

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO

CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA

FILIPPE BARREIROS BARBOSA ALVES PINTO

UM PROJETO DE IDENTIDADE E (IN)DIFERENÇA:

análise do indianismo alencariano

Recife

2015

FILIPE BARREIROS BARBOSA ALVES PINTO

UM PROJETO DE IDENTIDADE E (IN)DIFERENÇA:
análise do indianismo alencariano

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFPE- Universidade Federal de Pernambuco, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Sociologia.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Eliane Veras Soares

Recife

2015

Catálogo na fonte
Bibliotecária Maria do Carmo de Paiva CRB4-1291

P659p Pinto, Filipe Barreiros Barbosa Alves.
Um projeto de identidade e (in)diferença : análise do indianismo
alencariano / Filipe Barreiros Barbosa Alves. – Recife: O autor, 2015.
150 f. ; 30 cm.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Eliane Veras Soares.
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco, CFCH.
Programa de Pós-graduação em Sociologia, 2015.
Inclui referências.

1. Sociologia. 2. Identidade social. 3. Nação. 4. Alencar, José de,
1829-1877. I. Soares, Eliane Veras (Orientadora). II. Título.

301 CDD (22.ed.)

UFPE (BCFCH2015-44)

ATA DA DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO, DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA DO CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO, NO DIA 27 DE FEVEREIRO 2015.

Aos vinte e sete dias do mês de fevereiro de dois mil e quinze (2015), às 15 horas, na sala 1 do 12º andar do Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Pernambuco, em sessão pública, teve início a defesa da Dissertação intitulada "Um projeto de identidade e (in)diferença: análise do indianismo alencariano" do aluno FILIPE BARREIROS BARBOSA ALVES PINTO, na área de concentração mudança social, sob a orientação da Profa. Eliane Veras Soares. O mestrando cumpriu todos os demais requisitos regimentais para a obtenção do grau de MESTRE em Sociologia. A Banca Examinadora foi indicada pelo colegiado do programa de pós-graduação em 19 de dezembro de 2014, na sua décima segunda Reunião ordinária e homologada pela Diretoria de Pós-Graduação, através do Processo Nº 23076.006354/2015-74 em 20/02/2015 composta pelos Professores: Dra. Eliane Veras Soares (Presidente /Orientadora), do Departamento de Sociologia da UFPE; Dr. Paulo Marcondes Ferreira Soares (Titular interno), do Departamento Sociologia da UFPE e Dr. Francisco Sá Barreto dos Santos (Titular externo), do Departamento de Museologia e Antropologia da UFPE. Após cumpridas as formalidades, o candidato foi convidado a discorrer sobre o conteúdo da Dissertação. Concluída a explanação, o candidato foi arguido pela Banca Examinadora que, em seguida, reuniu-se para deliberar e conceder ao mesmo a menção **Aprovado** da referida Dissertação. E, para constar, lavrei a presente Ata que vai por mim assinada, Secretária de Pós-Graduação, e pelos membros da Banca Examinadora.

Recife, 27 de Fevereiro de 2015.

Karine Mendes da Silva
Secretária do Programa de
Pós-graduação em Sociologia

BANCA EXAMINADORA

Profª Drª Eliane Veras Soares

Prof. Dr. Paulo Marcondes Ferreira Soares

Prof. Dr. Francisco Sá Barreto dos Santos

Agradecimentos

Meus primeiros agradecimentos vão para a minha mãe e meu pai, eles merecem esse primeiro lugar. Agradeço por terem me apoiado sempre, pelo incentivo constante, por se alegrarem tanto com tudo que eu faço e, principalmente, pelo grande amor. Tenho muito orgulho de vocês. Obrigado a minha mãe por ter revisado a maior parte do texto desta dissertação.

Agradeço, também, a minha família, que me inspira e, mesmo longe, é tão presente. Obrigado especial para minha irmã, Manu, pelo seu enorme carinho e por ter me ajudado com o “abstract”. Agradeço à tia Léo, minha madrinha e mãe dois, por ser tão atenciosa; ao tio Quinho, por ser um tio amigo, pelas conversas e dicas; ao Tonho, ao Pedrinho, meu afilhado querido, e à Inês, por serem primos irmãos. Obrigado, também, as minhas avós Tereza, por ser um exemplo de força, e Yêdda, pelo seu carinho. Obrigado à tia Sílvia, ao tio Jair, ao Pedro e à Julinha, por terem aumentado e alegrado a minha família.

Agradeço aos meus amigos Capi, Marcito, Geraldo, Léo e Arnaldo, pelo companheirismo e porque nossos encontros são sempre motivos de alegria.

Agradeço aos professores e funcionários do PPGS, que fazem do décimo segundo andar do CFCH um excelente ambiente de estudos, trabalho e convivência. Obrigado especial aos professores que aceitaram participar da banca examinadora: Afonso Chaves, Paulo Marcondes e Francisco Sá Barreto, que já acompanham há algum tempo o meu trabalho e foram fundamentais para a produção desta dissertação, além de Maria Eduarda Rocha, que, desde a graduação, contribui para minha formação com suas excelentes aulas.

Obrigado à Eliane Veras, minha orientadora, por ser tão dedicada, atenciosa, competente, por estar sempre disposta a ajudar, pelas grandes contribuições na feitura deste trabalho, mas, sobretudo, pelo excelente convívio e amizade.

Agradeço a todos que fizeram parte da minha turma de mestrado. Foi excelente estudar, trabalhar e aprender com vocês. Agradeço especialmente a Pedro Torreão, porque encontrá-lo é sempre motivo de boas risadas, a Jonas e Bruno, por serem meus amigos desde

quando ingressamos juntos na universidade, a Rosano, pela amizade e por ser sempre um bom interlocutor, já que nossas pesquisas são parecidas.

Agradeço aos alunos e amigos da turma de sociologia da literatura, na qual fui estagiário de docência, por estarem sempre animados com as aulas e por terem feito com que eu aprendesse muitas coisas.

Obrigado aos meus bons amigos, Aloizio, Amarildo, Thiago, Alberto, Rômulo, Waltinho e Lara. É sempre muito bom encontrá-los.

Obrigado aos meus companheiros de casa Samuel e Jason, por terem me emprestado seus computadores, já que o meu insiste em quebrar no final de todos os meus trabalhos, mas, principalmente, por serem amigos irmãos e por saber que posso contar com vocês. Agradeço também à Anna Livia, minha amiga, tão animada, atenciosa e sempre disposta a ajudar. Obrigado a Roberto pelo empréstimo de alguns livros que foram importantes para produzir esta dissertação.

Agradeço à Mercia, Sérgio, Dona Anita, Luna, Juninho, Aninha, Serginho e Julia, por fazerem com que me sinta em casa, mesmo longe da minha.

Agradeço especialmente à Anita, a minha linda namorada, por seu imenso amor, por ser minha amiga, por estar comigo sempre, pelo seu sorriso que me faz sorrir, porque ela me faz muito bem e porque tudo que eu faço tem muito dela.

Agradeço ao CNPQ pelo apoio no desenvolvimento desta pesquisa.

Resumo

O principal objetivo deste trabalho é analisar a maneira como José de Alencar desenvolveu o seu projeto de nação e, conseqüentemente, de identidade e diferença. A sua ideia de nacionalidade, porém, não está explícita em nenhum texto teórico ou documento; está, principalmente, em sua literatura. Por isso, os objetos de investigação serão duas de suas obras indianistas: “O Guarani” e “Iracema”. Para proceder a análise, utilizarei o método de crítica literária proposto por Antônio Cândido. Tentando fugir daquela sociologia que entende os conteúdos dos livros como “reflexos” da sociedade, o autor propõe um foco sobre a forma estética. A forma, na sua concepção, não é uma abstração; ela é historicizada, portanto, intimamente relacionada com o contexto sócio-político. É daí que tentarei perceber, a partir da produção literária alencariana, a sua interpretação sobre a nação. Além do objetivo principal, será importante investigar como o Romantismo (escola da qual Alencar fazia parte), surgido no contexto europeu de ascensão do capitalismo e da modernidade, aportou em terras brasileiras, numa realidade muito diferente. Outra questão relevante é pensar os motivos estético-políticos que alçaram Alencar ao nosso cânone literário. Para fazer isso, proponho investigar a produção dos críticos da época, bem como as dinâmicas e disputas que tornaram hegemônicos o autor, sua literatura e seu projeto de nação.

Palavras-chave: Nação. Identidade. Diferença. Indianismo. José de Alencar.

Abstract

The main objective of this work is to analyse how José de Alencar has developed his project of nation and, consequently, of identity and difference. His idea of nationality, however, is not explicit in any theoretical text or document; it is, principally, in his literature. Therefore, the research objects will be two of his “indianist” books: “O Guarani” and “Iracema”. To perform the analysis, I will use the method of literary criticism proposed by Antonio Candido. Trying to get away from that sociology that understands the contents of the books as “reflexes” of society, the author proposes a focus on the aesthetic form. The aesthetic form, in his conception, is not an abstraction; it is historical, so, it is closely related to the socio-political context. It is from this point, from Alencar’s literary production, that I will try to realize his interpretation of the nation. Besides the main objective, it will be important to investigate how Romanticism (Alencar makes part of it), emerged in the European context of rise of capitalism and modernity, arrived in Brazil, in a very different reality. Another relevant question is to think the aesthetic and political reasons that elevated Alencar to our literary canon. To do this, I propose to investigate the production of the critics as well as the dynamics and disputes, which made hegemonic the author, his literature and his national project.

Keywords: Nation. Identity. Difference. “Indianism”. José de Alencar.

SUMÁRIO

Introdução.....	8
 Capítulo I - Romantismo: da Europa ao Brasil.....	25
1.1 Romantismo x Classicismo.....	27
1.2 O Romantismo em seu contexto.....	33
1.3 A forma romanesca em uma sociedade cindida.....	36
1.4 Romantismo no Brasil.....	41
1.5 Indianismo.....	43
1.6 Romantismo transplantado?.....	46
 Capítulo II - A formação do sistema literário e do cânone.....	53
2.1 A crítica e a construção de um ideal literário.....	61
2.2 Gonçalves de Magalhães e sua ideia de literatura.....	68
2.3 A crítica de Alencar a Magalhães.....	73
2.4 Alencar se torna alvo das críticas.....	81
2.5 O lugar do cânone.....	85
 Capítulo III - As tensões estruturadoras de "O guarani" e "Iracema"	90
3.1 O guarani.....	91
3.2 "Iracema" do ponto de vista do enredo.....	115
3.3 "Iracema" do ponto de vista dos recursos estilísticos.....	120
 Capítulo IV - A dialética "local x universal" é a forma dos romances.....	126
4.1 Por que o universal é europeu?.....	129
4.2 Weber e a universalização da cultura ocidental.....	130
4.3 O processo de colonização e a universalização da cultura moderna ocidental.....	134
 Conclusão.....	140
Referências.....	147

INTRODUÇÃO

Nesta introdução, minha intenção será expor e contextualizar o problema que guiará o desenvolvimento do trabalho. Dessa maneira, o que farei aqui é introduzir brevemente o objeto para dar sentido à questão, assim como, relacioná-lo com a teoria sobre a qual me embasarei. Portanto, por hora, o objetivo é lançar o problema à luz da teoria da qual me utilizarei, expondo alguns conceitos e debates que circulam em torno dela.

A primeira coisa a ser dita é que meu objeto de pesquisa é a construção da concepção de identidade nacional no pensamento de José de Alencar, tendo como foco de análise sua produção indianista. Este autor, um dos mais importantes representantes da literatura brasileira, fez parte daquela escola literária que se convencionou chamar de Romantismo. Ele foi um escritor muito produtivo e elaborou suas obras em diversas temáticas e submovimentos. Mais adiante explorarei melhor o movimento romântico, assim como o indianismo e a maneira como José de Alencar estava inserido e ajudou a construir a literatura desse período. Por enquanto, é importante saber que essa escola literária surge num contexto peculiar da história brasileira que se relaciona fortemente com a maneira como ela se constituiu. A obra que é comumente tida como marco inicial desse movimento, que perdura até o final do século XIX, é “Suspiros poéticos e saudades” de Gonçalves de Magalhães, publicada em 1836. É nesse período, em que o Brasil havia acabado de se tornar oficialmente independente de Portugal, marcado por um regime monárquico, que tinha sua produção econômica baseada na mão de obra escrava e nas atividades agrárias ou extrativistas (dentre outros elementos que serão explorados mais adiante) que surge e se desenvolve o movimento artístico-literário do Romantismo no Brasil.

Esse contexto explica, em parte, a presença de um problema bastante relevante no Romantismo brasileiro: a ideia de nação. Nesse momento, em que o país há pouco se tornara independente, a literatura assume uma posição de destaque como elemento expressivo das preocupações em construir o país. É recorrente, entre os autores, a ideia de missão; de que eles estariam, através das suas obras, contribuindo para o desenvolvimento do Brasil. Fazia parte da tarefa dos nossos escritores, por exemplo, perceber os elementos primordiais de nossa origem, engrandecer a natureza e seu povo, serem fieis ao que haveria de mais “autêntico” em nossa cultura e em nosso país; “descobrir”, portanto, a identidade brasileira, através da qual seria concebida também a nossa literatura própria.

Surge aqui o primeiro conceito importante para o desenvolvimento do problema de pesquisa: o conceito de identidade. Ele é relacional e só pode ser elaborado a partir do seu antônimo; a ideia de diferença. Identidade carrega em si uma concepção de igualdade, de semelhança e ao falar de identidade nacional o que se quer expressar nada mais é do que as características fundamentais da nação, os elementos que unem e ligam as pessoas, que constroem uma solidariedade imaginada entre os habitantes de um país, aquelas características supostamente compartilhadas por todos e que estão dadas de “forma essencial” desde suas origens. O que é importante perceber é que para ser possível identificar algo, para que se possa afirmar a identidade de algo, para dizer o que se é, está implícito também o que não se é. O que não faz parte da identidade é diferente. Nesse sentido, conceber uma identidade nacional é também conceber o que não lhe pertence, o que está excluído do pertencimento à nação. É conceber o Outro¹, o diferente.

Seguindo nessa linha de raciocínio, mas retomando algo que havia dito anteriormente sobre as preocupações da escola romântica brasileira é que será possível esboçar o problema principal dessa pesquisa. A busca de muitos autores do Romantismo, dentre eles José de Alencar, pela identidade nacional brasileira e pelas “características essenciais” do Brasil, foi um elemento marcante e muito importante na forma como ela se desenvolveu. Porém, o que está implícito nessa busca por nossa identidade é a construção da diferença, a elaboração de uma determinada concepção acerca daquilo que não faz parte da nação, que não pertence ao país e que é, em diferentes graus, excluído da possibilidade de pertença à pátria e do gozo dos privilégios que isso pode trazer. É a partir da análise das obras literárias indianistas de José de Alencar, em sua forma e relações com o contexto de produção, e tendo como foco de leitura o esforço do autor em desvelar aquela que seria nossa identidade nacional, que buscarei perceber o outro lado da moeda, ou seja, como se deu a construção da diferença. Tentarei, portanto, perceber o que não foi dito nessa empreitada de construção da identidade (através dela mesma), que se trata justamente do diferente, do que foi excluído do projeto de nação.

¹ Quando optar pela grafia da palavra “Outro” com a letra “o” maiúscula estou me referindo a forma como Gayatri Spivak (2010) a escreve e a conceitua. Para a autora, o “Outro” diz respeito às formas de ver o mundo e de viver que diferem daquelas consideradas válidas pelo Ocidente. O que ela aponta é que o Ocidente necessita da ideia e da elaboração do “Outro” para se manter na sua posição de Sujeito. Mais adiante, essa discussão será mais bem elaborada; por enquanto, é importante saber que essa forma de conceituar o “Outro” está diretamente ligada a principal hipótese do trabalho sobre a forma como se deu a construção da diferença na concepção de identidade nacional erigida pelo indianismo romântico de José de Alencar.

Por isso, a tentativa de percepção desses dois elementos indissociáveis - a identidade e a diferença – será sempre dada em suas relações, em seu constante diálogo.

Um importante aspecto a ser destacado é que, ao falar em identidade não me aproximo da ideia dos autores românticos brasileiros de que ela seria essencial, ou seja, de que poderia ser descoberta ou revelada; justificando assim sua busca. No meu modo de ver, a identidade ou as identidades estão intimamente ligadas às dinâmicas sociais, às disputas e relações de poder, dessa maneira, elas mesmas são também cambiáveis, nunca são dadas fixamente. Nesse sentido, é possível pensar, como exemplo, a ideia de nação, a qual guarda em si uma clara relação com a identidade nacional. Benedict Anderson (2008), em seu relevante trabalho chamado “Comunidades imaginadas”, tenta desconstruir a concepção da nação e de identidade nacional como aspectos essenciais. Seu esforço é o de revelar as maneiras pelas quais se constroem mecanismos que fazem com que indivíduos que vivem num mesmo país, mas que nunca se viram, nem, provavelmente nunca se verão podem compartilhar de uma solidariedade, de um sentimento comum de pertença, ou seja, de uma identificação. Sua resposta passa longe de explicações essenciais, que poderiam remeter a uma origem comum, a um espírito nacional ou a características semelhantes dadas quase que naturalmente. Para ele, as nações e esse sentimento de pertencimento e de solidariedade são decorrentes de algo que é imaginado; no sentido de que não existe naturalmente e que é “criado” em meio às dinâmicas da sociedade; é isso que explica o título do livro. Um dos principais elementos que sustentam a nação como uma comunidade imaginada é a existência de um tempo compartilhado em uma percepção histórica vazia e homogênea (ideia apropriada por Anderson de Walter Benjamin, a qual será explorada em maiores detalhes no decorrer do trabalho), que diz respeito, em parte, à noção de simultaneidade, de que todos os habitantes de uma nação se valem de uma mesma lógica temporal, de que todos partilham ao mesmo tempo da realidade nacional e também à concepção de progresso, de uma origem comum que explica o presente e guia para o futuro. Esse compartilhamento do tempo, que propicia a existência da nação como comunidade imaginada nem sempre existiu; é fruto de algumas condições sociais, tais como: o processo de industrialização, o qual “obriga” a existência de um tempo regido por relógios e calendários, os quais ordenam e unificam a maneira como o tempo é vivido (não mais segundo as estações do ano ou condições naturais, por exemplo); o surgimento da mídia, que faz com que os acontecimentos e notícias sejam compartilhados por pessoas que podem estar distantes da realidade onde esses fatos se deram; além de um interessante elemento apontado por Anderson: o surgimento do romance. Essa forma literária que emerge em coincidência com o

desenvolvimento dos Estados-nação representa, para o autor, uma analogia perfeita com a ideia de nação como comunidade imaginada, pois no romance os personagens fazem parte de uma mesma sociedade e o leitor onisciente é capaz de perceber os fatos acontecendo ao mesmo tempo. Nesse esforço por perceber as bases sociais e historicizar o surgimento das comunidades imaginadas o que Anderson tenta fazer é, portanto, desessencializar a ideia de nação, que passa a ser concebida como processual e passível de constantes modificações.

Homi Bhabha, comumente enquadrado na corrente de pensamento conhecida como pós-colonialismo, também tem interessantes pensamentos no que diz respeito à nação. Para ele (2010, p. 11), nação se confunde com narração. Em suas palavras:

Los orígenes de las naciones, como los de las narraciones, se pierden en los mitos del tiempo, y recién alcanzan su horizonte en el “ojo de la mente”. Esta imagen de la nación- o de la narración- podría parecer romántica en extremo y metafórica por demás, pero es precisamente de esas tradiciones del pensamiento político y el lenguaje literario de donde surge la idea de nación como una idea histórica poderosa en Occidente. Una representación cuya compulsión cultural reside en la unidad imposible de la nación como fuerza simbólica.

Mais uma vez a ideia de nação como algo construído aparece. Se em Anderson a nação é imaginada, aqui ela é narrada, portanto, elaborada e não essencial. Apesar de serem ideias semelhantes com objetivos semelhantes, o pensamento de Bhabha sobre a nação deixa mais clara sua relação com o plano discursivo. Sendo assim, a nação e a ideia implícita de identidade nacional seriam construções discursivas. O que se pretende dizer com isso? Discurso aqui não se trata de um conjunto de palavras proferidas e que são logo esquecidas, ou de ideias que ficam apenas “na teoria”, mas sim da maneira como se concebe algo e como isso tem uma ligação direta na maneira como as pessoas veem e vivem o mundo. Ao mesmo tempo, a ideia de discurso se coloca num plano de disputas. Não existe apenas um único discurso que conseguiu eliminar todos os outros. Por trás dos discursos hegemônicos há sempre lugares de resistência e disputas pelo lugar de fala. Como disse anteriormente, o discurso tem uma clara ligação com a maneira pela qual as pessoas enxergam o mundo e guiam suas práticas, portanto, com seus valores, suas ações rotineiras, suas opiniões e práticas políticas num sentido amplo. Sendo assim, os discursos influenciam e traduzem o mundo de forma prática. Aqueles (grupos, pessoas, instituições) que possuem a hegemonia do discurso, portanto, a possibilidade e a legitimidade do lugar de fala, são aqueles que podem dizer o que é certo, o que é bom, o que é bonito e também todos os seus opostos, tudo que é excluído do que se considera legítimo. As hierarquias, as desigualdades, são dadas e sentidas materialmente nas condições de vida, mas são apreendidas e legitimadas no campo discursivo,

de maneira que na realidade esses campos são indissociáveis e, dessa forma, prática e discurso fazem parte de uma mesma lógica. Seguindo esse caminho, as desigualdades são postas também no plano discursivo e a exclusão de determinados grupos está colocada, em graus variados, na dificuldade em alcançar um lugar de fala legítimo. Sendo assim, lugar de fala se refere à possibilidade de dar sentido às práticas e aos modos de ver o mundo. Aqueles grupos que detêm a hegemonia do discurso são também aqueles que dizem quais são as práticas corretas, os melhores valores e a melhor maneira de enxergar a realidade. No entanto, ao fazerem isso, diversas possibilidades diferentes de conceber a vida são deixadas de lado, consideradas ilógicas, sem sentido ou mesmo animalescas e selvagens. Os grupos que não possuem lugar de fala têm sua epistemologia, *a priori*, deixada de lado e, por princípio, são excluídos. Devem deixar de lado seu antigo modo de ver o mundo para serem incluídos na maneira “correta” de pensar. Aqueles que não são identificados com o discurso hegemônico são considerados os Outros, os diferentes e tem seus locais de fala negados. É claro que na realidade as coisas não se apresentam tão pretas e brancas como eu talvez tenha deixado entender. Na dinâmica social isso se dá de forma matizada e é necessário levar em conta a possibilidade de resistência, as disputas de poder, a historicidade dessas disputas, que fazem com que alguns grupos possam ser identificados com o discurso hegemônico, enquanto outros são excluídos.

A construção da nação, mas também da identidade nacional e da diferença estão postas nesse campo do discurso que é, ao mesmo tempo, prática e modo de ver o mundo. Elaborar, imaginar ou narrar a identidade de uma nação é dizer quem fará e quem não fará parte dela; quem terá acesso ao lugar de fala e quem terá essa possibilidade negada, o que significa também dizer: quem terá acesso aos seus direitos, quem terá seus valores e práticas aceitos e quem não os terá. Nesse sentido, a análise da elaboração do discurso acerca da identidade nacional ajuda a compreender como se formou historicamente a desigualdade no Brasil, quais grupos e de que forma eles se apropriaram do lugar de fala e delegaram aos restantes o lugar de Outro. A partir do que foi dito, fica claro como a identidade e a diferença não são essenciais, são frutos de processos, de disputas de poder e, dessa maneira, são variáveis e passíveis a mudanças. Por isso, alguns autores como Bhabha, Hall e Gilroy (COSTA, 2006) preferem utilizar o conceito de identificação no lugar de identidade, pois assim se referem a uma ideia de circunstancialidade na posição ocupada dentro das redes de significação. A partir de ideia semelhante a essa, contida no conceito de identificação, esses autores resignificaram, a seu modo e a partir da influência do pós-estruturalismo de Derrida, também

a compreensão sobre a diferença. Tentando fugir das e desconstruir as formas de pensar tradicionais que polarizam o eu e o outro, o nós e o eles, reproduzidas nos discursos coloniais, imperialistas, nacionalistas, ou até mesmo multiculturalistas, os quais possuem uma concepção da diferença como uma identidade homogênea, uma semelhança irreduzível, posta num lugar determinado, é que esses autores se apropriam do conceito de *différance* de Derrida. Essa palavra se trata de um neologismo baseado no vocábulo *différence*, que em francês quer dizer diferença. O que o autor fez foi mudar uma letra na palavra de forma que sua pronúncia permanecesse da mesma maneira; com isso ele pretendia chamar a atenção para a existência:

De uma diferença que não é traduzível no processo de significação dos signos, nem organizável nas polaridades identitárias – eu/outro, nós/eles, sujeito/objeto, mulher/homem, preto/branco, significante/significado. Essas distinções e classificações binárias representam o modo ocidental, logocêntrico de apreender o mundo e constituem a base das estruturas de dominação modernas. Criam, ainda, a ilusão de representações completas que não deixam resíduos. A incompletude das representações encontra-se fundamentada, contudo, na própria linguagem, visto que significantes e significados nunca se correspondem inteiramente (COSTA, 2006, p.98).

Essa simples mudança na grafia de uma letra, esse ruído causado na forma tradicional de se escrever, traz em si, uma ampla conceituação e uma proposta de ressignificação do que se entende tradicionalmente por diferença. A *différance*, diz respeito ao excedente de sentido que não pode estar contido nas formas binárias de categorizar a realidade. Nesse sentido, ela rompe com a ideia de uma ontologia ou de uma essencialidade na diferença, anunciando a impossibilidade de sua representação discursiva. Por isso, a *différance* é concebida em sua própria manifestação, no momento de sua representação (COSTA, 2006).

Para desenvolver esse trabalho e seguindo a linha de raciocínio desses autores, ao falar em identidade estou me referindo à ideia de identificação, assim como, ao me remeter à diferença, o que quero dizer é *différance*. Uso essa conceituação com o mesmo objetivo desses autores: o de evitar uma concepção homogeneizante e essencialista da identidade e da diferença. Essa conceituação é também um modo de ver o mundo e a realidade e as dinâmicas sociais. Dessa maneira, isso exige de mim uma prática de pesquisa apropriada. O que tentarei, portanto, ao longo do trabalho, é analisar as dinâmicas de produção do discurso da identidade e da diferença nas obras indianistas de José de Alencar. Para evitar cair no reducionismo e na essencialização dos conceitos, será preciso compreender a construção desse discurso em sua

historicidade, em seu contexto próprio, em suas dinâmicas e conflitos, tentarei compreender esses conceitos na maneira como eles operam na realidade social a ser analisada.

Diferentemente dos autores românticos e de José de Alencar (o foco desta pesquisa) que procuravam encontrar a essência da identidade brasileira e através dela elaborar uma literatura autêntica e típica, o que tentarei aqui é analisar de que maneira surgiu essa busca, qual o sentido que possuía essa empreitada, quais os significados atribuídos a essa busca, qual foi a maneira pela qual José de Alencar desenvolveu sua ideia de identidade, quais as disputas em que estava inserido, como isso foi elaborado em forma literária, portanto, historicizar essa busca e compreender a identidade e a diferença como processos prático-discursivos.

Para realizar esta pesquisa, estarei atento, como disse, aos processos, as dinâmicas de construção da identidade e da diferença nos discursos, que são também práticas. Minha preocupação é, portanto, com a construção da concepção hegemônica de identidade nacional (naquele momento) e o lugar ocupado por José de Alencar nesse processo.

O conceito de hegemonia deve, aqui, ser mais bem explorado. Na esteira da interpretação de Raymond Williams (1979), trago algumas noções importantes para sua compreensão. Esse autor aponta que, para Gramsci, hegemonia se distingue da noção de domínio, pois enquanto este seria expresso em formas explicitamente políticas, aquele refletiria uma situação comum e se daria em conjunto com forças sociais, políticas e culturais. Nesse sentido, Williams aponta que esse conceito representa algo de muito importante na teoria cultural, já que seria mais completo que dois outros frequentemente utilizados: cultura e ideologia. Enquanto o primeiro – cultura – expressa todo um processo social, um modo de vida amplo, o segundo – ideologia – seria um sistema de significado de valores e expressaria de forma direta um determinado interesse de classes. A noção de hegemonia ultrapassaria cultura “em sua insistência em relacionar ‘todo o processo social’ com distribuições de poder e influência” (WILLIAMS, 1979, p.111) e ultrapassaria ideologia por reconhecer a totalidade do processo, pois “decisivo não é apenas o sistema consciente de ideias e crenças, mas todo o processo social vivido, organizado praticamente por significados e valores específicos e dominantes” (WILLIAMS, 1979, p.112). Diferentemente de ideologia, o conceito de hegemonia não reduz a consciência aos valores e crenças propagados pela classe dominante:

Vê, ao contrário, as relações de domínio e subordinação, em suas formas como consciência prática, como efeito de saturação de todo o processo de vida – não só de atividade política e econômica. (...) É todo um conjunto de práticas e expectativas, sobre a totalidade da vida: nossos sentidos e distribuição de energia,

nossa percepção de nós mesmos e nosso mundo. É um sistema vivido de significados e valores – constitutivo e constituidor – que, ao serem experimentados como práticas, parecem confirmar-se reciprocamente. (...) é no sentido mais forte uma “cultura”, mas uma cultura que tem também de ser considerada como domínio e subordinação vividos de determinadas classes (WILLIAMS, 1979, p.113).

Por isso que a hegemonia vivida nunca é dada de forma estática ou determinada, ela é sempre um processo e são os processos (e suas inter-relações) de construção da identidade nacional e a forma como Alencar se inseria nesse processo que pretendo compreender neste trabalho.

O conceito de hegemonia põe em questão aquela relação determinista e unilinear (e mesmo a separação), presente nas correntes ortodoxas do marxismo, entre a infraestrutura e a superestrutura. Com isso, a atividade econômica, política, material (infraestrutura) e a produção cultural, artística, simbólica (superestrutura) não podem ser pensadas separadamente.

Quando Williams (1979) propõe sua interpretação sobre a tarefa da sociologia da cultura, parte, em grande medida, da concepção de hegemonia para tentar perceber a própria cultura como uma elaboração material, ou seja, tenta perceber a unidade e a totalidade de elementos aparentemente separados. O autor se põe contra uma divisão do trabalho na sociologia da cultura. É muito comum que um estudioso saiba, por exemplo:

Tudo sobre um público leitor, inclusive a economia da impressão e publicação e os efeitos de um sistema educacional, mas o que é lido por esse público é a abstração neutralizada “livros”, ou no máximo suas categorias catalogadas. Enquanto isso e em outros pontos, tudo pode ser conhecido sobre os livros, até os seus autores, as tradições e influências, os períodos, mas como objetos acabados antes de chegarem à dimensão onde a Sociologia a considerava como relevante: o público leitor, a história da publicação. É essa divisão que a Sociologia da Cultura tem de superar e substituir, insistindo naquilo que é sempre um todo e um processo material social correlato (WILLIAMS, 1979, p.142).

O que tentarei nesse trabalho, dessa maneira, é buscar perceber diversos elementos e aspectos, sejam sociais, políticos, econômicos, estéticos, culturais, para compreender a rede de relações e disputas nas quais José de Alencar estava inserido (mas também elaborou) e, a partir das quais, construiu sua concepção de identidade nacional. Para isso será preciso tentar perceber o contexto em que ele estava posto e as diversas variáveis (em suas relações) que influenciaram a construção de sua concepção. Com esse intuito será preciso fugir de uma forma habitual com a qual a sociologia e outras ciências humanas miram os contextos de seus objetos de estudo.

É muito comum que as análises da sociedade e da cultura considerem-nas como produtos acabados, determinados e expressos num passado habitual. Segundo Williams (1979), desse ponto de vista, a análise se dá nas relações entre as instituições produzidas, experiências e formações, de maneira que são pensadas como fixas e nas quais a presença sempre se afasta. Para ele (1979, p.130):

Se o social é sempre passado, no sentido de que é sempre formado, temos na verdade de encontrar outros termos para a experiência inegável do presente: não só o presente temporal, a realização deste instante, mas o presente específico de ser, o inalienavelmente físico, dentro do que podemos realmente discernir e reconhecer instituições, formações, posições, mas nem sempre como produtos fixos, definidores.

Para Williams (1979), o erro mais comum das pesquisas é pensar os termos de análise como termos de substância. “Visão de mundo”, “ideologia predominante”, “perspectiva de classe”, são frequentemente usados para expressar formas fixas, o que impede percebê-las em suas singularidades e em seus processos.

É a partir dessas críticas que Raymond Williams conceitua a noção de estruturas de sentimento. Para ele (1979, p.136): “As estruturas de sentimento podem ser definidas como experiências sociais *em solução*, distintas de outras formações semânticas sociais que foram *precipitadas* e existem de forma mais evidente e imediata”. Com o intuito de se separar das noções de visão de mundo ou ideologia, o conceito de estrutura de sentimento está interessado em:

significados e valores tal como são vividos e sentidos ativamente e as relações entre eles e as crenças formais ou sistemáticas são, na prática, variáveis (inclusive historicamente variáveis), em relação a vários aspectos, que vão do assentimento formal com dissentimento privado até a interação mais nuançada entre crenças interpretadas e selecionadas, e experiências vividas e justificadas (WILLIAMS, 1979, p.134).

Para este trabalho, esse conceito será importante, pois tentarei perceber os processos, as dinâmicas, as disputas pela construção de uma identidade nacional. Sendo assim, não poderia me ater em formas fixas para perceber como isso aconteceu e como José de Alencar se colocava nesse debate. Seria simples e cômodo pensá-lo como um autor romântico e tomar esse termo de forma generalizada ou mesmo pensá-lo a partir de sua posição social ou qualquer outra chave analítica que guardasse em si toda a explicação de forma fixa e expressa num tempo passado. O que tentarei neste trabalho é perceber o contexto como se estivesse posto num tempo presente. Não no sentido cronológico, mas no sentido de se opor a apreensão da realidade a partir de formas fixas, é o presente pensado como processos,

modificações e disputas. É isso que está proposto neste trabalho e para isso será preciso buscar diversos elementos explicativos, perceber a realidade social como algo complexo, posto numa rede de processos, os quais devem ser pensados relacionalmente. Por isso, para melhor análise do objeto, terei que estudar o contexto social, político, econômico, cultural em que José de Alencar estava posto, para tentar perceber como ele forjou sua concepção de identidade e como esta se relacionava com a realidade. Um ponto fundamental dessa análise e que merece ser trabalhado com especial cuidado aqui é a análise das obras literárias, uma etapa fundamental na compreensão do objeto estudado.

É importante ressaltar que essa etapa da análise é peculiar, pois estou falando aqui do discurso artístico, da expressão literária. Sendo assim, faz-se importante apresentar o método que utilizarei para analisar as obras e, além disso, trarei algumas importantes discussões teórico-metodológicas que estão por trás da escolha desse método. Com isso, pretendo mostrar um importante instrumento que utilizarei na feitura da pesquisa e tentarei justificar o uso desse instrumento, localizando-o nos debates teóricos em que está inserido.

O que é relevante perceber do que foi exposto anteriormente, para a continuação do argumento, é o lugar no qual está situado o objeto e sua relação com o problema central da pesquisa. A principal questão do trabalho diz respeito ao modo como foi construída a ideia de diferença, do Outro, a partir da busca por uma identidade nacional na literatura alencariana. Esse problema poderia ser analisado a partir dos mais diversos objetos de investigação, entretanto me proponho a estudá-lo, com base na literatura romântica brasileira. Isso exige cuidados e atenções especiais, pois esse problema agrega dois campos aparentemente distintos: o da política, quando falo da construção da nação, da identidade e da diferença; e o da arte, quando tento perceber como esses elementos se conjugaram nas obras literárias. Essa relação de um com o outro é a chave que guia as preocupações metodológicas do meu trabalho. Quais são, afinal, as relações entre estética e política? É possível pensá-las separadamente? Como é possível depreender, a partir de obras literárias, aspectos da realidade social? Essas são as mais importantes questões que guiaram a escolha do método e, ao mesmo tempo, a forma como são respondidas é que justifica essa opção. Passemos então para o debate.

Essas questões expostas acima não têm respostas fáceis. Foram as tentativas de respondê-las que conduziram as teorias e interpretações da arte no caminho que elas seguem até hoje. Qual é afinal a melhor maneira de se apreender, de ler, de interpretar uma obra de

arte? Certamente essa pergunta não possui uma só resposta e cada uma dessas respostas não representa a resposta final para a pergunta. Diversas disciplinas tentaram desenvolver seus argumentos e dentro dessas disciplinas diversas teorias foram criadas. A sociologia, no seu ramo conhecido como sociologia da arte, também tomou para si a tarefa de tentar respondê-las e ao mesmo tempo criou novas questões, as quais, também não são facilmente respondidas. Qual seria o papel da sociologia nessa empreitada? Como seriam os olhares sociológicos sobre uma obra de arte?

Por muito tempo, foi predominante na sociologia a ideia de que as obras de arte reproduziam ou refletiam diretamente as condições materiais, sociais, políticas e econômicas de uma sociedade. Nessa interpretação, que tem como exemplo uma leitura ortodoxa do marxismo, considerava-se a superestrutura, ou seja, o campo da cultura, do simbólico e, também, do artístico, como mero reflexo da infraestrutura, a qual se referia às condições materiais da sociedade. Desse ponto de vista, caberia ao sociólogo da arte, fisgar nas obras os elementos da realidade concreta. Os livros, pinturas, esculturas, seriam, portanto, meros instrumentos através dos quais os estudiosos acessariam a realidade. Nessa maneira de interpretação, a forma artística e os elementos estéticos de elaboração das obras seriam deixados de lado em detrimento de uma leitura meramente conteudista.

Em disputa com essa maneira de interpretação havia outra, muito mais ligada ao campo da teoria literária, que se preocupava primordialmente com os aspectos formais da obra, com sua elaboração estilística e estética. No caso da literatura, o texto e não o contexto era o mais importante. É possível destacar, como correntes de pensamento relevantes nessa forma de interpretação, o formalismo russo, o *new criticism* e o estruturalismo dentro da teoria literária. O fio que ligava as preocupações dessas diferentes correntes era, como já foi dito, a forte ênfase no aspecto formal, deixando de lado ou subestimando os elementos histórico-sociais na construção de suas interpretações. Nessa forma de compreensão, buscava-se entender a lógica interna do desenvolvimento literário; a literatura era percebida como uma realidade autônoma, com lógica própria, que não dependia de elementos histórico-sociais.

Essas duas correntes antagônicas passaram a ser conhecidas por seus focos de interpretação. A primeira é conhecida por sua leitura externalista, pois enfatiza os elementos sócio-históricos, as condições econômicas, políticas e materiais; a segunda, por sua vez é tida como uma leitura internalista, pois, pelo contrário, considera a obra de arte, o texto e suas formas como primordiais. Por algum tempo, essas foram as principais maneiras de apreensão

e de estudos da arte, no entanto, outra possibilidade surge como tentativa de mesclar essas duas leituras dicotômicas. Nessa nova forma de apreensão nem o externo, nem o interno eram priorizados, o que havia era uma tentativa de conjugá-los, de compreendê-los sinteticamente, sem que um se sobrepusesse ao outro.

Talvez um dos precursores dessa nova corrente seja Georg Lukács, ao menos aquele da “Teoria do Romance” (2009) e de alguns trabalhos anteriores, pois durante os anos da década de 1920 Lukács dá uma guinada para o marxismo ortodoxo e abandona alguns de seus principais trabalhos e pressupostos anteriores, tornando-se um dos principais expoentes da teoria do reflexo, aquela que compreende as obras literárias como puros espelhos da realidade social. A contribuição de Lukács para a teoria que busca a síntese entre o externalismo e o internalismo, entretanto, está contida nas suas obras da fase anterior, sobretudo na “Teoria do Romance” (2009). Nessa obra, Lukács tenta compreender que condições histórico-sociais propiciaram o surgimento do gênero literário romanesco e, mais que isso, como essas condições se transformaram numa nova forma artística. O que Lukács intentava era compreender as relações entre condições materiais e formas artísticas, em outras palavras, procurava compreender a própria forma como uma categoria posta historicamente. Para ele: “A forma é o verdadeiramente social na literatura e com cuja ajuda podemos proceder às relações entre a sua vida externa e interna” (LUKÁCS, 2009, p.175).

Essa é a principal inovação de Lukács, pois ao compreender a forma literária (o centro de preocupação das leituras internalistas) como uma categoria histórica, dada em sua relação com as condições materiais da sociedade (foco das leituras externalistas), o autor acaba por estreitar os laços das duas maneiras dicotômicas de compreender a literatura. E nesse sentido novo, a análise das obras artístico-literárias não poderia prescindir da forma estética como elemento central, pois a literatura só se constituiria como tal a partir desse elemento. Elemento este que surge com a realidade social, mas adquire uma lógica própria que não pode ser desprezada.

Esse ponto levantado aqui é fundamental e influenciou uma série de trabalhos que tentaram estabelecer uma interpretação sintética ou dialética das obras de arte. Teve diálogo, por exemplo, com a teoria crítica que prosseguiu enfatizando a importância da categoria estética, mas sem esquecer suas relações com o social. Adorno, por exemplo, compreendia a forma como conteúdo e história sedimentados. Dessa maneira, as condições sociais e políticas, as disputas na sociedade poderiam ser percebidas na constituição da forma e caberia

ao sociólogo da arte analisá-las em suas relações (ADORNO, 1970). Com isso, a história e as condições materiais não podem ser acessadas por uma mera análise do conteúdo das obras literárias, pois estes ganham novo sentido, já que são expostos através de uma forma textual. Sendo assim, a maneira como a realidade é expressa na literatura não pode ser dissociada da maneira como ela foi textualizada.

Essa linha de pensamento chega até Antonio Candido, autor que quero destacar aqui, porque o método que utilizarei em meu trabalho é influenciado pelo seu pensamento. Candido desconfia fortemente de análises conteudistas e que consideram a relação literatura e sociedade de forma externa, quase como se buscassem uma correspondência de algo já conhecido com as obras analisadas. E se ele compartilha da preocupação de Lukács pelas formas e pela maneira como se dá a significação estrutural do elemento externo no texto, critica-o, pois nem sempre ele explorou essa ideia e, inclusive deu exemplos de leituras puramente temáticas, que consideravam o paralelismo entre arte e sociedade. Afasta-se de Lukács, quando este considera a noção de uma realidade social pré-existente com a qual o modelo literário pode ser comparado. Para Candido, esses elementos seriam indissociáveis e fariam parte da constituição da sociedade sem que se pudesse dar preferência a um ou a outro (CEVASCO, 2004).

Então, é na continuação dessa linha de pensamento, que busca a síntese entre as leituras internalistas e externalistas das obras literárias, que Antonio Candido (2006, p.4) está posicionado:

Fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. Sabemos, ainda, que o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno.

Nessa parte tentei trazer o debate de algumas diferentes formas de compreender as obras de arte e, em consequência, da maneira de analisá-las. Trouxe essa discussão para situar, em linhas gerais, o embate teórico que gira em torno do modo como se relacionam arte e sociedade, texto e contexto, forma e conteúdo. Esse debate é muito relevante para compreender a escolha do método. Adianto que me aproximo dessa terceira grande corrente de pensamento que busca a síntese de duas formas antitéticas de analisar a obra de arte. Considero a indissociabilidade entre aqueles elementos díspares e penso que eles devem ser

analisados como se fizessem parte de uma grande totalidade. Por isso considero fundamental a análise da forma artística, da construção estética da obra. No entanto, a forma aqui referida não é transcendental. É a forma no sentido adorniano. Forma como conteúdo sedimentado. Então, cumpre levar em conta todas essas considerações para prosseguir no texto e agora adentrar de vez no método que utilizarei para analisar as obras de arte e como ele pode ser pensado na prática.

Para a análise das obras literárias, aproximo-me do método de crítica literária utilizado por Antonio Candido ao longo de toda sua obra. Essa escolha se dá numa tentativa de fugir daquela sociologia da arte já apresentada, a qual busca traçar uma linha direta entre o conteúdo literário e a realidade social, econômica, histórica etc. O primeiro passo é perceber o que ele entende por obra literária, complementando a discussão anterior. Para Candido (1959, p. 27):

Uma obra é uma realidade autônoma, cujo valor está na fórmula que obteve para plasmar elementos não-literários; impressões, paixões, ideias, fatos, acontecimentos, que são matéria-prima do criador. A sua importância quase nunca é devida à circunstância de exprimir um aspecto da realidade, social ou individual, mas à maneira por que o faz. (...) Esta autonomia depende, antes de tudo, da eloquência do sentimento, penetração analítica, força de observação, disposição de palavras, seleção e invenção das imagens; do jogo de elementos expressivos, cuja síntese constitui a sua fisionomia, deixando longe os pontos de partida não literários.

Tendo isso em vista, é que, para Antonio Candido (1993, p.9), a tarefa do crítico é:

Mostrar como o recado do escritor se constrói a partir do mundo, mas gera um mundo novo, cujas leis fazem sentir melhor a realidade originária. (...) O alvo é analisar o comportamento ou o modo de ser que se manifestam dentro do texto, porque foram criados nele a partir dos dados da realidade exterior.

Dessa forma, não cabe ao analista depreender do texto apenas seus aspectos sociais. Fazer isso seria cair naquela teoria do reflexo. Ao fazer isso “não estamos nas camadas mais profundas da análise, - o que só ocorre quando este traço social constatado é visto funcionando para formar a estrutura do livro” (CANDIDO, 2006, p. 6). Caberia ao crítico analisar a sociedade interna do romance, ou seja, como os fatores externos se tornam internos e adquirem nova lógica.

