

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**O CINZEL DO DEUS CUIDADOSO
- Variações sobre José de Alencar -
Dissertação de Mestrado**

Ricardo Postal

**Porto Alegre
2001**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**O CINZEL DO DEUS CUIDADOSO
- Variações sobre José de Alencar -
Dissertação de Mestrado**

Ricardo Postal

**Dissertação de Mestrado apresentada
como requisito parcial para obtenção do
título de Mestre em Letras**

Orientadora:

Prof^a Dr^a Ana Maria Lisboa de Mello

Porto Alegre

2001

À família, por me trazer;
aos amigos, por me manterem firme;
ao meu amor, por tanto e tudo;
aos professores, por talharem nó bruto;
à minha orientadora, por sempre instigar lonjuras;
e à Fortuna, por ter posto em meu caminho tantas
pessoas tão importantes que aqui não cabem
pois se em pequenos pontos de tinta
sobre essa página caíssem
fariam breu,

muito obrigado!

prelúdio prece

estes são silenciosos dias
deuses todos confinados

tombo com os lábios na terra limítrofe
rasgam-se ambos destronados mundos

imóveis ventos suspendem plumas
o olho seca voraz

contundente plenilúnio
expõe-me trilhas
retas certeiras banais

tropeço em descaso e cântico
esquartejo-me em azuis-manhãs

longe o eco seco socorro
crepita então na jaula abandonada

nova vez tudo posto
casulo zumbido paz

Resumo

O presente trabalho se propõe a ler os romances *O Guarani*, *Iracema* e *Ubirajara*, de José de Alencar, como um conjunto alegórico, coeso, que firma uma proposição de brasilidade, única dentro do nosso Romantismo.

Buscam-se dentro do texto alencariano o percurso dos elementos que formam as alegorias da impossibilidade brasílica, que tornam a fundação da nação algo improvável, e seu processo identitário eterno e incompleto.

Para tanto, centra-se a análise na impossibilidade de união dos pares opostos de heróis, fator que inviabiliza a junção de suas culturas, as quais poderiam se transformar em algo caracteristicamente brasileiro. Essa fusão não se efetiva porque uma série de códigos não é cumprida pelos partícipes das narrativas, o que causa a ruptura e a derrocada do sistema que poderia levar ao surgimento de uma nação. A perfeita confluência ocorre em *Ubirajara*, e se verá como isso se revela a culminância da proposta para uma mitologia brasílica, um modelo comportamental produtor de um efeito que, no caso de *O Guarani* e de *Iracema*, não se realiza pelos erros dos personagens.

Essa proposta de leitura considera, então, esse conjunto alegórico como mítico, e não histórico, mostrando que José de Alencar, sabedor da ainda nascente pátria, representou em sua ficção suas idéias sobre a brasilidade, ao invés de construir um “Brasil”. Ergue sua visão de algo nunca pronto, de uma busca constante, mantida pela nostalgia do que poderia ter-se sido e pela esperança de tornar-se o que não se é.

Palavras-chave

Literatura Brasileira – Romantismo – José de Alencar

Abstract

The present work intends to interpret the novels *O Guarani*, *Iracema*, and *Ubirajara*, by José de Alencar, as an allegorical, united body that endorses a proposition of Brazilianism, unique within our Romanticism.

We search, within Alencar's text, for the course of the elements that form the allegories of Brazilianism impossibilities that make the foundation of a nation something improbable, and its process of identity formation eternal and incomplete.

For that matter we center the analysis in the impossibility of uniting the opposing pair of heroes, an element that makes the junction of their cultures impossible, which could be transformed into something typically Brazilian. This fusion is not put into effect because of a series of codes that are not attended by the narrative characters, causing the disruption and downfall of the system that could lead to the rise of a nation. The perfect confluence occurs in *Ubirajara* and we will see how this reveals the culmination of the proposal for a mythology indigenous to Brazil, a behavior model producer of an effect that, in the case of *O Guarani* and *Iracema* is not realized because of the character's mistakes.

This possible interpretation considers, than, this allegorical body as mythical, not historical, showing that José de Alencar, aware of the still rising nation, represented in his fiction his ideas about the Brazilianism instead of constructing a "Brazil". He builds his vision of something never finished, of a constant search, kept by the nostalgia of what it could have been and by the hope of becoming something it is not.

Key words

Brazilian Literature – Romanticism – José de Alencar

SUMÁRIO

Introdução	08
1 PERCURSOS E CRÍTICAS	11
1.1 Princípios : Vivificando Palavras	11
1.2 Alencares em Questão	23
1.3 Proposição	30
2 ALENCARIANOS	40
2.1 Desesperançosas Águas	40
2.1.1 <i>As águas do Senhor</i>	40
2.1.2 <i>A Senhora das Águas</i>	50
2.2 Degredada Terra	56
2.2.1 <i>Cartografia Constituída</i>	56
2.2.2 <i>A Arte do Astrolábio</i>	58
2.2.3 <i>Porto Seguro: gleba arrasada</i>	68
2.3 Deuses Bravios Retornam	70
2.3.1 <i>Ares trespassados sibilam</i>	70
2.3.2 <i>A primeira seta</i>	72
3 A TERMO	83
REFERÊNCIAS	93

Introdução

Este trabalho tem por objetivo estudar os três romances indianistas de José de Alencar, vendo como neles funcionam as relações entre os personagens. Lê-se, a partir do desacordo ou da união dos mesmos, uma significação para o conjunto formado e analisa-se como isso insinua uma mitologia fundacional e uma proposição de formação da nação brasileira.

Originou-se de uma simples observação de leitura sobre *O Guarani*, um detalhe que me havia chamado muita atenção e que para os outros era irrelevante, foi emoldurando-se como problema e em pouco tempo virara objetivo e obsessão: Peri havia transposto para Ceci a imagem de Nossa Senhora, a quem ele passa a servir. O que isso significava na ordem do romance e que nuances produzia esse culto me coube investigar. O fato atingiu-me em cheio, e tendo assim, desta forma se manifestado a questão, não me foi dada outra alternativa senão percorrê-la de todo, com teimosia e inquietação.

Iracema, tempo depois, podia passar como uma leitura fácil, despreocupada, mas o despojar-se constante dessa mulher demandava mais atenção. Era só o amor que guiava essa escravidão gentil, esse calado “mito sacrificial”¹? Centrando-me no não como resposta recorrente frente às respostas fáceis que me eram apresentadas ao longo das leituras, mantive como ponto de fuga o texto de Alencar, procurando, porém, preenchê-lo com possibilidades outras de significação.

¹ Cf. BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.

Argüi os encontros fracassados dos heróis dos romances como condição indicativa, símbolos recorrentes de algo que era preciso ler, mas que era bastante velado pela repetição de um coro que acredita objetivamente em signos, e perdeu a alegria de investigar símbolos e alegorias para ver o que mais pode estar contido no que se diz, além da aparência, avesso ao óbvio e ainda assim tão próximo.

Ubirajara foi consequência direta, ou seja, incluí-lo foi estender a avaliação do indianismo, com a lente pronta já para auscultar o que por baixo estava contido.

Olhei então para como se efetuava a união dos contrários, neste último romance realizada magistralmente, e com uma fórmula simples, ainda que encoberta por uma grande quantidade de notas explicativas de fauna e antropologia brasileira. Os diversos atraem-se, mantêm-se em condições iguais, respeitando-se valores externos como se fossem seus e unem-se em algo novo e diverso do que já fora visto. Tornam-se um, provindo de dois somados.

O tema é do conhecido herói que vai conquistar sua amada, narrando que:

Um herói vindo do mundo cotidiano se aventura numa região de prodígios sobrenaturais; ali encontra fabulosas forças e obtém uma vitória decisiva; o herói retorna de misteriosa aventura com o poder de trazer benefícios aos seus semelhantes.²

Jaguarê parte, apaixona-se por Araci, combate Pojucã, e retorna como Ubirajara, o senhor da lança. Sai de seu mundo e vai de encontro ao inimigo, trocando de identidade e, sendo Jurandir, passa pelas provações para conquistar sua amada. É reconhecido como inimigo, volta para casa com a sanha da vingança, sendo na guerra tomado como o mais valoroso. Demonstra ser o único com o poder de unificar duas tribos e vencer qualquer inimigo que as afronte, trazendo paz e prosperidade a seus semelhantes.

Sua realização ocorre como planejado, sem suspensões, ápices ou *flashbacks*, com Alencar se tornando conciso e didático. É como se dissesse ao povo brasileiro: assim, dessa maneira, poderíamos ter feito uma nação. Mas não o fizemos.

² CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. São Paulo: Cultrix, 1997, p. 36.

Surge uma nação forjada no calor das batalhas, vencidas com honra e respeito pelo oponente. Uma consideração que se torna o valor intrínseco do ser humano, não só do “bom selvagem”, mas do selvagem íntegro e puro. Por vezes bom, por vezes irascível, mas constantemente determinado, com alvo preciso em seu movimento de impulso.

Fica-nos um panorama da substância primordial de todas as nações livres e de todo o ser que, em sua integridade, busque a harmonia dos elementos diversos que o formem. Uma chave de comportamento exemplar para toda uma descendência mítica que ouça com atenção o que se narra nessa saga.

No primeiro capítulo se fará uma discussão sobre a análise literária, percorrendo conceitos de algumas críticas, optando-se pelo caminho que gerou esse trabalho. Ainda se demonstrará como José de Alencar foi e continua sendo criticado, por vezes pelos mesmos aspectos, antes de se colocar a proposta de leitura que fazemos.

Segue-se o capítulo segundo, onde em seções respectivas, *O Guarani*, *Iracema* e *Ubirajara*, postos assim por essa seqüência ser significativa enquanto adentra no passado da nação, são estudados segundo a perspectiva escolhida na *Proposição*.

A conclusão porá termo a esse estudo retomando as relações entre as obras escolhidas, bem como reiterando as discussões levantadas no primeiro capítulo, que sombrearam toda a dissertação.

1 PERCURSOS E CRÍTICAS

1.1 Princípios : Vivificando Palavras

*“Os românticos não viajam realmente em direção ao passado, antes trazem o passado para o presente”.*³

O estudo crítico da literatura é um exercício particular de interpretação. Pomos nossas lentes sobre um objeto impreciso e julgamos sempre possuir uma compreensão do que nos é mostrado, porém, nossas vistas não alcançam aquilo que não nos é mostrado, aquilo que, ao invés de ser dito, é apenas indiciado.

Ler uma obra literária é, portanto, colher água com as mãos: possuímos aquilo que as linhas das nossas palmas sustêm, mas muito mais nos escapa pelos dedos, muito mais da mesma matéria, tão limpa e pura quanto. O que nos foge pelos intervalos de nosso desconhecimento, símbolos indecifrados por nossa incapacidade interpretativa, será servidouro de novos leitores, que, como nós, sequiosos, se lançarem sobre essa fonte infinita.

Consagrar uma leitura como definitiva seria, então, um erro básico em análise literária, e é crucial que o crítico tenha consciência de que o que diz é mais uma das infindáveis possibilidades permitidas pela multissignificância do texto.

Essa porta “aberta”⁴ pode ser constantemente invadida por novas idéias que venham a preenchê-la com novos acordos ou desacordos sígnicos e a faça resplandecer como coisa vária da que por nós foi mostrada.

Ler esse *continuum* e inscrever-se na trajetória do significado da obra é parte integrante do processo mesmo da escrita no qual ela foi gerada, porém nossa participação, diversa da dos simples leitores, deve atentar mais acuradamente para marcas que conduzam a essa ou àquela interpretação e, de posse dessa percepção, analisar que conseqüências produzem essas marcas de simbolização.

Portanto, o crítico executa uma leitura guiada da obra literária, seguindo seu mapa pessoal, posto que ele é quem escolhe quais marcas considerar ou não.

É preciso, porém, ter consciência dessa participação fortuita que imprime o crítico sobre seu material e, mais que isso, é preciso não interferir com o que não se encontra no texto, nem em ínfimo sinal.

³ LOURENÇO, Eduardo. *Mitologia da Saudade*. São Paulo: Cia. das Letras, 1999, p. 59.

⁴ ECO, Umberto. *A obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

Essa postura daria ao autor estudado um ar de contraditor da própria criação o que é em origem um contra-senso do crítico. Imprimir, na análise literária, idéias não possíveis ao autor seria negar a premissa básica de que o autor sabe o que quer dizer. Não é possível tratar a obra como engano ou desacerto, bradando sempre que algo está fora do lugar⁵.

Tudo está exatamente onde deveria, porque o autor quis com isso dizer algo. Lê-lo exatamente dessa maneira depende dos arranjos lingüísticos feitos na narrativa e da capacidade argüidora do leitor.

A palavra clama por ser vista, lida e interpretada e, quando se satisfaz esse seu desejo mínimo, o leitor a torna importante e viva. O texto literário é um continente de palavras, assumindo suas características intrínsecas enquanto pede, insistentemente, para ser reinterpretado.

Nesse sempre reler, manifesta-se a permanência da literatura através dos séculos. A literatura mantém continuamente aspectos misteriosos que, ao serem solvidos, podem gerar mais e mais possibilidades de decifração. Nisso fica demonstrado sua conexão com o enigmático, o sagrado e o mítico, sendo a literatura uma floração do mito, como nos diz Lévi-Strauss:

*[...] um mito que se transforma passando de tribo em tribo, finalmente se extenua, sem por isso desaparecer. Duas vias lhe permanecem abertas: a da elaboração romanesca e a da reutilização para fins de legitimação histórica. Por sua vez, essa história pode ser de dois tipos: retrospectiva, para fundar uma ordem tradicional sobre um passado longínquo; ou prospectiva, para fazer deste passado o início de um futuro que começa a desenhar-se.*⁶

Em casos em que a literatura retorna ao mito, fundindo nele as bases sólidas de sua origem, pode ocorrer, porém que não se opte pelas vias propostas, mas sim que se as amalgame numa fusão perfeita que transcenda esse binarismo. Teríamos então uma “elaboração romanesca” que além de ser o ocaso do mito, o recriaria e o reatualizaria para tornar a ser parte dele.

⁵ Em nosso caso específico, fica aqui uma ressalva sobre “As idéias fora do lugar” de SCHWARZ, Roberto. In: _____ . *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

⁶ LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia Estrutural II*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1993, p. 274.

Esse romance mítico legitimaria a história através de narrativas do que ocorreu antes dela, num período livre do tempo e das categorizações. O que veio depois, todo o caminho dos homens, foi produto dessas origens que o romance conta. Também aqui, porém, realizações literárias podem ultrapassar a teorização e, ao invés de serem legitimações retrospectivas, fundando “uma ordem tradicional” no passado, ou prospectivas, desenhando um futuro possível a partir deste passado, elas podem unir esses dois aspectos.

Se a união assim ocorresse, o romance seria um limbo que mostra a origem de algo, e em seguida se verá que essa é uma das características fundamentais do mito, e que não só confirma o presente, fruto dessa origem, mas aponta insistentemente para um futuro consolidável. Erguido dessa maneira, este artefato literário poderia conter em si uma suspensão que seria o canal de contato do homem com o sagrado.

Alheio ao tempo e ao espaço, esse mito transformado seria então uma estória⁷ das coisas que existem assim como foram formadas e de como podem ser caso certas circunstâncias forem mantidas. Abre essa narrativa as possibilidades de um ir e vir, de um sempre retornar da história:

Ao estudarmos [...] sociedades tradicionais, surpreendeu-nos sobretudo um aspecto: a sua revolta contra o tempo concreto, histórico, a sua nostalgia de um regresso periódico ao tempo mítico das origens, à Idade do Ouro. Só descobrimos o significado e a função daquilo a que chamamos ‘arquetipos e repetição’ quando compreendemos a vontade que essas sociedades tinham de recusar o tempo concreto e a sua hostilidade em relação a qualquer tentativa de ‘história autónoma’, isto é, de história sem regulamentação arquetípica⁸

Essa “regulamentação arquetípica”, que é intrínseca à história para as sociedades tradicionais, é a legitimação pelo mito, que ao ser atualizado através dos ritos (celebrações, récitas, práticas ou simples narrativas) transporta os participantes para a aurora das coisas criadas, no espaço do nada e no tempo do sempre.

⁷ O termo estória, já em desuso, será utilizado para se referir às narrativas, que como se vê, mantendo ligação íntima com o mito, se colocam fora da história. Sendo míticos, colocados fora do tempo profano, os romances estudados são tidos como estórias.

⁸ ELIADE, Mircea. *O mito do eterno retorno*. Lisboa: Edições 70, 1993, p.11.

A negação do tempo contínuo, do tempo escalonado e profano é uma opção pelo sagrado, pela manutenção de uma ordem como era no princípio e como pode ser para todo futuro, estando, dessa forma, aquele que adentra nessa condição, em contato direto com algo que vai além do humano, que tange o transcendental e o metafísico, tanto através dos ritos, dos mitos ou da rememoração:

Certamente, os adivinhos que interrogavam o tempo para saber o que ele ocultava em seu seio não o experimentavam nem como vazio nem como homogêneo. Quem tem em mente esse fato, poderá talvez ter uma idéia de como o tempo passado é vivido na rememoração: nem como vazio, nem como homogêneo. Sabe-se que era proibido aos judeus investigar o futuro. Ao contrário, a Torá e a prece se ensinam na rememoração. Para os discípulos, a rememoração desencantava o futuro, ao qual sucumbiam os que interrogavam os adivinhos. Mas nem por isso o futuro se converteu para os judeus num tempo homogêneo e vazio. Pois nele cada segundo era a porta estreita pela qual podia penetrar o Messias.⁹

O tempo sagrado é pleno e carregado de uma inércia que coíbe a continuidade:

*Toda religião que faz pacto com a história distancia-se das suas raízes. [...] Para os gnósticos tudo que está associado ao tempo procede do mal. O descrédito estende-se à totalidade da história, como pertencente à esfera das realidades falsas. Não tem sentido nem utilidade. A passagem pela história é infrutífera. [...] O homem estava condenado desde o princípio. **Ele esquece na ação a plenitude primordial que o preservava do tempo e da morte. Por conta própria, destinou-se à ruína. A história, oriunda do tempo e do movimento, está condenada à autodestruição. Nada de bom pode vir no que, na origem, é o efeito de uma anomalia.**¹⁰*

Portanto, é preciso compreender que, para livrarem-se da destruição da história, que joga na face deles sua finitude e para voltarem a ser plenos e eternos, os homens precisam, constantemente, lançar-se para fora do tempo, para uma condição do sagrado absoluto que, depois do mito, só a literatura, estreitamente ligada à enunciação mítica, pode fornecer.

⁹ BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994, (Obras escolhidas; v.1), p. 232.

¹⁰ CIORAN. *Cioran: entrevistas com Sylvie Jaudeau*. Porto Alegre: Sulina, 2001, p.20-21. Grifo meu.

Além disto, urge perceber que é ineficaz tentar uma análise histórica de uma literatura que abandona em seu âmago um conceito estrito de temporalidade.

Essa literatura “mítica” pode não representar uma sociedade, em seus traços políticos e de costumes, e sim apontar para um discurso que paira sobre a sociedade, conduzindo-a através de uma imaginação específica, e moldando as literaturas que dão sustentação a todo esse sistema. Isto equivale a dizer que determinada literatura, guiada por uma predisposição mítica de sua sociedade, caracteriza-a de maneira inequívoca, e faz retornar sempre motivos semelhantes.

Não seria, esta literatura, então, representação direta do momento em que foi produzida, mas indício de construções possíveis que reiteram narrativas anteriormente existentes, motivos que ciclicamente vêm à tona na ficção, por intermédio de um princípio epocal daquela cultura.

Compreender a ressonância de determinados mitos na literatura de uma sociedade equivale a diagnosticar sua época não em relação com sua história, mas com todas as outras narrativas precedentes, inscrevendo essa literatura numa linha de representações possíveis, e não causais, das idéias e costumes daquela sociedade:

O historicismo se contenta em estabelecer um nexos causal entre vários momentos da história. Mas nenhum fato, meramente por ser causa, é só por isso um fato histórico. Ele se transforma em fato histórico postumamente, graças a acontecimentos que podem estar dele separados por milênios. O historiador consciente disso renuncia a desfiar entre os dedos os acontecimentos, como as contas de um rosário. Ele capta a configuração em que sua própria época entrou em contato com a época anterior, perfeitamente determinada. Com isso, ele funda um conceito do presente como um 'agora' no qual se infiltram estilhaços do messiânico.¹¹

¹¹ BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994, (Obras escolhidas; v.1), p. 232.

Esse historicismo preciso, segundo Lévi-Strauss, é a chave para uma análise literária estrutural qualificada:

Logo, a condição de possibilidade para que a crítica literária e a história das idéias possam tornar-se verdadeiramente estruturais, é encontrarem-se, fora delas, os meios de uma dupla verificação objetiva. [...] Para que nos convençamos disso, basta fazermos referência, no domínio da crítica de arte, a uma obra tão plena e totalmente estruturalista quanto a de Erwin Panofsky. Porque, se este autor é um grande estruturalista, ele o é primeiramente porque é um grande historiador, e porque a história lhe fornece, ao mesmo tempo, uma fonte de informações insubstituíveis, e um campo combinatório onde a precisão das interpretações pode ser posta à prova [...]. E por conseguinte, a história [...] deve permitir ao analista romper o círculo de uma confrontação atemporal onde não se sabe jamais, enquanto se desenrola o pseudo-diálogo entre crítico e a obra, se o primeiro é um observador fiel ou animador inconsciente de um espetáculo que se dá, a si mesmo, e cujos ouvintes poderão sempre se perguntar se o texto é emitido por personagens de carne e osso, ou se é emprestado aos fantoches por um hábil ventríloquo que os inventou.¹²

Porém um texto não se deixa animar se não nas faíscas que, ao leve soprar, incendiam-se vigorosamente, e o crítico, alheio aos esquadros e medidas e armado sim com sua interpretação, o permite luzir, não obrigando, mas deixando-o falar de sentidos que podem nele estar contidos, não exclusivos, não mínimos, não as únicas frações indivisíveis de significado, mas como um segredo tímido que esperava por um tolo ouvido para o mundo girar.

O crítico não pode, bisturi naturalista em punho, crer que seu objeto é um organismo vivo em disposição plena para sua dissecação. Mais se assemelha esse material a uma madeira que se deixa cinzelar, mas que dá condições mínimas para tanto: se forçada, racha-se e inutiliza-se. Não é volátil, mas razoavelmente moldável, mantendo, porém, algo que é só seu, impenetrável e intransferível à mais fina arte, permite certos cortes, mas é impossível forçá-la a uma forma que não lhe é intrínseca. Seria como um crime contra sua própria natureza, já que a literatura não se doa irrestrita, mas consente.

¹² LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia Estrutural II*. Rio de Janeiro: Tempo Universitário, 1993, p. 282.

