

MIRHIANE MENDES DE ABREU

AO PÉ DA PÁGINA

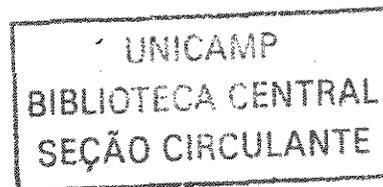
A DUPLA NARRATIVA EM JOSÉ DE ALENCAR

Tese apresentada ao Programa Pós-Graduação do IEL/UNICAMP como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Teoria e História Literária.
Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Maria Eugênia Boaventura

CAMPINAS

2002

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL



UNIDADE	80
Nº CHAMADA	UNICAMP
	Ab86p
V	EX
TOMBO BCI	53856
PROC.	124103
C	<input type="checkbox"/>
D	<input checked="" type="checkbox"/>
PREÇO	R\$ 11,00
DATA	2010/3/03
Nº CPD	

CM00184067-1

BIB ID 290959

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA IEL - UNICAMP

Abreu, Mirhiane Mendes de

Ab86p

Ao pé da página: a dupla narrativa em José de Alencar / Mirhiane Mendes de Abreu: - - Campinas, SP: [s.n.]; 2002.

Orientador: Maria Eugenia Boaventura

Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

I. Alencar, José, 1829-1877 - Crítica e interpretação. 2. Narrativa (Retórica) - História e crítica. 3. Notas de rodapé. I. Boaventura, Maria Eugenia. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Este exemplar e a redação final da tese
defendida por Mirhiane Mendes
de Azevedo

e aprovada pela Comissão Julgadora em
11/10/03

Aos meus pais

AGRADECIMENTOS

A Eduardo, pelo amor e incentivo constantes;
aos meus pais e irmãos porque me amam e me apóiam;
à Maria Eugênia, por ser uma orientadora impecável;
aos professores Valéria de Marco e João Roberto Faria que, integrando a banca
examinadora do exame de qualificação, mostraram os caminhos deste texto,
à FAPESP, pelo suporte financeiro inicial;
aos que me estimularam de alguma forma a concluir o meu trabalho;
a todos eles, agradeço.

RESUMO

Embalado pelo projeto nacionalista que orientou os intelectuais depois da independência política, José de Alencar dedicou-se a pesquisar os rumos para se dotar o país de uma literatura própria. Seguindo o ideário estético do Romantismo, mitificou o selvagem, tratando-o a partir de temas reputados como genuinamente nacionais, a saber: a natureza, a língua e a configuração do passado. A fim de obter credibilidade e reforçar a exaltação do indígena, instituiu uma segunda narrativa, paralela ao texto ficcional, expondo em notas de rodapé uma longa lista de livros e interpretações que supostamente provariam a solidez do relato.

Pretendo examinar o percurso das notas de *O guarani*, *Iracema* e *Ubirajara*, verificando o modo de o autor selecionar e interpretar a historiografia disponível e a inserir no enredo. Tais notas funcionam como intermediárias entre o escritor e o leitor por serem o lugar estratégico de conduzir a interpretação da leitura e postular a verossimilhança narrativa.

RÉSUMÉ

Grâce aux projet du nationalisme qui a orienté les intellectuels, José de Alencar a contribué pour la definition de la litterature brésilenne et du roman. En suivant l'esthétique du Romantisme, l'auteur a mystifié les Indiens, à partir de la distinction de la nature, de leur langue et leur passé. En vue d'obtenir la credibilité et d'exalter les Américains, il a institué une deuxième narrative, parallèle au texte fictionnele, qui sont les notes en bas de page.

La présent thèse est une tentative de mettre en ordre les notes des romans *O guarani*, *Iracema* e *Ubirajara*, en vérifiant leur comportement. Elles fonctionnent comme des intermédiaires entre l'écrivain et le lecteur puis que la citation est le lieu strategique d'interpreter et de postuler la vraisemblance du récit.

SUMÁRIO

1. Palavras iniciais: a dupla narrativa em José de Alencar	1
2. As polêmicas sobre os romances indianistas de José de Alencar	15
3. Reflexos e reflexões: os parâmetros críticos nos prefácios e posfácios de Alencar	33
4. Ao pé da página: a correspondência entre “veracidade” e “verossimilhança” na construção da nacionalidade	55
1. A plenitude da natureza	57
2. A autenticidade da língua	85
3. A reconstrução do passado	117
Dos heróis — um perfil biográfico	118
Dos costumes — a conduta exemplar	137
5. Considerações finais	167
6. Bibliografia	173
7. Anexo A — Cronologia dos textos citados de e sobre Alencar	181
8. Anexo B — Índice dos autores citados nas notas do autor	182

PALAVRAS INICIAIS: A DUPLA NARRATIVA EM JOSÉ DE ALENCAR

Um breve passar de olhos em *O guarani*, *Iracema* e *Ubirajara* permite-nos observar a profusão de prefácios, posfácios e notas de rodapé acompanhando a narrativa e gerando uma interferência permanente do autor na leitura. Esse movimento da narração possibilitou serem criados universos simultaneamente fictícios e referenciais, com vistas a sugerir a credibilidade do escritor, comprometido com a formação de uma identidade nacional. Defendendo a tese de que civilização brasileira desfrutava de uma história particular, da qual deveriam emanar os sentimentos patrióticos, Alencar propôs uma narrativa mítica, a partir da qual o índio, testemunho do período glorioso do país, fosse elevado ao nível de herói. Estabelecida dessa forma, a obra é ancorada na crônica histórica, permitindo ao narrador ficar à vontade na tentativa de persuadir o leitor quanto ao desenho "correto" do índio, seguindo a ótica de idealização própria da época.

Via de regra, o escritor do século XIX costumava tentar convencer o público com artimanhas várias. Dentre os meios encontrados, um deles referia-se à insinuação de o livro ser fruto da veracidade e, não, obra de ficção. Um tópico quase obrigatório para os românticos era, nos prefácios, afirmar serem os livros uma simples reposição de manuscritos encontrados em fundos de biblioteca, conventos ou baús. A título de ilustração, vale lembrar o prefácio de *O Monge de Cister*, de Alexandre Herculano. Nele, ironicamente, o ficcionista diz narrar uma "*história tirada de um manuscrito que só eu vi, o que lhe dá certo perfume de sancto mysterio*"¹. José de Alencar levou essa preocupação ao extremo quando tratou dos romances indianistas: sugeriu se tratar de realidade verificável tanto nos prefácios quanto na escrita de suas narrativas, deixando-as repletas de notas com alusões a viajantes e cronistas, com frequentes transcrições dos originais, cotejos e comentários de distintas versões de um mesmo tema.

É possível perceber certos elos entre as notas com algumas das principais inquietações do autor e restaurar um sentido de unidade e direcionamento da elaboração dos romances indianistas. Um dos elos remete-se à recepção dos livros em duas esferas, a crítica e o público em geral. Passemos primeiramente pela crítica. José de Alencar já estreou causando certa polêmica no universo intelectual da época. Suas objeções a

¹ HERCULANO, Alexandre. *O Monge de Cister*. Lisboa: Bertrand

Gonçalves de Magalhães lhe custaram dissabores variados, os quais provocaram ou o silêncio ou agressivas censuras. No primeiro caso, encontra-se a obra de Ferdinand Wolf e seu *Le Brésil Littéraire* (1862), que, às custas de D. Pedro II, pretendia analisar pormenorizadamente a literatura brasileira, mas restringiu-se a mera alusão à obra de Alencar, a despeito da sua já numerosa produção². No segundo, situam-se, por exemplo, as observações de Franklin Távora e José Feliciano de Castilho, respectivamente, *Semprônio* e *Cincinato*. A relação com esses estudos atinge o cerne da produção de Alencar, especialmente se considerarmos a sua concepção de crítica³, exercício fundamental tanto ao estímulo do escritor, a quem caberia educar a formação do gosto do público e divulgar a literatura. Entretanto, como as opiniões não lhe eram muito favoráveis e porque discordava dos pontos censurados, o próprio romancista dedicou-se a refletir sobre seu trabalho, incluindo nos romances o arsenal teórico e as explicações que considerasse pertinentes desenvolver. Voltando-se para crítica, Alencar desenvolve uma teoria acerca dos seus procedimentos de elaboração narrativa, o que, em suma, pode-se dizer ser esta uma das razões da escrita dos rodapés.

O outro foco da recepção dos livros refere-se ao público. Numa época de crescimento do público leitor e do romance como gênero literário, as notas dos livros indianistas alencarianos são também um meio de, antecipando-se à interpretação, guiar a leitura, pois visa a esclarecer e apresentar os elementos em vias de exaltação, seguindo nesse processo uma perspectiva patriótica. Nesses termos, é lícito dizer que as notas se coadunam ao processo de formação de uma idéia do país, revelando-se uma espécie de pedagogia da nacionalidade. Na procura de imagens tradutoras da consciência cultural do povo brasileiro, essa narrativa paralela cristaliza o momento tido por íntegro, resguardando o emblema da pureza primitiva e da relação espontânea entre homem e natureza. O deslocamento da ficção para o pé da página favorece a atuação direta do romancista sobre os rumos da recepção das obras, especialmente se nos lembrarmos que, naquele século, delinearam-se as condições para definir o público e o escritor. Por isso, é admirável o trabalho do autor em

² Em 1862, ano do *Le Brésil Littéraire*, já havia sido publicado: *O guarani* (1857), *Cinco Minutos* (1856), *Lucíola* (1862), sem contar a sua incursão pelo teatro, inaugurada em 1857.

³ Sobre esse assunto, vale a pena a leitura da *Carta sobre A Confederação dos Tamoios*. À certa altura, diz o romancista: "O crítico [...] é o poeta ou artista que vê, que estuda e sente a idéia já criada; que a admira com essa emoção calma e tranqüila que vem depois do exame e da reflexão." IN: CASTELLO, J. A. *A polémica sobre A Confederação dos Tamoios*. P. 895

absorver o documento e fazer dele esteio verossímil dos seus livros; nesse âmbito, verifica-se sua consciência ficcional e a noção missionária da qual se imbuía. Em outras palavras, isto quer dizer que o artista considerava-se portador de uma verdade, sendo assim o guia do povo. Nesse aspecto, como em muitos outros, José de Alencar visava a desempenhar um papel de influência direta em constituir a identidade nacional através de seus livros e é aqui também onde se manifesta o domínio da técnica narrativa, pois organizou seqüências e episódios presididos pelos rodapés.

