1945)*. 2. ed.. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999, p. 33.

73 ALENCAR, José de. *Como e porque sou romancista*. Adaptação ortográfica: Carlos de Aquino Pereira. 2. ed.. Campinas: Pontes, 2005, p. 60.

num coração gasto pelo atrito da sociedade?”. Afirmava o escritor d’*O Guarani* que o “conhecimento da língua indígena é o melhor critério para a nacionalidade da literatura. Êle nos dá não só o verdadeiro estilo, como as imagens poéticas do selvagem, os modos de seu pensamento, as tendências de seu espírito, e até as menores particularidades de sua vida”.<sup>74</sup> De acordo com os estudiosos da língua portuguesa, Alencar foi o escritor que mais ampliou o nosso dicionário, em seu tempo.

Ele sintetizou, em seu repertório literário, o Brasil do passado e do seu presente, e nos mostrou, através da estética romântica, um Brasil indianista, regionalista, histórico e urbanista. Idealizou heróis e heroínas, retratou costumes e tradições, enfim, foi um alquimista na criação de seus personagens. N’*O Guarani*, encontramos um testemunho dessa química alencarina no índio Peri, símbolo da “nação brasileira primitiva” e do herói: forte de corpo e alma, honrado e inteligente. Cultivava ainda a honradez e subserviência dos cavaleiros medievais, como está ressaltada nesta frase pinçada da narrativa: “Crede-me, Álvaro, é um cavaleiro português no corpo de um selvagem”. Peri, após o envenenamento com *curare*, cedeu ao pedido de Ceci, renunciou à morte e voltou do portal eterno. Para tal feito, como podemos examinar nesta passagem retirada do texto, “[...] entranhou-se no mais basto e sombrio da floresta, e aí, na sombra e no silêncio passou-se entre ele e a natureza uma cena da vida selvagem”. É nessa cena “que melhor podemos perceber a concepção mística de Alencar sobre a terra americana. O que descreve é a volta do filho ao seio materno para de novo receber o sangue purificador capaz de ressuscitá-lo”.<sup>75</sup> Depois do dilúvio, Alencar insinuou que Ceci e Peri, como Tamandaré – Noé dos índios – povoaram a nova nação e formaram uma nova raça. Vale ressaltar que o propósito alencarino de construção mítica da gênese da nação brasileira só se tornou notório em *Iracema*. Nesse romance, comenta Proença que Alencar “não deixou dúvida. Moacir é o mestiço que vem dar comêço a uma geração orgulhosa da avó de sangue índio”.<sup>76</sup>

D. Antônio de Mariz era o protótipo do senhor feudal, simbolizava Portugal, com toda sua cultura, desgarrado da Europa por não aceitar o domínio espanhol. Era o senhor de tudo e de todos. Essa afirmativa pode ser observada, por exemplo, neste

---

74 ALENCAR, José de. “Carta ao Dr. Jaguaribe” In: *Iracema: Lenda do Ceará*. 1ª ed.. Rio de Janeiro: Tip. de Vianha & Filhos, 1865.

75 PROENÇA, M. Cavalcante. *José de Alencar na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966, p. 42.

76 Ibid., p. 55.

trecho: “Nesta terra que me foi dada pelo meu rei, e conquistada pelo meu braço, nesta terra livre, tu reinarás, Portugal,”. Morreu com todo o seu feudo, no incêndio, mas antes, salvou os filhos Ceci e D. Diogo, salvando veladamente a cultura, que deveria continuar no novo mundo as gloriosas tradições de seu genitor. Observamos em Álvaro outro modelo de cavaleiro romântico: real, destemido e digno. Provou sua coragem ao libertar Peri das garras dos Aimorés. Ao final, antes de morrer em combate com os Aimorés, descobriu que não amava Ceci, mas Isabel, a mestiça.

Contraopondo-se aos heróis, movimentam-se na trama o ex-frei Loredano e os Aimorés. Loredano é um desses personagens “que povoam a ficção romântica de tenebrosas possibilidades de crime e de mistério”.<sup>77</sup> Era o “gênio do mal”, dedicava-se somente a um objeto: o dinheiro. Era a própria serpente do “Jardim do Éden”, simbolizando o lado mal da civilização. Já os Aimorés, eram as feras indomáveis da natureza. Metaforicamente representavam o inferno na terra. Essa afirmativa pode ser observada, por exemplo, nestas frases pinçadas da obra: “fisionomias sinistras, nas quais a braveza, a ignorância e os instintos carniceiros tinham quase de tudo apagado o cunho da raça humana. [...]. Sobre o montão de ruínas [...], semelhantes a espíritos diabólicos dançando nas chamas infernais”.

Quanto às personagens femininas, afirma Machado de Assis que a “pena do cantor d’*O Guarani* é feliz nas criações femininas; as mulheres dos seus livros trazem sempre um cunho de originalidade, de delicadeza, e de graça”.<sup>78</sup> Ele moldou-as como o protótipo da beleza romântica. Um bom exemplo desse ideal alencarino é Cecília, filha de D. Antônio de Mariz e de D. Laureana: mistura de anjo e santa, alva e pura como floco de algodão. No início da narrativa, não gostava de Peri, por isso, ele a chamava de Ceci – “a que magoa”. Simbolicamente representava a cultura por direito e herança – Portugal - que foi salva do fogo (da influência espanhola), para se unir à natureza - Brasil. Nessa fusão, ocorreu um hibridismo cultural, que emergiu das águas - elemento de purificação - para originar uma cultura, uma linguagem, uma forma de escrita literária.

Diferentemente de Ceci era Isabel, apesar de ser tida como sua prima, na

---

77 CANDICO, Antonio. “Os três Alencares”. In: \_\_\_\_\_ . *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*. 3ª ed. 1º vol.. São Paulo: Martins, 1969, p. 229.

78 ASSIS, Machado de. *Iracema*, de José de Alencar. In: GUTIÉRREZ, Ângela e AZEVEDO, Sânzio (Orgs). *Iracema lenda do Ceará* de José de Alencar. Fortaleza: ed. UFC, 2005, p. 68.

verdade era irmã, “filha do pecado” de D. Antônio com uma nativa. Isabel “era o tipo brasileiro”, cheia de formosura e graça. Amava Álvaro, por isso, ao vê-lo morto, uniu-se a ele, envenenando-se. Vale ressaltar que, em um plano metonímico, esse casal não era dotado de atributos para originar uma nova raça, pois, Isabel não possuía o sangue puro de Peri; nem Álvaro o sangue nobre de Ceci.

N’*O Guarani*, essas e outras personagens se entrelaçam em dois mundos antagônicos: o da selva – Brasil – jovem e forte; e o cultural – Portugal – “gasto pelo atrito da sociedade”. No selvagem, destacam-se Peri e sua nação Guarani, “generosos, capazes de uma ação grande e de um estímulo nobre”; em contraposição aos Aimorés, que incendiaram o feudo de D. Antônio para vingar a filha do chefe, morta acidentalmente por D. Diogo, em uma caçada. Já o mundo cultural é representado pela família de D. Antônio de Mariz - D. Laureana, a esposa; os filhos, D. Diogo, Ceci e Isabel - e os cavaleiros, companheiros de batalhas, que viajaram com D. Antônio para o Brasil. Opondo-se a esses, deparamos com Loredano e seus comparsas, que se articulavam para raptar Ceci e destruir o feudo, quando foram surpreendidos pelo fogo dos Aimorés. Acrescenta Wilson Martins que “a destruição simultânea dos portugueses (excetuado D. Diogo, que se encontrava ausente) e dos Aimorés, com a exclusiva sobrevivência de Peri e Ceci, completa o quadro simbólico: o filho de D. Antônio prolongará em si mesmo a história *portuguesa*; [...]; a hecatombe dos selvagens inimigos assinala a completa dominação do país por seus *legítimos* senhores”,<sup>79</sup> ou seja, a suposta prole de Peri e Ceci.

Desses dois mundos, Alencar retirou elementos díspares para formar “três linhas”, título de um dos capítulos, ou seja, para arquitetar um triângulo amoroso cujo centro era ocupado por Ceci e nas pontas estavam Loredano – “o desejo”; Álvaro – “o amor”; e Peri – “a adoração”. Para o primeiro o sentimento “era uma loucura, o outro uma paixão, o último uma religião”. Comenta Proença que apesar de Ceci ter permanecido em companhia de Peri, “o sentimento e a convicção do romancista não conseguiram derrubar o preconceito induzido do meio social: Peri não se casa com a môça loura. O autor insinua a possibilidade, dá a entender que assim será, mas o Paraíba cresce na caixa, inunda a floresta e os dois se somem no horizonte, agarrados à fonte da palmeira, águas abaixo.”<sup>80</sup>

79 MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira*. Vol. III. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1977, p.69-70.