Para exemplificar o método analítico de Candido e ver como ele funciona na prática, trago o exemplo daquele que talvez seja, nessa área, seu trabalho mais conhecido: “A dialética da malandragem” (1993). Nesse texto, analisa um romance chamado “Memórias de um Sargento de Milícias” de Manuel Antonio de Almeida. Candido demonstra a reversibilidade entre a análise social e a literária. A partir daí, é capaz de compreender a sociedade através da literatura, tendo como foco, o plano das formas e, além disso, ler o romance com base na realidade social (CEVASCO, 2004).

Ele inicia o texto fazendo um deslocamento das críticas anteriores; nelas, procurava-se encaixar o livro em determinadas classificações: romance picaresco, de costumes, documentário etc. O que Candido faz é propor outra pergunta: qual a função exercida pela sociedade daquele momento na construção da estrutura da obra? Sua resposta passa pela categoria da forma, que para ele seria o princípio mediador entre arte e sociedade (CEVASCO, 2004).

Roberto Schwarz (1987) mostra como Candido faz isso na “Dialética da malandragem”. Primeiro ele percebe a caracterização do personagem central como o malandro, aquele que transita entre os polos da ordem e da desordem. Depois disso, Candido nota que a transição entre ordem e desordem é a própria forma do romance, o fio que conduz o enredo, as tramas e os personagens. E por fim, extrapola os limites da obra e percebe que a dialética da ordem e da desordem é a maneira como se configura um grupo importante da época: o grupo dos “homens livres”, justamente o grupo representado pelos personagens da obra, os quais não eram nem senhores nem escravos e viviam num espaço intermediário, no qual não podiam deixar de lado a ordem, mas ao mesmo tempo não podiam estar completamente inseridos nela.

Candido desenvolve muito mais esses argumentos, mas fico com esse breve resumo, pois ele é suficiente para perceber como o autor elabora sua análise e como ele põe em prática seu método e sua teoria. Aqui, vemos em prática como os elementos sociais se reconfiguram na própria forma do romance. No caso em questão, a dialética da ordem e da desordem na qual os “homens livres” da sociedade escravocrata brasileira estavam postos se configurou na própria forma do romance. É interessante perceber também como Candido subverte o movimento daquelas teorias do reflexo. Ele parte da forma do texto para a sociedade, tentando com isso compreender a sociedade na forma. A maneira, portanto, como o conteúdo está sedimentado na obra de arte.

Depois dessa longa exposição do método e das discussões teóricas que estão por trás dele, faz-se importante retornar ao meu projeto e colocá-lo em diálogo com o que foi apresentado no início. Com isso, tentarei trazer a discussão para perto do meu trabalho no intuito de dar um sentido mais prático a ela, ou seja, como a operacionalizarei.

Como já foi exposto, o objetivo da minha pesquisa é analisar como se construiu a noção do Outro, do diferente, a partir do projeto de identidade nacional desenvolvido pelo indianismo romântico de José de Alencar. Essa preocupação com a construção nacional, com a procura por aquilo que seria mais típico e essencial entre nós é um fio condutor desse movimento e está expresso em prefácios, posfácios, artigos de revista, de jornal, dentre outros. Esses são importantes documentos e fontes de análise, que serão estudados em conjunto com a análise das próprias obras literárias. Estudarei dois livros indianistas de José de Alencar (1967): “O Guarani” e “Iracema”, por se tratarem dos principais textos, nessa temática, daquele que talvez seja o escritor mais importante e representativo do cânone literário do movimento romântico.

Ao empreender a análise dessas obras literárias tentarei perceber, ao modo de Antonio Candido, como a preocupação em construir a identidade nacional brasileira se reconfigurou nas obras literárias, ou seja, como essa preocupação ganhou forma estética. Nesse sentido, um dos objetivos do trabalho é perceber como os processos de identificação e diferenciação (por consequência) se processaram nas obras indianistas de José de Alencar, levando em conta tanto os seus aspectos formais, por exemplo, a elaboração dos personagens, o enredo, o estilo, os elementos da narrativa, quanto o contexto em que estavam inseridas. A ideia é que essa análise dialética da obra permita compreendê-la melhor tanto em sua lógica interna, quanto iluminar o entendimento das dinâmicas sociais postas em questão. Sendo assim, será igualmente importante tentar perceber qual o lugar de José de Alencar e de suas obras no processo político de construção da nação, da identidade e da diferença.

Tendo isso que foi dito em vista, procurarei analisar a construção da identidade nacional brasileira na obra e no pensamento de José de Alencar e suas relações com a diferença não como dada, mas como processo. Tendo como ponto importante dessa análise o estudo crítico de suas obras indianistas, procurarei perceber como elas se inseriram nesse processo de elaboração do nacional, nesse processo de identificação e diferenciação. Para isso, precisarei levar em conta as peculiaridades dessa forma artística e tomar os cuidados apontados anteriormente. Em suma, no objetivo de compreender identidade e diferença como

dinâmicos tentarei perceber como suas construções discursivas se deram na empiria, na historicidade e isso será feito, em grande medida, a partir das dinâmicas em que as obras indianistas de José de Alencar estavam postas. Dinâmicas tanto estéticas quanto políticas, ou melhor, estético-políticas.

Para cumprir esses objetivos, seguirei o seguinte caminho: no primeiro capítulo, apresentarei algumas das principais características do Romantismo europeu, do seu contexto e introduzirei um debate sobre a forma como esse movimento chegou e se consolidou no Brasil. No segundo capítulo, a discussão versará sobre a construção de um sistema literário no século XIX, além da forma como José de Alencar se inseriu nesse sistema, através da análise de polêmicas em que o autor se envolveu e, por fim, a partir da reconstrução desse cenário de disputas, tentarei compreender os motivos que fizeram com que Alencar fosse considerado um autor canônico daquele momento. O terceiro capítulo é fundamental, pois é aquele em que trarei a análise das obras e será possível perceber como muitas das discussões anteriores se faziam presentes na produção literária do autor. No quarto e último capítulo, tentarei dar um fechamento à análise das obras, trazendo novos elementos para pensá-las e, a partir disso, buscarei chegar a uma resposta à principal questão do trabalho. Em seguida, na conclusão, sintetizarei as discussões e estabelecerei relações entre elas, para poder expor as considerações finais desta dissertação.

CAPÍTULO I

ROMANTISMO: DA EUROPA AO BRASIL

Iniciarei este primeiro capítulo com a difícil tarefa de introduzir o Romantismo e contextualizá-lo historicamente. Essa empreitada é complexa por se tratar de um movimento amplo, ambíguo, que apresenta diversas correntes, que existiu em muitos países, em contextos múltiplos e foi expresso a partir de várias formas diferentes. Seria esse um movimento estético, político, filosófico, um modo de ver o mundo ou um período histórico? A melhor resposta para essa questão é, provavelmente, que ele foi cada um desses pontos e também todos eles juntos.

No entanto, ao longo das reflexões acerca do que seria o Romantismo, algumas interpretações caíram frequentemente em dois polos opostos. De um lado, esse movimento foi reduzido a um período de tempo delimitado e houve uma tendência a considerá-lo apenas a partir de suas manifestações literárias. O que acabou por simplificá-lo. Por outro lado, de maneira contrária, algumas concepções pretenderam encontrar tendências românticas ao longo da história. Segundo os autores dessa corrente, a oposição entre clássico e romântico (a qual será explorada mais adiante) seria a polaridade fundamental para explicar o desenvolvimento da cultura (BORNHEIM, 2008).

Para Gerd Bornheim (2008), a primeira interpretação se justificaria, de certa maneira, pelas características de alguns movimentos românticos, mas não poderia ser universalizada, pois limitaria e ignoraria diversas outras manifestações que extrapolam os aspectos literários. O segundo tipo de compreensão do Romantismo seria, para o autor, mais frutífero, por ser mais amplo e por conceber o clássico e o romântico como categorias para entender o desenvolvimento da cultura. Enquanto o clássico representaria o estabelecido, aquilo que está posto, o romântico seria o plano da rebelião, do inconformismo, da busca por novos valores. Assim, todo Romantismo tenderia a tornar-se classicismo no momento em que atingisse seu máximo desenvolvimento. Dessa maneira, haveria um tipo de esquema histórico. Bornheim aponta para dois problemas nessa segunda maneira de mirar o Romantismo. O primeiro é que essa interpretação se constituiria num esquema histórico e, como tal, recairia no problema de perceber a história a partir de leis preestabelecidas. O segundo problema é que ao ampliar tanto o movimento romântico, recairia num esvaziamento do conteúdo e de suas

particularidades; seria possível enxergar Romantismo em qualquer lugar como uma etapa da história.

A saída encontrada por Gerd Bornheim (2008) está no limiar dessas duas interpretações, ao tentar compreender o movimento como algo amplo, mas dado num contexto histórico específico. Para ele:

o Romantismo é, fundamentalmente, um movimento cultural, inserido em um determinado momento da história e somente a partir dessa situação pode ele ser compreendido. Toda análise psicológica ou antropológica só pode adquirir um sentido concreto e fornecer uma compreensão real, se encarnada nos valores específicos de cada romantismo, valores que transcendem e não podem ser reduzidos ao psicológico (BORNHEIM, 2008, p.77).

Dessa maneira, o autor aponta para um fato importante que será levado em consideração ao longo do trabalho. É necessário compreender o movimento romântico em seu tempo e contexto. É preciso entender que houve vários Romantismos, que em cada lugar, que em cada contexto, em cada forma de manifestação e segundo as diferentes interpretações ele adquire novas características. O movimento romântico não é algo dado, que pode ser delimitado e compreendido em uma circunscrição. Ele é, ao contrário, processual, fruto de diversas dinâmicas sociais em constante movimento. Cabe, portanto, ao pesquisador, compreendê-lo em seu tempo, no contexto em que é dado, em suas relações.

Nesse sentido, o que farei agora é apresentar algumas características gerais do Romantismo que se desenvolveu na Europa em relação com um determinado contexto. Mais adiante isso será importante, pois permitirá pensar o Romantismo brasileiro e sua história em suas relações com o europeu. É certo que o Romantismo é um movimento que para ser mais bem entendido precisa ser interpretado como um processo, e que não pode ser generalizado sem ressalvas. No entanto, há alguns elementos que configuram pontos de intersecção entre suas diversas configurações, aqueles aspectos que fazem com que se identifique algo como romântico. Porém, não se pode esquecer que mesmo esses elementos “comuns” aos vários Romantismos são reconfigurados em cada manifestação particular.

O caminho que tomarei aqui é: partir da apresentação dos aspectos gerais, dos pontos de intersecção até uma discussão mais particularizada para compreender como esses aspectos se reconfiguram no contexto particular que diz respeito a essa pesquisa. É interessante perceber como o que se chama de geral e de particular são elementos que, na verdade, estão fortemente localizados e não ocupam esses lugares por mero acaso. Quando se fala em

aspectos gerais do Romantismo o que está sendo dito, normalmente, são as características desse movimento em sua configuração europeia; do mesmo jeito, o particular se refere à maneira como ele se reconfigurou em outras realidades e, nesse trabalho especificamente, no caso do Brasil. É importante destacar que o particular e o geral ou universal são aqui localizados, pois normalmente essa distinção é naturalizada e o que pretendo tornar explícito ao localizar esses aspectos é que essas percepções estão postas a partir de um contexto histórico e político. Ou seja, o que faz com que a Europa e o que lá é produzido sejam caracterizados como universais e que o que se faz no Brasil sejam particularidades são as relações de poder, o contexto histórico político e não uma suposta superioridade europeia como esses conceitos interpretados de forma naturalizada podem fazer entender. Dessa maneira, quando mencionar os conceitos de geral e particular neste trabalho é fundamental que sejam pensados assim. Essa é uma discussão importante e que estará presente ao longo de todo o trabalho.

1.1 – Romantismo x Classicismo

Para iniciar a apresentação dos aspectos gerais do Romantismo começo com a sua já mencionada relação com o Classicismo. Para desenvolver esse raciocínio, tomarei como base o texto chamado “Romantismo e classicismo” dos autores Anatol Rosenfeld e Jacó Guinsburg (2008). Para esses autores: “O romantismo é, antes de tudo, um movimento de oposição violenta ao Classicismo e à época da Ilustração, ou seja, àquele período do século XVIII que é tido, em geral, como o da preponderância de um forte racionalismo” (ROSENFELD, GUINSBURG, 2008, p.261). O movimento do Iluminismo buscava, a partir do uso da razão como chave, lutar contra o “obscurantismo” a “ignorância”, “o atraso”, elementos que, para eles, eram predominantes em épocas anteriores.

Junto com essa cosmovisão racionalista estava posta uma forma estética neoclássica. É importante pensar o que o termo “clássico” contido nesta palavra representa. Do ponto de vista estilístico, refere-se a obras e princípios, os quais se combinam com alguns preceitos e modelos, que tomam a arte grega como padrão. O Renascimento foi um momento importante, nesse sentido, pois significou a retomada da antiguidade clássica greco-latina revalorizando suas produções artísticas. Segundo a interpretação de alguns comentadores da época e a partir do reencontro com textos como os da “Poética” de Aristóteles, elabora-se a interpretação de que estariam na prática e na teoria helênicas as formas de produção artística, as bases e fundamentos imutáveis dos procedimentos para a geração de uma obra de arte. Essa tendência

ao classicismo permanece por um longo tempo no continente europeu, sendo reformulado até chegar à forma do neoclassicismo, que predominou durante o século XVIII e se conjugou com o racionalismo ilustrado. Essa tendência só será confrontada amplamente a partir do Romantismo, o qual buscou romper com aqueles preceitos propostos desde o Renascimento (ROSENFELD, GUINSBURG, 2008).

Para Croce, nas palavras de Guinsburg e Rosenfeld (ROSENFELD, GUINSBURG, 2008, p.262):

o Classicismo se distingue fundamentalmente por elementos como o equilíbrio, a ordem, a harmonia, a objetividade, a ponderação, a proporção, a serenidade, a disciplina, o desenho sapiente, o caráter apolíneo, secular, lúcido e luminoso. É o domínio do diurno. Avesso ao elemento noturno, o Classicismo quer ser transparente e claro, racional. E com tudo isso se exprime, evidentemente, uma fé profunda na harmonia universal. A natureza é concebida essencialmente em termos de razão, regida por leis, e a obra de arte reflete tal harmonia. A obra de arte é imitação da natureza e, imitando-a, imita seu concerto harmônico, sua racionalidade profunda, as leis e o universo.

Além disso, a esse movimento correspondia uma tentativa de disciplinamento dos impulsos subjetivos. O artista clássico tentava domar seus ímpetos, pois o que importava era o que a obra e não o autor dizia. Seu desejo era ser objetivo, por isso os procedimentos artísticos, tomados como regras, eram tão relevantes. Uma obra seria considerada boa se se encaixasse em determinadas leis. É nesse sentido, que passa a existir uma rígida separação entre os gêneros. Eles não devem se confundir entre si. Cada um deles obedeceria a certas regras e descumpri-las era considerado um grave defeito. Outro ponto fundamental era a lei da tipificação: a arte clássica não desejava individualizar, mas chegar àquilo que era universal.

Depois de falar um pouco sobre o modelo clássico, fica mais fácil entender a que o Romantismo se opunha e, por contraste, ficará mais claro perceber algumas de suas principais características. Para isso, será importante também mostrar alguns elementos que influenciaram no surgimento do movimento romântico. Para fazer isso, continuo com a linha de raciocínio deixada por Rosenfeld e Guinsburg (ROSENFELD, GUINSBURG, 2008). Para os autores, a palavra que designará o que mais adiante será conhecido como o movimento romântico é a palavra romance, surgida no século XVII e que possuía um sentido pejorativo, pois diante do mundo clássico, era a forma de qualificar um gênero ficcional, fantástico, repleto de heróis e de aventuras (essa relação entre romance e Romantismo é importante e será mais bem explorada adiante). Pouco a pouco, no entanto, esse termo começa a tomar

espaço e deixar de lado esse sentido negativo. O gosto vai se modificando, passa a englobar e dar valor aos elementos que se contrapunham ao racionalismo e a objetividade clássicas.

Outro ponto importante apontado pelos autores como antecessor do movimento romântico é a onda de sentimentalismo burguês, espalhada ao longo do século XVIII. O tom emotivo se torna muito comum nos romances ingleses da época e se expande para outros países. Além disso, é possível destacar como episódio relevante do surgimento do Romantismo um surto de pietismo na Alemanha, que representou uma alternativa ao protestantismo oficial, rigidamente racional. No pietismo, de maneira diferente, há um forte caráter místico e uma rejeição de padrões rígidos e objetivos da religião. “Importa-lhe sobretudo a vivência religiosa que se processa na intimidade subjetiva do indivíduo e que o conduz, pelo exercício intenso e sincero da emoção e do sentimento devotos ao êxtase e à contemplação beatíficas (ROSENFELD, GUINSBURG, 2008, p.266). O que ocorre aqui é, portanto, um deslocamento da religiosidade de fora para dentro. Com isso, o crente passa a observar-se numa autoanálise à espera do seu momento de iluminação (ROSENFELD, GUINSBURG, 2008).

Para Guinsburg e Rosenfeld (2008), no Romantismo ocorre algo parecido. Nele, há também um foco no interior do sujeito, no mundo psíquico e no ego, mas isso ocorre, normalmente, por vias artísticas ou seculares, apesar de desembocarem, frequentemente, em aspirações e indagações religiosas. Tendo isso em vista, os autores destacam ainda que não é mera coincidência que um dos principais iniciadores do Romantismo tenha sido Jean-Jacques Rousseau, ligado inicialmente ao calvinismo, convertido ao catolicismo e posteriormente reconvertido ao protestantismo.

Talvez o aspecto mais influente do pensamento de Rousseau com relação ao movimento romântico seja o seu enorme pessimismo no que diz respeito à sociedade e à civilização. Sua descrença em relação a esses dois aspectos o faz pensar numa natureza humana que vai sendo progressivamente corrompida pela cultura. Para Rousseau, então, a voz da consciência e da alma deve se opor aos valores da sociedade. Nessa linha de raciocínio é que o bom selvagem, como ser que guarda a integridade primitiva dos seres humanos, ganha vida na obra do autor. Seria essa figura o símbolo do ideal para os homens que foram corrompidos pela civilização. É essa concepção que influenciará, em grande medida, o interesse romântico pelo exotismo e pelo indianismo, pela busca do “estado natural do homem”. Esse aspecto é interessante, pois representa um dos pontos mais importantes que

ligam o movimento romântico europeu àquele romantismo que será analisado ao longo do trabalho. Será interessante refletir como essa tendência romântica pela valorização do exótico foi tratada num país considerado exótico aos olhos europeus. Um país, que há pouco havia deixado de ser colônia, colocado na posição de país primitivo, que possui uma relevante relação com a figura do indígena, passa a refletir sobre esses aspectos.

Na esteira de Rousseau, ansiando por elementos parecidos, existe no Romantismo um forte interesse pela canção e pela arte popular, sobretudo na Inglaterra e na Alemanha. É bastante intenso esse movimento de regresso às origens da cultura, à alma do povo, fonte, para os românticos, da beleza autêntica, contida na originalidade, no particular. É a partir dessa influência que surge e ganha relevância o estudo do folclore, da arte do povo, no sentido da “arte original”. Ligado a esse sentimento nostálgico pelo elementar e essencial está o culto ao gênio original. O que está por trás dessa ideia é uma nova maneira de conceber a criação da arte. No Romantismo a produção artística não é mais fruto da habilidade e do artista engenhoso (como era no classicismo); nesse movimento, o artista produz a partir de forças inatas, sem relação com a cultura, simplesmente a partir de sua inspiração. Sua arte não deve ser retocada, acabada, deve ser fruto da espontaneidade, da expressão autêntica, deve ser inteira. Dessa maneira, o valor da obra deixa de estar objetivamente em si e passa a estar subjetivamente em seu autor. O gênio representaria a revolta dos românticos contra os padrões e regras, pois ele não poderia ser levado por modelo algum. Sua obra seria fruto de uma explosão criativa, repleta de emoção. O modelo dos românticos, portanto, seria a irregularidade, a liberdade, o arrojo e a desobediência (ROSENFELD, GUINSBURG, 2008).

Anteriormente, trouxe algumas características destacadas por Croce em relação ao Classicismo; agora, retomo esse autor, novamente a partir da interpretação de Guinsburg e Rosenfeld, para pensar o Romantismo em suas diferenças com relação aquele movimento que assumia a objetividade, a harmonia, a serenidade, a disciplina e a ponderação como metas a serem seguidas. Para o autor, são características do Romantismo (ROSENFELD, GUINSBURG, 2008, p.268):

A efusão violenta de efeitos e paixões, as dissonâncias, a desarmonia em vez da harmonia. O subjetivismo radical derrama-se no incontido, como já se viu na auto-expressão do artista. O ímpeto irracional, o gênio original e a exaltação dionisíaca sobrepõem-se à contenção, à disciplina apolínea da época anterior. Prepondera o elemento noturno, algo de selvagem e também de patológico, uma inclinação profunda para o mórbido, a ponto de Goethe ter defendido o Classicismo com aquilo que é sadio e ter visto no Romantismo a encarnação do doentio.

As características do Romantismo destacadas até aqui não ficam contidas apenas nos aspectos estéticos e estilísticos. Vão além e chegam a outros campos, que, é claro, estão intimamente ligados. Modifica-se a forma de ver e de perceber o mundo. A história, por exemplo, tem uma mudança bastante interessante. Para os racionalistas, em geral, interessava o que havia de comum nos eventos históricos, o que era singular só lhes importava se fosse passível de universalização. Os românticos, por sua vez, estavam preocupados com o que era diferenciado, matizado, com o que não se repete na história (ROSENFELD, GUINSBURG, 2008). Se, durante a Ilustração, acreditava-se no poder da razão individual, proposta pelo “cógito” cartesiano, e na ideia de que o cosmo funcionaria por uma harmonia operada por leis universais e funções mecânico-matemáticas de uma máquina-mundo, ou de um Deus não-intervencionista; no Romantismo isso muda e, seguindo os caminhos abertos por Vico, o iniciador da sócio-história da “sociedade civil”, o discurso histórico sofre uma reviravolta. Deixa de ser só descritivo e passa a ser, sobretudo, interpretativo, mas também formativo. Nesse sentido, é a história que produz a civilização. Porém, não é uma História e sim as diversas histórias. A sua força motriz não é a ação dos indivíduos abstratos, movidos pela razão, mas, de um lado, pela ação do herói romântico, intuitivo, complexo, sensível, imprevisível, encarnação de uma vontade mais social que pessoal- apesar de se dar de uma forma subjetiva de decisões e ações- e de outro lado, por um organismo coletivo, possuidor de um espírito que alimenta a vivência conjunta (GUINSBURG, 2008). É por isso que Jacó Guinsburg (2008, p.15) afirma que:

Procedendo uma “onticização” fenomenológica das características e das expressões grupais, o Romantismo, na sua propensão historicizante, aglutina as sociedades em mundos, comunidades, nações, raças, que têm antes culturas do que civilizações, que secretam uma individualidade peculiar, uma identidade, não de cada indivíduo mas do grupo específico, diferenciado de quaisquer outros.

Dessa forma, a maneira de pensar a história, de perceber as dinâmicas sociais, no Romantismo, está estreitamente ligada ao povo e não mais ao indivíduo isolado. Esse povo é entendido como possuidor de um espírito, de uma identidade e de características essenciais, as quais regem as suas mudanças ao longo do tempo.

Essa maneira de ver a história influencia na maneira como o indivíduo é pensado pelo Romantismo e pelo Classicismo. Para a Ilustração, a faculdade racional faz com que todos os seres sejam iguais. As diferenças de níveis entre as pessoas seriam explicadas por fatores externos, como a desigualdade ou as barreiras sociais. Se esses obstáculos fossem deixados para trás o que haveria seria uma aproximação de todos os indivíduos à plena racionalidade.

No Romantismo, como já podemos supor, a concepção do indivíduo é completamente distinta. O indivíduo passa a ser pensado com relação ao que o diferencia dos outros. “E o que distingue é sua situação social, sua sensibilidade específica desenvolvida num certo ambiente nacional e em outros elementos particularizantes” (ROSENFELD, GUINSBURG, 2008, p.269). Como a ênfase recai na particularidade, o que se valoriza é o que distingue uma pessoa de outra, uma nação de outra, a individualidade, portanto. Essa forma de pensar o mundo fundamenta a concepção romântica que busca perceber as distinções entre povos, mostrando-as como qualidades intrínsecas e determinantes das características dos grupos humanos (ROSENFELD, GUINSBURG, 2008). Esse aspecto é bastante importante e guarda uma relação forte com o Romantismo produzido no Brasil. A busca por nossas características próprias, com os elementos que nos diferenciavam, foi um dos principais motores de uma relevante parcela do Romantismo brasileiro, em especial daquele que é o foco deste trabalho.

O que é fundamental a ser destacado para a melhor compreensão da busca romântica pelo que é característico, pelo particular é que ela não é somente uma procura da singularidade, mas também pela totalidade (ROSENFELD, GUINSBURG, 2008).

Com efeito, quando a braços com fenômenos e vistas de maior amplitude, o romântico, para caracterizá-los não tenta retirar e abstrair seus elementos, mas empenha-se sempre em captá-los em sua *Ganzheit*, “inteireza”, em sua *Gestalt*, “configuração”. Trata-se, na verdade de ver cada singularidade em seu contexto geral, cada ser humano na paisagem social que o enforma e o emoldura, relacionando-os por integração da parte no todo maior (ROSENFELD, GUINSBURG, 2008, p. 269).

A partir do que foi exposto é possível perceber uma contradição no Romantismo. Se por um lado há uma vontade de totalização numa comunidade em nome do espírito do povo, por outro existe a ânsia por romper com qualquer padrão da sociedade. A partir da figura do gênio isso fica claro, pois este não pode ajustar-se a qualquer padrão ou limite. Seu protesto contra os limites da imaginação impostos por rígidas normas estéticas é também uma demanda de libertação no plano político e cultural (ROSENFELD, GUINSBURG, 2008).

Essa crítica política e cultural é uma das bases do Romantismo. Relaciona-se fortemente com seu surgimento e suas principais características. O desgosto com a sociedade se torna profundo. A partir de Schiller, surge o tema da alienação. Com isso, passa-se a pensar o indivíduo como mera peça de uma engrenagem da civilização e que, devido a isso, não consegue desenvolver plenamente sua personalidade. É possível perceber aqui uma ligação com o pensamento de Rousseau, destacado anteriormente. Para ambos, a civilização seria um

obstáculo ao desenvolvimento das potencialidades humanas. O que acontece é que os românticos percebem o indivíduo como um ser fragmentado, cindido. Por isso, os sentimentos de desajuste, de infelicidade, são bastante frequentes, pois não conseguem se integrar (ROSENFELD, GUINSBURG, 2008).

Isso ajuda a explicar por que os românticos estavam frequentemente em busca de lugares exóticos, de tempos passados, pois acreditavam que lá poderiam achar uma sociedade integrada. Seria uma forma de superar as dissociações, as cisões e encontrar o homem em seu estado natural. Essa busca incessante por algo perdido revela o quanto os românticos estavam longe dela. O que predomina em várias de suas manifestações é a consciência de que esse paraíso foi irremediavelmente perdido. É possível pensar, dessa forma, que, apesar de buscarem uma síntese, uma unidade, os românticos percebiam a separação que os atingia.

Por outro lado, em função disso e certamente por imposição de suas tendências, empenham-se em alcançar a realização sintética não pela harmonização clássica, mas pela violência de movimentos polares, pelo choque de contrastes, pela ênfase externa das contradições e dos antagonismos (ROSENFELD, GUINSBURG, 2008, p. 273).

Pelo que foi dito, é possível compreender melhor o caráter contraditório do Romantismo, tal como exposto antes. A consciência da cisão e a busca por integração constituem a base de suas contradições. Isso influencia, também, na maneira como o Romantismo se constrói como um movimento violento de quebra e rompimento. Por estar fundado no contraditório, torna-se ainda mais difícil delimitá-lo e é esse um importante aspecto que sustenta sua força de rebeldia contra aquilo que era estabelecido e contra as regras do classicismo.

Até esse momento o Romantismo foi pensado, majoritariamente, a partir de dentro. A ênfase foi dada nas suas concepções estéticas, filosóficas, formas de compreensão do mundo, da história, no entanto não explorei muito o contexto sócio político, no qual esse movimento surgiu e se desenvolveu e que é também constituinte de suas características. Agora o foco será o contexto, no entanto, tentarei manter o diálogo frequente com os aspectos anteriormente apontados, de forma a reforçar que essa separação é apenas analítica e que acredito que na realidade elas fazem parte de uma totalidade.

1.2 – O Romantismo em seu contexto

O momento em que o Romantismo ascende tem muita relação com um novo paradigma. É a época do desenvolvimento do capitalismo, da ascensão da burguesia e do florescimento dos Estados-Nação. Está muito ligado, portanto, ao surgimento da modernidade em suas características e contradições. E se podemos, em meio ao tumulto e amplitude que é o Romantismo, dizer algo que há em comum ou que faz parte, mesmo que de diferentes maneiras, do movimento como um todo, talvez seja o que Michel Lowy (1990) aponta como uma nostalgia das sociedades pré-capitalistas e uma crítica ético-social ou cultural ao capitalismo. As mudanças geradas pelo capitalismo e pela modernidade não ficaram restritas ao campo econômico; elas geraram diversas transformações na forma de viver e de enxergar o mundo. A crescente individualização, a divisão do trabalho, a perda da força das explicações mágicas e totais do mundo em detrimento de uma crescente racionalização, dentre outras mudanças, geraram um sentimento de mal-estar em relação ao mundo e uma consequente revolta diante dessas mudanças.

Esse sentimento de revolta, de não pertença e de mal-estar, talvez seja a síntese do espírito romântico e ajuda a explicar a crítica ao capitalismo e, o já mencionado, sentimento de nostalgia, de tentativa de fuga desse mundo, que no romantismo se apresenta de várias formas: fuga para a morte, para a escuridão, para épocas passadas, para lugares distantes. São também esses elementos que explicam a forte oposição do Romantismo em relação ao neoclassicismo, pois este, que representava o reino da ordem, do racional, do universal, era o movimento próprio do Iluminismo e da Revolução Francesa, dos movimentos típicos da ascensão da burguesia. O Romantismo, por oposição, tem como prioridade a busca pelo particular; não é a razão, mas os sentimentos e as emoções que guiam as atitudes. O sentimento de mal estar faz com que o indivíduo romântico se perca em seu mundo e, nesse sentido, aquilo que produz, as artes desse período não tem como meta a harmonia, a clareza.

A crescente individualização, o descentramento do sujeito, a dificuldade de reconhecimento do eu no outro, também são elementos importantes para a forma como se configura o Romantismo e são primordiais para o ponto que gostaria de destacar aqui. Esses aspectos se relacionam com a preocupação em reconhecer uma comunidade e os elementos que a identificassem; que lembrassem, portanto, as formas de vida pré-capitalistas, nas quais a vida social se confundiria com a do indivíduo. É nesse sentido, conjugado ao surgimento dos Estados-nação, que o Romantismo se preocupará fortemente em desvendar aqueles que seriam os elementos mais típicos de cada país, as características “essenciais” de cada povo, o

elemento que os unisse numa grande e una comunidade. É isso que explica também a mudança de paradigma histórico que ocorreu no Romantismo- como foi visto anteriormente.

É importante notar como a ideia de nação, de comunidade, se faz importante no Romantismo. É através do espírito de cada povo que se faz a história. Cada nação possuiria características particulares e essenciais. Uma identidade própria. Por isso a preocupação do Romantismo em perceber as raízes dessa identidade e ir em busca das manifestações populares, das tradições, daqueles que seriam os elementos mais típicos de cada povo - o seu espírito, o qual caracterizaria a nação e daria sua história.

Outro ponto que interessa na relação estreita entre Romantismo e nação, diz respeito à relação feita por Benedict Anderson (2008) entre o romance, forma de escrita que surge na época e guarda relações com o Romantismo, e a formação da nação como uma comunidade imaginada, a qual já foi apontada anteriormente, mas retomo em mais detalhes. Para o autor, um fator importante para a gênese da comunidade imaginada é a noção de um tempo vazio e homogêneo (denominação de Walter Benjamin), no qual a simultaneidade é transversal e marcada pela coincidência temporal, medida pelo relógio e pelo calendário (ANDERSON, 2008). O que ele quer nos chamar atenção é que o compartilhamento de uma mesma noção temporal é fundamental para a construção da comunidade imaginada nação.

Mas qual a importância do romance nesses fatos? Para Benedict Anderson (2008), o romance é um mecanismo útil para apresentar a simultaneidade em um tempo vazio e homogêneo. No romance, os personagens fazem parte de uma mesma sociedade e o leitor onisciente é capaz de perceber os fatos acontecendo ao mesmo tempo. Ele diz que as ações são executadas ao mesmo tempo, mas por agentes que não precisam se conhecer e é exatamente essa a novidade do mundo imaginado que o autor de romances invoca no espírito de seus leitores. Ele afirma ainda, que a ideia de um organismo sociológico atravessando cronologicamente um tempo vazio e homogêneo é a analogia exata da ideia de nação, que também é concebida como uma comunidade sólida, percorrendo progressivamente a história.

A partir disso é possível refletir melhor sobre a rede de relações em que o Romantismo estava posto. Por um lado, surgia num contexto de ascensão da burguesia e dos valores capitalistas, mas se construiu a partir de um sentimento de revolta e de inconformismo com relação a eles. Outro ponto importante é o surgimento dos Estados-nação, que também são frutos, em grande medida, do surgimento do capitalismo e de suas demandas. A nação

propicia ao capitalismo o desenvolvimento de mercados mais amplos, além do compartilhamento do tempo, que proporciona uma disciplina de trabalho mais rígida, a qual será importante para suprir as necessidades da industrialização crescente. No entanto, é a nação que incorpora os anseios românticos pelo reestabelecimento de uma comunidade mais coesa, que supere as cisões promovidas pelas recentes mudanças da modernidade. Através da busca pela essência das nações, pelo elemento que unisse todos os habitantes de um país é que se acreditava que isso poderia ser alcançado. Nesse ponto, portanto, o Romantismo estava posto numa contradição, pois por um lado se opunha aos valores do capitalismo, por outro, porém, acabava por reforçá-los ao se configurar como fator relevante no desenvolvimento das nações. O romance, gênero surgido em consonância com o Romantismo, guarda em si também muitas das contradições e características do movimento mais amplo e influencia, à sua maneira, a partir do que foi destacado por Benedict Anderson, no desenvolvimento de um tempo compartilhado, que, para o autor é fundamental para o desenvolvimento da nação.

1.3 – A forma romanesca em uma sociedade cindida

Ainda explorando essa relação entre o Romantismo, o romance, e o contexto em que se inseriam, trago, a partir de “A Teoria do Romance” (2000) do filósofo húngaro Georg Lukács, novos elementos para a reflexão. A partir disso, pretendo ampliar a discussão anterior, mas, sobretudo lançar as bases para pensar como surgiu a forma do romance no contexto europeu, para mais tarde poder desenvolver algumas relações com o romance alencariano, sua forma e seu contexto particulares. Antes de adentrar na obra de Lukács, abrirei parênteses no texto para mostrar as bases filosóficas sobre as quais o autor se apoiou para a elaboração desse livro, o que facilitará na compreensão de suas principais ideias.

Essa obra faz parte da fase hegeliana de Lukács (posteriormente o autor tem uma guinada ao marxismo e modifica suas bases teórico-metodológicas se tornando ele mesmo um crítico dessa obra). Quais foram os elementos da filosofia hegeliana que fizeram parte da construção desse texto?

Nas palavras do próprio Lukács (2000, p. 11) em seu prefácio de 1962:

Que eu saiba, a *Teoria do romance* é a primeira obra das ciências do espírito em que os resultados da filosofia hegeliana foram aplicados concretamente a problemas estéticos. Sua primeira parte, a mais genérica, é definida essencialmente por Hegel: tal é o caso da contraposição das espécies de totalidade na épica e no drama, tal é o caso da noção histórico-filosófica da correspondência e do antagonismo entre epopeia e romance etc.

Mas talvez o mais importante dos legados de Hegel seja a historicização das categorias estéticas. Lukács tentou empreender: “uma dialética universal dos gêneros fundada historicamente, baseada na essência das categorias estéticas, na essência das formas literárias” (2000, p. 13). Com isso buscava compreender as ligações entre categoria e história, as permanências e mudanças estéticas com relação ao desenrolar dos fatos históricos.

Outro ponto relevante dessa herança hegeliana diz respeito à maneira como as formas estéticas se constituíam no momento tratado por Lukács (ascensão da importância da forma romance, a partir do fim do século XVIII e século XIX), mas aqui essa herança se dá por uma contraposição. Para Hegel, o desenvolvimento histórico-filosófico corresponde a uma superação dos princípios estéticos até então vigentes. A arte de caráter problemático é, para Hegel, resultado desse desenvolvimento, que fez com que o espírito alcançasse a si mesmo tanto no pensamento quanto na práxis socioestatal. A arte passa então a ser problemática, justamente porque a realidade não o é mais. Diametralmente oposta é a visão de Lukács (2000), para quem, o caráter problemático da forma do romance se dá porque o mundo não está mais nos eixos, porque a “totalidade espontânea do ser” foi perdida. O grande engodo da forma romanesca é que, apesar dessa totalidade não existir mais, a pretensão por alcançá-la ainda não se esvaiu.

Em “A Teoria do Romance”, o presente não é caracterizado como em Hegel. Nesse ponto, Lukács buscou inspiração no anticapitalismo romântico, especialmente em Fichte, que percebe a modernidade como “a era da perfeita pecaminosidade”. Com isso podemos perceber como Lukács enxergava o mundo naquele momento: um mundo cada vez mais sufocante e aprisionador.

A crítica feita pelo próprio Lukács (2000) (após sua guinada marxista) ao seu livro “A Teoria do Romance” estava baseada na ideia de que, apesar de buscar as aproximações entre realidade histórica e construção das categorias estéticas; ainda se mantinha num plano abstrato e desligado da realidade concreta. Para o autor, essa obra possuía uma ética de “esquerda” pelo seu ódio à vida capitalista, mas se apropriava de uma epistemologia de “direita”, pois esbarrava nos limites de suas heranças hegeliana e romântica.

Destaco agora dois elementos fundamentais da concepção do Lukács hegeliano, os quais foram abandonados na sua fase marxista e que são importantes para entender as bases em que se assentava “A Teoria do Romance”. O primeiro deles é o entendimento de que o

mundo moderno perdeu a totalidade, o que representou uma separação entre sujeito e objeto. Para o primeiro Lukács a realidade objetiva, exterior é inessencial, sem substância (que é tida como espiritual, seguindo Hegel). A interioridade e a subjetividade, por seu turno, possuiriam substância, mas sem possibilidade de se realizar em forma de ação nesse mundo, precisamente pela ausência da totalidade. Na sua passagem para o marxismo, Lukács abandona as bases idealistas dessa interpretação e passa a entender a impossibilidade de realização do sujeito nesse mundo pela forma como o trabalho é realizado na sociedade capitalista (COTRIM, 2011).

O segundo pressuposto fundamental de “A Teoria do Romance” é a incapacidade de apreender subjetivamente e configurar sensivelmente a realidade exterior. Afinal, se levarmos em conta que só podemos apreender a substância sensivelmente, que é ausente da realidade exterior, então o que o romance procura resolver é a maneira como o sujeito apreenderá uma realidade que é impossível de ser acessada de forma plena. Como o objeto do romance não pode ser configurado sensivelmente (o que era possível na épica antiga, pela presença da totalidade extensiva da vida, pois sujeito e objeto estavam integrados, de forma que a substância, presente no sujeito, se imiscuía na realidade exterior lhe dando plenitude de sentido) a saída do autor é sua intenção ética de figurar seu objeto como busca, enquanto o personagem procura o substrato da ação para sua alma. Com sua guinada marxista, Lukács descarta a noção idealista de que a substância estaria no sujeito e ausente na realidade exterior (o que impediria a apreensão dessa realidade) e passa a tomar a objetividade como elemento fundante de todas as relações e coisas. A objetivação seria, portanto, o vínculo entre o sujeito e o objeto, ou seja, o sujeito criaria o objeto, através de suas relações materiais. A impossibilidade de apreensão plena da realidade exterior não estaria mais, dessa forma, na ausência de substância na exterioridade, mas na maneira como essa objetivação se daria de forma alienante no sistema capitalista (COTRIM, 2011).

Podemos notar que uma das principais preocupações de Lukács em “A Teoria do Romance” é perceber como a forma romanesca se relaciona com o contexto em que estava imersa. Ele parte da noção romântica de um desprezo pelo mundo capitalista e da percepção da cisão e da perda da totalidade gerada por esse mundo novo, para perceber como isso é também a forma do romance, o gênero literário que surge em sintonia com o Romantismo, sendo, inclusive, a origem de seu nome. A relação entre os dois é evidente e a partir da interpretação de Lukács pretendo torná-la mais clara.

Depois de explorar as bases e heranças filosóficas que influenciaram Lukács na elaboração de “A Teoria do Romance”, já é possível passar para a obra em suas especificidades e alcançar uma compreensão mais ampla.

Na primeira parte de seu livro, a grande preocupação de Lukács é a de caracterizar as sociedades de culturas fechadas (representadas pelo mundo grego), as sociedades modernas (que representariam aqui o contexto do surgimento do Romantismo) e as formas literárias correspondentes a cada uma delas: respectivamente epopeia e o romance.

O autor inicia fazendo muitos elogios à cultura do mundo grego, no qual o indivíduo não era dividido; sujeito e objeto não estavam cindidos e o mundo era um lugar pleno de sentidos e significados, não era ainda um mundo sufocante e aprisionador.

Afortunados os tempos para os quais o céu estrelado é o mapa dos caminhos transitáveis e a serem transitados, e cujos rumos a luz das estrelas ilumina. Tudo lhes é novo e, no entanto, familiar, aventureiro e no entanto próprio. O mundo é vasto, e, no entanto, é como a própria casa, pois o fogo que arde na alma é da mesma essência que as estrelas; distinguem-se eles nitidamente, o mundo e o eu, a luz e o fogo, porém jamais se tornarão para sempre alheios um ao outro, pois o fogo é a alma de toda luz e de luz veste-se todo fogo. Todo ato da alma torna-se, pois, significativo e integrado nessa dualidade: perfeito no sentido e perfeito para os sentidos; integrado, porque a alma repousa em si durante a ação; integrado, porque seu ato desprende-se dela (LUKÁCS, 2000, p. 25).

Nessa época, a subjetividade de cada indivíduo combina perfeitamente com a realidade em que vive. Toda ação dos sujeitos tem sentido e significa, pois nessa sociedade a vida é capaz de expressar sua essência.

O gênero romanesco, por seu turno, é fruto da sociedade moderna, na qual surge a noção do indivíduo, justamente por oposição ao mundo e a realidade exterior. O surgimento dessa noção é resultado das transformações da realidade social da época. Apesar de não se aprofundar nas bases materiais que causaram essas mudanças no mundo moderno, o que Lukács (2000) pretende mostrar é que há uma relação direta entre esse mundo hostil e a forma como o romance se constitui.

Apesar das profundas diferenças entre epopeia e romance, Lukács aponta que ambas são formas diferentes da grande épica e que não diferem pelas intenções que as configuram, mas pelos dados histórico-filosóficos, através dos quais se configuram (MARTINS, 2012). “O romance é a epopeia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de

modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade.” (LUKÁCS, 2000, p. 55).

O grande objetivo do romance, mas que não pode ser alcançado, devido às condições histórico-filosóficas é restabelecer a totalidade, a imanência do sentido à vida, a ligação entre sujeito e objeto, entre o eu e o mundo. Esses objetivos não podem ser efetivados plenamente na realidade, mas, como o romance não perde sua pretensão por realizá-los, é na própria forma romanesca que essa pretensão por restabelecer a totalidade da vida pode ser percebida.

A tentativa de superar as amarras e tudo aquilo que nos sufoca no mundo, de compreender a nossa essência é, talvez, a principal tarefa do herói do romance (MARTINS, 2012). Diferentemente do herói da epopeia, que: “nunca é, a rigor, um indivíduo. Desde sempre considerou-se traço essencial da epopeia que seu objeto não é um destino pessoal, mas o de uma comunidade” (LUKÁCS, 2000, p. 67). E isso se devia ao fato de que no mundo da epopeia sujeito e comunidade não estavam separados. No mundo moderno marcado pela estandardização, pela alienação, pelo utilitarismo e pela estreiteza da vida em que os sujeitos apenas existem sem essência é que o herói romanesco se constrói na busca de algo.

Eles representam aquela pequena parcela do mundo-cárcere que não acredita nas convenções e não se deixa, assim, aniquilar-se, esquecer-se. O romance completa o homem que é alheio a esse mundo alheio à subjetividade. O romance é a forma que representa uma realidade interior não encontrada nas estruturas sociais que nos regem e que nos sufocam (MARTINS, 2012, p. 252).

A forma do romance adquire novas características nessa tentativa de unir sujeito e objeto, eu e outro. A primeira a ser destacada é que a forma do romance tem por base um indivíduo que sai em busca de si mesmo, que vai atrás da sua essência e do seu ser, já que isso não pode ser encontrado na realidade exterior. O romance é, dessa forma, um gênero de reflexão, que busca desvendar a interioridade escondida pelo mundo aprisionante que nos cerca (MARTINS, 2012).

Outro elemento importante, apontado por Lukács, da forma interna do romance, é sua configuração biográfica. É na tentativa de ordenação de um mundo fragmentado, que o romance adquire uma organização mais rígida que a epopeia (MARTINS, 2012).