Fica então marcada nossa oposição a um método em si reducionista¹³ e que é corroborada pela nossa concordância, adaptando ao crítico literário o que é dito sobre o historiador de religiões, com o que diz Mircea Eliade:

Sim, aceito o estruturalismo de Dumézil, de Propp – e de Goethe. [...] Em suma, o estruturalismo que me parece fecundo é o que consiste em se interrogar sobre a essência dum conjunto de fenômenos, sobre a ordem primordial que funda o seu sentido. Admiro muito em Lévi-Strauss o escritor, tenho-o por um espírito notável, mas, na medida em que excluiu a hermenêutica, já não posso tirar partido do seu método. Um historiador das religiões [...] pensa, efetivamente, que o seu primeiro dever reside em apreender a significação original de um fenômeno sagrado e em interpretar-lhe a história. Daí que não veja o que pode um historiador das religiões fazer com o estruturalismo de Lévi-Strauss.¹⁴

Creemos ser fecundo buscar a “essência dum conjunto de fenômenos”, em nosso caso, literários, e míticos, como veremos, inquirindo sobre “a ordem primordial que funda o seu sentido”, ou seja, optar por uma hermenêutica que se lança para fora da história, posto que busca a “significação original”, transcendendo os ditames do tempo e do espaço, erguendo uma proposição que é quase uma negação da história, porque não acredita que ela seja suficiente para explicar o que tenta escapar dela.

O mito não acontece no tempo, sendo que ele vive sempre, ao ser recontado, nem permanece num espaço determinado, porque existe no local onde for recitado, em torno da fogueira, contado pelo mais velho ancião aos mais jovens nas sociedades tradicionais, ou em qualquer canto em que se abra o livro, em nossos dias.

Fica então, do cabedal do “estruturalismo fecundo”, a crença na origem símile de várias estruturas possíveis em literatura ou, de outra forma dito, que literaturas diversas podem atualizar um mesmo (ou modificado) mito, possuindo todas algo que lhes é intrínseco e essencial, uma matéria-prima que lhes edifica um centro irradiador de sentido, algo que lhes direciona para um patamar aproximado de compreensão, que as faz pertencente a uma mesma “constelação imagética”¹⁵.

¹³ Como exposto em DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica*. Lisboa: Edições 70, 2000. Em especial cap. II.

¹⁴ ELIADE, Mircea. *A provação do labirinto: conversas com Claude-Henri Rocquet*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1987, p. 106.

¹⁵ Cf. DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

Mais que isso, trata-se de, através de uma tentativa de compreensão de “novos espíritos científicos”, contornar a fidedignidade da observação e se deixar levar pela opacidade fugaz do que realmente não pode ser entendido: literatura não é simplesmente luz e método, sistema e construção objetiva; não pode ser comprimida por um aporte metodológico estrito e exato.

É preciso tomar emprestado das outras ciências humanas, no manancial do conhecimento já constituído, ferramentas, práticas, subsídios e, além disso, e talvez mais importante, deixar que nossa própria subjetividade perpassasse nossa matéria de estudo e compactue com ela a nossa re-significação.

Este é um trabalho sobre metáforas, alegorias e símbolos, que se prende à crença ferrenha da ligação entre literatura e mito, raiz de todo o processo literário, e pensa sempre na importância do fantasioso e do imaginativo para o desenvolvimento da humanidade.

Metáfora considerada como “sentido figurado”, “desvio do próprio” que gera uma “comparação condensada”, ou seja, um conjunto lingüístico inesperado num contexto, que produz um sentido outro, que não se esperava numa comparação.¹⁶ Esse se tornar estranho dentro das frases é a base de todo fazer poético, que avança, quando posto em conjunto, numa continuação, numa reiteração, que gera outra figura de linguagem, a que chamamos alegoria:

A alegoria é a metáfora continuada como tropo de pensamento, e consiste na substituição do pensamento em causa por outro pensamento, que está ligado, numa relação de semelhança, a esse mesmo pensamento¹⁷

Por isso é dito que “a alegoria diz *b* para significar *a*”¹⁸, característica herdada da metáfora, sendo que no caso da alegoria o sistema de comparação possui menor evidência, sendo necessária uma investigação de sentido para que se revele o que está oculto pela alegorização.

¹⁶ Conf. LOPES, Edward. *Metáfora: da retórica à semiótica*. São Paulo: Atual, 1986, especialmente cap. 1 e 2.

¹⁷ LAUSBERG, Heinrich apud HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Atual, 1986, p. 01.

¹⁸ HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Atual, 1986, p. 01.

Esse processo de exegese porta sempre novas descobertas, porque a alegoria mantém em si uma amplitude de possibilidades de sentido só inferior à do símbolo, podendo ela ser percorrida, descoberta e reinventada constantemente. Presta-se, portanto, para justificar a permanência da literatura através dos séculos, emparelhando-se com o mito no aspecto de ressurgimento e re-significação.

Ao decifrarmos, pelas pistas que as metáforas vão nos dando, o sentido da alegoria, somos lançados num mundo outro, além do turbamento que a névoa espessa do alegorismo nos provocava, afastando o que realmente queria dizer de seu estado óbvio. Pode-se chegar à solução de um enigma, de uma charada, ou como queriam os teólogos, através da hermenêutica das escrituras, encontrar o verbo divino, o verbo por excelência¹⁹.

A formação da alegoria, os arranjos das metáforas em seu interior e como isso produz um sentido diverso do expresso formam o instigante caminho da investigação literária que aqui se pretende.

Esta análise literária terá, portanto, um viés interpretativo, filiando-se a uma corrente hermenêutica que prima por observar como símbolos e mitos se reiteram e se reafirmam num conjunto literário, de que maneira se manifestam e que significação propõem quando, da maneira como estão, assim arranjados.

Também dá início a uma discussão sobre o conceito mesmo de história, e de história literária, buscando entender, a partir das observações do autor escolhido e de teóricos de humanidades, quão instável pode ser um conceito de evolução histórica tomado de assalto pelas possibilidades de se reatualizar continuamente narrativas que já foram pontos culminantes de suas culturas no passado.

Não é conclusivo, porém, percebendo cada vez mais que um conceito de história é fluido e se dissolve nos liames com a literatura e o mito. Literatura e realidade não são a mesma coisa, sendo que a sociedade pode não ter seu reflexo direto numa dialética dentro da ficção, mas sim possuir uma esfumada capacidade de possíveis realizações na fabulação que produz enquanto subsiste.

¹⁹ HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Atual, 1986, cap. 3.

[...] Platão já havia demonstrado a distinção entre não-ser como nada e não-ser como ser-outro; dizer que a ficção não pertence ao nosso mundo não é dizer que ela não existe totalmente, mas que ela existe de outra maneira. O pensamento do autor a criou; o pensamento do leitor, do espectador, do ouvinte prolonga a presença fenomenal da ficção; a ficção aí assume, portanto, uma **existência de representação**. [...] Pode-se, portanto, definir a existência fictícia como **a existência em um universo outro, diferente de nosso universo material, e virtualmente implicada em um ato real de representação mental que teve lugar no nosso universo**²⁰

Portanto a ficção não está alheia à realidade, simplesmente existe materialmente num outro plano, não-real, que deve ser considerado como o lugar onde as idéias daquela sociedade estão representadas. Nesse “universo outro”, através de certas condições culturais, predispõe-se o afloramento e a representação de determinados símbolos e mitos.

Fora da simples mimese, a literatura pode representar, alegoricamente, o que não existe na realidade, mas que vive em “existência de representação”, imaterialmente, complementando nosso mundo.

As mediações existentes entre o conceito de nação de um autor romântico e a construção narrativa de um país que ele efetiva serão o objeto de nossa análise, mostrando como, sob o aparente véu de simplicidade narrativa e de finais felizes, sugestivos de uma formação nacional cordial, podem se esconder os sinais de uma incompletude, de um desterro, de uma insatisfação que não geram nunca um processo identitário efetivável.

²⁰ [...] Platon avait déjà montré la distinction entre un non-être comme néant et le non-être comme être-autre; dire que la fiction n'appartient pas à notre monde n'est pas dire qu'elle n'existe pas du tout, mais qu'elle existe autrement. La pensée de l'auteur la crée; la pensée du lecteur, du spectateur, de l'auditeur, en prolonge la présence phénoménale; la fiction y prend donc une *existence de représentation*. [...] On peut donc définir l'existence fictive comme *l'existence dans un univers autre que notre univers matériel, et virtuellement impliquée dans un acte réel de représentation mentale qui a lieu dans notre univers*. SOURIAU, Étienne. Vocabulaire d'esthétique. Paris: PUF, 1990, p. 741. Tradução minha.

Procurou-se utilizar um recurso semelhante ao proposto por Gilbert Durand para uma mitanálise:

Metodologicamente, a aproximação com a obra pode se fazer em três tempos, que decompõem os estratos mitêmicos:

1) Em primeiro lugar, uma relação dos ‘temas’, quer dizer, dos motivos redundantes, ou ‘obsessivos’, que constituem as sincronicidades míticas da obra.

2) Em segundo lugar, se examinam, com o mesmo vigor, as situações e as combinatórias de situação dos personagens e cenários.

3) Finalmente, se utiliza um tipo de tratamento ‘à americana’ [...] mediante a localização das lições distintas do mito e das relações entre uma lição do mito com outros mitos de uma época ou de um espaço cultural bem determinado.²¹

Então, no conjunto literário escolhido, se observou que existia uma reiterância da tentativa de que pares de heróis solucionassem, por sua união, uma fissura que a relação entre suas culturas opostas criava. Passou-se a analisar o que cada personagem central simbolizava na ordem representada do cenário que constituía seu universo, ligado ao universo contrário com que estava em conflito.

Nessas forças antagônicas verificou-se o insucesso dos contatos em duas obras, e a realização plena numa terceira, atentando-se para que fatores levam às diferentes conclusões, chegando-se à manutenção de códigos culturais, que se mantidos em nível de igualdade, produziriam uma fusão harmônica entre os pares opostos.

Partindo-se disso, das lições que os mitos da não-realização nacional e da plenitude formativa dos tempos primeiros nos forneceram, perguntamos pelo sentido que o conjunto todo poderia gerar. Sendo a leitura em conjunto indicada pelo próprio autor, seja nos percursos críticos ou no parentesco que incutiu nas obras, coube transferir essa leitura mítica de formação para uma leitura alegórica sobre as condições para o surgimento de uma nação.

²¹ “Metodológicamente, la aproximación a la obra puede hacer-se en tres tiempos que descomponen los estratos mitêmicos: 1) En primer lugar, una relación de los ‘temas’, es decir, de los motivos redundantes, u ‘obsesivos’, que constituyen las sincronicidades míticas de la obra. 2) En segundo lugar, se examinan, con el mismo espíritu, las situaciones y las combinatórias de situación de los personajes y decorados. 3) Finalmente, se utiliza un tipo de tratamiento ‘a la americana’ [...] mediante la localización de las distintas lecciones del mito y de las correlaciones entre una lección de un mito con otros mitos de una época o de un espacio cultural bien determinado.” DURAND, Gilbert. *De la mitocrítica al mitoanálisis*: Figuras míticas y aspectos de la obra. Barcelona: Anthropos, 1993, p.343. Tradução minha.

Percebe-se então que a impressão negativa da incapacidade de realização do intento formacional se sobrepõe à vontade de criar um país novo, ficando a única possibilidade de geração perdida nos tempos longínquos e míticos do nunca, afastada de nós pelos enganos cometidos por nossos ancestrais mitológicos.

O percurso crítico submete-se ao texto literário, partindo sempre dele e pensando como sua fabulação extrapola seu sentido linear e pulsa, nas profundezas, como um vulcão de possibilidades a se revelar.

1.2 Alencares em Questão

Você acha que chegarei à posteridade?
José de Alencar²²

Ao se tratar de literatura romântica, uma recorrente discussão mostra-se e faz com que o crítico se debruce sempre sobre a questão da representação do mundo, em constante embate entre realismo e idealização. Diferentes níveis de verossimilhança apresentam-se dentro das propostas individuais dos autores românticos, mas caracteriza-se a “escola”²³ pelo exagerado da tintura, pela primazia da imaginação e por um idealismo extremado, como se isso fosse demérito, usando essa crítica lentes essencialmente realistas, quase disse positivistas.

A crítica literária que sofreu o legado positivo-evolucionista permaneceu elogiando a realidade acima de tudo, como se num trono indiscutível estivessem a ciência natural e a exatidão dos fatos. Isso gerou uma silenciosa, mas não inaudível, separação, no meio acadêmico, entre a literatura romântica, de imaginação e, portanto, dita mais deleitativa, e uma outra, dita mais sofisticada e adulta, a realista.

Esses críticos historicistas decidiram alinhar-se com um conceito de evolução literária, moldado através de discussões de desenvolvimento antropológico²⁴, que afasta, cada vez mais, o literário do fabuloso, do mítico, do imaginário, ou seja, de sua origem.

A literatura teria se desenvolvido, então, unicamente, para uma representação da realidade, com traços de crueza e de precisão quase documentais, sendo um decalque do meio social que sintetiza.

²² “ – perguntara Alencar, certa vez, a Alfredo de Taunay, numa dúvida angustiosa.” Conf. BROCA, Brito. *Ensaio da mão canhestra*. São Paulo: Polis, 1981, p. 174.

²³ O espectro do que pode ser caracterizado como Romantismo é muito vasto, mas sempre resta, através de uma didática simplista, um conjunto compacto, repetido à exaustão em bancos escolares e na preparação ao vestibular, de impressões e definições românticas.

²⁴ A posição evolucionista de Lévy-Brhul, que perpassa Vico e Frazer, propondo uma mentalidade pré-lógica aos “primitivos” (terminologia essa em desuso), foi rejeitada pelo autor no fim da vida. Conf. ELIADE, Mircea. *Origens*. Lisboa: Edições 70, 1989, cap.2.

Essa evolução, de acordo com as idéias de Giambattista Vico, se daria em três idades humanas: a divina, a heróica e a civil:

A idade dos deuses foi simplesmente a idade em que os homens 'pensavam que cada coisa era um deus ou era fabricada ou feita por um deus'. A idade dos heróis era heróica apenas num sentido ambíguo e irônico, uma vez que Vico a definiu como uma idade em que a força era o direito. [...] A terceira idade, a do homem, da razão, da civilização, é aquela que Vico parece mais aprovar. Todavia, essa aprovação não pode ter sido integral, uma vez que observou que o crescente domínio da abstração desta idade, por exemplo, é pago pelo declínio da poesia, da imaginação e do senso do sublime.²⁵

Perderíamos com o desenvolvimento, o poético, o mítico, o imagético e com o “senso do sublime”, o contato com o sagrado. Porém, para Vico, a história não se formava linearmente, mas sim possuía *ricorsi* para além do curso normal, ou seja, as idades poderiam se repetir, reiterando-se através dos tempos. Portanto, uma teoria histórica pode se permitir a consciência cíclica do tempo, como nos mostra Mircea Eliade, no seu estudo do mito do “eterno retorno de tudo”.²⁶

O historicismo evolucionista, porém, tomou as rédeas da ciência e aliado ao naturalismo, se impôs como verdade científica e filosófica. As idéias de Taine foram elevadas à religião, circulando pelo ocidente com devoção cega, bradando de que maneira a geografia, a raça e o momento definiam os comportamentos, culturas e literaturas. Todo teórico, então, aspirava, mais que tudo, ser um cientista, um catalogador de fatos, um especialista em classificações e especificidades.

Com a crítica marxista, passou-se à definitiva exclusão da imaginação como componente literário, parecendo crime não se reportar diretamente à realidade social, às condições de classe, o que pode ser apenas uma miopia de categorização, não percebendo o potencial revolucionário que a literatura imagética (romântica, simbolista ou surrealista) tem a oferecer:

²⁵ BURKE, Peter. *Vico*. São Paulo: UNESP, 1997, p.67.

²⁶ *O mito do eterno retorno*. Lisboa: Edições 70, 1993.

*[...] parece-nos que o fato de considerar a categoria de "realismo" como critério exclusivo constitui um obstáculo para contemplar a riqueza e a contribuição crítica-emancipadora do romantismo. Um grande número de trabalhos marxistas tem como único eixo a definição do caráter "realista" ou não de uma obra literária ou artística, com debates bastante bizantinos, opondo "realismo socialista", "realismo crítico", "realismo sem margens". Foi essa uma das principais razões da atitude desses autores, quase sempre, negativa em relação ao romantismo. Com efeito, muitas obras românticas ou neo-românticas são deliberadamente não-realistas: fantásticas, simbolistas e, mais tarde, surrealistas. Ora, tal fenômeno não diminui em nada seu interesse, ao mesmo tempo, como crítica da realidade social e como sonho de um mundo diferente, radicalmente distinto do existente: muito pelo contrário! Seria preciso introduzir um conceito novo, o irrealismo crítico, para designar a oposição de um universo imaginário, ideal, utópico e maravilhoso, à realidade monótona, prosaica e desumana do mundo moderno. Até mesmo quando toma a forma aparente de uma "fuga da realidade", esse irrealismo crítico pode conter uma possante carga negativa, implícita ou explícita, de contestação da ordem burguesa [...]*²⁷

A compreensão do Romantismo fica impossível se levarmos em conta simplesmente os critérios de verossimilhança e realismo. As balizas críticas devem ser outras, os métodos de análise não podem se ater às relações entre literatura e sociedade quando a obra literária está descolada da questão direta do real e se lança sobre perguntas maiores, que transcendem o social, o real e o físico.

Inserir José de Alencar nessa discussão significa rever uma vasta crítica, que na tentativa de compreender sua obra, por vezes via mais o autor que seu texto, as relações com as influências externas que as inovações de estilo, em suma, procurava, na periferia dos escritos, o que deveriam perguntar ao centro.

Tendo-se iniciado nas letras publicamente com a crítica, seria incoerente acreditar que José de Alencar fosse ingênuo. Nada em sua obra é gratuidade ou escrita sem propósito, e ele sabia, desde o princípio, em que meio iria entrar e com que companheiros dividiria sua vida literária.

²⁷ LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. *Revolta e Melancolia: o romantismo na contramão da modernidade*. Petrópolis: Vozes, 1995, p. 25.

É necessário desfazer a aparência de simplicidade pueril de suas obras que certa crítica se esforça ainda por apregoar, pois tudo pode ser muito diverso do que repetidamente se presume, caso se deixasse luzir o texto.

Para José Veríssimo:

A crítica, que mais tarde procurou diminuir Alencar contrapondo-lhe este (Cooper) e outros predecessores (Scott), nomeadamente o primeiro (Chateaubriand), criador do indianismo na moderna ficção americana em prosa, foi de todo ininteligente, acaso por ser de todo malévola. Muito embora seguindo trilhas já por outros abertas, José de Alencar o fez com sentimento diferente e próprio, inspiração pessoal e individualidade e engenho bastantes para assegurar-lhe, do ponto-de-vista da história de nossa literatura, crédito de original.²⁸

E para Massaud Moisés:

Poucos escritores há na Literatura Brasileira que tenham suscitado juízos tão contraditórios como José de Alencar. Ora o julgam 'genial', 'magistral' [...], ora fazem dele um secundário contador de patranhas de índios e vaqueiros. Algumas vezes, elogiam-lhe o estilo, seu amor à 'língua brasileira'; outras, irritam-se diante da colocação de um pronome [...]. Em suma: diante dele, parece que não se conhecem meias tintas nem serenidade judicativa. E se os juízos negativos podem atribuir-se a caturrices de gramáticos e filólogos, os elogios desmesurados induzem muitos a considerá-lo um ficcionista para adolescentes. Acabaram por transformá-lo num contador de histórias de passatempo para leitores de idade pueril, o que tem motivado a falsa impressão de ser um romancista que não se pode levar a sério. Basta confrontar a escassez da bibliografia a seu respeito com o volume de sucessivas edições de suas obras, para se perceber a flagrante desproporção. Nem por ser dos mais lidos é dos mais estudados dos nossos ficcionistas, em razão de um indisfarçável tabu.²⁹

Portanto, entre desvios e más interpretações, ressalta-se sempre que a crítica manteve-se alheia ou avessa a José de Alencar, porém sempre apaixonada, como diante de uma autoridade que era preciso corroborar ou destruir.

²⁸ VERÍSSIMO, José. *História da Literatura Brasileira*: de Bento Teixeira a Machado de Assis. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1963, p.200.

²⁹ MOISÉS, Massaud. *História da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1984, p. 88-89.

Percebe-se que é incontestável seu valor na literatura brasileira:

[...] ao êxito d'O Guarani seguiram-se outras obras que, apesar do desdém ou de críticas injustas de seus desafetos políticos, acabaram por o consagrar como primeiro grande ficcionista nacional.³⁰

mas em outras vezes nota-se a repetição dos mesmos preconceitos críticos, como no caso da separação de Antônio Cândido³¹ entre o “Alencar dos rapazes, heróico, dissonante” e do “Alencar das mocinhas, gracioso, [...] quase trágico”, reservando o papel de literatura “madura” somente para os “perfis”, onde “há em Alencar um sociólogo implícito”. Antes de findar seu artigo, dizendo que o autor *de O Guarani* “nada mais fez, [...] do que retomar alguns temas básicos que experimentou e enriqueceu, com admirável consciência estética” faz a ressalva:

A sua arte literária é, portanto, mais consciente e bem armada do que suporíamos à primeira vista. Parecendo um escritor de conjuntos, de largos traços atirados com certa desordem, a leitura mais discriminada de sua obra revela, pelo contrário, que a desenvoltura aparente recobre um trabalho esclarecido dos detalhes, e a sua inspiração, longe de confirmar-se soberana, é contrabalançada por boa reflexão crítica.³²

Apesar de reiterar que Alencar só não é pueril quando trata da sociologia pátria, Cândido deixa claro que sua literatura não é o que obviamente transparece, e que existe um trabalho de crítica submerso pela leveza aparente.

Em sua ficção, ele nos propõe a acompanhar o nascimento de uma nação, como mais tarde nos dirá em *Bênção Paterna*³³ e isso se elabora ao mesmo tempo em que as demonstrações de uma nova literatura e de uma poética diversas se expressam continuamente, reiterando as *Cartas sobre a Confederação dos Tamoios*³⁴ na necessidade sempre maior do belo e da linguagem:

³⁰ SOARES AMORA, Antônio. *A literatura brasileira: o Romantismo*. São Paulo: Cultrix, 1977, v. 2, p. 242.

³¹ CÂNDIDO, Antônio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1997, v. 2, p. 201 et seq.

³² *Ibidem*, p. 211.

³³ OC, I, *Sonhos d'Ouro*, p. 691-702. Todas as citações de obras de José de Alencar serão feitas a partir das *Obras Completas*, a partir de agora OC, sendo referidas por volume (em algarismos romanos), nome da obra e paginação.

³⁴ OC: IV – *Cartas sobre a Confederação dos Tamoios*, p.863.