80 PROENÇA, M. Cavalcante. *José de Alencar na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização

Tomando como base o fogo, a chuva e a afirmativa de Roland Barthes, para quem, “todo texto é um *intertexto*, outros textos nele estão presentes a diversos níveis, e sob formas mais ou menos fáceis de reconhecer”,<sup>81</sup> não poderíamos deixar de estabelecer aproximações intertextuais entre *O Guarani*, os textos bíblicos, e a obra neo-realista *Ensaio sobre a cegueira*, do romancista português José Saramago, uma vez que detectamos, nessas três obras, o fogo como agente de remissão dos pecados, exterminador das mazelas sociais; e a chuva como fonte de purificação, de renascimento e de renovação.

A escritora Angela Gutiérrez assinala que José de Alencar originou “o mais abrangente projeto de fundação da literatura brasileira. Muitas vezes, o falador antecipa o fabulador, como com relação às *Cartas* e *O Guarani*, e, outras vezes, o falador segue-se ao fabulador, como no prefácio já aludido, em que tenta sistematizar sua obra romanesca *a posteriori*; quase sempre, porém, as duas faces escriturais constroem um instigante jogo especular de significações que ampliam e enriquecem o texto ficcional”.<sup>82</sup> Enfim, hoje, após um processo, somos donatários de uma literatura brasileira independente, que teve em Alencar seu precursor.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALENCAR, José de. *Como e porque sou romancista*. Adaptação ortográfica: Carlos de Aquino Pereira. 2. ed.. Campinas: Pontes, 2005.

\_\_\_\_\_. *O Guarani*. 21. ed. São Paulo: Ática, 1997 (Série Bom Livro).

\_\_\_\_\_. “Carta ao Dr. Jaguaribe”. In: *Iracema: Lenda do Ceará*. 1ª ed.. Rio de Janeiro: Tip. de Vianha & Filhos, 1865.

ALMEIDA, José Maurício Gomes de. *A Tradição Regionalista no Romance Brasileiro (1857-1945)*. 2. edição. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

ASSIS, Machado de. “*Iracema*, por José de Alencar”. In: GUTIÉRREZ, Ângela e AZEVEDO, Sânzio (Orgs). *Iracema lenda do Ceará* de José de Alencar. Fortaleza: ed. UFC, 2005.

BARTHES, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1993.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*, v. 2, 8. ed.. Belo Horizonte – Rio: Itatiaia. (Reconquista do Brasil).

\_\_\_\_\_. “Os três Alencares” In: \_\_\_\_\_ *Formação da Literatura Brasileira*, 1966, p. 54.

81 BARTHES, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1993.

82 GUTIÉRREZ, Ângela. Além, muito além de *Atala*, nasci *Iracema*. In: GUTIÉRREZ, Ângela e AZEVEDO, Sânzio (Orgs). *Iracema lenda do Ceará* de José de Alencar. Fortaleza: ed. UFC, 2005, p.31.

- Brasileira* (momentos decisivos). 3. ed. 1. vol.. São Paulo: Martins, 1969.
- COUTINHO, Afrânio. *Introdução à literatura brasileira*. 18. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.
- GUTIÉRREZ, Ângela. “Além, muito além de *Atala*, nasceu *Iracema*”. In: GUTIÉRREZ, Ângela e AZEVEDO, Sânzio (Orgs). *Iracema lenda do Ceará* de José de Alencar. Fortaleza: ed. UFC, 2005.
- HOUAISS, Antônio e VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. 1. ed.. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira*. Vol. III. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1977.
- MORAES, Vera Lucia Albuquerque de. *Entre Narciso e Eros: a construção do discurso amoroso em José de Alencar*. Fortaleza: UFC, 2005.
- PROENÇA, M. Cavalcante. “José de Alencar na literatura brasileira” In: ALENCAR, José de. *Obra Completa*. Vol. I. Rio de Janeiro: Aguilar, 1956, [publicado separadamente em livro, com o mesmo título, pela Civilização Brasileira em 1966].
- ZILBERMAN, R. & MOREIRA, M.E.. *Crítica Literária Romântica no Brasil: primeiras manifestações*. Cadernos do Centro de Pesquisas da PUCRS, vol. 5, n. 2. Porto Alegre: PUCRS, 1999.



## ***AS TATUAGENS DE MARTIM VERSUS O ESCUDO DE ENÉIAS: UMA LINGUAGEM ICONOGRÁFICA***

VIVIANNE P. MOREIRA<sup>83</sup>

### **Resumo**

A *ecphrasis* do escudo do herói da *Eneida*, Enéias e as pinturas no corpo do guerreiro branco Martim de *Iracema*, são linguagens simbólicas de culturas civilizacionais, ambas, fontes lingüísticas e semanticamente inesgotáveis em suas interpretações. O corpo do guerreiro e o escudo do herói são, nas respectivas obras, uma espécie de memorial didático, nos quais estão grafados elementos da história cultural de povos e raças distintas e distantes no plano espaço-temporal, porém, bem próximas quanto à linguagem mítica e simbólica da qual se servem para o registro histórico social.

### **Palavras-chave**

Alencar, Virgílio, *Eneida*, *Iracema*.

### **Abstract**

The shield's *ecphrasis* of *Eneida*'s hero, Enéias and the white warrior body's paints Martim of *Iracema* are symbolic's languages of civilized cultures that both are linguistics authorships, and has an unfailing semantics in yours interpretations. The warrior's body and the hero's shield are on the same work like a didactic reminiscences that are highlighted cultural history's elements of folks and distincts races and remote on the timeline, but very close on the symbolic and mythical language that they help to the social historic register.

### **Palavras chaves**

Alencar, Virgílio, *Eneida*, *Iracema*.

---

83 Mestre em Literatura Brasileira pela Universidade Federal do Ceará – UFC.

O presente trabalho é fruto de reflexões sobre o nosso objeto de pesquisa de mestrado. Para o efeito, elegemos um trecho de *Iracema* de José de Alencar e outro da *Eneida* de Virgílio, obras eleitas para o nosso trabalho comparatista na dissertação de conclusão do Curso de Mestrado em Letras da Universidade Federal do Ceará – UFC. No momento, nos contentamos em fazer um recorte do capítulo XXIV de *Iracema* e do canto VIII da *Eneida*, especificamente ao que se refere às pinturas no corpo do guerreiro Martim Soares Moreno e à *écphrasis* do escudo do herói Enéias, elementos representativos de uma linguagem iconográfica respectivamente relativa ao povo indígena e latino nas obras em epígrafe.

Dessa forma faremos uma breve leitura das passagens acima citadas, com um olhar voltado para a teoria da semiótica de Charles Sanders Peirce, por concordarmos com o filósofo norte-americano em seu postulado de que “*a semiótica acaba de uma vez por todas com a idéia de que as coisas só adquirem significado quando traduzidas sob a forma de palavras*” e da semiologia de Ferdinand de Saussure, por entendermos esta, como uma leitura dos processos significativos do mundo.

Discordamos, porém, do lingüista suíço, em relação à sua teoria segundo a qual o signo se registra apenas através do processo comunicativo verbal.

As passagens referidas em ambas as obras representam uma mensagem civilizacional, cada qual reportada à sua época, segundo a escritura do seu autor, e o contexto no qual este estava então inserido bem como, o lugar que a sua literatura ocupava ou pretendia ocupar na sociedade.

Nos apoiamos na pesquisa de dissertação de Denise Pahl Schaan defendida pela PUC- Rio Grande do Sul, na qual Schaan faz um profundo estudo dos motivos da arte da cerâmica marajoara como veículo de comunicação visual da comunidade indígena, por reconhecermos no seu trabalho importância para os estudos culturais de um povo quase extinto no Brasil.

De acordo com a pesquisadora a pintura corporal dos Índios pode ser compreendida como uma linguagem iconográfica representativa da cultura de cada nação a que pertencem. Os desenhos, o jeito que o povo indígena entende sua origem evidencia o pensamento seu pensamento, profundamente místico e repleto de simbologia, objetivando boa sorte na caça, na pesca, na vida da tribo e com verdadeira

interação com a natureza. A linguagem das pinturas do corpo funciona da mesma forma. Os desenhos, as pinturas, os enfeites e outros objetos transmitem os padrões fiéis do modo de viver dos indígenas, em sintonia com o mundo que os cerca. Geração após geração, ou o que restou das gerações indígenas. Só podemos compreender o processo cultural dos povos aborígenes de nossas terras (falando-se aqui ao nível de Brasil, por exemplo) através do estudo desses traços simbólicos, visto que muitas das nações indígenas foram extintas. Destes, os que conseguiram escapar das doenças e da escravidão foram submetidos a um poderoso processo de deculturação forçada pela civilização contemporânea, ou seja, perderam os seus valores culturais e, com isso, a sua identidade histórica, deixando de ser "índios" sem alcançarem os direitos conquistados pelos homens brancos.