Há nesse procedimento muito da consciência romântica de incidir sobre a criação literária. Quando entra em declínio o rígido sistema de valores estéticos e, paralelamente, quando começa a se formar uma camada burguesa de leitores, o público passa a exigir maior realismo⁴, a querer uma obra verossímil. Ao lado deste anseio e em decorrência da repulsa à posição normativa, os escritores passaram a inserir teorizações em sua obra, o que se pode constatar em apenas dois exemplos da literatura brasileira: *A moreninha*, que principia com discussões teóricas entre o clássico e o romântico; e a obra de Álvares de Azevedo, que procura expressar seus conceitos em forma de prefácios e mesmo em alguns poemas. Constituir um pensamento sobre a produção literária não era, portanto, privilégio de José de Alencar, mas uma tendência inscrita no tempo e o modo de concretização desta tendência foi servir-se simultaneamente de notas e de outros paratextos, ou seja, prefácios, posfácios, advertência, carta e pós-escrito. Trata-se de reflexão auto-explicativa, através da qual se verifica a gênese da teoria da literatura brasileira romântica, base da formulação do projeto literário do escritor. Através destes estudos, José de Alencar discute e explicita os temas reputados como imprescindíveis à formação da nacionalidade; temas esses esteticamente elaborados nos enredos. Remetendo o leitor a um outro universo, agora referencial e comprovável, preceituava para o romance uma função a mais além da mera distração; a seu ver, deveria ser uma ocupação fundamental com o propósito de fornecer e fundamentar os emblemas distintivos de nacionalidade.

A escrita das notas de José de Alencar desenvolve, então, uma sistemática de temas e formas. Em *O guarani* (1857), a prática ainda não estava tão difundida e aprofundada, razão pela qual o processo descritivo e as digressões narrativas são mais assíduas, em comparação com os outros livros. O Novo Mundo aqui é um painel pitoresco de árvores,

rios e flores, sempre rodeado de adjetivos e exclamações; seus habitantes são guerreiros, fortes e incansáveis, dotados de valores nobres fortemente arraigados. Ao conjugar romance histórico e indianismo, o autor encontrou nas páginas da historiografia fontes de interpretação e composição de elementos nacionalizantes, tais como a natureza, o passado grandioso e a língua selvagem, e os levou para o livro a fim de suscitar imagens e projetar na alma dos leitores um sentimento de Brasil. Entremeadas com enlace amoroso de Peri e Ceci, as imagens vão sendo aos poucos registradas com citação ou alusão a viajantes e cronistas ou, em raros momentos, com esclarecimento de alguns detalhes da linguagem figurada do índio. Ao todo, há nesse livro 60 notas, das quais 26 referem-se à natureza, 04 à língua e 30 à composição de uma idéia do passado, sendo dessas 17 relacionadas ao herói indígena e 13, ao colonizador. Uma característica das citações em *O guarani* é a ausência de controvérsias do escritor, tão famoso pelas inúmeras polêmicas que protagonizou. Explico-me: um dos setores em que se envolveu Alencar foi a polêmica. Ao pretender construir uma literatura de modo programático, o escritor protestou contra a situação existente e contra as imagens não idealizantes do país tal qual estava retratado em suas obras. Entretanto, apesar de já ter se lançado no cenário das letras provocando contestação (retomo o problema acerca das "Cartas sobre *A confederação dos Tamoios*"), as notas do seu primeiro romance indianista não se apresentaram assim, ao contrário de *Iracema* e *Ubirajara*. Aqui, as notas funcionam como prova de exatidão, embora, na prática, o escritor recorte e selecione fontes e as insira no texto ficcional conforme as necessidades de comprovação do enredo. Neste livro, o autor restringe-se a expor informações, a partilhar opiniões e crenças sobre a bondade natural do homem primitivo, o culto da amizade e da recordação, o hábito de se entregar a simples prazeres, como um banho na cachoeira, além do gosto contemplativo da natureza. A fim de conferir veracidade, a obra é antecedida de um prefácio e, na segunda edição, um bilhete "Ao leitor", fornecendo algumas informações e destacando um certo tom familiar.

A discussão teórica, que faz das notas a região crítica do livro, evidencia-se mais em *Iracema* (1865), cuja narrativa paralela aparece inegável e decididamente como tomada de posição de Alencar. No tocante à história do colonizador, a discussão se concentrará no "Argumento Histórico", em que se vê presente o tom de contestação e os vestígios do

⁴ WATT, Ian. "O realismo e a forma romance". *A ascensão do romance*. São Paulo: Companhia das Letras,

caráter educativo do livro. Ao fim do livro, são inseridas 128 notas. Desse total, 110 mesclam a temática da natureza à da autenticidade do idioma nacional, 10 abordam exclusivamente a paisagem e 08 falam sobre o nativo. Como em *O guarani*, as personagens são arquitetadas a partir da sua condição genuinamente americana. As personagens primitivas situam-se no contexto exótico, encaminhando nestes termos a identidade brasileira, fixada pelo símile, procedimento avaliado por Cavalcanti Proença⁵. Nas notas, essa sobreposição tem prosseguimento e a natureza, a própria configuração do Éden, é calcada nas convenções e valores construídos pelos europeus, a exemplo de Chateaubriand e Cooper, escritores voltados para o exotismo em termos críticos e literários. A influência européia, convém lembrar, foi decisiva como parâmetro de produção literária; entretanto, a imagem do Brasil, construída em crônicas desde os primórdios da colonização, referendaram igualmente a obra alencariana, na medida em que os nomes de Gabriel Soares, Léry, Thevet, dentre outros, freqüentam as notas dos livros.

José de Alencar faz anteceder esse romance de um prólogo e o encerra com uma carta endereçada ao Dr. Jaguaribe. Nestes textos, o autor estabelece a função dupla da leitura, isto é, deleitar e fortalecer os elementos pátrios. Especialmente na carta, há exposição dos bastidores da confecção do romance e aborda ainda a importância da leitura das notas e a necessidade de se conhecer termos e costumes indígenas, ao seu ver, imprescindíveis ao enriquecimento do estilo nacional. No tocante a esse item, a segunda edição de *Iracema* é acompanhada de um "Pós-Escrito", no qual, em resposta direta às críticas, são discutidos os meios e as ferramentas da autenticidade brasileira. Verdadeiro tratado lingüístico, o texto reconhece as transformações profundas e inevitáveis por que estava sofrendo a língua portuguesa falada no Brasil. E é com vistas a legitimar tais mudanças que explica de inúmeras formas as palavras empregadas.

Em *Ubirajara* (1874), José de Alencar vai um pouco mais longe e as notas possuem destaque maior do que o enredo, além de serem bastante prolixas. Embora numericamente haja menos do que em *Iracema*, aqui elas desempenham um papel mais ativo porque visam claramente a retomar as censuras críticas não apenas referentes a este livro, mas também aos anteriores, numa loquacidade digna de se fazer observar. Dessa maneira, são 75 notas:

1996

⁵ PROENÇA, M. C. "Transforma-se o amador na coisa amada". In: Alencar, J. *Iracema*. São Paulo: EDUSP, 1965

5 sobre a natureza, 44 sobre a língua e 26 sobre os costumes selvagens, a maioria com extensos comentários e interpretações do autor. Com a análise dessas notas, podemos observar o claro empenho do narrador em contrastar o mundo civilizado ao primitivo e a preocupação de atestar a verossimilhança do objeto narrado a partir do indício de verdade que o documento histórico implicava. Nesse espaço, enuncia-se todo o lastro teórico dos toques idealistas que caracterizaram o indianismo, razão pela qual o respaldo supostamente científico era tido como um meio eficaz de obter credibilidade aos três romances. Os elementos da grandiosidade do herói, produto da mitificação do real e da ação guerreira com importância nacional são rigorosamente conceituados e comprovados, direcionando a leitura para o exótico e o distante.

Ubirajara é antecedido de uma "Advertência", na qual podemos prever a missão do livro, qual seja a de manifestar uma "crítica severa", equivalendo a isso a finalidade de reconstruir o passado, produzindo uma interpretação dos documentos disponíveis. Na verdade, tal encargo é também demonstrado nos romances históricos, como, por exemplo, em *As Minas de Prata*, em que lemos a todo o momento expressões semelhantes a essas: "A tradição mente" ou "Se a crônica não mente", dentre outras. Aqui, o narrador diz ser preciso estudar "*com alma brasileira o berço da nossa nacionalidade*", indicando já a existência de uma surpreendente narrativa sobre as tradições da nossa pátria. Por isso, detalhes aparentemente inúteis serão discutidos e aprofundados em tom de calorosa controvérsia, negligenciando e/ou refutando os aspectos negativos dos selvagens e, com igual ímpeto, favorecendo e estimulando os positivos.

A particularidade das notas abre uma fresta para presentirmos a motivação do autor em demonstrar suas considerações sobre a chamada fase paradisíaca do país através de vasta munição historiográfica usada para formular a tese de terem existido homens puros, ciosos de sua honra e tradição. Por isso, as obras indianistas seguem um afã de comprovação com desdobramentos significativos nos relatos. Passando de um para outro livro, as notas constituem-se numa viagem em direção à origem e à fundação da nacionalidade — seguindo a esteira das palavras de Flora Süssekind⁶, que atribuiu às notas um papel "*cartográfico paisagístico*" — e, nessa perspectiva, é possível dizer que o

⁶ SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

narrador indianista de Alencar faz as vezes de um viajante movendo-se entre papéis e documentos para transformar a história em recurso de louvor.

Esquadrinhando pormenores das linhas gerais, da indumentária, da estatura, do ambiente, de tudo, enfim, seus índios são-nos atestados: uma tentativa de descobrir a individualidade da era remota, para o romântico Alencar, grandiosa da nossa história, as suas feições diferenciais, atentando para aquilo que poderia ser um legado aos futuros cidadãos. Atribuindo, então, à vida passada as mais extravagantes aventuras, as mais pomposas atitudes, impossíveis em todos os tempos, o autor fundiu elementos do maravilhoso ao ideal, ao subjetivismo desejado e confessado, produzindo romances de ação, como *O Guarani*, *Iracema* e *Ubirajara*.

Ao compor um retrato idealizado do nativo, José de Alencar experimentou diferentes ângulos da temática indianista, já difundidos pela crítica do autor: em *O Guarani*, colocou o selvagem entre os portugueses; mais tarde, em *Iracema*, um português entre os selvagens; e, por fim, em *Ubirajara*, encontramos apenas índios entre índios. Seguiu especificando a construção do discurso, penetrando cada vez mais nos costumes e nas tradições dos povos primitivos, o que deixou mais ostensiva a presença do narrador no curso da composição das personagens da obra.