[...] de um lado, a extensão do mundo é limitada pela extensão das experiências possíveis do herói, e o conjunto dessas últimas é organizado pela direção que toma o seu desenvolvimento rumo ao encontro do sentido da vida no autoconhecimento; de outro lado, a massa descontínua e heterogênea de homens isolados, estruturas alheias ao sentido e acontecimentos vazios de sentido recebe uma articulação

unitária pela referência de cada elemento específico ao personagem central ao problema vital simbolizado por sua biografia (LUKÁCS, 2000, p. 83).

Apesar de biográfico, não necessariamente o romance precisa contar a vida inteira do herói. A ação se passa num período em que o autor julga importante para narrar aquilo que deve ser dito. E o que veremos nessa narrativa é um herói solitário, problemático, que busca sua essência em meio a um mundo vazio de sentido (MARTINS, 2012).

O romance é a forma de aventura do valor próprio da interioridade; seu conteúdo é a história da alma que sai a campo para conhecer a si mesma, que busca aventuras para por elas ser provada e, pondo-se à prova, encontrar sua própria essência (LUKÁCS, 2000, p. 91).

Para Lukács (2000), a maturidade também é outra característica da forma romanesca. Ele a descreve como “forma da virilidade madura”. Mas o que ele quer dizer com isso? A maturidade está associada à melancolia típica nos adultos, que acabam por reconhecer que o mundo sufocante e aprisionador não pode ser vencido por completo (MARTINS, 2012)

A melancolia de ser adulto nasce da experiência conflitante de que a confiança absoluta e pueril na voz interior da vocação se rompe ou diminui, mas de que também é impossível extrair do mundo exterior, a cujo despotismo nos devotamos agora docilmente, uma voz que indique sem equívocos o caminho e determine os objetivos (LUKÁCS, 2000, p. 87).

Apesar da melancolia, Lukács fala de uma demonização do herói do romance e com isso ele está apontando para um sujeito que possui capacidades acima da normalidade e que consegue vislumbrar um espaço para além da falta de sentido do mundo, que questiona e que busca sua própria essência.

A psicologia do herói romanesco é a demoníaca; a objetividade do romance, a percepção virilmente madura de que o sentido jamais é capaz de penetrar inteiramente a realidade, mas de que, sem ele, esta sucumbiria ao nada da inessencialidade (LUKÁCS, 2000, p. 89).

Depois de vermos a interpretação de Lukács acerca do romance, suas características e relações com o contexto da época, além do que havia sido mostrado anteriormente acerca do Romantismo de forma geral, pensando-o em sua relação com a ascensão da burguesia, da modernidade, dos Estados-nação, do capitalismo e dos valores a eles relacionados, surge uma importante questão para o decorrer do trabalho. Como o movimento romântico, surgido num contexto bastante peculiar da Europa do século XVIII e XIX, aportou no Brasil, que vivia um regime monárquico, baseado na mão de obra escrava, recém-saído de três séculos de colonização e ocupando o posto de periférico dentro do cenário internacional? Essa preocupação será percebida ao longo do trabalho e as relações com o movimento europeu

serão frequentes, como forma de facilitar a percepção de como os elementos tidos como universais do Romantismo se reconfiguraram em outro contexto. Ainda nesse capítulo, porém, falarei de maneira geral sobre o Romantismo no Brasil, suas principais características e o contexto, no qual estava imersa.

1.4 – Romantismo no Brasil

Depois de mostrar brevemente como se deu o surgimento do Romantismo na Europa, seu contexto histórico e suas relações com o desenvolvimento da burguesia, da nação e da modernidade, é preciso pensar como se elaborou o Romantismo no Brasil. Aqui o Romantismo surge em meio aos debates que ainda ecoavam da independência. Somam-se a esse peculiar momento histórico, as características mais gerais do Romantismo e sua tendência à particularização e à individualização (LUCAS, 1989), aflora, então, o sentimento do nacional e do regional em nossa literatura (LUCAS, 1970).

A expressão literária romântica brasileira apresenta duas facetas que devem ser explicitadas: a primeira, diz respeito à tentativa “de dotar o Brasil de uma literatura nacional e a segunda é que foi considerada parcela do esforço construtivo mais amplo denotando o intuito de contribuir para a grandeza da nação” (LUCAS, 1989, p.10) As obras eram consideradas, portanto, como contribuição ao progresso. Nas palavras de Antonio Candido (CANDIDO, 2006, p. 123):

Como em todos os países empenhados então na independência política, o Romantismo foi no Brasil um vigoroso esforço de afirmação nacional; tanto mais quanto se tratava aqui, também, da construção de uma consciência literária.

Para Antonio Candido (2006, p.137), a literatura brasileira, em seu período de formação, foi “mais do que a filosofia e as ciências humanas, o fenômeno central da vida do espírito”. Isso se deve a dois fatores principais. O primeiro deriva da influência europeia e diz respeito ao grande prestígio das humanidades clássicas; o segundo, que tem origem local, refere-se ao atraso na instrução e à fraca divisão do trabalho intelectual. Diante da impossibilidade de formar aqui pesquisadores, filósofos, cientistas, foi a literatura que preencheu essa lacuna, criando mitos e padrões que ajudaram a construir o nosso pensamento (CANDIDO, 2006).

Antonio Candido (1975) diz que para estabelecer uma síntese da evolução do pensamento e da literatura brasileiros, pode-se dizer que seria regida pela dialética entre o localismo e o cosmopolitismo. Seria um processo dialético porque consistiria na tensão entre

o dado local e os moldes provenientes da tradição europeia. Seria, para Candido, a partir dessa dialética que a literatura brasileira desenvolveria seu caráter engajado na construção de uma cultura válida no país. “Quem escreve contribui e se inscreve num processo histórico de elaboração nacional, o que não existe na Europa” (CANDIDO, 1975, p.18). Os nossos escritores estiveram, em grande parte da formação literária, conscientes da sua função; achavam-se na missão de construir um pouco da nação ao fazerem literatura. Os árcades (fins do século XVIII, começo do XIX), por exemplo, eram “quase todos animados do desejo de construir uma literatura como prova de que os brasileiros eram tão capazes quanto os europeus” (CANDIDO, 1975, p.26). Depois da independência, o que quer dizer a partir do Romantismo, essa tentativa se acentua e a atividade literária é tida como parte do esforço de construção de um país livre.

É também nesse período que a literatura brasileira ganha relevância e começa a se constituir como um “sistema de obras ligadas por denominadores comuns, que permitem reconhecer as notas dominantes duma fase” (CANDIDO, 1975, p. 23). Para a constituição desse sistema seriam necessários três elementos: os produtores literários, o público e um mecanismo transmissor para ligá-los (CANDIDO, 1975). Só a partir daí que a literatura brasileira ganha forma e importância como expressão artística, pois surgem diversos autores com preocupações parecidas e um público leitor considerável (ainda que restrito às elites) estabelecendo, dessa forma, uma comunicação constante.

É, portanto, pelas características mostradas acima (caráter engajado na construção nacional e importância crescente como expressão artística e comunicativa) que a literatura romântica se mostra como uma interessante lente, através da qual tentarei ampliar as interpretações acerca da construção da identidade nacional e da diferença.

1.5 – Indianismo

É importante falar agora sobre o movimento que fez parte do Romantismo brasileiro e que é o foco central deste trabalho: o movimento indianista. Esse movimento dialogava intimamente com aquele desejo mais amplo do Romantismo em construir a nação. É um submovimento que se preocupa em desenvolver temas atrelados à história daquele que seria o habitante mais típico do Brasil, o nosso herói nacional.

Mas por que o índio foi o personagem que assumiu esse posto? Na interpretação de Walnice Nogueira Galvão (1979) a resposta está, em parte, na maneira como se deu a

colonização no Brasil. No princípio os invasores do Brasil se orgulhavam por sua posição de colonizadores, porém, com o passar do tempo e por conta das relações políticas, econômicas e culturais eles se perceberam como colonizados. Isso explica, em parte, o processo que levou a independência do país. A partir dessa percepção, a autora chega a uma conclusão semelhante à de Antonio Candido no que diz respeito à dialética, posta no Brasil, entre o local e o universal. Para ela (1979, p. 382):

Aí finca a raiz uma das mais persistentes posturas intelectuais no Brasil, o oscilar entre metrópole e colônia. A história da literatura, a história da cultura, a história da inteligência é permeada por esse dilema, em que o colonizado deseja ser ora só colonizador ora só colonizado, visando a um terceiro termo integrado, nem colonizador nem colonizado, nunca atingido.

Nesse contexto, é compreensível que a busca por um herói nacional tenha sido uma constante na nossa literatura. As tentativas foram várias. Bandeirantes, catequizadores, militantes políticos, sertanejos, cangaceiros, mas aquele que chegou mais perto desse posto e que conseguiu permanecer por mais tempo na nossa literatura foi o índio.

Ele parecia um personagem pronto esperando pelo momento propício para aparecer e esse momento foi dado justamente pelo Romantismo, a partir do seu ideário estético-político. Como já foi visto antes, uma parte considerável do Romantismo e que influencia fortemente aquele do Brasil “lida com a nova etapa histórica propondo vias de evasão individual: evasão para o campo em oposição à cidade industrial, evasão para o seio da natureza, para terras e povos exóticos, para o sonho e o devaneio, para o passado e a noite, para dentro do eu” (GALVÃO, 1979, p. 383). Todas essas ideias são sintetizadas no herói nacional “convenientemente posto em paisagens e trajes pitorescos, às voltas com inimigos bárbaros, individualista, paladino de um ideal e, naturalmente no passado” (GALVÃO, 1979, p. 383). No Brasil, essa busca pelo herói do passado, do personagem original, encontra sua perfeita representação no indígena. Ele é, então, colocado na posição de herói literário, objeto estético e antepassado mítico-histórico. Nesse sentido, o tema do indígena, as histórias que o tratam como personagem central, se tornam uma linha importantíssima e que acompanha todo o Romantismo brasileiro (GALVÃO, 1979).

Para Candido, (1975, p. 18) os motivos da escolha do índio como herói nacional são óbvios: “busca do específico brasileiro, além duma crescente utilização alegórica do aborígene na comemoração plástica e poética”. Destaca ainda a preocupação em equipará-lo ao conquistador, para tanto, são ressaltadas características que lhe pudessem fazer competir

com este; o índio é, dessa forma, um cavalheiro, preza pela honra, pela altivez, pela generosidade (CANDIDO, 1975). Podemos perceber que:

O indianismo dos românticos, (...), denota tendência para particularizar grandes temas, as grandes atitudes de que se nutria a literatura ocidental, inserindo-as na realidade local, tratando-as como próprias de uma tradição brasileira. Assim, o espírito cavalheiresco é enxertado no bugre, a ética e a cortesia do gentil-homem são trazidas para interpretar o seu comportamento (CANDIDO, 1975, p. 21).

Outro ponto a ser levado em consideração para justificar a escolha do índio é a posição em que ele se encontrava naquele momento. Nas zonas colonizadas do Brasil o indígena já havia sido neutralizado, destruído, repellido, ou dissolvido, em parte, pela mestiçagem. Além disso, alguns fatores contribuíam para que ele fosse enxergado com bons olhos: os jesuítas haviam reconhecido sua condição humana, a escravização indígena havia acabado no século XVIII, era usual que os reis portugueses conferissem categorias de nobreza aos chefes indígenas que, durante os séculos XVI e XVII, ajudaram na defesa e conquista do país e é claro, a já referida ideia, que estava em voga, do “bom selvagem”. Isso contribuiu para criar uma concepção positiva do índio, mas não do índio que ainda mantivesse contato, mas do índio das regiões remotas, do passado, a partir do qual foi possível construir um ideal (CANDIDO, 2011).

Candido faz uma interessante afirmação que merece ser exposta para ser mais bem discutida adiante. Diz ele (2011, p. 209):

Note-se que esse índio eponímico, esse antepassado simbólico, justificador tanto da mestiçagem quanto do nativismo, podia ter curso livre no plano da ideologia porque a sua evocação não tocava no sistema social, que repousava sobre a exploração do escravo negro – e este só receberia um esboço de tratamento literário idealizador na segunda metade do século XIX, quando começou a crise do regime servil.

É interessante perceber que a escolha do índio como herói nacional não pode ser explicada apenas pelo fato de suas características se encaixarem com os principais aspectos estéticos do Romantismo. Esse fator é fundamental, mas deve ser visto dentro de um contexto político de disputa de poder, de disputa pela hegemonia de um projeto de nação. Nesse sentido, a escolha de um índio idealizado e a ausência do negro em nossa literatura romântica tem muito a dizer sobre o projeto de nação e de literatura que era gestado na época, o que será mais bem explorado com o decorrer do trabalho.

Outro aspecto fundamental na escolha do índio foi a existência de uma tendência em negar os valores relacionados à colonização portuguesa. Esse desejo de independência ia

desde a literatura e política até alguns hábitos. Nessa época, muitas pessoas trocaram seus sobrenomes por sobrenomes de origem indígena. Essa vontade de distanciamento completo ajuda a entender a pretensão por inventar um passado que já fosse nacional (CANDIDO, 2011).

1.6 – Romantismo transplantado?

Depois de mostrar as características do Romantismo brasileiro surge uma questão importante. Nosso país era periférico, recém-independente, tinha na mão de obra escrava a base da sua vida econômica e vivia um regime político imperial. Como pensar o movimento romântico, tipicamente europeu, surgido em oposição às recentes mudanças propiciadas pelo mundo capitalista, num país que não havia vivido aquelas modificações?

Uma possível explicação para isso pode ser buscada no pensamento de Roberto Schwarz (2001), que identifica a experiência do caráter postiço, imitado, inautêntico da nossa vida cultural como elemento formador do nosso pensamento e reflexão desde os tempos da Independência. Para o autor, os motivos principais dessa característica estão assentados em condições históricas de formação do país, que o fizeram intelectual e economicamente dependente da Europa. A independência fez com que o Brasil entrasse no mercado capitalista mundial e, dessa forma, tivesse início um processo embrionário de modernização. Entretanto, esse processo se dava por uma forte influência dos valores liberais e burgueses da Europa, os quais, por muitas vezes, mostravam claramente seu caráter postiço.

A construção do nosso pensamento como impróprio foi constante na formação da sociedade brasileira e esteve presente na forma de ver o mundo do Império, contexto em que se desenvolveu o Romantismo brasileiro: “frequentemente inflada, ou rasteira, ou ridícula ou crua, e só raramente justa no tom, a prosa literária do tempo é uma das testemunhas disso” (SCHWARZ, 2001, p.61).

Mas quais foram os aspectos materiais, históricos, econômicos e políticos que contribuíram para que se desenvolvesse entre nós essa cultura de caráter postiço, imitativo e inautêntico? O próprio Roberto Schwarz (2001) nos mostra algumas razões para isso: éramos um país agrário, dividido em latifúndios, oficialmente independente; tínhamos como base do trabalho a mão de obra escrava, mas a produção era voltada para o mercado externo; nesse sentido, o raciocínio econômico burguês estava presente, além disso, a independência havia sido feita em nome de ideias liberais francesas, americanas e inglesas. Foi devido a essas

contradições (que têm como exemplo máximo o nosso processo de independência: feito a partir dos ideais liberais de igualdade, respeito à dignidade humana, mas que se sustentava sobre o trabalho escravo) que se desenvolveu entre nós a ideia geral de que nosso pensamento era inautêntico, postiço e imitado.

Um fator que não deve ser esquecido jamais é o processo de colonização que perdurou durante três séculos e que certamente deixou marcas profundas na maneira como se deu a formação brasileira e se desenvolveu essa ideia do caráter imitativo do nosso pensamento. Enquanto na Europa as mudanças de escolas artísticas e de pensamento acompanhavam mudanças significativas na ordem social, no Brasil, uma sociedade com bases pouco e lentamente modificadas, viu passar diversas tendências de pensamento “importadas” da Europa. Era inevitável que essas tendências não tivessem completa coerência e esse desajuste foi causado imensamente devido à máquina da colonização, que subordinou por longo tempo toda a vida colonial aos ditames da metrópole. Isso causou inúmeras consequências na forma como se desenvolveu o Brasil e a arte produzida aqui. A imitação, a citação, o transplante pouco refletido ou irrefletido das tendências europeias eram corriqueiros (SCHWARZ, 2001).

Esse caráter imitativo do pensamento brasileiro quase que se impunha a nossa realidade. Por estar inserido numa nova divisão internacional do trabalho competitiva, a diferença, ou seja, o não compartilhamento das tendências europeias, representava atraso, alheamento das questões relevantes, estagnação em problemas não importantes. Era como se o país não estivesse participando do progresso mundial, o que o manteria preso ao estado de colônia (SCHWARZ, 1990).

A noção defendida por Schwarz (em seu pensamento, mas em particular em seu texto chamado: “As ideias fora do lugar”) de que as ideias desenvolvidas no Brasil eram postiças, imitadas ou que estavam “fora do lugar” foi fruto de muitos debates e de interpretações equivocadas, tanto que ele escreveu um texto chamado “Por que ‘ideias fora do lugar’?” (2012), no qual explica e defende suas posições. Ele aponta para o fato de que o título do seu importante ensaio deixou a discussão no problema que ele tentava superar. Diz Schwarz: “Até hoje aqui e ali alguém me pergunta se a ideia A ou B não estará fora do lugar e às vezes sou convidado a contribuir para que as ideias sejam postas no seu lugar devido” (2012, p.165). O autor afirma que nenhuma dessas foi sua intenção, que ele não pensou que as ideias no Brasil estivessem no lugar errado, nem no lugar certo e, muito menos, que pudesse corrigir esse problema. Para ele, as ideias funcionam de formas diferentes em diferentes contextos, elas

não têm um lugar próprio. Mas, o que, então, ele quis dizer com aquele título? Schwarz (2012, p. 166) responde:

Digamos então que o título, no caso, pretendeu registrar uma sensação das mais difundidas no país e talvez no continente – a sensação de que nossas ideias, em particular as adiantadas, não correspondem à realidade local -, mas de modo nenhum expressava a opinião do autor.

Ele diz que essa não é uma ideia nova e que é uma das bases do pensamento conservador no Brasil, desde a independência, quando os beneficiados pela ordem escravocrata afirmavam que igualdade, autonomia e liberdade no trabalho eram ideias que não tinham seu lugar no Brasil. O que ele pretendia analisar eram justamente os motivos que faziam com que formas e ideias novas, fundamentais para a modernização, causassem uma sensação de estranheza, mesmo entre aqueles que as admiravam. Por que permanecia a marca da inadequação nessas tentativas de modernidade?

Como já foi dito, grande parte desse mal-estar tem relação com o processo que levou a independência:

Como todos sabem, esta se apoiou em ideias e instituições liberais, de inspiração europeia e norte-americana, ao mesmo tempo que conservou muito das formas econômicas da Colônia, como não podia deixar de ser, produzindo um desajuste de base. Noutras palavras, as novas elites nacionais, de cuja identidade o liberalismo e as aspirações de civilização e modernidade faziam parte nalguma medida, buscavam inserir-se no concerto das nações modernas mediante a continuação e mesmo aprofundamento das formas de exploração colonial do trabalho, aquelas mesmas que o ideário liberal deveria suprimir. Em lugar de superação, persistência do historicamente condenado, mas agora como parte da pátria nova e de seu progresso, o qual adquiria coloração peculiar em contradição com tudo que a palavra prometia. O paradoxo era gritante no Brasil, onde o trabalho escravo e o tráfico negreiro não só não foram abolidos como prosperaram notavelmente durante a primeira metade do século XIX (SCHWARZ, 2012, p. 168).

Fiz essa longa citação, pois ela trata justamente do período em que se desenvolveu o Romantismo no Brasil e mostra como era conflituoso e contraditório o cenário de desenvolvimento das ideias naquela época. A outra parte que explica o lugar das ideias no Brasil daquele momento se relaciona ao longo processo de colonização e a maneira como se deu sua inserção no capitalismo global e na divisão internacional do trabalho. Os dois elementos conjugados (o aspecto interno e o externo) ajudam a compreender esse conflito das ideias no Brasil, os motivos que fizeram com que algumas delas parecessem “fora do lugar”.

Schwarz finaliza seu ensaio dizendo que as ideias sempre têm alguma função e, dessa forma, sempre estão no seu lugar, porém apresentam funções diferentes. O liberalismo na

Europa do século XIX tem um significado e no Brasil tem outro, ele não foi fruto dos processos e disputas que fizeram com que o trabalho livre fosse um dos fundamentos daquela sociedade e, nesse sentido, o liberalismo aqui era uma ideia fora do lugar, não havia correspondência com a realidade vivida. Mesmo assim essa ideia tinha sua função: permitia, por exemplo, que os senhores de escravos pudessem falar “a língua mais adiantada do tempo, sem prejuízo de em casa se beneficiarem das vantagens do trabalho escravo” (SCHWARZ, 2012, p. 171).

O nosso Romantismo também foi, num sentido parecido, uma ideia fora do lugar, pois ele não representou uma resposta aos mesmos processos que influenciaram seu surgimento na Europa. Ele não foi, inteiramente, um protesto ou uma revolta contra o processo de industrialização, ou contra os avanços do capitalismo. Porém, isso não significa dizer que não houve Romantismo no Brasil, nem que ele era uma perfeita imitação do europeu. É preciso tentar entender que funções ele exerceu aqui, os motivos que fizeram com que parecesse uma ideia fora do lugar, quais as peculiaridades desse movimento no Brasil e quais os processos que levaram a essas peculiaridades.

Schwarz aponta elementos para essa resposta quando analisa o processo de colonização brasileiro, nosso processo de independência e de inserção na divisão internacional do trabalho. A partir disso, ele aponta para uma tensão profunda entre a vontade de ser independente, de expressar o que nos era autêntico e as barreiras, dificuldades e limitações que essa tarefa encontrava. Foram essas dificuldades que fizeram com que tudo que se produzisse aqui parecesse postigo e imitado. Mas, para Schwarz, em certa medida, o que se produzia aqui era realmente imitado, entretanto, com isso, ele não pretendia dizer que fosse perfeitamente imitado, ou que não houvesse nenhuma diferença ou originalidade. Ele mostrava como a pretensão pela originalidade era barrada pela “necessidade” da imitação, “imposta” pelas condições históricas apontadas anteriormente. Essa é a chave interpretativa que Schwarz nos oferece: pensar o Romantismo brasileiro como um movimento que pretendia ser a expressão da autenticidade brasileira, mas que esbarrava constantemente nos limites que o contexto lhe impunha e que se desenvolve justamente nessa tensão.

A partir do que foi dito, e retomando alguns elementos expostos anteriormente, é preciso introduzir uma reflexão que Bernardo Ricupero (2004) faz em seu livro “O Romantismo e a Idéia de Nação no Brasil”. Uma das preocupações do autor, nesse livro, é analisar como começou a se formar a ideia de nação no Brasil num período específico que vai

de 1830 até 1870. Como já foi visto, iniciam-se, nesse período, diversas tentativas de autonomizar a cultura brasileira; e o Romantismo tem papel importante, pois representava a formação de um “dialeto político-cultural” através do qual seria efetivada a tentativa de emancipação de nossa cultura. Nesse sentido, Ricupero aponta que o conceito de “civilização” assume um importante papel no “dialeto político-cultural” do Romantismo latino-americano. Para ele (2004, p.xxv):

Depois da independência política, procura-se tornar a América Latina “civilizada”, entendendo-se “civilização” como uma nova forma de relacionar-se com o mundo, principalmente o centro capitalista. Ou seja, na nova situação, a relação com o exterior, que se intensifica, passa a ter que ser internalizada.

Levando em consideração esse contexto, esse conceito se torna quase que um produto de exportação, utilizado como uma justificativa para a expansão das potências capitalistas. Era muitas vezes visto como uma missão. Cabia aos europeus, segundo essa lógica, levar a civilização para o resto do mundo, com o intuito de “salvá-los” das trevas e da ignorância. O termo “civilização” é bastante recente, mas recebe, com o passar do tempo, alguns diferentes significados. Partindo de sentidos que se referem à urbanidade e à sociabilidade, passando por um sentido jurídico que torna civil um processo criminal, até chegar a um sentido mais amplo que se associa ao processo de civilizar, atrelado à noção de autocontrole, de policiamento por meio da razão. Se pensarmos que o capitalismo, que se realiza no espaço do mercado, pressupõe racionalidade, calculabilidade e controle constantes, é possível perceber que há uma relação estreita com o conceito de “civilização”. Ambos contribuem para o fortalecimento da razão instrumental, ou seja, da adequação entre meios e fins. Ricupero (2004) aponta que há uma relação entre o fenômeno do capitalismo e a emergência do conceito de “civilização”, que surgem, significativamente na mesma época.

Porém, como foi visto antes, uma das principais características do Romantismo europeu era seu incômodo e inconformismo com o capitalismo, sua nova forma de vida e de perceber o mundo. A ideia de “civilização” também enfrenta forte oposição dos românticos, pois nela estaria contida uma forma de vida vazia e artificial. Para resumir essas ideias (RICUPERO, 2004, p. xxvii):

O romantismo europeu é uma reação contra o capitalismo. Por outro lado e de maneira complementar, o romantismo também é expressão do novo mundo que surge com a ascensão da burguesia. Daí seu caráter ambíguo: revolta contra o fim de uma vida mais orgânica, mas ao mesmo tempo criador de uma nova sensibilidade para o indivíduo, que seria impensável no feudalismo.

Chegamos agora num ponto fundamental do pensamento de Ricupero (2004), pois, para ele, o Romantismo na América Latina é um dos maiores promotores da civilização. Para ele, o Romantismo latino-americano é simpático ao capitalismo, que mal existe nessa região e não compartilha, portanto, de um dos principais objetivos que existe na Europa. Seria um Romantismo de meios: “que proclama, como o europeu, a especificidade de suas sociedades nacionais, mas que pretende, ao fim do caminho encontrar a civilização europeia” (RICUPERO, 2004, p. xxvii).

Para Ricupero (2004), um exemplo da diferença dos dois Romantismos em questão seria a forma como é tratada a natureza. No Romantismo europeu ela era idealizada, pois era percebida como aquele espaço ainda não maculado pelo capitalismo. Já o Romantismo latino-americano trataria a natureza de maneira mais ambígua: a atitude mais ampla seria a de deslumbre com a natureza, mas na Argentina, por exemplo, os índios, gaúchos e caudilhos, que estariam mais perto desse meio eram tratados com pouca simpatia. No Brasil isso era diferente, porque, para muitos de nossos autores, a natureza exuberante e o nosso habitante original, o índio, seriam nossas especificidades. Para Bernardo Ricupero (2004, p. xxvii):

Essa operação ideológica, de escolha da natureza americana e do índio como símbolos nacionais, talvez se deva mesmo ao fato de que o último, praticamente dizimado, já não incomoda muito. Diferentemente da Europa, porém, em que as fábricas e os operários enchem de temor homens relativamente bem postos na vida, no Brasil o medo vem das plantações, trabalhadas por escravos. Dessa maneira, o que é mais revelador do Romantismo brasileiro são precisamente suas ausências: as inicialmente escassas referências ao negro.

Em suma, para Ricupero (2004), de maneira contrária ao Romantismo europeu, na América Latina há uma oposição à barbárie e uma simpatia com relação ao capitalismo. Essa diferença é tão importante que, para o autor, o Romantismo latino-americano seria quase irreconhecível e chega a questionar se faria mesmo sentido em denominá-lo como Romantismo.

Essa questão me soa um pouco exagerada e parece correr o risco de considerar o Romantismo como uma essência, que não aceita diferenças e reapropriações. Inclusive, a própria afirmação de que o Romantismo brasileiro seria simpático ao capitalismo me parece reducionista e pouco matizada, pois são claras as influências do Romantismo europeu quanto à busca por lugares exóticos, pelo bom selvagem, os quais seriam símbolos de um modo de vida avesso ao capitalismo em ascensão. Quando o autor comenta esses aspectos (da natureza exótica e do índio como bom selvagem), cai, no meu modo de ver, numa explicação pouco

complexa. Para ele, a apropriação desses elementos seria simplesmente fruto de uma operação ideológica, de escolha desses aspectos como símbolos nacionais. O problema dessa explicação é que ela ignora os processos, as contradições e os pensa como algo unilinear e pouco dinâmico.

Na continuação do trabalho, tentarei analisar essa questão como dinâmica, levando em conta diversos elementos e considerando que as contradições são importantes para compreendê-la. Nesse sentido, retomo como guia, em grande medida, a interpretação de Antonio Candido, exposta anteriormente. Tal como esse autor, tentarei pensar o desenvolvimento da cultura e do Romantismo brasileiros como resultados da dialética entre o local e o universal, portanto, nem como diferença total, mas tampouco como mera imitação. A análise será feita pensando o movimento e a tensão de um polo para o outro.

CAPÍTULO II

A FORMAÇÃO DO SISTEMA LITERÁRIO E DO CÂNONE

Nesta etapa do trabalho, continuarei a discussão do final do capítulo anterior sobre o Romantismo no Brasil e apresentarei novos elementos sobre as dinâmicas de produção, edição e recepção das obras para que seja possível perceber, com mais clareza, o contexto e a vida política e literária da época. Depois disso, explorarei a formação do cânone romântico brasileiro através da apresentação e análise das obras de alguns importantes críticos da época. Para complementar essa discussão, exporei também um artigo de Gonçalves de Magalhães publicado na revista *Niteroy*, no qual será possível perceber algumas de suas concepções sobre o papel que a literatura deveria cumprir no momento em que se iniciava o Romantismo no Brasil (afinal, essa foi a primeira revista do movimento). Depois disso, para finalizar, chegarei mais perto do autor que é o foco deste trabalho. Refletirei sobre as famosas críticas feitas por José de Alencar a uma obra de Gonçalves de Magalhães intitulada “A Confederação dos Tamoios” e sobre o prefácio ao seu livro chamado “Sonhos d’ouro”.

Os objetivos do capítulo são, portanto: expor o contexto e as dinâmicas da vida literária da época e da formação de um sistema literário, apontar alguns elementos relevantes na construção do cânone romântico, apresentar algumas de suas concepções acerca da ideia de nação no Brasil e do papel que a literatura deveria cumprir e iniciar uma investigação sobre os motivos que consagraram José de Alencar.

Todas essas etapas elencadas anteriormente não podem ser vistas como segmentos separados. Elas devem ser interpretadas em suas inter-relações, vistas como uma totalidade. Nesse sentido, o que procuro ao expor o contexto por vários ângulos diferentes é compreender a concepção de nação de Alencar como algo historicamente localizado, dado em processos e disputas de poder que têm contato tanto com o contexto político da época, quanto com a forma como se deu sua consagração, quanto com as condições materiais de circulação e divulgação de suas obras.

Agora é preciso passar para a discussão propriamente dita. Iniciarei com esse debate mais geral sobre o contexto literário e político da época. A base da exposição será um livro de Ubiratan Machado chamado “A vida literária no Brasil durante o Romantismo” (2010). Essa

obra é relevante, pois ela apresenta diversos aspectos e detalhes sobre as dinâmicas culturais, políticas e literárias do século XIX no Brasil. Para iniciar, é preciso lembrar que os românticos viveram durante o segundo reinado, em seus momentos de prosperidade e dissolução. Depois de um período penoso de consolidação das instituições, após a época da Regência, marcado pelas revoltas separatistas e republicanas, houve uma vitória dos grupos conservadores, quando conseguiram impor a maioria de D. Pedro II (1840) e reestabelecer o ideal monárquico (MACHADO, 2010).

Consolidada certa estabilidade após turbulências na década de 1840 (as sedições de 1842 em São Paulo e Minas Gerais e as do Rio Grande do Sul e de Pernambuco em 1845 e 1848) e aperfeiçoado o governo parlamentar, dava-se grande autoridade ao monarca, o qual soube preservá-la, por um lado, a partir do revezamento de partidos no poder e, por outro, pela imposição de suas vontades (MACHADO, 2010).

Essa relativa tranquilidade permitiu que, a partir da década de 1850, houvesse um programa de atualizações técnicas, sociais e artísticas. Apesar da maior parte da economia ser baseada na atividade agrícola e na mão de obra escrava, há o início da industrialização, baseada em uma política alfandegária protetora. A abolição do tráfico de escravos (1850) fez com que houvesse liberação de capitais para a indústria e lavoura e há também uma expansão na atividade cafeeira. Ocorre a ampliação das estradas de ferro por todo o país e a instalação do telégrafo elétrico, o que reduz as distâncias e inicia um processo de integração das regiões. Além disso, as comunicações por navio com a Europa são ampliadas e regularizadas. Dessa maneira, livros, jornais, revistas são trazidos mais facilmente ao Brasil (MACHADO, 2010).

Esse aumento da comunicação com a Europa faz com que as cidades comecem a crescer e se modernizar, a Corte inicia um processo de urbanização aos moldes europeus, com calçamento das ruas e instalação de um sistema de iluminação à gás. Isso proporciona o florescimento da vida na cidade e o aumento no número de saraus e eventos culturais, por exemplo. Com isso, a literatura começa a ganhar prestígio, mesmo que tratada com certa desconfiança por algumas camadas sociais. Mesmo assim, a influência dos escritores cresce por meio de folhetins, das poesias recitadas em público e dos livros, que começam a consolidar, mesmo que de maneira frágil, a indústria editorial. É o início também de um público leitor que começa a se interessar pelas produções de escritores brasileiros. Muito desse movimento tem relação com o grande interesse literário do imperador D. Pedro II, um

amante das letras e mecenas incentivador da produção do que seria a literatura genuinamente brasileira (MACHADO, 2010).

O público leitor era constituído, sobretudo, por mulheres e estudantes. Com muito poucas exceções, as mulheres nascidas até a década de 1830 eram quase todas analfabetas, mas na metade do século XIX já é possível encontrar um número regular de alfabetizadas. Surgem, sobretudo na corte, alguns colégios femininos, os quais ajudam a desenvolver o gosto pelas artes. A poesia e o romance-folhetim eram os gêneros preferidos e muitas vezes lidos em conjunto; motivo de reuniões familiares (MACHADO, 2010). O próprio José de Alencar (1893) conta uma experiência nesse sentido: ainda criança ele já era o leitor oficial da família e era chamado, durante os encontros e momentos de descanso, para praticar a leitura em voz alta. Conta que muitas vezes era obrigado a repetir os tópicos interessantes ou fazer uma interrupção, para que o público pudesse comentar suas impressões. As novelas e os romances eram as obras mais recorrentes e, segundo o autor, esse momento de sua formação explica sua predileção por esses estilos narrativos. A leitura conjunta das obras mostra, também, uma diferente maneira da recepção naquele momento. Ela era, frequentemente, coletiva, não individualizada, motivo para reuniões.

O crescimento do público feminino era perceptível naquele período, o que influenciou para que parte das obras fosse dedicada às mulheres. Escrevia-se, comumente, o que se esperava que elas gostassem e isso influenciou os temas e tons de muitas obras românticas. Nessa época, porém, às mulheres estava restrito o espaço do público. Os estudantes, por seu turno, ocupavam tanto o lugar de público como de produtores das obras. Reunidos nas academias de Direito e Medicina, almejavam contribuir tanto com a literatura como com a política brasileiras. Era recorrente o fato de produzirem para periódicos e pequenas revistas, no entanto, nem sempre esse espaço estava disponível, o que fazia com que fosse frequente a fundação de revistas próprias, através das quais pudessem divulgar suas produções (MACHADO, 2010).

Aquilo que poderia, com certo exagero, ser chamado de grande imprensa aumentava progressivamente o espaço dedicado à literatura e o número de tiragens. Em 1870 a estimativa é que fosse de trinta mil o número de jornais vendidos na corte. Em 1860 a tiragem era de vinte mil e se recuarmos ainda mais no tempo, até a década de 1840, esse número cai para cinco mil. Podemos perceber como a imprensa ganha importância crescente no cotidiano das

pessoas alfabetizadas e serve como instrumento de difusão das obras literárias (através dos folhetins) e dos debates que as envolviam (MACHADO, 2010).

No início (décadas de 1830 e 1840), porém, eram escassas as produções nacionais. Nesse período, quase todas as ficções publicadas em jornais e revistas eram traduzidas.

A avidez do público pelo gênero e o desejo de estar em dia com os sucessos parisienses levaram alguns jornais cariocas a inovações arrojadas para a época. Em 1866, Machado de Assis foi traduzindo *Os trabalhadores do mar*, para o *Diário do Rio de Janeiro*, à medida que Victor Hugo ia publicando os capítulos do livro, em Paris. O intervalo entre a publicação na imprensa francesa e na carioca equivalia à travessia de um navio da Europa ao Rio de Janeiro (MACHADO, 2010, p. 57).

Os exemplos bem sucedidos de obras estrangeiras estimularam os autores nacionais a publicarem obras de ficção próprias. Em meados da década de 1840, aumenta o número de publicações nacionais concomitantemente com um maior interesse do público pelos temas do país. Um importante marco desse fenômeno foi o sucesso de “O Guarani” de José de Alencar. Essa obra foi publicada em 1857 no *Diário do Rio de Janeiro* e despertou grande entusiasmo no público leitor, mas o sucesso não ficou restrito à Corte. O interesse pela obra se espalhou por todos os lugares onde chegava o *Diário*. Em São Paulo, por exemplo, há relatos de que os estudantes se reuniam para lê-lo em voz alta (MACHADO, 2010).

A escrita de folhetins exigia um ritmo de composição particular. As obras deviam ser escritas com muita rapidez obedecendo à periodicidade de publicação do jornal. “O Guarani”, por exemplo, foi escrito diariamente entre fevereiro e abril de 1857. Essa prática exigia grandes esforços e disciplina, elementos que eram desconhecidos, ou não reconhecidos, pelos ficcionistas até aquele momento, pois o que era valorizado era o trabalho baseado na inspiração. Muitas outras importantes obras foram escritas assim (destaque para “Memórias de um sargento de milícias” de Manuel Antonio de Almeida).

Os primeiros escritores românticos iniciaram a tradição de frequentar encontros em livrarias, onde discutiam assuntos da política e da literatura. Por um lado esse fato mostra como os escritores mantinham o diálogo recorrente e, por outro, deixa claro que surgia o comércio de livros. Em 1820, o Rio de Janeiro contava com apenas quatro livrarias, que comercializavam vários produtos de papelaria, mercearia, chá, tinta, porcelana e livros, mas eram, em sua maioria, novelas populares e manuais de devoção. A venda acontecia lentamente; em parte por desinteresse do público e em parte pelos altos preços dos livros (MACHADO, 2010).

Nos anos posteriores à independência, o comércio de livros aumentou e, em meados da década de 1820, o Rio de Janeiro contava com treze livrarias. Isso demonstra o aumento da lucratividade do negócio e do gosto pela leitura, mesmo que esses estabelecimentos não se dedicassem apenas aos livros. Parte desse sucesso se deve ao clima de afirmação da nacionalidade, tanto que a maioria das obras vendidas não era de literatura e sim de temas políticos (MACHADO, 2010).

Em 1850, o Rio contava com quinze livrarias que se aprimoravam como espaços de encontro, debate e também comercialmente. Algumas dessas livrarias faziam anúncios em jornais com as novidades chegadas da Europa e divulgavam catálogos com as obras disponíveis. Na década de 1860, a Corte tinha dezesseis livrarias, com destaque para a “Garnier”, a qual possuía o maior estoque da cidade, abria as portas para as obras nacionais e as editava por conta própria. A “Garnier” havia começado sua atividade como uma loja que vendia diversos artigos, mas com o passar do tempo, especializou-se e se tornou apenas livraria (MACHADO, 2010). É interessante notar esse movimento, pois ele indica tanto o aumento no público leitor e um maior interesse, como uma tendência de profissionalização e de aperfeiçoamento do comércio livreiro. As livrarias se especializavam, algumas podiam se sustentar apenas com o comércio de livros e constituíam locais de reunião e de trocas de experiências entre os intelectuais.

O mercado editorial também melhora e se solidifica progressivamente nessa época. Na década de 1830, ainda principiante, o mercado editorial no Brasil ganha novos clientes. A juventude que se interessava e produzia literatura, buscava gráficas que almejassem editar suas composições literárias. Até esse momento, as tipografias se dedicavam quase exclusivamente aos manuais de devoção, novelas populares e folhetos políticos. Aos autores de poesia e ficção, muitas vezes, só restava financiar do próprio bolso suas produções. O custo das impressões era muito alto e os livros de literatura ainda não tinham grande prestígio. Muitos livros eram, então, editados em pequenas tipografias já ultrapassadas para a época (MACHADO, 2010).

Esse quadro só começa a mudar, entre outras coisas, a partir de Paula Brito: “o grande editor do Romantismo brasileiro”. Ele era consciente de que não seria suficiente elaborar uma grande quantidade de livros para que o povo os lesse, portanto, ele tomou algumas medidas para ampliar o acesso aos livros. Uma a ser destacada, dentre elas, foi a nomeação de

correspondentes, os quais se responsabilizariam por divulgar e vender sua produção em várias partes do país (MACHADO, 2010).

Foi inovador, também, quando, algumas vezes, publicou obras por sua própria conta, mesmo com um público leitor escasso. No entanto, a regra até a década de 1860 era essa: os autores pagavam as publicações com seus recursos próprios. Algumas das obras mais importantes do Romantismo foram editadas pelo próprio autor. “A moreninha” de Joaquim Manuel de Macedo, “Colombo” e “Brasileiras” de Araújo Porto-Alegre e também “Lucíola” e “Iracema” de José de Alencar, mesmo depois do já bem sucedido “O Guarani” (MACHADO, 2010).

Outra maneira frequente de editar um livro, que já existia desde o começo do século, era recorrer à subscrição. Nessa maneira, as pessoas interessadas em adquirir o livro assinavam uma lista e pagavam antecipadamente. Quando o número de subscritores alcançava o de exemplares previstos, ela começava a ser editada. Nem sempre, porém, era uma maneira fácil de produzir um livro. É possível encontrar vários exemplos em que não houve número suficiente de subscritores. Paula Brito, contudo, se apropriou desse sistema e o aperfeiçoou. Ele fazia anúncios em jornais dizendo os locais em que a lista poderia ser assinada. Com isso ele atingia um público amplo em pouco tempo. Se, mesmo assim, as subscrições não fossem suficientes, o autor arcava com a diferença (MACHADO, 2010).

A partir disso, é possível notar como a propaganda vai ganhando espaço na divulgação dos livros. Um dos escritores que foi fortemente ajudado pela publicidade de suas obras foi Gonçalves de Magalhães. Antes da conclusão de “A Confederação dos Tamoios” (1856), algumas notícias sobre o andamento de sua produção eram divulgadas para despertar a curiosidade do público. O autor estava fora do país e veio para lançar sua obra, tida como um grande tesouro que trazia para o imperador. Tanto que ela foi patrocinada por ele e causou grande furor quando publicada. Moveu, inclusive, uma grande polêmica com José de Alencar, a qual será mais bem explorada adiante (MACHADO, 2010).

O anúncio dos livros começa a se tornar um hábito e é um auxílio à tentativa de aproximar os escritores nacionais do público, que ainda consumia mais os livros de autores estrangeiros. Outro obstáculo para essa aproximação era o alto preço do livro nacional. Os livros estrangeiros eram bem mais baratos e chegavam em grande quantidade, superando fortemente a produção nacional. Só em 1860, houve o início do barateamento dos livros

nacionais e também uma melhora na qualidade da impressão. Entretanto, ainda assim, era muito difícil vender livros em grandes quantidades.

Analisando o mercado livreiro nacional, em 1872, Reinaldo Carlos Montoro observa que “a não ser por meio de assinaturas e pomposos anúncios e programas será difícil a venda espontânea de qualquer livro em número superior a cem exemplares”. Livro que vendesse mil exemplares em um ano podia ser considerado um *best-seller*. Quando superava o milhar, virava fenômeno editorial (MACHADO, 2010, p. 97).

“A moreninha” de Macedo, talvez tenha sido o primeiro *best-seller* nacional. Foi lançado em 1844 e vendeu rapidamente mais de mil exemplares. Para conseguir esse êxito, Macedo utilizou a venda domiciliar. O autor incumbiu alguns escravos de venderem seus livros de casa em casa. Essa mesma técnica foi utilizada, muitas vezes, por José de Alencar, que também conseguiu vender muitos livros, considerando o padrão da época (MACHADO, 2010).

Outro ponto interessante é que os autores eram, em geral, mal remunerados por suas produções. José de Alencar, devido a seu crescente sucesso de vendas, é uma exceção a essa regra. Ele conseguiu firmar um contrato com o editor Garnier que lhe garantia 10% do preço de capa pagos antecipadamente, além da produção de várias edições de alguns de seus livros (MACHADO, 2010).

Para finalizar essa primeira parte do capítulo sobre a vida literária do Brasil durante o Romantismo, é importante falar sobre a atuação de D. Pedro II nesse momento. O imperador era um grande apreciador das letras e dessa forma procurou se aproximar de artistas e intelectuais da cidade.

Reconhecendo e exaltando a primazia da beleza artística, o imperador nunca perdeu de vista a missão social da literatura e seu papel na formação da nacionalidade. Daí provinha sua declarada antipatia pelos byronianos e a preocupação com aqueles rapazes fracos, boêmios, derrotistas, adeptos de orgias e bebidas (MACHADO, 2010, p. 110).

Ele considerava que essas tendências seriam problemáticas num momento de afirmação da arte e da nação brasileiras. Não seria suficiente expor o nacional, era preciso preservá-lo de más influências. Nesse sentido, D. Pedro II participa ativamente da vida literária jogando tanto com sua influência pessoal, como, por vezes patrocinando a atividade de alguns atores da vida literária (MACHADO, 2010).