Schaan registra ainda, que a pintura no corpo do índio traz em si linguagens próprias a cada situação: Pintam o corpo para enfeitá-lo, mas pintam também para defendê-lo contra o sol, os insetos e os espíritos maus. E para revelar de quem se trata, como está se sentindo e o que pretende. As cores e os desenhos ‘falam’, transmitem informações convencionadas a cada comunidade. A pintura corporal é uma forma de comunicação visual entre eles que podem representar inclusive, o estado de espírito do indivíduo: Nos dias comuns a pintura pode ser bastante simples, porém nas festas, nos combates, mostra-se requintada, cobrindo também a testa, as faces e o nariz.

Boa tinta, boa pintura, bom desenho garantem boa sorte na caça, na guerra, na pesca, na viagem. Cada tribo e cada família desenvolvem padrões de pintura fiéis ao seu modo de ser.

A disposição e as cores das penas do cocar não são aleatórias. Além de bonito, ele indica a posição de chefe dentro do grupo e simboliza a própria ordenação da vida em uma aldeia. Segundo Schaan, nos costumes dos índios *Kayapós*, por exemplo, o verde do cocar representa as matas, que protegem as aldeias e ao mesmo tempo são moradas dos mortos e dos seres sobrenaturais.

A cor mais forte, o vermelho que fica no centro do cocar dessa tribo, é representativa do domínio masculino, representa a casa dos homens, que fica bem no coração da aldeia, presidida apenas por homens. Aí eles se reúnem diariamente para discutir caçadas, guerras, rituais e confeccionar adornos, como colares e pulseiras. O amarelo refere-se às casas e às roças, áreas dominadas pelas mulheres. Nesses espaços,

elas pintam os corpos dos maridos e dos filhos, plantam, colhem e preparam os alimentos. Todas as choças têm a mesma distância em relação à casa dos homens.

Schaan cita Lévi Strauss (1975), antropólogo francês que esteve entre os índios brasileiros em 1935. O qual afirma que

As pinturas do rosto conferem, de início, ao indivíduo, sua dignidade de ser humano; elas operam a passagem da natureza à cultura, do animal estúpido ao homem civilizado. Em seguida, diferentes quanto ao estilo e à composição segundo as castas, elas exprimem, numa sociedade complexa, a hierarquia do status. Elas possuem assim uma função sociológica.

Nas sociedades indígenas que não conhecem a escrita, a pintura e os grafismos são partes de um poderoso sistema de comunicação, diz Schaan a respeito das tradições, dos mitos, da história do grupo.

O corpo é um meio material utilizado por essas tribos como veículo de sua mensagem visual. Em *Ubirajara*, romance indianista de José de Alencar, o guerreiro Jaguaré, que mais tarde passa a se chamar Ubirajara, reconhece que a índia Araci, pela qual se apaixonou à primeira vista, pertencia à tribo dos índios Tocantins pela cor da faixa presa acima do joelho da jovem. A fita representa a pureza da virgem índia e indica que ela não poderia ser tocada por outro homem, além de seu noivo na noite de núpcias. E as cores indicam a qual aldeia pertence. É, portanto, através da linguagem icônica que o jovem guerreiro identifica a que tribo pertence a bela desconhecida que encontra na mata, e por quem se apaixonou. Vejamos o trecho do encontro entre Jaguaré e Araci.

Salta uma corsa da mata e veloz atravessa a campina.  
Mais veloz a persegue gentil caçadora com a seta embebida no arco flexível.  
Ergue-se Jaguaré. Seu olhar ardente voou, sôfrego de encontrar o inimigo que lhe tardava. Avistando uma mulher, a alegria do mancebo apagou-se no rosto sombrio.  
Pela faixa cor de ouro, tecida das penas do tucano, Jaguaré conheceu que era filha da valente nação dos Tocantins, senhora do grande rio, cujas margens ele pisava.  
A liga que cingia a perna esbelta da estrangeira dizia que nenhum guerreira jamais possuía a virgem formosa.

Araci, por sua vez, reconhece a que tribo pertence Jaguaré pelo cocar que ele usava:

- Guerreiro Araguaia, pois vejo pela pena vermelha de teu cocar que pertences a essa nação valente; se pisas os campos dos tocantins como hóspede, bem-vindo sejas; mas se vens como inimigo, foge, para que tua mãe não chore a morte de seu filho e tenha quem a proteja na velhice.

Destacamos uma passagem do Capítulo II do romance *Iracema*, também de

Alencar, na qual podemos reafirmar a linguagens dos símbolos indígenas. O trecho abaixo transcrito se refere ao arrependimento de Iracema pelo fato de ter ferido Martim, e logo depois ter percebido que ele não era inimigo:

A mão que rápida ferira, estancou mais rápida e compassiva o sangue que gotejava. Depois Iracema quebrou a flecha homicida: deu a haste ao desconhecido, guardando consigo a ponta farpada.  
O guerreiro falou:  
-Quebras comigo a flecha da paz?  
-Quem te ensinou, guerreiro branco, a linguagem de meus irmãos? Donde vieste a estas matas, que nunca viram outro guerreiro como tu?

Segundo explicação do próprio autor, em nota de rodapé, quebrar a seta significa, entre os Índios, a maneira simbólica de estabelecerem a paz entre tribos ou guerreiros inimigos.

No Capítulo III, *Iracema* acende o “fogo da hospitalidade”, outra simbologia veiculada nas aldeias e comunidades indígenas. Enfim, inúmeras são as imagens que podemos destacar na obra *Iracema* para resgatar a linguagem simbólica desse povo. Para já, nos limitaremos às pinturas no corpo do guerreiro Martim, a fim de traçarmos um paralelo com os desenhos no escudo do Herói da *Eneida*.

Assim, através dos símbolos e ícones a serem identificados nas representações pictóricas no corpo, podemos desvendar significados que contribuem para entender a cultura de um povo em extinção. A partir de tal linguagem, podemos inferir comportamentos e padrões culturais. No capítulo XXIV, Martim pinta o corpo com as cores representativas da grande nação Pitiguara, tribo a qual pertencia seu fiel amigo Poti. Nesse gesto, Martim indicia sua vontade de ser acolhido como novo cidadão na pátria do amigo Poti e da esposa Iracema como sua nova pátria. “O estrangeiro tendo adotado a pátria da esposa e do amigo, devia passar por aquela cerimônia, para tornar-se um guerreiro vermelho, filho de Tupã”. (*Iracema*. 20. ed. Ática, 1989. p.67)

Perpassa por toda a obra *Iracema* a misticidade que envolve os rituais simbólicos da cultura do índio. Contudo, elegemos apenas o capítulo XXIV, como objeto desse estudo, no qual, por meio de uma linguagem icônica, Alencar deixa registrado em sua obra o modo de vida do povo indígena. Cada traço desenhado no seu corpo da personagem Martim Soares Moreno, durante um ritual no qual o guerreiro adota a irmandade da tribo pitiguara, mostra-se repleto de simbologias e nos possibilita a interpretação de parte da história da nação aborígine: seus costumes, suas crenças, seus mitos, seu viver em comunidade, bem como o modo peculiar de cada tribo contar

a sua origem, e do mundo, do cosmos. Enfim, através de tal linguagem, manifesta-se como funciona o pensamento nativo.

Vejamos a mensagem das seguintes passagens: “Iracema preparou as tintas. O chefe, embebendo as ramas da pluma, traçou pelo corpo os riscos vermelhos e pretos, que ornavam a grande nação pitiguara”. (Ib.)

As cores vermelha e preta representam aqui o sentido de pertencimento a uma determinada nação. Não são utilizadas apenas como arte ornamental no corpo do guerreiro, mas como signo indicial da tribo pitiguara.

E o ritual continua: “pintou na fronte uma flecha e disse: Assim como a seta traspassa o duro tronco, assim o olhar do guerreiro penetra n’alma dos povos”.(Ib.) A seta pintada na testa de Martim é referência simbologia de um olhar, forte, marcante e determinado, como deve ser o olhar de um líder. Assim também ocorre em cada detalhe pintado no corpo do novo cidadão.

Cada signo e motivo pintados guardam em si a representação simbólica de uma qualidade ou virtude guerreira: “no braço pintou um gavião”, simbolizando a rapidez e precisão com que abateria de um só golpe o inimigo; “no pé esquerdo pintou a raiz de um coqueiro”, para afirmar quão firme é o pé do guerreiro, ao sustentar a robustez do corpo, e no “pé direito pintou uma asa”, símbolo de rapidez, para indicar que ninguém se comparava ao guerreiro em velocidade. É interessante lembrar que aqui o herói retoma Mercúrio, mensageiro dos deuses, que transportava nos pés sandálias com asas.