Considerando todas as coordenadas expostas, o trabalho que ora se apresenta pretende explorar esses romances observando em cada um a presença de dois tipos de narrador: um "contemplativo" e outro "histórico". O primeiro cumpre a função de narrar os acontecimentos do romance, responsabilizando-se, pode-se assim dizer, pelo enredo; e o segundo, manifesto nas notas, encarrega-se de aprofundar o que já foi dito pelo anterior. Ambos trabalham de "mãos dadas", têm noção exata de suas atribuições: o primeiro, a de contar um fato; e o segundo, a de nele intervir, aprofundando-se naquilo que interessa da narração. Cada um é dono da sua "visão", do seu "ponto de vista".

A onisciência do primeiro narrador ocupa um lugar de inegável preponderância, revestindo a sua utilização de um significado muito especial: plasmar a história gloriosa do ancestral brasileiro, sem interferir muito nos acontecimentos. A sua posição é, assim, reverenciadora da personagem que compõe. O segundo, ao contrário, é talhado para dirigir a leitura e, freqüentemente, intervém no texto a fim de emitir juízos de valor, fundamentando e outorgando o discurso do anterior, em virtude da ambicionada

credibilidade adquirida pelo fornecimento de provas e citações, uma espécie de trabalho argumentativo empregado para convencer e conquistar o leitor.

Escritor que reuniu ao redor de si todo o tipo de confronto, para elaborar uma teoria de literatura indianista e para garantir a idoneidade artística, Alencar estabeleceu em sua trilogia uma espécie de narrador cuja função essencial é a de expressar uma pretensa "verdade". Por essa razão, ele manifesta os sinais da sua presença como instância produtora da exatidão dos valores apresentados na trama romanesca. A consequência imediata foi fixar as imagens nacionais, estilizadas por diversos recursos estéticos, em particular as metáforas, comparações e descrições. Nesse processo, escrever sobre problemas e temas brasileiros equivalia a dar "cor local" à incipiente literatura, ao mesmo tempo que a investia de relações diretas com a realidade. Assim, inserindo nos romances fontes várias, o romancista insiste em pautar suas obras pela noção de possibilidade. Idéia análoga tinha sido defendida por Schiller:

"A harmonia entre o seu sentir e o seu pensar, que no primeiro estado se realizava realmente, agora [que o homem entrou na etapa da cultura] só existe idealmente; já não está nele, e sim fora dele; como um pensamento ainda por se realizar, não como um fato positivo de sua vida. Bem, se se aplica a ambos os estados o conceito de poesia, o que se resume em dar à humanidade sua expressão mais completa, resulta que, no estado de simplicidade natural — o que o poeta almeja deve ser a imitação, a mais perfeita possível, da realidade. Enquanto aqui, no estado de cultura, no qual esta colaboração harmônica de toda a sua natureza não passa de uma idéia, o que o poeta almeja deve ser elevar a realidade ao ideal ou, em outras palavras, à representação do ideal. E são essas precisamente as únicas formas em que o gênio poético pode se exteriorizar."⁷ (SCHILLER 1989, 48)

Esse pensamento, logo assumido por Schlegel e Goethe como base do movimento *Sturm und Drang* e depois retomado pelo Romantismo em toda a Europa, fundamentou o interesse pela vertente romântica que valorizava a verossimilhança interna do texto. Na revista *Athenaum*, o que se constata é a relação com "*quase verdade, um tanto verdadeiro, ou que pode vir a ser verdade*". Mais adiante, acrescenta Schlegel: "*O que parece verdadeiro não tem em nenhum grau de se tornar verdade: mas deve positivamente parecê-lo.*"⁸

⁷ SCHILLER, F. "Sobre a poesia ingênua e a poesia sentimental". IN: LOBO, Luíza. *Teorias Poéticas do Romantismo*. P. 48

⁸ SCHLEGEL. "Fragmentos do *Athenaum*". IN: LOBO, L. *Idem. Ibidem*. P. 54

Esses pensamentos eram correntes na época e chegaram ao Brasil ao lado da necessidade de dar um passo à frente na construção da identidade cultural. Somem-se a essa diretriz as idéias muito bem-vindas de estrangeiros como Ferdinand Denis, cuja influência nas letras nacionais se manifestou pelo estímulo à independência literária. As raças primitivas e a natureza exuberante passariam a representar os símbolos da nacionalidade e, conseqüentemente, da autonomia das letras nacionais. Para isso, a intelectualidade da época dedicou-se a conhecer o processo histórico do país, interpretá-lo e fazer disso matéria literária a fim de se consolidar a imagem da sociedade como se queria. Afirmando-se patriótico e restaurador do passado, o autor recorreu às características do romance histórico, um gênero de limites indefinidos, com mescla, inclusive, da erudição da epopéia.

Através de elementos épicos, o romancista expressou, com grandiloqüência, a "cor local" e a investigação histórica. Empenhado em reconstituir, rigorosa e pormenorizadamente, o nosso passado, baseou suas obras em volumosa documentação, deixando entrever também um certo cunho didático. Esse cunho integra-se numa das linhas básicas do nosso Romantismo: o reatamento da tradição indígena, com ares medievais, em que os românticos viam os seus antecedentes. O movimento de recuo ao passado embasou a escrita das notas em *O guarani*, *Iracema* e *Ubirajara*, a partir de confirmações e/ou contestações da historiografia. Este processo dirigiu a construção da história e a imagem do Brasil, com critérios que afiançassem a tradição que se queria ter. O caminho percorrido para configurar um ponto de origem do país foi o de elevar o selvagem à mais nobre categoria, digna dos grandes guerreiros medievais. Logo, a análise dos rodapés nos permite reconhecer um valor na escolha dos assuntos, dos textos e dos escritores, qual seja, o valor capaz de colaborar com a idéia grandiosa da nacionalidade. A aceitação, a moderação e a completa negação de uma crônica nascem dos propósitos idealizantes do momento, que fez da atividade poética um culto ao país.

Em função disso, é à margem do texto que o romance é aprofundado e registrado. É a fundamentação do verossímil ficcional: o leitor é levado a considerar o índio através de um caráter inteiramente fiel porque vê a narrativa presa ao solo da "verdade", integrada ao universo de valores do que deveria ou poderia ser. Para Alencar, verossimilhança é sinônimo de plausibilidade, possibilidade, aquilo que pode ser explicado, como nos mostra

Cavalcanti Proença⁹ e consoante também à definição aristotélica de verossimilhança. Então, resolveu fantasiar e filiou o índio à história e à tradição de modo a parecer não as deturpar. Daí notas, prólogos, advertências, argumentos históricos, em especial nos indianistas, obras que, carregadas de forte simbolismo, indicariam o ponto inicial da gênese americana.

Pensando dessa forma, qual seria o significado e função das notas e comentários de rodapé de José de Alencar? É importante esclarecer que ambas as narrativas se encarregam de construir o universo das personagens; entretanto, é a partir da escrita paralela que os livros do autor contribuem fundamentalmente para solidificar a imagem heróica da origem do país, por fazer circular, indiretamente, a documentação da suposta virtude moral dos antecessores nacionais. É uma referência às qualidades do herói, que atua diretamente nos comentários de rodapé como uma outra espécie de narrativa, agora de feição pretensamente científica. Há, por isso, forte cumplicidade nas duas formas de narrar: ambas se encarregam em descrever todo o universo das personagens, mas é a partir das notas que se comprovam os acontecimentos.

A função das notas e comentários é estreitamente ligada ao exercício de citação. Inserir textos alheios, recortá-los conforme o interesse, censurá-los quando julgasse necessário: tal é a característica desse texto à margem do romance. Ao construí-lo, José de Alencar conforma um dos traços mais marcantes da sua originalidade, especialmente se considerarmos as circunstâncias do romance brasileiro no século XIX; a utilização sistemática de notas remete à mais requintada tradição literária européia e deve ser objeto de reflexão da crítica sobre o autor. Se, à primeira vista, elas aparecem muito semelhantes nos livros, uma leitura mais atenta observa que nesse espaço narrativo repousam os pontos cardiais dos posicionamentos teóricos do escritor, concedendo-lhe legitimidade para construir uma imagem de Brasil.

Diferentemente de outras formas de obtenção de crédito, as notas de rodapé codificam os documentos e visam provar a solidez de pesquisa do autor, tornando-o apto a discorrer sobre o assunto em pauta. Pelo que se depreende das citações em *O guarani*, *Iracema* e *Ubirajara*, essas inserções na obra vão apresentar desejo de fundamentação hermenêutica e capacidade para reelaborar a fonte, enfatizando-se mais minuciosamente as possibilidades de idealização. Com isso, esses textos exógenos à ficção, quando

⁹ CAVALCANTI, Proença. *José de Alencar na literatura brasileira*. P. 59-81

selecionados e recortados do contexto original e incorporados ao romance, adquirem um novo contexto e significado. A citação funciona como colagem e transforma-se num recurso de controle narrativo através de uma intimidade estabelecida com o leitor, a quem irá se dirigir e mostrar os caminhos tomados como seguros e certos na configuração da imagem nacional. Maria Eugênia Boaventura, em *A vanguarda antropofágica*, explica que a citação é um elemento que exerce "*certa função em determinada estrutura*." Acompanhando esse conceito, é possível inferir sobre o papel das notas de rodapé em José de Alencar. O objetivo delas constitui-se, via de regra, numa reflexão crítica sobre o fazer literário através da inclusão de textos, incidindo sobre a criação e produzindo sentido tanto ao contexto onde foi inscrito, quanto ao tema em questão. Nesse último caso, freqüentemente a nota abarca não apenas o romance a que se refere, mas também os anteriores. No tocante à menção aos outros livros, as notas acabam por retomar as censuras realizadas e representam uma refutação aos argumentos.

Na esfera estética, as notas tornam-se um meio de elevar seus romances e, conseqüentemente, a literatura brasileira, uma vez que Alencar havia se encarregado da tarefa de construí-la de modo programático. As citações no rodapé associam os livros a um parentesco com obras famosas e conceituadas, como as de Cervantes, Fielding, Rabelais, muito acostumados com essa prática. Em outras palavras, isso implicava em dizer que as letras nacionais acompanhavam as diretrizes culturais e intelectuais da história da civilização, o que incluía os romances numa tradição. Simetricamente, ao estabelecer para o texto referências antigas, o autor poderia se inscrever nessa linhagem, construindo ao mesmo tempo uma espécie de legado aos futuros escritores.