Parte dessa sua influência veio do fato de que o recém-criado Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (1838) passou a ter como protetor o monarca (1839). Por um longo tempo, ele foi bastante fiel às reuniões e presidiu muitas sessões. Essas reuniões foram importantes, pois contribuíram para aumentar o interesse pelas questões nacionais, sua história e instituições. Além disso, ajudavam a promover a convivência entre os intelectuais. D. Pedro II não apenas presidia as reuniões, como também promovia debates, sugeria temas para estudos e pesquisas, sobretudo aqueles que tinham “interesse para a nacionalidade” (MACHADO, 2010).

Na década de 1850, aumenta o contato com os intelectuais, quando passa a haver saraus literários no Paço imperial. A principal atividade eram as declamações de poemas. Se acontecesse de um poema chamar a atenção do imperador, era comum que ele se dispusesse a financiar a edição da obra. Gonçalves de Magalhães e Joaquim Manuel de Macedo foram alguns dos beneficiados de suas benfeitorias. Naquelas ocasiões era muito comum que D. Pedro II comentasse as obras e fizesse críticas, as quais eram acatadas na maioria das vezes (MACHADO, 2010).

Devido ao papel exercido pelo imperador, era muito comum que os escritores românticos (em sua maioria monarquistas) lhe dedicassem poesias, louvores, músicas e mesmo seus livros a D. Pedro II. Era frequente, também, que essas homenagens fossem retribuídas com generosidade. As condecorações eram recorrentes e significavam, por um lado, reconhecimento do talento e, por outro, uma forma de atraí-los, pela gratidão, ao poder do monarca. Uma das mais importantes honras para os intelectuais era o recebimento da condecoração da Ordem da Rosa, que poderia significar tanto um reconhecimento dos méritos aos serviços prestados por algum intelectual, como um mero instrumento de barganha para o imperador (MACHADO, 2010).

Apesar de ser considerada uma grande honraria, houve casos de recusa ao recebimento da Ordem da Rosa. Gonçalves Dias, por exemplo, recusou alegando que gostaria que sua obra fosse reconhecida por si e não por indicações da autoridade. O caso mais famoso de recusa da Ordem foi o do autor que é foco deste trabalho. José de Alencar foi indicado ao recebimento pelos seus serviços prestados às letras, mas ele não aceitou como uma forma de ataque aos liberais que estavam no poder (ele era um conservador). No entanto, essa postura não deixava também de ser uma afronta ao monarca. Essa postura foi inusitada, pois no início de sua carreira, Alencar foi reverente ao imperador. Chegou a chamá-lo, no “Correio Mercantil”, de

“pai da nação”; em outra oportunidade dedicou uma obra para a imperatriz e não foram raras as vezes em que teceu elogios à família real. Isso começa a mudar com a recusa em relação à Ordem da Rosa e é reforçada no período em que é nomeado ministro da Justiça, quando Alencar se rebela contra várias atividades indicadas para ele. Como resposta a isso, em 1869, D. Pedro II veta seu nome para o senado, mesmo tendo sido o candidato mais votado do Ceará. Depois disso, Alencar nunca mais perdoaria o imperador e faria várias críticas a ele em diversas oportunidades (MACHADO, 2010).

Apesar de seu desentendimento com Alencar, D. Pedro II teve um importante papel na vida literária do Romantismo brasileiro. Ele atuou como mecenas fornecendo bolsas de estudo no exterior, financiamento de obras, edições de livros e subsídios, contribuiu com editores, escritores, revistas, pintores, dentre outros importantes personagens da vida cultural daquele século (MACHADO, 2010).

Esses elementos apontados acima foram úteis para tornar mais claras as dinâmicas da vida político-cultural no Romantismo brasileiro. Todos eles são inter-relacionados e se influenciam mutuamente. É preciso compreender os processos de edição, de produção e recepção de maneira indissociável. A produção literária propriamente dita é influenciada e influencia as dinâmicas de recepção, edição e difusão das obras, que também são aspectos que estão intimamente relacionados. Por exemplo, o alto custo dos livros e a dificuldade de difusão, relaciona-se com a carência do público leitor; os processos de modernização na nossa política dialogam com os processos de efervescência da vida literária e assim por diante. As relações entre os vários aspectos são infinitas e dialogam sem que um determine o outro. São todos parte de uma totalidade. Eles ajudam também a compreender a formação do nosso sistema literário, compreendido como as dinâmicas entre autor, obra e público, considerados elementos interligados e importantes para serem compreendidos em suas inter-relações.

2.1 – A crítica e a construção de um ideal literário

Agora é importante pensar o papel que os críticos exerceram nesse momento de nossa literatura, analisando sua atividade como parte da totalidade referida acima. É nessa etapa de formação literária que os críticos começam também a ganhar importância em um sistema literário. Eles tiveram importante papel ao reforçar os temas que seriam considerados dignos de serem trabalhados e também funcionaram como atores na consagração ou na exclusão de determinados atores. Passemos para a análise da atividade de alguns desses críticos.

Início destacando a obra de Ferdinand Denis. Ele foi um bibliotecário francês não muito conhecido em seu país natal, porém é considerado como uma importante figura na construção da literatura brasileira do pós-independência. Ele esteve no Brasil por três anos antes da emancipação da colônia e, depois desse fato, tornou-se uma espécie de mediador entre esse país e a Europa. No início, ele se limitava a divulgar textos que tivessem relação com o Brasil, porém, com o passar do tempo, iniciou a publicação de trabalhos próprios o que fez com que ele se firmasse na posição de um especialista (ROUANET, 2003). Porém, como destaca Maria Helena Rouanet (2003, p. 104):

Muito mais que a condição de especialista – que fazia de Ferdinand Denis a pessoa indicada para dar a conhecer o Brasil aos europeus oitocentistas –, o que merece atenção é seu projeto de estabelecer uma boa literatura, objetivo a ser alcançado através da incorporação daquilo que seria a realidade tropical.

Uma importante obra nesse sentido é o “Résumé de l’histoire littéraire du Portugal, suivi du résumé de l’histoire littéraire du Brésil”. Publicada em 1826, é essa obra que se torna um centro ao redor do qual se constrói uma ideia de cultura brasileira. Nela, Denis faz uma leitura retrospectiva da nossa literatura que chega até a carta de Pero Vaz de Caminha. O mais importante desse livro é que ele foi o primeiro a separar a literatura brasileira da portuguesa e ganhou tanta importância para os brasileiros que muitas vezes referia-se a ele, mencionando apenas a segunda parte de seu título. Podemos compreender essa separação feita por Denis (entre literatura portuguesa e brasileira), tal como está proposta no título, em grande medida, a partir de uma ideia contida na parte introdutória de seu livro. Para ele, a América deve ser livre tanto na poesia como no governo. Com isso, ele apontava para a possibilidade de construir uma literatura efetivamente brasileira, se esta fosse desvinculada daquela que se produzia na metrópole (ROUANET, 2003).

Ao afirmar que o Brasil deveria ser livre, independente, Denis, lançava um alerta que continuaria presente como uma grande preocupação ao longo de nossa história. Esse ser livre implicava em se diferenciar da metrópole, mas o que nos diferenciaria de nosso colonizador? Para Denis, a resposta estava na inclusão dos elementos considerados essencialmente brasileiros, portanto, só as nossas características tropicais nos diferenciariam de Portugal e da Europa (ROUANET, 2003). Numa passagem do livro Denis afirma:

Os americanos não tem feito sempre sentir em suas produções o influxo da natureza que os inspirou; antes da independência parecia até pretenderem olvidar a própria pátria para pedir à Europa um quinhão de sua glória. Agora, que têm necessidade de fundar sua literatura, repito: ela deve ter caráter original” (DENIS, apud ROUANET, 2003, p. 106)

Uma resenha do livro de Denis publicada nos anos 1820 na França no jornal “*Mercure de France*”, assinada por Ader, ajuda-nos a entender o que ele queria dizer com esse “caráter original”:

Os guaicurús, os maxacalis são românticos (...). E essa escola, antes de se estabelecer às margens do Sena, florescia há séculos nas bordas do Mucuri. É lá que se ouve, sob os ramos das grandes sapucaias, o som queixoso do maracá que talvez um dia substitua a lira de Apolo (ADER, apud ROUANET, 2003, p. 106).

É interessante pensar que essa leitura se realizou no nosso indianismo quando, posteriormente, o “maracá” substituiu a “lira de Apolo”. Essa tendência de buscar o que nos era típico e original é característica recorrente de nossa literatura. É claro que essa busca é sempre conflituosa e dialética, mas é importante localizar Ferdinand Denis nesse debate, pois ele teve um papel importante como crítico e analista de nossa literatura. Em conjunto com outros elementos e com o contexto histórico que vivia o Brasil, suas ideias ganham força e dialogam com uma determinada tradição da nossa crítica literária. Vejamos mais alguns críticos e historiadores da literatura da época para que seja possível compreender melhor as bases dessa tradição.

Continuo a exposição dos críticos com um pensador português que nunca esteve no Brasil, mas que compartilha, em grande medida, de pensamentos e preocupações com os intelectuais brasileiros. Almeida Garret nasceu em 1799 e morreu em 1854. Ele faz, em seu “*Bosquejo da História da Poesia e Língua Portuguesa*” de 1826, uma investigação sobre a origem da língua portuguesa e da poesia elaborada a partir dela (ZILBERMAN; MOREIRA, 1998). Ele elenca uma série de escritores que julga importantes nessa história, dentre eles alguns brasileiros. O interessante a ser destacado nessa obra são suas concepções mais gerais sobre o papel da literatura e, em específico, sobre a literatura feita no Brasil.

Em certa altura de seu texto, Garret (1998) afirma que um elemento de importante influência sobre a língua e a literatura portuguesas foi o cultivo das línguas clássicas. Para ele, os modelos latinos e gregos foram muito estudados, imitados, traduzidos e isso aperfeiçoou a língua portuguesa dando-lhe uma solenidade que a distingue de outras línguas. Ele atribui a esse fator o desenvolvimento da poesia portuguesa na delicadeza e na harmonia, contudo, vê, nesse mesmo motivo, um defeito grave: a falta de originalidade, de caráter próprio de nacionalidade. Para ele:

Todos os deuses gregos tomaram posse do maravilhoso poético, todas as imagens, todas as ideias; todas as alusões do tempo de Augusto ocuparam as mais partes da

poesia; e muito pouco ficou para o que era nacional, para o que já tínhamos, para o que podíamos adquirir ainda, para o que naturalmente devia nascer de nossos usos, de nossas recordações, de nossa arqueologia, de nossas crenças populares, e enfim de nossa religião (GARRET, 1998, p. 35).

A partir disso, ao analisar a obra de um escritor chamado Antonio Ferreira, afirma Garret: “Cegou-se todavia o nosso bom Ferreira na imitação dos antigos; copiou-os, não os imitou: e daí, enriquecendo a língua empobreceu a literatura, porque a avezou a esse hábito de copista; cancro que rói o espírito criador, alma e vida da poesia nacional” (GARRET, 1998, p. 35). É nessa linha de raciocínio que Garret chega até a literatura feita no Brasil e constrói sua concepção acerca dela. Para ele, a nossa literatura (ainda na fase colonial) começava a enriquecer a portuguesa, mas, ao mesmo tempo, constrói a crítica da literatura produzida aqui. Diz o crítico, ao se referir à literatura do Brasil:

Certo é que as majestosas e novas cenas da natureza naquela vasta região deviam ter dado a seus poetas mais originalidade, mais diferentes imagens, expressões e estilo, do que neles aparece: a educação europeia apagou-lhes o espírito nacional: parece que receiam de se mostrar americanos; e daí lhes vem uma afetação e impropriedade que dá quebra em suas melhores qualidades (GARRET, 1998, p. 56).

Com esse pensamento, ele critica, por exemplo, a obra de Tomás Antônio Gonzaga: “Marília de Dirceu”. Diz que, ao invés de investir em cenas da Arcádia e produzir quadros inteiramente europeus, deveria “pintar seus painéis com as cores do país onde os situou” (GARRET, 1998, p. 57).

Apesar de Almeida Garret ser português, de nunca ter pisado no Brasil e de escrever antes da independência, portanto, sobre literatura produzida antes do Romantismo, é muito interessante se aproximar de sua obra, pois nela podemos perceber uma fortíssima preocupação com a originalidade, com a produção de uma literatura com características próprias e a noção de que esses elementos são importantes para a produção da boa literatura. Essas ideias parecem ser as linhas mestras que guiam as produções da crítica que influenciou e que se gerou no Romantismo brasileiro.

A próxima obra crítica a ser analisada se chama “Mosaico poético”, escrita em 1844 por Joaquim Norberto de Sousa Silva em parceria com Emílio Adet. O primeiro dos autores nasceu em 1820 e foi auxiliar da Biblioteca Nacional. A partir desse cargo ele se manteve sempre ligado ao governo imperial exercendo várias funções. Ingressou no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro em 1841, no qual chegou até o cargo de presidente em 1886 e recebeu o grau de Comendador da Ordem da Rosa dado por D. Pedro II. Emílio Adet nasceu em Paris

em 1818, mas veio morar no Brasil com apenas nove anos. Trabalhou na redação do *Jornal do Comércio*, onde foi redator-chefe. Depois de sua morte foi elevado a Oficial da Imperial Ordem da rosa, por seus serviços à imprensa nacional (ZILBERMAN; MOREIRA, 1998).

Em o “Mosaico poético”, o que os autores fazem está descrito em seu subtítulo. Eles reúnem e organizam: “poesias brasileiras antigas e modernas, raras e inéditas, acompanhadas de notas, notícias biográficas e críticas, e de uma introdução sobre a literatura nacional”. Os autores elencam e destacam várias obras da literatura brasileira, no entanto, a parte que nos interessa são suas concepções e críticas sobre nossa literatura (ZILBERMAN; MOREIRA, 1998).

Eles partem da ideia de que todas as nações tem sua literatura primitiva, como se ela fosse um instrumento de expressão do espírito de cada povo e dizem que aquelas literaturas que se desenvolvem lentamente a partir das comoções dos povos, “cheias de espírito cavalheiroso, de fé, de entusiasmo e de amor” (ADET; SILVA, 1998, p. 191) (se referindo às consolidadas literaturas europeias) são muito mais ricas do que aquelas de uma civilização que ainda está se desenvolvendo, como é o caso do Brasil. No entanto, eles acreditam que a “literatura primitiva” do Brasil:

Prospera de dia em dia, inspirada o mais das vezes na luta do espírito nacional contra a metrópole, ou sob a influência do espírito de conquista e da civilização, e igualmente desabrocha cheia de frescura e de alento, como uma flor agreste de suas matas em torno ao pomposo alardear dessa natureza dos trópicos, e sob o grandioso esplendor do azular do céu (ADET; SILVA, 1998, p. 191).

Porém, para que isso fosse efetivado e que o Brasil desenvolvesse uma grande literatura era preciso voltar ao passado. Havia uma tarefa que deveria ser feita:

Pertence agora ao Brasil o ajuntar e coligir todas estas poesias, ora brilhantes, ora suaves, ora satíricas, ora donosas, ressumbrando de amor, que aí passaram, que aí passam desconhecidas e inapercebidas, e que por fim acabam por cair no remoinhar do tempo, em cujo vórtice desaparecem, como o ouro entre as mãos desses filhos de Tamandaré, esses mimosos de Tupã, que não conheciam o valor das riquezas que desdenhavam de possuir (ADET; SILVA, 1998, p. 193).

Os autores do “Mosaico” pretendiam fazer isso com a obra. Eles pretendiam rever o pensamento “primitivo”, “esparso” e “espontâneo” do povo, através de uma revisão de obras literárias produzidas anteriormente, para alcançar e perceber a nacionalidade da literatura brasileira (ADET; SILVA, 1998).

Na introdução do livro, os autores anunciam a ideia de onde partem. Para eles, a história da literatura é a história da humanidade e, nesse sentido, a literatura expressaria o espírito do tempo e do lugar onde fora produzida. Para entender a literatura brasileira, seria preciso compreender que o Brasil foi uma colônia de Portugal de onde recebeu costumes, língua, conhecimentos, mas que com o passar do tempo foi se modificando pelo clima, pelo contexto, pela mudança no caráter e outros eventos (ADET; SILVA, 1998).

Há, também, outro elemento chave, apontado pelos críticos, como fundamental para compreender o que há de mais típico em nossa história e literatura. Aquele elemento que poderia fornecer a base diferenciadora e particularizante da cultura brasileira. Faço agora uma longa, mas importante citação:

Essas tribos errantes que, ou dobraram a cerviz ao jugo da civilização dos conquistadores, ou subtraíram-se pelas florestas em busca das solidões das feras; esses tupinambás valentes e esforçados, esses tamoiões fortes e robustos, esses caetés indomados e valerosos, esses tupiniquins pacíficos e hospitaleiros que habitavam o Brasil, cujo deus era Tupã, essa excelência, essa potência espantosa, que lhes falava pelo tupaçununga, que era trovão; que se lhes revelava pelo tupaberaba, que era o relâmpago; cujo templo eram as majestosas florestas, e que pareciam descender de uma só nação, como parece indicar a língua túpica, dispersa em seus vários dialetos; elevavam-se acima dos povos americanos pela sua imaginação ardente e poética: as encantadoras cenas, que em quadros portentosos oferece a natureza em todos os sítios, os inspirava, e de povos rudes e bárbaros faziam-nos povos poetas. No seu estudo pois se encerram verdadeiramente as primeiras épocas de nossa história literária, e que fora curiosa indagar esses monumentos que dizem existir nas velhas bibliotecas de alguns mosteiros, recolhidos pelos jesuítas e trazê-los à luz do dia que muito serviriam à filologia, pois nem os trabalhos especiais de Vater e alguns missionários jesuítas, nem o que se pode colher do *Mithridates* de Adelung, das obras de Humboldt, de Aires de Casal, de Simão de Vasconcelos, do Príncipe de Neuwid e do Coronel Eschwege, pode dar profundo conhecimento da língua e dialetos brasílicos (ADET; SILVA, 1998, p. 198).

Nesse sentido, é o estudo das línguas indígenas, bem como de sua realidade, que poderia fornecer o conhecimento em profundidade do que seria o Brasil, do que seria a nossa realidade mais enraizada e verdadeira. E esse conhecimento sobre nossas “raízes” proporcionaria, segundo os autores, no fechamento da introdução aos “Mosaicos”, a possibilidade de um futuro “de ouro”. O conhecimento da nação e o orgulho dessa história, por um lado, e o sentimento de pertença no presente, por outro, proporcionariam um futuro esplendoroso para a nação (ADET; SILVA, 1998).

O último dos críticos a ser exposto brevemente por aqui é Quintino Bocaiúva e sua obra chamada “Lírica nacional”, publicada em 1862. O crítico se chamava, na verdade,

Quintino Antônio Ferreira de Sousa, mas adotou o sobrenome indígena Bocaiúva, por causa do forte nacionalismo da época e de suas convicções sobre a importância dos indígenas na configuração da nação brasileira.

Em “Lírica nacional” (1998), Quintino Bocaiúva considera que a história da literatura é a história da civilização dos povos. Para ele, ao sair da ignorância, os povos produziram as belas letras. Isso seria um movimento “normal”, pois com o desenvolvimento dos povos, os homens passariam a se conhecer melhor, a estreitar os laços com a beleza e a virtude. A literatura, então, propiciaria o que há de mais nobre, puro e digno na natureza dos seres humanos. Ele destaca que não se encontram nos povos que foram colonizados uma literatura desse nível, pois: “Os homens e as sociedades, quando não são independentes, arremedam perfeitamente essas plantas que nutrem-se da seiva das árvores com as quais entrelaçam-se, e cujas formas superficiais tomam emprestadas” (BOCAIÚVA, 1998, p. 296). Com isso, Bocaiúva destaca a importância de uma literatura nacional, original, que não fosse uma imitação de determinados modelos, pois, para ele: “é uma verdade eterna que as imitações nunca podem chegar a ser senão arremedos” (BOCAIÚVA, 1998, p. 297).

Sendo assim, para Quintino Bocaiúva, esse era um mal do qual padecia a literatura brasileira. A razão desse mal seria o fato de que os livros utilizados na educação das crianças, as tradições, os modelos mirados, o teatro, a novela, “e tudo que nos afaga os sentidos e a mente é ultramarino” (BOCAIÚVA, 1998, p. 298). Ele afirma que se o Brasil ainda fosse uma colônia portuguesa seria natural que houvesse imitação da “pátria-mãe”, no entanto, no momento em que ele escreve, o Brasil já era independente há quase meio século e esse tempo já seria mais que suficiente para o Brasil deixar de ser um “satélite opaco que só recebe luz de terras estranhas que ficam afastadas do seu hemisfério” (BOCAIÚVA, 1998, p. 298).

Para deixar de ser um satélite opaco o Brasil deveria ir em busca de sua originalidade, havia entre nós elementos suficientes para desenvolver uma literatura grandiosa. Então, Bocaiúva (1998, p. 300) questiona:

Quem melhor do que nós pode emprestar tropos atrevidos, imagens gigantescas, comparações sublimes, contrastes admiráveis, cenas portentosas à natureza cuja pompa esmaga o estro poético dos homens do antigo mundo? Quem melhor do que nós pode cantar o céu rutilante de astros, as brisas fagueiras, o ar vital, o sol esplendente, o cerúleo manto equatorial? Quem melhor do que nós pode, sem ser oriental no estilo, mostrar-se grande, suntuoso e sublime!

Que necessidades temos nós de imitar os modelos da antiguidade grega, romana e do Velho Mundo moderno para criarmos uma literatura nacional grandiosa, uma

pintura nacional invejável, uma escultura nacional surpreendente, e assim das outras artes? Haverá uma natureza mais rica de contrastes do que a nossa? Por que se tornaram imortais os grandes gênios do antigo mundo? Por que imitaram, surpreenderam, roubaram à natureza, que lhes servia de livro, os seus segredos, as suas misteriosas riquezas, esses aéreos acidentes que lhes emprestam o seu caráter especial.

É interessante nessa citação como Bocaiúva exerce algo parecido com aquilo que parte dos escritores românticos brasileiros considerava uma missão: engrandecer e construir a nação. O crítico se questiona como um país tão grandioso não possui uma literatura grandiosa e, ao mesmo tempo, reforça e demanda dos nossos escritores a feitura de uma literatura tão grande quanto a nossa natureza. Para ele: “o gênio brasileiro deve seguir o curso que lhe é traçado pela natureza, num país, que é o solo da beleza e da inebriante melancolia” (BOCAIÚVA, 1998, p. 310).

Mesmo que esses críticos tenham escrito em períodos diferentes e tenham diferentes histórias de vida, há algo que os une: a ideia de que a literatura brasileira deveria representar o mais típico do Brasil, nossas características mais próprias, aquilo que nos diferenciaria dos outros. Dessa maneira, considerava-se que a boa literatura seria a literatura nacional e com esse movimento os críticos acabam por aproximar o projeto estético de uma literatura autônoma com o projeto de independência política da nação. Sendo assim, os críticos, tendo o papel de contribuir para a consagração, acabam por legitimar e consolidar uma determinada forma de se fazer literatura: aquela que louvasse a pátria, que a engrandecesse e fosse um recurso para a construção das origens do país e de seu herói nacional.

2.2 – Gonçalves de Magalhães e sua ideia de literatura

Neste momento do trabalho, explorarei um artigo publicado na revista *Nitheroy*, por Gonçalves de Magalhães. Esta foi a primeira revista do Romantismo brasileiro e trata de algumas das bases sobre as quais se sustentou esse movimento da literatura brasileira. Nesta revista há diversos artigos sobre os mais variados temas, os quais vão desde a literatura, até a astronomia, a economia, a história, dentre outros, tal como é possível notar em seu título completo: “*Nitheroy*, revista brasiliense sciencias, letras e artes”. A revista foi publicada em 1836 em Paris, sob o comando de três estudantes brasileiros que foram fazer seus estudos naquela cidade. Eram eles: Domingos José Gonçalves de Magalhães, Manuel de Araújo Porto Alegre e Francisco Sales Torres Homem (TEIXEIRENSE, 2005).

Na parte da revista dedicada ao leitor, que abre a primeira edição da *Nitheroy* (1836), já temos algumas pistas do que importava para aqueles que a produziram e seus principais objetivos. Inicia-se afirmando que foi o amor ao país e a vontade de ser útil aos compatriotas, que fizeram com que os autores da obra se dispusessem a construí-la. Além disso, outra motivação foi o reconhecimento da necessidade de uma obra periódica que refletisse sobre aspectos da comunidade brasileira e da “glória da pátria”, que fosse para além das publicações comuns que se preocupam com a vida privada, com novidades, com coisas de “pouca utilidade”. É nesse sentido que os autores tratam de vários temas, os quais seriam de interesse para o brasileiro “amigo da glória nacional”.

O artigo que nos interessa trata, é claro, da literatura e foi escrito por Gonçalves de Magalhães. Ele se chama “Ensaio sobre a história da literatura do Brasil” (1836). Nele, o autor inicia tentando mostrar o que considera como sendo a literatura. Para ele (1836, p. 132):

A Litteratura de um povo é o desenvolvimento do que elle tem de mais sublime nas ideias, de mais philosophico no pensamento, de mais heroico na moral, e de mais bello na Natureza, é o quadro animado de suas virtudes, e de suas paixões, o despertador de sua gloria, e o reflexo progressivo de sua intelligencia. E quando esse povo, ou essa geração desaparece da superfície da Terra com todas as suas instituições, suas crenças, e costumes, a Littérature só escapa aos rigores do tempo, para anunciar ás gerações futuras qual fôra o character do povo, do qual é ella o único representante na posteridade; sua vóz como um echo immortal repercute por toda a parte, e diz: em tal época, de baixo de tal constellação, e sobre tal ponto da terra um povo existia, cujo nome eu só conservo, cujos heroes eu só conheço; vos porém si pertendeis também conhecel-o, consultai me, por que eu sou o espirito desse povo, e uma sombra viva do que elle foi.

A literatura, para Magalhães, portanto, é uma espécie de porta-voz do povo. Ela guarda em si as características desse povo. Algo interessante a ser notado é a semelhança entre Gonçalves de Magalhães, atuando nesse artigo como crítico e os críticos apresentados anteriormente. Isso mostra, em parte, como a crítica e a produção artística estavam próximas e se relacionavam ajudando a formar aquilo que Antonio Candido chamou de sistema literário.

Como o título do artigo deixa claro, o que Magalhães tenta fazer é uma história da literatura brasileira e ele faz isso relacionando os momentos histórico-políticos com a produção literária. Para ele, produzir a história da literatura, considerada como a filha da civilização, não é tarefa fácil. Seria preciso a junção de diversos conhecimentos para produzir uma história da literatura satisfatoriamente.

As questões que ele procura responder acerca da história da literatura brasileira são: qual a sua origem? Qual seu progresso, que fases tem tido? Quem ajudou a cultivá-la e quais as circunstâncias que fizeram com que ela florescesse ou que impediram seu

desenvolvimento? Para respondê-las, Magalhães remonta ao período do Brasil colônia. Ele destaca que era uma época em que o Brasil estava esmagado sob o peso de um Governo colonial e dessa maneira os gênios não conseguiam florescer aqui. Outro elemento que o autor aponta é o preconceito com os índios que foram raptados, mortos, tiveram que trabalhar forçadamente. Esses pontos eram, segundo ele, motivos de vergonha para o povo brasileiro. Essa citação deixa a sua opinião mais clara:

Ao travez porém das espessas trevas em que estavam mergulhados os homens no novo continente, viram-se alguns genios superiores brilhar de passagem, bem semelhantes a essas luzes errantes, que o peregrino investigador admira em solitaria noite nos desertos do Brasil; sim, elles eram como os Pyrilampos, que no meio das trevas phosphoream. E poder-se-ha com razão accusar o Brasil de não ter produzido gênios de mais subido quilate? Mas que povo escravizado pode cantar com harmonia, quando o reunido das cadeias, e o ardor das feridas sua existência torturam? Que colono tão feliz, inda com o peso sobre os ombros, e curvado para a terra, a vóz erguêo no meio do Universo, e gravou seu nome nas paginas da memória? Quem, não tendo o conhecimento de sua própria existencia , e só de scenas de miséria rodeiado, pôde soltar um riso de alegria, e exhalar o pensamento de sua individualidade? Não; as Sciencias, a Poesia e as Artes, filhas da Liberdade, não são partilhas do escravo; Irmaes da gloria, fogem do paiz amaldiçoado onde a escravidão rasteja, e só com o Liberdade habitar podem (MAGALHÃES, 1836, p.142)

Mesmo assim, ele afirma, que não foram poucos os autores para um país que fora colônia de Portugal e no qual a atividade poética encontrava uma barreira e certo preconceito no juízo dos homens “positivos”, os quais os consideravam ociosos, parasitas, homens cheios de manias. Dessa maneira, para Magalhães, o que moveria os poetas seria a paixão pela arte, a vontade de louvar a beleza e o amor. Isso começa a se modificar quando a ideia de pátria surge como algo importante. A ideia de que seria preciso restaurar as ruínas e reparar os erros que passaram torna-se presente e o investimento na ideia de nação seria uma saída para isso. Para ele (1836, p. 144): “Cada Nação livre reconhece hoje, mais que nunca, a necessidade de marchar. Marchar para uma Nação é engrandecer-se, é desenvolver os elementos da civilização”. Mas para dar movimento a essa marcha não se pode esquecer-se do passado. Seria preciso rever as origens para fazer mover a marcha para a civilização. Sem excluir nada, tudo que possa ajudar a entender o processo da humanidade deveria ser levado em conta. Uma nação deveria conhecer seu passado para se conhecer melhor e saber como se deveria marchar para o futuro (MAGALHÃES, 1836).

É interessante como aqui está presente uma compreensão progressiva do tempo. Esse tempo que possui um sentido, uma linearidade, movido sempre pelo progresso. É preciso voltar ao passado para entender como será o futuro. Nesse sentido, a marcha da história é

sempre progressiva, é possível entender o seu sentido ao refletir sobre o passado. Há uma forte semelhança com a noção de tempo vazio e homogêneo tal como exposta por Walter Benjamin e explorada nas interpretações de Benedict Anderson. Para Benjamin, a percepção objetiva e linear da história é mítica. Ele a interpreta como um eterno retorno do mesmo, uma constante repetição da versão da história dos vencedores, por isso seria um tempo vazio e homogêneo. Nesse sentido, Benjamin considera que a tarefa do historiador deve ser quebrar com essa continuidade, romper com a linearidade e trabalhar com as ruínas, os fragmentos, com o que não foi dito pela história dos vencedores. Benjamin não trabalha com a ideia de uma origem essencial, uma identidade, um ponto a partir do qual seria possível compreender todo desenrolar do processo. A sua noção de história é feita à contrapelo, é a história que trabalha com as ruínas, que quebra com a percepção de uma história explicada a partir de identidades fixas, de explicações totais. Ao trazer à tona a importância dos fragmentos, o que Benjamin faz é emergir a diferença (MURICY, 2009).

É daí que Benedict Anderson (2008) passa a pensar a percepção de tempo nas nações como comunidades imaginadas. Em certo sentido, portanto, para ele, a percepção temporal e a ideia de história presentes na nação são as concepções dos vencedores, ou seja, a própria concepção da nação é fruto da versão construída pelos vencedores. A ideia de que toda nação possuía uma origem, a partir da qual poderia ser explicado o presente e, de certa maneira, construir ideias para o futuro é baseada nessa concepção de um tempo linear, progressivo, fundamentado nas identidades e que impede ou dificulta o pronunciamento das diferenças.

É interessante notar como essa percepção temporal se relaciona, em grande medida, com a ideia de tempo construída durante o Romantismo. A busca pela origem da nação, das identidades nacionais eram presentes tanto no Romantismo europeu como no Romantismo brasileiro. Tal como foi possível perceber na exposição da interpretação de Gonçalves de Magalhães sobre a história. Para ele, as nações precisam seguir em marcha, em progresso, indo buscar no passado o combustível para a continuidade e a luz para saber o que buscar no futuro. Segundo Magalhães, em suas próprias palavras, seria preciso “restaurar as ruínas”. Essa passagem é interessante, pois ele faz uma metáfora parecida com a de Benjamin, mas com uma grande diferença no sentido: para este, seria preciso ir às ruínas para ver novas ideias da história, para romper com a versão dos vencedores e fazer emergir a diferença; Magalhães, diferentemente, propõe que as ruínas sejam restauradas, que se desfaçam as ruínas, que se transforme toda a história na história dos vencedores, aquela que não tem ruínas, aquela que parece toda bela e que segue uma lógica de explicação. A partir disso, fica

mais clara a relação entre o movimento romântico e a construção da nação, como esses dois elementos se influenciaram mutuamente: o momento político de surgimento dos estados-nação se dá em simultaneidade com a ascensão do movimento romântico e a percepção linear e progressiva do tempo cruza esses dois elementos.

Eu fiz esse desvio na rota dos argumentos, pois essa discussão sobre o tempo será retomada mais adiante no trabalho e terá grande importância. Retomo o fio da meada dizendo que, para Magalhães, a partir de sua concepção da história, caberia ao Brasil buscar suas próprias origens, deveria se livrar das garras da dominação metropolitana em todos os sentidos. Para ele, o Brasil não poderia ficar imóvel “como um colono sem ambição e sem esperanças” (MAGALHÃES, 1836, p. 145). A independência havia retirado uma “mão estranha” que sufocava o Brasil e permitido que aqui se respirasse livremente, que se cultivasse a ciência, as artes, a indústria. Magalhães clamava, então, para que assim continuasse, para que houvesse um esforço em combater tudo que pudesse atrapalhar sua “livre respiração”. É a independência o marco que separa as duas épocas da história do Brasil. Nessa segunda fase a liberdade deveria ser buscada. O Brasil não poderia mais viver sob a tutela de Portugal, que explorava e se nutria de suas riquezas. É, com relação a isso, que surge uma nova face em nossa literatura:

Uma só ideia absorve todos os pensamentos, uma nova ideia até alli desconhecida, é a ideia da Pátria; ella domina tudo, tudo se faz por ella, ou em seu nome. Independencia, Liberdade, instituições sociaes, reformas, politica em fim, taes são os objectos, que attrahem a attenção de todos, e os únicos, que ao povo interessam (MAGALHÃES, 1836, p. 152).

Depois disso Magalhães levanta duas questões: o Brasil pode inspirar a imaginação dos poetas? Os indígenas cultivaram a Poesia? Para responder às questões ele parte da ideia de que o caráter de um país exerce influência decisiva sobre as características físicas e morais dos seus habitantes. Passa, então, a exaltar as grandezas da nação brasileira. Vejamos:

Este immenso e rico paiz da America, debaixo do mais bello céu situado, cortado de tão pujantes rios, que sobre leitos d'ouro, e pedras preciosas rolam suas agoas caudalosas; este vasto terreno revestido de eternas matas, onde o ar está sempre embalsamado com o perfume de tão peregrinas flores, que em chuviros se despenham dos verdes docéis pelo entrelaçamento formados dos ramos de mil espécies; estes desertos, remansos, onde se annuncia a vida por esta voz solitaria da cascata, que se despenha , por este doce murmúrio das auras, que se embalançam nas folhas das palmeiras, por esta harmonia grave e melancolica das aves, e dos quadrupedes; este vasto Eden separado por inormissimas montanhas sempre esmaltadas de verdura, em cujo tope, collocado se crê o homem no espaço, mais chegado ao céu, que á terra, e debaixo de seus pés vendo desnover-se as nuvens, roncar as tormentas, e disparar o raio; com tão felizes disposições da Natureza o Brasil necessariamente inspirar devera seus primeiros habitantes ; os Brasileiros musicos, e poetas nascer deviam. Quem o duvida? Elles o foram, elles ainda o são.

Por alguns escriptos antigos sabemos que varias tribus indias pelo talento da musica, e da Poesia se avantajavam. Entre todas, os Tamoyos, que mais perto das costas habitavam, eram também os mais talentosos; em suas festas , e per ocasião de combates, inspirados pelas scenas, que os torneavam, guerreiros hymnos improvisavam, com que accendiam a coragem nas almas dos combatentes, ou cantavam em córos alternados de musica, e dansa hymnos herdados dos seus maiores (MAGALHÃES, 1856, p. 154).

Esta é uma importante citação, pois o autor já responde, ao seu modo, as duas questões antes elencadas. Partindo da concepção de que as características da nação moldam o caráter de seu povo e, de certa forma, suas capacidades, é certo que um país tão grandioso, semelhante ao Éden, é autossuficiente em matéria de inspiração. Ligada a isso, está a resposta para a segunda questão: tão maravilhosa natureza foi fonte constante de inspiração para os primeiros habitantes do Brasil. Segundo Magalhães, foram os indígenas exímios compositores de músicas e hinos cantados em ocasiões especiais e inspirados pelas cenas que viam e viviam. Além disso, compreende que os índios devem ser como monumentos inspiradores para a poesia brasileira, por serem eles “amigos da liberdade e da independência” (MAGALHÃES, 1856, p.157).

Uma das conclusões a que chega Magalhães (1836) é a de que a realidade do país não se opõe à poesia, ou seja, se nossa literatura não era desenvolvida isso não era por culpa das características de nosso país. O grande problema, o fato de não se oferecer nada de inovador, seria dado, justamente, porque os poetas não se inspiravam em nossa natureza, porque eles imitaram os poetas antigos e clássicos. O poeta independente, original não poderia imitar outros, ele deveria reconhecer as inspirações de sua alma. E o momento político em que vivia o Brasil possibilitaria essa busca pela independência, pela originalidade. Cabia ao escritor segui-la.

2.3 – A crítica de Alencar a Magalhães

Neste momento, cumpre chegar mais perto de José de Alencar. Para fazer isso, aproveito a deixa dada por Gonçalves de Magalhães para apresentar as críticas feitas por Alencar à sua importante obra chamada “A Confederação dos Tamoios” (1856). Essa foi uma grande polêmica, que teve enorme repercussão e movimentou a cena literária do Romantismo. Tudo começa quando D. Pedro II julga que a obra de Magalhães era um dos melhores poemas do século e que poderia ocupar o posto de epopeia nacional. Dessa forma, resolveu patrocinar sua edição. O imperador estava tão certo da sua importância que planejou sua projeção

universal. Chegou, inclusive, a enviar diversos exemplares para personalidades da Europa (MACHADO, 2010).

No entanto, a empolgação do monarca não demorou muito. Pouco tempo depois, no mesmo ano da publicação da obra, o “Diário do Rio de Janeiro” publica uma série de “Cartas sobre a Confederação dos Tamoios”, na qual Alencar, sob o pseudônimo de Ig, fazia duríssimas críticas ao poema de Magalhães. Espantado e decepcionado com tão pesadas críticas, D. Pedro II organiza a defesa do poema convocando vários escritores e críticos para o apoiarem nessa empreitada. Alguns aceitam, dentre eles Araújo Porto-Alegre, e saem em defesa de Magalhães, mas muitos outros recusam, o que faz com que o próprio imperador escreva, sob um pseudônimo, em prol de seu autor escolhido (MACHADO, 2010).

Quando “A Confederação dos Tamoios” foi publicada, José de Alencar ainda era um nome desconhecido no universo das letras, mas já com pretensões de produzir literatura. A produção da crítica em relação a Magalhães motiva uma polêmica que faz com que os atores da vida literária tenham que se posicionar e afirmar suas posições sobre o papel do Romantismo e, particularmente, do indianismo naquele momento (CASTELLO, 1953).

A apresentação das críticas alencarianas não visa analisar se elas eram justas, ou se tinham sentido. Para mim, a tarefa será tentar captar quais as suas percepções sobre o papel da literatura, qual o seu projeto para ela e as relações disso com sua ideia de nação, de identidade e de diferença. Afinal, através da crítica, Alencar esboça o que ele considerava ideal; ao apontar as faltas, ele mostra o que pensava que seria indispensável na elaboração da literatura nacional.

Agora já é possível passar para as principais ideias contidas nas críticas de José de Alencar. Segundo o autor, atuando aqui como crítico, Magalhães escolhe um belo assunto, ambientado nos primeiros anos coloniais e realçado pela “grandesa de uma raça infeliz, e pelas scenas da natureza esplendida de nossa terra” (ALENCAR, 1856, p. 5). No entanto, esse elogio vem seguido de uma dura crítica: “dava thema para uma *divina epopéa*, se fosse escrito por Dante” (ALENCAR, 1856, p. 5).

Alencar faz suas críticas seguindo a ordem de composição do livro, atendo-se a vários pequenos detalhes sobre as escolhas estéticas (e políticas) feitas por Magalhães. Trarei aqui algumas delas: aquelas que julgo mais relevantes e aquelas que dão uma ideia geral do argumento de Alencar. Uma primeira crítica interessante é quando Alencar comenta um trecho sobre uma invocação ao sol dizendo que se trata de uma parte fria, incompatível com “o sól de nossa terra, esse astro cheio de esplendor e de luz” (ALENCAR, 1856, p. 5). Essa

parte é seguida por uma descrição do Brasil, a qual, segundo Alencar, apresenta algumas belezas no pensamento, porém com uma poesia incompatível a elas. E, comentando, o que falta na poesia, afirma Alencar: “falta um quer que seja, essa riqueza de imagens, esse luxo de fantasia que forma na pintura, como na poesia, o colorido do pensamento, os raios e as sombras, os claros escuros do quadro” (ALENCAR, 1856, p. 6).

É como se, apesar do tema, Magalhães não conseguisse expressá-lo de uma maneira original. Ele deveria tentar “arrancar do seio d’alma algum canto celeste, alguma harmonia original, nunca sonhada pela velha literatura do velho mundo” (ALENCAR, 1856, p. 6). Nesse contexto, Alencar (ALENCAR, 1856, p. 6) diz algo bastante interessante (lembrando que ele ainda não havia começado suas atividades como escritor):

Digo-o por mim, se algum dia fosse poeta, e quisesse cantar a minha terra e as suas belezas, se quisesse compor um poema nacional, pederia a Deus que me fizesse esquecer por um momento as minhas ideias de homem civilizado. Filho da natureza embrenhar-me-ia por essas mattas seculares; contemplaria as maravilhas de Deus, veria o sól erguer-se no seu mar de ouro, a lua deslizar-se no azul do céu; ouviria o murmúrio das ondas e o écho profundo e solemne das florestas.

O interessante nesse trecho é que fica patente a tensão com relação à civilização: por um lado ele se diz um homem civilizado, mas concebe que a boa literatura brasileira deveria se despir dessa característica. Isso remonta à ideia de Ricupero, apresentada no capítulo anterior, de que o Romantismo brasileiro não se opunha a ideia de civilização. Nesse trecho do pensamento alencariano, vemos o contrário: um esforço para deixar de lado a civilização e a interpretação de que esse passo é imprescindível para a consolidação de uma boa literatura.

Prossegue sua escrita se questionando, de maneira um tanto dramática, o porquê do Brasil não ter nenhum gênio até aquele momento: um gênio que “refletisse a luz e a beleza da nação”, que usasse a “fôrma das flores e a harmonia da tarde”, que arrancasse “das penas do mais belo pássaro a pena com a qual produziria sua poesia”. Segundo Alencar, uma possível resposta para isso está na imensa beleza natural do Brasil, a qual ofuscaria o pensamento dos homens e os cegaria. Seria necessário se habituar a intensidade dessa luz para produzir uma boa obra. Acabar com a cegueira para enxergar bem o país e, dessa maneira, a boa poesia teria seu caminho aberto (ALENCAR, 1856).

Ao comentar sobre a maneira como Magalhães elabora a vida dos índios, Alencar diz que não tem nenhuma beleza e que qualquer viajante poderia descrever com mais poesia a “liberdade selvagem” dos índios, do que “A Confederação dos Tamoios”. Além disso, para Alencar (ALENCAR, 1856, p. 8):

o autor não aproveitou a idéa mais bella da pintura; o esboço histórico d'essas raças extintas, a origem d'esses povos desconhecidos, as tradições primitivas dos indígenas, davão por si só matéria a um grande poema, que talvez um dia alguém apresente sem ruído, sem aparato, como modesto fructo de suas vigílias.

Com suas críticas endereçadas a Magalhães, Alencar deixava em aberto um certo modo de fazer literatura, que seria o ideal. De certa forma, ele já projetava o modo como desenvolveria sua literatura posteriormente. O que, para ele faltava em Magalhães, deveria ser buscado mais adiante, corrigido e explorado. Para deixar isso mais claro, continuo o fio da meada: Alencar diz que se Magalhães não explora tão bem o tema indígena, ele deveria, ao menos, tirar dele o recurso épico de engrandecimento dos heróis. Diz ele: “Se bem me lembro, em todas as epopéas que conheço, o autor não se descuida d'esse ornamento; todos dão uma origem divina, ou ao menos heroica, ao povo que pretendem cantar; assim fizeram Homero , Virgílio e Camões” (ALENCAR, 1856, p. 8). Isso é interessante, pois essa parece ser uma tarefa a qual Alencar tenta cumprir em suas obras indianistas, como veremos mais adiante.

Nesse momento, Alencar passa a explorar a maneira como Magalhães constrói o herói do seu poema. Ele diz que o primeiro canto acaba com a apresentação do herói e com o episódio da morte do filho de um cacique. Essa cena se passa quando Aimbirê, o herói, encontra Pindobucú, o cacique, e sua filha, os quais sepultavam um jovem morto. A filha de Pindobucú era a heroína do poema e a crítica feita por Alencar é que no momento em que ela é apresentada não seria possível, para o leitor, perceber a importância daquela personagem para o poema. Diz Alencar: “O poeta, talvez fatigado de descrições, não teve uma palavra para exprimir a belleza da jovem índia lacrimosa, consolando seu velho pai: essa dôr mutua, esse quadro de tanto sentimento, passa desapercibido” (ALENCAR, 1856, p. 9). É como se a maneira como Magalhães descrevesse e apresentasse a heroína do poema não estivesse à altura do empreendimento a que se propunha: de ser o poema nacional por excelência. Ainda comentando a construção da heroína, Alencar (ALENCAR, 1856, p. 29) faz uma interessante questão ao seu leitor:

Sorriu-lhe de longe a imagem graciosa de uma virgem índia, de *faces cor de jambo*, de cabellos pretos e olhos negros, com o seu talhe esbelto como a haste de uma flor agreste, com suas fôrmas ondulosas como a verde palma que se balança indolentemente ao sopro da brisa?