“Iracema tomou a rama da pena e pintou uma abelha sobre folha de árvore” no peito do guerreiro, simbolizando a doçura do seu amor, e quebrando, nesse gesto, a iconicidade da figura do herói de guerra, como símbolo de barbárie. Também se representa neste ato toda a delicadeza feminina, em contraste com a força do guerreiro; a doce paz do amor conjugal, em antítese com as violências das lutas travadas; a paz necessária ao corpo cansado; o conforto e o equilíbrio que a figura feminina transmite ao voraz guerreiro.

“-Assim como a abelha fabrica o mel no coração negro do jacarandá, a doçura está no peito do mais valente guerreiro” (ib.): A este é necessário o gozo que lhe traz as carícias da esposa amada; como elixir vital, o seio da esposa reanima-o e devolve-lhe a doçura do amor, ausente durante a guerra:

“Martim abriu os braços e os lábios para receber corpo e alma da esposa”.

A linguagem expressa nas pinturas e nas cores, ou sistema de significações socialmente compartilhado, codifica verdades históricas, postas na obra de Alencar como representações culturais da sociedade primitiva da nossa pátria.

Encontramos no canto VIII da *Eneida* um paralelo com passo analisado. As pinturas no corpo do guerreiro branco conta os costumes de uma sociedade indígena, tal como o escudo do herói Enéias revela, através de desenhos, a história simbólica e gloriosa de Roma. Enquanto o poeta Virgílio descreve o escudo do herói Enéias e suas armas de guerra, paralelamente, nos põe em contato com a História romana, ali gravada pelas mãos de Vulcano. A linguagem utilizada no escudo do herói latino é também iconográfica: para agradar a bela Vênus, que o seduzira com o intuito de alcançar do esposo que fabricasse armas especiais para seu filho Enéias, o poderoso deus do fogo e das armas conta através de belas gravuras feitas no bronze do escudo, a glória do povo romano, do próprio Enéias e sua descendência.

Assim como *Iracema*, a *Eneida* é plena de simbologias: históricas lendárias, mitológicas, religiosas, entre tantas outras. A própria composição da *Eneida* por si só, simboliza o poder imperial de Roma, sob o comando de César Otaviano Augusto. Ao compô-la Virgílio tencionava celebrar a grandeza de sua pátria sobre todas as outras.

A rainha Dido simboliza o poder de Cartago, rival de Roma, que seria por esta destruída na terceira das Guerras Púnicas. Mesclando lenda e história, Virgílio aproveita o mito de Dido para explicar a rivalidade histórica entre Cartagineses e Romanos. Dido também simboliza Cleópatra, rainha do Egito, que se tinha aliado a um general romano, Marco Antônio, para resistirem a Roma. Ambos foram derrotados na batalha marítima do Ácio, ao largo do delta do Nilo.

Dido simboliza, assim, a mulher misteriosa e sedutora do Oriente, que resiste ao poder romano, mas que por ele é submetido. Por metonímia, representa todo o Médio Oriente e Norte da África que foram das últimas terras a serem conquistadas pelo Império Romano.

O príncipe Turno expressa os antecedentes latinos do povo romano, enquanto Enéias simboliza os antecedentes troianos (que são ficcionais). Enéias é uma personagem que permite dar a Roma uma ascendência mítica, juntando-se assim ao mito da fundação de Roma por Rômulo e Remo.

Tal como no cocar dos chefes indígenas, o capacete do herói Enéias,

componente das vestimentas de guerra, carrega penas cujas cores fortes espalham o terror, pois elas são ícones representativos dos guerreiros troianos, imbatíveis em guerra. “O capacete cujo penacho espalha o terror e vomita chama” é mais que um instrumento de proteção: é, para o inimigo, um símbolo fatal, visto que não era conhecida até a chegada do guerreiro troiano derrotado do seu povo frente aos Gregos. E, mesmo com a queda de Tróia esses bravos heróis representavam o poder e a coragem na guerra.

As penas do capacete não são meros ornamentos, mas elementos de um conjunto que comunicam toda uma história de vitórias acumuladas em dez anos seguidos de lutas contra o inimigo invasor.

A linguagem iconográfica continua no escudo do herói troiano. O que está dito na *écphrasis* desse poderoso instrumento defensivo, fabricado por Vulcano, não se expressa na linguagem escrita, nem por palavras ditas, pois são “indescritíveis as cinzeladas” deste maravilhoso elemento da vestimenta guerreira do filho da deusa Vênus. Contudo,

Nele, o deus poderoso do fogo, que não ignora a arte dos vates nem os segredos do porvir, havia gravado a história da Itália e os triunfos dos romanos, assim como toda a seqüência dos futuros descendentes de Ascânio, e, por ordem, as guerras que sustentaram. (*Eneida*. Trad. Tassilo Orpheu Spalding. S. Paulo. Nova Cultural, 2003. p.228).

Através do seu escudo, o herói pôde conhecer todas as glórias futuras de Roma, inclusive, a sua vitória na guerra contra Turno e a sua união com uma estrangeira, através dos vínculos do himeneu, bem como, a nobreza da sua descendência. Estava representada ali toda a história romana desde sua humilde origem até o grande império de Otávio César Augusto.

O escudo de Enéias consigna o reconhecimento e gratidão do poeta ao seu protetor, o imperador Otávio Augusto. Virgílio havia prometido um templo a Augusto. Na *Eneida*, ele lhe oferece esse templo: simbolicamente, o escudo é o templo prometido pelo poeta, no qual ele mostra a vitória de Augusto sobre Marco Antônio na batalha do Ácio, cujo pivô fora Cleópatra, tornando-se senhor de todo o poder romano, inclusive, “princeps” em 27 a.C., ocasião em que recebe o nome de Augusto (até então era somente Otávio). Augusto e seu império estão, portanto, no centro do escudo do herói, como uma alta homenagem do poeta romano ao seu imperador.

O deus do fogo representara no meio da batalha gravada no escudo do herói,

César, “levado por tríplice triunfo às muralhas de Roma” (Id. p.230) e a morte de seus inimigos, Marco Antonio e a própria Cleópatra, vencidos em guerra: “via-se a própria rainha, invocando os ventos(...) o deus poderoso a representara no meio da carnificina, pálida pela morte iminente, levada pelas ondas e pelo Iápige(...)” (*Eneida*. Trad. Tassilo Orpheu Spalding. S. Paulo. Nova Cultural,2003. p.230).

Estava gravada também a história da origem lendária de Roma, fundada na lenda de Rômulo e Remo:

*Havia gravado uma loba, que acabara de parir, deitada no verde antro de Mavorte; suspensos ao redor das suas tetas, dois meninos brincavam e sugavam sem manifestar temor (...)* (Ib. p.228).

Esta é uma referência à famosa escultura da loba romana. Hoje, a loba capitolina figura como cartão postal de Roma.

Em seguida, se grava no escudo o rapto das Sabinas que se dera durante a apresentação dos grandes jogos. Assim vai se desenhando a grandeza histórica e lendária de Roma, no escudo do herói troiano.

Tais são as maravilhas que Enéias admira no escudo de Vulcano, presente de sua mãe, e, sem conhecer esses acontecimentos, alegra-se em ver deles a imagem, carregando nos ombros a glória e os destinos dos seus descendentes. (Ib.p.231)

Nas palavras de António Manuel de Andrade Moniz, renomado professor do Centro de Estudos de Culturas Lusófonas, “O escudo é algo simbólico enquanto instrumento defensivo de guerra, não ofensivo, e as epopéias clássicas, desde Homero, aproveitam para fazer dele um *ex-libris* cultural, a exemplo, do de Aquiles, no qual existe a representação de duas cidades: a da guerra e a da paz. Na *Eneida* a mensagem continua”. No escudo de Enéias, portanto, é toda a história de Roma e sua civilização que nele se representa: o passado, o presente e o futuro ali se expressam numa linguagem sígnica, como mensagem civilizacional de um povo grandioso.

Concluimos através deste paralelo, que a *écphrasis* do escudo do herói Enéias e as pinturas no corpo do guerreiro branco Martim, são linguagens simbólicas de culturas civilizacionais, ambas, fontes lingüística e semanticamente inesgotáveis em suas interpretações. O corpo do guerreiro e o escudo do herói são, nas respectivas obras, uma espécie de memorial didático, nos quais estão grafados elementos da história cultural de povos e raças distintas e distantes no plano espaço-temporal, porém, bem próximas quanto à linguagem mística e simbólica da qual se servem para o registro histórico-

social. Claro está que não se esgotam aqui as possibilidades de leituras dos recortes feitos para o nosso estudo. O que se fez no presente trabalho, através dos trechos destacados, foi uma tentativa de aproximação entre a *Eneida* e *Iracema*, pelo viés da linguagem visual imaginético-comunicativa dos textos.