Se nos reportarmos ao estudo sobre a "*poética de citações*" de Herman Meyer¹⁰, podemos ver a compreensão das notas de rodapé a partir de um plano épico. Para ele, a autonomia desses comentários só adviria de um narrador soberano cuja liberdade de narração seria colocada num contexto único e inquestionável e, mais ainda, que os textos dos romances e das notas pertencem inextricavelmente um ao outro. A distinção estabelecida entre os romances com notas marginais e a epopéia, entretanto, é o fato de ser, no primeiro, o próprio autor quem explica suas alusões mitológicas, literárias e históricas, o que não ocorre com a epopéia clássica. Em *O Guarani*, *Iracema* e *Ubirajara*, o próprio

movimento do enredo possibilita a veiculação do clima épico criado em torno da obra: ao caminhar para uma narrativa mítica, as notas impõem um ritmo à leitura e demarcam nesse trajeto o que deveria permanecer vivo na memória dos leitores, quando incorpora documentos históricos em função da escala de valores pelo autor considerada adequada para constituir imagens explicativas do Brasil. Além disso, ainda de acordo com Meyer, as citações acabam por conformar uma natureza tipológica dos romances que oferecem essa particularidade e traduzem-se numa função essencial. No meu estudo sobre Alencar, as reflexões procurarão observar e problematizar a unidade e a totalidade do trabalho narrativo cuja organicidade se remete à assimilação de outros textos a fim de consolidar uma multiplicidade de valores e referendar a nova expressão literária no Brasil, o romance.

Na esfera nacionalizante, as notas pretendem o efeito didático. Na produção de seus livros, Alencar valeu-se de crônicas históricas, dicionários e gramáticas e, desse material, compôs cenários, personagens, cenas e acontecimentos, transformando monótonas informações em fonte de construção de uma imagem positiva e gloriosa do Brasil. Tudo isso num estilo harmônico, colorido, pitoresco e de grande riqueza vocabular, o que se adequava bem às necessidades de sua produção. Em decorrência disso, nos romances indianistas há realmente duas narrativas, com objetivos específicos e espaços claramente delimitados. Juntos, os dois narradores cumprem o intuito pedagógico de modelar o caráter do herói, conforme o conjunto de valores do movimento romântico. Além disso, a fim de se desenhar a nação necessitava-se seriamente de verdade e objetividade e, devido a tais injunções, José de Alencar absorve um texto alheio e o fixa como membro do seu discurso. Durante séculos, as observações dos cronistas foram definindo a América, tanto para valorizar o paraíso e a exuberância de fertilidade, quanto para criticar a ausência de civilização¹¹. Na tentativa de contrariar esse pensamento, as notas-de-rodapé de *O Guarani*, *Iracema* e *Ubirajara* procuram apagar a perspectiva negativa e fazer do Brasil objeto a ser exclusivamente valorizado, a despeito de quaisquer outros contornos.

O exame das notas de Alencar aponta para a natureza íntima de uma construção narrativa, cuja originalidade se funda na combinação altamente efetiva de discursos

¹⁰ MEYER, Herman. *The poetics of quotation in the European novel* Princeton, New Jersey: Princeton, University Press, 1968.

¹¹ Em *O índio brasileiro e a revolução francesa*, Afonso Arinos expõe os fundamentos da teoria da maldade e bondade do homem natural. Imagens diversas, por vezes até contraditórias, foram estabelecidas ao longo dos séculos enxergando as novas terras ora como paradisíacas, ora como a maior das bárbarias.

referenciais e estéticos. Do lado referencial, temos as remissões aos viajantes, aos dicionaristas, enfim, a toda a documentação de que se valeu o escritor para construir suas notas e inseri-las na obra. Do lado estético, a gama de autores e textos citados, entremeados aos comentários do autor, fornece sentido, estabelece uma tradição, como já disse, e é reforçado pelo procedimento descritivo, o qual se serve daquelas referências para espalhar metáforas nos romances. Se atentarmos para o fato de que muitas notas são reproduzidas, embora aprofundadas, em outros livros, verificaremos o quanto Alencar redigiu coerentemente seus paratextos, pois, na busca da efetivação da imagem brasileira ideal, persistiu em ampliar, aprofundar e confirmar cada um dos tópicos expostos.

Na elaboração da dupla narrativa de um mesmo romance, há uma circunstância interessante e que em muito contribui para compreensão da prática das notas. Em *O guarani*, a prolixidade do narrador chamado de "contemplativo" é mais intensa, as descrições intensificam a ação dramática, envolvendo-a em detalhes de significativa importância para o esquadrinhamento da natureza, do passado e das personagens. Já em *Iracema*, essa primeira narrativa é mais enxuta, menos digressiva e descritiva. Em proporção análoga, constata-se uma atuação maior do segundo narrador, cujo tom de contenda já se anuncia no "Argumento Histórico" e é recuperado com fôlego no "Pós-Escrito" da segunda edição. Por fim, *Ubirajara*, de enredo breve, com raras intervenções descritivas. A despeito de sua brevidade, é justamente aqui que a prosa de notas requer mais cuidado, porque se trata de um intercâmbio com os livros que o antecederam e, igualmente, com as críticas a eles realizadas.

Pretendo avaliar justamente como se efetua a relação entre essas narrativas e observar quais as formas de intensificar o espaço das referências tendo em vista a valorização do nativo, conferindo-lhe potencialidades de herói e emblema de brasilidade. No contexto em que vivíamos, reconstruir o passado da pátria, buscar as tradições e o espírito do povo, idéias tão gratas ao romântico europeu, foram bem-vindas ao Brasil, carente de definições da sua identidade. Mais do que um tema ao sabor da época, transportar-se ao passado — e ver nele o índio em estado bruto —, transformou-se no meio de sondagem da formação da consciência nacional, numa ideologia. Tornou-se o maior recurso de o Brasil se afirmar e se definir como pátria, pois significava a fonte genuína de inspiração e, além disso, o caminho mais legítimo para a afirmação do povo brasileiro, para quem o selvagem e a sua primitiva

cultura traduziam-se na origem lendária, mítica e histórica da nova civilização. A primeira etapa seria, então, a de desvendar os acontecimentos remotos julgados como mais autênticos. Assim, o escritor romântico se faria de historiador e procuraria reviver esse período mitológico do Brasil, construindo e fundando a origem nacional. O mundo fantástico criado por Alencar convinha, portanto, ao orgulho patriótico, por isso, seus heróis são carregados de simbolismo, indicadores do ponto reputado inicial de nossa história.

AS POLÊMICAS SOBRE OS ROMANCES INDIANISTAS DE JOSÉ DE ALENCAR

É notável a assiduidade de polêmicas literárias ocasionadas no Brasil do século XIX e a participação de José de Alencar entre as mais salientes do período. Desde as "Cartas sobre *A Confederação dos Tamoios*", o romancista envolveu-se em debates e traçou uma noção bem definida sobre o papel da crítica, no seu entender, um dos pilares literários, capaz de conferir identidade aos temas e representações próprios da estética romântica. Em se tratando de uma literatura em formação, a crítica seria uma espécie de "conselho" ao público e ao escritor, com o propósito de consolidar a nacionalidade das letras brasileiras.

A despeito destes conceitos, os aspectos da obra de Alencar destacados pelos seus contemporâneos não partilharão com ele dos mesmos pressupostos estéticos e ideológicos, marcando bem as tendências distintas que se fizeram sentir no Brasil da segunda metade daquele século. No âmbito das questões literárias, os romances alencarianos situavam-se num conjunto de idéias que precisavam ser revistas e foi à luz deste enfoque que se examinou a produção do chamado "chefe da literatura", como o nosso escritor era então conhecido. Assentou-se neste exame uma clara revisão de valores propícia para as novas idéias e apta para diferentes rumos teóricos, dando ensejo às polêmicas em volta de Alencar. Revisitá-las permite-nos ver a espinha dorsal dos temas construídos nas notas de cada livro cujos assuntos foram tratados nos prefácios e posfácios, formando uma espécie de índice de suas visões teóricas. À luz de tais questões, procurarei traçar um esboço das controvérsias em torno de *O guarani*, *Iracema* e *Ubirajara*, observando o quanto o plano ficcional e crítico destoavam, o que gerou preocupações conflitantes e contraditórias.

Em 1868, Pinheiro Chagas escreveu o artigo "Literatura Brasileira/José de Alencar", expondo as por ele consideradas fragilidades lingüísticas de *Iracema*. Em resposta, o romancista incluiu na segunda edição do mesmo livro (1870) um "Pós-Escrito", o que gerou dois estudos de Antônio Henriques Leal, "A literatura brasileira contemporânea"¹ e "Questão Filológica"², ambos publicados em 1874. Anteriormente, em 1871, Franklin Távora e José Feliciano de Castilho, sob o pseudônimo de Semprônio e Cincinato, demoliram *O gaúcho* e *Iracema* no periódico *Questões do Dia*. Por fim, em 1875, Joaquim

¹ LEAL, Antônio Henriques. "A Literatura Brasileira Contemporânea". In: ALENCAR, J. *Op. Cit.*

² _____. "Questão Filológica". In: ALENCAR, J. *Op. Cit.*

Nabuco trava um debate no jornal *O Globo* com o autor, em que revisa a obra alencariana sob os parâmetros de suposta cientificidade.

Com uma longa introdução sobre a literatura no Brasil, Pinheiro Chagas, em "Literatura Brasileira/José de Alencar"³ (1868), sustenta não haver até aquele instante literatura nacional. Comparado aos Estados Unidos (cujo ato de independência impregnaria os poetas das florestas do Novo Mundo e das tradições dos povos primitivos e que já teria alcançado "*um grau desenvolvidíssimo de civilização*"⁴), o nosso país não teria ainda uma existência bastante caracterizada a ponto de se ver refletida na literatura. Para proclamarem a independência intelectual, os escritores daqui deveriam seguir os passos dos norte-americanos, comportamento já presente no Alencar de *Iracema*, "*formosa lenda cearense que abre um novo e desconhecido horizonte aos poetas e romancistas de Santa Cruz*"⁵. Curiosamente, o início do estudo é laudatório, especialmente, ao seu entender, em função de estar avaliando uma obra que teria a "*honra de ter dado o primeiro passo afoito na selva intrincada e magnificente das velhas tradições*"⁶. A aparente admiração se estende também às falas dos selvagens, uma "*linguagem colorida e ardente*". Malgrado o aspecto elogioso, o que se seguirá encerra uma das críticas mais rudes feitas ao romance.

Pinheiro Chagas comenta que um "*determinado crítico*" teria apontado como defeito a profusão de termos indígenas no autor, imperfeição rejeitada por ele. Outra, mais grave, manifestava-se assiduamente "*em todos os livros brasileiros*"⁷: "*a falta de correção na linguagem portuguesa, ou antes a mania de tornar o brasileiro uma língua diferente do velho português, por meio de neologismos arrojados e injustificáveis e de insubordinações gramaticais*"⁸.