*Álvaro fitou no índio um olhar admirado. Onde é que este selvagem sem cultura aprendera a poesia simples, mas graciosa; onde bebera a delicadeza de sensibilidade que dificilmente se encontra num coração gasto pelo atrito da sociedade? [...] Com efeito, o que exprime essa cadeia que liga os dois extremos de tudo o que constitui a vida? Que quer dizer a força no ápice do poder aliada à fraqueza em todo seu mimo; a beleza e a graça sucedendo aos dramas terríveis e aos monstros repulsivos; a morte horrível a par da vida brilhante? Não é isso a poesia? O homem que nasceu, embalou-se e cresceu no berço perfumado, no meio de cenas tão diversas, entre o eterno contraste do sorriso e da lágrima, da flor e do espinho, do mel e do veneno, não é um poeta? Poeta primitivo, canta a natureza na mesma linguagem da natureza; ignorante do que se passa nela, vai procurar nas imagens que tem diante dos olhos a expressão do sentimento vago e confuso que lhe agita a alma. Sua palavra é a que Deus escreveu com as letras que formam o livro da criação; é a flor, o céu, a luz, a cor, o ar, o rio que se despenha da cascata; às vezes se eleva ao cimo da montanha, outras desce e rasteja como o inseto, sutil, delicada e mimosa.*³⁵

Nisso se evidenciava a discussão sobre o novo gênero literário que deveria surgir na terra, também tão nova. Os exercícios de linguagem ultrapassarão os cânones literários e criarão não só o romance épico, com *O Guarani*: “O autor procurou mostrar como se devia fazer em romance a epopéia indianista do Brasil”³⁶; mas também o poema em prosa, com *Iracema*: “A idéia de um romance-poema, com uma prosa de tom declamatório e com acento melódico foi, subitamente, para ambos (Chateaubriand e Alencar), o achado estilístico desejado e realmente adequado”³⁷, ou ainda:

*Poeta na essência de sua cosmovisão, Alencar vestia o homem e a paisagem de maravilhoso e concebia magicamente uma harmonia de paraíso para o mundo. Ao rotular Iracema de poema em prosa, os críticos apenas vincam a expressão fundamental da mundividência alencariana: a poesia. Poética é a sua visão da natureza: pinta-a com a imaginação, numa subjetividade em que o ‘eu’ mais se contempla projetado na paisagem do que observa [...]. Ainda quando despido de recursos notoriamente poéticos, é ainda lírica sua visão do mundo [...].*³⁸

³⁵ OC: II – *O Guarani*, p. 165-166.

³⁶ BROCA, Brito. *Ensaio da mão canhestra*. São Paulo: Polis, 1981, p.162.

³⁷ SOARES AMORA, Antônio. *A literatura brasileira: o Romantismo*. São Paulo: Cultrix, 1977, v. 2, p. 276-277.

³⁸ MOISÉS, Massaud. *História da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1984, p.100.

Porém, além das metáforas bem ricamente trabalhadas, nota-se que a alegoria se sobrepõe à mimese na literatura de Alencar, e a relevância não está no que é, mas sim no que poderia ser, através do que é dito.

Os artifícios são os de ir ampliando as metáforas em conjuntos harmônicos, que; ao final, não dão somente um panorama do cenário nacional, mas podem também estar escondendo sentidos outros, mostrando infortúnios e desditas sob as verdes folhagens que balançam sob o sol escaldante.

Como nos conta Brito Broca, Alencar iniciou-se na literatura pela charada:

O dom de produzir – declarou Alencar – a faculdade criadora, se a tenho, foi a charada que a desenvolveu em mim, e eu teria prazer em referir-lhe esse episódio psicológico, se não fosse o receio de alongar-me demasiado, fazendo novas excursões fora do assunto que me propus.³⁹

O enigma, o “escrever *b* querendo dizer *a*”, num nível de velamento, tem relação com a alegoria, como vimos anteriormente. Se em sua origem, como nos diz, sua criação literária está ligada à charada, também pode ela ter se desenvolvido mantendo esse riso escondido, este secreto zombar dos que não conseguem alcançar a resposta, nem desmascarar sua astúcia.

Cabe ao crítico da obra Alencariana, perpassando tamanha bibliografia a respeito de seu autor, superando os obstáculos constantes de verdades há muito cristalizadas, chamar o texto, o que realmente tem importância, e se perguntar se o que está escrito diz mesmo o que mostra ou se somente aponta para outras tantas possibilidades.

³⁹ BROCA, Brito. *Ensaio da mão canhestra*. São Paulo: Polis, 1981, p.160.

1.3 Proposição

Conhecedor de epopéias clássicas e modernas, e leitor ávido dos autores românticos europeus, José de Alencar transformou seu romance “histórico”⁴⁰ num romance épico, tramando o sentimento nacional brasileiro em sua ficção. Propôs a origem da pátria, sua independência definitiva, a partir da elaboração de uma literatura que fosse caracteristicamente brasileira⁴¹, genuína nas representações da poesia americana, na língua diversa do português de Portugal e na forma nova que deveria surgir nesse novo mundo.

Urgia começar algo, gigantesco e eterno, para que assim fosse representado um país que nessas características repousava suas esperanças. Porém, essa obra que mostraria que não fazíamos mais parte de Portugal, escondia em si uma sombra, que encobria uma questão mais fundamental, o que éramos então? Que nação era essa que surgia no alvorecer de uma nova América? Sem os vínculos com a Europa, que porto dava-nos sustentação, em que águas navegávamos?

A inquietação em relação à identidade nacional começa a aflorar na obra de José de Alencar não com a transparência de uma prédica, pois esse era o lugar do político, mas intrincada na ficção, sabedor de que era necessário fundar uma mitologia da terra nova, ao mesmo tempo em que se discutia que terra era essa.

Com *O Guarani* inicia-se um processo que se desenvolverá junto com a técnica de escrita de Alencar, ampliando cada vez mais o dizer escuso, declaradamente simplório, ou seja, uma alegorização do Brasil possível e do Brasil impossível de ser gerado em literatura e pensamento nacional.

A questão da nação, portanto, é profunda, e prende-se a conceitos próprios de Alencar, baseados em suas múltiplas leituras de cronistas e historiadores, jogando também com seu sentimento de pátria e com o fervor que as teorias românticas europeias punham em voga ao tratar do *Volkgeist* de cada nação. O “espírito do povo” foi a tônica das pesquisas folclóricas desenvolvidas pelos irmãos Grimm, e sua procura pode ser percebida quando Macpherson traz à luz as origens gaélicas nos cantos de Ossian.

⁴⁰ Os estudiosos, como José Aderaldo Castello (cf. *A literatura brasileira – Origens e Unidade*. São Paulo: EDUSP, 1999.), entre outros, classificam *O Guarani* como romance histórico.

⁴¹ Veja-se a esse respeito as *Cartas sobre a Confederação dos Tamoios*. OC: IV – *Cartas...*, p. 863.

Paralelamente às discussões sobre a poesia, o sublime, a tragédia e o gênio, surgia uma necessidade de demonstração de que cada povo era diverso por características suas, o que entre nós, mais tarde, será chamado de “instinto de nacionalidade” e de “um certo sentimento íntimo”⁴². Ao fazer-se isso, se estava propagando a definitiva morte do Classicismo e de toda a teorização prescritiva da composição literária, já que não era possível seguir modelos se as especificidades nacionais exigiam diversidade.

A poesia do norte era diversa da do sul, de acordo com Mme. de Staël, porque os povos que ali viviam, nas condições climáticas⁴³ e culturais de cada região, tinham interesses diferentes e produziam uma imaginação mais melancólica, filosófica e contemplativa no norte, ao passo que esta era mais ativa, quente e aberta no sul. Isso qualificaria em profundidade a literatura do norte, elevando as características do povo a critério literário, que se deveria procurar e compreender: “*É preciso procurar num povo, como num homem, seu traço característico: todos os demais são o efeito de mil acasos diferentes; mas só este constitui o seu ser.*”⁴⁴

Encontrar a substância que fazia de um grupo de pessoas um povo passou a ser um elemento para afirmar a literatura produzida por ele e para autenticar sua identidade perante o mundo. O esforço de José de Alencar, nos romances que analisaremos (*O Guarani*, *Iracema* e *Ubirajara*), pode ser visto como um estudo da brasilidade, e, mais que isso, um questionamento sobre a existência desse “traço característico” em nosso país.

As estratégias alencarianas, para a realização de seu intento literário, são nossa pedra de toque e, ao analisá-las, mostraremos como a discussão vai, num crescendo, para, com a maturação artística, em *Iracema* e em *Ubirajara*, fechar o ciclo e fazer a grande proposição de Brasil no que tange à cultura, à poesia e à estética.

⁴² MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. Instinto de Nacionalidade. In: _____. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997, v. 3.

⁴³ Importante é notar que se encontra em Mme. de Staël o germe para a crítica naturalista de Taine, como aponta René Wellek: “*Taine, em muitos aspectos, continua a obra de Mme. de Staël. Seu tema central é também o contraste entre as nações latinas e germânicas, e a relação entre caráter nacional e condições sociais.*”. In: WELLEK, René. *História da Crítica Moderna: 1750-1950*. São Paulo: Herder, 1972, p. 30-31.

⁴⁴ STAËL, Mme. de. Da literatura. In: LOBO, Luiza (Org.) *Teorias Poéticas do Romantismo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987, p.102.

No centro desta estratégia está o artifício de alegorizar uma formação improvável de um país que não pode conviver com um passado que não lhe garante memória, através de díades de personagens que não conseguem conviver plenamente, porque são representantes de mundos diversos. Finaliza a trajetória, a representação de uma fundação realizável, onde a *coincidentia oppositorum* se efetua, já que os opostos são de igual significação um para o outro.

Coincidentia oppositorum (união dos opostos) é uma expressão⁴⁵ provinda dos estudos de religião, que define o ser sagrado primordial como uma unidade onde convivem, ou melhor, são superadas, todas as divergências:

*[...] é justo dizer-se que o mito revela, [...] a estrutura da divindade, que se situa além dos atributos e reúne todos os contrários. A prova de que tal experiência mítica não é aberrante está no fato de ela se integrar quase universalmente na experiência religiosa da humanidade [...].*⁴⁶

Assim, em grande parte das cosmogonias existe uma explicação de como um par antagônico se uniu em algo perfeito, desenvolvendo então um novo sistema, diverso do que os mantinha separados, porém, sem a necessidade de que essa união seja uma fusão, podendo ambos serem um todo mantendo as características individuais.

De maneira diversa, porém não tão diferente, o mito pode demonstrar como os opostos coincidiam numa totalidade ideal nos princípios e como sua derrocada, sua queda, foi provocada por uma separação, gerando um estado insatisfatório de incompletude:

⁴⁵ A proveniência da expressão, segundo Mircea Eliade, vem de Nicolau de Cusa: “*Proponho-me a apresentar somente certo número de ritos, mitos e teorias tradicionais que implicam a união dos contrários e o mistério da totalidade, o que Nicolas de Cusa chamava coincidentia oppositorum. Sabe-se que, para ele, a coincidentia oppositorum era a definição menos imperfeita de Deus.*” ELIADE, Mircea. *Mefistófeles e o Andrógino*. São Paulo: Martins Fontes, 1991, p. 80.

⁴⁶ Idem. *Tratado de história das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 341.

O que nos revelam todos esses mitos [...] que implicam [...] a coincidentia oppositorum? Antes de tudo, uma profunda insatisfação do homem com sua situação atual, com aquilo que se chama condição humana. O homem sente-se dilacerado e separado. [...] às vezes ele se sente separado de “alguma coisa” poderosa, outra coisa que não ele; outras vezes sente-se separado de um “estado” indefinível, atemporal, do qual não guarda lembrança precisa, mas do qual se lembra no mais profundo se seu ser: um estado primordial de que usufruía antes do Tempo, antes da História. Essa separação constituiu-se como uma ruptura, nele e no Mundo.⁴⁷

Em ambas realizações, tentando reintegrar os opostos, ou mostrando como eles se separaram, existe sempre um elogio e uma busca pelo estado divino primordial, onde todos os antagonismos se superam e convivem harmoniosamente numa condição ideal, no todo perfeito, no absoluto.

Mais adiante se verá a relevância do Absoluto para os autores românticos, ficando, por hora, a ressalva de que este pode advir, fora do tempo e do espaço, do encontro entre duas condições (sejam deuses ou personagens) antagônicas, que caso unidas produzem um mundo novo, pleno e perfeito. Enquanto fora do mito, o homem somente pode, ao lembrá-lo, obter uma longínqua visão do que foi, do paraíso perdido pelo qual sente saudades, ou do que pode obter ao começar um novo universo, através de uma cosmogonia que produza a união dos contrários.

Esta última se torna modelar e passível de reprodução na continuidade do mito que é a literatura:

A coincidentia oppositorum é uma das maneiras mais arcaicas de exprimir o paradoxo da realidade divina. [...] No entanto, se bem que tal concepção, na qual todos os contrários coincidem – ou melhor, são transcendidos –, constitua precisamente uma definição mínima da divindade e mostre até que ponto esta é “absolutamente diferente” do homem, a coincidentia oppositorum não deixa por isso de se tornar um modelo exemplar para certas categorias de homens religiosos ou para certas modalidades da experiência religiosa.⁴⁸

⁴⁷ ELIADE, Mircea. *Mefistófeles e o Andrógino*. São Paulo: Martins Fontes, 1991, p. 127-128.

⁴⁸ Idem. *Tratado de história das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p.341-342.

Assim, podemos dizer que existe uma experiência religiosa por excelência, que consiste na revelação mítica do contato com o sagrado. Ela concretiza a manifestação de que o homem é diverso do deus, pois este era completo, absoluto e transcendia os conceitos, tendo depois de uma ruptura, relegado aquele a uma condição inferior.

O canal de representação da ruptura, bem como a possibilidade de retorno à condição de perfeição primeira, pode ser ritualizado através de cosmogonias onde a *concordantia oppositorum* aconteça e se plenifique. Dessa maneira o homem poderia, através do exemplo que se lhe mostra, tornar-se algo melhor que sua condição decaída, do que seu infortúnio neste “eterno vale de lágrimas”.

No caso de José de Alencar, a proposição é de que ele tenha construído em sua literatura indianista, que vai muito além de uma teorização sobre índios, e que, como se verá, transcende as raças, um conjunto de situações formadas pelo encontro entre opostos, personagens vindos de culturas díspares, que demonstram, em seu contato, a afirmação de um “desencontro”.

A díade central de personagens dos romances representa universos diferentes e toma para si características intrínsecas de seu grupo. Quando os encontros acontecem, algum membro de um dos grupos quebra os códigos básicos de convivência, causando a derrocada do sistema harmônico que poderia se armar por eles.

Quando não ocorrer desta forma, e o contato for produtivo e valoroso, então se perguntará sobre quais as condições para que isso ocorra e quais as conseqüências dessa formação de uma nação nova advinda de duas somadas, sem que de nenhuma se percam valores e características, sabendo-se que essa estória, a de *Ubirajara*, se passa então no mais remoto passado do Brasil.

Envolvendo a fabulação, existe um eixo que circula esse conjunto de romances, e que propõe, como significado oculto, a necessidade de que a criação de um Brasil independente, baseada nessa nova mitologia, deve passar pela compreensão de que a igualdade dos termos que se somam é fundamental para a coerência de um novo conjunto. Da nação que não tiver assim surgido, podemos somente esperar a desdita de uma eterna e infrutífera busca sem encontrar seu centro, sua total configuração.

Esse conjunto alegórico é mítico, posto que possui uma moral, uma estratégia para que o desfecho se realize com precisão e demonstra comportamentos corretos e incorretos dos heróis para chegarem a seus intentos, modelando as regras comportamentais de seus descendentes, nós, seus leitores, como nos explica Mircea Eliade:

Todo mito, independentemente de sua natureza, enuncia um acontecimento que teve lugar in illo tempore e constitui, por isso, um precedente exemplar para todas as ações e 'situações' que, depois, repetirão este acontecimento.[...] o mito reintegra o homem numa época atemporal que é, de fato, um illud tempus , quer dizer, um tempo auroral, paradisíaco, além da história. [...] Na perspectiva do espírito moderno, o mito [...] anula a 'história'. Mas há que notar que a maioria dos mitos, pelo simples fato de enunciarem o que se passou 'in illo tempore', constituem, eles próprios, uma história exemplar do grupo humano que os conservou e do cosmos deste grupo humano.⁴⁹

O mito, lançando seus partícipes, sejam ouvintes, ou mais próximo de nós, leitores, num tempo original, os coloca fora da história, dentro do que podemos chamar de estória.

Ali se desenvolverão as ações das quais os descendentes são fruto, com modelos os quais esses devem seguir: “[...] os mitos são ricos pelo seu conteúdo, que é exemplar e, como tal, oferece um sentido, cria alguma coisa, anuncia alguma coisa.”⁵⁰

Portanto o mito sempre instaura algo no mundo, e na fabulação desse processo traz exemplos a serem seguidos e um conteúdo que, ao ser ritualizado, transporta os partícipes a um tempo imemorial.

A literatura romântica europeia pretendia alcançar, através de um escapismo ataviado, a Idade Média, um tempo de trevas e incertezas:

⁴⁹ ELIADE, Mircea. *Tratado de história das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 350-351.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 351.

*A época das guerras napoleônicas sugeriu desejos intensos de evasão para outros mundos, remotos e longínquos; e seguiram-se os anos cinzentos da Restauração absolutista, nas pequenas cidades alemãs. A leitura das grandes obras de poesia medieval, renascentista e barroca tinha o valor de um narcótico, produzindo sonhos pitorescos. Mais tarde, um Coleridge, um De Quincey, um Nerval, abusarão mesmo dos narcóticos. Os escritores de Iena, [...] esses não, [...] estão, porém, em condições para fornecer o narcótico, porque o seu esteticismo requintado encontrou prazeres sublimes no contraste entre a sua própria época racionalista e o passado misterioso, no fundo do qual vislumbravam o milagre.*⁵¹

Alencar, porém, cavando mais nas entranhas da terra virgem, descobriu que, atemporalmente, podia fundar as bases de uma discussão e de um pensamento sobre a nação, ao invés de fundar a própria nação.

A grandiosidade do país exigia uma trama monumental para a concepção do nacional, do brasileiro, do diverso, ou até mesmo do anverso, do português. Essa representação levaria consigo a marca de um eterno fazer-se, que parece ser o modo como Alencar vislumbra a formação do Brasil. A tenuidade do ainda insipiente país produzia uma fluidez dos conceitos a ele associados, somente podendo se contar as histórias de um futuro incerto e talvez impossível.

Trataremos, então, esse conjunto de romances como alegorias da impossibilidade brasílica que ao somarem-se, ampliam-se e se transformam numa única alegoria, a do processo de identificação nacional brasileiro, frustrado desde os princípios, gerando sempre algo inconcluso.

Esse conceito forma-se de uma proposta de leitura que transforma as obras referidas numa unidade, um conjunto coeso onde ocorre a realização literária de uma grande discussão sobre a literatura nacional que perpassa toda a obra alencariana.

Nesse conjunto, vemos que a proposição de fundação cordial do Brasil, agregando dois povos num consórcio harmônico e feliz é impossível, e que Alencar nos acena para a única formação possível, a de códigos e tradições fundantes de um só povo essencialmente brasileiro, o indígena, como acontece em *Ubirajara*.

⁵¹ CARPEAUX, Otto Maria. *História da Literatura Ocidental*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1987, p 1117, v. 5.

Ao nos confrontarmos com toda uma crítica naturalista e sociológica⁵², que acredita na mistura de raças como primordial na criação do Brasil, colocamos em relevo nossa própria crença de que a discussão, para um autor romântico, deva ser diferente.

Para alguém que tenha bebido de todo o Romantismo vigente, como visto, com fortes tintas no que se refere ao sentimento nacional, o que equívale a dizer com a especificidade individual de cada nação, essa discussão passa pelos conceitos de unidade e do todo. Gera-se assim uma idealização do puro, do essencial, do primevo, relegando a uma posição superficial o encontro das duas raças, mostrando sim o encontro de duas culturas e apontando para os efeitos que esse choque causará.

Para um literato romântico a Unidade é um princípio fundamental:

*A arte [...] nunca é considerada um fim último. [...] Bem longe de ser considerada como um fim em si, a arte romântica sempre pretende ser um o grande meio de aperfeiçoamento do homem, a grande educadora da Humanidade. O fim último é a Unidade ou o Absoluto. Realizar com plenitude o homem é uma tarefa que transcende a arte e que transcende também [...] o próprio homem, pois é fazer com que ele alcance o Absoluto.*⁵³

Notaremos que ao retornar ao passado imemorial, a era dos princípios, Alencar vai, gradativamente, abandonando a praia para adentrar na selva, no coração do Brasil, constituindo o espaço e o tempo de sua mitologia; e faz isso em escala, constituindo uma história e uma geografia míticas, antes de adentrar no mito puro. História mítica representada por *O Guarani*, onde, com o branco estabelecido e o índio dentro desse outro universo, o enclave civilizatório, a discussão que concerne ao índio é temporal, sendo Peri puro movimento, ação contínua dentro do percurso do tempo.

⁵² Conf. supra em 1.3 *Alencares em Questão*.

⁵³ BORHEIN, Gerd. *Filosofia do Romantismo*. In: Guinsburg, J. (Org.) *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1993, p. 107.

Com *Iracema*, a espacialidade ganha destaque, quando a meio caminho entre o mar e o centro da selva, índio e branco se encontram, estando o branco no universo de outrem.

No *Ubirajara*, nem tempo nem espaço são relevantes, pois o “*senhor da lança*” os trespassa com maestria, com suas identidades fluidas e sua presteza incontida, seguidor somente das regras que o levam aos seus objetivos.

Exemplo puro de comportamento a ser seguido e origem única e unificadora de valoroso povo, *Ubirajara* é mito, em essência e em fato, pois:

*conta [...] um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do 'princípio'. [...] narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir. [...] É, [...] portanto, a narrativa de uma criação: ele relata de que modo algo foi produzido e começou a ser.*⁵⁴

Mito em estado puro, mostra a origem possível do Brasil, que, ao ser percebida, expõe os descaminhos que o tornaram inviável, um sonho que não se realiza, porque os preceitos primevos não foram seguidos.

Essa falha na realização de um país inteiro, completo, ecoa em nossa mitologia fundacional, deixando transparecer no ocaso das relações dos pares de heróis, a incapacidade da efetivação dos contatos.

Solitários em estado primitivo, nos é impossível moldar uma nação mista e proveniente de um encontro conciliador. A proposição conseqüente é a de ampliar o conceito de nação e assumir que ele também é fluido.

Passa-se à aceitação de que o Brasil é fruto do cisma do mundo, de uma diáspora universal que aqui encontrou uma terra profícua para desenvolver suas individuais características num sistema sustentável de recíproco respeito.

Se a nação não pode ser una, já que não existe um traço comum que a mantenha, talvez sendo esse traço o do exílio e do eterno procurar-se, torna-se ela uma composição múltipla de tudo que nela se encontra, um mosaico de culturas tramadas, sem misturarem-se e que coexistem harmônicas em suas diferenças.

⁵⁴Definição de mito cf. ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1994, p. 11.