Após a identificação de elementos comuns na forma de comunicar sentidos da linguagem iconográfica presente nas duas obras, esperamos ter cumprido de forma satisfatória, nossa pretensão de aproximar através de elementos da semiótica cultural duas obras pertencentes a épocas, escolas e estilos literários tão distintos, porém ligadas pelo elo comunicativo dos recursos literário do fazer poético.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALENCAR, José de. *Iracema*. São Paulo: Ática, 1989.
- ALENCAR, José de. *Ubirajara*. Apresentação de Vera Lúcia Albuquerque de Moraes. Fortaleza: ABC, 2002.
- ALENCAR, José Martiniano de. *Ubirajara*. Apresentação Vera Lucia Albuquerque de Moraes. Rio- São Paulo- Fortaleza, ABC Editora, 2002.
- ALENCAR, José. *Iracema*. São Paulo: Ática, 1989.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia cultural*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.
- NÖTH, Winfried. *A semiótica no século XX*. São Paulo, Annablume, 1996.
- NÖTH, Winfried. *Panorama da semiótica: de Platão a Peirce*. Paulo, Annablume, 2003.
- SCHAAN, Denise Pahl. *A linguagem iconográfica da cerâmica marajoara*, Dissertação de Mestrado – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 1996.
- VIRGÍLIO. *A Eneida*. Trad. Tassilo Orpheu Spalding. São Paulo: Nova Cultural, 2003.



## *JOSÉ DE ALENCAR, PRECURSOR DA CRÔNICA MODERNA*

ANA KARLA DUBIELA<sup>84</sup>

### **Resumo**

O exercício de flunar como elemento formador da crônica foi definido por Alencar nas crônicas que publicou entre 1854/1855. Mesmo sem o equilíbrio entre realidade e ficção, o autor se firma como precursor do gênero, ao revelar, em seus textos, características fundamentais da crônica moderna.

### **Palavras-chave**

José de Alencar, crônica, cidade, precursor, século XIX, flânerie.

### **Abstract**

The exercise of strolling as a formative element of the chronic was defined by Alencar in the chronicles that he published between 1854/1855. Even without the balance between reality and fiction, the author is firm as a precursor of the genre by revealing in his writing, fundamental characteristics of the modern chronic.

### **Key-words**

José de Alencar, chronicle, town, precursor, XIX Century, flânerie.

---

84 Mestre em Literatura Brasileira – UFC; doutoranda em Literatura Comparada - UFF.

Há exatamente uma década, Chico Buarque de Holanda gravou uma crônica-canção que faz uma releitura de um dos grandes romances do século dezenove, ainda bastante estudado no nosso século, símbolo de cearensidade e principalmente de um movimento que lutava para fincar nossas raízes culturais, até então bastante afrancesadas. A música “Iracema voou” foi uma das iniciativas pioneiras da arte contemporânea, que hoje não se cansa de recriar os mais diversos perfis da índia cearense, transportada para o século XXI.

Diz Chico Buarque, brincando com o anagrama: “Iracema voou para a América/Leva roupa de lã/e anda lépida/Vê um filme de quando em vez/não domina o idioma inglês, lava chão numa casa de chá”. O tom é corriqueiro, conta os detalhes do cotidiano da Iracema pós-moderna: seu trabalho, sua roupa, a saudade do Ceará e o namorado mímico. E nos remete para um gênero literário híbrido, entre o jornalismo e a literatura, que tem cativado milhares de leitores por ser um texto rápido e bem próximo da realidade: a crônica.

“Iracema voou” ainda nos leva a um questionamento interessante. Quem é o escritor José de Alencar em nossos dias? O romancista tão admirado por Machado de Assis? O folhetinista? O autor perseguido pela crítica? O político? O inimigo do rei? O autor que fomos obrigados a ler na escola? Este trabalho, ao correr da pena, tem a pretensão de demonstrar que José de Alencar foi mais do que isso e que ainda há uma lacuna nos estudos literários que não analisaram a contento a leveza, a ironia, o bom humor de um bom jornalista, que deu origem, tempos depois, ao grande romancista que conhecemos.

Naquele tempo, em 1854, a crônica andava a pé. Não havia bondes, metrô e muito menos a alma violenta das ruas, que revolucionaram a vida urbana e o método de criação do cronista. Hoje, poucos legitimam seu olhar sobre a cidade com a cadência no andar dos que vagueiam pelas ruas apenas para vivê-las, sem pressa de chegar a lugar algum. No tempo de ouro da imprensa, em que os folhetins vendiam aos borbotões e os moradores tinham o hábito de vagar pelas praças e ruas, José de Alencar, afirmou, em crônica de 29 de outubro de 1854:

Nós que macaqueamos dos franceses o que eles têm de mau, de ridículo e de grotesco, nós que gastamos todo o nosso dinheiro brasileiro para transformarmo-nos em bonecos

e bonecas parisienses, ainda não nos lembramos de imitar uma das melhores coisas que eles têm, uma coisa que eles inventaram e que lhes é peculiar; e que não existe em nenhum outro país, a menos que seja uma pálida imitação: a *flânerie*<sup>85</sup>. (ALENCAR, 2004, p.66).

A boa herança francesa foi incorporada à morenice brejeira dos trópicos. O passeio contemplativo e ao mesmo tempo interativo, de troca entre o indivíduo e a cidade, entre o sentimento de representação coletiva do cronista e o urbano, é feito de modo especialmente diferenciado por Alencar. É dentro desse universo restrito, de crônicas que fazem da metrópole protagonista do fato, que devemos nos deter para tentar perceber variações e aproximações de linguagem, contexto, tempo e visão de mundo entre a crônica oitocentista e a crônica pós-moderna que se expandiu, hoje, dentro das mais variadas opções midiáticas.

A essência da crônica, o exercício de flunar – pelas ruas ou aquém da janela – foi perfeitamente definida por Alencar. Um dos seus propósitos, como bem diz o autor, é o de “compensar a alma com algo de leve e belo”. E, no ato de flunar, pelas ruas, ou pela crônica, “tudo no homem passeia: o corpo e a alma, os olhos e a imaginação. Tudo se agita, porém é uma agitação doce e calma que excita o espírito e a fantasia, e provoca deliciosas emoções”, observa Alencar.

A crônica alencarina tem como referência a capital do Império, o Rio de Janeiro dos anos 1854 e 1855. O autor ainda não havia publicado nenhum dos seus romances, que foram escritos entre 1856 e 1877. Com 25 anos de idade, ele era folhetinista do *Correio Mercantil*, o que projetou seu nome no meio intelectual e social do Rio de Janeiro. A imprensa escrita vivia o *boom* dos folhetins de modelo francês, mas a literatura brasileira apenas engatinhava. O imperador era D. Pedro II, reconhecido como amante das artes e da cultura (e também por colocar alguns escolhidos sob sua proteção e tutela). Vivia-se em pleno regime escravocrata.

José de Alencar escreveu 37 crônicas, entre 03/09/1854 e 8/7/1855. A primeira série de seus folhetins semanais recebeu o título de “Ao correr da pena”. O prestígio que conquistou como folhetinista rendeu-lhe o convite para ocupar o cargo de redator-gerente do *Diário do Rio de Janeiro*. Foi aí que escreveu a segunda série de folhetins também com o título “Ao correr da pena”, que consta de somente sete textos.

---

85 ALENCAR, José de. (Org: João Roberto Faria) *Ao correr da pena*. São Paulo: Martins Fontes, 2004. OBS: Todas as citações de crônicas de Alencar foram transcritas deste livro, motivo pelo qual tornam-se desnecessárias as demais referências bibliográficas.

Uma característica marcante de Alencar era a conversa direta com seus leitores e leitoras. Para os senhores mais sisudos, brilhantes e incisivas análises de fatos econômicos, sociais e políticos, administração e jurisprudência (como o fim do tráfico de escravos, a última especulação na Bolsa de Valores ou as custas judiciais) com uma ou outra pitada de sarcasmo, fina ironia ou trocadilhos; para as recatadas moçoilas, um lirismo doce e suave, amenidades da vida cotidiana, frutos de um *flâneur* assumido, que freqüentava as praças, os saraus, os bailes, com sensibilidade de um exímio leitor da alma feminina. Seus dois temas prediletos: os bailes e o teatro lírico, do qual era defensor intransigente.