Lembrando a história da formação da língua, cujo desenvolvimento independeria da vontade humana ou de algum decreto, o crítico acrescenta que, ao se transformarem, as gramáticas se elevam e, sob a pena de Alencar, elas estavam sendo corrompidas pelo vício, não seria renovação. Em segundo lugar, lembra escritores como Southey, Cooper, Walter Scott, propiciadores do "*sonoro e altivo inglês correto*". Para concluir, o crítico certifica um

³ CHAGAS, Pinheiro. "Literatura Brasileira — José de Alencar" In: ALENCAR, J. *Iracema*. Edição do Centenário. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965.

⁴ Idem. *Ibidem* p. 194

⁵ Idem. *Ibidem* p. 196

⁶ Idem. *Ibidem* p. 197

⁷ Idem. *Ibidem* p. 198

"estilo verdadeiramente mágico" em Alencar e essa qualidade deveria resgatar as incorreções da linguagem para não macular "as bases duma literatura verdadeiramente nacional"⁹.

Mais incisivo que Pinheiro Chagas, Antônio Henriques Leal redige o irônico artigo "A Literatura Brasileira Contemporânea" (1874), no qual, aplaudindo a produtividade fecunda de Alencar, lamenta ausência de dedicação e empenho similar ao estudo da língua, matéria-prima da arte literária:

"O Sr. Conselheiro José de Alencar, publicista distinto, que, ainda há pouco, foi ministro da Justiça, tem conquistado por seu engenho e pelo conceber inesgotável, florantes loiros em todas as carreiras. É ele por igual publicista, poeta, romancista, dramaturgo e orador. Ativo e fértil em produzir, nem por isso cansa-se a sua imaginação ou afrouxa-lhe o pincel. Basta citar seus romances: *Guarani* [sic], *Minas de Prata*, *Iracema*, *Gaúcho*, *Pata da Gazela*, *Tronco do Ipê*, *Til*, todos nacionais e modelados pelo *Derradeiro Moicano* e *Lago Ontário*, de Fenimore Cooper, para se fazer uma idéia aproximada da fecundidade deste grande talento. Avantaja-se ele aos mais na originalidade das imagens, na pintura das cenas da nossa natureza. [...]

É pena que talento superior não se aplique ao estudo da língua, com mais interesse em prevenções. Porém, quanto a sua linguagem e estilo são descuidados e por vezes desiguais e frouxos; posto que sejam compensados esses senões pelas muitas belezas que se encontram em suas obras, tais como a exatidão e firmeza de suas descrições, o bem sustentado dos diálogos e as observações adequadas à feição verdadeiramente brasileira desse trabalho."¹⁰

A acusação de estilo "*descuidado*" e "*frouxo*" repercutiu como grave ofensa para o romancista, quem replicou no "Pós-escrito" à segunda edição de *Iracema* (1870), destacando o seu anseio em contribuir com a eficácia estética e com a formação da literatura brasileira. O antagonismo de ambas as posições assinala as divergências teóricas que coabitaram no Brasil oitocentista, tanto na esfera literária quanto linguística. Tamanha efervescência intelectual pode ser exemplificada pela tréplica de Henriques Leal, intitulada "Questão Filológica". Neste texto, uma carta ao jornal "País", o crítico aponta detalhadamente as fragilidades apenas mencionadas no artigo anterior, mas se nega a analisar o romance por conhecer "*os irritadiços melindres do autor*", defeito este proveniente da ausência de uma crítica literária sensata e esclarecida, independente dos aplausos do público. Somente ela poderia desenvolver as letras de uma nação e sem ela "*os*

⁸ Idem. Ibidem. p. 199

⁹ Idem. Ibidem. p. 200

¹⁰ LEAL, A. H. "A literatura brasileira contemporânea". In: ALENCAR, J. *Iracema*. p. 208-9

vícios e as más tendências, crescem, bracejam e suas raízes afundam-se, passando destarte despercebidos e derrancando o gosto". Surpreso com a atitude de Alencar, a quem acusa ter agido como "*hábil advogado que, quando o réu não tem defesa possível, foge dos pontos da acusação*"¹¹, o crítico desenvolve sua argumentação a partir dos pontos mencionados no artigo anterior e por Alencar comentados.

Quanto ao *estilo frouxo e incorreto*, ele contesta ter se referido aos clássicos. Sustenta a opinião de que o bom escritor deveria imitar "*com elegância e energia em linguagem vernácula e estilo terso*"¹². E acrescenta:

"Sabe onde estão o estilo frouxo e as incorreções gramaticais da frase? Estão na má construção e urdidura irregular do período, na imperfeição e no incompleto dele, na impropriedade dos termos, na colocação abstrusa dos membros da oração, das palavras, dos complementos e das preposições contrárias à ação e ao que pedem os verbos, finalmente na anfibologia, nos neologismos escusados e opostos à índole da língua, na pontuação irregular, nas repetições ociosas, na falta de concisão etc. A ausência destes e de outros predicados, que são os nervos do estilo, afrouxam-no, o entorpecem e tiram-lhe toda a louçania, elegância e energia."¹³

Citando as tais frases descuidadas do romance, isto é, as consideradas ambíguas e redundantes, o crítico rechaça a, para ele, suposta diferença entre a língua no Brasil e em Portugal. No seu entender, progressos da humanidade e inclusão de palavras inovadoras ao léxico seriam aceitáveis (demonstrando-se um homem "*razoável*"), mas não transformar a língua por intermédio de um escritor. Igual reprovação é lançada para o uso de neologismos, cujo resultado serviria para tornar a frase "*menos expressiva, sem elegância, se é que a não deturpa*"¹⁴. Desse ângulo, o crítico aconselha ao romancista:

Não quero que se sacrifique a idéia pela forma; rejeito a idolatria viciosa da frase imitando-se servilmente os clássicos no estilo. *Inspire-se, porém, o escritor na frase, na construção, na vernaculidade consentânea com a civilização moderna, seja castiço no emprego adequado e próprio dos termos portugueses de lei, que não haverá quem o incrimine.*"¹⁵

¹¹ Idem. Ibidem. p. 212

¹² Idem. Ibidem. p. 213

¹³ Idem. Ibidem. p. 213

¹⁴ Idem. Ibidem. p. 215

¹⁵ Idem. Ibidem. Grifos meus

A conclusão do estudo representa uma apologia aos moldes clássicos. O crítico refere-se aos romancistas norte e hispano-americanos, dizendo que seus méritos decorreriam justamente de um certo “*purismo da linguagem*”. Amenizando o tom agressivo, aconselha ao autor de *Iracema* aplicar-se “*ao estudo da boa linguagem*”¹⁶ e a todos os brasileiros e portugueses que a estudassem em comum, a fim de se evitarem os esgotamentos, enfraquecimentos e deformação da língua portuguesa. E, mais uma vez, reitera:

"Deixemos, pois, de vez essa monomania de criar um idioma brasileiro [...]. Estudemo-la [a língua portuguesa] em comum, portugueses e brasileiros, e tratemos todos de desarraigar dela tantas parasitas que a vão enfraquecendo, disformando e esgotando-lhe a seiva da vida, de modo a torná-la ainda um cadáver."¹⁷

A ênfase concedida ao estilo alencariano e ao uso da língua constitui um dos traços mais marcantes da crítica e tema caro ao escritor, especialmente porque o teor da identidade brasileira residia nas singularidades do idioma. Tratava-se de um recurso de familiarizar o leitor com os elementos reputados nacionais, a exemplo da natureza exuberante, espaço onde ocorriam as ações. Entretanto, as censuras feitas às obras contestavam esse projeto, porque perseguiam um ideal castiço da linguagem, sem misturas e flexibilidades que abrangessem inovações. Contrário à postura de José de Alencar no que tange à ação do escritor para renovar o idioma, Pinheiro Chagas questiona importantes elementos do programa de formação da literatura brasileira do romancista. A repercussão, contudo, foi de certa forma positiva a Alencar, uma vez que aproveitou-se das críticas para organizar respostas, proclamando teorias e expondo argumentos à semelhança dos manifestos modernistas de Oswald de Andrade, quando se pensou novamente a literatura brasileira como um programa a ser construído e realizado pela ação dos escritores.

No ano de 1871, o escritor português José Feliciano de Castilho dirige o periódico *Questões do Dia*, atacando o político José de Alencar. A seguir, o empreendimento tem a colaboração de Franklin Távora, propiciando mais enfaticamente as polêmicas contra a literatura do escritor. Da pena dos dois críticos, saem as famosas *Cartas de Semprônio a Cincinato* (pseudônimos respectivos de Franklin Távora e José Feliciano de Castilho), com

¹⁶ Idem. *Ibidem*. p. 217

¹⁷ Idem *Ibidem*.

abordagem dos temas nacionais, das ausências de originalidade e da descrição infiel da natureza americana em virtude da desfiguração das paisagens e imprecisão de cenas e episódios. Na sistemática e irônica demolição das obras alencarianas, notadamente *O gaúcho* e *Iracema*, os textos dispensam particular atenção ao tratamento concedido ao índio e à língua; neste âmbito, a linguagem seria artificial e os fatos históricos, infiéis e deturpados, com costumes e paisagens inexatos. Aludindo com frequência as *Cartas sobre 'A Confederação dos Tamoios'*, os críticos pretendiam de suas correspondências reproduzir os mesmos impacto e discussão causados na estréia intelectual de Alencar. Sobre *O gaúcho*, são escritas oito cartas cuja tônica é a demolição ; posteriormente, mais outras doze sobre *Iracema*, nas quais insistem na decadência de Alencar, elogiando por comparação *O guarani*, cujas descrições pareceriam brasileiras e Peri não destoaria de uma raça embalada nas florestas.

Semprônio e Cincinato sustentam a tese de ser já esgotado o tema indígena em terras brasileiras. Santa Rita Durão, Basílio da Gama, Gonçalves de Magalhães e Gonçalves Dias teriam descoberto, inaugurado e resolvido o problema, acrescentando que Alencar não teria acompanhado os escritores dadas as fragilidades das suas composições. Acusando o literato de pretensioso por querer conhecer todas as particularidades do país "*sem dar um só passo fora do seu gabinete*", Semprônio (Franklin Távora) afirma:

"*Sênio* não compreende a poesia americana, como em geral tem sido concebida por bons talentos que o hão precedido, e vem dar-nos o ideal da "*poesia verdadeiramente brasileira, haurida na língua dos selvagens*" na sua efeminada *Iracema*, onde os guerreiros falam uma linguagem débil, esmorecida e flácida, que não podiam de modo algum usar em sua braveza.