Essa percepção levaria José de Alencar, posteriormente, a uma guinada regionalista, já que, demonstrada na mitologia fundacional a impossibilidade de erguer-se algo uno, um mapeamento da diversidade comprovaria, nas representações narrativas dos diversos costumes espalhados pelo país, a vocação múltipla da nação.

Não se tratará desse segundo aspecto nesse momento, atentando-se somente para como se ergue a mitologia fundacional brasileira e como se elaboram, nos romances, as alegorias da impossibilidade, de que símbolos se aproveita o autor para sua construção, e de que estruturas se utiliza para sua real efetivação.

Apontam-se, então, somente, as conseqüências dessa impossibilidade e como se transforma uma unidade pátria impossível e inconclusa num múltiplo coerente, ainda assim sem a capacidade de dar a seus filhos uma característica que os faça pertencentes a algo, e com esse algo identificados.

A falta de identidade nacional provoca um sentimento de abandono e dissabor pela Europa que não somos, sem possuímos nada que nos faça, porém, autênticos e diversos das nações do mundo. Sem face clara, o Brasil criado por Alencar se apropria de máscaras, que ao findar da festa, sempre são insuficientes para suprir a vontade que não se sacia.

2 ALENCARIANOS

2.1 Desesperançosas Águas

2.1.1- As Águas do Senhor

*Tudo quanto a natureza permitia à inteligência e ao poder do homem, ele tinha feito; e contudo não era a fadiga do corpo que o vencia, eram, sim, as emoções violentas porque passara [...]*⁵⁵

Do monte, até onde a vista alcança, a vastidão arrasta o olhar para o infinito, mostrando um verdume que aterroriza e maravilha. Um rio descortina-se por entre a vegetação e se nos apresenta contraditório, em sua força e vigor, mas ao mesmo tempo plácido e solícito para com seu senhor.

Devemos, pois, desde o início, seguir como e com este rio e, mais que tudo, deixarmo-nos levar pelas sinuosidades da estória que então nos é apresentada. Assim como de um rio, desse rio que nos foi proposto podemos esperar mudanças, diversos horizontes e paisagens variadas, configurações díspares do mundo que vemos, porque a Natureza é inconstante, posto que viva.

Natureza não apenas como forças materiais, mas como potência avassaladora, que tudo cria e destrói, ante a manifestação da qual pode o gênio romântico obter o poder sagrado da criação.

O desenvolvimento desse conceito, muito caro aos autores românticos, remonta às idéias de Rousseau, que, com sua obra, despertou e espalhou pela Europa toda o gosto pela vida simples, no campo, a apreciação da Natureza, com quem o homem devia ter um contato íntimo para poder encontrar-se, deixando de lado os vícios da sociedade.

⁵⁵ OC: II – O Guarani, p. 376.

Esse voltar-se à Natureza era um tornar também ao interior de si mesmo, observando como sua própria existência fazia parte do todo da criação e como o processo mesmo do criar, essa qualidade divina, estendia-se para a condição humana, gerando o gênio:

Introduz-se, assim, a crença, à qual todo o romantismo permanecerá fiel, de que a irracionalidade é uma força positiva: o caos constrói, compõe. [...] O gênio é o [...] homem habitado pela força da natureza, que faz dele um demiurgo apto a manifestar todas as suas possibilidades, o infinito da pulsação cósmica que traz consigo e que o anima. [...] A ordem, a virtude, a moral, são substituídas pelo caos criativo, pela força do gênio, pelas paixões vitais além de toda medida.⁵⁶

Toda força da Natureza, a criadora e a destruidora, torna-se relevante, e autêntica inspiração para o artista, que não é mais um mero humano, mas sim o intermediário pelo qual pode fluir esse poder imenso e transformador, gerando em suas obras universos inteiros, de violência incontrolável e quietude infinita.

O artista torna-se um observador actante da Natureza, aprendendo com ela a mestria do processo criativo. Isso equivaleria a obter uma condição divina, um estado de demiurgo que opera no universo, gerando de sua força e poder mundos antes não imaginados.

A concordância com o mundo natural é bem representada pelo romance *Paulo e Virgínia* de Bernardin de Saint-Pierre, onde a oposição entre a Europa (danação) e as Ilhas Maurício (paraíso) é clara e onde os que seguem os preceitos da Natureza obtêm uma vida longa e sabedoria, caso do velho narrador da história.

Um segundo aspecto, a percepção da potência avassaladora da Natureza, tem sua máxima apresentação na Carta de 18 de agosto, do *Werther*, de Goethe.

Outrora, quando [...] eu via em torno de mim tudo germinar e frondescer, [...] quando ouvia os pássaros animar [...] a floresta inteira [...] e tudo isso me revelava a vida ardente e sagrada da natureza, com que calor meu coração abarcava esse mundo de coisas! [...] era como se eu me tornasse um deus pela plenitude de emoção que transbordava de mim, e as magníficas imagens do mundo infinito, agitando-se em minha alma, enchiam-na de uma vida nova. [...] Eu via todas as forças insondáveis da natureza agir umas sobre as outras, e juntas se fecundarem na profundidade da terra! [...] Desde as montanhas inacessíveis, [...] até a extremidade do oceano [...], sopra o espírito daquele que

⁵⁶ BORHEIN, Gerd A. *Aspectos filosóficos do Romantismo*. Porto Alegre: IEL, 1959, p.29.

*cria, incessantemente, e rejubila-se a cada átomo de pó vivificado graças à sua palavra! Ah! quantas vezes [...] desejei [...] sentir, um só momento [...] correr em minhas veias uma gota da felicidade proporcionada pelo ser que produz todas as coisas em si e por si mesmo!*⁵⁷

Sequiosos por obter o segredo do enigma criador e atentos observando o processo da criação, afastando-se cada vez mais da civilização que retirava do homem suas características mais primitivas, os escritores românticos, sejam os poetas dos Lagos ingleses, os do círculo de Iena, ou Chateaubriand e seus seguidores, colocaram a Natureza num ápice de relevância nas idéias sobre arte e literatura.

Dando de novo ouvidos a Goethe, escutamos:

*[...] fortaleceu-me a convicção de cingir-me, daqui por diante, unicamente à natureza. Só ela é infinitamente rica e só ela é capaz de formar os grandes artistas. [...] toda regra destrói o verdadeiro sentimento e a verdadeira expressão da natureza.*⁵⁸

E percebemos que não pode haver amarras nem para refrear a força dos elementos, nem para a manifestação do gênio do artista. As regras formais do Classicismo são derrubadas também pelo culto à Natureza.

Assim temos, na abertura d'*O Guarani*, sua personagem principal, a Natureza, ocupando o centro da cena, lugar que merecerá durante toda a obra. Ela será soberana, não somente cenário, mas participe das tragédias e trajetórias dos personagens que por ela desfilam. Ela se prolongará em seu filho mais ditoso, o representante máximo da sua força insondável, sua antropomorfização definitiva: Peri

Esse bravo homem/cosmos encontra-se no ponto confim de dois mundos. É nessa linha tênue do encontro entre essa personagem e seu oposto estabelecido, a civilização que insiste em adentrar em seus domínios, que veremos a ação desenvolver-se.

⁵⁷ GOETHE, J. W. *Os sofrimentos do jovem Werther*. São Paulo: Círculo do Livro, 1989, p. 69-70.

⁵⁸ *Ibidem*. p.19.

Ela se abre, epicamente⁵⁹, com uma batalha, mas uma batalha diferente: os civilizados apenas a observam, enquanto os dois elementos naturais, os filhos da Natureza, medem-se e domam-se dentro de seu mundo, a mata. Este é o preâmbulo do que ocorrerá por toda obra: Peri opondo-se a forças, semelhantes ou contrárias a ele, por vezes tão selvagens quanto, para alcançar seu único objetivo, agradar e proteger Cecília.

Buscando o significado desse “instinto racional” do índio perceberemos como há uma linha que liga a majestosa abertura, com essa batalha, e o epílogo, onde a soberania da Natureza volta a aparecer, para descer o pano. Essa linha é a manifestação do moto-contínuo de Peri, o que o impulsiona e o faz viver.

O índio, ao cumprir seus deveres de honra, protegendo e louvando sua lara, mantém uma relação de respeito por aquilo que é, ao reverenciar o todo do qual faz parte. Peri é subordinado somente à Natureza, da qual mantém os ritos ao proteger Ceci, que passa a ser uma caracterização de lara, uma personificação da Natureza de onde ele veio, a quem deve sua vida, a quem pertence e para a qual existe.

Nessa equação não existe subordinação, apenas reverência consciente frente a um sistema que não permite variações: Peri não duvida, não vacila, não objeta, ele age, porque essa é sua essência e seu destino está traçado, sendo ele senhor apenas dos meandros por onde se move, sempre avante.

A inevitabilidade da relação de respeito, a ser mantida, já se evidencia desde o início, quando o Paquequer se submete ao Paraíba: “*Dir-se-ia que vassalo e tributário desse rei das águas, o pequeno rio, altivo e sobranceiro contra os rochedos, curva-se humildemente aos pés do suserano.*”⁶⁰

Os dois rios são diferentes, e o Paquequer, como Peri, correrá, mesmo que em todo seu vigor, para “curvar-se” ante ao poder maior, o Paraíba (Cecília). Desse encontro, não se produz um rio novo, um Brasil formado do choque entre a portuguesa e o índio; é o Paraíba que recebe novo impulso, correndo mais forte para seu destino, é Portugal transformado que ganha forças para seguir adiante, deixando um Brasil, que só fez “aumentá-lo”, para trás.

⁵⁹ De acordo com os padrões de épica de José de Alencar, manifestados nas *Cartas...* que exigiam de Gonçalves de Magalhães uma abertura em seu poema de acordo com a grandiosidade do assunto. Conf. *OC*: IV – *Cartas...*, p.866.

⁶⁰ *OC*: II – *O Guarani*, p. 31.

Mas o autor nos acena para que não atentemos para esse encontro, demérito nacional, e sim para quando ainda era essa nação cheia de possibilidades: “*Não é neste lugar que ele deve ser visto; sim três ou quatro léguas acima de sua foz, onde é livre ainda, como o filho indômito desta pátria da liberdade.*”⁶¹

É o indício para que se compreenda não o fluxo, a corrente em evolução, mas algo que está no seu estágio anterior, na estória das origens, legado das lentas águas das fontes. Ali se encontram as motivações para o presente, para ali se deve prestar atenção se quisermos obter uma interpretação do futuro. Nas origens, nos tempos indômitos e prenes de possibilidades pode-se perceber os indícios dos caminhos percorráveis.

As águas são eternas em seus movimentos e possuem um ciclo que as torna sempre as mesmas em essência, já que fazem e refazem sua trajetória com constância. As estórias de Alencar tornam-se uma proposta estética ao originarem o fio condutor para uma composição de Brasil que cria mitos e os faz evoluir em retornos e reincidências nos três romances.

Alencar mostra Peri como um rio e essa transformação em água alegoriza sua determinação irresoluta, seu sempre seguir⁶², porém, Peri avança porque disso precisa, porque disso depende a manutenção de sua ordem pessoal, sendo ele o único senhor de seus atos, enquanto mantém sua fidelidade à Senhora que guarda sua honra.

Sabemos que a devoção de Peri deve-se a uma dívida de honra para com D. Antônio e para com a Senhora, pelo intermédio dos quais sua mãe fora salva. Paga com sua vida essa dívida, cumprindo o que para ele é uma lei natural, sem questionamento: faz o que precisa ser feito para manter uma coesão que parte de sua atitude para com o mundo, sustentando esse mundo.

⁶¹ OC: II – *O Guarani*, p. 31, grifo meu. Atente-se para o fato que a sugestão de liberdade pré-Portugal corrobora a visão aqui defendida de que a proposta alencariana é a de uma nação brasileira fundamentada somente na presença do índio, sem dominação, sem jugo, em liberdade e com respeito por códigos a serem mantidos.

⁶² Não vai nisso nenhuma conotação evolutiva ou noção de história como progresso, posto que o avanço de Peri em direção a qualquer possível futuro, como se verá, é um retorno às origens, ao princípio de seu universo e de si mesmo.

Não agindo dessa forma, Peri não poderia existir, pois trairia a memória de seu pai e encararia, com o testemunho de sua mãe, a vergonha do dever não cumprido. Ele não possui escolha e vive sua escravidão “a si mesmo” com louvor, aprazendo-lhe cada sacrifício honorífico por sua Senhora, já que cada ato em louvor a ela é, em verdade, manutenção reiterada de seu culto às próprias tradições, memórias e valor pessoal.

Portanto, o que Peri reitera em todos os seus atos, no constante e pronto mover-se em direção à sua lara, é seu passado, ritualizado nessa devoção. Cada passo em direção ao futuro é uma volta que ele elabora, é um retorno constante a si mesmo, aceitando o papel que lhe cabe ao preservar seu pai, sua mãe, sua protetora, Cecília, e o que ela se tornou, sua origem maior, a Natureza.

Esse se conciliar com a situação que lhe é inevitável, mergulhando no que não consegue dominar, é, segundo Schiller, manifestação central da própria liberdade do homem:

A cultura deve libertar o homem, ajudando-o a preencher inteiramente o que ele é como conceito. Deve, pois, torná-lo apto a manter sua vontade, pois o homem é o ser que quer. Pode chegar-se a isso de duas maneiras. Ou realisticamente, caso em que o homem [...] domina a natureza; ou idealisticamente, caso em que ele [...] destrói, no que lhe diz respeito, o conceito da violência. [...] O homem aperfeiçoa o seu entendimento e suas forças sensíveis, a fim de [...] ou transformar as forças da natureza [...] ou pôr-se a seguro dos efeitos delas, quando não as possa controlar. [...] No entanto, ele deve ser irrestritamente um ser humano, isto é, em caso algum suportar seja o que for contra sua vontade. Assim, sempre que não possa opor às forças do mundo físico nenhuma força física equivalente, [...] não lhe resta senão anular de todo uma situação [...] e destruir conceitualmente uma violência [...]. Destruir uma violência conceitualmente, porém, nada mais significa do que uma submissão voluntária a ela.[...]. O homem de formação moral, e só ele, é absolutamente livre. Ou ele, enquanto força, sobrepuja a natureza, ou entra em consonância com ela. Nada do que ela exerce sobre ele é violência, porque, antes mesmo de chegar a ele, já se tornou sua própria ação. E a natureza dinâmica nunca o atinge, porque ele se divorcia livremente de tudo o que ela possa alcançar.⁶³

⁶³ SCHILLER, Friedrich. *Teoria da tragédia*. São Paulo: EPU, 1991, p. 50-51.

No caso de Peri, o constante opor-se às forças da Natureza, suas iguais, presta uma homenagem aos elementos que a constituem e angaria mais valor a si mesmo, aumentando assim o louvor de sua devoção, pois quanto mais vence as forças que o contrapõe, mais digno se torna esse filho mesmo da Natureza. Será ele mais livre quanto mais imerso em si, através da manutenção e do aceite desse sistema.

Esse aceite é demonstrado na plena consciência que ele possui do paradoxo de sua condição, livre e completamente escravo:

- *Então não tens queixa de Ceci? [...]*
 - *O escravo pode ter queixa de sua senhora? tornou o índio simplesmente.*
 - *Mas tu não és escravo! [...] tu és um amigo sincero e dedicado. [...]*
 - *Que queres que Peri faça de sua vida, senhora?*
 - *Quero que estime sua senhora e lhe obedeça, que aprenda o que ela lhe ensinar, para ser um cavalheiro [...]*
 - *A planta precisa de sol para crescer; a flor precisa de água para abrir; Peri precisa de liberdade para viver.*
 - *Mas tu serás livre; e nobre como meu pai!*
 - *Não!... O pássaro que voa nos ares cai, se lhe quebram as asas; o peixe que nada no rio morre, se o deitam em terra; Peri será como o pássaro e como o peixe, se tu cortas as suas asas e o tiras da vida em que nasceu.*⁶⁴

Ele precisa da liberdade e de estar no meio ao qual pertence, mas também precisa seguir sua senhora para manter-se íntegro. Porém, ele não busca solucionar seu impasse, ele o leva até seu limite: segui-la-á até onde lhe for possível sem abandonar a Natureza, elemento que ela representa.

Cecília, no entanto, não consegue apreender o significado da situação, como se percebe na xácara que canta:

*Antes de ver-te, senhora,
 Fui rei;
 Serei teu escravo agora.
 [...]
 Por ti deixo o paraíso
 Meu céu
 É teu mimoso sorriso”
 [...]
 E duas almas cristãs
 Na cruz
 Um beijo tornou irmãs.*⁶⁵

⁶⁴ OC: II – *O Guarani*, p. 220-221.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 222.

Ela crê que, tentando a conversão de Peri, possa dar a ele todas as condições que lhe faltam, não percebendo que, assim fazendo, o desviaria de seu caminho.

Ao final, a conversão ocorre, mas única e inequivocamente por devoção à Ceci, não como um aceite de uma nova fé. Peri só vislumbra a possibilidade de manter sua inabalável crença na segurança de Ceci, o que lhe garante o equilíbrio de seus valores e a manutenção de suas dívidas de honra. O batismo mostra-se como um fato corriqueiro e necessário para que ele possa levar a menina, e para que D. Antônio possa salvá-la sem, contudo, infringir suas próprias leis e honrarias.

Não existe significação religiosa para Peri nesse ato, ele o toma com qualquer outra ação realizada, como a ida ao abismo, a caçada da onça, a cena do banho. Portanto, revela-se fraca, com relação a Peri, a afirmação de que: *“É o senhor colonial que, nos três episódios, outorga, pelo ato da renomeação, nova identidade religiosa e pessoal ao índio e ao sertanejo.”*⁶⁶

Não existe alteração, nem religiosa, nem pessoal na ordem do que Peri já vinha realizando no romance; ele não muda em nenhum aspecto depois da conversão, ele não é diverso em atitudes ou idéias. Ele continua seguindo avante, com o seu único propósito, que é manter Cecília e a si mesmo como são⁶⁷.

Sua determinação na luta pela manutenção das existências que garantem sua vida é cega e, invariavelmente, por mais que se utilize de argumentações e planejamentos, a elaboração possui como objetivo eliminar pela morte os oponentes. Toda sua racionalização provém da mentalidade simples e do instinto primitivo de matar o opositor, antes que ele prejudique Ceci:

*Quando ouvira o que diziam há pouco Loredano e seus dois companheiros, [...] a sua primeira idéia tinha sido lançar-se aos três inimigos e matá-los. [...] mas lembrou-se que ele podia morrer, e que [...] Cecília não teria quem a defendesse. Pela primeira vez na vida teve medo; [...] e sentiu não possuir mil vidas para sacrificá-las. [...] passou à execução do plano; [...] aqueles três homens queriam matar, portanto deviam morrer, [...] ao mesmo tempo, do mesmo golpe.*⁶⁸

⁶⁶BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Cia. das Letras, 1992, p. 176.

⁶⁷ Mudanças de identidade irão ocorrer em *Ubirajara*, sem interferência do estrangeiro, com traços semelhantes aos de Peri: manutenção de códigos e valores, como veremos adiante.

⁶⁸ OC: II – *O Guarani*, p. 162-163.

O narrador segue invocando a astúcia de Peri:

A sua inteligência sem cultura, mas brilhante como o sol de nossa terra, vigorosa como a vegetação deste solo, guiava-o nesse raciocínio com uma lógica e uma prudência dignas do homem civilizado; previa as hipóteses [...] e preparava-se para realizar o seu plano com a certeza e a energia de ação que ninguém possuía em grau tão elevado.⁶⁹

Peri age sempre por um instinto racional, através de mecanismos que demonstram sua dignidade e valor, mas sempre guiado pelo instinto maior de seguir seu objetivo único, manter Ceci segura. Ele é feito de pura convicção e movimento, sendo que nada nele se pereniza, se estabelece ou se forma, pois ele é uno e íntegro contanto que mantenha protegida a origem de suas forças, sua honra guardada em Cecília. Nisso também se fundamenta sua condição de herói, de ser sobre-humano:

Uma índole assim conformada, porém, que a moral prega sob o conceito de resignação na necessidade e a religião como submissão à deliberação divina, já exige [...] uma maior clareza do raciocínio e uma firmeza da vontade superior à que costuma ser própria do homem na sua vida diária.⁷⁰

Porém, apesar da resignação e da submissão, Peri convertido continua sendo Peri selvagem. Para Ceci, personagem que não compreende seu próprio papel no culto, é um novo irmão, uma alma à qual ela está ligada pela devoção que ela possui, pretendendo que ele venha a possuir também. Mas a única devoção do índio está firmada desde que foram estabelecidos os três tipos de amor existentes no romance:

⁶⁹ OC: II – *O Guarani*, p. 163.

⁷⁰ SCHILLER, Friedrich. *Teoria da tragédia*. São Paulo: EPU, 1991, p. 50-51.

Em Loredano, [...] era um desejo ardente, uma sede de gozo, uma febre que lhe requeimava o sangue; o instinto brutal dessa natureza vigorosa era ainda aumentado pela impossibilidade moral que a sua condição criava [...]. Em Álvaro, [...] era uma afeição nobre e pura, cheia de graciosa timidez que perfuma as primeiras flores do coração, e do entusiasmo cavalheiresco que tanta poesia dava aos amores daquele tempo de crença e lealdade. [...] Em Peri, [...] era um culto, espécie de idolatria fanática [...]; amava Cecília não para sentir um prazer ou ter uma satisfação, mas para dedicar-se inteiramente a ela. [...] Ao contrário dos outros ele não estava ali, nem por um ciúme inquieto, nem por uma esperança risonha; arrostava a morte unicamente para ver se Cecília estava contente [...]. Assim o amor se transformava [...]: um era uma loucura, o outro uma paixão, o último uma religião.⁷¹

No princípio já está articulada toda a trama e suas possíveis realizações já estão prenunciadas. Os arranjos é que tornarão sinuosos os caminhos, mas se tem certeza que Álvaro será tênue, Loredano firme nos propósitos, sendo, porém, Peri a determinação irresoluta.

Os outros partícipes da trama, os que se movem dentro e com a Natureza, apresentam-se aos nossos olhos num quadro estabelecido e bem contornado, existindo, porém, uma pré-estória, que começará a esclarecer os fatos presentes a partir do relato do encontro de Peri com o pequeno núcleo de Aimorés. Então, adentrando a segunda parte do livro, saberemos dos motivos que geraram os acontecimentos presentes, conheceremos o segredo de Loredano e teremos um outro quadro, diverso, mas que é o verdadeiro, onde intenções, razões e paixões serão desveladas.

A posição limítrofe da casa de D. Antônio é tensa, porém sustentável, caso as partes se mantenham em acordo. O elo que sustentava a cordialidade entre diferentes é quebrado quando D. Diogo, por imperícia e desrespeito, mata uma índia aimoré. O que dispara a ação é a atitude irresponsável de D. Diogo para com a índia, para com a Natureza. Esse descaso desmonta os códigos de boa vizinhança que a fronteira entre civilização e barbárie precisava manter. A desestrutura vem da imprecisão, e a não-manutenção do tênue e tenso limite causa a derrocada do sistema.