Essa questão é relevante, pois essa descrição de uma virgem índia se assemelha muito à clássica descrição de Iracema: “Iracema, a virgem dos lábios de mel, que tinha os cabelos mais negros que a asa da graúna, e mais longos que seu talhe de palmeira” (ALENCAR, 1977,

p. 258). Dessa maneira, é possível reforçar a ideia de que Alencar, ao tecer suas críticas, construía também uma ideia de literatura nacional, a qual será buscada por ele em suas próprias obras.

Para ele, como dito em suas cartas críticas, as índias de Magalhães poderiam sair do seu livro e estar em qualquer outro romance, árabe, chinês, ou europeu, bastaria que tirassem as “penas de tucano” com as quais se vestiam. Nesse sentido, seria preciso criar uma “Eva indiana” para descrever os mitos de uma nova raça e religião, criar uma “Vênus”, como os gregos, para cantar as tradições da pátria, a heroína deveria ser um reflexo da natureza que inspirava o autor e é essa a tarefa a que se propõe na elaboração de suas obras (ALENCAR, 1856).

Refletindo sobre a falta de magnitude na construção da obra de Magalhães, José de Alencar afirma que um poema épico deve começar por uma cena majestosa, grandiosa, que dê conta do tamanho do assunto que será tratado, pois “Não se entra em um palácio real por uma portinha travessa, mas por um portico grandioso, por um peristyllo magnífico, onde a arte dilineou algumas d’essas bellas imagens que infundem admiração” (ALENCAR, 1856, p. 9). Alencar acha que o início da história não é digno da grandeza de um poema épico, da magnitude a que se propõe: o começo se trata do assassinato de um índio por dois colonos e da reunião, na qual se decide fazer uma aliança de tribos para vingar sua morte. Alencar considera que “Dirivar de um facto accidental e sem importância a luta de duas raças, a extinção de um povo e a conquista de um paiz, é improprio da grandeza do assumpto” (ALENCAR, 1856, p. 10). Alencar afirma que nos grandes poemas épicos a causa da trama é sempre um sentimento poderoso como a religião e a nacionalidade, um grande infortúnio, ou um grande feito e ele não percebe isso na obra de Magalhães, pois, para ele o assassinato de índios era algo trivial nesse tempo e não seria um motivo suficiente para a produção de seu poema (ALENCAR, 1856).

Ao analisar o segundo canto, por exemplo, Alencar se diz decepcionado com a maneira como Magalhães o inicia:

P'ra acabar co'os ataques reiterados

Dos Lusos, confederão-se os Tamoyos (MAGALHÃES, apud ALENCAR, 1856, p. 15).

Alencar considera que esse motivo é pequeno para a construção de uma epopeia, para mover uma guerra mortal e para principiar um drama terrível que terminará com a destruição de um povo.

Não é pelo ódio instintivo da còr, não é pelo opróbrio e a vergonha de homens livres reduzidos á escravidão, não é pelo seu bello paiz, dominados por filhos de terras estranhas; não é para vingar as cinzas de seus pais, não é por nenhum d'esses incentivos nobres, que os Tamoyos se confederão; é unicamente *para acabar com os ataques reiterados dos Lusos* (ALENCAR, 1856, p. 16)

No entanto, mais adiante, Alencar tenta se explicar. Ele diz não ignorar o fato de que os ataques dos lusos visassem escravizar os índios, tirá-los das suas terras e que a resistência a isso era uma tentativa de proteção da sua pátria, da sua liberdade e da sua religião. A sua crítica se endereça a forma da escrita: “é preciso exprimir os grandes sentimentos com a sua linguagem própria: as palavras são como as vestes do pensamento, que ora o trajão de galas e de sedas, ora de lã e de estamemha” (ALENCAR, 1856, p. 16). Para fazer isso e dar o tom merecido ao poema, bastaria a Magalhães pintar as cenas com suas “verdadeiras cores”, aproximando-se do aspecto do campo selvagem e dos guerreiros índios (ALENCAR, 1856).

Apesar de sua tentativa de se justificar, algumas questões podem ser levantadas a partir do que foi dito: Por que o assassinato de um índio, mesmo que fosse trivial, era assunto de pouca importância? Por que a reunião de tribos para vingar essa morte era um tema pequeno? Por que seria uma maneira indigna de abrir um poema nacional? Qual seria, então, o tema grandioso e verdadeiramente relevante? Como ele deveria ser expresso? O que significava pintar as cenas com suas “verdadeiras cores”? Essas são importantes questões a serem respondidas, mais adiante, a partir da investigação das suas obras.

Em um dado momento, Alencar explora algumas questões formais do estilo de Magalhães. Para o crítico, há grande descuido quanto à forma e isso se dava porque Magalhães havia estudado muito a poesia estrangeira, o que fez com que perdesse o gosto apurado e a suavidade da poesia escrita em nossa língua. Além disso, é como se a linguagem de Magalhães não conseguisse se aproximar da nossa natureza, da nossa “essência”; como se ela fosse artificial. Alencar compreende a própria natureza como poesia e a de Magalhães se distanciaria dela, por isso: “o ouvido habituado ao frouxo roçar das árvores, aos murmurejos das ondas, aos cicios das brizas, a essas *folhas de rosa* da harmonia, não pôde soffrer certos versos com a mesma indolencia do ouvido acostumado ao rodar das seges e ao borborinho das ruas” (ALENCAR, 1856, p 12).

No fim da segunda carta crítica a Magalhães, Alencar aponta para a escolha do poema épico. Se até então, as críticas endereçadas ao livro “A Confederação dos Tamoios” se davam no sentido de indicar o que a distanciava de uma boa epopeia, do que fazia com que ela não fosse tão grandiosa quanto poderia, neste momento ele critica a própria escolha da epopeia

como forma do poema. Para ele, seria preciso escrever um poema inteiramente nacional: “onde tudo fosse novo, desde o pensamento até a fôrma, desde a imagem até o verso” (ALENCAR, 1856, p. 24). E prossegue: “A fôrma com que Homero cantou os Gregos não serve para cantar os índios; o verso que disse as desgraças de Troya, e os combates mythologicos não pôde exprimir as tristes endeixas do Guanabara, e as tradições selvagens da America” (ALENCAR, 1856, p. 25). Termina a segunda carta questionando se não haveria uma nova forma para a poesia, uma forma original, com a qual a nação pudesse ser mais bem expressa (ALENCAR, 1856).

É bastante interessante quando Alencar comenta sobre uma tendência à reação contra a poesia repleta de termos indígenas, contra a escola que pensa que a nacionalidade da literatura está na utilização de certas palavras. Ele diz que partilha dessa ideia, pois acha que isso faria mal ao desenvolvimento da nossa literatura. No entanto, condena que essa reação seja exagerada e que ao invés de combater o abuso combata a coisa mesma. Ele considera que aqueles que agem dessa maneira o fazem a partir de uma ideia que ele não admite:

dizem que as nossas raças primitivas erão raças decahidas, que não tinham poesia nem tradições ; que as linguas que fallavão erão barbaras e faltas de imagens, que os termos indígenas são mal sonantes e pouco poeticos; e concluem d'aqui que devemos vêr a natureza do Brasil com os olhos do europeu, exprimil-a com a phrase do homem civilisado, e sentil-a como o individuo que vive no doce *comfortable* (ALENCAR, 1856, p.43).

Alencar pensa que em tudo pode haver poesia, desde que se saiba dar grandeza às coisas. No entanto, percebe que muitos daqueles que buscavam construir a literatura nacional, buscavam-na através de algumas poucas palavras ou costumes indígenas. E é isso que, segundo Alencar, Magalhães faz em seu livro. Este haveria tomado algumas referências do “Caramuru” de Santa Rita Durão, mas sem orná-las, sem dar-lhes as belas imagens “que desperta sempre a cosmogonia de um povo, por mais bárbaro que ele seja” (ALENCAR, 1856, p. 45). É interessante como essa tentativa em buscar o herói nacional, aquele que seria o nosso melhor exemplo, em um povo considerado bárbaro. Isso mostra, em grande medida, a contradição na qual o Romantismo brasileiro estava posto. Uma relação bastante tensa e conflituosa entre o local e o universal. E essa tensão fica ainda mais clara se voltarmos à citação anterior, na qual, Alencar critica aqueles que consideravam os índios decaídos, possuidores de línguas bárbaras, pouco poéticos. Ele faz essa crítica e no momento seguinte os considera bárbaros. Essa dificuldade em heroificar um personagem considerado bárbaro, parece ser uma das linhas fundamentais dessa tensão e influencia fortemente as composições indianistas alencarianas.

Para dar outro exemplo e reforçar ainda mais essa questão, vejamos como Alencar critica a maneira como Magalhães trata a religião indígena em seu livro. Para Alencar:

Quanto á religião, apesar de invocar os gênios pátrios, o Sr. Magalhães não deu a menor atenção ás tradições dos índios ; *Tupan*, representado por um verdadeiro poeta, podia collocar-se a par do *Theos* de Hesiodo, do *Júpiter* de Homero, do *Jehovah* de Milton ; o principio da divindade é sempre uma idéa grande e sublime, qualquer que seja a fôrma que lhe dê a imaginação humana. Não posso admittir, como já o disse uma vez, essa desculpa de que a religião indígena não tinha tradições nem culto externo; além de não ser isto exacto, como attestão muitos chronistas, a obrigação do poeta era crear, e para isso tinha elementos de sobra (ALENCAR, 1856, p. 81).

O que Alencar cobra de Magalhães é que sua representação de Tupã fosse como a representação de autores clássicos, aqueles representantes da literatura universal. Tupã, representante das particularidades deveria estar à altura das representações universais. E segue o texto afirmando que:

A theogonia indígena, mesmo imperfeita como era, ou como chegou ao nosso conhecimento, dava matéria para lindos episódios; esse Deos do trovão, que manifestava a sua cólera lançando o raio; esse grande dilúvio, que cobrio os pinaros elevados dos Andes; essas lutas de raças conquistadoras, que se haviam substituído umas ás outras; tudo isto posto na boca de um *pagé*, e n'essa linguagem primitiva da natureza, havia de ter algum encanto (ALENCAR, 1856, p. 82).

Nesse trecho, Alencar considera que a religião indígena era imperfeita, mas mesmo assim deveria ser explorada para a construção de um poema verdadeiramente nacional. A diferença entre esta e a última citação é que nesta Alencar cobra que a representação da religião indígena fosse feita numa linguagem “primitiva”, que fosse colocada na “boca de um pagé”, enquanto naquela a cobrança era para que a representação dos deuses se aproximasse da maneira clássica de representação. Essas contradições expressam bem a tensão em que Alencar estava preso. Mesmo nas suas construções críticas e teóricas esses dilemas ficam patentes e, de certa maneira, influenciam sua produção ficcional.

Para terminar a apresentação da crítica alencariana, fico com uma citação que resume bem a ideia geral das “Cartas sobre a Confederação dos Tamoios”. Diz Alencar: “É preciso acabar com esta questão, e dar por uma vez como ponto decidido que a *côr local*, como a entendem os mestres da arte, não existe na *Confederação dos Tamoyos*” (ALENCAR, 1856, p. 86).

Essa última citação é reveladora, pois diz em poucas palavras o que Alencar pretende chamar atenção a partir de sua longa e minuciosa análise da obra de Magalhães: a ideia de que “A Confederação dos Tamoios” não expressava a cor local, de que não era um poema genuinamente nacional como D. Pedro II havia apostado que fosse. Esse foi realmente um

duro golpe contra Magalhães, pois atingiu o seu ponto central, a sua principal pretensão. Se pensarmos a crítica alencariana em relação ao artigo de Magalhães, veremos que muito do que foi cobrado e criticado em “A Confederação dos Tamoios” era aquilo que seu autor considerava fundamental para a produção de uma poesia genuinamente nacional: a ideia de grandeza, de ir em busca das origens, de ser fiel à linguagem da natureza e de representar bem os indígenas. Nesse sentido, podemos perceber como os dois autores, em teoria, compartilhavam muitos dos ideais do que seria a boa poesia nacional, no entanto, para Alencar, Magalhães não consegue cumprir esses objetivos. De certa maneira, a crítica de Alencar, esboça aquilo que ele tentaria produzir mais adiante, esboça suas pretensões e seu projeto de literatura e o ajuda a pôr seu nome em evidência, afinal, uma crítica tão forte à obra que foi considerada, pelo imperador, como o poema nacional por excelência, deixa seu nome em destaque e uma expectativa com relação a sua própria produção que viria posteriormente.

2. 4 – Alencar se torna alvo das críticas

Depois de expor esse importante debate, trago agora um texto de Alencar chamado “Benção Paterna”, que é o prefácio do seu livro chamado “Sonhos d’ouro” (1872), no qual Alencar faz interessantes reflexões sobre a literatura no Brasil, sobre o papel da crítica e sobre o seu próprio papel na literatura brasileira. É um texto tardio em sua vida e em sua obra, tanto que ele assina esse livro com o pseudônimo de Sênio e faz parte, segundo o próprio autor, em “Como e porque sou romancista”, de sua “velhice literária”. É um texto interessante, pois é, em parte oposto ao papel que ele cumpre no texto exposto anteriormente. Aqui, Alencar tenta responder às críticas que sua obra recebeu. Vamos a ele.

Alencar inicia apontando para o fato de que, naquele momento, não conhecia ninguém que vivesse apenas da produção de literatura e aponta esse como principal motivo para o atraso de nossa literatura. Considerava que quando o fazer literário pudesse se tornar uma profissão haveria aumento significativo no número de escritores, pois muitos talentos estariam sendo tolhidos pelas constantes preocupações da vida e não tinham tempo para se dedicarem à literatura (ALENCAR, 1872).

Alencar escreve esse prefácio como se seu interlocutor fosse o seu próprio livro e tenta alertá-lo das dificuldades que ele possivelmente encontrará. Diz ele:

Os críticos, deixa-me prevenir-te, são uma casta de gente, que tem a seu cargo desdizer de tudo neste mundo. O dogma da seita é a contrariedade. Como os antigos sofistas, e os reitores de meia idade, seus avoengos, deleitam-se em negar a verdade.

Ao meio-dia contestam o sol; à meia noite impugnam a escuridão. Como Heráclito, choram quando o mundo ri, ou zombam com Demócrito quando a sociedade se lamenta (ALENCAR, 1872, p.11).

No texto anterior, o trabalho do crítico era considerado de outra forma:

Deus, querendo dar ao homem o dom da criação, como um fraco reflexo de seu poder divino, tomou uma faísca do fogo creador e dividiu-a em tres atomos.

O primeiro, o mais brilhante, porque era um atomo de luz, destinou-o aos poetas e aos gênios; o segundo, que era uma chispa de brasa, destinou-o os criticos e aos litteratos; o terceiro, que era um pó de carvão, deu-o ao vulgo.

O gênio pois inventa, faz apparecer a luz; a critica dá-lhe vigor soprando e chegando o fogo a esta luz; o resto dos homens alimentão esse fogo, dando-lhe o elemento de combustão, admirando (ALENCAR, 1872, p. 24).

Essa mudança de posição demonstra os diferentes contextos em que Alencar escreve; é como se ele estivesse numa constante disputa e, por isso, em um dado momento, ele atua como crítico, enquanto num outro momento, faz a crítica a eles. Nosso autor buscava, com isso, se afirmar, defender o seu projeto literário e sua literatura.

Alencar fala ao seu livro “Sonhos d’ouro” que ele pode sofrer críticas, sobretudo, em duas direções: o peso e a cor. Dirão que ele é leve demais e afetado por estrangeirismos, ou seja: descuidado e pouco original. Inicia, então, a defesa de sua obra: quanto ao fato de ser leve demais diz que não deveria se envergonhar disso, pois era um “livro de seu tempo, o próprio filho deste século enxacoco e mazorrado, que tudo aferventa a vapor, seja poesia, arte, ou ciência” (ALENCAR, 1872, p. 14). Ele diz que uma obra séria e refletida não caberia nesse tempo. Seria um tempo em que não se poderia mais ler, não haveria mais tempo para fazê-lo. A crítica deveria, dessa maneira, deixar de exigir a grandiosidade dos romances. Nessa obra, o que ele faz é produzir folhetins avulsos, histórias sem cerimônias, sem pretensões, escritas com intimidade em relação ao leitor, que apesar das intrigas que fariam do autor, “tem seu fraco por estas sensaborias” (ALENCAR, 1872, p. 16). É interessante notar como na crítica endereçada a Magalhães, Alencar cobra o tempo todo a grandiosidade de sua composição, no entanto, neste caso, se esquivava a todo custo das mesmas críticas que seu livro pode receber.

Ao comentar sobre o segundo defeito que será apontado pelos críticos: o da falta de originalidade, de estrangeirismo, de falta do sabor local, Alencar afirma que isso se dá por uma ilusão e confusão dos críticos quanto à literatura nacional. Diz ele que, em Portugal, alguns críticos decretaram que o Brasil não tinha nem poderia ter literatura nacional. Aqui, no entanto, a vontade comum era por uma literatura, mas, para Alencar, era aquela literatura que existia em Portugal antes da “descoberta” do Brasil, escrita num português ainda mais cerrado para dar-lhe o “aspecto de uma mata-virgem” (ALENCAR, 1872, p. 18). Diante desse impasse tão árduo, Alencar aconselha ao seu livro dessa maneira:

Aos que tomam a sério estas futilidades de patriotismo, e professam a nacionalidade como uma religião, a esses há de murmurar baixinho ao ouvido, que te não escutem praguentos, estas reflexões: “A literatura nacional que outra coisa não é senão a alma da pátria, que transmigrou para este solo virgem com uma raça ilustre, aqui impregnou-se da seiva americana desta terra que serviu de regaço; e cada dia se enriquece ao contato de outros povos e ao influxo da civilização?” (ALENCAR, 1872, p. 19).

Nesse ponto, Alencar divide essa literatura em três fases, a partir das quais reflete sobre sua própria produção. A primeira, que poderia ser chamada de aborígene “são as lendas e mitos da terra selvagem e conquistada; são as tradições que embalaram a infância do povo, e ele escutava como o filho a quem a mãe acalenta no berço com as canções da pátria, que abandonou” (ALENCAR, 1872, p. 19). Nessa primeira fase estaria *Iracema*, obra que será trabalhada mais a frente. A segunda fase é a histórica, a qual “representa o consórcio do povo invasor com a terra americana, que dele recebia a cultura e lhe retribuía nos eflúvios de sua natureza virgem e nas reverberações de um solo esplêndido” (ALENCAR, 1872, p. 20). Essa seria a fase da lenta gestação do povo brasileiro, o qual deveria continuar no novo mundo “as gloriosas tradições de seu progenitor”. Esse período terminaria com a declaração da independência e teria como exemplo “*O Guarani*”, que também será trabalhado adiante e “*Minas de Prata*”. A terceira fase, a da infância da literatura, seria um momento em que caberia aos escritores formar o gosto nacional tentando acabar com as tentativas de recolonização da “alma” e do “coração”. É um momento em que a literatura se torna mais complexa: “a poesia brasileira, embora balbuciante ainda, ressoa, não já somente nos rumores da brisa e nos ecos da floresta, senão também nas singelas cantigas do povo e nos íntimos serões da família” (ALENCAR, 1872, p. 21). Além disso, com o desenvolvimento da corte, a sociedade adquire uma nova fisionomia indecisa, vaga, típica das fases de transição; há mistura de diversos elementos. Esse novo contexto forma uma espécie de:

Palheta, onde o pintor deita laivos de cores diferentes, que juntas e mescladas entre si, dão uma nova tinta de tons mais delicados, tal é a nossa sociedade atualmente. Notam-se aí, através do gênio brasileiro, umas vezes embebendo-se dele, outras invadindo-o, traços de várias nacionalidades adventícias; é a inglesa, a italiana, a espanhola, a americana, porém especialmente a portuguesa e a francesa, que todas flutuam, e a pouco e pouco vão diluindo-se para infundir-se n'alma da pátria adotiva, e formar a nova e grande nacionalidade brasileira (ALENCAR, 1872, p. 22).

Exemplos de frutos dessa disputa entre a “invasão estrangeira” e o “espírito contrerrâneo” seriam “Lucíola”, “Diva”, “A pata da Gazela” e o próprio “Sonhos d'ouro”, que é o livro prefaciado.

Para Alencar, taxar esses livros de estrangeiros é um grande erro da crítica. Seria “não conhecer a fisionomia da sociedade fluminense, que aí está a faceirar-se pelas salas e ruas com atavios parisienses, falando a algemia universal, que é a língua do progresso, jargão erriçado de termos franceses, ingleses, italianos e agora também alemães” (ALENCAR, 1872, p. 23). Por isso:

Em vez de andarem assim a tasquinhar com dente de traça nos folhetinistas do romance, da comédia ou do jornal, por causa dos neologismos de palavra e de frase, que vão introduzindo os novos costumes, deviam os críticos darem-se a outro mister mais útil, e era o de joeirar o trigo do joio, censurando o mau, como seja o arremedo grosseiro, mas aplaudindo a aclimação da flor mimosa, embora planta exótica, trazida de remota plaga (ALENCAR, 1872, p. 24).

Segundo Alencar, faltaria aos críticos a compreensão de que esse período se tratava de uma fase ambígua de formação da nacionalidade. Os escritores se encontrariam numa missão de polir as feições da individualidade do povo brasileiro, a partir, por exemplo, da retirada das impurezas surgidas na mistura do velho idioma com as outras línguas.

Nessa briga com os críticos, Alencar chega a um ponto em que esboça a conclusão de seu argumento:

Portanto, ilustres e não ilustres representantes da crítica, não se constanjam. Censurem, piquem, ou calem-se, como lhes aprouver. Não alcançarão jamais que eu escreva neste meu Brasil coisa que pareça vinda em conserva lá da outra banda, como a fruta que nos mandam em lata (ALENCAR, 1872, p. 26).

E termina seu prefácio com uma questão interessante: “O povo que chupa o caju, a manga, o cambucá e a jabuticaba, pode falar uma língua com igual pronúncia e o mesmo espírito do povo que sorve o figo, a pêra, o damasco e a nêspêra?” (ALENCAR, 1872, p. 28).

Apesar de Alencar estar defendendo a produção do seu livro da terceira fase, aquela que já admite outras influências, sua grande defesa é por uma literatura original, que seja aquela que melhor representa nossa realidade. Tanto que é essa a justificativa para sua composição julgada como repleta de estrangeirismos: a ideia de que o Brasil se tornava uma sociedade com diferentes influências e, portanto, caberia à literatura se adaptar. O que é interessante de se perceber é que houve uma mudança na ideia de literatura de Alencar, já que antes a literatura prezada era aquela que seria exótica, próxima da natureza, a partir da qual expressaria a grandeza da nação. Num segundo momento esse pré-requisito é deixado de lado, em prol de uma literatura que expressaria as múltiplas influências que a vida urbana no Brasil vinha sofrendo, no entanto, o que não muda é a pretensão por produzir aqui uma literatura própria, que não pudesse se confundir com nenhuma outra.

2.5 – O lugar no cânone

Agora é preciso tratar sobre o tema do cânone literário. É indiscutível que José de Alencar ocupa um lugar nesse posto, mas é preciso analisar os motivos que o deixaram nesse lugar. Unindo as discussões já levantadas será mais fácil obter uma resposta satisfatória. Vamos a discussão.

Para iniciá-la, trarei a interpretação de Flávio Kothe sobre a formação do cânone romântico no Brasil. Uma das principais tentativas do autor em sua obra “O cânone imperial” é questionar a fixidez do cânone, particularmente no caso do Romantismo brasileiro. Para ele, grande parte da história literária reforça a noção de inquestionabilidade do cânone e reproduz, em suas construções, ideias que sustentam um tipo de sacralização dos autores consagrados. O que ele pretende com sua obra é fazer “o diagnóstico do gesto semântico da estrutura profunda que organiza o cânone e o qual este reproduz” (KOTHE, 2000, p. 11), ele quer descobrir qual é o sistema do cânone e para isso propõe que se verifique “a estrutura ideológica dominante no texto consagrado” (KOTHE, 2000, p.11).

Ideologia, para Kothe (2000), se aproxima, nesse ponto, de uma concepção de falseamento da realidade. É por isso que seria preciso analisar a estrutura ideológica do texto consagrado, para desvendar as reais motivações que o alçaram ao cânone. Nesse sentido, ele considera que o próprio cânone é uma ideologia, a qual se disfarça sob uma máscara de arte pura, grandiosa, inquestionável e resistente à crítica, mas o que expressa, de fato, “é apenas a continuidade do poder, uma mentalidade e uma estrutura de classes” (KOTHE, 2000, p. 14).

Sendo assim, considera que “o cânone nacional não é arte maior: domina um território porque expressa a dominação desse território” (KOTHE, p. 14). A verdadeira arte, para Kothe, seria o oposto disso, para ele, a arte pura só pode surgir a partir “da morte da circunstância que a gerou” (KOTHE, p. 16), é como se a verdadeira arte conseguisse se desprender do lugar e da época em que foi criada, como se conseguisse superar as ideologias de seu tempo. Então, o que Kothe (2000) considera como objetivo de seu trabalho é compreender e desvelar a ideologia do cânone vigente, propondo desmontar esse sistema que não poderia resistir, segundo ele, a leituras mais críticas.

Na interpretação de Flávio Kothe (2000), a chave principal para compreender a peculiaridade do processo de formação do cânone romântico brasileiro era a ideia de que os autores e intelectuais tinham a tarefa de definir uma nacionalidade. Nesse contexto é que teria sido inventada uma interpretação histórica e um cânone, mas neles o que havia era uma confusão entre a defesa da brasilidade e a arte, ou seja, a boa arte deveria expressar a brasilidade. Essa busca pelo “espírito” da nação seria a própria ideologia, uma defesa da identidade que esconderia uma tentativa de impô-la, uma expressão da dominação externa, uma alienação, uma cópia sem originalidade. Sendo assim, o cânone romântico, como ideologia da brasilidade, seria uma espécie de “instrumento de dominação”.

A partir do exposto é possível captar dois pressupostos, a partir dos quais, o autor desenvolve a sua interpretação sobre a cultura e sobre o cânone. O primeiro é que o cânone corresponde a uma ideologia – entendida aqui como um sistema de crenças e valores dos grupos dominantes ou como um “instrumento de dominação”. O segundo é a ideia de uma arte verdadeira ou pura, descolada de seu tempo, construída sem se prender aos padrões e capaz de escapar das garras da ideologia. Nesse segundo ponto, o que Kothe faz é investir numa ideia de essência da arte. Para compreender a arte verdadeira o contexto seria desnecessário.

Se quiséssemos entender a canonização de Alencar, a partir desses pressupostos, teríamos duas fáceis possibilidades de explicação. A primeira seria dizer simplesmente que a obra de Alencar correspondia aos valores dos grupos dominantes e, por isso, foi aceita. Ao se adequar aos padrões do cânone não restava outro lugar ao poeta a não ser a incorporação. Uma segunda possível explicação seria dizer que a arte produzida por Alencar não era a “verdadeira arte”, pois o contexto de sua produção e os interesses políticos seriam facilmente detectados ali.

O grande problema da concepção de ideologia utilizada por Flávio Kothe (2000) é que ela considera uma separação entre duas esferas: a material e a cultural ou entre a infraestrutura e a superestrutura. Além disso, há uma ideia de determinação, ou seja, o plano cultural, das manifestações e valores, seria um reflexo ou expressão das bases materiais. Nessa forma de compreensão, a cultura só poderia ser explicada como espelho da infraestrutura, seria, portanto, a expressão dos valores da classe dominante, pois se é ela que detém o domínio material seria ela também a detentora do domínio ideológico, cultural e canônico. Essa separação explica também, em grande medida, a ideia de uma “arte verdadeira”, pois esta é a arte que consegue escapar da determinação da base material. Essa concepção de uma arte descolada de seu tempo só pode existir a partir da ideia de que há uma separação entre as esferas material e cultural.

Como vimos, porém, ao longo deste capítulo, as dinâmicas culturais são também materiais. Não há separação nem determinação entre esses campos. É preciso compreender como cultura, arte e política fazem parte de uma totalidade. Por isso, dediquei-me aqui a mostrar como a formação do sistema literário foi influenciada tanto por condições políticas e materiais, que propiciaram o aumento do público leitor, do mercado editorial, bem como a formação de uma tradição, de um diálogo entre os autores, a construção de temas e debates comuns, os quais giravam nessa época, sobretudo, ao redor das questões da nacionalidade, a qual, por sua vez, relacionava-se com o contexto de pós-independência que vivíamos.

A construção do cânone estava inserida nesse contexto complexo. Ao refletir sobre a posição ocupada por José de Alencar no rol dos escritores consagrados alguns poderiam dizer que ele era um escritor muito bom, que era um gênio, que produzia a boa arte. Porém essa explicação exclui toda a dinâmica da sociedade e da cultura, pois considera uma essência da arte e da boa arte. É preciso considerar que as concepções acerca da arte variam ao longo da história, não são fixas, portanto, o que é considerado boa ou má arte depende do contexto social. Nesse sentido, a ideia de Flávio Kothe de arte verdadeira vai por água abaixo e exige que o pesquisador compreenda os processos de consagração de cada autor.

Podemos pensar em vários motivos para a canonização de José de Alencar. Começo, porém, com a concepção construída de que a boa literatura da época estava intimamente ligada à elaboração da nação, de uma nação grandiosa e esplêndida. As obras que não fizessem isso teriam muito mais dificuldades para serem consagradas. Porém de onde vem essa “exigência”? Em parte do contexto vivido no Brasil, no qual os debates sobre a

independência estavam no ápice, por outro lado, vimos como os críticos literários desenvolveram ideias semelhantes para julgarem a literatura. Outro aspecto importante diz respeito às características mais gerais do Romantismo e sua busca pela particularidade, por último, é possível destacar o papel de D. Pedro II como incentivador dessa literatura que engrandecia a nação e isso se relaciona fortemente com a vontade do imperador em tornar a nação mais coesa. Alencar é um exímio escritor desse tipo de literatura, como veremos no próximo capítulo. Suas obras são grandes odes à beleza do Brasil, de nossa natureza e de nossos habitantes. Isso certamente influenciou na consagração de Alencar. Porém não foi só isso. Vimos que ele já ocupava um posto de destaque na vida cultural do Brasil da época: ele era editor chefe de um dos mais importantes periódicos da corte, o que lhe fez ter acesso a publicação de suas ideias e críticas, como vimos no caso das “Cartas sobre a Confederação dos Tamoyos” (1856). As duras críticas que nosso autor fez a Gonçalves de Magalhães, considerado, até então, o maior poeta e apadrinhado pelo imperador, deram a Alencar uma posição de destaque, tanto que a publicação de “O Guarani” em folhetim foi um estrondoso sucesso de vendas. Esse aspecto também foi fundamental em sua consagração. Mesmo assim, ainda é possível pensar em outros, por exemplo: Alencar utilizava seus escravos para venderem seus livros de casa em casa. Sem esse recurso publicitário seu sucesso talvez tivesse sido um pouco menor. Como vimos, também, Alencar era um dos poucos escritores bem remunerados, o que lhe permitia se dedicar mais do que outros à literatura. Outro elemento detectado como relevante nesse processo pode ser percebido na boa relação entre o autor e D. Pedro II, mesmo que posteriormente ela tenha sido abalada. Porém, nesse momento, Alencar já era um autor reconhecido.

O que é interessante perceber é que todos esses elementos são fundamentais na consagração de José de Alencar. Nenhum deles é mais importante que outros, nenhum deles precede e determina os outros. Todos são dados de forma que se relacionam e se influenciam mutuamente. Todos esses aspectos são culturais e materiais ao mesmo tempo.

Contudo, o que Kothe apontou anteriormente não pode ser completamente esquecido. Ele mostra que há questões de poder e de dominação envolvidas na formação do cânone. Isso existe e influencia fortemente na consagração ou na exclusão de um autor. Porém, eu considero que não é um fator exclusivo, que determina e antecede todos os outros. O cânone não representa um mero espelho da dominação de classes. Na interpretação de Flávio Kothe, a literatura canônica do Romantismo brasileiro é uma expressão da ideia de nação das classes

dominantes. Isso guarda um pouco de verdade, a não ser pelo fato de Kothe considerar que a posição de classes determina a concepção de nação. Ele exclui que a cultura também influencia na materialidade, ou melhor, que a cultura também é material. Da mesma maneira que ele considera que a posição de classe determina a concepção de nação, outro pensador poderia dizer que a concepção de nação é que determina a condição material. A minha posição é a de que os dois campos são inter-relacionados, fazem parte de uma mesma totalidade e não é possível dizer qual vem antes e qual vem depois.

CAPÍTULO III

AS TENSÕES ESTRUTURADORAS DE “O GUARANI” E “IRACEMA”

Neste capítulo, empreenderei a análise de duas obras indianistas de José de Alencar: “O Guarani” (1857) e “Iracema” (1967). Esses são dois de seus livros mais importantes e são textos que fazem parte do cânone literário do Romantismo brasileiro, ou seja, são considerados como alguns dos melhores e mais representativos exemplos dessa escola literária e, particularmente, do movimento indianista.

Seria impossível, em qualquer trabalho, esgotar todas as possibilidades interpretativas que aquelas obras proporcionam; ainda mais quando estamos tratando de livros relevantes para a história da literatura brasileira e já bastante estudados. Dessa maneira, minhas interpretações deverão dialogar com alguns outros trabalhos, nos quais “O Guarani” e “Iracema” são objetos de estudo. Tendo isso em vista, utilizarei uma chave de leitura para tornar o trabalho viável. O meu foco nestas análises se voltará para aquelas questões que são caras ao trabalho: de que maneira o debate sobre a nação, sobre a construção de uma identidade nacional e, por consequência, da diferença, são elaborados em forma literária? Como a pretensão de Alencar em desenvolver uma literatura autêntica se engendra em sua própria produção? De certa maneira, portanto, interessa perceber como suas percepções de nação, literatura autêntica, identidade e diferença se formaram em suas obras.

É importante lembrar que em minhas análises tentarei fugir daquela sociologia da literatura que tenta perceber as obras como meros reflexos da realidade social e que acaba caindo, muitas vezes, em uma análise conteudista. Para mim, será fundamental analisar a forma dos textos alencarianos, ou, para falar numa linguagem à Antonio Candido, analisar a “sociedade interna do romance”. Estarei preocupado com a maneira como se elabora a construção do enredo, dos personagens, os recursos estilísticos e estéticos, portanto, uma análise que leva em conta a forma literária. Forma, no entanto, percebida não como algo que possui uma lógica própria ou autonomia, mas como um elemento social. Nesse sentido, forma e política, ou forma e sociedade são indissociáveis e precisam ser pensadas em suas relações. Falar de forma é também falar de política, sendo assim, ao propor uma análise das obras alencarianas que leve em conta a forma eu não me esqueço das dinâmicas políticas e sociais que influenciaram na produção de suas obras e, é a partir dessa análise dialética, que pretendo

ampliar a percepção sobre a maneira como Alencar produziu, dentro de um determinado contexto, suas ideias sobre a nação e a literatura que mais bem lhe representaria.

As obras que serão analisadas possuem várias semelhanças, afinal, fazem parte de um mesmo movimento do Romantismo e foram escritas pelo mesmo autor. Contudo, há também diferenças e particularidades em cada uma delas. Por isso, as análises serão feitas separadamente e não seguirão a mesma lógica, o que não impede que eu tente perceber pontos em comum e diálogos entre elas. Seguirei a ordem cronológica de produção dos livros, por isso, o primeiro a ser analisado será “O Guarani” e, em seguida “Iracema”. Passemos para a análise das obras.

3.1 – O Guarani

Para fazer a análise de “O Guarani” (1857) apresentarei o enredo da obra seguindo a mesma ordenação do livro e, a partir disso, destacarei alguns elementos e trechos que considero importantes para as questões do trabalho. Não farei uma exposição detalhada das nuances do livro. O objetivo é dar uma ideia geral e tornar compreensíveis os pontos que pretendo chamar atenção.

O primeiro capítulo do livro chamado “Cenário” é muito interessante e revelador de alguns aspectos que estruturam a elaboração de toda a obra. Como o título do capítulo deixa claro, Alencar apresenta o local onde acontece a maior parte da história. Ele inicia descrevendo o Paquequer; o rio que passa em frente à casa dos principais personagens da história. Vamos à descrição:

De um dos cabeços da Serra dos Órgãos desliza um fio d'água que se dirige para o norte e engrossado com os mananciais, que recebe no seu curso de dez léguas, torna-se rio caudal.

É o Paquequer: saltando de cascata em cascata, enroscando-se como uma serpente, vai depois se espreguiçar na várzea e embeber no Paraíba, que rola majestosamente em seu vasto leito.

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. Perde então a beleza selvática; suas ondas são calmas e serenas como as de um lago, e não se revoltam contra os barcos e as canoas que resvalam sobre elas: escravo submisso, sofre o látego do senhor (ALENCAR, 1967, p. 5).

Essas que são as primeiras palavras que abrem “O Guarani”, são bastante reveladoras do que virá adiante. É possível perceber na descrição uma tensão, entre o senhor, o suserano, representado pelo rio Paraíba e o escravo, o vassalo, representado pelo rio Paquequer. No

entanto, essa tensão é, de certa maneira, amenizada, pois o rio Paquequer é um escravo, mas é submisso, ele não opõe resistência alguma ao seu senhor, ele se curva “humildemente aos pés do suserano”. Outra tensão que começa a se apresentar é aquela que opõe selvagem e civilizado. Quando o Paquequer se encontra com o Paraíba ele perde sua “beleza selvática”, ele deixa de ser um rio tortuoso, furioso, para se tornar sereno, calmo, características que remetem à ideia de civilização. Essas tensões que podem ser percebidas a partir dessa breve descrição guiarão, em grande medida, a estruturação do romance alencariano, a construção dos personagens, dos cenários, suas escolhas estéticas etc.

Algo que deixa mais claro como esses pontos influenciam o desenrolar da sua produção está um pouco mais adiante. Diz Alencar (1967, p. 5), ainda descrevendo o local em que se desenvolve a trama: “Tudo era grande e pomposo no cenário que a natureza, sublime artista, tinha decorado para os dramas majestosos dos elementos, em que o homem é apenas um simples comparsa”. Quando considera, em sua narrativa, que o homem é um comparsa da natureza, Alencar, aproxima as dinâmicas naturais às dinâmicas das relações humanas. Por isso, a apresentação do cenário, no qual se desenvolve a história é tão importante para compreender algumas das bases sobre as quais se estrutura a configuração de “O Guarani”. Outro elemento que pode ser percebido nessa última citação é que num primeiro momento a natureza é engrandecida, tudo nela era considerado sublime e num segundo momento ocorre a aproximação entre ela e o homem. Desta maneira, o homem é também engrandecido, o homem que é comparsa de uma natureza tão esplêndida só pode ser igualmente maravilhoso. A partir disso, é possível notar outra relação, outra tensão que ajuda a estruturar a obra, aquela que diz respeito à natureza e a sociedade muito próxima da já referida tensão entre selvageria e civilização. Em certos momentos a natureza é vista como magnífica, em outros, porém ela se aproxima do selvagem, que é visto por vezes como sinônimo de pureza e por outras como algo irracional, cruel, que deve ser afastado.

Com isso em vista, é possível notar como “O Guarani” se sustenta sobre bases tensas, dicotômicas e contraditórias. Sigamos com a apresentação do livro para perceber melhor como essas tensões se configuram na obra.

A história se passa em 1604 e, segundo Alencar, nesse momento, o cenário que acabava de ser descrito era deserto, pois a “civilização” ainda não tinha tido tempo para adentrar o interior do país. Porém, havia uma exceção: existia uma grande casa na margem do rio “construída sobre uma eminência e protegida de todos os lados por uma muralha de rocha

cortada a pique” (ALENCAR, 1967, p. 6). Esse edifício se encontrava num nível elevado e poderia ser acessado por uma escada de lajedo feita “metade pela natureza e metade pelo homem” (ALENCAR, 1967, p. 6). Com mais esses exemplos, é possível perceber como a tensão entre natureza e humanidade é relevante para a elaboração da obra de Alencar. É possível notar como a relação entre esses polos está próxima, pois temos, em meio a um campo inexplorado, uma grande construção na qual se aproveitam elementos da natureza para sua produção, tal como no caso da escada: produzida tanto pela natureza quanto pela ação humana. Como diz Alencar: “Aí, ainda a indústria do homem tinha aproveitado habilmente a natureza para criar meios de segurança e defesa” (ALENCAR, 1967, p. 6). Outros exemplos em que a natureza se aproxima da produção humana são possíveis de serem notados, tais como: “No ângulo que esta asa fazia com o resto da casa, havia uma coisa que chamaremos jardim, e de fato era uma imitação graciosa de toda a natureza rica, vigorosa e esplêndida, que a vista abraçava do alto do rochedo” (ALENCAR, 1967, p. 6) e

À primeira vista, olhando esse rochedo da altura de duas braças, donde se precipitava um arroio da largura de um copo d’água, e o monte de grama que tinha quando muito o tamanho de um divã, parecia que a natureza se havia feito menina e se esmerara em criar por capricho uma miniatura (ALENCAR, 1967, p. 6).

Além dessa construção, existiam também dois grandes armazéns, onde moravam os aventureiros que por ali passavam e serviam ao dono da casa. Na extremidade do jardim havia uma cabana de sapé, construída sobre duas palmeiras, “As abas do teto desciam até o chão; um ligeiro sulco privava as águas da chuva de entrar nesta habitação selvagem” (ALENCAR, 1967, p. 6).

Depois de apresentar uma visão da casa para um espectador do lado de fora, Alencar passa a descrever o seu interior. Inicia dizendo que “a sala principal, o que chamamos ordinariamente sala da frente, respirava um certo luxo que parecia impossível existir nessa época em um deserto, como era então aquele sítio” (ALENCAR, 1967, p. 8), segue sua descrição apontando para as paredes, as pinturas, os retratos de um fidalgo e de uma dama, para um brasão de armas que estava acima da porta, para as cadeiras de couro, para a presença de um oratório; mostrava um ambiente decorado de maneira sóbria, que “respirava um ar severo e triste” (ALENCAR, 1967, p. 8). Os aposentos interiores tinham o mesmo aspecto, mas mudava de repente em um dos quartos, no qual a decoração era delicada e caprichosa. Neste quarto: “os brocatéis de seda se confundiam com as lindas penas de nossas aves, enlaçadas em grinaldas e festões pela orla do teto e pela cúpula do cortinado de um leito

colocado sobre um tapete de peles de animais selvagens” (ALENCAR, 1967, p. 8), havia também um crucifixo de alabastro, uma guitarra espanhola, uma coleção de minerais de diferentes cores e formas; perto da janela havia uma espécie de “leito ou sofá de palha matizada de várias cores e entremeada de penas negras e escarlates” (ALENCAR, 1967, p. 8), além disso “uma garça real empalhada, prestes a desatar o vôo, segurava com o bico a cortina de tafetá azul que ela abria com a ponta de suas asas brancas e , caindo sobre a porta, vendava esse ninho da inocência aos olhos profanos” (ALENCAR, 1967, p. 8).

Toda a descrição do cenário reforça a ideia de que a relação entre humanidade e natureza, civilização e selvageria são fundamentais para a elaboração de “O Guarani”. Voltemos aos últimos exemplos para analisá-los melhor. Ainda descrevendo a casa pelo lado de fora, fica claro como a natureza se mistura com a ação humana. O jardim é considerado uma miniatura da natureza, nesse sentido, a ação humana imita as formas naturais e se aproxima dela. Porém, quando Alencar passa a descrever o interior da casa, a relação com a natureza se distancia e chega a causar espanto como uma casa tão luxuosa poderia estar encravada naquela natureza, mas essa decoração tem um ar severo e triste. Além disso, a presença no jardim de uma cabana tão simples, tão próxima da natureza, construída sobre duas palmeiras, considerada selvagem, mostra outro momento em que a natureza se distancia um pouco da noção de civilização. Aqui o natural é sinônimo do selvagem, enquanto o luxuoso, aquilo que se distancia da natureza pode ser associado à civilização. Contudo, essa distância volta a se encurtar, quando um dos quartos da casa é apresentado. Nesse quarto, a natureza invade aquele espaço de civilização. Há penas de pássaros, peles de animais, minerais e até mesmo uma garça empalhada. No entanto, a natureza não chega a tomar conta por completo; há ainda uma cruz, uma guitarra espanhola e outros elementos que podem ser considerados como símbolos da civilização. É interessante notar como esse ambiente é descrito como “caprichoso” e “delicado”.

Dessa maneira, fica mais clara a tensão entre natureza e humanidade e selvageria e civilização. Em dados momentos, a natureza é engrandecida, significa pureza, esplendor, em outros ela se aproxima do selvagem, daquilo que é bruto, que não é refinado, que não é, portanto, civilizado. No entanto, o civilizado pode assumir esse papel de algo que é luxuoso, que é refinado, mas pode ser caracterizado também como “triste” e “severo”. É como se Alencar transitasse entre esses vários polos valorando-os de diferentes formas ao longo da descrição. O único momento em que essa tensão parece se afrouxar um pouco é quando não

há nem somente civilização e nem somente natureza ou selvageria. Quando esses dois polos se unem num meio termo há harmonia e isso é narrado e passado ao leitor com bons olhos.