Isto importa um característico: a pena de *Sênio* não foi talhada para construir a epopéia; faltam-lhe asas para elevar-se nos assuntos heróicos, que demandam vôos excelsos do pensamento, fraseologia máscula, jogo de paixões veementes e arrebatadas. A linguagem de *Sênio* é dolente e lânguida. No dizer de um crítico português, sua pena pode ter um bom sucesso "na poesia dengue e *coquette*, poesia arrebicada, doentia, rasteirinha, poesia d'alcovas e salões, complacente, piegas, cousa de *toilette* feminina... como o pó de arroz, os vinagres aromáticos, os espíritos de *pitites dames* e de *petits crêvés*, o *Ilangylang*, o *bouquet* Manilha, e o cosmético Miranda." ¹⁸

O emprego inapropriado da língua pelos selvagens e a ausência de virilidade dos heróis constituem-se em notório indicio de distintos valores estéticos. No entender dos

¹⁸ Idem. Ibidem Carta VI, pág. 8 e 9 (grifos do autor)

críticos, a literatura deveria ser encarada como religião e, por isso, digna de sacrifícios, o que significava sair do gabinete e ir ao encontro dos povos. A consequência imediata do distanciamento autor/tema seria a falta de originalidade, a qual também adviria da imitação evidente, segundo eles, de Walter Scott, que também não seria de todo original ao recriar a história da Escócia, mas teria apenas ampliado perspectivas semi-abertas por historiadores. Sem predecessor, consideravam Fenimore Cooper, pois a aplicação de inúmeros materiais e cenas próximas de dramaturgia imprimiam nas narrativas "*um interesse todo moderno*"¹⁹, já que faziam nelas brilhar a civilização e a conquista em romance "*verdadeiro; porque não teve a quem imitar senão à natureza*"²⁰. Elogiavam uma espécie de "exatidão daguerreotípica" em Cooper, em detrimento de um elemento caro aos românticos, a imaginação, que no escritor norte-americano não seria falseada, mentirosa, nem contemplativa como em Alencar.

Outro elemento demolido pelos críticos foram as notas, artifício recorrido como sinal de decrepitude artística. Em torno deste item da narrativa alencariana, passaram a abordar também as singularidades lingüísticas do escritor e as diferenças entre ele e os clássicos:

"Sênio tem a mania das notas. Não há volume seu, dentre os últimos que assinalam a sua precoce decadência literária, que não seja acompanhado de alguns desses enxertos, que em sua maioria só servem para desabonar o autor."²¹

As notas também denunciariam falta de originalidade, especialmente por já estarem antes escritas em outras obras, como no *Glossário* de Martius e no *Dicionário* de Moraes. Adiante, rotulando as notas à *Iracema* de "impagáveis" e capazes de divertir, Cincinato (Feliciano de Castilho) acusa Alencar de ridículo, ao querer ser original; de absurdo, ao desejar a novidade; de desatinado e pueril, ao almejar a glória²². Os "modernismos seniais" travavam "guerra com os clássicos", relacionando-se diretamente com o "manifesto da raposa, inimiga da uva". As produções do romancista seriam, na verdade, "monstros literários", frutos de plágio, inclusive, na consulta de fontes históricas, embora não tivesse

¹⁹ Idem. Ibidem.

²⁰ Carta VI, pág. 8

²¹ Idem. Carta VI, pág. 11.

²² Idem. Carta XI, pág. 12

alcançado o mesmo êxito dos escritores estrangeiros, porque estes serviam-se delas, "*com minuciosa exatidão*"²³, com retratos fiéis da história.

Elencando exemplos como *Bernadim de Saint Pierre* (que teria escolhido "*o que há de mais puro e opulento na língua*"), *Balzac* (cuja força estaria ao tomar "*corpo a corpo a sociedade moderna*"), *Walter Scott* (hábil em romantizar a crônica, estudando a "*época, os costumes, as tendências, as ambições, os homens*"), *Chateaubriand* (por ter coberto as "*paixões com longos véus brancos*"), dentre outras comparações, os críticos apontam a fragilidade do nacionalismo das obras alencarianas, problematizam os diversos temas que o tópico abarca e afirmam não haver semelhança entre eles e Alencar.

Na temática lingüística, acusam, ridicularizando, os neologismos, dizendo: "*a neologismomania pulula e palpita a cada página, enfastia. A título de enriquecer-se a língua, já de si tão opulenta, inventam-se vocábulos por mero arbítrio*"²⁴. Ironicamente, aconselham o romancista a criar idioma próprio ou procurar na "*inesgotável riqueza da língua nacional termos que lhe [à originalidade das idéias] correspondam ou lhe exprimam*", sem precisar recorrer às notas e neologismos. Da mania de querer se "*passar por filólogo*", Alencar teria incorrido em inúmeras impropriedades e mentiras, além de se portar como se tivesse "*descoberto a pólvora*"²⁵.

O tratamento destinado à *Iracema* acompanha o levantamento dos problemas de *O gaúcho* e, por isso, os temas da linguagem e do estilo serão retomados. No apreço crítico, o estilo do literato seria falacioso e frágil, porque não motivado pelo contato direto com os índios, sem observação espontânea, próxima. Para Semprônio, o conhecimento da língua só o teria quem a houvesse estudado "*nos tempos primevos*" ou pelos dicionários e obras dos predecessores. Sobre esse ponto, porém, repreende as censuras feitas por Alencar, para quem as crônicas tinham sido compostas por sujeitos espúrios:

"[...] onde foi José de Alencar buscar esse molde de poesia selvagem, fora dos dicionários, que "são espúrios", fora dos modelos dos mestres que "só exprimem idéias próprias do homem civilizado, e que não é verossímil tivesse no estado de natureza?" No seu gabinete de improvisador.

²³ Idem. Carta XIV, pág. 6

²⁴ Idem. Carta XIV, pág. 9.

²⁵ Idem. Ibidem.

Ah! justamente por não o haver encontrado em parte nenhuma foi que ele adotou e nos ofereceu como verdadeiro padrão essa poesia pedantesca e difusa que se esparrama nas páginas da sua *Iracema*.²⁶

A Carta III, sobre *Iracema*, principia lembrando o episódio das “Cartas sobre *A confederação dos Tamoios*”. Para Franklin Távora, todos esperavam “*um poema épico em contraposição ao que foi julgado incapaz de satisfazer aquele desideratum*”²⁷. O fato é que o crítico se manterá no diapasão que repele qualquer retrato da natureza diferente da observação *in loco*, problema, portanto, do retrato épico em Alencar. Entre ambos destacam-se duas noções irreconciliáveis sobre o fazer literário e suas bases. Por isso, Semprônio questiona as fontes para o fazer do romance épico de Alencar, indagando até mesmo o uso dos historiadores e cronistas dos primeiros tempos e as censuras do romancista a eles:

"Só duas fontes vejo onde o poeta achasse para beber o caráter da poesia brasileira, a saber: espécimens na própria língua vernácula ou, na falta destes, o dizer dos historiadores. Ora, a primeira é sabido que nos falta; não só os índios não escreviam, mas também quem o podia fazer "não se deu ao trabalho de recolher ou verter em língua portuguesa os cânticos dos índios", como diz um literato contemporâneo. Resta, portanto, a segunda, que, longe de autorizar, condena a pretensa escola, inaugurada por José de Alencar.

Em verdade, basta uma interpretação aproximada da história, para vermos a medida dessa poesia. Um povo dado às lutas violentas donde derivava os seus mais assíduos passatempos e labores, não havia de tê-la frouxa e débil, quando é certo que a poesia é o reflexo mais animado, firme e substancial das paixões de um povo. [...]

Em segundo lugar, direi que, mesmo admitida a opinião esposada de Gonçalves Dias e pelos outros citados historiadores, essa suavidade, opulência e elegância, longe de se contraporem à tese, que ressalta da história, mais a acentuam e corroboram. Quanto mais opulenta e elegante for a língua, tanto mais em condições de ostentar fidalgura e gentileza, quer de forma, quer de essência. E tanto assim é que o próprio Gonçalves Dias não vasou as suas poesias americanas em outro molde."²⁸

A Carta III aborda o problema da utilização do material histórico e as conseqüências disso na linguagem do romance. Franklin Távora comenta com detalhes os historiadores em quem Alencar teria se fundamentado e conclui pela soberania de Basílio da Gama e Santa Rita Durão, além de Gonçalves Dias e Magalhães. Os quatro escritores teriam encontrado

²⁶ SEMPRÔNIO, “Obra de José de Alencar: *A Iracema*” Carta II, pág. 153

²⁷ Idem. “Carta III”. pág. 158

²⁸ Idem, pág. 162-4

“pujança de idéia e galhardia de linguagem” na expressão épica. Ao traçar um catálogo da superioridade dos poetas, compara-os com *Iracema*:

“O contrário se dá na *Iracema*. O estilo em geral peca por inchado, por alambicado. As imagens sucedem-se, atropelam-se. Há um esbanjamento de imaginação que, desde a primeira vista, se nota que está muito longe de aproximar-se da verdade; para que os personagens pudessem falar assim, nessa perene figura, fôra preciso supor neles o talento e talvez a cultura do próprio autor, tão custoso e trabalhado se conhece ter sido aquele arranjo ostentoso. De repente, porém, o que sucede, para ainda mais desabonar o pincel do artista? O artefato de roupagens supérfluas contrai-se, e desnuda em plena luz a mais deslavada materialidade.”²⁹

Na Carta IV, Franklin Távora discute o artigo de Pinheiro Chagas mais acima comentado. Lamentando a atribuição a Alencar de ter criado as bases da literatura nacional, Semprônio elogia *O guarani*, embora repete seus méritos ao fato de já haver uma literatura “verdadeiramente inaugurada no país”. Em cotejo com *Iracema*, determina ser esta “uma poesia de sua invenção, como de sua invenção nos tem querido dar uma língua, uma natureza humana e uma natureza inanimada ao avesso. A poesia de um povo não se inventa a mero arbítrio, e dizemos que o tipo de *Iracema* é de pura ficção do autor, porque ele não se apóia na letra ou espírito da história, nem nos modelos e estudos dos mestres.”³⁰

A preferência da observação, em detrimento da criação imaginária, expõe muito claramente os valores estéticos que dirigiram o teor do ataque. Indignado com a atribuição a Alencar de criador da literatura nacional, Távora compara *Iracema* com diversos poemas de Gonçalves Dias, sempre em favor deste, e conclui ser o livro alencariano “uma composição enfezada e anêmica”, cujo índio se privava de heroicidade e valor tradicional, envolto em “cenas patéticas e episódios grotescos”.