⁷¹ OC: II – O Guarani, p. 78-79.

Os códigos quebrados, somados com a impossibilidade de convívio e união dos opostos, são a tônica de nossa leitura, e se aqui se mostram ainda de maneira incipiente, tomarão importância em *Iracema* e serão decisivos em *Ubirajara*.

2.1.2- A Senhora das Águas

“Mas ele não era egoísta, e preferia a alegria de sua senhora a seu prazer; porque vivia antes da vida dela que da sua própria.”⁷²

Do penhasco, na pedra firme, D. Antônio de Mariz governa seu mundo baseando seu poder na palavra e na honra. Essas características de cavalaria medieval já foram explanadas por Tristão de Araripe Júnior que assim as elabora:

O entrecho é comum. Um cavaleiro português acastelado, com sua família, nas margens desertas do Paraíba, a lutar com a bondade de uns e a maldade de outros, cercado por aventureiros que não lhe guardam fidelidade; uma menina angélica a provocar amores e sentimentos lúbricos; a dedicação de um índio; ataques de selvagens; atos de bravura e de perícia por parte dos portugueses: eis o circuito dentro do qual desenvolvem-se as cenas mais importantes do romance. Não há quem não reconheça [...] reminiscências das obras do autor de Waverley, e que a visão brasílica entrelaçou-se insensivelmente com as cenas castelãs da Idade Média, que, até certo ponto, não deviam diferir, em substância, das que o autor supôs nos tempos coloniais.⁷³

A proposta é que o medievalismo de Alencar sirva para dar um viés “histórico” a seu romance, fato que seria coerente com toda a trajetória do romance, desde sua fundação, como apontado por Ian Watt⁷⁴.

⁷² OC: II – *O Guarani*, p. 386.

⁷³ ARARIPE JÚNIOR, Tristão de. José de Alencar. In: _____. *Obra Crítica*. Rio de Janeiro: MEC, 1958, p. 160-161. v.1.

⁷⁴ WATT, Ian. *A ascensão do romance*. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.

Porém, em Alencar, esses arranjos com a história fazem-se somente pela necessidade de jogar suas narrativas não para um período antigo, longe daquele que vive e do qual seus leitores possuem referências, mas para um tempo imemorable, o princípio de todas as coisas que o Brasil veio a ser.

Suas histórias não se situam na nossa “Idade Média”, para acompanhar a prática dos românticos europeus, mas sim num intervalo temporal que se assemelha a um caldo pré-histórico onde fervilha a vida, a mistura sagrada dos princípios, onde o próprio conceito de história era apenas nascença e encontrava-se tão imbricada com o mito, com a face oculta do que é incompreensível, que pertence ao domínio do não-comprovável, do impreciso, do fabuloso.

Além disso, os costumes cavaleirescos nos romances possuem uma função alegórica de, no final do conjunto, demonstrar que se podia comparar o ideário dos índios com os da cavalaria. Isso soa como uma comparação que igualaria o índio ao estrangeiro, mas a leitura pode também ser espelhada, percebendo-se que não eram os costumes dos índios que se pareciam com os europeus, e sim os europeus que se assemelhavam ao que aqui já existia antes deles aportarem. Ampliada a questão, no *Ubirajara*, posteriormente se verá que a distinção em termos de honra não existe, a ponto de nos fazer pensar em quem é o bárbaro e quem é o civilizado.

Os exemplos são vários, que vão do valor de Peri às dívidas de vida, tanto n’*O Guarani* quanto no *Ubirajara*, mas podemos atentar para o que talvez seja o mais relevante de todos: a noção de hospitalidade.

Quando Loredano (ex-Frei Ângelo di Luca) pede para ficar na casa de D. Antônio, esse lhe responde: “- *E o que vos impede? A nossa hospitalidade assim como não pergunta o nome de quem chega, também não lhe inquire o tempo da partida.*”⁷⁵

É idêntica a fórmula utilizada pelos índios, tanto ao receberem Martim na tribo, quanto com *Ubirajara*. Ou seja, existe uma paridade entre os costumes bárbaros e civilizados, perdendo-se, em perspectiva, a linha que separa as duas condições, posto que o índio é valoroso e o europeu pode ser o ápice da vilania, como o “gênio do mal”⁷⁶, Loredano, atuando escuso pelos seus intentos espúrios.

⁷⁵ OC: II – *O Guarani*, p. 142.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 141.

Os elementos formadores do universo d'O *Guarani* são todos, apesar de suas diferenças, iguais em essência, devendo todos conter em si o valor supremo da dignidade e o respeito por outrem. Os que não conseguem manter uma coerência com seus códigos de valor ou infringem as ordens estabelecidas e desrespeitando as circunstâncias das relações, são punidos, seja pela expulsão, caso de D. Diogo, seja pela morte, como todo o resto da casa Mariz, estando o bando de aventureiros incluído.

Os únicos dois personagens que se mantêm íntegros em seus valores são Peri e Ceci, sendo diferentes, porém, na compreensão que possuem um do outro. Ele sabe que ela pertence a outro mundo, mas ela não percebe que não pode tirá-lo de seu meio sem que o destrua:

- [...] Peri te deixará com a irmã de teu pai.
 - Deixará! [...]
 - Peri é um selvagem, [...] não pode viver na taba dos brancos.
 - Por quê? [...] Não és tu cristão como Ceci?
 - Sim; porque era preciso ser cristão para te salvar; mas Peri morrerá selvagem como Araré.⁷⁷

Ceci vai lentamente alterando suas percepções, primeiro notando a grandiosidade do “deserto”, depois notando os traços heróicos de seu salvador e vendo-o resplandecer no seu império selvagem, passando por fim à compreensão de que ambos devem ficar unidos em seu destino intrincado e desesperançoso.

Eles estão irmanados no infortúnio e nas missões que ambos tomaram para si; ela tem a missão de abri-lhe as portas de seu céu cristão, ele, a de mantê-la em segurança, frente ao que houvesse, como quando se mantêm resolutos defronte da tempestade que se anuncia:

*Peri havia lutado com o tigre, com os homens, com uma tribo de selvagens, com o veneno; e tinha vencido. Era chagada a ocasião de lutar com os elementos; com a mesma confiança calma e impassível, esperou pronto a aceitar o combate.*⁷⁸

⁷⁷ OC: II – O *Guarani*, p.384.

⁷⁸ Ibidem, p.392.

Com a chegada do dilúvio, ambos se tornam uma coisa só: “[...] os dois amigos, estreitando-se, pediam ao céu para ambos uma só morte, pois uma só era a sua vida.”⁷⁹ e Ceci, crente de ter cumprido o que tinha se proposto, está pronta para o momento derradeiro, “[...] com a sublime resignação evangélica, que só dá a religião de Cristo; morria feliz. Peri tinha confundido as suas almas na derradeira prece que expirara nos lábios.”⁸⁰

Peri, porém, nega a simplicidade da aceitação do fato, e não a deixará morrer:

*[...] Peri vencerá a água, como venceu a todos os teus inimigos.
- Se fosse um inimigo, tu o vencerias, Peri. Mas é Deus... É o seu poder infinito!
- Tu não sabes? [...] o Senhor do céu manda às vezes àqueles a quem ama um bom pensamento.*⁸¹

Assim, fica demarcada a diferença entre esses elementos que se supunham iguais: as condições externas os tornam irmãos, ambos com seus mundos deixados para trás e destruídos, porém os dois conservam suas memórias e crenças que os fazem divergir. Cecília tem em sua fé a aceitação do outro, do estranho, e do fim de seus dias; Peri, através do relato da lenda de Tamandaré, mostra que um homem, centrado em sua crença, pode afrontar até mesmo a vontade de um Deus, porque esse homem é em si uma realização suprema do que quis seu criador.

Peri demonstra à Cecília que sua resolução firme afrontará até mesmo as forças da Natureza, porque ele pode fazê-lo, já que a respeitou durante todo seu percurso, mantendo-se fiel a sua condição de filho e extensão dela.

Tomando o estudo clássico de Araripe Júnior:

*A originalidade de sua obra está seguramente em outra parte: esta originalidade consiste na subordinação da natureza bravia à beleza feminil, na transformação de tudo quanto cerca a mulher, ainda mesmo o enorme e o repelente, no mimo, na graça, na candura. Essa concepção, pode-se dizer que resume-se na palavra **lara**, palavra tupi que significa senhora, e que serve de título a um dos capítulos do livro, acentuando o eixo sobre o qual volve-se todo o interesse do drama.*⁸²

⁷⁹ OC: II – *O Guarani*, p.396.

⁸⁰ Ibidem, p.396.

⁸¹ Ibidem, p.396.

⁸² ARARIPE JÚNIOR, Tristão de. José de Alencar. In: _____. *Obra Crítica*. Rio de Janeiro: MEC, 1958, p. 161. v.1. Grifo do autor.

Percebemos o que não observa o crítico: não existe “subordinação da natureza bravia à beleza feminil”, porque a beleza de Ceci é tolhida do adjetivo “feminil”, ao que se acrescenta “sagrada” e, nessa proposição, a devoção da “natureza bravia” de Peri dá-se a seu culto particular, sua religião única da floresta.

Conservando seu culto até o fim ele se mantém coeso, não contrariando nunca as regras de que é feito. É sempre incompleto já que o que precisa para existir está fora dele, mas mantém com esse pólo oposto o magnetismo de um conjunto que se sustenta, mas não se funde.

Como o beijo que se insinua, e não se concretiza, uma união entre esses elementos diferentes também não ocorre, já que a diferença de culto os leva a considerações diferentes sobre suas existências, e sempre se preconiza o fato de sua irmandade, ao invés da propalada versão de casal fundacional da brasilidade, reiterada ainda na crítica atual:

Se todo o texto nos foi preparado para o encontro amoroso dos dois protagonistas, a loura e o índio civilizado, seu final aberto nos diz muito sobre as possibilidades da mescla cultural, [...] reprimindo a violência sob o filtro das paixões brasileiras e, calando totalmente sobre as possibilidades de mistura étnica futura, prepara-nos para pensar em Moacir, filho de Iracema.⁸³

Essa teorização da mestiçagem, em alguns pontos conclusiva: “Em definitivo, Alencar escreveu sobre o brasileiro, sobre o mestiço que, na fantasia romântica nacionalista tinha todas as virtudes, que era branco e índio [...]”⁸⁴; e em outros encarando as possibilidades: “A escolha de Peri e de Ceci mostra que, após o batismo do selvagem e a entrada da moça no reino natural, uma nova raça pode nascer pela fusão das duas figuras míticas.”⁸⁵; poderia atentar para uma impossibilidade desse encontro, baseada nas diferenças e incompletudes do par formado.

⁸³ CARRIZO, Silvína. *Fronteiras da imaginação: os românticos brasileiros: mestiçagem e nação*. Rio de Janeiro: EdUFF, 2001, p. 84.

⁸⁴ MORAES PINTO, Maria Cecília. *A vida selvagem: paralelo entre Chateaubriand e Alencar*. São Paulo: Annablume, 1995, p. 275.

⁸⁵ MOREIRA, Maria Eunice. *Nacionalismo literário e crítica romântica*. Porto Alegre: IEL, 1991, p.135.

Ao final, Peri dissolve-se em seu elemento, levando consigo o pedaço seu mais precioso, sua integridade, representada por Cecília intacta no meio do dilúvio. Com ela a salvo, ele também está seguro, aconteça o que vier a acontecer, porém ambos não são uma união, uma realidade nova que se configura.

Eles são Peri fendido e Ceci a lhe garantir a existência, posto que sempre precisará de cuidados. Ele é enquanto a protege, ela só pode ser enquanto ele a proteja. Unem ambos seus descaminhos, incompletos na jornada ao incomensurável, na tempestuosa viagem de retorno a si mesmos.

2.2 Degredada Terra

2.2.1 Cartografia Constituída

Se, em *O Guarani*, obra do então iniciante escritor José de Alencar, já se notava a realização de idéias estéticas e teóricas sobre o romance brasileiro, expostas já nas *Cartas sobre a Confederação dos Tamoios*, com *Iracema* temos uma proposição madura de literatura, alicerçada nos quase dez anos de publicações que a separam da *estória* de Peri e Ceci.

Portanto, com a *Lenda do Ceará*, temos uma discussão mais complexa sobre a nacionalidade literária e um passo adiante no conjunto de *alegorias da impossibilidade brasílica*, que se completará com o advento de *Ubirajara*. Em *Iracema*, porém, tudo se torna diverso, posto que o autor fez ali soar a lira mais alto, diferenciando em forma o que já vinha fazendo em conteúdo.

A primeira alegoria, a d'*O Guarani*, funda-se sobre a diferença de culto, ou melhor, sobre o abismo que há entre a devoção de Peri pela Natureza, representada por Ceci, e a vontade desta de trazê-lo para seu mundo, não compreendendo que isso seria igual a eliminá-lo. No final, essa diferença irreconciliável faz com que os opostos fiquem separados, representando nessa não-fusão, a não formação de uma nação. Já a segunda, a de *Iracema*, baseia-se no abandono e na saudade.

Mesmo que se insista numa concepção “sacrificial”, de acordo com Bosi (1992), deve-se atentar para o fato de que o sacrifício não implica um simples entreguismo, e sim denota que a diferença entre o “branco”⁸⁶ e o índio sempre seria maléfica ao nativo, que não aceita docilmente o invasor, mas o faz mediante alguns ritos onde o respeito entre ambos os põe como iguais, para que depois se revelem as dessemelhanças e contradições desse contato.

⁸⁶ Branco aqui não designa raça, mas substitui, em essência, o termo português, que não pode ser usado para Martim, que é brasileiro. Essa questão está explicitada mais adiante.

Atentando ao texto, notamos que se Iracema se entrega completamente a Martim, num primeiro momento isso acontece porque, mesmo ferido, ele não revida. Ele a considera como guerreira, mulher e índia, garantindo com sua imobilidade e sorriso⁸⁷, na dor da flecha que o punge, o direito de se explicar e mostrar a que veio.

Então ocorrem as trocas e conhecimentos que levarão à desdita da tribo Tabajara⁸⁸, não fruto de um sacrifício incondicional, mas produto da manutenção de códigos de hospitalidade, honra e valentia, somados a uma análise do valor dos amantes por parte de ambos, que se supõem símiles em seus sentimentos, evidência sempre contrariada pela realidade dos fatos.

O estrangeiro torna-se senhor na cabana de Araquém, não por ser branco ou forasteiro, mas sim porque o costume dos índios assim o exige. Quando Martim agradece a hospitalidade, o pajé lhe responde: *“Foi a Tupã que o pajé serviu: ele te trouxe, ele te levará. Araquém nada fez pelo hóspede”*⁸⁹.

Marcado fica que não existe nenhum favorecimento a Martim, que ele é mais um trazido até a aldeia e que se fica e é bem recebido, isso se deve a Tupã, não a alguma característica sua. Identificando-se, o guerreiro branco mostra ao líder índio as marcas e significados que vieram junto com sua chegada, ao que este conclui: *“Foi algum mau espírito da floresta que cegou os olhos do guerreiro branco no escuro da mata”*⁹⁰.

E doce fica o verbo que passa a desenrolar as ações da “virgem de Tupã” e de seu amante/algoz na cabana que também é dele, por respeito e dignidade. Se ele mantiver os ritos, seguir os passos como dele se espera, sua ida será calma como a vinda.

Mas algo está diferente dentro de Martim, pois Iracema lhe trouxe os favos de mel e, depois de os ter provado (ainda que por enquanto só em prenúncio), leva agora a lembrança dela na alma.

⁸⁷ “De primeiro ímpeto, a mão lesta caiu sobre a cruz da espada; mas logo sorriu. [...] Sofreu mais da alma que da ferida.” *OC: III – Iracema*, p.239.

⁸⁸ Desdita igual, mas oposta, a que ocorre à casa dos Mariz.

⁸⁹ *OC: III – Iracema*, p.241.

⁹⁰ *Ibidem*, p.242. O pajé sabe que um mau espírito não só desviou um guerreiro, mas trouxe um inimigo para sua aldeia. Alencar quer deixar já uma pista sobre o desenrolar da obra, posto que a sentença fica suspensa no fim do capítulo, e que uma cena idêntica de reconhecimento e pronúncia se desenrolará com o avô de Poty. Sutilmente já antevemos os embates da ação futura. O tema está exposto, mesmo que encoberto.

Vendo que fugir lhe é agora já impossível, Martim retorna e cumpre os desígnios que o fado (ou o mau espírito da floresta) lhe impingiu. Toma ele também do amargo licor que a índia lhe prepara e recebe ternos sonhos, mostrando neles que está indelevelmente preso a ela. O onírico espelha e confirma o real, e os dois mundos se tocam na embriaguez lânguida do amor, que acorrenta e tempestua os amantes.

A outra ponta do triângulo aparece, sutil, mas poderosa, do coração da mata: Irapuã, ultrajado em seu direito de casta em relação ao fruto proibido. Ele, o maior guerreiro tabajara, considera-se, por valor, o primeiro a merecer a virgem e não admite perdê-la para um estrangeiro. Sua ira só se retém com a firmeza de decisão de Iracema e ele cede para não a enfrentar, esperando o momento certo.

Estabelecidos esses pontos cardeais, partamos para o mapa de suas desventuras, observando porque está tudo assim posto e como isso nos orienta. Com o terreno reconhecido, percebemos que os lugares no mundo começam a se desordenar, tornando-se os personagens degredados: postos, por fatos alheios a si, numa terra outra com a qual não têm eles os laços primordiais da origem, que lhes garanta filiação e estória.

Nesse estado, têm eles as condições necessárias para vivenciarem a saudade do que perderam e o sentimento de abandono. O que isso quer dizer no todo da obra e em conjunto com os outros escritos brasílicos de Alencar é o nosso centro de interesse, que mais acuradamente passamos a analisar.

2.2.2- A Arte do Astrolábio

As pretensões de José de Alencar para com *Iracema* estão bem claras no conjunto que formam o prólogo desta obra e seu posfácio, a *Carta ao Dr. Jaguaribe*, não orientando a leitura do texto, mas informando sobre as suas motivações e idéias sobre o escrito.

Portanto, existe uma intencionalidade marcada em *Iracema*: “Este livro é, pois, um ensaio ou antes mostra. Verá realizadas nele minhas idéias a respeito da literatura nacional; e achará aí **poesia inteiramente brasileira, haurida na língua dos selvagens.**”⁹¹

Dependendo do efeito do ensaio, levar-se-á a termo o projeto do poema (*Os filhos de Tupã*):

*Em um desses voveres do espírito à obra começada (Os filhos de Tupã), lembrou-me de fazer uma experiência em prosa. O verso pela sua dignidade e nobreza não comporta certa flexibilidade de expressão que entretanto não vai mal à prosa a mais elevada. A elasticidade da frase permitiria então que se empregassem com mais clareza as imagens indígenas, de modo a não passarem despercebidas. Por outro lado conhecer-se-ia o efeito que havia de ter o verso pelo efeito que tivesse a prosa.*⁹²

Essa obra em prosa revela-se um exercício de poesia nos pontos que Alencar lhe considera fundamentais: a língua e o belo. Da incoerência entre ambos, queixava-se ele, falando das obras de “tema indígena” que lera:

*Muitas pecavam pelo abuso dos termos indígenas acumulados uns sobre outros, o que não só quebrava a harmonia da língua portuguesa, como também perturbava a inteligência. Outras eram primorosas no estilo e ricas de belas imagens; porém lhes faltava certa rudez ingênua de pensamento e expressão, que devia ser a linguagem dos indígenas.*⁹³

A manifestação da poesia nacional deveria, pois, conter essa “rudez ingênua”, excluindo o uso de eruditismos lingüísticos e incluindo, de modo coerente e medido, termos da própria língua dos índios.

⁹¹ OC: III – *Iracema*, p.307. Grifo meu.

⁹² Ibidem, p.307.

⁹³ Ibidem, p.306.

Esses componentes do uso de linguagem, já sentidos anteriormente n'O *guarani*, são implementados agora pela opção por um outro gênero, dentro da mesma classificação canônica de romance, mas dito poema⁹⁴, no qual o verso, diluído, pudesse ainda conter, esteticamente, o sentimento poético que terra brasil necessitava imprimir na alma dos leitores.

Espelhando isso com as *Cartas sobre a Confederação dos Tamoios*, seu manifesto poético, pré-escritura romanesca, percebemos que as proposições vão sendo realizadas gradativamente, e que *Iracema* é um marco divisor.

A proposta era a de escrever “*um poema, mas não um poema épico; um verdadeiro poema nacional, onde tudo fosse novo, desde o pensamento até a forma, desde a imagem até o verso.*”⁹⁵, indo de encontro aos padrões estabelecidos e buscando inspiração unicamente na natureza. Esta, se não lhe “*inspirasse uma poesia nova, se não desse ao [...] pensamento outros vôos que não esses adejos de uma musa clássica ou romântica*”⁹⁶, levariam-no a quebrar a pena, pois “*não a mancharia numa poesia menos digna de meu belo e nobre país*”⁹⁷.

A opção pelo símile, e não pela metáfora, foi proposital para marcar o pensamento “ingênuo” dos índios, como nos diz M. Cavalcanti Proença:

*[...] o símile, em Alencar, é um dos elementos indispensáveis que fixam e valorizam a cor local. Os termos indígenas traduzidos pelos apostos [...]; as imagens tiradas da flora e da fauna [...], recebem o reforço da maneira ornada com que se apresenta a linguagem: utilizando a perífrase para fugir às repetições, para suprir o vocabulário reduzido que deve ser o dos indígenas; o símile, como busca de precisão para uma linguagem primitiva; o uso de terceira pessoa, ainda com o sujeito falante, traço da linguagem das crianças e, por analogia, dos indígenas; até mesmo o uso de vocábulos clássicos, acentuando o recuo no tempo, a velhice da lenda.*⁹⁸

⁹⁴ Machado de Assis afirma, em seu ensaio *Iracema*, que: “*O livro do Sr. José de Alencar, que é um poema em prosa...*”. In: ALENCAR, José de. *Iracema*. Rio de Janeiro: EDUSP, 1979, p.148.

⁹⁵ OC: IV – *Cartas...*, p.875

⁹⁶ Ibidem, p. 865

⁹⁷ Ibidem, p. 865

⁹⁸ PROENÇA, M. Cavalcanti. Transforma-se o amador em coisa amada. In: ALENCAR, José de. *Iracema*. Rio de Janeiro: EDUSP, 1979, p. 218.

Então, na suave prosódia indígena, representada por termos eufônicos e imagetivamente belos, a simplicidade de pensamento alia-se a um primoroso trabalho de metáfora, que vai muito além da tão professada “cor local”, posto que existe uma profusão de perfumes, sabores, tatos e luzes em *Iracema*, garantindo que na leitura se presentifique com vigor cada momento vivido pela heroína.

Porém, além desse trabalho lingüístico, para que tudo se torne simples como o pensamento primitivo e, ao mesmo tempo, belo como exige a matéria, lendas e personagens nunca usados por nenhuma epopéia, como nos diz nas *Cartas...*, existe um outro labor poético, que transforma o aparente em aparato para o que por detrás se encena. Descortina-se, então, a grande alegoria, calma Ariadne por onde se guia todo o poema.