É preciso agora sair um pouco da descrição do cenário, para apresentar e analisar a construção dos principais personagens da história. O primeiro deles é D. Antônio de Mariz, o proprietário daquela casa. Ele era um fidalgo português e um dos fundadores da cidade do Rio de Janeiro: “era dos cavalheiros que mais se haviam distinguido nas guerras da conquista contra a invasão dos franceses e os ataques dos selvagens” (ALENCAR, 1967, p. 9). Era um “homem de valor, experimentado na guerra, ativo, afeito a combater os índios, prestou grandes serviços nas descobertas de Minas e do Espírito Santo” (ALENCAR, 1967, p.9). Quando a Espanha dominou Portugal, D. Antônio retirou-se do serviço, pois compreendia que estava preso ao rei de Portugal e foi erguer a casa já descrita numa sesmaria que havia recebido de Mem de Sá. Quando chega naquele local, D. Antônio exclama:

Aqui sou português! Aqui pode respirar à vontade um coração leal que nunca desmentiu a fé no juramento. Nesta terra que me foi dada pelo meu rei, e conquistada pelo meu braço, nesta terra livre, tu reinarás, Portugal, como viverás n’alma de teus filhos. Eu o juro (ALENCAR, 1967, p. 10).

Foi assim que D. Antonio chegou naquele lugar e construiu sua habitação com o intuito de abrigar sua família. Para protegê-la dos ataques selvagens, a casa havia sido erguida de maneira que os rochedos eram proteções naturais. Muitas vezes essa residência servia de abrigo para a defesa de aventureiros que passavam por aquela região. Por isso, a casa de D. Antonio de Mariz “fazia as vezes de um castelo feudal na Idade Média” (ALENCAR, 1967, p. 10). Ele mantinha um grupo de aventureiros sob seu comando, os quais lhe ajudavam na sua proteção, nas explorações e aventuras pelo interior: “Eram homens ousados, destemidos, reunindo ao mesmo tempo aos recursos do homem civilizado a astúcia e agilidade do índio de quem haviam aprendido; eram uma espécie de guerrilheiros, soldados e selvagens ao mesmo tempo” (ALENCAR, 1967, p. 10). Esses aventureiros eram unidos a D. Antônio por uma lealdade e fidelidade que lembrava também a dos tempos da Idade Média. Eles compartilhavam entre si valores de honra, de respeito e de obediência ao superior. Assemelhavam-se, em grande medida, aos valores dos cavalheiros medievais.

Antes de apresentar os outros personagens é preciso analisar esses novos elementos mostrados há pouco. Um primeiro ponto a ser destacado é que na apresentação de D. Antônio, Alencar remonta a alguns fatos históricos, e coloca sua narrativa em relação com as origens do Brasil, com o nosso passado; com isso ele reforça aquela já falada busca romântica pelas

origens, pelo espírito de cada povo e ao aproximar sua narrativa dessas origens, é como se ele se colocasse dentro do processo de construção da nacionalidade.

Para além disso, é relevante perceber que na caracterização de D. Antônio ele é considerado um homem de grande valor, por ter combatido os franceses, mas também os índios. O que chama a atenção é a contradição em que Alencar se põe com relação aos objetivos do movimento indianista. Uma das principais metas desse movimento era considerar e transformar o índio em um herói nacional, grandioso, digno e honrado, porém, nessa passagem um homem que combate os índios é considerado valoroso. Como é possível que alguém que extermine o herói nacional seja considerado alguém de grande valor? Essa não é uma resposta fácil e não pode ser respondida ainda. É preciso prosseguir com o desenvolvimento do trabalho para buscar uma resposta a essa questão.

Outro aspecto importante é que na descrição de D. Antônio, Alencar precisa recorrer novamente ao cenário para fazer com que sua caracterização fique mais clara e, com isso, faz uma importante comparação. Ele relaciona a casa do fidalgo português a um castelo feudal e, dessa maneira, dá a deixa para percebermos como ele se relacionava com seu grupo de aventureiros e quais valores considerava grandiosos. Eram aqueles valores de um cavaleiro medieval: as boas atitudes eram medidas pela lealdade, pela devoção, pela obediência e pela honra. É importante lembrar que uma parte do Romantismo europeu empreendeu um retorno à Idade Média como forma de escapar das transformações engendradas pelo mundo capitalista. Fica aqui clara uma influência do Romantismo europeu sobre aquele produzido por Alencar. No entanto, essa influência não se trata de um transplante direto. Basta atentar para a maneira como os aventureiros são descritos. Eles são uma mistura de guerreiros com selvagens. Não se tratam de cavaleiros medievais propriamente ditos; eles são em parte selvagens. Assim, novamente, uma das tensões constituidoras da obra vem à tona. A relação entre selvageria e civilização é aqui reproduzida na forma como os aventureiros são retratados: em parte selvagens e em parte cavaleiros medievais e, quando os polos se aproximam, quando eles se misturam, o resultado é positivo, é enaltecido. Dessa forma, os aventureiros de D. Antônio dispõem tanto da agilidade e da astúcia dos índios selvagens, quanto da honradez e da nobreza dos cavaleiros da Idade Média.

Sigamos na descrição dos outros personagens dessa obra. Moravam com D. Antônio: sua esposa, D. Lauriana, “dama paulista, imbuída de todos os prejuízos de fidalguia e de todas as abusões religiosas daquele tempo; no mais, um bom coração, um pouco egoísta, mas não

tanto que não fosse capaz de um ato de dedicação” (ALENCAR, 1967, p. 11); seu filho, D. Diogo de Mariz, “que devia mais tarde prosseguir na carreira de seu pai, e lhe sucedeu em todas as honras e forais; ainda moço, na flor da idade, gastava o tempo com correrias e caçadas” (ALENCAR, 1967, p. 11); sua filha, D. Cecília, “que tinha dezoito anos, e que era a deusa desse pequeno mundo que ela iluminava com o seu sorriso, e alegrava com o seu gênio e mimosa faceirice” (ALENCAR, 1967, p. 11), era ela quem habitava naquele quarto decorado delicada e caprichosamente; e, D. Isabel, “sua sobrinha, que os companheiros de D. Antonio, embora nada dissessem, suspeitavam ser o fruto dos amores do velho fidalgo por uma índia que havia cativado em uma das suas explorações” (ALENCAR, 1967, p. 11). Essas são apenas as primeiras palavras que apresentam os personagens. Com o desenrolar do trabalho ficará mais claro o papel que cada um desempenhou no enredo.

É preciso falar agora daquele que é o mais importante personagem da história: o índio Peri, aquele que assume, na trama, o papel de herói e, por consequência, de herói nacional. Ele era um índio da tribo dos Goitacases. Na verdade, era o chefe dessa tribo. Para ocupar essa posição, que antes pertencia ao seu pai, Peri teve que guerrear junto com sua tribo e ser considerado o mais forte de todos os guerreiros. Assim foi. No entanto, toda honra, poder e prestígio que esse cargo lhe proporcionava não lhe traziam felicidade.

Enquanto guerreava, Peri estava numa igreja que pegava fogo, quando avistou a imagem de Maria: “Na casa da cruz, no meio do fogo, Peri tinha visto a senhora dos brancos; era alva como a filha da lua; era bela como a garça do rio” (ALENCAR, 1967, p. 78). O fogo havia destruído a igreja e durante a noite teve um sonho, no qual havia visto Nossa Senhora, ela estava triste e lhe disse: “Peri, guerreiro livre, tu és meu escravo; tu me seguirás por toda a parte como a estrela grande acompanha o dia” (ALENCAR, 1967, p. 78). Depois dessa aparição, a “senhora dos brancos” não apareceu mais nenhuma vez. Peri havia ficado triste e veio o tempo da guerra. A tribo dos Goitacases se aproximou da casa de D. Antonio e a mãe de Peri foi capturada por alguns de seus aventureiros, mas foi salva pelo fidalgo português e por sua filha Cecília. Dessa maneira: “Peri tomou as armas e partiu; ia ver o guerreiro branco para ser amigo; e a filha da senhora para ser escravo” (ALENCAR, 1967, p. 78). Quando estava se aproximando, avistara Cecília e pensou: “Era a senhora que Peri tinha visto; não estava triste como da primeira vez; estava alegre; tinha deixado lá as nuvens e as estrelas” (ALENCAR, 1967, p. 78). Depois disso, Peri avistou uma grande rocha que ameaçava rolar e cair sobre Cecília que descansava no jardim com sua família. Nesse momento, Peri se lançou

sob a pedra e a segurou com uma força sobrenatural impedindo que ela caísse sobre a cabeça de Cecília.

Depois desse episódio, Peri voltou muitas vezes à casa de D. Antônio. E era sempre muito bem recebido por ele: “O velho fidalgo o recebia cordialmente e o tratava como amigo; seu caráter nobre simpatizava com aquela natureza inculta” (ALENCAR, 1967, p. 81). Cecília reconhecia a dedicação que Peri dava a ela, no entanto, “não podia vencer o receio que sentia vendo um desses selvagens de quem sua mãe lhe fazia tão feia descrição, e de cujo nome se servia para meter-lhe medo quando criança” (ALENCAR, 1967, p. 81). Isabel, por sua vez, tinha péssima impressão do índio, a mesma “que lhe causava sempre a presença de um homem daquela cor; lembrara-se de sua mãe infeliz, da raça de que provinha, e da causa do desdém com que geralmente era tratada” (ALENCAR, 1967, p. 81). D. Lauriana via Peri com desprezo, para ela o índio era como “um cão fiel que tinha um momento prestado um serviço a família, e a quem se pagava com um naco de pão. Devemos porém dizer que não era por mau coração que ela pensava assim, mas por prejuízos de educação” (ALENCAR, 1967, p. 81).

O sentimento que Cecília alimentava em relação a Peri o deixava bastante triste, pois o índio a adorava. Ele havia resolvido servir a ela, mas a moça não demonstrava felicidade ao vê-lo. Numa das vezes que Peri visitava a casa de D. Antônio, parou para observar com admiração Cecília; quando ela percebeu a presença do índio fugiu, mas se arrependeu de sua reação diante de alguém que era tão dedicado e que a havia salvado. Voltou à janela e fez um gesto para que Peri se aproximasse. Ele correu de alegria ao encontro de Cecília, que havia chamado seu pai, para acompanhá-la nesse encontro. Quando se viram, o indígena entregou uma espécie de caixinha como presente a Cecília. Quando ela abriu, saíram vários passarinhos e a moça se alegrou com isso. Nesse momento, “Peri olhava e era feliz; pela primeira vez depois que a salvara, tinha sabido fazer uma coisa, que trouxera um sorriso de prazer aos lábios da senhora. Entretanto, apesar dessa felicidade que sentia interiormente, era fácil de ver que o índio estava triste” (ALENCAR, 1967, p. 84). Peri anunciava que iria retornar a sua tribo. Nesse momento Cecília se comove e pede que ele continue. Então, Peri diz: “Se a senhora manda, (...), Peri fica” (ALENCAR, 1967, p. 85). Nesse momento ela parece se orgulhar dessa cega obediência e de:

Ver aquela alma selvagem, livre como as aves que plainavam no ar, ou como os rios que corriam pela várzea; aquela natureza forte e vigorosa que fazia prodígios de força e coragem; aquela vontade indomável como a torrente que se precipita do

alto da serra; prostrar-se a seus pés submissa, vencida, escrava! ... (ALENCAR, 1967, p. 85)

Vejamos o diálogo que segue esse momento. Cecília começa falando:

- A senhora não quer que Peri parta, disse ela com um arzinho de rainha, e fazendo um gesto com a cabeça.

O índio compreendeu perfeitamente o gesto.

- Peri fica.

- Vede, Cecília, replicou D. Antônio rindo: ele te obedece!

Cecília sorriu.

- Minha filha te agradece o sacrifício, Peri, continuou o fidalgo; mas nem ela nem eu queremos que abandones a tua tribo.

- A senhora mandou, respondeu o índio.

- Ela queria ver se tu lhe obedecias: conheceu a tua dedicação, está satisfeita; consente que partas.

- Não!

- Mas os teus irmãos, tua mãe, tua vida livre?

- Peri é escravo da senhora.

- Mas Peri é um guerreiro e um chefe.

- A Nação Goitacás tem cem guerreiros fortes como Peri; mil arcos ligeiros como o voo do gavião.

- Assim, decididamente queres ficar?

- Sim; e como tu não queres dar a Peri a tua hospitalidade, uma árvore da floresta lhe servirá de abrigo.

- Tu me ofendes, Peri! Exclamou o fidalgo; a minha casa está aberta para todos, e sobretudo para ti que és amigo e salvaste minha filha.

- Não, Peri não te ofende, mas sabe que tem a pele cor de terra.

- E o coração de ouro (ALENCAR, 1967, p. 85).

Depois desse interessante diálogo, Peri escuta um canto entoado por sua mãe e vai ao seu encontro. Ela pede a seu filho para que a acompanhe de volta a sua tribo, mas Peri diz que não pode ir, pois sua senhora havia mandado. Sua mãe se conforma, porque sabia como a imagem de Nossa Senhora havia mexido com o coração de Peri e que ele havia personificado essa figura em Cecília. Peri, então, volta à casa de D. Antonio e constrói aquela cabana selvagem descrita anteriormente; esse seria o seu lar.

Passado algum tempo daquele episódio, Cecília “não se lembrou da ingratidão que cometia e não disfarçou mais a sua antipatia” (ALENCAR, 1967, p. 87). Quando Peri se aproximava, ela fugia, ou soltava um grito de susto, o que entristecia o índio, mas não o desanimava em ser fiel e dedicado a ela. Sempre trazia presentes e pedia ao fidalgo para que entregasse a *Ceci*, pois não queria chegar perto dela com medo que ela ficasse triste. Certo dia, a garota o escutou chamando daquela forma e o repreendeu questionando por que ele a nomeava daquela maneira. O índio havia respondido que Ceci era o nome que ele carregava em sua alma. Intrigada, Cecília foi perguntar ao seu pai, que falava a língua dos indígenas, o que aquela palavra significava e D. Antonio disse que era o verbo doer ou magoar. Ao saber disso, Cecília sentiu um grande arrependimento pela sua ingratidão, achou-se má e egoísta, por isso, mudou a forma como tratava Peri. “Desde esse dia foi boa para Peri; pouco a pouco perdeu o susto; começou a compreender essa alma inculta; viu nele um escravo, depois um amigo fiel e dedicado” (ALENCAR, 1967, p. 88).

Depois de ter apresentado alguns dos principais personagens da história, cumpre fazer uma análise a partir do que foi exposto. Voltarei, então, um pouco, para comentar o que mostrei. Num primeiro momento, levantei as características gerais de alguns personagens. Isso foi importante para situá-los e introduzi-los, mas, para a minha análise, a maneira como cada um deles se relaciona com Peri será mais importante.

É preciso dizer que aquelas tensões constitutivas da obra continuam presentes na maneira como os personagens se relacionam, como são construídos e embasam a estruturação desse romance. São perceptíveis as tensões entre os polos da selvageria e da civilização e entre o servo e o senhor; a maneira como estão presentes e como se relacionam com elaboração dos personagens. Um primeiro ponto que deixa clara essa tensão é a separação entre Peri e os outros moradores da casa. Apesar do índio merecer a maior estima por parte de D. Antônio, há uma distância que não pode ser ultrapassada. A sua família representa o polo da civilização e Peri o polo da selvageria, por isso, ele precisa de um lugar separado do resto da casa, por isso as constantes comparações e aproximações entre Peri e um animal. Em um dado momento do livro, durante um diálogo entre Isabel e Cecília, a primeira fala: “Olha, (...) ali está a tua rola esperando que a chames, e o teu veadinho que te olha com os seus olhos doces; só falta o outro animal selvagem” (ALENCAR, 1967, p. 23). Quando ela falava desse animal selvagem, era a Peri que se referia. Dessa maneira, mesmo D. Antônio, que até certo momento era o único que o estimava, tinha clara essa distinção e o próprio índio também,

quando se propõe a construir sua cabana do lado de fora da casa. Mas, essa tensão não é fixa. Por vezes ela relaxa e por vezes os nós se apertam. É possível perceber isso logo depois que Peri afirma que não pode ficar naquele lugar, pois tem a pele cor de terra. Em seguida, D. Antônio responde dizendo que ele tem um coração de ouro. Então, D. Antônio o reconhece como um aliado fiel, mas a separação entre civilizado e selvagem não desaparece. Nesse sentido, podemos perceber como a tensão que separa D. Antônio de Peri é frouxa. É possível que eles se aproximem. Até certo ponto eles mantêm contato. A relação entre eles é próxima daquela que o fidalgo mantém com seu grupo de aventureiros, uma relação baseada na honra e na lealdade, o que faz com que Peri chegue perto da caracterização de um cavaleiro medieval, que como já mostrei, inspira a forma como Alencar narra a relação entre D. Antônio e seu grupo de aventureiros.

Se a separação entre D. Antônio e Peri é curta, essa distância aumenta exponencialmente quando falamos da maneira como D. Lauriana e D. Isabel o percebem. Para ambas, a comparação entre ele e um animal é muito clara, como pode ser percebido com os trechos que destaquei. Para a esposa do fidalgo português, a separação entre os dois polos é imensa. Ela não gosta da presença do índio, mesmo que ele esteja a certa distância. Isso pode ser percebido claramente quando Alencar narra um episódio em que Peri leva para casa uma grande onça viva para satisfazer um desejo de Cecília. Quando a fera é descoberta, D. Lauriana faz de tudo para que ele seja mandado embora, afirmando que aquela era uma atitude imprudente e típica de um selvagem. Ela obtém êxito e D. Antônio acaba por mandá-lo de volta a sua tribo; até que o velho português descobre que Peri havia salvado mais uma vez a vida de Ceci e pede para que ele fique.

A relação de Isabel com Peri é bastante interessante. É uma tensão rígida, bastante marcada, como fica claro na comparação que ela faz entre o índio e um animal selvagem. No entanto, a própria Isabel ocupa uma posição paradoxal. Ela é filha de D. Antônio com uma índia, fruto de uma traição cometida pelo fidalgo. Dessa maneira, ela representa uma junção dos dois polos, mas não é uma mistura harmoniosa. Isabel não se sente próxima dos índios, pois não conhecera sua mãe, mas também não se sente próxima dos brancos, pois percebia que era rejeitada, justamente por ser filha de uma índia. É essa confusão que explica o ódio de Isabel por Peri.

O caso de Peri e Ceci é também bastante interessante e emblemático. O primeiro ponto a ser destacado é que há uma mudança na maneira como eles se relacionam. Em um primeiro

momento, Cecília rejeita o índio, apesar de perceber sua dedicação e fidelidade. Em seguida, quando ele diz que vai partir, Cecília se arrepende de sua ingratidão e ordena que ele fique. Em um terceiro momento, a moça volta a sentir repugnância pelo selvagem e se distancia novamente. Isso só muda quando ela descobre o significado da palavra Ceci, sente um profundo pesar por sua postura egoísta e, desde então, passa a considerar Peri um escravo e um amigo fiel.

É importante atentar para esse último ponto. É de se estranhar que o momento em que Ceci passa a considerar Peri como um escravo seja satisfatório, de que esse seja o momento em que a relação de ambos se torna harmoniosa. A tensão que os separava se afrouxa quando Peri pode ser, finalmente, aceito como escravo de sua senhora. A tensão aqui é a do senhor e do servo, que está intimamente ligada a da civilização e da selvageria, já que o senhor é civilizado e o servo é o selvagem. O que chama atenção é que a relação entre o civilizado e o selvagem se afrouxa justamente no momento em que este pode ser aceito como escravo. O desejo do indígena era ser considerado um servo fiel de Ceci, seu desejo mais profundo era obedecer às ordens de sua senhora. Ele é voluntariamente colocado na posição de escravo, é isso que o deixa feliz e que libera as tensões entre o selvagem e o civilizado. Outro elemento que faz com que isso seja ainda mais surpreendente é a posição que Peri ocupava em sua tribo. Ele era o chefe dos Goitacases, o mais poderoso e forte guerreiro, era livre, tinha poderes extraordinários, no entanto, só se sente satisfeito quando abandona sua tribo para ocupar a posição de subserviência. É importante pensar que essa é a maneira como aquele que seria nosso herói nacional é construído. Aquele que seria o guardião das mais típicas características do povo brasileiro abre mão de sua liberdade para servir ao colonizador. Esse aspecto será retomado e mais bem explorado adiante.

A partir do que foi dito é possível construir um quadro baseado na maneira como cada personagem percebe e convive com Peri. De um lado temos D. Antônio e Cecília, que o tratam bem, que permitem que Peri realize seu desejo de servir a sua senhora. Ainda que Ceci modifique sua posição ao longo da trama. No outro polo, D. Lauriana e Isabel detestam o selvagem e comparam-no a um animal. É importante perceber que a própria maneira como esse quadro se dá é baseado numa tensão. E cada um dos personagens também se encontra numa tensão própria. Como fica explícito no caso de Isabel, fruto de uma mistura não harmoniosa entre índios e brancos. D. Diogo, que havia sido mencionado acima, não tem suas relações com Peri contadas pelo narrador.

É interessante notar como Alencar se utiliza da maneira como cada personagem se relaciona com o índio, para nos mostrar suas histórias de vida e suas personalidades. A tensão que separa Peri dos outros, influencia na maneira como o autor constrói seus personagens e essa ideia reforça a noção de que aquelas tensões já mencionadas são constitutivas da forma como Alencar constrói o seu romance.

Em um dado momento da história tudo corria bem e em harmonia. Apesar de alguns desentendimentos entre esses personagens, o cenário era estável. No entanto, algumas coisas acontecem e são elas que dão o pontapé para que a trama se desenvolva e percorra seu caminho. São esses acontecimentos que abalam a harmonia e guiam o desenrolar do enredo.

É preciso então apresentar outro personagem importante para a trama. Trata-se de Álvaro de Sá, um dos aventureiros de D. Antônio. Certamente o mais respeitado dentre eles. Álvaro contribui para o rompimento dessa harmonia, pois ele compõe uma relação complicada com Isabel e Cecília. A princípio, Álvaro era apaixonado por Cecília, mas era também a grande paixão de Isabel. O sentimento que o cavalheiro dedicava à Cecília motivava profundos ciúmes em Isabel. Há ainda alguns elementos complicadores nesse relacionamento. Poderíamos pensar que o amor de Peri por Ceci seria um desses problemas, mas não era. Peri amava sua senhora de uma maneira diferente. Ele só queria que ela fosse feliz e achava que Álvaro poderia ser um motivo de felicidade para Cecília. O que complica essa relação é que D. Antônio havia dado a mão de Cecília para Álvaro sem que ela soubesse, e o cavalheiro havia encarado isso como uma missão de lealdade para com o fidalgo. No entanto, com o passar do tempo, Álvaro percebe que Cecília não correspondia seu amor e descobre que Isabel era profundamente apaixonada por ele. Esses dois elementos em conjunto fazem com que Álvaro passe a amar Isabel, mas não poderia assumir isso claramente, devido à promessa que havia feito a D. Antônio. Essa é uma das linhas que guia as idas e vindas da trama.

Outro acontecimento que mexe com a estrutura do romance é o assassinato acidental de uma índia da tribo dos Aimorés cometido por D. Diogo de Mariz, o filho do fidalgo português. Esse fato é decisivo para a história, mas já é possível adiantar que essa morte motiva uma grande batalha. Os Aimorés, revoltados com o acontecimento, juram vingança contra todos da casa de D. Antônio. Além dessa morte, dois outros índios foram assassinados por Peri, quando tentavam ferir Cecília como forma de vingança. Esses acontecimentos juntos geram a fúria dos índios daquela tribo e, a possibilidade de um ataque, causa grande

preocupação em D. Antônio e sua família. Esses fatos também mexem com a história e servem como propulsores para o caminho que ela tomará.

O último dos acontecimentos que abalam a harmonia e a felicidade daquela casa é a presença de um aventureiro no grupo de D. Antônio. Esse aventureiro se chama Loredano. Pode-se dizer que ele é um personagem maléfico. Antes de se juntar ao grupo de aventureiros do fidalgo, Loredano era um frei italiano conhecido como Ângelo di Luca. Um ano antes do momento em que se passa a história, Loredano, ainda conhecido como Fr. Ângelo di Luca, encontrava-se entre o Rio de Janeiro e o Espírito Santo, em um local onde habitavam colonos e índios catequizados, numa missão de conversão dos indígenas. Durante uma noite, estava ele acompanhado de mais duas pessoas, quando um relâmpago colide com uma árvore, ela se parte ao meio e atinge um de seus companheiros, chamado Fernão Aines. Bastante debilitado, ele pede para fazer uma última confissão a Fr. Ângelo di Luca. Fernão Aines revela que havia roubado um mapa de uma grande fortuna, depois de ter assassinado o seu dono. Pede então que Fr. Ângelo de Luca devolva o mapa para a esposa daquele sujeito. Fr. Ângelo diz que cumprirá essa missão e parte logo em seguida. No entanto, ele forja sua própria morte e aparece na casa de D. Antônio se apresentando como Loredano e pedindo para servi-lo. Movido pela ambição, o italiano havia decidido ir em busca daquele tesouro e pedia hospedagem ao fidalgo visando conseguir alguns companheiros para ajudá-lo nessa empreitada. O que acontece nesse período é que Loredano se apaixona por Cecília de uma maneira desenfreada e junta ao seu primeiro plano a missão de raptá-la e levá-la consigo na sua busca pelo tesouro. Esse é o último elemento perturbador da história e, assim como os outros, tem papel fundamental na continuidade do livro.

É importante apontar que esses três fatores perturbadores se conectam e se aproximam todo o tempo. Um se relaciona com o outro e o foco do narrador varia constantemente entre as sequências causadas por esses diferentes fatos. Isso faz com que a trama tenha várias histórias paralelas e prenda muito a atenção do leitor. Além disso, outra técnica utilizada por Alencar, para fazer com que o leitor não perca o interesse pela história, é a maneira descontínua com que ele narra a história. Os fatos não seguem uma ordem cronológica e o narrador proporciona um constante vai e vem, deixando assim vários pontos soltos, o que faz com que a leitura prossiga no intuito de descobrir onde aquele ponto voltará a se unir com o resto da história. Essas técnicas têm grande relação com o meio em que “O Guarani” foi publicado: em um jornal, como romance de folhetim. Ou seja, os capítulos eram lançados soltos e

aqueles eram os recursos utilizados por Alencar para incitar o interesse dos leitores e garantir o sucesso de vendas que obteve.

Outro elemento a ser destacado na narrativa alencariana é que o narrador está sempre em terceira pessoa e é onisciente. O narrador revela alguns aspectos, que nem os personagens sabem de suas próprias vidas; apresenta as várias nuances para o leitor, as diferentes cenas que acontecem simultaneamente em locais separados e que só o leitor pode conectá-las. Esse aspecto é interessante, pois remete àquela característica do romance apontada anteriormente por Benedict Anderson (2008), a ideia de que o romance reproduz em sua estrutura a percepção de um tempo compartilhado que é necessária para a construção da comunidade imaginada da nação. E, apesar da apresentação das cenas não seguir uma ordem cronológica, é muito fácil para o leitor refazer a ordem dos acontecimentos na sua interpretação, o que remete também àquela noção de um tempo progressivo, no qual o passado explica o presente e dá ensejos para pensar o futuro. Essa percepção de um tempo progressivo era também muito cara à forma como o Romantismo elaborou a sua ideia de nação, de uma maneira geral.

Aqueles fatos que dão fluxo às tramas que se seguirão, têm muitas nuances e seguem caminhos tortuosos até o fim do livro. Não cabe aqui explorar em detalhes o desenrolar da história, por isso, resumirei o desfecho; lugar onde todos os pontos se tocam. Depois, com novos elementos em jogo, procederei com a análise.

Entre o momento em que ocorrem aqueles aspectos perturbadores e o final do livro, ocorrem muitas idas e vindas e diversos acontecimentos. No entanto, eles não nos interessam aqui. O momento em que a história se encaminha para seu desfecho ocorre quando Loredano decide, por conta de algumas circunstâncias, colocar seu plano em prática. A sua ideia consistia em, durante a noite, raptar Cecília e atear fogo na casa. No entanto, para fazer isso, ele não estava só. O antigo frei havia convencido vários aventureiros do grupo de D. Antônio para auxiliá-lo em sua missão. Os seus cúmplices receberam a instrução para que dormissem ao lado daqueles que ainda eram fiéis ao fidalgo. Cada um desses homens estava armado e preparado para matar o companheiro, ao ouvirem o sinal combinado. Ao mesmo tempo, palhas secas estavam espalhadas ao redor da casa, esperando a primeira faísca para incendiá-la. Antes disso, porém, Loredano invadiria o quarto de Cecília e a raptaria. Quando fosse dado o sinal, cada um de seus cúmplices efetuaría o assassinato de seus companheiros e o fogo seria lançado à casa.

A primeira etapa do plano estava prestes a ser realizada. Loredano estava no quarto ao lado de Cecília, mas quando estende o braço para carregá-la, uma flecha cruza o leito da moça e atinge diretamente sua mão. Nesse momento, ele foge e percebe que seu plano havia sido desmontado. Peri havia acordado os aventureiros desprevenidos, retirado as palhas que cercavam o lar e lançado a flecha que impediria o italiano de concluir o seu sequestro. Pouco tempo depois, Peri entrava no quarto de sua senhora e iria perseguir Loredano, mas temeu deixar Ceci desprotegida. Dessa maneira: “O índio fechou por fora a porta do quarto que dava para o jardim, e metendo a chave na cintura, sentou-se na soleira como o cão fiel que guardava a casa de seu senhor, resolvido a não deixar ninguém aproximar-se” (ALENCAR, 1967, p. 149).

Quando Loredano parte em disparada e chega ao jardim, percebe que seu plano não havia funcionado. Todos os aventureiros estavam fora de casa e um corpo morto estava no chão (era um dos cúmplices do italiano, que Peri havia matado enquanto desfazia o plano maligno). Astuciosamente, o antigo frei, transforma o que parecia perdido em um jogo a seu favor. Ele incita a revolta dos seus companheiros acusando Peri da morte daquele amigo e afirmando que o índio era protegido por D. Antônio. Depois de algumas reviravoltas, o italiano convence seus companheiros a atacar D. Antônio e seus fiéis aliados.

No instante em que se encaminhavam para o ataque, um dos aventureiros do lado de Loredano é atravessado por uma flecha e morre. Eram os Aimorés, que iniciavam seu ataque: “homens quase nus, de estatura gigantesca e aspecto feroz; cobertos de peles de animais e penas amarelas e escarlates, armados de grossas clavas e arcos enormes, avançavam soltando gritos medonhos” (ALENCAR, 1967, p. 161).

Depois dessa surpresa, os dois grupos dissidentes haviam dado uma trégua para combater o inimigo comum e se defender do ataque dos selvagens. Mais uma vez a separação entre selvageria e civilização se apresenta: os civilizados, se unem para combater o feroz inimigo selvagem. Na lógica interna do romance, esse fato tem sentido, pois essa união representa a possibilidade de sobrevivência daqueles que se encontravam na casa de D. Antônio, mas volta a reforçar como as tensões estruturam toda a trama.

Aquela casa, que antes era tão alegre, agora se encontrava transformada em um campo de batalha e um local de resistência aos ataques dos Aimorés, que a todo tempo disparavam flechas naquela direção. Contudo, o local privilegiado em que a casa se encontrava,

dificultava muito que os selvagens se aproximassem e garantia algum tempo de resistência para o pequeno grupo se defender de toda tribo.

Peri, desde o momento da revolta citada anteriormente, não saía de perto de Cecília e se arriscava a todo custo para fazer sua senhora não ficar triste.

Sucedia que um selvagem aproximando-se da casa soltava um grito que vinha causar um ligeiro susto à menina? Peri lançava-se como um raio, e antes que tivessem tempo de contê-lo, passava entre uma nuvem de flechas, chegava à beira da esplanada, e com um tiro de sua clavina abatia o Aimoré que assustara sua senhora, antes que ele tivesse tempo de soltar um segundo grito (ALENCAR, 1967, p. 162).

Caso Cecília ficasse doente e se recusasse a comer o alimento que lhe traziam:

Peri correndo mil perigos, arriscando-se a despedaçar-se nas pontas dos rochedos e a ser crivado pelas flechas dos selvagens, ganhava a floresta, e daí a uma hora voltava trazendo um fruto delicado, um favo de mel envolto em flores, uma caça esquisita, que sua senhora tocava com os lábios para assim pagar ao menos tanto amor e dedicação (ALENCAR, 1967, p. 163).

Essas atitudes de Peri davam alguma esperança a Cecília, pois pensava que se houvesse alguma salvação para sua família, ela estaria na coragem e inteligência do indígena. Ao mesmo tempo, Ceci ficava bastante preocupada e se questionava:

Se ele morresse, quem velaria sobre ela com a solicitude e o ardente zelo que tinha ao mesmo tempo o carinho de uma mãe, a proteção de um pai, a meiguice de um irmão? Quem seria seu anjo da guarda para livrá-la de um pesar, e ao mesmo tempo seu escravo para satisfazer o seu menor desejo? (ALENCAR, 1967, p. 163).

É interessante notar como a descrição de Peri varia constantemente entre o herói habilidoso, cheio de poderes, de características louváveis, o único capaz de salvar a família do ataque dos selvagens e o escravo, passivo, humilde, disposto a realizar qualquer desejo e capricho de sua senhora. De certa maneira é como se o seu heroísmo estivesse atrelado à obediência, à submissão. No entanto, como todo o resto do livro, é algo que é móvel, que é fluido, por isso em algumas passagens o seu caráter heroico é louvado e em outros momentos a sua submissão vem à tona. Parece encontrar um ponto pacífico quando esses dois momentos se tocam e seu heroísmo fica atrelado à submissão.

É preciso voltar ao enredo. Enquanto a guerra e um clima de tensão pairavam, as outras tramas dentro da história se desenrolavam. Por um lado, Loredano planejava um novo golpe, no qual pudesse raptar Cecília e fugir sem ser alvo do ataque dos Aimorés, por outro, Álvaro não conseguia mais controlar o amor que sentia por Isabel e havia aceitado ficar com

ela depois que esse momento turbulento passasse. Concomitantemente a esses fatos, Peri criava um plano para, sozinho, vencer toda a tribo dos Aimorés. Depois de muito refletir, o índio havia chegado a uma ideia e fora conversar com D. Antônio, antes de partir para realizá-la. Reproduzo aqui o diálogo dos dois:

- Tu sofres? perguntou o índio.

- Por eles, por ela especialmente, por minha Cecília.

- Por ti não? disse Peri com intenção.

- Por mim? Daria a minha vida para salvá-la; e morreria feliz!

- Ainda que ela te pedisse que vivesses?

- Embora me suplicasse de joelhos.

O índio sentiu-se aliviado como de um remorso

- Peri te pede uma coisa.

- Fala!

- Peri quer beijar a tua mão.

- Tu dirás a Cecília que Peri partiu; que foi longe; não debes contar-lhe a verdade: ela sofrerá. Adeus; Peri sente deixar-te; mas é preciso.

Enquanto o índio proferia estas palavras em voz baixa inclinando ao ouvido do fidalgo, este surpreendido procurava ligar-lhes um sentido que lhe parecia vago e confuso:

- Que pretendes tu fazer, Peri? perguntou D. Antônio.

- O mesmo que tu querias fazer para salvar a senhora.

- Morrer! ... exclamou o fidalgo (ALENCAR, 1967, p. 178).

Nesse momento, Cecília, que estava adormecida é despertada e corre para o seu pai suplicando para que impedisse Peri de partir. Contudo, nada parecia poder interromper o indígena de cumprir a sua ideia. Sabendo que os seus desejos exerciam muita força no coração de Peri, Cecília diz: “Proíbo-te que saia desta casa!” (ALENCAR, 1967, p. 179). Nesse instante, ainda obstinado, Peri se vira em direção a saída, mas D. Antônio o impede e diz: “Tua senhora (...) acaba de te dar uma ordem; tu a cumprirás. Tranquiliza-te, minha filha; Peri é meu prisioneiro” (ALENCAR, 1967, p. 179). Ao ouvir isso, o índio grita: “Peri é livre! ... (...); Peri não obedece a ninguém mais; fará o que lhe manda o coração” (ALENCAR, 1967, p. 179). Nesse momento, ele salta para fora da janela.

Esse momento é emblemático, pois é o único ato de desobediência de Peri, o único momento em que ele recusa ordens e se diz livre. No entanto, o que chama a atenção, é o fato de que essa liberdade é proclamada para poder se sacrificar por sua senhora. Peri só é livre quando isso significa morrer para salvá-la. Nesse sentido, a liberdade do herói da história, do herói nacional indígena, está atrelada à sua morte para salvar Cecília. Esse elemento do sacrifício é fundamental e ainda será discutido.

Peri havia saído de casa e ido em direção ao campo em que os Aimorés se encontravam. Aos poucos explicarei o plano que ele havia desenvolvido. No instante em que ele chega no acampamento dos inimigos, os índios preparavam setas inflamáveis para incendiar a casa de D. Antônio. Vejamos a descrição dos Aimorés:

Enquanto se ocupavam com esse trabalho, um prazer feroz animava todas essas fisionomias sinistras, nas quais a braveza, a ignorância e os instintos carniceiros tinham quase de todo apagado o cunho da raça humana.

Os cabelos arruivados caíam-lhe sobre a fronte e ocultavam inteiramente a parte mais nobre do rosto, criada por Deus para a sede da inteligência, e para o trono donde o pensamento deve reinar sobre a matéria.

Os lábios decompostos, arregaçados por uma contração dos músculos faciais, tinham perdido a expressão suave e doce que imprimem o sorriso e a palavra; de lábios de homem se haviam transformado em mandíbulas de fera, afeitas ao grito e ao bramido.

Os dentes agudos como a presa do jaguar, já não tinham o esmalte que a natureza lhes dera; armas ao mesmo tempo que instrumento da alimentação, o sangue os tingira da cor amarelenta que têm os dentes dos animais carniceiros.

As grandes unhas negras e retorcidas que cresciam nos dedos, a pele áspera e calosa faziam de suas mãos antes garras temíveis do que a parte destinada a servir ao homem e dar ao aspecto a nobreza do gesto.

Grandes peles de animais cobriam o corpo agigantado desses filhos das brenhas, que a não ser o porte ereto se julgaria alguma raça de quadrúmanos indígenas do Novo Mundo.

Alguns se ornavam de penas e colares de ossos; outros completamente nus tinham o corpo untado de óleo por causa dos insetos (ALENCAR, 1967, p. 180).

Enquanto os Aimorés se preparavam para iniciar o ataque, Peri aparece no meio deles: “Altivo, nobre, radiante da coragem invencível e do sublime heroísmo de que já dera tantos exemplos, o índio se apresentava só em face de duzentos inimigos forte e sequiosos de vingança” (ALENCAR, 1967, p. 182). É preciso fazer mais uma intervenção para analisar essa passagem. A descrição dos Aimorés os relaciona constantemente com animais selvagens; eles são sinistros, amedrontadores, representam o ponto mais próximo da natureza e de uma

natureza perversa. Eles são os mais selvagens entre os selvagens e isso ressalta a diferença que os separava dos seus inimigos. Mas o que gostaria de destacar aqui é a comparação possível entre os selvagens e Peri. Até esse momento da narrativa, Peri era a todo tempo referido como selvagem, mas quando aparece diante dos Aimorés, ele deixa de ser adjetivado dessa forma e essa característica passa a apontar para os índios furiosos. Diante deles, Peri é altivo, nobre, heroico. Os polos entre selvageria e civilização voltam a se mover novamente. Aqui, em relação a seres ainda mais selvagens, Peri deixa de ser selvagem e se torna um nobre. As descrições de Peri são completamente diferentes do aspecto monstruoso impresso pelos Aimorés. Peri não andava nu, Peri tinha traços “incultos”, mas nada que se aproximasse da descrição daqueles bárbaros, e, sobretudo, Peri não combatia os civilizados, Peri lhes servia e se sacrificava por eles. Numa gradação, Peri estaria mais próximo da civilização, por isso, quando se vê diante dos Aimorés, ele deixa de ser apresentado como selvagem.

Depois que Peri ficou no meio dos Aimorés, uma grande batalha teve início. Com toda sua habilidade, o índio conseguiu abater vários inimigos e decepar a mão do chefe da tribo. Revoltados com a derrota do cacique, os Aimorés se lançam sobre Peri ainda mais furiosos. Nesse momento, porém, o herói se ajoelha em sinal de desistência e se torna um prisioneiro de guerra. No entanto, essa desistência já era premeditada e fazia parte do plano de Peri. Sua ideia era mostrar toda sua valentia e, com isso, tornar-se digno para servir de alimento em um ritual de canibalismo. Pouco antes de ser morto, Peri ingeriria um poderoso veneno que se espalharia por seu corpo e mataria todos aqueles que se alimentassem de sua carne. Depois de ter tomado aquela poção e no instante em que receberia o golpe final, um grupo de aventureiros fiéis a D. Antônio, liderados por Álvaro, invadia o campo e impedia seu assassinato. Peri, no entanto, não se movia, ainda acreditando que seu plano poderia funcionar. Porém, quando percebe que aqueles homens que tinham ido lhe salvar eram os únicos capazes de proteger Cecília das garras de Loredano e, notando que sua senhora estava desprotegida, Peri corre de volta ao seu encontro para protegê-la.

O índio chega de volta a casa e conta todo seu plano para Cecília. Quando esta descobre que ele estava envenenado pede para que ele vá buscar um antídoto. Ele aceita esse pedido e segue nessa missão, sentindo-se tranquilo, pois o grupo de aliados de D. Antônio já voltara e acreditava que Cecília estava segura. Mesmo muito debilitado e passando longas horas na floresta a procura do remédio, Peri, consegue se reabilitar. Nesse meio tempo, porém, Loredano resolve pôr em prática seu plano de invadir a casa, matar seus inimigos,

raptar Cecília e fugir em busca do seu tesouro. Contudo, o fidalgo e seus aliados já estavam prevenidos desse ataque e, assim que o italiano invadiu a casa, viu-se encurralado e pela primeira vez percebeu que estava completamente perdido. Seu castigo foi ser queimado em uma fogueira.

Nesse momento, apresentarei os acontecimentos rapidamente, para poder me deter nos pontos que mais me interessam. Depois de tanto tempo sitiados, sem poder sair de casa, os alimentos e suprimentos começavam a escassear, por isso D. Antônio é obrigado a formar um grupo responsável por buscar mantimentos para garantir a sobrevivência dos moradores daquela casa. Esse grupo seria liderado por Álvaro. Depois de terem saído e conseguido algumas caças, eles são surpreendidos por uma emboscada e nesse ataque Álvaro é atingido por uma flecha. Peri, que voltava da busca pelo seu antídoto, vira aquela cena e se precipita para tentar salvar Álvaro e levar seu corpo de volta para casa. Mas já era tarde demais. Quando Peri chega em casa, Isabel fica desesperada com a morte de seu amado e pede para ficar a sós com ele em seu quarto. Ela não resiste aquela tristeza, por isso, tranca todo o quarto, ascende todas as velas que possuía e morre asfixiada. Morre, porém nos braços do seu amado e, segundo Peri: “Ela morreu feliz!” (ALENCAR, 1967, p. 215).

Depois de todos esses acontecimentos, a ira dos Aimorés havia crescido muito e D. Antônio e seus companheiros já não tinham mais forças para resistir aos ataques. Peri percebe isso e monta um plano para salvar sua senhora. Ele havia deixado tudo preparado para que D. Antônio fugisse com sua filha. Porém, quando Peri lhe revela o plano, o fidalgo português se nega a realizá-lo, pois para ele seria uma desonra abandonar sua casa e seus companheiros. Para ele, isso seria uma traição e quebraria com todos os seus valores. Peri fica muito aflito com a iminência da morte de Cecília, quando D. Antônio fala: “Se tu fosses cristão, Peri! ...” (ALENCAR, 1967, p. 220). E o índio pergunta o motivo dessa frase. D. Antônio diz que só assim ele poderia confiar a ele a salvação de Cecília. Nesse instante, Peri afirma que quer ser cristão e o fidalgo promove seu batismo: “Sê cristão! Dou-te meu nome” (ALENCAR, 1967, p. 221). Peri, então, beija a cruz da espada de D. Antônio e toma Cecília, que estava adormecida, nos braços e a leva, sem despertá-la, para uma canoa, que lhes serviria como instrumento de fuga. Quando Peri já se afastava do cenário de guerra, olhou em direção a casa e viu sua destruição, sua explosão, a qual acabara matando tanto índios quanto os companheiros do fidalgo. A cena que antecede a explosão merece ser reproduzida:

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

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

Sobre o montão de ruínas formado pela parede que desmoronara, desenhavam-se as figuras sinistras dos selvagens, semelhantes a espíritos diabólicos dançando nas chamas infernais (ALENCAR, 1967, p. 221).

Nessa cena há uma clara separação entre selvageria e civilização. E uma clara valoração entre esses dois polos. Enquanto D. Antônio segura a imagem de Cristo, os selvagens são associados a espíritos diabólicos, postos nas chamas do inferno. O momento em que D. Antônio, um dos mais nobres personagens da trama, vê-se frente a frente com os Aimorés, os mais selvagens personagens do enredo, a tensão entre os polos ganha toda sua força e a separação entre o céu e o inferno metaforiza essa relação.

Depois daquela cena, Peri continuou remando para se afastar daquele local. Cecília ainda dormia. Mesmo com todo conflito, o índio tinha conseguido levá-la a canoa sem que ela acordasse. Ele estava muito aflito com a reação que Cecília teria ao saber da morte de todos seus entes queridos. No momento em que ela acorda e percebe que estava num lugar estranho, chama por seu pai, então, Peri lhe conta tudo que havia acontecido. Num primeiro momento a tristeza é muito grande, mas não dura muito. Cecília reza, consola-se e fica muito feliz por saber que Peri agora era um cristão.