Sempre retomando e detalhando as, por ele consideradas, debilidades literárias do romancista cearense, atribuindo-as novamente à importância que José de Alencar conferia aos “gases deletérios da trêfega fantasia”, Semprônio retoma na Carta V os episódios e fontes históricos de *Iracema*. O questionamento sobre a fidelidade do livro decorreria novamente do fato de o autor citar as únicas fontes confiáveis, as crônicas, e criticá-las. Daí, afirma que os comentários do rodapé seriam “espécies de encíclicas literárias que

²⁹ Idem, pág. 170

³⁰ Idem, Carta IV, pág. 183

trazem o cunho da autoridade dogmática e infalível: são matéria de fé³¹. O uso da língua dos índios seria infiel à verdade histórica porque, tendo índole guerreira, não poderiam exprimir-se de modo tão adocicado como os selvagens alencarianos e nisso estaria flagrante contradição do romancista. Além disso, objeta a cidade de Martim Soares Moreno, herói da obra, dizendo duvidar do que escrevera Alencar:

“Chego a um momento, quando vejo contrariado pelo Sr. Alencar o fato, a supor que este Sr., dispondo de amplos recursos, e achando-se numa corte, onde há um Instituto Histórico e uma rica Biblioteca Nacional, bebe todas estas novidades em fontes abundantes e satisfatórias, de que o pobre bisonho provinciano não pode nem de leve provar. Mas ocorre-me logo a anedota da invenção do verbo *afflar*; da etimologia dos nomes das diversas localidades do Ceará, e outras galantes graçolas desta ordem e sou levado a crer que o Sr. Alencar na *Iracema* é o mesmo Sr. Alencar da *Diva*, do *Gaicho*, da *Pata da Gazela*, etc. Então, digo comigo, a sós, depois de muito cogitar:

- Só se o Alencar (assim se diz na ausência) achou isto, ou aquel'outro nas crônicas incógnitas, onde também achou a sua poesia banzeira, os seus selvagens mandriões. Sendo assim estou calado.

Mas não. É que J. de Alencar não quer fazer somente uma nova língua, uma nova natureza, uma nova poesia: quer fazer também uma nova história.”³²

A longa citação justifica-se porque mostra precisamente que os pecados cometidos pelo romancista, no entender do crítico, são os temas desenvolvidos em seus rodapés; temas esses também de grande valia no pensamento de Távora. As distinções entre eles se manifestam na maneira como encaram o tratamento a ser concedido à língua, à natureza e aos episódios históricos: para Semprônio, eles deveriam ser alimentadas pela observação direta dos fatos e, por isso, as cartas vindouras retomarão as idéias expostas até aqui; o romancista, por seu turno, os via como ponto de partida para a imaginação. As notas, portanto, serviriam para comprovar, aspirando a idealização. Impondo-se como guia de leitura e interpretação, cumpririam muito mais este papel se devidamente pautadas pelas fontes da época.

A leitura das *Cartas de Semprônio a Cincinato* importa como documento de crise da estética romântica e revela as tendências contraditórias que alimentaram a vida literária da segunda metade do século XIX. Joaquim Nabuco as retomará quando trava com o romancista o embate conhecido por “A polêmica Alencar-Nabuco”. Marcado pelo experimentalismo de base científica, a polêmica procurou definir a literatura brasileira a

³¹ Idem, pág. 194

partir da peça *O Jesuíta* (1875). Em nota simpática e elogiosa, Nabuco prenuncia o sucesso de público, mas aponta como causa do seu desinteresse a redação antiga da peça. Alencar, irritado, responde ironicamente, massacrando o jovem folhetinista. Em represália, Nabuco decide revisar a obra do consagrado "*chefe da nossa literatura*" e produz um estudo crítico que se afigura uma baliza estética e ideológica do projeto alencariano de literatura nacional. As idéias do criador de Peri e Ceci, expostas agressiva e impacientemente, retomam elementos anteriormente discutidos em outros escritos. O romancista acusa o folhetinista de ter nascido em "*berço de flores*" e ter sua carreira "*arranjada por papai*". Muitas vezes chamando-o ironicamente de "*estudante*", o consagrado escritor denigre os argumentos do folhetinista iniciante, tratando os temas pela ótica pessoal, atitude observada por Nabuco.

O debate despertou grande repercussão nos meios literários e na imprensa, aos moldes da ocasião das "*Cartas sobre A Confederação dos Tamoios*". A análise dos argumentos permite-nos conhecer como se desenvolveu o choque de duas concepções divergentes de literatura: Alencar confirma sua tendência nacionalizante, favorável à criação de uma literatura "brasileira" de inspiração patriótica; Nabuco, citando Taine e Renan, contesta a posição, entendendo não ser a arte alencariana nacional, por constituir-se a sociedade brasileira pela européia, predominantemente branca e não mestiça.

Para o que interessa a este trabalho, as considerações de maior relevância apresentadas na polêmica dizem respeito à relação entre arte e história na análise de *O guarani* (1856), *Iracema* (1865) e *Ubirajara* (1875). Com relação ao primeiro, Nabuco afirma existirem "*certas qualidades da parte de quem o escreveu*"³³, mas suas fraquezas teriam permanecido nos demais livros. Comparando-o com a obra de Gonçalves de Magalhães, o folhetinista relembra o aparecimento de Alencar destacando, com ironia, o fato de o romancista ter dito que havia "*descoberto as verdadeiras minas da poesia selvagem*"³⁴. Quanto à autenticidade da obra, o jornalista comenta a influência de Chateaubriand e os livros *Atala* e *Natchez*, os quais teriam exercido tamanha impressão no escritor a ponto de criar índios que "*pensam, amam e falam como se fossem amigos de René*"³⁵.

³² Idem, pág. 195

³³ NABUCO, Joaquim. "Aos Domingos". In: COUTINHO, Afrânio. *Op. Cit.* p. 85

³⁴ Idem. *Ibidem.*

³⁵ Idem. *Ibidem.*

A despeito dos elogios feitos a *O guarani*, Nabuco crê faltar nessa obra "*quase tudo que era preciso para fazê-la durar*"³⁶, consequência do suposto cansaço do autor, ao qual associar-se-ia a descrição, outro exemplo de decadência, pois resultaria de "*indolência do espírito*". As pinturas de Alencar não teriam valor, dada a carência de sentimento, solidez, verdade e entusiasmo. Com descrições cansativas, seu estilo seria mera "*reunião de sons agradáveis*", em nome dos quais ele "*sacrifica a idéia, a expressão, o desenho, a cor. Escolher palavras sonoras é todo o seu trabalho e a sua glória.*"³⁷ E acrescenta Nabuco a propósito do Pós-Escrito à *Iracema*, no qual o autor apontou suas teorias sobre a linguagem e o estilo literário:

"Quem tem tal idéia de *estilo*, não escreve, toca; nenhum de nós lembrou-se de pedir ao Sr. Alencar uma sinfonia de vocábulos, o que lhe pedimos são idéias; um romancista não é barítono. O criador de uma literatura deve ter o pensamento vasto, a forma ampla, e não somente o ouvido sensível como um regente de orquestra."³⁸

Na crítica ao estilo de Alencar, ponto caro ao romancista, avalia-se tudo quanto pudesse ofender "*a verdade, a arte e as leis da composição literária*"³⁹. O episódio que chama a atenção do folhetinista para ilustrar o problema é a caçada da onça viva pelo índio Peri. Após ridicularizar pormenorizadamente a narração, Nabuco diz ser preferível estudar as personagens. Considera incoerente a lealdade de D. Antônio de Mariz, que também protegia contrabandistas. Cecília não teria seu caráter bem estudado, "*é um tipo mal esboçado, uma espécie de figura de cera mal torneada*". Isabel é portadora de uma "*sensibilidade desenfreada*". Para Nabuco, a Alencar só teria importado o contraste entre a loura e a morena, não formando o caráter das duas. Desse modo, o desfecho das narrativas seria igualmente equivocado:

"Um dos maiores defeitos de Alencar está na composição de Loredano, mais tarde repetido em *Iracema* e *Ubirajara*: o fato de as personagens passarem de um extremo a outro sem explicação. Loredano, de frade carmelita ao mais infame dos bandidos. Em *Iracema*, a heroína passa de vestal à traidora do segredo da Jurema. No último romance indianista, Jandira deita-se com Araci na rede de *Ubirajara*, tendo odiado-a ao longo da narrativa. Os desfechos a que recorre Alencar não se sustentam para considerar os romances obras de

³⁶ Idem. *Ibidem*.

³⁷ Idem. *Ibidem*.

³⁸ Idem. *Ibidem*.

³⁹ Idem. *Ibidem*. p. 86

valor. A eles, faltariam a verdade, o movimento, a poesia, a observação, a lógica, e algumas vezes, o que é muito grave, o senso comum."⁴⁰

A despeito de tantos problemas, Nabuco ainda procurará confirmar algum valor na obra alencariana, ao dizer que ela teria "*uma boa soma de talento dissipado*"⁴¹, capaz de "*estragar as faculdades que possui, gastá-las sem nenhum proveito próprio além de uma popularidade passageira.*" Quanto à imaginação, o folhetinista contesta a existência dela no criador de *O guarani*. Para ele, a falta de vida das personagens elucidaria a ausência da faculdade criadora do autor "*e a imaginação que adivinha, que refaz o passado, como se o estivesse vendo, essas faculdades poderosas de criação, de reconstrução e de intuição, o Sr. J. de Alencar não as tem.*"⁴². Nesse aspecto, o jornalista retomará a falta de observação e intimidade com o espaço destacada pelas *Cartas de Semprônio a Cincinato*, prescrevendo como Franklin Távora a "saída do gabinete" a fim de se enfronhar nos mecanismos da imaginação criadora. Se Alencar quisesse se organizar como artista, seria necessário, não apenas estudar nos livros a natureza americana, mas ir até ela para expor "*suas impressões diante do belo*":

"Quem lê os romances do Sr. J. de Alencar, vê que ele nunca saiu do seu gabinete e nunca deixou os óculos. O homem que ele nos pinta nunca está em comunicação com o meio em que vive. A natureza aparece nos seus livros, como tema de uma declamação mais ou menos variada, e dá-lhe às vezes um ou outro mosaico de palavras coloridas, sem que o quadro esteja em relação com a cena e representa alguma coisa fora do papel [...]"⁴³

Para o crítico, *Iracema* é o romance que apresenta "*alguma imagem nova*", embora o autor tenha "*abusado dos termos indígenas*". Em todos os seus livros, os índios não seriam "*verdadeiros selvagens*" porque pensam e sentem como homens civilizados, além de agirem impulsionados pelo amor, sobretudo *Ubirajara*, "*efeminado guerreiro*". Esses romances, cuja ação encerraria mais afetação e menos índole bélica, não seriam "*poesia americana*", e sim uma reunião de vocábulos extraídos da vida indígena. Ao falar disso, o estudo passa a se dirigir com mais aprofundamento às questões lingüísticas. O comportamento do autor seria de acentuado egocentrismo quando versava sobre a língua

⁴⁰ Idem. Ibidem p. 91

⁴¹ Idem. Ibidem. p. 207

⁴² Idem. Ibidem.