Não nasce uma nação do ventre cansado de Iracema, nem é esse filho uma auspiciosa promessa. O que gera a índia é um fruto torto, gestado de inquietação e lágrimas, forjado pelo abandono, e que carrega então por nome essa desdita: Moacir, o saído da dor.

Mais atentos, percebemos que a saudade e o sofrimento que geram Moacir não são unicamente os de Iracema, mas um somatório do abandono a que são submetidos vários personagens, abandono esse que os deslocam e fazem então surgir saudades, não apenas geográficas, mas saudades de toda condição perdida durante a trajetória.

Produto desse processo, Moacir aponta para uma problematização na realização da lenda, posto que não há conciliação ou momentos redentores na jornada, a não ser em parques idílios, breves e findos e que, ao fim, se tornam malogro e perdição.

Se a saudade de Iracema por Martim marca o final da obra, a saudade de Martim se descortina cedo, e expõe toda a problemática dos dois amantes. Ele sente falta de sua pátria⁹⁹, que, mesmo sendo próxima, parece dele apartada por um mundo inteiro, porque o que se perde, deixado para trás, parece sempre irre recuperável depois que outras coisas se vivem e se conhecem.

⁹⁹ Mais tarde saberemos que “*seu berço natal, onde ele vira a luz americana*” (OC: III – *Iracema*, p.278) é a cidade de Natal, como nos explica o autor em nota: “*Rio que rega a cidade do Natal, donde era filho (Martim) Soares Moreno*”. OC: III – *Iracema*, p.278.

A fundação desse sentimento, segundo Vitor Hugo, muito lido por Alencar, é assim constituída:

[...] com o cristianismo e por ele se introduzia no espírito dos povos um sentimento novo, desconhecido dos Antigos e singularmente desenvolvido entre os Modernos, um sentimento que é mais que a gravidade e menos que a tristeza: a melancolia¹⁰⁰”

Hugo passa a explicar que o mundo pagão não trazia complexidades ao mais reles dos cidadãos, e o mundo para ele era imutável. Com o advento do cristianismo, toda uma sociedade se apaga, “morre”, e esse processo de desagregação leva os homens a perceberem sua condição:

O homem, concentrando-se em si mesmo em presença dessas profundas vicissitudes, começou a sentir dó da humanidade, a meditar sobre as amargas irrisões da vida. Desse sentimento, que tinha sido para Catão pagão o desespero, o cristianismo fez a melancolia.¹⁰¹

Nisso Vitor Hugo está em perfeita consonância com Chateaubriand, que no *Gênio do Cristianismo* nos expõe que:

*[...] os gregos e os romanos, não estendendo a vista além da vida, e não antevendo prazeres mais perfeitos que os deste mundo, não eram, como nós, propensos a meditar e desejar, por causa da natureza do seu culto. A religião cristã, ajustada às nossas misérias e necessidades, oferece-nos incessantemente o duplo quadro das tristezas da terra e das alegrias do céu, e destarte abre no coração uma fonte de males presentes e de esperanças longínquas, donde derivam inesgotáveis abstrações. **O cristão considera-se sempre um viajero que vai aqui passando por vales de lágrimas, sem outro repousar que o da sepultura.** O mundo não é objeto de seus votos, porque sabe que **o homem vive poucos dias**, e que este objeto depressa lhe fugiria.¹⁰²*

¹⁰⁰ HUGO, Vitor. *Do grotesco ao sublime – prefácio de Cromwell*. São Paulo: Perspectiva, 1988, p. 22.

¹⁰¹ Ibidem. p.23.

¹⁰² CHATEAUBRIAND. *O Gênio do Cristianismo*. Rio de Janeiro: W.M Jackson Inc, 1949, p. 274-275. v.1. Grifo meu.

Portanto, com o ideário cristão primitivo, surge um perpétuo sofrimento terreno e uma constante melancolia, produzida pelo confrontar da situação para sempre perdida, o Éden, com a condição atual, a provação do caminho. O lume é sempre a redenção salvadora que vem com a promessa do paraíso, depois da morte.

Já na época romântica, o desenvolvimento desse sentimento aprofunda-se em solidão e desamparo:

e o espírito humano recebeu [...] uma impressão de tristeza, e talvez até um toque de misantropia, que nunca se desvaneceu de todo. Por toda parte se ergueram mosteiros, onde se asilaram infelizes enganados pelo mundo, e almas que mais queriam ignorar certos sentimentos da vida [...]. Mas, em nossos dias, quando os mosteiros [...] faltaram a essas almas ardorosas, elas ficaram como estrangeiras no meio dos homens. Desgostadas pelo século, intimidadas pela sua religião, ficaram no mundo sem se darem ao mundo: aí, tornaram-se presa de mil quimeras; aí se viu nascer essa delinqüente melancolia, que se gera do grêmio das paixões, quando essas paixões, sem fito, se devoram a si próprias no coração solitário.¹⁰³

O conflito das paixões a “devorarem-se nos corações solitários”, em *Iracema*, está simbolicamente polarizado pelas características de doçura e amargura dos personagens e coisas.

O mel, os doces lábios da heroína, depois de provado, opõe-se ao amargor do licor da jurema¹⁰⁴, que arrebatava e desvirtua, assim como o estado primitivo, onde tudo era harmônico e bom (Éden), opõe-se à desdita (vale de lágrimas).

E esse tema desenvolve-se reiteradas vezes, mostrando que somente nos princípios existiu a possibilidade de felicidade e que, a partir do momento em que se alterou significativamente o mundo, não há mais nada a esperar que não o fim da existência.

¹⁰³CHATEAUBRIAND. *O Gênio do Cristianismo*. Rio de Janeiro: W.M Jackson Inc, 1949, p. 275. v.1. Grifo meu.

¹⁰⁴ Conforme nota 26 do autor (OC: III – *Iracema*, p.243) a jurema (ou gerema, ou acácia) “dá um fruto excessivamente amargo, de cheiro acre, do qual juntamente com as folhas e outros ingredientes preparavam os selvagens uma bebida.”

Cíclicos, o mel e as abelhas, as diversas seivas de onde elas o produzem, recheiam a lenda de um sabor que ao final se torna acre porque destrói:

- O mel dos lábios de Iracema é como o favo que a abelha fabrica do tronco da andiroba: tem na doçura o veneno. A virgem dos olhos azuis¹⁰⁵ e dos cabelos do sol guarda para seu guerreiro na taba dos brancos o mel da açucena.¹⁰⁶

Da outra característica relacionada ao mel é feito o nome de Irapuã (Mel redondo), a “abelha virulenta e brava”, a sentença mortal contida não no paladar, mas no ferrão que punge e envenena, o aguerrido que teve sua flor levada e que não pode fazer outra coisa que combater. O motriz de sua sanha é sua terra invadida e a virgem tabajara, sobre a qual pressupõe direitos, vilipendiada; em suma, seu posto de “*maior chefe da nação*” afrontado por Martim, por Iracema, por Araquém e por Andira.

Com relação aos dois últimos, fica clara a disputa entre a força da juventude (Irapuã) e a estratégia¹⁰⁷ (Andira) e astúcia¹⁰⁸ (Araquém), provenientes da experiência. Irapuã faz todas as guerras por Iracema, e é somente o golpe dela que o detém, não por sua força, mas pela seiva de Irapuã, pelo que nutre por ela, “*que o podia abater, como a jandaia abate o prócero coqueiro roendo-lhe o cerne.*” (OC: III – *Iracema*, p.274). Irapuã se apaga, sai de cena nesta batalha, despojado, vencido ferrão pela doçura feminil.

Dele não se saberá mais, a ele, vencida sua tentativa de recuperar o mundo que foi modificado e de vingar seu povo, só resta melancolicamente desaparecer, pois as “saudades” vencidas levam ao amargo retorno ao estado primeiro de todas as coisas, a não-existência que livra a todos do infortúnio supremo que é a vida: a morte.

¹⁰⁵ Martim é apresentado na obra como um guerreiro que: “*Tem nas faces o branco das areias que bordam o mar; nos olhos o azul triste das águas profundas.*” (OC: III – *Iracema*, p.239) Não pode evocar outro sentimento esse mesmo azul nos olhos da mulher rival que essa mesma tristeza.

¹⁰⁶ OC: III – *Iracema*, p.251.

¹⁰⁷ Quando os índios se reúnem e Irapuã propõe o ataque aos pitiguaras (OC: III – *Iracema*, cap.5), Andira diz que a melhor opção seria esperar que eles se aproximassem das serras e então atacá-los, o que Irapuã interpreta como sinal de covardia.

¹⁰⁸ O “truque” da caverna por onde fala Tupã (OC: III – *Iracema*, cap. 11) é o único artifício que arrefece o ódio de Irapuã, que contra o deus não pode combater e que sua palavra deve respeitar.

A aceitação de que a vida é um mar de infortúnios, pois não se pode tornar ao mundo de que se tem saudades, é o cerne do sentimento de abandono, que gera a melancolia.

O melancólico pode ser assim definido:

*O melancólico é um exilado, petrificado num deserto de solidão [...] ou num cenário de devastação universal. [...] Viúvo inconsolável, o melancólico atesta em silêncio que nenhuma circunstância [...] poderia ser causa da perda irreparável que ele sofre.*¹⁰⁹

Desterrados neste mundo, os melancólicos têm nostalgia de algo que perderam, algo que toda a humanidade perdeu, e sonham com a possibilidade de uma felicidade futura. O presente é um estado de prostração que constantemente faz lembrar que a criação divina é perfeita, que o homem, inserido nela é pequeno, e muito pouco, e, mais que tudo, que ele não possui maestria para tamanha obra.

Segundo Löwy e Sayre:

*A visão romântica é caracterizada pela convicção dolorosa e melancólica de que o presente carece de certos valores humanos essenciais que foram alienados. Nesse caso, é um sentido agudo de alienação vivenciado, muitas vezes, como exílio [...]. A alma, núcleo do ser humano, vive aqui e agora longe de seu verdadeiro lar ou de sua verdadeira pátria. [...] O que deseja de forma mais ardente é encontrar, de novo, seu lar, voltar à pátria, no sentido espiritual, e é precisamente a nostalgia que está no âmago da atitude romântica. O que falta ao presente existia antes, em um passado mais ou menos longínquo.*¹¹⁰

No romance *Iracema*, as estratégias para se superar esse estado são duas: o enfrentar essa condição, e aceitar o que provém dela: a morte, como fazem Irapuã e Iracema; ou conformar-se com isso e procurar, através da transposição de diversos mundos, o não-estar em um lugar preciso, criando entre-lugares, o que os torna viajantes eternos, como Cauby e Martim.

¹⁰⁹ “*Le mélancolique est un exilé, pétrifié dans un désert de solitude [...] ou dans un décor de dévastation universelle [...]. Veuf inconsolable, le mélancolique témoigne en silence qu’aucune circonstance [...] ne saurait être cause de la perte irréparable qu’il subit.*” Segundo JURANVILLE, Anne. *La femme et la mélancolie*. Paris: PUF, 1993, p. 33.

¹¹⁰ LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. *Revolta e Melancolia: o romantismo na contramão da modernidade*. Petrópolis: Vozes, 1995, p. 40.

Cauby teve sua irmã, a alegria de sua tribo, e de seu pai levada embora, mas em vez de aceitar o sofrimento que se abateu sobre seu clã, perdoa Iracema por tê-los abandonado e vai a um mundo que não é o seu, o entre-lugar a meio caminho da serra e do mar, onde o casal erguera sua cabana, pela simples “*vontade de ver Iracema*”. Nessa peregrinação, que ele propõe como constante, já que tornará “*todas as vezes que o cajueiro florescer*”, ritualiza seu elo com o passado irrecuperável e pode tornar ao lugar que existe em sua memória, garantido pelo seu sentimento fraternal e familiar. Aquele não é seu mundo, mas aqueles ainda podem ser os seus.

Para Martim a situação é diversa. Mesmo quando tenta, através de sua transformação em Coatiabo, ele não consegue manter uma relação de pertença com essa terra nova em que se encontra. Sempre mantém um dos seus olhos tristes no horizonte, procurando seus iguais, mesmo sabendo ser impossível voltar¹¹¹, depois de tudo que passou.

Ele não consegue se identificar porque é de outro lugar, seja na tribo tabajara, seja entre os pitiguaras, ou em sua cabana: sempre um estrangeiro, sem relação com o território, somente com Iracema, alento mas sobretudo dissabor de tê-la tornado infeliz, lembrado continuamente no semblante melancólico da esposa.

Martim também transita entre os mundos, mas ao contrário de Cauby, não ritualiza seu passado, não manifesta seu desejo de reconstruir a memória do que perdeu, somente se resigna com sua saudade, seja na partida: “*Nesse momento o lábio arranca da alma um **agro** sorriso.*”¹¹² ou no retorno: “*Afinal volta Martim de novo às terras, que foram de sua felicidade e são agora de **amarga saudade**. [...] Muitas vezes ia sentar-se naquelas **doces areias**, para cismar e acalantar no peito a **agra saudade**.*”¹¹³

¹¹¹ Quando bebe do segredo da Jurema, diz o autor de Martim: “*Ei-lo que volta à terra natal, abraça a velha mãe, revê mais lindo e terno o anjo puro dos amores infantis. Mas por que, mal de volta ao berço da pátria, o jovem guerreiro de novo deixa o teto paterno e demanda o sertão? [...] já chega aos campos do Ipu. Busca na selva a filha do pajé.*” (OC: III – Iracema, p.247-248). Tendo provado do mel e do amargor, está preso definitivamente.

¹¹² OC: III – Iracema, p.238. Grifo meu.

¹¹³ Ibidem, p.303-304. Grifo meu.

O filho de tamanho sofrimento, o depositário de todo o abandono e saudade, de toda transformação irreversível na trajetória dos personagens é Moacir, filho da dor. Simboliza que é impossível erguer uma nação num lugar em que todos se sentem estrangeiros, em que ninguém possui laços senão com o que perdeu e pelos quais, terra natal, condição anterior, paraíso perdido, se penitenciam continuamente.

Ele não possui com a terra em que viverá, se é que aqui se estabelecerá o instável Martim, vínculos precisos, posto que a mãe foi apagada, assim como toda a tradição e cultura que lhe poderiam ser transmitidas. Sem vínculo ele não tem garantida sua memória; e estando a mairi erguida e tendo medrado, além de ter germinado a “*palavra do Deus verdadeiro na terra selvagem*”¹¹⁴, só restam a Moacir as características brancas, sendo a maior delas, o sentimento de se estar fora do lugar, o degredo.

Considerando-se que Iracema seja anagrama de América¹¹⁵, e trabalhando nesse mesmo sentido, Moacir, além de significar “nascido do meu sofrimento”¹¹⁶ anagramaticamente modificado, também pode ser *racimo*, ou seja, cacho, e, por extensão, *vinho*¹¹⁷. Tornando a nossa simbologia, da doçura suprema dos lábios da mãe, transformado em acre sabor nas saudades dos demais personagens, fica ao fim esse gosto amargo do vinho. Vinho esse que segundo a “*palavra do Deus verdadeiro*”¹¹⁸ é o sangue de Cristo, memória viva, sempre atualizada no ritual cristão, das penas terrestres que devem ser sofridas para que se alcance a redenção, posto que o Paraíso foi perdido e só resta a eles esperar o julgamento *post mortem*.

¹¹⁴ OC: III – *Iracema*, p.304

¹¹⁵ O dicionário Aurélio elenca como um exemplo de anagrama: “*E dizem que a Iracema do romance de Alencar, é o anagrama de América.*” (João Ribeiro, *Curiosidades Verbais*, p. 76). Vale ressaltar que Ira (“mel”, segundo OC: III – *Iracema*, p.237, nota 2), que também significa “*saído de*” (OC: III – *Iracema*, p.297, nota 119) faz parte de vários nomes de personagens, como IRApuã, AndIRA, IRAcema, mARtIm, bem como de moAcIR. São todos eles ligados pela doçura e por serem “saídos de” algum lugar. Da felicidade do mel ao sentimento de exílio, todos estão unidos pela mesma marca, pelo mesmo destino.

¹¹⁶ OC: III – *Iracema*, p.297, nota 119.

¹¹⁷ Conf. FARIA, Ernesto. *Dicionário Escolar Latino Português*. Rio de Janeiro: FAE, 1994.

¹¹⁸ OC: III – *Iracema*, p.304

2.2.3 Porto Seguro: gleba arrasada

Uma estória cíclica, que se conta mostrando o final, a partida de Martim, Moacir e de Japi numa jangada, da qual se diz: *“Enquanto vogas assim à discricção do vento, airoso barco, volva às brancas areias a saudade, que te acompanha, mas não se parte da terra onde revoa.”*¹¹⁹

É esta a estória de uma saudade¹²⁰, que se encena num cenário glorioso, iluminado, apoiada por um aparato lírico composto de eufonias, imagens belas e sinestésias variadas. É a estória da formação de um sentimento nacional, que não é o sentimento pátrio, mas sim seu oposto, o sentimento de ser permanente estrangeiro, o degredo, uma marca indelével e constante que arrebatava e cria, da percepção do abandono, o murmúrio da melancolia.

Degredada é Iracema, perdida entre dois mundos de que não pode participar; estrangeiro é Martim, numa terra que mesmo sendo sua pela condição de branco, não é aquela em que desejava estar; desterrado é Andira, num mundo em que sua sabedoria não é mais respeitada; alienado é Araquém, que não faz parte de um mundo de onde já se pode tomar seu mel primoroso, desrespeitando-o de todo; vilipendiado é Cauby, que tem roubada sua irmã e a ordem coesa de seu mundo; degradado é Irapuã, que desceu da mais alta serra e viu seu desejo levado e sua bravura invalidada pelo amor de Iracema pelo estrangeiro; e, sobretudo, degradado é Moacir, tradição, educação, mentalidade e mundo “branco” na terra nova, que não tem nada de sua.

¹¹⁹ OC: III – *Iracema*, p.238.

¹²⁰ A dedicatória do livro é: *“À TERRA NATAL - um filho ausente”* (OC: III – *Iracema*, p.231). Saudade é o que expressa o sentimento de um filho ausente de sua terra natal. Alencar parece dialogar novamente com suas *Cartas...* sobre o poema de Gonçalves de Magalhães, a quem critica da seguinte maneira: *“Se trago isto, é para mostrar que não sou exigente, e que tenho, como todo leitor, o direito de, acabando de ler um poema nacional, pedir ao poeta que o escreveu ao menos uma criação nova, que fique como a recordação agradável dessas quatrocentas páginas inspiradas pela natureza, e escritas longe da pátria, para melhor senti-la e compreendê-la”* (OC: IV – *Cartas...*, p.879). Realiza Alencar um “poema nacional”, sendo “uma criação nova”, “inspirada pela natureza” e escrita com saudades da pátria, estando onde estiver. O revide veio a caráter.

Assim sendo, se *Iracema* é América, desterrada está a alegoria, embrenhada entre tantas similitudes fagueiras, que denotam uma beleza esplêndida onde há, perceptível somente se esquecermos a facilidade das leituras de uma história de amor, uma discussão profunda sobre o lugar que se formou nesse Brasil novo, sobre esse Portugal fora do eixo, degradado pela usurpação e degredado pelo esvaziamento de seus costumes, tradições e mitologias, substituídos pelo entre-lugar onde nada se forma e nada se gera.

O filho sem ligação com o passado da América exaurida só pode ser o filho da dor e da perda. Sem uma mitologia edificante, que na junção de duas culturas distintas soa impossível, esse parto impõe uma necessidade, demonstra um vazio que só pode ser preenchido com outra estória, na qual as duas partes sejam iguais e que ao se respeitarem mutuamente, construam e ergam a nação nova.

Esse outro mito nos será apresentado mais tarde, com o advento de *Ubirajara*, quando o senhor soberano é aquele que consegue perpassar os mundos através de várias identidades, mantendo vínculos com as duas culturas, a sua e a de outrem, e proporcionando a geração de uma nova, que contenha elementos de ambas, sem nenhum apagamento, como em *Iracema*, ou superação de uma por outra, o caso de *O Guarani*.

Abraçando um simbolismo cristão, o do eterno sofrimento por uma condição perdida, Alencar o amplificou, tornando-o a essência da impossibilidade de formação nacional e, ao mesmo tempo, o poetizou através do já citado aparato lírico, e do simbolismo do mel e da amargura, do doce hálito e do vinho espremido do seio da mãe moribunda, fazendo com que seu romance se erguesse, com essas alegorias, à condição de poema, um poema novo que ficaria para sempre no imaginário brasileiro.

Senhor de sentidos ocultos e mestre de alegorias, José de Alencar nos ensina que não devemos prestar atenção somente no que ele nos mostra, mas principalmente para onde aponta o que ele nos mostra.

2.3- Deuses Bravios Retornam

2.3.1- Ares Trespassados Sibilar

Depois de um hiato que dista de quase dez anos uma obra e outra, o retorno ao tema indianista se dá de forma diversa, mas fecha com aldrava dourada um ciclo que tem em si a tônica de um Brasil impróprio e desprovido de possibilidades.

Ubirajara nasce mostrando o índio como realmente ele era, calcado em uma profusão de notas de cronistas e viajantes, pondo por terra todas as críticas feitas sobre a falta de verossimilhança entre os personagens e quem de fato eles representavam, de que fora vítima Alencar durante suas outras produções indianistas.

A base de sustentação de todo o romance é a demonstração, mais antropológica que poética, da civilidade do índio, quando o homem civilizado ainda não o tinha encontrado.

Alencar deixa claro na *Advertência* do romance que as impressões sobre os índios eram todas de europeus, que “*Não se lembravam, ou não sabiam, que eles mesmos provinham de bárbaros ainda mais ferozes e grosseiros do que os selvagens americanos.*”¹²¹ e que se deviam “*escoimar os fatos comprovados, das fábulas a que serviam de mote [...]*”¹²², ou seja, autenticar uma visão brasileira dos índios, assumindo-os como origens da nação e desprovendo-os das fantasiosas características que os estrangeiros lhes tinham imposto.

Tornou-se uma profícua opção, num momento em que o indianismo já perdera a voga, fazer dos índios a substância brasileira por excelência: mesmo em sua condição mais crua, na visão acurada e verdadeira das crônicas, eram ainda eles os depositários de toda a essência do sentimento nacional, era deles ainda a melhor condição para fornecer uma mitologia do começo da terra nova, para uma literatura que com vagar se erguia.

¹²¹ OC: III – *Ubirajara*, p.327.

¹²² Ibidem, p.327.

Despidos de adereços e mostrados plenos em sua cultura, os índios resplandecem a aurora dos tempos brasílicos e ampliam as possibilidades simbólicas, já que estão num mundo tão novo que não fora ainda sequer visto pelos homens brancos. Nestas condições, mantêm com eles somente o que lhes é primordial, podendo ser comparados ao que, em essência, os civilizados também são, mostrando o que o encontro entre as culturas causou.