No início de sua atividade como cronista, Alencar atua entre o Jornalismo e o Direito, ora relatando os acontecimentos da semana, ora advogando em prol de causas que considera justas (como o fim das custas judiciais), ainda sem o equilíbrio entre realidade e ficção, indispensável ao bom cronista. Sobre esse período, ele diz “eis-me de repente lançado no turbilhão do mundo”.

Das suaves análises de gestão da cidade ou do teatro, de suas primeiras crônicas, Alencar passa ao ataque velado e depois direto ao império. Nascia ali o interesse político, que veio a exercer somente em 1861, quando se elegeu deputado pelo Partido Conservador.

Um diferencial importante entre a crônica atual e a de Alencar é a pauta. O cronista era pautado para escrever sobre os fatos mais importantes ou pitorescos da semana, sem a liberdade atual de divagar sobre qualquer assunto, desde os sentimentos mais íntimos aos comentários políticos, econômicos, esportivos ou culturais mais relevantes de qualquer época. Hoje, o texto deixou de ser datado e ficou menor. Ainda assim, a alma da crônica como a conhecemos atualmente, estava em cada texto de Alencar. Identificamos, na série *Ao correr da pena* algumas características formadoras deste gênero literário:

Uso da primeira pessoa: o cronista como personagem

“Na minha opinião entendo que uma prima-dona, quando muito, tem unicamente o direito de adoecer na véspera, a tempo de se publicar o anúncio de transferência do espetáculo”. (p.53)

Conversa com o leitor (característica dos prólogos de seus futuros romances)

“Voltai! Voltai depressa esta folha, minha leitora! São coisas sérias que não vos interessam. Não lestes?... Ah! fizestes bem! (...) Era melhor que tivesse tomado a boa resolução de ir fazer um giro pelo Passeio Público”. (p.215)

### A metalinguagem:

“Os antigos, porém, que fizeram tanta coisa boa, esqueceram-se dessa invenção de personificar a semana, e por conseguinte não há remédio senão deixar as comparações e voltar ao positivo da crônica, desfiando fato por fato, dia por dia “. (p.107)

### O lirismo

(A cantora) “Vinha trajada de azul, da mais bela cor que a natureza criou para cobrir as coisas mais lindas deste mundo – as montanhas, o céu, o mar, e enfim, as moças bonitinhas e alvas como o lírio, que não podem deixar de compreender que o azul foi feito para moldurar o branco”. (P.91).

### A crítica social e/ou política

“Uma coisa, por exemplo, de que ainda não vimos o governo se ocupar seriamente, é da carestia progressiva dos gêneros alimentícios, tanto nacionais como estrangeiros. O trigo está por um preço exorbitante, segundo dizem”. (p. 236)

### A forma epistolar

“Meu caro colega – Acho-me seriamente embaraçado da maneira por que descreverei a visita que fiz à fábrica de coser de Madame Besse”...

### Uso da notícia de jornal como fonte (humor)

“Todos os dias lemos nos jornais anúncios de dentistas, de cabeleireiros e de modistas, que apregoam posições de todas as qualidades, sem que a lei se inquiete com semelhantes coisas. Entretanto, imagine-se a condição desgraçada de um homem que, tendo-se casado, leva para casa uma mulher toda falsificada, e que de repente, em vez de um corpinho elegante e mimoso, e de um rostinho encantador, apresenta-lhe o desagradável aspecto de um cabide de vestidos, onde toda a casta de falsificadores pendurou um produto de sua indústria. Quando chegar o momento da decomposição desse todo mecânico – quando a cabeleira, o olho de vidro, os dentes de porcelana, o peito de algodão, as anquinhas se forem arrumando sobre o *toilette* – quem poderá avaliar a tristíssima posição dessa infeliz vítima dos progressos da indústria humana?” (p.111)

### “Puxa-puxa de assunto”, devaneio

“À noite fui ao Teatro Lírico, ouvir ainda uma vez *Trovatore*. (...) Desejava trazer alguma idéia boa para o nosso folhetim. Mas o senhor sabe o que é uma idéia; é a coisa mais bandoleira e mais volúvel que eu conheço. As idéias são borboletas do espírito.” Aqui, ele desenvolve três assuntos em dois parágrafos: o teatro, o conceito de idéia e o ócio do início da semana. (p.39)

## A falta de assunto ou a falta de vontade de escrever como assunto principal

“Estou hoje com bem pouca disposição para escrever. Conversemos. A conversa é uma das coisas mais agradáveis e mais úteis que existem no mundo”.

## A língua portuguesa e a gramática

”A falar a verdade, prescindindo da gramática, creio que aqueles que dão ao cólera o gênero feminino têm alguma razão, por isso que os grandes flagelos deste mundo, a guerra, a morte, a fome, a guerra, a peste, a miséria, a doença etc, são representadas por mulheres. Mas, “as mais belas coisas deste mundo são também significadas por mulheres, assim como a beleza, a glória, a justiça, a caridade e muitas outras que, como estas, não se encontram comumente pelo mundo, mas que existem no dicionário. (p.51)

A relação entre o cronista e a cidade, merece uma análise à parte. Desde sempre, os grandes cronistas, inclusive aqueles de origem camponesa, têm como cenário principal de suas histórias o meio urbano, onde desenvolveram sua veia literária. O campo, geralmente surge como o espaço da memória, da infância, de um mundo perfeito e imaculado. Na literatura contemporânea, crônica e cidade, realidade e ficção estão cada vez mais próximas. A linha de pesquisa “Literatura e Cidade”, ou mais amplamente, “Arte e cidade”, é uma forte tendência do século XXI. Como exemplo, podemos citar Ítalo Calvino e suas cidades invisíveis e todas as cidades do professor da PUC/Rio, Renato Cordeiro Gomes. Nas crônicas de João do Rio, Rubem Braga e do cearense Milton Dias, entre muitos outros, o tema é um dos mais recorrentes.

Em José de Alencar, a relação dúbia entre o amor e a indignação diante do espaço urbano, é visível. Diz ele: “Já podemos ter esperanças de ver nossa bela cidade reivindicar o seu nome poético de *princesa do vale*, e despertar de manhã com toda a louçania para aspirar as brisas do mar e sorrir ao sol, que transmonta o cimo das serras. Talvez daqui a alguns meses seja possível gozar o prazer de passear (...), durante uma dessas lindas noites de luar como só há na nossa terra; ou percorrer sem os dissabores d’agora a rua aristocrática, a Rua do Ouvidor, admirando as novidades chegadas da Europa, e as mimosas galantarias francesas, que são o encanto dos olhos e o desencanto de certas algibeiras”. (p.101).

Em 1943, o maior dos cronistas modernos, Rubem Braga, escreveu, aos 20 anos, a crônica “Os ficus do senhor”, na qual confirma o sentimento de urbanidade expresso há tanto tempo por Alencar. E começa a desvendar o complexo sentimento

que o liga à cidade do Rio de Janeiro:

Ninguém pode amar mais do que eu essa cidade do Rio de Janeiro. Ó grande beleza de cidade, ó cidade que é vinte, trinta, quarenta cidades imprevistas, uma infiltrada na outra, esta mais coloquial que Ouro Preto, aquela mais nova que Goiânia, uma de alta montanha, uma de oeste de Minas (...). Cidade de minhas tantas agonias e felicidades, palcos de velhas inquietações, canais de silenciosa aventura, blocos de cimento que me esmagaram (...) – minha medíocre história anda escrita em tuas ruas e nenhuma entre as cidades é mais formosa do que tu, nem sabe mais coisas de mim. (BRAGA, 1993, p.106-110).

Dezessete anos depois, em 1960, com a visão mais dura da experiência, ele lança aquele que foi o mais vendido de todos os seus livros: *Ai de ti, Copacabana*. A crônica que dá título à coletânea é um balde de água fria naquele jovem e sonhador cronista que, anos atrás, se declarava apaixonado pelo Rio de Janeiro. Ele prevê o castigo da fúria para as mazelas de um pequeno espaço urbano, reflexo de uma cidade em decomposição.

Já nos anos 70, o cronista Milton Dias revive os bons momentos de uma outra metrópole. A Fortaleza de diferentes épocas ganha um toque de humor, amor e saudade, na crônica “A cidade”, do livro *Cartas sem resposta*. Nela, Dias ressuscita o pai, Pedro, que havia morrido há 40 anos. No passeio imaginário, ele guia o pai pela cidade e mostra o que mudou:

Ah, Pai, muita coisa diferente. Aquela cidade quieta, provinciana, silenciosa, sofreu uma transformação violenta, perdeu muito da sua pureza e do seu verde. Lembra os canteiros de rosas que algumas praças se davam ao luxo de ter e as mongubeiras da Praça dos Voluntários? Fortaleza perdeu também os bondes, que lhe deitavam uma nota lírica, gemendo em cima dos trilhos e lhe davam um colorido metropolitano, os bondes do povo. (DIAS, 1974, p. 119-122).