Depois de ter passado muitas horas acordado, preparando o plano, remando e cuidando de Cecília, Peri, é vencido pelo cansaço e precisa dormir. Nesse momento, Ceci observa seu amigo:

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

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

No meio dos homens civilizados, era um índio ignorante, nascido de uma raça bárbara, a quem a civilização repelia e marcava o lugar de cativo. Embora para Cecília e D. Antônio fosse um amigo, era apenas um amigo escravo (ALENCAR, 1967, p. 231).

É importante notar como Peri só passa a ser visto como herói para Cecília quando ele se torna cristão e, além disso, ele só pode salvar Cecília quando se converte. Seu heroísmo é

sempre reforçado quando ele se afasta do polo da selvageria e se aproxima do polo da civilização. Esse trecho reforça algo que disse antes: a caracterização de Peri é relacional. Perto de selvagens ele se torna nobre e perto de civilizados ele se torna no máximo um amigo escravo.

Quando Peri acorda ele se sente envergonhado por ter cedido ao cansaço e por ter deixado sua senhora cuidando dele. Ela pergunta por que ele ficara daquele jeito e por que ela não podia velar sobre ele também? O índio responde:

Peri não entende o que tu dizes. A rolinha quando atravessa o campo e sente-se fatigada, descansa sobre a asa de seu companheiro que é o mais forte; é ele que guarda o seu ninho enquanto ela dorme, que vai buscar o alimento, que a defende e que a protege. Tu és como a rolinha, senhora (ALENCAR, 1967, p. 232).

Cecília, então, pergunta o que ele era: “Peri é teu escravo, respondeu o índio naturalmente”. A moça abana a cabeça e afirma: “A rolinha não tem escravo” e mais adiante: “Tu és meu irmão! (...) Tu és cristão, Peri!” (ALENCAR, 1967, p. 232).

Depois dessa cena, os dois resolvem fazer uma refeição e gostaria de destacar uma passagem. Vejamos como Alencar descreve os gestos de Cecília: “e como uma filha das florestas, uma verdadeira americana, a gentil menina fez a sua refeição, partilhando-a com o seu companheiro, e acompanhando-a dos gestos inocentes e faceiros que só ela sabia ter” (ALENCAR, 1967, p. 236). O que chama a atenção nessa cena é, novamente, a movimentação dos polos. Aqui Cecília se aproxima da natureza. Com isso fica ainda mais claro como essa tensão não é fixa, ela se move e ganha novos contornos a cada momento. No entanto, isso não abala uma certa estrutura que mantém o polo da civilização acima do seu oposto.

Antes de se despedir de D. Antônio, Peri havia lhe prometido deixar Cecília na casa de uma irmã sua no Rio de Janeiro. Ele teria que partir assim que cumprisse sua missão, pois não poderia viver na cidade, onde seria um “escravo dos escravos” (ALENCAR, 1967). Cecília, então se decide a ficar com Peri naquele local e pede para não ir ao encontro de sua tia. Ela havia decidido isso, pois: “pertencia (...) mais ao deserto do que à cidade; era mais uma virgem brasileira do que uma menina cortesã; seus hábitos e seus gostos prendiam-se mais às pompas singelas da natureza do que às festas e às galas da arte e da civilização”, além de que: “Tinha ainda um pensamento que lhe sorria: queria abrir ao seu amigo o céu que ela entrevia na sua fé cristã; queria dar-lhe um lugar perto dela na mansão dos justos, aos pés do trono celeste do Criador” (ALENCAR, 1967, p. 238). Esse ponto mostra como, apesar da fluidez

dos polos, uma determinada estrutura permanece. Cecília se vê feliz em estar próxima da natureza, mas, parte dessa felicidade, deve-se ao fato de levar a religião cristã, um pouco de civilização, para o seu companheiro selvagem.

Quando tudo parecia correr para um momento de paz, uma grande nuvem se aproxima e uma chuva torrencial desaba sobre suas cabeças. O nível do rio sobe espantosamente e os dois são obrigados a se abrigar no topo de uma palmeira. Essa grande inundação, porém, não para de aumentar e eles percebem que em pouco tempo aquele não será mais um local seguro. Inspirado por uma lenda de sua tribo; a lenda de Tamandaré, Peri arranca, depois de um esforço sobre-humano, as raízes da palmeira e consegue fazê-la flutuar sobre as águas. As últimas palavras do livro são as seguintes:

- Tu viverás!

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

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

O anjo espanejava-se para remontar o berço.

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

Ela embebeu os olhos nos olhos do seu amigo, e lânguida reclinou a loura fronte.

O hálito ardente de Peri bafejou-lhe a face.

Fez-se no semblante da virgem um ninho de castos rubores e lânguidos sorrisos: os lábios abriram como as asas purpúreas de um beijo soltando o vôo.

A palmeira arrastada pela torrente impetuosa fugia...

E sumiu-se no horizonte... (ALENCAR, 1967, p. 245).

Nesse momento, o livro chega ao seu final. Em sua conclusão, as tensões que estruturam todo o livro, a oposição entre aqueles polos, por vezes tão distantes, chega a um momento em que se tocam e se aproximam ao máximo. No entanto, apesar do clima de harmonia e conciliação, pode-se dizer que isso não abala as estruturas que continuam pondo o civilizado acima do selvagem. O selvagem só pode se relacionar com o civilizado quando se submete a ele. As tensões apontadas durante toda a análise são a base que estruturam a forma do livro, elas são a própria forma do livro, elas guiam a maior parte das escolhas estéticas de Alencar; a maneira como o cenário é descrito, como os personagens são construídos, como a trama se desenvolve e como a história é concluída. Como afirmei em várias passagens do

trabalho, a minha interpretação sobre a forma é que ela é historicizada, ela não possui uma lógica particular descolada das dinâmicas sócio-políticas. Dessa maneira, cumpre investigar as relações entre a forma do livro, baseada nas tensões antes apontadas, e o contexto em que ele foi escrito. Porém, farei isso mais adiante, após a apresentação de “Iracema”, porque as conclusões são parecidas. A análise da próxima obra será menos detalhada e mais geral, pois o ponto de vista da investigação será semelhante, o que dispensa um mergulho profundo. Ela será dividida em duas partes: primeiro uma análise baseada no enredo e, em seguida, uma investigação levando em conta os recursos estilísticos e a linguagem, que é algo bastante trabalhado em “Iracema”. A preocupação com a linguagem é mais apurada nesta obra do que na anterior, apesar de terem muitas características semelhantes. Vamos à análise e aos novos elementos.

3.2 – “Iracema” do ponto de vista do enredo

Em “Iracema” (1967), Alencar elabora uma narrativa que faz um recuo até os tempos imemoriais do descobrimento do Brasil para mostrar o encontro entre os índios e os brancos portugueses. Na história, o encontro desses dois grupos é metaforizado pela história de amor entre Iracema (índia) e Martim (colonizador português). Moacir, o filho deles, representaria, segundo essa lógica, o povo brasileiro, simbolizando a mistura das raças.

Logo em seu início, o narrador aponta para o fato de que esta foi uma história que lhe contaram “nas lindas várzeas” onde nasceu. Com isso, remete à tradição oral, guardiã da memória coletiva, na qual, segundo a tradição romântica, estaria contida a essência do povo, aquilo que ele possuía de mais autêntico. Além disso, recorre a alguns fatos e personagens históricos (Martim Soares Moreno e o índio Poti que depois adotou o nome cristão de Antônio Felipe Camarão) para embasar em acontecimentos históricos a história contada (SILVA, 2014). Com esses recursos, Alencar consegue embasar sua narrativa numa história, ou numa tradição construída e insere sua própria obra como elemento constitutivo de sua elaboração. Algo parecido com o que faz em “O Guarani”.

O fio condutor da narrativa é a história de amor entre Iracema e Martim. A história é uma criação do autor para tentar explicar metaforicamente a origem da sua terra natal e de seu povo, disso que vem o subtítulo: lenda do Ceará.

O amor dos dois personagens apontados acima dá o tom da narrativa e é a partir dela que os acontecimentos se desenvolvem. Ela teria tudo para ser uma perfeita história se não

fossem alguns entraves na vida do casal. Aponto aqui dois deles, que são os principais responsáveis pelas idas e vindas do romance na forma como ele é construído. O primeiro deles é que Iracema, “a virgem dos lábios de mel”, era a guardiã do segredo da jurema e do mistério do sono, uma espécie de ritual da tribo Tabajara, no qual, os guerreiros, após ingerirem a bebida de Tupã, eram levados a sonhos maravilhosos, nos quais realizavam os maiores feitos de suas vidas. O problema disso é que o fato de Iracema ser a guardiã do segredo impedia que a virgem fosse “possuída” por qualquer guerreiro, pois este seria morto. O segundo entrave é a rivalidade entre a tribo Tabajara, da qual Iracema fazia parte, e a tribo dos Pitiguaras, à qual Martim havia se aliado, pois se tornara amigo de Poti, chefe dos guerreiros dessa tribo. Para acentuar ainda mais esse ponto, Irapuã, o chefe dos guerreiros tabajaras, apaixona-se por Iracema e, ao perceber seu romance com Martim, é tomado por uma fúria incontrolável, o que faz com que ele persiga e tente a todo custo matar o guerreiro português. Esses dois elementos conjugados são os responsáveis por conduzir as tramas da narrativa, os caminhos que ela percorre até seu desfecho.

Nessa obra existem as mesmas tensões que se apresentam em “O Guarani”, mas são construídas de forma diferente. A proposta de Alencar de recorrer a uma história de amor para ser o elemento que conduz a metáfora do contato entre os brancos (civilizados) e os índios (selvagens) diz muito sobre sua formalização e é possível perceber isso em seu conteúdo, na elaboração do enredo e dos personagens, e mesmo na sua formalização estética. Se pensarmos na história real de colonização do Brasil, logo veremos que o contato entre os índios e os europeus foi muito pouco pacífico (a forma desse contato variou e a violência se deu em graus variados, mas é possível dizer que ela sempre existiu de alguma maneira). Baseado na força, na violência e na expropriação das formas de viver e de saberes, acabou por exterminar grande parte da população indígena. O que Alencar faz, entretanto, no enredo de sua obra, é inverter essa lógica e conceber o contato entre esses povos ora como uma história de amor (quando se trata de Martim e Iracema) e ora como fruto da harmonia e da amizade (quando se trata de Martim e Poti).

Vejamos como essa ideia é operada em algumas partes do livro. A primeira delas se trata do encontro dos dois personagens centrais. Após um banho, Iracema repousava na floresta, sob “a sombra da oiticica, mais fresca que o orvalho da noite” e onde “os pássaros ameigavam o canto”, quando foi surpreendida por um barulho que vinha por trás das árvores. Lá estava Martim. Iracema, com um gesto rápido “como o olhar”, disparou uma flecha que o

atinge de raspão, entretanto, pouco depois se arrepende e vai ao auxílio do guerreiro. “A mão que rápida ferira, estancou mais rápida e compassiva o sangue que gotejara”. Em seguida, Iracema quebra a flecha que disparara e dá a haste a Martim como um sinal de paz. Já ali os dois haviam se apaixonado. Martim é então conduzido por Iracema para a cabana de seu pai, o velho Araquém, pajé da tribo dos Tabajaras, onde é recebido com toda a hospitalidade e honrarias que merecia um visitante (ALENCAR, 1967, p. 259)

Iracema acendeu o fogo da hospitalidade; e trouxe o que havia de provisões para satisfazer a fome e a sede: trouxe o resto da caça, a farinha d’água, os frutos silvestres, os favos de mel, o vinho de caju e ananás.

Depois a virgem entrou com a igaçaba, que na fonte próxima enchera de água fresca para lavar o rosto e as mãos do estrangeiro.

Quando o estrangeiro termina a refeição, Araquém fala: “Bem-vindo sejas. O estrangeiro é senhor na cabana de Araquém. Os tabajaras têm mil guerreiros para defendê-lo, e mulheres sem conta para servi-lo. Dize e todos te obedecerão” (ALENCAR, 1967, p. 259). Em seguida e para finalizar a passagem, Martim anuncia que é amigo de Poti, chefe dos guerreiros Pitiguaras, inimigos dos Tabajaras e que havia se perdido na floresta depois de uma caça. Mesmo assim, Araquém mantém toda sua cordialidade e hospitalidade.

Primeiro é interessante notar o espaço que rodeia essa passagem. O cenário é uma espécie de éden, no qual a sombra das árvores propicia um frescor incrível e em que os pássaros ameigavam o canto. Em seguida, o guerreiro branco chega e Iracema, com suas fantásticas habilidades, dispara uma flecha com a rapidez de um olhar. Aqui podemos perceber alguns recursos de engrandecimento e de louvor, tanto de nossa natureza, quanto do nosso habitante originário. Depois, Iracema se arrepende, faz as pazes e logo se apaixona por Martim, bem ao gosto do amor romântico: impulsivo, emocional, sem medidas de consequências, nada racional. Mas o trecho mais interessante vem em seguida. Iracema leva Martim para a sua tribo e ele é acolhido com as maiores honrarias. É importante notar a preocupação de Alencar com os costumes indígenas. Iracema traz alimentos que seriam típicos desses povos e, além disso, podemos perceber como Alencar estava fortemente preocupado com a “criação” de uma linguagem brasileira. Nesse sentido, utiliza-se de muitas palavras de origem indígena, as quais, para ele, dariam o tom da nossa língua própria.

Há, no entanto, outro aspecto que gostaria de chamar atenção. Como já havia dito antes, o narrador inverte a lógica da maneira como se deu o contato entre brancos e índios. Nesse trecho, isso fica claro. Logo no primeiro encontro, Martim e Iracema já estavam apaixonados e, em seguida, o português é levado ao chefe dos Tabajaras, onde é recebido com todas as honrarias. O encontro se dá de forma pacífica e dócil. Na lógica do romance não há nenhuma tensão ou violência nesse contato. Ou melhor, há um único momento violento, mas quem o faz é Iracema, ao disparar a flecha em direção a Martim; quase simultaneamente, no entanto, ela se arrepende do seu ato e firma um tratado de paz.

Mas, nesse trecho, o contato entre Martim e os Tabajaras não é apenas pacífico, ele se dá de forma quase submissa. Ao afirmar que Martim é senhor na cabana de Araquém, que tudo será feito para agradá-lo e que o que ele disser será obedecido, o pajé da tribo se coloca em lugar servil, voluntariamente escolhe servir ao colonizador. É interessante notar que os índios, ao longo do livro são caracterizados por suas habilidades, força, honradez, fidelidade e coragem incomuns, porém, com a exceção dos vilões, todos servem a Martim. Iracema e Poti abandonam suas aldeias para viver com ele; Araquém o recebe de braços abertos, mesmo que ele declare ser aliado de seus inimigos. Com isso, na sociedade interna do romance, Martim é alçado a uma posição pela qual merece ser admirado e seguido, por isso seu contato com os indígenas não é apenas pacífico, mas também servil. As tensões entre o colonizador e o colonizado ficam claras e se aproximam muito da maneira como se desenvolvem e se resolvem em “O Guarani”. A ideia de submissão, de sacrifício parece ser a chave que guia a forma como os dilemas são solucionados.

Outro trecho muito interessante que pode esclarecer mais essa ideia é o batismo de Poti. Essa passagem se encontra no último capítulo do livro, porém, para contextualizá-lo, faço um breve recuo. O capítulo anterior a esse é o da morte de Iracema. A índia, grávida de Martim, foi deixada por seu companheiro, que havia ido guerrear ao lado de seu amigo Poti. No período em que o guerreiro branco estava ausente é que nasce Moacir, nome que significa “filho da dor”, em decorrência do sofrimento causado pela ausência de Martim. Essa tristeza de Iracema vai aumentando e consumindo suas forças e vitalidade.

Quando Martim volta da guerra e encontra Iracema, já era tarde demais (ALENCAR, 1967, p. 307):

A triste esposa e mãe soabriu os olhos ouvindo a voz amada. Com esforço grande pôde erguer o filho e apresentá-lo ao pai, que o olhava extático em seu amor.

-Recebe o filho de teu sangue. Era tempo; meus seios ingratos já não tinham alimento para dar-lhe!

Pousando a criança nos braços paternos, a desventurada mãe desfaleceu, como a jetica se lhe arrancavam o bulbo. O esposo viu então como a dor tinha consumido seu belo corpo; mas a formosura ainda morava nela como o perfume na flor caída do manacá.

Após a morte de sua amada, Martim retorna a sua terra natal com seu filho e passa por lá um tempo até que resolve retornar ao Brasil, cumprindo uma promessa que havia feito a Poti. Mas dessa vez ele não estava só (ALENCAR, 1967, p. 308):

Muitos guerreiros de sua raça acompanharam o chefe branco, para fundar com ele a mairi dos cristãos. Veio também um sacerdote de sua religião, de negras vestes, para plantar a cruz na terra selvagem.

É nesse contexto que ocorre o batismo do grande amigo de Martim (ALENCAR, 1967, p. 308):

Poti foi o primeiro que ajoelhou aos pés do sagrado lenho; não sofria ele que nada mais o separasse de seu irmão branco. Deviam ter ambos um só deus, como tinham um só coração.

Ele recebeu o nome do santo, cujo era o dia; e o do rei, a quem ia servir, e sobre os dous o seu, na língua dos novos irmãos. Sua fama cresceu e ainda hoje é o orgulho da terra, onde ele primeiro viu a luz.

A mairi que Martim erguera à margem do rio, nas praias do Ceará, medrou. Germinou a palavra do Deus verdadeiro na terra selvagem; e o bronze sagrado ressoou nos vales onde rugia o maracá.

Aí está o batismo de Poti. É interessante notar que, em outra parte do livro, Martim também havia sido batizado pelos índios, recebendo o nome indígena de Coatiabo. No entanto, vale ressaltar as diferenças entre esses dois batismos. O de Martim é cercado de um ritual de pintura de seu corpo, no qual Iracema e Poti vão nos revelando os significados de cada pintura. Depois os três comemoram esse batismo em uma festa bastante animada e alegre. Porém, o que se pode dizer é que esse batismo não representa nenhuma mudança na vida de Martim. Ele continua adorando seu Deus, não tem nenhuma transformação de seus hábitos e práticas, tanto que seu retorno ao Brasil se deu com o intuito de conversão dos

indígenas. Poti, ao contrário, passa a servir ao “Deus verdadeiro”, mas não é só isso, passa a servir também ao rei e a ser governado pelas mesmas leis e regras de Martim. Essa sua mudança é tão profunda que por isso é “até hoje orgulho de sua terra”, por ter sido o primeiro a ver a luz. A vinda de Martim ilumina os selvagens ao trazer a palavra do “verdadeiro Deus” para essa “terra selvagem”, onde “rugia o maracá” e agora “ressoa o bronze sagrado”.

Esse trecho é bastante relevante e complementa o que havia sido destacado na passagem anterior. O contato entre os dois povos se dá de maneira mais que pacífica, ela é servil, submissa. Com essa passagem, fica mais claro o porquê dessa submissão. Apesar da grandeza dos índios, os valores verdadeiros e superiores eram aqueles de Martim. Ele representava o civilizado, em oposição ao selvagem, seu Deus era o verdadeiro, os objetos que cultuava eram sagrados. É por isso que Alfredo Bosi (1993), em sua “Dialética da colonização”, aponta um complexo sacrificial nas obras indianistas de Alencar, pois frequentemente as tramas se resolvem pelo sacrifício voluntário do protagonista. Como é o caso de *Iracema*, que abandona sua tribo e, sem resistência, se entrega docilmente aos braços do conquistador europeu, além de sacrificar sua própria vida pelo seu amor a Martim. Mas a ideia de sacrifício permeia toda a obra, seja quando Araquém atribui ao guerreiro branco poder de decisão em sua tribo, seja quando Poti abandona seus familiares para acompanhar Martim, ou quando ele é batizado, sacrificando seus valores e modos de vida em nome daqueles exaltados por seu amigo. A ideia do complexo sacrificial é que a nobreza dos fracos só pode ser alcançada com o sacrifício das suas vidas, dos seus valores e dos seus modos de viver e perceber o mundo. Além disso, outra característica desse complexo é que essa devoção do selvagem para com o homem branco é sempre apresentada por Alencar de forma heroica. O grande heroísmo do representante mais típico da nação seria o seu sacrifício em prol dos valores europeus.

3.3 – “Iracema” do ponto de vista dos recursos estilísticos

Depois de ter explorado a construção do enredo de *Iracema*, parto para uma análise de sua construção estética, dos seus recursos estilísticos, o que vai complexificar bastante essa discussão.

Como já afirmei, o autor tinha por intenção elaborar uma literatura que contribuísse para o progresso da nação e para a compreensão do que tínhamos de mais próprio, da nossa identidade nacional. Essa busca, entretanto, vai para além da elaboração de uma literatura

com uma temática própria (a do indígena e de nossa natureza); ela atinge a própria forma de escrever, em particular, e mesmo de uma modificação da língua brasileira, em geral. Alencar tinha a intenção de elaborar uma língua própria no Brasil. Um modo de falar e de escrever que se diferenciase da maneira que se fazia em Portugal.

Em seu pós-escrito, o autor empreende uma disputa com alguns renomados gramáticos e literatos da época, sobretudo portugueses, que o acusavam de não seguir o rigor da língua, ser incorreto e descuidado. Nesse sentido, Alencar se defende e argumenta contra cada uma das acusações, que vão desde críticas quanto ao emprego de formas verbais até a maneira de utilização de pronomes, de palavras, de acentos gráficos, dentre outros. O seu principal argumento é a defesa da liberdade de invenção de uma nova língua, ao sabor do espírito romântico que buscava o rompimento com o cânone e com os padrões clássicos, aqui representados pelos gramáticos portugueses defensores do purismo da linguagem. Com isso, Alencar empreendia o que, para ele, seria a construção de nossa língua brasileira. Para Haroldo de Campos (1990), em um artigo intitulado “Iracema- uma arqueografia de vanguarda”, esse problema de fundar uma literatura nacional e uma “forma de expressão” particular era o conteúdo concreto travado pela práxis literária da época. Sendo assim “criar uma nova expressão era criar liberdade e a baliza negativa dessa liberdade estava justamente no purismo vernacular português” (CAMPOS, 1990, p. 68). Nesse aspecto, para Haroldo de Campos (1990), Alencar se comporta como uma espécie de tradutor que aspira à radicalidade, “estranhando” o português canônico e empreendendo uma “tupinização” da linguagem. Com isso, tinha a intenção de chegar às fontes linguísticas, de submeter o português aos “modos de pensamento indígena” de onde sairia o “verdadeiro poema nacional”.

Alencar afirma que o corpo de uma língua, seus sons e vozes, sua substância material só podem ser modificados pelo uso do povo. Contudo, aponta também para a importância e influência dos bons escritores nessa empreitada, porque esses talhariam e lapidariam o dialeto vulgar. O ofício de Alencar, na sua própria concepção, seria, portanto, polir as transformações operadas pelos “representantes de tantas raças, desde a saxônia até a africana, que fazem neste solo exuberante amálgama de sangue, das tradições e das línguas” (ALENCAR, 1967, p. 330).

Aqui podemos perceber algumas das intenções e concepções de Alencar, que certamente confluem na forma de construção de sua literatura. O próprio elemento da docilização do contato já estava expresso em suas concepções acerca da formação de nossa

língua, fruto de um “exuberante amálgama” dos diferentes povos presentes no Brasil. Nesse sentido, caberia aos escritores apenas purificar esse material bruto proporcionado pelo encontro e pela mistura de raças que se dava no Brasil.

Voltemos agora ao texto para que seja possível perceber essas intenções postas na prática de sua escrita. Começo com uma das primeiras cenas do livro, o capítulo em que se descreve o encontro de Iracema e Martim. Logo em seu início, está a conhecida caracterização de Iracema. Trago-a, pois já é possível, a partir dela, levantar alguns elementos interessantes (ALENCAR, 1967, p. 258).

Iracema, a virgem dos lábios de mel, que tinha os cabelos mais negros que a asa da graúna, e mais longos que seu talhe de palmeira.

O favo da jati não era doce como seu sorriso; nem a baunilha recendia no bosque como seu hálito perfumado.

Mais rápida que a ema selvagem, a morena virgem corria o sertão e as matas do Ipu, onde campeava sua guerreira tribo, da grande nação tabajara. O pé grácil e nu, mal roçando, alisava apenas a verde pelúcia que vestia a terra com as primeiras águas.

É interessante notar, nesse trecho, a grande presença de metáforas e comparações, as quais tomam como ponto de referência as maravilhas da flora e da fauna local. Nessa passagem, o efeito comparativo revela as extraordinárias beleza e habilidade de Iracema. A índia possuía características que superavam a já imensa e incrível natureza do país. Com isso, Alencar concebe os aspectos naturais como elementos grandiosos, dignos de serem narrados, os quais representariam também o que tínhamos de mais específico. Ao usar esses elementos para descrever Iracema, Alencar conseguia dois objetivos. O primeiro é que a caracterizava como um ser incrível, engrandecendo aquela, que no livro, seria a mais típica representante de uma das matrizes que dá origem ao povo brasileiro. O outro ponto a ser destacado é que esse tipo de comparação aproxima Iracema ao reino da natureza, do selvagem, portanto, do que é oposto ao civilizado e a todas as características a ele associadas. É como se não pudéssemos dissociar o elemento natural do próprio ser da personagem e com isso atrela-se a sua imagem à da natureza pura, inocente e intocada. Isso remete aos ideais do próprio Romantismo, de fuga da civilização e da ideia do bom selvagem ainda não contaminado pelas doenças da modernidade. O interessante é notar como isso, que já havia sido destacado vendo *Iracema* do

ponto de vista do enredo, ganha sua lógica na construção estética do livro, reforçando ainda mais essa ideia.

Outro elemento fundamental é o da empreitada de “tupinização” da linguagem, que nesse trecho pode ser percebida pela utilização de palavras como *graúna*, *jati* e *Ipu*. A utilização dessas palavras por Alencar foi fruto de estudos do autor para conseguir atingir suas intenções de “brasilização” da linguagem, tanto que, nas notas do fim do livro, várias dessas palavras são explicadas em suas origens etimológicas. Sua utilização, além de funcionar nesse sentido, consegue dar ao cenário a caracterização da nossa natureza, pois ele passa a ser pintado com as “cores locais”, por assim dizer.

Passemos agora para alguns trechos ao longo da obra (ALENCAR, 1967):

Refresca o vento.

O rulo das vagas precipita. O barco salta sobre as ondas e desaparece no horizonte. Abre-se a imensidade dos mares; e a borrasca enverga, como o condor, as foscas asas do abismo. p. 257

O ancião fumava à porta, sentado na esteira de carnaúba, meditando os sagrados ritos de tupã. O tênue sopro da brisa carneava, como flocos de algodão, os compridos e raros cabelos brancos. De imóvel que estava, sumia a vida nos olhos cavos e nas rugas profundas. p. 259

O galo da campina ergue a poupa escarlate fora do ninho. Seu límpido trinado anuncia a aproximação do dia.

Ainda a sombra cobre a terra. Já o povo selvagem colhe as redes na grande taba e caminha para o banho. O velho Pajé que velou a noite, falando às estrelas, conjurando os maus espíritos das trevas, entra furtivamente na cabana. p. 261

Na cabana silenciosa medita o velho Pajé.

Iracema está apoiada no tronco rudo que lhe serve de esteio. Os grandes olhos negros, fitos nos recortes da floresta e ramos de pranto, estão naqueles olhares longos e trêmulos enfiando e desfiando os aljôfares de lágrimas que rorejam as faces. p. 270

Treme a selva com o estrupido da carreira do povo tabajara. O grande Irapuã, primeiro, assoma entre as árvores. Seu olhar rúbido viu o guerreiro branco entre nuvens de sangue; o ronco bravio do tigre rompe de seu peito cavernoso.

O chefe tabajara e seu povo iam precipitar sobre os fugitivos, como a vaga encapelada que arrebenta o Mocoripe. p. 284

- Por que chamas tu Mocoripe, ao grande morro das areias?

-O pescador da praia, que vai na jangada, lá onde voa a ati, fica triste, longe da terra e de sua cabana, em que dormem os filhos de seu sangue. Quando ele torna e seus olhos primeiro avistam o morro das areias, o prazer volta a seu coração. Por isso ele diz o morro das areias dá alegria. p. 288

O que essas passagens de partes aleatórias e de diversos momentos do livro têm em comum? A princípio e sem contextualização, elas não têm muitos elementos compartilhados, mas eu as trouxe dessa maneira para mostrar um elemento que perpassa todo o livro. Podemos notar, em todos os trechos apontados e ao longo de todo o livro, a utilização de poucas partículas de ligação, poucas conjunções. No lugar disso, Alencar dá preferência aos pontos, às vírgulas, aos pontos e vírgulas. Com isso, nosso escritor evita o uso de muitas orações em um único período. Em seu pós-escrito, Alencar entra em um debate com um escritor português, para quem, ao contrário, “os nervos do estilo são as partículas, especialmente as conjunções, que teciam as frases dos autores clássicos, e serviam de elos à longa série de orações amontoadas em um só período” (ALENCAR, 1967, p. 334). Por isso, o literato português considerava o estilo alencariano frouxo e desleixado. Em sua defesa, nosso autor considera que “em vez de robustecer o estilo e dar-lhe vigor, essa acumulação de orações ligadas entre si por conjunções relaxa a frase, tornando o pensamento difuso e lânguido” (ALENCAR, 1967, p. 335). E prossegue (1967, p. 335):

As transições constantes, a repetição próxima das partículas que servem de atilhos, o torneio regular das orações a sucederem-se umas às outras pela mesma forma, imprimem em geral ao chamado estilo clássico certo caráter pesado, monótono, e prolixo, que tem sua beleza histórica, sem dúvida, mas está bem longe de prestar-se ao perfeito colorido da ideia. Há energias do pensamento e cintilações do espírito, que é impossível exprimir com semelhante estilo.

Para os clássicos, aquele que seria o estilo ideal é para Alencar flácido e lânguido, pois misturaria ideias distintas, embaçaria o pensamento e sacrificaria a lucidez e a harmonia da

gramática. Mas há, para mim, outro aspecto que o estilo de Alencar proporciona e que é a própria forma do livro. Trata-se justamente do tom de louvação e engrandecimento, portanto de docilização, pois tudo é magnífico. Até mesmo os momentos de conflito são assim descritos, de forma grandiosa, a exaltar os feitos dos personagens. Se voltarmos aos trechos apontados, notaremos como as constantes pausas e os períodos curtos dão ao texto um tom solene. A leitura é, dessa maneira, feita pausadamente, dando mais importância a cada período do que se fossem longos e únicos. Dessa forma, cada trecho, cada frase, são ressaltados e engrandecidos, ganham sentido neles mesmos. Sendo assim, o texto adquire um tom ameno, reforçando o fato de que, mesmo os momentos de tensão não causam incômodo grande no leitor, porque eles se dão sempre por causas nobres, grandiosas, seja pelo amor de Iracema e Martim, seja para lutar em prol desse amor ou para salvar o filho dos dois.

Com esse artifício estilístico, Alencar consegue empreender uma de suas intenções apontadas desde o prólogo de sua obra. Que este fosse um livro para “desenfastiar o espírito das cousas graves que o trazem ocupado” (ALENCAR, 1967, p.255), imaginado na “limpidez desse céu de cristalino azul” (ALENCAR, 1967, p.255) e para ser lido “na varanda da casa rústica ou na fresca sombra do pomar, ao doce embalo da rede, entre os murmuros do vento que crepita na areia, ou farfalha nas palmas dos coqueiros” (ALENCAR, 1967, p.255). Sendo assim, Alencar empreende uma narrativa em tom grandioso, solene e que acaba por amenizar os conflitos e tensões existentes no enredo. É dessa maneira, portanto, que Alencar consegue formular a lógica interna do seu romance, na qual o encontro entre europeus e indígenas é aparentemente pacífico, harmonioso, dócil, grandioso, fruto de um amor sem igual, mas que encobre uma relação servil e de submissão. O tom de louvor, de engrandecimento é, portanto, a própria forma do romance. É essa a maneira que Alencar encontra de deixar frouxas as tensões entre selvagem e civilizado, entre colono e colonizador, as quais estruturam toda a formação do livro. Como vimos anteriormente, a forma do romance é também história. Isso quer dizer que a maneira como as obras alencarianas se estruturam se relaciona fortemente com o contexto de sua produção, de maneira que a lógica da “sociedade interna do romance” se confunde com a realidade sócio-econômica-política-cultural, na qual foi concebida (fazem parte de uma mesma totalidade). No próximo capítulo, explorarei melhor essa relação entre forma e contexto, para poder completar a investigação.

CAPÍTULO IV

A DIALÉTICA “LOCAL X UNIVERSAL” É A FORMA DOS ROMANCES

Apesar das diferenças entre as duas obras, há alguns elementos comuns. Ambas são marcadas por tensões que separam natureza de sociedade, selvagem de civilizado, colonizado de colonizador e senhor de escravo. Porém, mesmo que os romances tenham sido estruturados nessas tensões, as quais influenciam a formação dos romances em vários aspectos, desde a elaboração do cenário, dos personagens, do enredo, escolhas estéticas, nos dois casos é constante a tentativa de harmonização, de diminuição das distâncias que separam os polos. Contudo, a pretensão por afrouxar as tensões não é capaz de horizontalizar as relações. Essa tentativa não significa deixar os polos no mesmo patamar; a civilização e as palavras que a ela se relacionam continuam acima da selvageria e dos seus correlatos, pois nas duas obras o elemento que permite a harmonização é a submissão dos heróis indígenas pelos seus senhores colonizadores.

É preciso dizer, porém, que isso não se dá de forma fixa. É fruto de uma tensão, um cabo de guerra, o qual por vezes se afrouxa, por vezes se aperta, por vezes um polo ganha espaço e por outras perde. Não é possível afirmar que as obras de Alencar são reproduções estreitas dos valores europeus, disfarçadas por uma capa de busca por autenticidade. Isso seria reducionista. É preciso fazer uma análise dialética disso. Ambos elementos estavam presentes. Tomemos como exemplo a tentativa de “tupinização” da linguagem: era uma clara tentativa de rompimento com o português canônico, no entanto, não é possível esquecer dos limites, nos quais essa intenção esbarrava e nos pontos em que os valores europeus eram realmente reforçados. Todos esses elementos robustecem a ideia de que tensões embasaram a produção dessas obras: por um lado, tentativa de autonomização, e, por outro, a influência europeia que parecia impossível de ser rompida. Isso pode ser percebido em vários momentos da obra, como foi mostrado, mas fica muito claro na tentativa de elaboração do herói nacional. Se por um lado nosso herói precisava ser um “típico filho da terra”, um índio selvagem; recair sobre os valores de selvageria seria diminuí-lo. Nesse sentido, os heróis dos romances são construídos a partir dessas contradições.

Se todas aquelas contradições apresentadas ao longo da análise das obras estão presentes e influenciam a própria maneira como elas são narradas e construídas formalmente

há, porém, outra tensão mais ampla que engloba todas as outras: aquela que diz respeito a tensão entre o local e o universal ou entre o “autenticamente brasileiro” e o europeu, entre aquilo que tentava se autonomizar e o que era reconhecido como universal e superior. Nesse sentido, de uma maneira mais ampla, a tensão entre o local e o universal se constituiu como a própria forma dos romances. Era esse dilema que guiava a escrita das obras analisadas e que influenciava na estruturação dos romances. Porém, como já disse várias vezes, essa forma é histórica, é política. Ela se relaciona fortemente com o contexto em que se dava a produção alencariana.

Qual era esse contexto? Esse contexto já foi apresentado antes, a partir da interpretação de Roberto Schwarz (1990; 2001), mas, em resumo: tratava-se de um momento em que o Brasil acabava de se tornar independente, sair de três séculos de colonização e exploração formal de suas terras e povos, para entrar no mercado internacional e se integrar na divisão internacional do trabalho. Essa inserção, entretanto, não corresponde a uma transformação completa na nossa sociedade. Ainda tínhamos uma economia de exploração, baseada em latifúndios, voltada para o mercado externo e realizada a partir da mão de obra escrava. Nesse sentido, o Brasil se inseria no capitalismo global, mas não compartilhava completamente dos valores liberais, na forma como o capitalismo se desenvolvia na Europa. Para Schwarz (2001), o máximo exemplo desse descompasso estava na contradição entre liberalismo e o escravismo, que fazia com que houvesse a impressão de que valores como democracia, igualdade, liberdade não teriam lugar entre nós. Portanto, o Brasil se encontrava formalmente independente, mas ainda política e economicamente dependente dos europeus. Esse contexto político-econômico-cultural fazia com que o Brasil vivesse numa tensão entre buscar ser um país grandioso, autossuficiente, independente e, ao mesmo tempo, a dificuldade disso acontecer, justamente, por causa da sua situação político-econômica-cultural. Havia, assim, um reconhecimento de que a Europa, sua economia, política, cultura, eram superiores e também de que essas ideias não cabiam aqui. A tensão entre o local e o universal era, também, a tensão em que estava posta a sociedade brasileira da época.

Essa tensão faz parte da mesma cadeia de relações que explica a maneira como a literatura alencariana foi produzida. Dessa maneira, a dialética entre local e universal que forma e influencia toda a construção daquelas obras analisadas, era a maneira como a sociedade brasileira da época se conformava: numa tensão entre ser um país grandioso e autônomo e a consciência de sua dependência em relação aos europeus. Nesse sentido, é

possível enxergar como a forma dos romances alencarianos é também política, é também história, fazem parte todos de uma grande totalidade.

É importante retomar agora algo que tinha escrito ainda no primeiro capítulo: trata-se da interpretação de Lukács (2000) sobre o romance europeu do século XIX. Para o autor, as principais características desse romance tinham relação com a cisão, ou a tensão entre o eu e o outro, o sujeito e o objeto, o indivíduo e a sociedade. Os personagens do romance europeu, por exemplo, viviam uma constante angústia por não se reconhecerem na sociedade, por perceberem que suas ânsias e suas vontades não se realizavam mais na sua comunidade. Dessa forma, o tamanho do personagem é sempre diferente da sociedade, eles não se compatibilizam mais. Dom Quixote é um bom exemplo do herói romanesco. Nesse caso, os sonhos, as imaginações do herói, suas pretensões, são muito maiores do que o seu mundo lhe oferece, por isso, ele cria seu próprio universo, ele fantasia sua própria realidade. Por outras vezes, porém, o personagem romanesco se sente esmagado pelo mundo, seus sonhos são compactados pela realidade social e ele não consegue se realizar. Essa cisão entre o eu e o outro, influencia diretamente na maneira como o livro se estrutura. Essa dialética é a própria forma do romance europeu do século XIX. Porém, Lukács (2000), em seu “A Teoria do romance” também trabalha com uma concepção historicizada de forma. Portanto, para ele, essa característica do romance se relaciona fortemente com o contexto da época que gera a perda da totalidade da vida e a impossibilidade do reconhecimento do sujeito na sociedade. Lukács para por aí sua explicação, mas podemos dizer que isso se relaciona com um crescente processo de individualização, promovido pela divisão do trabalho; com a perda das explicações mágicas e totais; com um processo que faz com que o modo racional de ver o mundo seja o mais legítimo; dentre outros aspectos já explorados anteriormente.

Se compararmos a interpretação de Lukács sobre o romance europeu do século XIX com a análise dos dois romances trabalhados aqui, é possível notar muitas diferenças. Já que tomamos como exemplo a forma como os personagens eram desenvolvidos nos romances estudados por Lukács, pensemos como os personagens das obras indianistas foram construídos. A tensão que separa os indivíduos da sociedade raramente abala algum personagem alencariano, dificilmente temos um personagem que não se sinta bem com seu mundo, com sua sociedade, eles normalmente são inteiros, suas características são fixas e lhes acompanham do início ao fim da obra. Os personagens não parecem sofrer com uma fragmentação, o que torna suas ações e gestos previsíveis, pois eles não se veem angustiados

diante de um mundo que se separa deles. É possível perceber algumas exceções em dados momentos, mas não constituem a construção dos personagens como um todo. Há por vezes alguns conflitos entre as vontades de alguns personagens e as barreiras que a sociedade lhes impõem, no entanto isso ocorre em passagens casuais e não interfere o cerne da elaboração das obras, como no caso do romance europeu. A tensão constituidora dos romances investigados aqui é a que separa o local do universal. É ela que influencia na formação das tramas, do enredo, dos personagens, cenários, escolhas estéticas e assim por diante. A tensão, sobre a qual se assentam os romances alencarianos não é a do sujeito que se sente maior ou menor que a sociedade, a tensão que embasa a formação das obras analisadas é a da tentativa de autonomização que esbarra o tempo todo nos valores universais, que esbarra o tempo todo no que é consagrado e legítimo. É essa dificuldade que estrutura “O Guarani” e “Iracema”, ela guia a produção dessas obras em vários aspectos, como vimos no capítulo anterior.

4. 1 – Por que o universal é o europeu?

Toda a discussão que estou construindo aqui visa responder, mais adiante, como se construiu o projeto de nação, de identidade e diferença de José de Alencar, afinal esse é a principal objetivo desta pesquisa. Uma importante questão que precisa ser levantada é: o que fez com que o polo do universal dissesse respeito particularmente ao que é europeu e aos seus valores? Para responder isso, vou me distanciar um pouco da discussão e retomá-la novamente mais adiante. É preciso historicizar essa oposição entre local e universal para desnaturalizá-la e compreendê-la melhor.

Tomarei como foco de análise uma interpretação de Weber que tenta responder a mesma questão que propus. Apesar de especificar a análise em sua interpretação, é possível dizer que não era uma ideia particular a ele, mas era uma forma de ver o mundo comum à época e que ainda hoje exerce grande influência na forma como entendemos o mundo.

Em sua introdução ao livro “A ética protestante e o espírito do capitalismo” (2001), Max Weber inicia com uma afirmação que vale ser citada por completo, pois mostra que a preocupação em saber os motivos da universalidade dos valores europeus estava presente em sua obra:

Ao estudarmos qualquer problema da história universal, o produto da moderna civilização europeia estará sujeito à indagação sobre a que combinações de circunstâncias se pode atribuir o fato de na civilização ocidental, e só nela, terem aparecido fenômenos culturais, que, como queremos crer, apresentam uma linha de desenvolvimento de significado e valor *universais* (2001, p. 23).

A questão que Weber (2001) se propõe a responder é a mesma que levantei antes, ou seja: quais foram os fatores que fizeram com que o modo ocidental de ver o mundo fosse considerado o único universalmente válido? O que fez com que todas as bases primordiais, sobre as quais o ocidente moderno se assentou, gozassem do mesmo *status* universal? Que motivos fizeram com que só a ciência, a arte, o modo de vivenciar a realidade, o direito e o Estado ocidentais pudessem ser os únicos tidos como universais?

Weber (2001) tem uma resposta para isso e ela está no processo que fez com que a razão fosse a maneira primordial de explicação do mundo no ocidente. A universalidade da forma racional de ver o mundo seria, dessa maneira, resultado de processos internos à própria cultura ocidental e às características intrínsecas a ela. No entanto, Weber deixa de lado um elemento que parece ser fundante da experiência moderna e primordial para que ela alcançasse o tão falado caráter universal, qual seja: o processo de colonização. Seria impensável que uma única maneira de experienciar e perceber o mundo fosse considerada universal sem que inúmeras outras fossem caracterizadas como inválidas e sem sentido - e é justamente esse o efeito da experiência colonial.

Com base no que foi dito: primeiro tentarei mostrar dentro da obra do próprio Weber como ele compreende o processo que alçou o modo ocidental de ver o mundo como o único universalmente válido, a fim de evidenciar minha hipótese de que ele deixa de lado o processo de colonização para a explicação desse fenômeno. Em seguida, preocupo-me em mostrar como a experiência colonial foi base da construção do caráter universal da cultura do ocidente.

4.2 – Weber e a universalização da cultura ocidental

Para começar, mostrarei um pouco do pensamento de Weber de uma forma geral, no entanto pretendo ir afunilando os argumentos de forma a chegar aos pontos mais importantes para a discussão proposta no trabalho. Os estudos desse autor são voltados para a compreensão da moderna sociedade ocidental, levando em conta sua complexidade e problemas. Para desenvolver sua sociologia, toma por base analítica o indivíduo e a maneira como ele busca dar sentido a suas ações e ao seu lugar no mundo. Para Weber, a vida social é entendida como luta pelo sentido da existência. Essa luta seria o motor do processo de racionalização e se manifestaria na cultura. Por isso que ele considera a racionalização como um processo comum a diversas culturas e nos mais diversos campos da sociedade

(conhecimento, arte, religião, política etc.). O processo de racionalização estaria, dessa forma, regendo as mais diversas manifestações culturais e modos de ver o mundo, sendo, na verdade, um processo comum de tentativa de encontrar uma explicação para o sentido da realidade.

O que é peculiar ao ocidente moderno é o racionalismo: uma maneira de enxergar a realidade que é orientada, prioritariamente, pela razão. O racionalismo traz diversas modificações na sociedade e na maneira como ela é vivenciada. A primeira a ser destacada diz respeito ao desencantamento do mundo, que se refere à perda das explicações mágicas e sobrenaturais sobre os fenômenos. Significa que a compreensão do universo não estaria legada a pessoas e habilidades especiais, mas que o conhecimento seria acessível a qualquer um e a qualquer momento. Para Weber:

Significa principalmente, portanto, que não há forças misteriosas incalculáveis, mas que podemos, em princípio, dominar todas as coisas pelo cálculo. [...] Já não precisamos recorrer aos meios mágicos para dominar ou implorar aos espíritos, como fazia o selvagem, para quem esses poderes misteriosos existiam. Os meios técnicos e cálculos realizam o serviço. (1982, p. 165).