Alencar demonstra que o estágio “selvagem” do nosso índio era ultrapassado por um conceito maior de justiça e respeito, de igualdade e valor que foi conspurcado pela barbárie do homem branco, aterrorizando e aprisionando sem escrúpulos em nome de impérios comerciais. Sozinho em suas aventuras, no mundo natural que o pertence, e ao qual pertence, este ser já possui seus códigos, suas relações sociais e liames vários de pertença e exclusão que geram sentimentos pátrios e identitários.

Porém, a vontade de um homem pode se sobrepor às instituições sociais, contanto que todos os ritos e códigos sejam mantidos e que os caminhos precisos sejam percorridos.

Simplificando a questão, pode parecer somente uma necessidade de moral, que Alencar aplicaria em sua obra, mas por trás dessas manutenções e respeitos está uma das características principais do mito, o fato dele ser “exemplar”, de fundar significados e servir de “modelo aos comportamentos”:

[...] o mito é suposto exprimir a verdade absoluta, porque conta uma história sagrada, quer dizer, uma revelação trans-humana que teve lugar na aurora do Tempo, na época sagrada dos começos (in illo tempore). Sendo real e sagrado, o mito torna-se exemplar e, por conseguinte, passível de se repetir, porque serve de modelo e, conjuntamente, de justificação a todos os actos (sic) humanos. Noutros termos, um mito é uma história verdadeira que se passou no começo dos tempos e que serve de modelo aos comportamentos humanos.¹²³

¹²³ ELIADE, Mircea. *Mitos, Sonhos e Mistérios*. Lisboa: Edições 70, 1989, p. 15.

Ubirajara pode ser lido como um romance “antropológico”¹²⁴, partindo do princípio que está ele documentado com numerosas notas de cronistas, num esforço para dar a maior veracidade possível aos acontecimentos, propondo-se a ser fidedigno aos costumes indígenas.

Diverso disso, porém, o consideramos um romance mítico, que insere modelos comportamentais no contexto imagético brasileiro e fundamenta uma proposição de nação, a partir de uma origem longínqua (*in illo tempore*) que se realizaria caso os moldes de conduta primeiros tivessem sido seguidos como o foram nos princípios.

2.3.2- A Primeira Seta

Mesmo que seja claramente expresso que *Ubirajara* é um livro irmão de *Iracema* (OC: III - *Ubirajara*, p. 327), ele se abre também com traços d’O *Guarani*.

N’O *Guarani*, depois de nos serem apresentados cenário e bandeiras, a ação que realmente interessa se inicia com uma luta, em verdade uma caça: Peri enfrenta a onça para levá-la a Ceci. Em *Iracema*, após o prólogo (antecipação do final da estória), um doce embate se trava no começo da ação: Martim e Iracema se ferem e se conquistam, renunciando já seus enlaces, embates e dramas.

Os pares de opositores formam-se, portanto desde o princípio, devendo ser lembrado que o embate de Peri, como já foi visto, ocorre somente com ele mesmo, já que a Natureza é uma extensão dele próprio, e vice-versa.

Esse confronto inicial indicia as diferenças que se tentarão suprimir pelos pares opostos no desenrolar das tramas dos dois romances, sabedores nós de sua harmonia final impossível.

¹²⁴ Não podemos deixar de lado o fato de que Alencar tinha conhecimentos da ciência que viria depois se tornar a antropologia, como demonstra sua leitura de Max Müller, citado no final da *Bênção Paterna* (OC: I – *Sonhos d’ouro*, p.702).

No *Ubirajara*, tudo é diverso, mesmo sendo tão igual. Jaguarê encontra Araci na selva e o desacordo é resolvido porque, depois das ameaças mútuas que provam o valor de ambos, eles se batem numa prova veloz. Ele, mesmo a considerando uma presa fácil, tem que reconhecer que ela o venceu, com a maior das armas: *“Não te assustes, virgem das florestas; tua formosura venceu o ímpeto de meu braço e apagou a cólera no coração feroz do caçador. Feliz o guerreiro que te possuir”*.¹²⁵

Vendo ela também sua valentia, propõe que ele a eleve a máxima prova: a luta para tê-la como esposa. Ela o torna possibilidade, já que os laços estão formados: ambos se igualam em seus valores, sendo que o que os opõe é somente o fato de suas nações serem diferentes.

Jaguarê, porém, antes de tudo, está interessado em conseguir seu nome de guerra, pois para isso deixou sua taba. Nunca esquecendo sua esposa prometida, ele tem passos certos a seguir, chamando então os oponentes, “cativos do amor” de Araci, ao combate. Ela reverencia a beleza dele e espera que ele seja vencedor para sua própria alegria.

Em breves momentos, eles se reconhecem opostos, mas iguais, o que de melhor há em suas tabas e o que de melhor podem ter para si mesmos.

Não existe neste possível casal interdito trágicos ou raciais, somente as proibições morais devem ser mantidas, para que não haja a ruptura do sistema seguro onde vivem. Afora isso, se tudo se mantiver em sua ordem natural, eles podem, na eventualidade de assim desejarem, e se o conseguirem, ficar juntos.

Jaguarê espera paciente e, súbito, surge-lhe a realização de seu maior desejo, um bravo guerreiro com o qual lutará e que, caso o vença, levará como troféu e terá garantido seu rito de passagem ao mundo adulto da tribo¹²⁶. O combate inicia-se com um prévio desafio, posto que as nações não estão em guerra, e ambos guerreiros, iguais em valor, se medem dignamente durante horas, findando o evento somente com o ato simbólico da vitória, a imposição da mão sobre o ombro.

¹²⁵ OC: III – *Ubirajara*, p.333.

¹²⁶ Explicação contida na nota 05 do romance. OC: III – *Ubirajara*, p.329-330.

Na culminância dos atos bárbaros, encontra-se um emblema estabelecido e conhecido por todos aqueles povos da floresta, prova cabal de uma civilidade e respeito mútuo que tornam o fato irreversível. Derrota aceita, se é escravo ou se deve a vida ao vencedor.

Isso retoma nossa discussão sobre Peri e ratifica a irreversibilidade dos aspectos de sua servidão ao branco, que não tem nada de simples subserviência¹²⁷ ou “branqueamento racial” e “cordialidade” consentida, como propõe Silvina Carrizo:

Temos assim duas formulações apriorísticas que nos apontam os limites e impossibilidades no tratamento do outro: em Isaura [...]; em Peri, narrando-nos o processo de assimilação e aculturação sob o símbolo do índio cordial.¹²⁸

Peri não se entrega porque é fraco, gentil e dominável, o faz porque assim lhe era pedido por suas regras de honra; e num mundo regido por leis rígidas, as leis da Natureza, era preciso manter-se “fiel” a ela, para o ser consigo próprio.

Tornando ao *Ubirajara*, Jaguarê leva seu prisioneiro e consegue seu nome de guerra, sendo agora outro, mudando sua identidade e tornando-se chefe. Tem poder, glória e uma virgem que o aguarda, mas abandona tudo isso por causa de um sonho.

Não se deve estranhar a presença do “sobrenatural” dentro da trama, posto que essa possibilidade já fora explicada nas discussões sobre a epopéia nas *Cartas sobre a Confederação dos Tamoios*¹²⁹, sabedores que Alencar, nesses romances, diluiu suas pretensões épicas, contando, no início dos tempos, as façanhas de heróis que simbolizam a origem de um povo.

¹²⁷ Conforme BOSI (1992).

¹²⁸ CARRIZO, Silvina. *Fronteiras da imaginação: os românticos brasileiros: mestiçagem e nação*. Rio de Janeiro: EdUFF, 2001, p. 81.

¹²⁹ OC: IV – *Cartas...*, p.887.

Relevante é o fato de que Peri também recebe em sonho a visão da lara na qual esta lhe solicita a devoção¹³⁰, que só é efetivada pelos acontecimentos reais: o salvamento de sua mãe pela senhora branca.

O turbamento do sonho é tamanho que ele é tomado como verdade, sendo plausível de ser seguido sem muita meditação: os “instintos racionais”¹³¹ continuam operando como instintos.

Esses sonhos (tanto de Peri quanto de Ubirajara) produzem uma tristeza profunda, e essa tristeza, esse sentimento de inadequação – de estar-se fora de uma situação ideal, o tom de nossa análise de *Iracema* – gera as ações que os impelem à busca de uma condição outra, o transportar-se para uma suposta felicidade.

Peri sai em busca de sua lara para completar seu próprio sentido de existência, Ubirajara, por sua vez, vai preencher as possibilidades que lhe são assinaladas, antes de saber o que realmente lhe aguarda o futuro: “- *Filha de Majé, doce virgem, ainda não chegou o dia em que Ubirajara escolha uma esposa; nem ele sabe ainda qual o seio que Tupã destinou para gerar o primeiro filho do grande chefe dos araguaias.*”¹³²

Um pouco antes Jandira tenta propor a solução para a tristeza de Ubirajara:

- *A tristeza entrou no coração de Ubirajara, que não sabe mais dizer-te palavras de alegria, linda virgem.*
 - *A tristeza é amarga; quando entra no coração do guerreiro, o enche de fel. Mas Jandira fará como sua irmã, a abelha, ela fabricará em seus lábios os favos mais doces para seu guerreiro; suas palavras serão os fios de mel que ela derramará na alma do esposo.*¹³³

¹³⁰ OC: II – *O Guarani*, p. 138. É semelhante o êxtase induzido de Martim por Iracema (OC: III – *Iracema*, p. 247-248), que indica ao guerreiro que sua alma já está tomada pelo amor à virgem. Porém a efetivação será diversa, pelos confrontos aqui já estudados.

¹³¹ Por mais capaz de efetivar planejamentos e estratégias, Peri é sempre ação, e não importa o que se interponha a seus objetivos, ele os segue eliminando, com a morte, todos os obstáculos. Puro movimento, ele também é puro instinto: um dever a cumprir é mais pertinente que qualquer meditação ou racionalização a respeito.

¹³² OC: III – *Ubirajara*, p. 350-351.

¹³³ *Ibidem*, p. 350.

Não é preciso muito esforço para se perceber a analogia com Iracema¹³⁴, a doçura dos lábios tentando manter a custo o pensamento de seu guerreiro consigo, ainda que a tristeza e inadequação dele o façam varar distantes outras terras. A analogia entre o desespero das duas índias segue na fala de Jandira:

*- Teu amor, Ubirajara, ficará em meu seio como a flor no vale. Jandira te dará muitos filhos e todos dignos de teu valor. Nestes peitos que te pertencem, **ela os nutrirá com seu sangue [...]. Tua esposa te acompanhará por toda parte, na taba, como no campo do combate [...].***¹³⁵

Tanto numa quanto em outra obra, o esforço é inútil, e Ubirajara, antes de trair os sentimentos que não corresponde, abandona Jandira sem esperanças, dizendo-a merecedora de um guerreiro que a queira, em seguida dando-lhe a honra, para ela a injúria, de ser esposa de túmulo de Pojuçã. Sem resignar-se, ela afronta seu fado e parte, com o acordo do guerreiro a si destinado, que percebeu sua coragem e ímpeto, para ou concretizar seu amor, ou encontrar a morte.

Ubirajara parte para a taba tocantim e, lá chegando, reitera outro costume índio de que já tivéramos conhecimento em *Iracema*, o da hospitalidade:

*Os guerreiros que tinham acudido ao som da inúbia, deixaram passar o estrangeiro sem inquirir donde vinha, nem o que o trouxera. Era este o costume herdado de seus maiores; que o hóspede mandava na taba aonde Tupã o conduzia.*¹³⁶

Depois de ser recebido, Itaquê fuma com ele o cachimbo da paz e o saúda com uma descrição de toda a motivação desse ritual:

¹³⁴ Inclusive seu nome, Jandira, possui ligação com o mel, que faz lembrar Iracema.

¹³⁵ OC: III – *Ubirajara*, p. 351. Grifo meu.

¹³⁶ *Ibidem*, p. 361.

O hóspede é mensageiro de Tupã. Ele traz alegria à cabana, e quando parte, leva consigo a fama do guerreiro que teve a fortuna de o acolher. Nas tabas onde passa [...] ele conta as proezas dos heróis que viu em seu caminho e de quem recebeu o abraço de paz. [...] Ele traz consigo a sabedoria; [...] todos o escutam com respeito [...] para ensinar aos moços os costumes dos outros povos, as façanhas de guerras desconhecidas por eles e as artes da paz, que o estrangeiro viu em suas viagens. [...] O primeiro (hóspede) que apareceu na taba [...] tocantim foi Sumé, que veio donde a terra começa e caminhou para onde a terra acaba. [...] Quando o estrangeiro entra [...] o guerreiro [...] não sabe se ele é um chefe ilustre ou o grande Sumé que volta de sua viagem. [...] O hóspede [...] vai deixando a abundância da festa; depois do banquete de boas vindas as árvores vergam com os frutos e a caça não cabe na floresta. A cabana que fecha a porta ao hóspede, o vento a arranca, o fogo do céu a abrasa. O guerreiro, que não se alegra com a chegada do hóspede, vê murchar ao redor de si a esposa, os filhos, as mulheres e as roças que ele plantou.¹³⁷

Vemos as qualidades que advêm do bem receber, os males que causam não oferecer boa hospitalidade, e, além disso, existe sempre a possibilidade do grande ancestral estar dando a honra suprema através de sua visita através de um hóspede qualquer.

Em verdade é um código bem estabelecido, que garante o repasse de informações (sabedoria, conhecimento, fatos, modos, etc...) e a manutenção do processo de paz. Esta era preservada até através da escolha do nome para o hóspede, para que quem o recebia não soubesse do fato de ele lhe ser inimigo, porque o *“hóspede não devia encontrar na cabana onde se acolhia, senão a paz e a amizade”*¹³⁸

Ubirajara conhecia esses códigos, e sabia que não seria molestado contanto que seguisse os passos corretos do ritual. Escolhe o nome que encerra em si todo motivo secreto de sua estada ali: o que veio trazido pela luz do céu (Araci) – Jurandir. Ele oferece também sua parte na festa em sua honra, contando histórias de tudo que viu e viveu.

¹³⁷ OC: III – Ubirajara, p. 364.

¹³⁸ Ibidem, p. 365.

Na manhã seguinte, porém, vai revelar seu intento e passa de estrangeiro a servo de amor, cumprindo os trabalhos e as provas para conquistar sua esposa. Vai Jurandir provando seu valor em todos os aspectos, de início mostra-se bom provedor, fazendo abundar a caça e pesca na aldeia; depois, mostra-se um bom protetor, tanto salvando Araci dos perigos nos banhos, quanto da sanha de Jandira, que viera vingar-se do abandono.

Araci clama os costumes quando exige que Jandira, que havia atentado contra si, seja sua escrava, e não morta por Jurandir. A virgem tocantim propõe à sua inimiga serem irmãs na cabana do guerreiro que a escolheu por esposa, ao que a outra nega, preferindo a morte.

Entre elas também se demonstra um grande respeito pelos valores que cada tem em si, a juventude e formosura de uma, e a experiência somada ao fato de ser o objeto do primeiro amor, na outra. A contenda não se dá, e mesmo tendo sido libertada, Jandira fica presa a Araci por respeito à vontade de Ubirajara. A questão fica em aberto, com sua solução somente no desfecho.

Chega o dia do combate nupcial e Jurandir prova ser o mais valoroso, destro, robusto e persistente, tendo ainda passado pela prova em que a esposa demonstra aceitá-lo. Ritos cumpridos, agora ele pode levá-la para a cabana.

Porém, também precisa ele, de acordo com os costumes da tribo, declarar quem é, para que um inimigo não leve uma das mais formosas virgens. Após a cena do “reconhecimento”, Ubirajara é proibido de permanecer na taba, posto que é o matador do filho do chefe. Ele é respeitado por sua condição de hóspede, mas desfaz as obrigações da taba para com ele e declara a guerra. Na partida, por honra, impede que Araci o siga:

- Se Ubirajara tivesse rompido a liga de Araci, ela era sua esposa; e ninguém a arrebataria de seus braços. Mas a virgem tocantim não pode abandonar a cabana onde nasceu, sem a vontade de seu pai.[...] – Itaquê respeitou a lei da hospitalidade no corpo de Ubirajara; Ubirajara não deixará a traição na terra hospedeira.¹³⁹

¹³⁹ OC: III – Ubirajara, p. 390.

Segue mantendo os códigos e os costumes, esperando o momento certo para conseguir, no modo necessário, alcançar seus objetivos.

A lembrança de *Iracema* retorna, posto que esse mesmo respeito não é mantido, como já foi visto, porque os opostos, naquele romance, possuem entre si um grau elevado de impossibilidade de realização de sua união, o que aqui tende a zero. Ubirajara considera seus inimigos em todo seu valor, sabe ser merecedor, por seus atos, do que almeja, e mais que tudo preza seus oponentes como irmãos, inclusive sua esposa.

A relação eqüitativa para com os que o circundam é a característica que o levará a governar as diversas e posteriormente unas tribos.

As regras são rígidas e também mantidas no que tange à guerra: precedência, aliança, auxílio e até mesmo estabelecimento de quem tem o direito de matar outrem são estabelecidos e mantidos. Porém, um curumim quebra essa ordem ao se intrometer na luta entre dois guerreiros e vazar os olhos de Itaquê.

É reconhecida pelo cego chefe a vontade que o menino teve de salvar o pai, e que a vingança contra ele não seria louvável, deixando-o partir para que, quando for valoroso, volte e morra pelos de sangue tocantim.

Essa imperícia do jovem guerreiro é também uma retomada da mesma situação contida n' *O Guarani*, quando o imprudente D. Diogo mata uma índia, fato que desencadeia o ódio aimoré e o ataque à casa dos Mariz:

- *Apesar de minhas recomendações expressas, ofendestes um desses selvagens e excitastes contra nós a sua vingança. Puseste em risco a vida de vosso pai, de vossa mãe e de homens dedicados. Deveis estar satisfeito de vossa obra.[...]*
 - *Cometestes uma ação má assassinando uma mulher, uma ação indigna do nome que vos dei; isso mostra que ainda não sabeis fazer uso da espada que trazeis à cinta.*
 - *Não mereço esta injúria, senhor! Castigai-me, mas não rebaixeis vosso filho.*
 - *Não é vosso pai que vos rebaixa, [...] e sim a ação que praticaste. Não vos quero envergonhar, tirando essa arma que vos dei para combater pelo vosso rei; mas como ainda não vos sabeis servir dela, proíbo-vos que a tireis da bainha ainda que seja para defender a vossa vida.*¹⁴⁰

¹⁴⁰ OC: II – *O Guarani*, p. 62.

Tal desrespeito de D.Diogo lhe causa o banimento, ou nos termos de sua mãe, o “desterro”. O jovem guerreiro que ainda não souber servir-se das armas não merece o valor das batalhas e essa é a diferença crucial entre as duas situações: no Ubirajara, o curumim é preciso em seu disparo, demonstrando grande habilidade e honrando o nome de guerra que ainda não tem. Até mesmo um infrator dos códigos, que tolhe de Itaquê o direito de vingança de combater com Canicrã, deve ser respeitado, quando possui em si nobres qualidades que o farão um bravo inimigo no futuro, o que faria maior a glória do tocantim que vier a matá-lo.

Os sistemas de valores e a paridade entre elementos inimigos ou opostos se mantêm, e isso garante a unidade dos próprios elementos e da obra em si.

A unidade maior, porém, realiza-se ao final, quando já pelos tocantins é reconhecido que somente um guerreiro poderia brandir-lhes o arco da nação. Com seu maior chefe cego e seu mais valoroso fruto sem forças, tendo-se vergado frente ao inimigo, percebem eles o triste fim de uma linhagem e reconhecem o término de uma tradição, sabedores, porém, de que o valor e honra de seu nome podem ainda perpassar através daquela a quem este novo guerreiro conquistou por esposa: *“Assim a terra onde nasceu uma floresta de acajás recebe o limo do rio e gera nova floresta mais frondosa que a outra.”*¹⁴¹

Empunhando o arco tocantim, Ubirajara demonstra novamente sua força e mestria, unindo-o em seguida com o arco araguaia, e proclamando-se senhor das duas nações:

*- Este é o emblema da união. Ubirajara fará a nação tocantim tão poderosa como a nação araguaia. Ambas serão irmãs na glória e formarão uma só, que há de ser a grande nação de Ubirajara, senhora dos rios, montes e florestas. [...] – Abarés, chefes, moacaras e guerreiros de minhas nações, aqui está o arco de Ubirajara, o chefe dos grandes chefes. Suas flechas são gêmeas, como as duas nações, e voam juntas.*¹⁴²

¹⁴¹ OC: III – Ubirajara, p. 400.

¹⁴² Ibidem, p. 401.

Na nova batalha, empunha tanto a arma que conquistou por merecimento, quanto aquela que o fez guerreiro, e é com sua lança que vai arrancando as cabeças dos inimigos e fazendo-os fugir em carreira. Ele continua prezando seu nome, senhor da lança, e sua origem araguaia, porém vai, gradativamente, sobrepondo valores a partir de suas conquistas.

Voltando à cabana, além do seio da esposa, surpreende-lhe outra novidade: Araci mantém Jandira, graças à dívida de guerra, como serva, e propõe ao guerreiro o que ambas já tem como acertado consenso, ao que ele aquiesce: “- *Araci é a esposa do chefe tocanim; Jandira será a esposa do chefe araguaia; ambas serão as mães dos filhos de Ubirajara, o chefe dos chefes, e o senhor das florestas.*”¹⁴³

Mantidas todas as regras, respeitados todos os códigos, considerando-se sempre o oposto e o diverso como igual em valor e símile em condições, uma verdadeiramente nova nação pode se formar, digna e com o semblante erguido para novas conquistas e batalhas: o porvir.

Ubirajara nos conta um mito de origem de uma nação que não existe, uma formulação prescritiva, com códigos estabelecidos que, se mantidos, geram algo uno e fértil. Em oposição a *O Guarani* e à *Iracema*, onde as falhas e quebras da ordem provocam a fissura de todo sistema, aqui a manutenção é desde o princípio louvada, sendo a tônica de toda obra.

Nas outras obras, o Brasil é impossível, com aqueles parâmetros, de se formar; aqui ele é absolutamente plausível, mas assim não se concretizou.

Temos então duas alegorias de um Brasil impossível, mas realizáveis, e uma de um Brasil viável, porém não factível, o que joga o erro primordial para os inícios, propondo que, na origem, já fomos oblíquos e que esse sentimento nos leva adiante para o degredo, a incompletude e o desmantelamento.

O ufanismo cede lugar a uma profunda melancolia, quando assim somos postos frente a tudo que poderíamos ter sido e não fomos, quando antevemos nestas três obras de Alencar a grandeza vilipendiada de *Iracema*, a incondicional resolução tolhida de *Peri* e a firmeza esquecida de *Ubirajara*.

¹⁴³ OC: III – *Ubirajara*, p. 403.