É importante ressaltar que o espaço temporal de Rubem Braga e Milton Dias é bem diferente daquele em que viveu José de Alencar. Mas a temática, a linguagem e a forma literária têm aproximações importantes, como demonstramos, ainda que de forma superficial. Mas estas nos fazem retornar ao princípio deste nosso trabalho: quem foi José de Alencar, além de renomado romancista? Assim como Rubem Braga é o maior cronista moderno e Milton Dias, é considerado o maior cronista cearense, ousou afirmar que José de Alencar foi o precursor da crônica moderna. Quase dois séculos depois, suas crônicas, sua visão de cidade, de jornalismo e de literatura ainda pulsam entre nós e, muitas vezes, nos surpreendem pela atualidade – como fazem os clássicos que desafiam o tempo e a incapacidade de perpetuar o efêmero.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALENCAR, José de. *Ao correr da pena*. (Org. João Roberto Faria). São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BRAGA, Rubem. *200 crônicas escolhidas*. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- \_\_\_\_\_. *A cidade e a roça e Três primitivos*. Rio de Janeiro: Sabiá, 1964.
- \_\_\_\_\_. *O verão e as mulheres*. Rio de Janeiro: Record, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Um pé de milho*. Rio de Janeiro: Record, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Ai de ti, Copacabana*. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Casa dos Braga – Memória de infância*. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- DIAS, Milton. *Cartas sem resposta*. Fortaleza: Imprensa Universitária/UFC, 1974.
- DUBIELA, Ana Karla. *A traição das elegantes pelos pobres homens ricos – uma leitura da crítica social em Rubem Braga*. Vitória: Edufes, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Um coração Postiço – a formação da crônica de Rubem Braga*. Fortaleza: CCBNB, no prelo.
- \_\_\_\_\_. “Do bonde ao metrô, a crônica flana pela cidade”. In: *O sertão, a cidade e outros temas*. Org. DUBIELA, Ana Karla, MOURA, Fabiana e ARAÚJO, Miguel Leocádio (Livro eletrônico). Fortaleza: Programa de Pós-Graduação em Letras, 2007.
- GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- RIO, João do. *A alma encantadora das ruas*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Dep. Geral de Doc. e Inf. Cultural, 1987.



## ***O NACIONALISMO NEGRO EM O TRONCO DO IPÊ, DE JOSÉ DE ALENCAR***

EMÍLIA PASSOS<sup>86</sup>

### **Resumo**

Análise da obra *O Tronco do Ipê* de José de Alencar sob a perspectiva do nacionalismo negro, centrado na personagem Pai Benedito, tendo como fundamentação histórica, o ruralismo do século XIX e o simbolismo cultural africano.

**Palavras-chave:** nacionalismo negro, ruralismo, Pai Benedito, cultura africana.

### **Abstract**

The analysis of the work *Ipe Stem* José de Alencar from the perspective of black nationalism, centered on the character Father Benedict, and historical reasons as the rurality of the nineteenth century and the cultural symbolism of Africa.

**Keywords:** black nationalism, rurality, Father Benedict, African culture.

---

86 Mestre em Literatura Brasileira pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará.

A história do negro no Brasil aconteceu sob humilhação e submissão, justificada pela maneira como este chegou ao país e nele se manteve.

José de Alencar, tido como o “Patriarca da Literatura Brasileira”, em muitos momentos, é criticado por sua insignificante luta a favor da abolição. Antônio Candido lembra-nos que trazer o negro à literatura, como herói, foi um feito apenas compreensível à luz da vocação retórica. A um olhar mais atento, seriam percebidas as resistências que o processo encontrava, não apenas no público, mas no próprio escritor.

Alencar, mestre no discurso descritivo — atento às imagens plásticas, cria estratégias estilísticas capazes de ultrapassar a tênue linha que separa autor (criador) do cidadão (o indivíduo José de Alencar). Em *O Tronco do Ipê*, vislumbramos o grande artista Alencar, pois se retirou do cenário histórico (preso às adversidades políticas e sociais) para, através do discurso literário, encontrar-se na liberdade de cantar as belezas de uma cultura — a cultura negra.

Em *O Tronco do Ipê*, considerando-o *a priori* como objeto de arte, o negro tem o “seu lugar de origem”. O romance apresenta-nos vários temas, dentre eles, os aspectos históricos e sociológicos do séc. XIX: o círculo familiar formado por senhores, escravos e agregados; o ruralismo concentrado, equivalente ao poderio da casa-grande, como modelo por onde eram estabelecidas inflexíveis leis morais, impérios tidos como “civilizados”, regimentados pelo conservadorismo dos nossos colonizadores.

Como não poderia deixar de ser, todos os temas citados circundam o enredo maior — o amor romântico de Mário e Alice. No entanto, mais do que a história de Mário, personagem heróica que nasce e renasce em muitas passagens, e Alice, instrumento de rendição, que dá ao herói um modo de ser renovado, encontramos Pai Benedito (*benedictus*, particípio do verbo latino *benedicere* que significa “louvar”, “abençoar”, “dizer o bem”): “Saía dela um preto velho...” (ALENCAR: p.9).

Nessa personagem, cristalizaremos nosso olhar. A figura apresentada, projetada como indivíduo “real”, torna-se transparente à nossa visão como um mito, pois cumpre uma função original, intimamente ligada à natureza da tradição negra.

Viver no sagrado, para os povos primitivos, equivalia viver na realidade por excelência. As reações desses povos diante da natureza eram condicionadas pela

cultura. Pai Benedito é a representação factual do sagrado africano que descreve a profunda ligação entre o homem e o cosmos, cuja base é material e concreta. É com a natureza e seus elementos (terra, fogo, ar, água) que os africanos e indígenas articulam sua relação com o sagrado:

O pai Benedito descera a rocha pelo trilho, que seus passos durante trinta anos haviam cavado, e chegou ao tronco decepado de um ipê gigante que outrora se erguera frondoso na margem do Paraíba. Pareceu-me que abraçava e beijava o esqueleto da árvore; aí ficou aquecendo-se ao sol do meio-dia como um velho jacaré. (ALENCAR: p.9)

A hierofania (algo de sagrado se nos revela) manifesta-se como parte integrante do mundo natural onde um tronco ou um lugar não são adorados simplesmente como um tronco ou um lugar:

Curioso de ver de perto o tronco do ipê que o preto tratara com tanta veneração, descobri junto às raízes, pequenas cruces toscas, enegrecidas pelo tempo ou pelo fogo. Do lado do nascente, numa funda caverna do tronco, havia uma imagem de Nossa Senhora em barro, um registro de São Benedito, figas de pau, feitiços de várias espécies, ramos secos de arruda e mentruz, ossos humanos, cascavéis e dentes de cobras. (ALENCAR: p.20)

O ipê é uma árvore do cerrado, tida como símbolo do Brasil. Com ele contemplamos, por meio da personagem, as possibilidades apreendidas por Alencar como demonstração dos aparatos culturais dos quais se cercou — diga-se de passagem, instrumentos que totalizam e plenificam a arte ficcional.

O mundo simbólico, personificado em Pai Benedito, articula um retorno à realidade. Os africanos estabelecem sua relação com o sagrado, comunicando-se com os astros, a flora e a fauna circundante, para expressarem suas dificuldades quotidianas ou milenares:

Levantando as mãos, invocou o céu em testemunho de seu isolamento, e outra vez, resmoneou com um eco roufenho: “— Boqueirão!” (ALENCAR: p.10)

Quer na cultura africana, quer na indígena, o sagrado e a tradição oral são interligados e essa relação é transmitida e realizada pela palavra falada:

[...] O preto de seu lado, como um instrumento perco a que houvessem dado corda, começou a cantilena soturna e monótona, que é o eterno solilóquio do africano. Essas almas rudes não se compreendem a si mesmas sem falar para ouvirem o que pensam. (p.20)

Ao longo da narrativa, Alencar vai dando mostras de como a imposição dogmática da Igreja Católica repelia os valores da cultura negra, imprimindo

preconceitos. Vejamos:

E pois, como Benedito era um bonito negro, de elevada estatura e fisionomia agradável, as beatas inventaram outro Benedito à sua feição. A dar-se crédito à palrice das tais velhas, aquele preto bem apessoado, em sendo meia-noite virava anão com uma cabeça enorme, os pés zambos, uma corcunda nas costas, vesgo de um olho e torto do pescoço. (ALENCAR: p.46)

O texto, em nenhum momento, traz o discurso político sob a figura do negro; pelo contrário, pai Benedito é pura afeição, força poderosa, alma robusta. Tal concepção revela “o caráter brasileiro” de tratar o problema do negro, ou seja, aspectos do patriarcalismo brasileiro com a escravidão. Ou ainda, por outro aspecto, como nos diz Antonio Candido (1981, p.274): “A idealização permitiu impor o escravo à sensibilidade burguesa, não como coitado ou mártir, mas, o que é menos fácil, como um ser igual aos demais no amor, no pranto, na maturidade, na ternura”:

E o bom preto expandia-se de júbilo, mostrando duas linhas de dentes alvos como jaspe. Ser motivo de alegria para esse menino que ele adorava, não podia ter maior satisfação a alma mais dedicada do africano. (ALENCAR: p.33)

Essa passagem mostra bem a relação “tutor e pupilo”: o escravo tratado como pessoa e não como coisa.