Correlata ao desencantamento do mundo, temos a segunda consequência. Antes da modernidade e do domínio da razão, o que se observava era uma unidade das explicações. Com a ascensão e a coexistência de diversos sistemas valorativos (o que Weber chama de “politeísmo de valores”), ocorre a autonomização das esferas de valor sendo regidas por diferentes instâncias tais como a ciência, o direito e a arte. Se hoje o que é verdadeiro, o que é falso, belo, feio, certo e errado é regido por diferentes instâncias, antes da modernidade esses valores se confundiam, porque estavam intimamente ligados. Era possível que uma sociedade tivesse todos esses valores regidos pela religião e que eles estivessem relacionados (o que é certo é belo e verdadeiro, por exemplo), mas o que ocorre na modernidade é que com a coexistência de diversos sistemas valorativos essas esferas de valor se autonomizam.

Essas consequências acabam por gerar uma terceira: trata-se do surgimento de um modo de ver e sentir o mundo, um *ethos* racional. É precisamente esse *ethos* que Weber pretende identificar ao longo de toda “A ética protestante e o espírito do capitalismo” (2001), um modo de vida correspondente ao sistema econômico capitalista, uma maneira de viver a realidade que combine com esse sistema econômico (pelo menos em sua fase de desenvolvimento). Um dos principais fatores encontrados por Weber, no desenvolvimento desse *ethos*, é a expansão do protestantismo e do seu modo ascético e metódico de vida. O que ele percebe é que, mesmo na religião, é possível perceber um processo claro de racionalização. As religiões vão deixando as explicações e rituais mágicos cada vez mais de

lado, até o seu ápice, encontrado por Weber no protestantismo. Nessa religião, o contato entre Deus e o fiel era minimamente mediado por rituais, o que impedia que este condicionasse seu modo de vida à tentativa de salvação por meio de ritos e mágicas. Para o protestante, nada mais poderia ser feito para sua salvação, além de honrar o nome de Deus na terra, através de seu trabalho duro e constante, de uma vida regrada e sem desperdícios. Nesse contexto, a acumulação do dinheiro não era condenada, mas, pelo contrário, era sinal de recompensa pelo esforço.

Para Weber (2001), essas características combinam perfeitamente com o momento de ascensão do moderno capitalismo, isto é, em seu momento de acumulação. Para além disso, trata-se de um fato importante para a emergência da razão como maneira primordial de explicação e de vivência do mundo.

No início de “A ética protestante e o espírito do capitalismo” (2001), logo depois de questionar os motivos que levaram a cultura moderna ocidental ao patamar da universalidade, o autor inicia uma comparação entre diversas formas de manifestação cultural e de maneiras de viver o mundo em relação ao ocidente. Como já foi dito, o elemento primordial, tido como peculiar ao ocidente, é o racionalismo - a maneira racional de ver o mundo.

Por exemplo, ao falar da ciência como o único modo de conhecimento num estágio de desenvolvimento válido, Weber (2001) se refere ao seu caráter racional para justificar tal fenômeno. Ele dá uma série de exemplos de maneiras como diversas áreas do saber, tais como a astronomia, a geometria, as ciências naturais, a medicina, a química, a história, as codificações jurídicas etc. desenvolvidas no Egito, na China, na Índia e na Babilônia, embora tenham conseguido alto grau de desenvolvimento, eram limitadas, já que careciam de formas sistemáticas de pensamento, de métodos e conceitos racionais.

Destaca, também, que o mesmo processo ocorreu, em outras culturas, no âmbito das artes, da arquitetura, da pintura, dentre outros. Mesmo nesses casos, havia a carência daquilo que é peculiaridade das culturas ocidentais: o refletir sobre o próprio processo de construção do conhecimento (característica do racionalismo), o qual se dava a partir da elaboração de métodos, de conceitos e sistemas de pensamento.

O racionalismo não fica restrito, contudo, ao campo da produção de conhecimento e ao campo artístico. Ele se espalha para os mais diversos âmbitos e se infiltra na própria organização da sociedade através do Estado, da existência dos funcionários públicos especialmente treinados, na organização político-partidária, na elaboração das leis e chega até

o capitalismo, considerada a forma mais decisiva da vida moderna. Para Weber (2001), a busca pelo lucro, pelo ganho do maior montante de dinheiro possível não tem relação direta com o capitalismo, o que é próprio a esse sistema político e econômico é a busca *racional* pelo lucro, ajustada por cálculos, baseada numa contabilidade, organização do trabalho livre e indústria racionais.

Acima de tudo, o racionalismo passa por uma maneira de ver, vivenciar e experienciar o mundo. A modernidade é, portanto, caracterizada por esse *ethos* racional, no qual, a maioria das ações se dá com vistas a um fim determinado e a uma tentativa de adequação dos melhores meios (pensados através de métodos e cálculos) a esse fim.

É essa cultura moderna ocidental, a qual tem na racionalidade a principal maneira de perceber o mundo e de construir conhecimento, que Weber (2001) identifica como a única que adquiriu *status* universal. Ao falar sobre a maneira como o moderno capitalismo se desenvolveu no ocidente o autor questiona:

E por que os interesses capitalistas não fizeram o mesmo na Índia ou na China? Por que lá o desenvolvimento científico, artístico, político ou econômico não tomou o mesmo caminho de racionalização que é peculiar ao Ocidente? Porque em todos os casos acima o problema é o racionalismo peculiar e específico da cultura ocidental. (2001, p.32)

Acerca disso algo importante que Antônio Flávio Pierucci (2005) aponta em seu livro “O desencantamento do mundo”, ao falar sobre “A ética protestante e o espírito do capitalismo”, é que a racionalização da vida representou uma dominação sistemática do mundo natural. Pierucci aponta que, para Weber, o mundo era “animado”, “encantado”, possuía vida própria. Foi necessário, dessa forma, que houvesse um longo processo histórico para desencantá-lo. Esse desencantamento propiciou sua objetivação e, como tal, a possibilidade de ser dominado. Esse é justamente o processo que leva a cisão entre o indivíduo e o mundo ao seu redor, apontado por Lukács como fundamento da produção do romance. Essa quebra do encanto era fundamental para que o mundo pudesse ser transformado. É por isso que, para Weber, a ausência do desencantamento do mundo é que explica o atraso do mundo não ocidental. Assim, podemos concluir que, para ele, o elemento que fez com que a cultura moderna fosse a única a possuir caráter universal foi o processo de racionalização que gerou o racionalismo. É quase como se ele dissesse que a forma de vida ocidental fosse em si melhor do que as outras.

É relevante notar que Weber está falando da universalização dos valores europeus ligados a razão, valores estes aos quais o próprio Romantismo europeu se opunha. Sendo assim, é possível notar uma tensão dentro da própria Europa sobre quais os valores a serem seguidos. No entanto, apesar dessas nuances, há uma espécie de consenso de que os valores modernos europeus, independentemente de quais sejam, são os universais, são legítimos. Mesmo que tenha tomado a interpretação de Weber para exemplificar um tipo de pensamento, é possível dizer que a percepção de que os valores europeus são em si mesmos legítimos, valorosos, superiores, é muito difundida entre as ciências humanas e no senso comum. A exclusão da análise do processo de colonização é recorrente e é essa brecha que pretendo ajudar a fechar a seguir.

4.3 – O processo de colonização e a universalização da cultura moderna ocidental

Ao longo do que foi dito, nada se falou da colonização e a consequente eliminação de outras culturas, maneira através da qual a cultura moderna do Ocidente pôde atingir esse caráter universal. Sobre isso, Santiago Castro-Gómez, em seu artigo intitulado *Ciências sociais, violência epistêmica e o problema da invenção do outro* (2005, p. 83), diz algo bastante pertinente:

A persistente negação deste vínculo entre modernidade e colonialismo por parte das ciências sociais tem sido, na realidade, um dos sinais mais claros de sua limitação conceitual. Impregnadas desde suas origens por um imaginário eurocêntrico, as ciências sociais projetaram a idéia de uma Europa *ascética e autogerada*, formada historicamente sem contato algum com outras culturas (Blaut, 1993). A racionalização em sentido weberiano teria sido o resultado da ação *qualidades inerentes* às sociedades ocidentais (a passagem da tradição à modernidade), e não da interação colonial da Europa com a América, a Ásia e a África a partir de 1492. Deste ponto de vista, a experiência do colonialismo resultaria completamente irrelevante para entender o fenômeno da modernidade e o surgimento das ciências sociais. Isto significa que para os africanos, asiáticos e latino-americanos, o colonialismo não significou primariamente destruição e espoliação e sim, antes de mais nada, o começo do tortuoso mas inevitável caminho em direção ao desenvolvimento e à modernização. Este é o imaginário colonial que tem sido reproduzido tradicionalmente pelas ciências sociais e pela filosofia em ambos os lados do Atlântico.

Por isso, tentarei mostrar a relevância de levar em conta o processo de colonização para melhor compreender o surgimento da cultura moderna ocidental e os motivos que a alçaram ao patamar de universalidade. Tendo isso em vista, trago a interpretação de alguns teóricos, para os quais, é imprescindível que se leve em conta a colonização para a compreensão da modernidade e da maneira como ela se forjou.

Início trazendo à tona alguns elementos do pensamento de Boaventura de Sousa

Santos (2010) que podem contribuir no debate. Primeiramente, o autor parte da ideia de que a injustiça social global estaria diretamente ligada à injustiça cognitiva global, ou seja, as desigualdades não se dão apenas no plano econômico e político, mas se alastram para a própria maneira de conceber o mundo, já que apenas uma das inúmeras possíveis adquiriu o status de universalidade. Para Boaventura, o pensamento moderno ocidental é abissal, ou seja, dividido por distinções visíveis ou invisíveis (mas estas sustentam aquelas). E estas últimas dividem a realidade em dois lados: o universo “deste lado da linha” (que se refere à cultura do ocidente) e o “do outro lado da linha” (se refere a outros modos possíveis de percepção do mundo). Essa divisão se dá de tal forma que o outro lado da linha é tido e produzido como inexistente, irrelevante e incompreensível. Tudo que está do outro lado da linha é excluído de maneira radical, pois está fora até do que a concepção hegemônica considera como o Outro. Nessa forma de pensamento abissal é impossível a presença mútua dos dois lados da linha, pois o que está deste lado da linha só prevalece ao esgotar outras realidades possíveis. A partir disso formulo uma questão é possível formular uma relevante questão: seria possível que, diante de diversas maneiras de percepção do mundo, uma única forma de pensá-lo adquirisse caráter universal sem que inúmeras outras fossem deslegitimadas e consideradas como inexistentes?

Prossigo no raciocínio de Boaventura (2010), que pode nos ajudar nessa questão. Para deixar mais claro o que o autor quer dizer com a ideia de que o que está posto deste lado da linha só pode prevalecer ao excluir o que está do outro lado da linha, ele traz os exemplos do conhecimento e do direito modernos como sendo os melhores representantes da lógica do pensamento abissal. Cada um desses campos cria, segundo Boaventura, subsistemas de distinções visíveis e invisíveis, sendo as últimas o fundamento das primeiras.

Na área do conhecimento, a ciência detém o monopólio da distinção entre o que é verdadeiro e o que é falso, no lugar da filosofia e da teologia, considerados conhecimentos alternativos. O monopólio do conhecimento, que a ciência detém, está dado numa tensão entre as formas científicas ou não científicas de verdade, pois a filosofia e a teologia podem reivindicar, inclusive, um caráter superior ao da ciência. O que Boaventura apresenta é que essas tensões são bastante visíveis, mas que todas elas estão postas deste lado da linha e que sua visibilidade se dá a partir da invisibilidade de outras formas de conhecer. Quando Boaventura fala dessas outras formas de conhecer está se referindo a conhecimentos leigos, camponeses, populares, indígenas, plebeus, dentre outros, os quais estão do outro lado da linha e que são tidos como não relevantes e inexistentes, pois estariam além da divisão entre

verdadeiro e falso existente deste lado da linha. A linha visível que separa a ciência dos outros modernos só existe por estar assentada numa divisão invisível que exclui do debate qualquer outra forma de conhecimento considerada irrelevante por não obedecer nem aos critérios científicos, nem teológicos e nem filosóficos - os únicos considerados aceitáveis. (SANTOS, 2010)

No direito moderno, por seu turno, a divisão visível é entre aquilo que é legal ou ilegal, regido pelo direito do Estado ou pelo direito internacional. Essa distinção é a única relevante diante da lei e, por isso, é considerada universal. Diz Boaventura:

Esta dicotomia central deixa de fora todo um território social onde ela seria impensável como princípio organizador, isto é, o território sem lei, fora da lei, o território do a-legal, ou mesmo do legal e ilegal de acordo com direitos não oficialmente reconhecidos. Assim, a linha abissal invisível que separa o domínio do direito do domínio do não-direito fundamenta a dicotomia visível entre o legal e o ilegal que deste lado da linha organiza o domínio do direito (2010, p.6).

Nos âmbitos da ciência e do direito, as divisões são tais que eliminam tudo aquilo que se encontra do outro lado da linha. Quero dizer que a universalidade das formas que estão postas deste lado da linha só pode existir pela produção da ausência de tudo o que existe do outro lado da linha.

É possível ampliar a interpretação de Boaventura (2010) e pensar que a divisão colocada em linhas visíveis e invisíveis está posta também em outros campos que continuam reproduzindo a lógica de que o único modo de vida coerente está deste lado da linha. Por exemplo, as concepções do que é universal em arte, em política, em economia, no campo dos valores e dos modos de viver o mundo só podem ser produzidas pela construção da irrelevância e da inexistência de outras formas possíveis de vivenciá-las.

Trago ainda outros elementos do autor para pensar o processo histórico que levou à cisão do mundo em linhas abissais. No início da colonização, o debate dos europeus acerca do novo mundo se concentrou exclusivamente no que era o colonial e não em sua organização interna. O colonial foi identificado como estado de natureza, seja por cientistas, seja nas relações políticas, econômicas, nas representações artísticas e nas interpretações filosóficas e sociológicas. Essa identificação do colonial com a natureza diz muito sobre a forma como foi dado o processo de colonização. Se lembrarmos que a ciência moderna está pautada na objetivação da natureza, temos um elemento que faz com que a dominação daqueles povos em “estado de natureza” também fosse legítima, afinal a natureza deveria ser dominada e modificada.

Essa identificação dos sujeitos coloniais com o estado de natureza acaba por negar a humanidade daqueles indivíduos. Suas práticas e conhecimentos eram consideradas incompreensíveis, sem sentido e não eram reconhecidas como humanas ou, pelo menos, não no mesmo nível de humanidade dos europeus. Boaventura (2010) aponta que os humanistas dos séculos XV e XVI concluíram que os selvagens eram sub-humanos e que em 1537 o Papa Paulo III havia dito que a alma dos povos selvagens era um receptáculo vazio, uma *anima nullius*, pronta para receber a fé católica. Outro conceito importante criado na época é o de *terra nullius*, o qual representa o vazio jurídico que justificou a ocupação dos territórios indígenas. Tendo tudo isso que foi dito em vista, é possível perceber como a forma pela qual a modernidade se constituiu teve bases no processo de colonização. A humanidade moderna só pôde existir com a construção de uma sub-humanidade. Para Boaventura: “A negação de uma parte da humanidade é sacrificial, na medida em que constitui a condição para a outra parte da humanidade se afirmar enquanto universal” (2010, p. 10). A universalidade da cultura moderna ocidental apontada por Weber não existiria se uma parte da humanidade e de suas formas de viver não fosse negada e considerada inexistente.

Para ampliar esse debate e reforçar os argumentos de Boaventura de Souza Santos, trago o pensamento de Aníbal Quijano (2009), que pode ajudar nessa discussão. Esse autor faz uma importante distinção entre colonialismo e colonialidade. Quando fala do primeiro se refere:

a uma estrutura de dominação/exploração onde o controle da autoridade política, dos recursos de produção e do trabalho de uma população determinada domina outra de diferente identidade e cujas sedes centrais estão, além disso, localizadas noutra jurisdição territorial. Mas nem sempre, nem necessariamente, implica relações racistas de poder (2009, p. 73).

Ao definir o segundo, afirma que:

A colonialidade é um dos elementos constitutivos e específicos do padrão mundial do poder capitalista. Sustenta-se na imposição de uma classificação racial/étnica da população do mundo como pedra angular do referido padrão de poder e opera em cada um dos planos, meios e dimensões, materiais e subjetivos, da existência social cotidiana e da escala societal (2009, p.73).

É claro que os dois conceitos – colonialismo e colonialidade – estão intimamente ligados, mas ao falar de colonialidade, Quijano, se refere a um processo maior e que se estende até a atualidade. Para ele, a colonialidade está intimamente ligada à modernidade, pois estas teriam sido (e ainda são) as duas principais formas de dominação dos países capitalistas europeus. Com o surgimento da mundialização eurocentrada do capitalismo, novas identidades, novas relações espaciais e novas relações intersubjetivas se formaram mediadas por esse processo.

As experiências do colonialismo e da colonialidade se misturaram com as necessidades do capitalismo gerando um novo universo, no qual as relações intersubjetivas eram dadas a partir de uma dominação eurocentrada. Para Quijano, é, precisamente, esse novo universo gerado que será, mais tarde, denominado como modernidade (QUIJANO, 2009).

Dentro desse universo foi elaborado um modo de produção de conhecimento que dava conta das necessidades cognitivas do capitalismo: a medição, a objetivação da natureza para o seu controle, de forma que as relações, experiências e identidades geradas pela colonialidade e pelo capitalismo eurocentrado fossem naturalizadas. Essa forma de conhecimento, claramente eurocêntrica, foi imposta no mundo capitalista como a única racionalidade legítima e como símbolo da modernidade. Dessa maneira (para reforçar as ideias de Boaventura), o eurocentrismo não é exclusividade dos países europeus, ou dos principais centros do capitalismo mundial, mas de todos os outros que foram subjugados por esse sistema. Para Quijano:

O eurocentrismo levou virtualmente todo o mundo a admitir que numa totalidade o todo tem absoluta primazia determinante sobre todas e cada uma das partes e que, portanto, há uma e só uma lógica que governa o comportamento do todo e de cada uma das partes. As possíveis variantes do movimento de cada parte são secundárias, sem efeito sobre o todo e reconhecidas como particularidades de uma regra ou lógica geral do todo a que pertencem (2009, p. 83).

Para completar, trago o conceito de violência epistêmica desenvolvido por Gayatri Spivak (2010). Para ela, a violência epistêmica trata-se do “projeto remotamente orquestrado, vasto e heterogêneo de se constituir o sujeito colonial como Outro” (SPIVAK, 2010, p.47). Esse projeto mencionado por Spivak, não é outro a não ser o projeto da modernidade ocidental. A modernidade só pôde ser elaborada conjugada com uma violência epistêmica, a qual serviu para desprezar, desmerecer e ignorar inúmeras outras formas de ver o mundo, alçando a cultura moderna ao caráter de universalidade.

O projeto de dominação ocidental, através da violência epistêmica, como apontado por Spivak, é bem mais sutil e eficiente do que pode parecer, pois dar voz ao Outro significa, na verdade, dar voz a si (valores ocidentais), o que acaba por reforçar a dominação. Então, se por vezes o sujeito colonizado parece ter acesso à voz, ao discurso, muitas vezes isso representa, na verdade, um reforço da sua posição como subalterno, pois a voz é dada, mas é pronunciada como a voz do Outro do ocidente. Para Spivak, não basta simplesmente dar voz ao Outro (já que isso reforçaria seu lugar como Outro). É necessário, portanto, reconhecer a condição de subalternidade para poder superá-la, é preciso desconstruir as supostas verdades

ocidentais, desconstruir a voz do ocidente para poder, finalmente, transformar o Outro em sujeito. Quando Spivak fala isso, ela aponta para a desconstrução das bases sobre as quais a própria modernidade foi construída: é preciso desfazer essas bases, pois são elas que fazem da cultura moderna uma cultura universal pela exclusão de inúmeras outras (SPIVAK, 2010).

Com esses grandes parênteses que fiz no trabalho, espero ter apontado uma falha, uma ausência no trabalho de Max Weber, mas busquei ir além disso e mostrar que essa não é uma falha pontual de um único autor. Na verdade, ela é a visão de um pensador que estava refletindo a modernidade a partir de suas bases, de sua própria lógica. Essa visão não é peculiar a Weber; ela esteve presente em toda a ciência moderna e nos mais diversos campos da cultura ocidental. Outro ponto relevante é ter mostrado como a condição de universalidade ocupada pelos valores europeus é histórica, não é natural e é fruto de um longo processo de violência e expropriação que perdura até hoje.

Além disso, esse trecho do trabalho ajudou a compreender melhor o contexto e as disputas de poder em que a literatura de Alencar estava posta. A tensão entre o local e o universal era fruto de um contexto histórico mundial e mostra como era difícil romper com as barreiras dos valores considerados legítimos. É nesse contexto que a forma alencariana é produzida. A forma dos seus romances era também a forma como a sociedade de sua época se configurava.

CONCLUSÃO

Agora é preciso relacionar o que foi dito com os principais interesses do trabalho e tentar elaborar uma resposta para a principal questão da pesquisa: como se elaborou a ideia de nação, identidade e diferença nas obras indianistas e no pensamento de José de Alencar. Esses parênteses foram importantes para desnaturalizar os conceitos de local e universal e colocá-los no lugar histórico que lhes cabe. Isso traz, a princípio, duas contribuições importantes. A primeira, é que pensar a literatura produzida por Alencar como posta naquela tensão é pensá-la como algo imerso e influenciado por relações de poder muito amplas, em disputas que são globais, em um longo processo de colonização. A força que o universal tem em fazer com que todos passem a pensar, a categorizar e a valorar o mundo a partir de seus princípios encontra, de algum modo, eco na produção de José de Alencar, quando percebemos que a estrutura que mantém o civilizado (os valores universais) está todo o tempo acima do selvagem (do que é local). Ainda que, como já foi dito, isso se dê de maneira fluida, móvel. Ainda que exista busca pela autonomia, ela esbarra o tempo todo no modo universal de ver o mundo. O segundo ponto interessante é pensar que há outro elemento que liga a produção do romance europeu do século XIX, com os romances analisados aqui. Ambos têm estreita relação com a modernidade, ambos só podem ser compreendidos a partir das transformações produzidas nesse momento. Mas, é claro que essa modernidade tem que ser compreendida de uma forma ampliada, sem dissociá-la dos processos de colonização, de violência e expropriação, que tornaram alguns valores universais, legitimados por todos, superiores, e outros valores: locais, selvagens, incompreensíveis e excluídos. Sem levar esse amplo processo em conta não dá para analisar a obra indianista alencariana, o seu projeto de nação, de identidade e diferença com toda a complexidade que é necessária.

Como foi dito anteriormente, a partir do pensamento de Aníbal Quijano (2009), é possível perceber que o eurocentrismo não é exclusivo aos países europeus. O longo processo de colonização, de expropriação e violência não se deu apenas no plano político, econômico e territorial, ele foi além e chegou ao campo da cultura, da arte, dos discursos e modos de ver o mundo – é o que ele chama de colonialidade. Esse longo período de exploração fez com que muitos dos valores e maneiras de vivenciar a realidade europeus fossem alçados a posição de superioridade, de valorização e legitimidade. É claro que não é possível esquecer as

resistências e disputas de poder, no entanto, de uma maneira geral, os valores europeus são aqueles considerados legítimos, coerentes, verdadeiros e os que fogem a eles são desprezíveis.

Tendo isso em vista, fica claro como a tensão entre o dado local e o universal em que Alencar estava posto, diz respeito a uma dialética mais profunda, que separa diferentes modos de viver o mundo. Em um dos polos há um modo legítimo e no outro uma forma considerada desprezível e que pode, no máximo, aproximar-se do anterior.

Nesse sentido, é possível tornar compreensível, mesmo que não aceitemos e discordemos, a maneira como José de Alencar estrutura suas obras e concebe, a partir daí, suas ideias sobre a nação. Como foi dito e reforçado várias vezes é sobre a tensão local x universal que se constrói a sua produção (ao menos aquela analisada aqui), no entanto há sempre um polo que se sobressai, pois é ele que dita as regras, é nesse polo que se encontra aquilo que é legítimo, que é correto. Dessa maneira, mesmo que Alencar se esforce para desenvolver uma literatura autêntica, a mais típica e original do povo brasileiro, mesmo que ele tente ressaltar o dado local, ele esbarra constantemente nos obstáculos impostos pelo polo do universal, que faz com que todos os seus valores sejam considerados legítimos.

Há alguns pontos de semelhança entre as duas obras analisadas, mas um deles parece uni-las de uma maneira mais forte: a maneira como as tensões, presentes ao longo das duas obras, se resolvem. A maneira como elas são concluídas tem a ver com aquele “complexo sacrificial” identificado por Alfredo Bosi (1993) nas obras indianistas de José de Alencar. Os conflitos, as tensões e dicotomias têm seu desfecho no momento em que os personagens indígenas se sacrificam em prol da vida dos personagens brancos, dos conquistadores europeus. Esse sacrifício voluntário é considerado o ato mais heroico possível. Nesse sentido, os nossos heróis nacionais eram aqueles que morriam para salvar os europeus e seus valores. O local se sacrificava em prol do universal.

Tal como aponta Boaventura (2010), uma parte da humanidade precisa ser sacrificada para que a outra possa se afirmar como universal, pois o universal só pode existir se o que é local for sacrificado – é isso que fazem os processos de colonialismo e colonialidade. Se trocarmos universal por civilizado ou europeu e local por selvagem ou índio, para pensarmos melhor as obras de Alencar, veremos que o índio é sacrificado e junto com ele seu modo de vida, para poder salvar o europeu, o colonizador – e aqui estou falando a partir da lógica interna do romance. Nesse sentido, o sacrifício efetuado pelos heróis

indígenas garante que os valores do colonizador sejam colocados na posição de universalidade. É interessante notar como alguns elementos que, num certo sentido, representam a resistência e a valorização do que é particular, do que é próprio, do que fugiria ao domínio europeu, do que seria símbolo da busca por autonomia – por exemplo, a colocação dos índios no posto de herói nacional ou o engrandecimento de nossa natureza –, num outro sentido, representa o reforço dos valores coloniais.

E aqui é preciso se aproximar do pensamento de Spivak (2010). Como foi dito anteriormente, a autora considera como violência epistêmica um projeto de transformação do sujeito colonial na figura do Outro. Esse projeto é, justamente, o da modernidade ocidental que necessita do Outro para se constituir como Eu, como sujeito, como aquele que dita as regras. O que é novo na interpretação de Spivak é a ideia de que essa violência epistêmica é mais sutil do que parece. Para ela, o simples ato de dar voz ao Outro, de deixá-lo falar é insuficiente, pois o manteria exatamente no mesmo lugar de subalternidade, reforçaria essa posição e, por oposição, o Ocidente como sujeito. Essa tensão entre o Ocidente como sujeito e o Oriente como Outro é a mesma que opõe colonizado e colonizador e local e universal. Por isso, a busca de José de Alencar pelo autêntico, pelo particular, pelo dado local, pelo herói nacional indígena, mantém todos esses elementos no lugar de Outro e acaba por reforçar os valores coloniais – justamente aqueles com os quais se procurava romper. Para Spivak, o grande problema está nessa categorização entre eu e outro, selvagem e civilizado, local e universal, colono e colonizado. Para ela, essa forma dicotômica de ver o mundo é justamente a forma ocidental de vivenciá-lo, portanto, investir nessa dicotomia é reforçar os valores ocidentais. Seria preciso, portanto, desconstruir essa maneira dicotômica de ver o mundo.

Se a literatura de Alencar estava assentada sobre tantas tensões, mas, sobretudo naquela que separa o local do universal, pode ser considerada, portanto, uma literatura fadada à reprodução dos valores coloniais, dos valores do ocidente. Fadada ao reforço da posição do Ocidente como sujeito e das diferentes formas de ver o mundo como Outros. Nesse sentido, mesmo que o projeto de Alencar fosse supostamente de autonomia, de liberdade, de descobrir o que era tipicamente brasileiro, de descobrir nossa identidade, isso representava, na verdade falar o mesmo idioma do colonizador, pensar da forma como ele pensa, de reproduzir a voz do Outro e reforçar esse lugar.

Dessa maneira, por um lado, Alencar não conseguia fugir do modo eurocêntrico de ver o mundo, afinal, suas representações dos indígenas, a apresentação do enredo, do cenário

e o desfecho das tramas baseado no complexo sacrificial esbarravam e reforçavam a todo tempo o polo do universal, do legítimo. Por outro lado, porém, nem mesmo as supostas boas intenções de Alencar em elaborar uma literatura autêntica, própria, que valorizasse nossa identidade, pareciam ser suficientes, pois, ainda assim, mantinham a forma dicotômica e ocidentalizada de conceber a realidade. Então, a busca pela identidade nacional nas obras de José de Alencar, significou um reforço da posição do Brasil como Outro do Ocidente, como diferente, como exótico e, essa situação se torna ainda mais grave quando falamos da representação de grupos dentro do Brasil que fogem da lógica ocidental, como no caso do indígena. A partir do que foi dito, é possível perceber que o lugar de Outro, de diferente, significa uma posição numa dada hierarquia, um lugar numa disputa de poder. Ocupar o lugar do Outro é ser excluído, ter seu modo de compreensão da vida considerado como ilegítimo, inferior, sem sentido; é não ter lugar de fala, não poder discursar, significa, portanto, às vezes ser excluído, violentado, expropriado e outras vezes ser ignorado, deixado de lado, considerado indiferente.

No início do capítulo levantei uma semelhança entre os romances do século XIX europeu e os dois romances de José de Alencar analisados. Dizia respeito ao fato de ambos poderem ser considerados formas que surgiram em íntima relação com as mudanças da modernidade, mas uma modernidade vista de forma ampla – envolvendo o processo de colonização. Gostaria de destacar ainda outra semelhança entre aqueles. Outro ponto de contato está naquela ideia apontada por Anderson (2008) de que o romance reproduz a noção de um tempo compartilhado, no qual o leitor é capaz de perceber as ações diferentes acontecendo ao mesmo tempo. Além disso, as narrativas do romance seguem um tempo progressivo e linear. Para o autor, essas duas características juntas são uma analogia perfeita com a maneira como o tempo é vivido e compartilhado em uma nação. São essas formas de percepção do tempo que propiciam que a nação seja percebida como uma comunidade imaginada. E essa forma de tempo narrativo é compartilhada tanto pelo romance europeu quanto pelos romances de Alencar analisados aqui.

Nesse momento, gostaria de retomar a interpretação de Walter Benjamin acerca do tempo progressivo e linear, o qual é para Benedict Anderson fundamental tanto para a produção dos romances, quanto para a existência da nação. Para Benjamin, contar a história com base num tempo cronológico e progressivo é contar a história dos vencedores, em outras palavras: daqueles grupos hegemônicos. É uma história baseada em essências, em

identidades, na qual a compreensão de um ponto esclareceria o desenrolar da história. Benjamin defende uma história feita à contrapelo, que busca o que não foi dito, nesse sentido funciona como revelador das diferenças. A outra história, a dos vencedores, é fundada nas identidades e isso dificulta o pronunciamento das diferenças. O que quero dizer com isso é que a própria ideia de nação, baseada numa concepção de origem comum, de um tempo linear e progressivo, é a história contada pelos vencedores, é uma história que dificulta a emergência da diferença. Alencar, ao procurar, em suas obras construir a história da nação, a partir de sua literatura, estava produzindo, também, a versão dos vencedores, aquela que dificulta a aceitação da diferença. Afinal, como Alencar não consegue romper com as relações de poder que deixam o europeu numa posição de superioridade é ele – e seus valores – que assume o lugar da identidade. O indígena – que representa a selvageria, o dado local – assume o lugar da diferença e, da maneira, como a história da nação é concebida, a partir de um tempo progressivo, linear, vazio e homogêneo, a diferença e os diferentes permanecem excluídos. Sua versão da história permanece nas ruínas e a possibilidade de falar é dificultada.

Depois de apresentar todo o desenvolvimento do trabalho e as principais conclusões, é preciso fazer uma síntese do que foi discutido e resumir as respostas obtidas. Ao longo do trabalho várias conclusões já apareceram e o que tentarei aqui é retomá-las de forma mais resumida e relacioná-las entre si. É importante dizer que as respostas encontradas não são definitivas, são, na verdade, pontapés iniciais para investigações futuras. Espero que o mais importante deste trabalho tenha sido o levantamento de novas questões e a abertura de novos caminhos a serem trilhados. Dito isto vamos às últimas considerações.

Um primeiro ponto a ser dito é que tentei tornar a análise do projeto de identidade nacional alencariano a mais complexa possível. Para tanto, parti de uma discussão geral sobre o Romantismo europeu, analisei tanto suas características estéticas, políticas, como o contexto em que se desenvolveu. Em seguida analisei, ainda em linhas gerais, as principais características do Romantismo brasileiro e do submovimento indianista. A partir disso foi possível adentrar numa discussão mais detalhada sobre o desenvolvimento dessa escola literária no Brasil, levando em conta seu contexto e a construção de um sistema literário. Outro elemento importante foi a exposição das interpretações de alguns críticos sobre a nossa literatura e o papel que ela deveria desempenhar, o que possibilitou a apresentação das próprias disputas e debates em que José de Alencar se envolveu, a partir das quais foi possível depreender algumas características de seu projeto literário e nacional. A análise, baseada em

múltiplos fatores, do contexto em que a literatura alencariana se formou, propiciou uma interpretação sobre os fatores que o colocaram na posição de autor canônico de nossa literatura. A partir da apresentação desse sistema literário em formação, foi possível seguir para o coração do trabalho, o lugar onde os pontos anteriores se unem: a análise das obras de Alencar.

Com esse quadro do desenvolvimento do trabalho é possível perceber que meu esforço foi em produzir uma análise baseada em vários aspectos, todos eles relacionados entre si, para tentar elaborar uma pesquisa que compreendesse a realidade social como uma totalidade, na qual todos os fatores se interinfluenciam e só podem ser compreendidos em conjunto. Dessa maneira, busquei mostrar as tensões, os conflitos, as disputas de poder, os paradoxos e as contradições nos processos e contexto em que Alencar estava inserido e, a partir do qual, desenvolveu seu projeto de identidade nacional, o qual ao mesmo tempo dialoga com o projeto hegemônico de nação, pois influencia e é influenciado por ele.

A principal conclusão do trabalho é aquela que tenta responder sua principal questão: qual era e como havia se desenvolvido o projeto alencariano de identidade e, conseqüentemente, de diferença. A ideia de que a literatura de José de Alencar estava embasada numa tensão entre o local e o universal, o que se relacionava com nosso contexto sócio-político-cultural-estético, é que dá ensejo para essa resposta. Como foi visto, essa tensão é constituída também por uma hierarquia: o polo do universal (ligado à civilização) ocupa uma posição superior ao polo do local (tido como selvagem, exótico, incompreensível). E, apesar de José de Alencar, se esforçar constantemente por valorizar o polo do local, por tentar destacar a autonomia do Brasil e de seu povo, ele acabou reproduzindo os valores universais e, reafirmando a hierarquia entre os dois polos. Ele não conseguiu, portanto, romper com aquilo que era considerado legítimo e superior, pois isso significaria um sinal de atraso. Nesse sentido, a literatura de Alencar estava marcada por essa dificuldade de apresentar o que nos era típico, mas sem deixar que isso significasse atraso, o que fazia com que ele acabasse reforçando os valores universais, que como vimos são localizados, são, portanto, os valores dos europeus colonizadores. Contudo, é preciso ressaltar as tensões e contradições. A literatura de Alencar não representava uma mera reprodução desses valores. Isso se dava de forma tensa em suas obras, por isso, que a formação da “sociedade interna” dos seus romances é estruturada a partir das dialéticas. Por um lado havia a tentativa de valorização da língua local, a partir da “tupinização” da linguagem, a tentativa de elevação do índio ao posto

de herói nacional, no entanto, por outro, em vários momentos fica claro como Alencar esbarra no polo do universal, do já legitimado. A maneira, portanto, como o autor tenta resolver tantas tensões e contradições que permeiam sua obra, ocorre nos momentos em que os polos se aproximam, em que selvagem e civilizado, local e universal podem se tocar. Nesse contato há quase sempre harmonia, não há conflitos, é uma relação pacífica. Contudo, como mostrei anteriormente, essa relação pacífica guarda em si uma grande violência, pois a base dessa paz se dá no sacrifício consentido do polo local, do selvagem. Essa paz, essa harmonia só pode existir quando o colonizado se propõe a morrer para salvar o colonizador, quando ele se propõe a abandonar seu modo de vida para aderir ao modo de vida civilizado e legítimo.

Justamente por isso foi possível perceber, também, como o próprio projeto de autonomização de Alencar, através da valorização do dado local estava fadada ao fracasso, pois representava um reforço do seu lugar como Outro, significava uma confirmação do selvagem, do local, no lugar que lhe cabia, o de Outro, de excluído. O projeto de nação desenvolvido por Alencar marcava um reforço dos valores coloniais e daqueles grupos que no Brasil poderiam reivindicá-los, daqueles grupos que poderiam participar da identidade nacional, que não eram diferentes. Ao mesmo tempo, deixava os grupos subordinados (índios e negros) marcados ora pela exclusão total, ora pela indiferença.

Essa é a principal conclusão que cheguei no trabalho, entretanto, foi preciso desenvolver uma rede de relações e explicações, para poder construí-la de forma que não fosse uma explicação simples, direta. Ela é fruto de contradições e processos. A partir do desenvolvimento do trabalho não podemos dizer simplesmente, sem mediações, que a obra e o projeto de nação alencarianos são um reforço dos valores coloniais, uma ideologia, um mero reflexo das condições materiais. É possível, sim, afirmar isso – que o projeto de nação alencariano representou um reforço dos valores coloniais –, no entanto, não é possível esquecer todas as contradições, as disputas, as dinâmicas, as idas e vindas e tensões que fizeram com que fosse possível chegar a essa resposta.

REFERÊNCIAS

ADET, Emílio; SILVA, Joaquim Norberto de Sousa. Mosaico poético. In: ZILBERMAN, Regina; MOREIRA, Maria Eunice. **O berço do cânone**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1998. p. 191-207.

ADORNO, T. W. **Teoria da estética**. Lisboa: Edições 70, 1970.

ALENCAR, José de. **Cartas sobre a Confederação dos Tamoyos**. Rio de Janeiro: Empreza Typographica Nacional do Diario, 1856. Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/00175800#page/5/mode/1up>>. Acesso em: 03 jan. 2015.

_____. **Como e porque sou romancista**. Rio de Janeiro: Typ. de G. Leuzinger e Filhos, 1893. Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/00176100#page/1/mode/1up>>. Acesso em: 03 jan. 2015.

_____. **O Guarani; Iracema; Ubirajara**. 6. Ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1967.

_____. **Sonhos d'ouro**. São Paulo: A Biblioteca Virtual do Estudante Brasileiro A Escola do Futuro da Universidade de São Paulo, 1872. Disponível em: <<http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/sonhosdoro.pdf>>. Acesso em: 03 jan. 2015.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades Imaginadas**: reflexões sobre a origem e difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BHABHA, Homi. **Nación y Narración**: entre la ilusión de una identidad y las diferencias culturales. Buenos Aires: Siglo Veinteuno Ed. 2010

BOCAIUVA, Quintino. Lírica nacional. In: ZILBERMAN, Regina; MOREIRA, Maria Eunice. **O berço do cânone**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1998. p. 291-317.

BORNHEIM, Gerd. Filosofia do Romantismo. In: GUINSBURG, J. . **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2008. P. 75-112

BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. 2. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CANDIDO, Antonio. Literatura de dois gumes. In: CANDIDO, Antonio. **Educação pela noite**. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2011. p. 197-217.

____ **Formação da literatura brasileira:** (momentos decisivos). 5.ed. -. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1975. 1 v/2 v

____ **Formação da literatura brasileira**, São Paulo, Martins, 1959, vol. 1.

____ **Literatura e Sociedade**. 9 ed.- Rio de Janeiro: Ed. Ouro sobre azul, 2006.

____ **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

____ **O Romantismo no Brasil**. 2 ed. São Paulo: Ed. Humanitas, 2004.

CAMPOS, Haroldo de. "**Iracema**": uma arqueografia de vanguarda. Revista Usp, São Paulo, v. 1, n. 5, p.67-74, mar 1990.

CASTELLO, José Aderaldo. **A polêmica sobre "A Confederação dos Tamoios"**. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo Secção de Publicações, 1953.

CASTRO-GÓMEZ, Santiago. Ciências sociais, violência epistêmica e o problema da invenção do outro. In: **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais Perspectivas latino-americanas**, 2005. Disponível em: <http://www.geografia.fflch.usp.br/graduacao/apoio/Apoio/Apoio_Tonico/2s2012/Texto_1.pdf>. Acesso em: 18 ago. 2013.

CEVASCO, M. E. B. P. S. Dois Críticos Literários. In: Benjamin Abdala Junior. (Org.). **Margens da Literatura**. 1 ed. São Paulo: Boitempo, 2004, v. 1, p. 135-158.

COSTA, Sergio. **Dois Atlânticos: teoria social, anti-racismo, cosmopolitismo**. Belo Horizonte: Editora UFMG. 2006

COTRIM, Ana. **Reflexos da guinada marxista de Georg Lukács na sua teoria do romance**. Disponível em: <revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/download/8335/6717>. 2011. Acesso em: 30 jul. 2013.

GALVÃO, Walnice Nogueira. Indianismo revisitado. In: **Esboço de figura: homenagem a Antonio Candido**. São Paulo. Livraria Duas Cidades, 1979.

GARRET, Almeida. Bosquejo da História da Poesia e Língua Portuguesa. In: ZILBERMAN, Regina; MOREIRA, Maria Eunice. **O berço do cânone**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1998. p. 29-73.

GUINSBURG, J. . Romantismo, Historicismo e História. In: GUINSBURG, J. . **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 13-22.

KOTHE, Flávio R. **O cânone imperial**. Brasília: editora Universidade de Brasília, 2000.

LOWY, Michael. **Romantismo e messianismo**: ensaios sobre Lukács e Benjamin. São Paulo: Perspectiva: EDUSP, 1990. 213p.

LUCAS, Fábio. **Do barroco ao moderno**. São Paulo: Ática, 1989. 198 p. ISBN 8508033729 (broch.).

_____. **O caráter social da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1970. 138p. - ((Rumos da cultura moderna ; v.36).)

LUKÁCS, Georg. **A Teoria do Romance**: Um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, 2000.

MACHADO, Ubiratan. **A vida literária no Brasil durante o romantismo**. 2. ed. Rio de Janeiro: Tinta Negra, 2010.

MAGALHÃES, Gonçalves de. Ensaio sobre a história da literatura do Brasil. **Nitheroy**, Paris, v. 1, n. 1, p.132-159, jan. 1836.

MARTINS, Tiago. **Notas sobre o romance e sobre a teoria do romance**. 2012. Disponível em: <<http://www.revlet.com.br/artigos/167.pdf>>. Acesso em: 30 jul. 2013.

MURICY, Katia. **Alegorias da Dialética**. Rio de Janeiro: NAU, 2009.

PIERUCCI, Antônio Flávio. **O desencantamento do mundo**: todos os passos do conceito em Max Weber. São Paulo: Editora 34, 2005.

QUIJANO, Anibal. Colonialidade do Poder e Classificação Social. In: **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Edições Almedina SA, 2009.

RICUPERO, Bernardo. **O Romantismo e a Idéia de Nação no Brasil (1830-1870)**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

ROSENFELD, Anatol, GUINSBURG. J. Romantismo e Classicismo, In: GUINSBURG, J. . **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 261-274.

ROUANET, Maria Helena. Ferdinand Denis e a literatura brasileira: uma bem-sucedida relação tutelar. In: ROCHA, João Cezar de Castro. **Nenhum Brasil existe**: pequena enciclopédia. Rio de Janeiro: Topbooks, 2003. p. 103-108.

SCHWARZ, Roberto. Pressupostos, salvo engano, de Dialética da malandragem. In: **Que horas são?** São Paulo: Cia das Letras, 1987.

____ **Cultura e política.** São Paulo: Paz e Terra, 2001.

____ **Um mestre na periferia do capitalismo:** Machado de Assis. São Paulo, Duas Cidades, 1990.

____ Por que "ideias fora do lugar"? In: SCHWARZ, Roberto. **Martinha versus Lucrecia:** ensaios e entrevistas. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 164-172.

TEIXEIRENSE, Pedro Ivo. A reforma pelas letras: o projeto político da revista Nitheroy (1836) na consolidação da Independência brasileira. **Em Tempo de Histórias**, Brasília, N. 9, p.39-57, 2005. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/emtempos/article/view/2642/2192>>. Acesso em: 03 jan. 2015.

SILVA, Karin Hallana S.. **Iracema, Macunaíma e Viva o Povo Brasileiro:** discurso literário e (des)construção da identidade brasileira. Disponível em: <http://www.letras.ufrj.br/ciencialit/garrafa/garrafa21/karinhallana_iracema.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2014.

SOUZA SANTOS, Boaventura de. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia dos saberes In: **Epistemologias do Sul.** São Paulo: Cortez 2010.

SPIVAK, Gayatri Chakraavorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

WEBER, Max. **A ética protestante e o espírito do capitalismo.** São Paulo: Martin Claret, 2001.

____ Ciência como Vocação (p.118-154). In: **Max Weber:** ensaios de sociologia. Rio de Janeiro, Editora Guanabara, 1982. p. 154-183.

WILLIAMS, R. **Marxismo e literatura.** Rio de Janeiro, Zahar, 1979.

ZILBERMAN, Regina; MOREIRA, Maria Eunice. **O berço do cânone.** Porto Alegre: Mercado Aberto, 1998.