O indianismo simboliza, nesses casos, a personificação de valores e conceitos deixados para trás nos tempos de outrora, na vastidão onde nos formamos, e que depois desta demonstração de como os perdemos e do que isso nos custou, nos conduz a uma reflexão não só da questão de a qual nação pertencemos, mas também sobre nossa própria humanidade.

3 A TERMO

Nota-se na obra de José de Alencar um intento claro, declarado tanto nos textos que precedem a escritura romanesca¹⁴⁴ quanto nos que organizam sua obra¹⁴⁵, de criar, se não em todo, pelo menos em seus aspectos possíveis e nascentes, a literatura brasileira.

Ela seria autêntica, porque usa a língua brasileira, a matéria e o cenário americano e também porque transpõe as formas canônicas, amalgamando-as, seja no romance histórico, podendo ser dito epopéia romanceada, seja no poema em prosa, ou na fabulação antropológica do gentio.

Mais que isso, Alencar planeja traçar um inteiriço panorama das origens do fazer literário brasileiro. Não das práticas e sistemas, mas sim do manancial de mitologias e narrativas possíveis de serem realizadas por homens de letras nessa terra.

Ele aponta para o cerne do que é o nacional em literatura, questionando o que é o belo nas epopéias brasílicas; polemiza; defende-se; esbraveja contra a estupidez aculturalizada do povo fluminense e transmuta toda a discussão em esclarecimento elaborado, pondo à prova suas idéias em seus romances, através de artifícios que, apesar de soarem simples e belos, possuem profundidades escusas e cintilações impressionantes.

Como foi visto, ao invés de fundar a nação brasileira em termos literários, o que Alencar edifica é a percepção séria da impossibilidade do Brasil ser uno e completo, tendo sido formado por culturas díspares e sobrepostas.

¹⁴⁴ OC: IV – *Cartas...*, p. 863.

¹⁴⁵ OC: I – *Bênção Paterna* (In: *Sonhos D'Ouro*), p. 691.

O eterno fluxo do viajante sem pouso, do homem que não se fixa ou se situa em lugar algum, une-se à mitologia da saudade, do desterro e da constante insatisfação. Se n' *O Guarani*, o movimento constante das águas impede que se conheça qualquer espacialidade, sendo o tempo o senhor do percurso, o indicador de uma incapacidade, em *Iracema* a geografia dos personagens não se assenta sobre as bases de seus sentimentos, ficando eles permanentemente deslocados. Os dois eixos, tempo e espaço, tornam-se incômodos porque não existe possibilidade de coesão nesses mundos incompletos.

No *Ubirajara*, o senhor da lança possui a capacidade de atravessar os ares, os espaços, as identidades e os tempos diversos. Ele nunca deixa seu mundo para trás, porque o reitera quando respeita todas as condições da caminhada e é sempre senhor do seu tempo porque, mesmo respeitando memórias e tradições, vive sempre o momento presente, avançando com volúpia para obter o que deseja, mas sempre recuando quando lhe é necessário.

Nosso herói torna-se outro quando passa a linha de sua tribo, ele é diverso quando retorna, e outro ainda é quando adentra a taba tocantim. *Ubirajara* muda como o vento, alheio ao tempo e ao espaço, vagando senhor de outros elementos.

Essa multiplicidade de alegorizações possíveis em *Ubirajara* vem corroborar o fato de que tanto personagem quanto romance são uma chave-mestra para a compreensão da obra alencariana. Quintessência do modelo a ser seguido, *Ubirajara* contém em si a afirmação de valores e conceitos que Alencar julgava básicos e imprescindíveis para que a formulação do Brasil e da literatura brasileira ocorresse.

Opondo-se a uma proposição de Brasil onde a união pacífica entre o português e o índio se dava por inteiro, Alencar coloca o índio em ponto culminante de relevância em seu estado mais puro, talvez mais até do que o mestre que tanto admirava, Gonçalves Dias, tinha alcançado.

Alencar traça o índio com o mais rico linho da honra, e mesmo quando mais despojado de adornos poéticos, na proximidade nua do material dos cronistas, ergue um herói soberano, capaz de atravessar os ares e mundos, capaz de fazer-se outros e muitos para alcançar o que quer obter.

Este índio tem em si as características essenciais para moldar uma nação, pois além de ser o melhor fruto da terra, sabe respeitar os códigos de outrem em seus contatos. Não sobrepuja nem se deixa subjugar sem que os ritos e provas estejam estabelecidos e se cumpram.

Estendendo esses conceitos, e tomando-os como alegoria da nação e da literatura brasileira nascentes – e cabe ressaltar que para Alencar uma coisa estava intimamente imbricada na outra – podemos ver essa formulação baseada na execução de totalidades fechadas com centros irradiadores de significação.

Melhor dito, no caso da nação, para que ela tivesse realmente se erguido, soberana, teria sido necessário que o índio, no estado de valores que representa, tivesse sido mantido como centro de referência para o comportamento de todas as outras culturas que aqui tivessem aportado. Sem dominância ou desmando, num estado de direito fundamentado, justo, digno e honrado, poderia surgir uma grandiosa nação, provinda do índio, em consonância com brancos, negros, mouros, e todos que porventura aportassem.

As características necessárias não são intrinsecamente do índio, mas sim do ser que, mesmo em seu estado primitivo, sabia ser tão ou mais civilizado que o europeu. Isso aponta para uma percepção de que todas as culturas são iguais e deveriam ter sido levadas em conta na formulação poética e social da nação.

Oposto ao indianismo glorioso, Alencar gera um índio que é também desditoso e cúmplice numa incompletude, sendo que seu contato com o outro provoca desgraça, porque ambos não são considerados como símiles no sistema que os coloca unidos.

Quando posto em condição de destaque, ele não é o índio, mas sim um paradigma de comportamento, o mais civilizado de todos, que poderia vir a construir uma nação, exatamente da maneira como não ocorreu.

Em termos literários, era necessário mergulhar no cerne da cultura americana, seus costumes, sua paisagem, lendas e mitologias, em sua poesia simples, e mais que tudo, em sua saborosa língua, para assim firmar um contrato em oposição a Portugal e gerar aqui algo novo e totalmente brasileiro.

Ao mesmo tempo, era preciso, manter ciência de toda a literatura mundial existente e de como se fazia parte dela, sendo outra coisa que a afrontava, e com a qual pretendia se alinhar.

O pensamento sobre a literatura brasileira em Alencar vai se movimentando de um indianismo heróico para um indianismo verista, que passa ao estágio de regionalismo, propondo um gradativo mapeamento das culturas existentes na imensidade do Brasil.

O grupo dos três romances faz-nos pensar, então, em dois estratos de leitura conjunta, dentre outros possíveis: Alencar cria uma alegoria do Brasil como literatura e nação. Como literatura, o Brasil é viável, contanto que se sigam as pistas elaboradas por sua concepção literária, num processo que ele via ainda nascente, mas com realização longínqua.

Percebem-se três diferentes situações: o índio e o outro, estando o outro estabelecido no universo do índio, como n' *O Guarani*; o índio e o outro, entrando o outro no universo do índio, como em *Iracema*; e finalmente, o índio sendo também o outro, totalmente imerso nos seus domínios, como em *Ubirajara*.

No primeiro e segundo casos, a união dos opostos não se completa, porque falta algum elemento na realização. No terceiro, os opostos, iguais em seu encontro, depois de vários descaminhos, fundem-se não numa dupla, mas numa tríade, que mantém características dos dois elementos fundantes e, ao mesmo tempo, de nenhum deles, no algo novo que se gera.

Cronologicamente viajando ao passado, cada vez mais dentro de nossa origens como país, mais distante do elemento estranho, no que havia de mais puro nas terras brasis, Alencar não constrói abstratamente, mas mostra quão valoroso, honrado e civilizado nosso gentio era, e quão profícua era sua mitologia, língua e poesia.

Quanta literatura podia então brotar de tamanha vastidão inexplorada, contanto que essa literatura seguisse os passos certos para seu verdadeiro surgimento. Caso ela considerasse eqüitativamente toda a tradição européia de onde provinha, e todas as tradições das culturas que aqui já existiam, assim poderia surgir uma literatura brasileira.

Estando o elemento estranho, a língua portuguesa, cristalizado e utilizando somente assunto indígena; ou em caso diverso, estando o tema próximo de uma mistura, mas com apenas algumas terminologias indígenas, entrando universo índio adentro, ficando, porém, algum termo deslocado, a literatura não seria sinceramente ligada à originalidade requerida para ser algo realmente novo. Porém, quando erigida com a eufonia e poesia da língua simples do novo mundo, utilizando adequadamente a mitologia e o potencial lírico dos costumes locais, essa literatura seria verdadeiramente nova. E essa coisa nunca vista, essa inédita representação poderia ela sim, originar uma nação, que no mundo real era impossível.

Os tratos da realidade tornavam inviável a nação, como demonstram os romances, mas o exercício mesmo do romance, permitia construir um mundo novo de possibilidades, como que começando tudo de novo, permitindo que a realidade, fantasma torto do que a literatura pode ser, apreenda nas entrelinhas o modelo que o mito lhe apresenta.

O confronto entre a realidade que não pode ser, e a literatura que sempre é o que deseja, provoca um estranhamento no leitor que se aproximar da questão intrincada da brasilidade.

Passa-se, então, para uma formulação de um Brasil formado por vários povos, várias culturas, que instauraram costumes e *modus vivendi* diversos por toda a nação, tornando as possibilidades narrativas tamanhas, que precisariam ser agora mapeadas.

Assim, temos a iniciação de um “regionalismo” alencariano, onde ainda se propõe não exclusivamente a mimetização da realidade, mas a utilização da matéria de cada local para gerar, ciente do papel da literatura, variantes do real, algumas das quais nunca vistos por ele, em narrativas dos costumes de um Brasil cosido por inúmeros retalhos de possibilidades.

Essa era a maneira única de representar algo que nunca seria uno; pois tomado em conjunto, o Brasil faz sentido, mas não possui uma característica que o represente especificamente como nação.

Alencar começa a elaborar romances que tratem da vida simples dos povos que se espalhavam pelo Brasil e que tinham condições já de servir como fonte de narrativas que não espelham a realidade, mas sim ampliam o conjunto de mitologias, não mais fundacionais, mas do desenvolvimento de um povo incomum, que guarda em si a essência única do respeito à regra maior que lhe impõe o fato de habitar uma terra nascente: a hospitalidade.

Num país novo, vindo grande parte do povo de outras terras, ao se considerarem todas as culturas iguais, é necessário que todos saibam receber e manter na casa nova de todos os que chegam. Essa terra que bem os recebe, instaura um sentimento de gratidão pela acolhida e gera uma receptividade franca e ampla entre as gentes.

Sabendo que todas as culturas são iguais em relevância, mas diferentes em si, o mapeamento do Brasil se inicia, mas pelo gigantismo da tarefa, não termina, porque assim como em suas origens míticas, existe algo que fundamenta o processo de busca, mas que gera uma incompletude que sombreia a conclusão mesma desse processo.

Concretizando essa gênese inconclusa numa construção imagética, pode-se pensar na simbólica da impossibilidade brasílica regida pela imagem de Tântalo, olhos firmes no que não poderá jamais alcançar. Desejo constante que nunca se realiza.

Segundo a mitologia, Tântalo era:

Filho de Júpiter e da ninfa Plota, Tântalo era rei da Lídia. [...] Uns acusam-no de ter feito servir aos deuses os membros de seu próprio filho; outros o censuram por ter revelado os segredos dos deuses [...] Segundo Píndaro, fez-se merecedor do castigo, porque, tendo sido admitido à mesa dos deuses, furtou o néctar e a ambrosia para oferecer aos mortais; enfim, segundo Luciano, porque roubara um cão que Júpiter lhe havia confiado para guardar o seu templo na ilha de Creta, e respondera ao deus ignorar o que havia sido feito do animal. Quanto ao suplício, [...] Homero, Ovídio e Virgílio representam-no devorado por uma sede abrasadora, no meio de um regato fresco e límpido que incessantemente se furta aos seus lábios ressequidos, e angustiado pela fome, estando debaixo de árvores, às quais o vento zeloso eleva bem alto os frutos, cada vez que a mão de Tântalo tenta colhê-los.¹⁴⁶

Imagem do desejo irrealizável, Tântalo padece de vontade, sendo imóvel querendo alcançar, e estando sedento, apesar de cercado de água. Transpondo esse símbolo para nossa leitura, o Brasil, como nos mostra Alencar, também tem sede de um vir a ser, porém lhe escapam condições para fazer-se.

Uma nação que tem sede de tornar-se verdadeiramente independente, alheia e diversa dos grilhões que a ligam a um Portugal tão distante de si no modo de ser, e que pretende, em seu devir, alterar, através do amálgama de tantas culturas diversas que aqui aportarem, todas elas símiles em suas disparidades, os traços mesmos do fazer-se identitário de uma nação, fica, porém, atrelada na impossibilidade de fazê-lo, tanto pelos erros dos princípios, quanto pelos descaminhos que a imensidão lhe opõe a essa realização.

Alencar nos aponta um Brasil que mantém os olhos firmes no além mar, sabedor de que não possui as mesmas características que a Europa de onde provém. Ao dar as costas ao “velho continente”, mas sem esquecer esse passado, embrenha-se no seu próprio centro, buscando nas gentes que adentraram o coração da América uma verdade que o constitua. Não se vê, porém, espelhado em nenhuma delas, somente encontrando-se na esperança de que a soma das sombras delas, deixadas no chão, trace um tênue contorno de uma nação disforme, incompleta, impossível.

¹⁴⁶ Cf. COMMELIN, P. *Mitologia Grega e Romana*. Rio de Janeiro: Ediouro, [197?], p. 175.

O Brasil tântálico de Alencar possui o desejo de sempre se impulsionar ao encontro do que objetiva, como Peri, em curso constante, estando preso, porém, pelo sentimento de exílio, de profundo estar-se deslocado, que Iracema nos recorda todo o tempo. Imóvel e querendo ir, esse Brasil tem em si a esperança avassaladora de fazer-se síntese de algo novo, uma verdadeira nação moldada pelos paradigmas estabelecidos em Ubirajara, ponto-de-fuga de toda essa formulação.

Esses três romances, que tomados cada um por sua vez, já provaram sua importância através de várias críticas feitas a seu favor, e outras tantas contra suas invencionices, ao serem vistos em conjunto demonstram uma elaboração diversa, apresentando uma leitura de um plano magistral, que propõe a origem de um fazer literário que se desenvolveu paralelamente a sua produção.

Enquanto pensava sua nação, Alencar a escrevia, e ao romanceá-la previa mudanças no caráter mesmo dela e de sua formação. Engenheiro de obra que ia se constituindo, agregando-se partes ainda não bem desenhadas de um cenário impreciso, porém senhor de uma mão cheia de novas técnicas e matérias, ele foi assistindo ao surgimento da pátria enquanto a modelava ficcionalmente e percebia a estrutura frágil que a sustinha, certo de sua derrocada, devido às bases tênues para tamanha empresa.

Os reflexos desse esforço de encontrar a demonstração do processo infinito de se fazer o Brasil ecoarão dos cimos aos vales de toda literatura que se fizer a intrincada pergunta da identidade nacional.

O caso mais evidente é o do tornado modernista que com toda sua inovação, retorna a todas essas questões levantadas por Alencar, sendo talvez a personagem Macunaíma o descendente maior da tríade alencariana. Esse ser em sua busca constante por algo que o complete, com seu desapego pelas coisas (termo básico do exilado), e através de todas as suas identidades raciais, não misturadas, mas realizadas uma de cada vez lembra uma síntese de Peri, Iracema e Ubirajara, retomados e restabelecidos.

A boca modernista, que tudo devora e deglute, revela-se, em perspectiva, um reflexo de uma chaga aberta e salgada, vertendo lágrimas por um passado perdido e por um maldito porvir, disso nos fazendo brasileiros.

Isso, porém, caber-nos-á analisar a outro tempo, ficando, por agora, a missão de ler a grande alegoria da impossibilidade brasílica alencariana e perceber que, fazendo-se deus de uma imensa criação, absolutamente consciente do papel que queria ter na literatura brasileira, José de Alencar cinzelou com mestria o Brasil que desejava ver nascente, mesmo o sabendo impossível.

Lavrou com sua perícia nossa língua, ainda a formar-se, e a poesia que ele julgava mais própria, acabando por, ao formular que todas as culturas são idênticas, sendo o mais bárbaro tão nobre quanto o mais civilizado, colocar-nos numa posição de insurgência num cenário mundial, pretendendo incluir essa literatura que surge no eixo das que se faziam em qualquer outra nação.

Continuar lendo José de Alencar somente como um romancista de questões simples, de docilidades para meninas e aventuras para meninos seria simplicidade mesma do leitor; teimar em exigir dele um realismo nas representações, e outras questões que não estavam no horizonte das suas discussões, que como vimos, é amplo, significa deixar de perceber novas, outras e várias possibilidades de leitura. Seria exigir a minúcia de um talho mais profundo numa pequena peça, não percebendo a majestade do conjunto escultório.

O que a crítica literária necessita, e numa trajetória pessoal inicia-se aqui uma humilde colaboração para esse intento, é deixar mais o texto falar, através de suas marcas indelévels, que são atravessadas pelos sinais dos tempos que se modificam, e cada vez mais atentar para o que não está dito, mas indiciado.

Perceber que somente o obscuro e ofuscante exercício da leitura leva-nos às chaves para mundos perceptíveis somente depois desse trajeto é o objeto central da lógica do estudo de literatura.

O que o texto tem em si é uma explosão de possibilidades, e feliz daquele que o consegue percorrer cercado de dúvidas e intrigas insolúveis, pois a esse foi dado o dom de buscar as respostas inauditas e perceber o mistério existente no literário.

Acrescenta-se esse tomo agora à vasta crítica alencariana com a certeza de não ser ele definitivo nem conclusivo, pretendendo-se somente outra leitura das que continuam a dar margem uma obra rica e ampla.

Seguro é somente que era preciso, e agora, com essas questões investigadas, posso dar seqüência e encontrar, em outros demiurgos, perguntas pertinentes sobre esse processo de criar mundos imaginários, nações inacreditáveis e universos utópicos. Fecha-se o texto em página aberta, abre-se o acaso em infinito porvir. Luzes e sombras virão, quiçá.

REFERÊNCIAS

- 1 ALENCAR, José de. *Obra completa v. I-IV*. Rio de Janeiro: Ed. José Aguilar Ltda, 1958 –1960.
- 2 _____. *Iracema*. Edição Crítica de M. Cavalcanti Proença. Rio de Janeiro: EDUSP, 1979.
- 3 ARARIPE JÚNIOR, Tristão de. *José de Alencar*. In: *Obra Crítica*. Rio de Janeiro: MEC, 1958, p. 134-258.
- 4 BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994, (Obras escolhidas; v.1), p.222-232.
- 5 BORHEIN, Gerd A. *Aspectos filosóficos do romantismo*. Porto Alegre: IEL, 1959.
- 6 _____. Filosofia do Romantismo. In: GUINSBURG, J. (Org.) *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1993, p. 75-111.
- 7 BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.
- 8 .BROCA, Brito. *Ensaio da mão canhestra*. São Paulo: Polis, 1981
- 9 BURKE, Peter. *Vico*. São Paulo: UNESP, 1997.
- 10 CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. São Paulo: Cultrix, 1997.
- 11 CÂNDIDO, Antônio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1997, v. 2.
- 12 CARRIZO, Silvina. *Fronteiras da imaginação: os românticos brasileiros: mestiçagem e nação*. Rio de Janeiro: EdUFF, 2001.
- 13 CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1987, v. 5.

- 14 CASTELLO, José Aderaldo. *A literatura brasileira: origens e unidade*. São Paulo: EDUSP, 1999.
- 15 CHATEAUBRIAND, François-René, vicomte de. *O gênio do cristianismo*. Rio de Janeiro: W.M Jackson Inc., 1949. 2v.
- 16 CIORAN. *Cioran: entrevistas com Sylvie Jaudeau*. Porto Alegre: Sulina, 2001
- 17 COMMELIN, P. *Mitologia grega e romana*. Rio de Janeiro: Ediouro, [197?].
- 18 DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica*. Lisboa: Edições 70, 2000
- 19 _____. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- 20 _____. *De la mitocrítica al mitoanálisis: Figuras míticas y aspectos de la obra*. Barcelona: Anthropos, 1993.
- 21 ECO, Umberto. *A obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- 22 ELIADE, Mircea. *A provação do labirinto: conversas com Claude-Henri Rocquet*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1987
- 23 _____. *Mefistófeles e o andrógino*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- 24 _____. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- 25 _____. *Mitos, sonhos e mistérios*. Lisboa: Edições 70, 1989.
- 26 _____. *O mito do eterno retorno*. Lisboa: Edições 70, 1993
- 27 _____. *Origens*. Lisboa: Edições 70, 1989.
- 28 _____. *Tratado de história das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- 29 FARIA, Ernesto. *Dicionário escolar latino português*. Rio de Janeiro: FAE, 1994.
- 30 GOETHE, J. W. *Os sofrimentos do jovem Werther*. São Paulo: Círculo do Livro, 1989.

- 31 GUINSBURG, J. *O romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- 32 HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Atual, 1986
- 33 HUGO, Vitor. *Do grotesco ao sublime – prefácio de Cromwell*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- 34 JURANVILLE, Anne. *La femme et la mélancolie*. Paris: PUF, 1993.
- 35 LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia estrutural II*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1993.
- 36 LOBO, Luiza. (Org.) *Teorias poéticas do romantismo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.
- 37 LOPES, Edward. *Metáfora: da retórica à semiótica*. São Paulo: Atual, 1986.
- 38 LOURENÇO, Eduardo. *Mitologia da Saudade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- 39 LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. *Revolta e melancolia: o romantismo na contramão da modernidade*. Petrópolis: Vozes, 1995.
- 40 MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. Instinto de Nacionalidade. In: _____. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997, v. 3.
- 41 MOISÉS, Massaud. *História da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1984
- 42 MORAES PINTO, Maria Cecília. *A vida selvagem: paralelo entre Chateaubriand e Alencar*. São Paulo: Annablume, 1995.
- 43 MOREIRA, Maria Eunice. *Nacionalismo literário e crítica romântica*. Porto Alegre: IEL, 1991.
- 44 NUNES, Benedito. A visão romântica. In: GINSBURG, J. *O romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1993, p.51-74.
- 45 SCHILLER, Friedrich. *Teoria da tragédia*. São Paulo: EPU, 1991.

- 46 SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 2000.
- 47 SOARES AMORA, Antônio. *A literatura brasileira: o Romantismo*. São Paulo: Cultrix, 1977, v. 2.
- 48 VERÍSSIMO, José. *História da Literatura Brasileira: de Bento Teixeira a Machado de Assis*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília. 1963
- 49 VIANA FILHO, Luís. *A vida de José de Alencar*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.
- 50 WATT, Ian. *A ascensão do romance*. São Paulo: Cia das Letras, 1990.
- 51 WELLEK, René. *História da crítica moderna: 1750-1950*. São Paulo: Herder, 1972.