Avançando na narrativa, observamos o apuro científico que Alencar empreendeu ao traçar aspectos relevantes da cultura africana. Nas culturas primitivas, o sobrenatural está indissolúvelmente ligado ao natural, a Natureza sempre exprime algo que a transcende. Alencar foi buscar no religioso, no sagrado, a textura para uma ficção memorial:

Contentaram-se pois com os indícios, tirados das circunstâncias de ser o ipê visitado pelos urubus sempre que uma nova cruz aparecia fincada na sombra da árvore. (ALENCAR: p.56)

Escapando da historicidade, ele nos remete a um mundo infinitamente mais rico que o mundo fechado do momento histórico. Inúmeras são as imagens que se referem ao reencontro do ser humano com a sua questão existencial:

A alma, igualmente tolhida pela prática e atenção dos estranhos, carece também como o corpo desses espreguiçamentos íntimos, de uma expansão franca. Para isso procura refúgio. A solidão é alcova para a alma. (ALENCAR: p.87)

Somando às tradições africanas, Alencar incluiu no romance o conto sobre a

Mãe-D'água, em que figura um palácio de ouro e de brilhantes no fundo do mar. As Sereias estão associadas ao grupo das divindades da morte, como as Harpias e Eumênides. Segundo a lenda, viviam no litoral sul da Itália. Possuíam, a princípio, o corpo de um pássaro com busto e rosto de mulher. Mas com o tempo mudaram sua aparência. A metade pássaro de seu corpo foi substituída pela cauda de um peixe. Na antiguidade, seu mito ligava-se ao culto dos mortos. Isto também mudou e apenas o documentam as estátuas de sereias nos sepulcros.

Em Portugal, de onde nos veio o mito, há duas designações para essa personagem mítica: no litoral do continente, Sereia; no arquipélago dos Açores, Feiticeira Marinha. No capítulo XV, intitulado “O Boqueirão”, o valor folclórico da água e sua simbologia universalizante estão diretamente ligados ao capítulo “Mãe D'água”. Alice é arrebatada pelo torvelinho de água, e Mário “descendo a prumo ao fundo do abismo”, luta imperiosamente para retirá-la. As águas simbolizam a soma universal das virtualidades. Seu simbolismo implica tanto a morte como o renascimento:

O contato com a água comporta sempre uma regeneração: por um lado, porque a dissolução é seguida de um “novo nascimento”; por outro lado, porque a imersão fertiliza e multiplica o potencial da vida. (ELIADE: 1991, p.110)

Somos, neste momento, arrebatados por um discurso ao mesmo tempo fotográfico, pela beleza imagética, e de ação, pela veracidade das atitudes. Vejamos a belíssima passagem:

O menino estorcia-se dentro d'água. Seu corpo parecia romper-se, como o dorso da serpe quando se dilata para estringir a presa. A luta estava indecisa. Às vezes acreditava-se que Mário ia triunfar, arrebatando a vítima ao boqueirão; outras vezes o menino perdia a vantagem adquirida e submergia-se ainda mais. Como era sublime essa cadeia humana que se estendia desde a aba do rochedo até às profundezas do lago, com uma ponta presa à vida, e outra já soldada à morte! Esses corações que se faziam elos de uma corrente, grillhados pelo heroísmo, essa âncora animada, sustentando uma existência prestes a naufragar, devia encher de admiração e orgulho a criatura. (ALENCAR: p.99)

E como não poderia deixar de ser, o renascimento moral ocorre:

Que inextricáveis são os fios dessa urdidura moral, com que tecem as paixões humanas! Esse menino inacessível à compaixão, indiferente ao sofrimento alheio, encerrado no frio egoísmo que formava um orgulho desmedido, essa aberração da infância, acabava de expor a vida, e daria sem hesitar metade dessa vida, para salvar uma criatura de sua aversão! (ALENCAR: p.102)

A presença da importante personagem “Pai Benedito” traz ao *Tronco do Ipê* a mediação do enredo; sutilmente, sem grandes arroubos, Alencar passeia pelo imaginário

da cultura africana, apontando o manancial folclórico de lendas, trovas e cantigas, tradições e costumes.

O estudo da personagem resulta da análise de sua composição. Alencar, ao compor Pai Benedito, selecionou traços que possibilitaram uma observação adequada à concepção cultural do negro africano, que desembarcou no país para tornar-se escravo. Seu modo-de-ser revela-nos uma estrutura lógica, mas que só adquire pleno significado no contexto. Nossa abordagem buscou decifrar esse espaço de abertura contextual proposto por Alencar, com a figura de pai Benedito. As obras ricas possibilitam esse movimento plural de sentido, prismatizadas pelo caráter mediador do leitor.

O amor romântico tão bem delineado nos romances urbanos não saiu dos planos de Alencar em *O Tronco do Ipê*; no entanto, a personagem Pai Benedito e toda riqueza cultural que a circunda, abre-nos a possibilidade de pensar que Alencar, desta vez, debruçou-se no que historicamente havia no enredo do livro, o que nos permite também deduzir que não fugiu da sua unidade nacional. O romance esboçou o perfil de uma nação que se formava e que tem na raça negra 46,1% do total da população brasileira, segundo estatísticas do IBGE, em 2002.

Difícil compactuar com idéias do tipo:

Mesmo Alencar ou Machado de Assis não constituíram obras tão grandiosas quanto se pretende, obras capazes de se defender pela universal qualidade estética, por seu discernimento “transepocal”. Eles estão aquém dos autores europeus que lhes serviram de modelo (KOTHE: 1997, p.77).

Difícil compactuar com isso, quando os critérios de valorização de uma obra artística prendem-se a um tipo de crítica, como nos mostra Bosi, em *Narrativa e Resistência*, ideologizante, que se mostra cega à linguagem figural e simbólica.

O discurso de Kothe, embora pretenda falar apenas em nome do estético, considera que a crítica e a historiografia têm a função de determinar uma visão da história e da estrutura social. Parece-nos que Alencar não fugiu dessa visão, pelo contrário, delineou-a dentro da beleza narrativa.

Acreditamos que as concepções do crítico não reconhecem o “passo a passo” da própria arte, principalmente a produzida num país que, ainda na época de Alencar, encontrava-se em formação. Impossível dar ao Brasil histórico, portanto, com 500 anos de idade apenas (e na época de Alencar muito menos), a mentalidade do velho continente europeu, mas, nem por isso, menos digna. Pelo contrário, rica em sua

diversidade, exatamente por ser um país acolhedor de múltiplas culturas. Ao seu modo, Alencar imprimiu seu nome na história da literatura brasileira; a grandeza da obra está em saber olhá-la e isso depende dos instrumentos de que nos utilizamos para perpetuá-la. Assim, valemo-nos de um olhar de principiante, aberto ao que positivamente a obra pôde nos trazer.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALENCAR, José de. *O Tronco do Ipê*. São Paulo: Edições Melhoramentos. 7. ed. s/d.  
\_\_\_\_\_. *Como e porque sou romancista*. SP: Pontes, 1990.
- BOSI, Alfredo. *A interpretação da obra literária*. São Paulo: Folha de São Paulo, 1988. pp. 219-30.
- \_\_\_\_\_. *Literatura e Resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981. v.2, pp. 274-278.
- \_\_\_\_\_. e outros. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- ELIADE, Mircea. *Imagens e Símbolos*. São Paulo: M. Fontes, 1991.
- \_\_\_\_\_. *O Sagrado e o Profano*. São Paulo: M. Fontes, 1991.
- VELOSO, Marisa. “Século XIX: paisagens do Brasil”. In: \_\_\_\_\_. *Leituras brasileiras: Itinerários no pensamento social e na literatura*. SP: Paz e Terra, 1999.
- RICUPERO, Bernardo. *O Romantismo e a idéia de Nação no Brasil*. São Paulo: M. Fontes, 2004.
- [http://educaterra.terra.com.br/almanaque/datas/folclore\\_mae\\_dagua.htm](http://educaterra.terra.com.br/almanaque/datas/folclore_mae_dagua.htm)