⁴³ Idem. Ibidem. p. 209

por supor suas obras o centro da literatura brasileira, crendo na possibilidade de construir uma língua nacional:

"São precisos porém séculos para que se venha a falar no Brasil uma língua diversa da portuguesa; o Sr. José de Alencar deseja encurtar esse prazo, e quer era por si só criar uma língua nacional, que se possa adaptar aos nossos órgãos da fala; ele mesmo o diz em um de seus romances, *Sonhos de Ouro* [...]. Em todo o caso, se a nossa língua há de modificar-se profundamente, não será sem a ação do tempo, por mais cajus que o Sr. J. de Alencar nos obrigue a chupar [...]

Toda a literatura brasileira resume-se, segundo ele, em suas obras, ele é a circunferência e o centro dessa irradiação deslumbrante."⁴⁴

O nervo da polêmica é a análise do gênero literário, o que possibilitou uma retomada dos temas construídos por Alencar nos rodapés de cada livro indianista, e ainda em seus prefácios e posfácios, dando ensejo a uma espécie de sumário das posições críticas e teóricas do romancista. Respondendo ponto por ponto às censuras de *Nabuco*, percebe-se serem perspectivas irreconciliáveis no tocante à noção do fazer literário, à sua função na sociedade e ao exercício crítico. São duas visões largamente desenvolvidas, não obstante distintas, sobre uma mesma realidade. É o caso, por exemplo, dos autores citados pelos polemistas no intuito de fundamentarem seus respectivos pensamentos: enquanto Alencar cita Chateaubriand para se defender, *Nabuco* cita Taine e Renan, para atacar. As referências opostas elucidam as inclinações de cada um e as divergências pelas quais se pautavam, característica que serviu de vivo fermento às controvertidas e acaloradas questões estéticas da época.

No quadro da formação do projeto literário do autor, essas polêmicas contribuem para observarmos a preocupação do romancista com a função do crítico, seu papel diante da sociedade. No âmbito da ação programática, a partir da qual concebia suas obras, José de Alencar procura captar os aspectos peculiares da cor local, capazes de seduzir o leitor pelo que encerram de pitoresco e exótico. Em vista disso, seus romances vão apresentando notas num crescendo⁴⁵ a fim de incorporar no próprio livro réplicas às atitudes detratórias do seu retrato idealizado do índio e da exuberante natureza virgem. Envolvendo-se em debates e incitando-os (à medida que enveredava por assuntos controversos), mostrará as razões das

⁴⁴ Idem. *Ibidem*. p. 191

⁴⁵ Em *O guarani*, há um número relativamente pequeno, em *Iracema*, grande quantidade e em *Ubirajara*, muito desenvolvimento em cada questão, notadamente as mais duvidosas.

suas idéias literárias, irá fundamentá-las para estudar seus personagens e exaltar a brasilidade dos textos.

Como já procurei apontar, as queixas em relação ao texto de José de Alencar referiam-se, em grande parte, ao papel da imaginação e à idéia segundo a qual o escritor deveria partir para o contato direto com o universo tematizado. Ainda assim, quem percebe a função do ideal em José de Alencar é Machado de Assis. Embora não tenha participado das polêmicas detratoras do autor romântico, o criador de *Capitu* compreende o valor dos romances indianistas, mormente *Iracema* e *O guarani*. Sobre o primeiro, escreve uma crítica no calor da hora e ao segundo dedica reflexões expostas em edição póstuma comemorativa.

No artigo intitulado "Semana Literária", publicado no jornal *Diário do Rio de Janeiro* em 09 de janeiro de 1866, Machado de Assis indica como causa da escassez do público dois fatores: o alto preço do livro e a falta de críticos formadores de opinião no Brasil. Em função disso, padecia *Iracema*, obra que tinha sido lida e apreciada, apesar de não ter encontrado "o agasalho que uma boa obra daquela merecia"⁴⁶. Machado testemunha o silêncio da crítica em relação às obras de Alencar ou, por outro lado, a postura pouco favorável a ele. Desestímulo a qualquer escritor, essas seriam atitudes que o levariam a compreender se algum dia Alencar desistisse de ser romancista e conclui a importância do autor de *O guarani* para o futuro. Essas questões sugerem maior dinamismo na crítica literária brasileira, cuja função seria "aprofundar as concepções do poeta para as comunicar ao espírito do leitor"⁴⁷ e impulsionar a literatura no Brasil.

Em 23 de janeiro do mesmo ano, também no *Diário do Rio de Janeiro*, Machado dedica-se a um estudo mais detalhado e cuidadoso sobre o romance em artigo chamado de "Iracema". Como introdução, sistematiza questões em torno da "chamada escola americana", traçando um breve panorama sobre as tradições indígenas na nossa literatura, linhagem de que descende Alencar. Retomando os postulados teóricos deste romancista, Machado deduz ser o efeito causado pelo romance "exatamente o mesmo que o autor entende que se deve destinar o poeta americano"⁴⁸, referindo-se aos postulados teóricos do

⁴⁶ ASSIS, Machado. "Semana Literária". In: Alencar, José *Iracema*. Edição do Centenário. São Paulo: José Olympio, 1965. P. 185

⁴⁷ Idem. *Ibidem*

⁴⁸ Idem. *Ibidem*. p. 186

ficcionalista romântico. Simpático ao livro, ele conclui haver em *Iracema* "uma ciência e uma consciência, para as quais todo os louvores são poucos."⁴⁹

Reforçando sua concepção de crítica, cujo papel seria indicar ao leitor os caminhos da obra, a análise acompanha a construção das personagens em confronto com os demais elementos da narrativa: o espaço, a linguagem, as imagens causadas e, ainda, o uso da crônica histórica. Sobre esse ponto, Machado descreve a importância de Alencar por ter ele se servido da história para imaginar uma ficção "repleta de originalidade, de delicadeza e de graça."⁵⁰ Conclui seu estudo lamentando novamente o silêncio da crítica em relação à *Iracema* e profetiza, mais uma vez, a sua sobrevivência no futuro:

"Há de viver este livro, tem em si as forças que resistem ao tempo, e dão plena fiança do futuro. É também um modelo para o cultivo da poesia americana que, mercê de Deus, há de avigorar-se com obras de tão superior quilate. Que o autor de *Iracema* não esmoreça, mesmo a despeito da indiferença pública; o seu nome literário escreve-se hoje com letras cintilantes: *Mãe, Guarani, Diva, Luciola*, e tantas outras; o Brasil tem o direito de pedir-lhe que *Iracema* não seja o ponto final. Espera-se dele outros poemas em prosa. Poema lhe chamamos a este sem curar de saber se é antes uma lenda, se um romance: o futuro chamar-lhe-á obra-prima."⁵¹

Posteriormente, em prefácio escrito para edição de *O guarani*, após dez anos da morte do seu autor, Machado de Assis relembra a angústia de Alencar com relação a uma suposta "conspiração de silêncio"⁵² sobre as suas obras; contra ela, haveria por certo outra, a "conspiração da posteridade" e o exemplo disso seria aquela edição monumental que prefaciava. Observando historicamente a atuação literária do escritor, o texto recorda o sucesso dos amores de Peri e Ceci, a importância da carreira iniciada no *Correio Mercantil* e os outros livros do autor. O crítico não perde de vista a atuação de escritores antecedentes de importância capital na conquista do público, tais como Gonçalves Dias, Varnhagen, Porto Alegre e, ainda, Álvares de Azevedo. Essa lembrança importaria para revelar a inovação de José de Alencar naquele contexto, autor que, "impaciente e ousado, criticou, inventou, compôs. As duas primeiras narrativas trouxeram logo a nota pessoal e nova;

⁴⁹ Idem. *Ibidem*.

⁵⁰ Idem. *Ibidem*. p. 190

⁵¹ Idem. *Ibidem*. p. 193

⁵² Idem. *Ibidem*. 922

foram lidas como uma revelação. Era o bater das asas do espírito, que iria pouco depois arrojá-lo até as margens do Paquequer."⁵³

No seu estudo, o crítico vê este livro como "essencialmente nacional" e completamente absorvido pelo Romantismo. Os méritos relativos à obra estariam na exuberância da natureza brasileira, a opulência da imaginação, a despeito dos reparos a serem feitos à psicologia dos indígenas. Assim, prossegue comparando *O guarani* com os outros subseqüentes, cotejando-os com as duas fases da vida do autor, a do começo da carreira, quando a imaginação floria, e a do fim, desiludido, misantropo e amargurado com a política. Finalmente, conclui pela perenidade do romance no futuro.

Seja pelo purismo lingüístico, seja pelo apreço à observação, o fato é que as polêmicas sobre as obras indianistas de Alencar deram ensejo aos debates mais importantes sobre o conceito e a função da literatura no século XIX. Além disso, elas estimularam também a elaboração de um programa consciente do escritor, especialmente se analisarmos seus prefácios e posfácios, em comparação com as notas de rodapé. Ali, veremos a defesa dos caros temas discutidos nos debates, como o retrato da natureza, o abasileiramento da língua e a fidelidade aos fatos históricos. Na verdade, mais do que isso, o escritor cearense demonstra o seu conceito de literatura e insere nela alguns textos de reflexão, familiarizando o leitor com o pensamento teórico-crítico.

⁵³ Idem. *Ibidem.* p. 923

REFLEXOS E REFLEXÕES

Os parâmetros críticos nos prefácios e posfácios de Alencar

Um tópico freqüente nos estudos críticos sobre a obra de José de Alencar assinala a existência do programa nacional de literatura. Entretanto, na execução deste projeto, cabe ainda compreender a consciência do escritor a respeito do fazer ficcional, na medida em que elabora teoricamente as indagações estéticas e temáticas suas e da época e as expõe em prefácios, posfácios e notas de rodapé. Todos estes textos traduzem a “tomada de consciência” da função do artista, imbuído do papel de guia, de “vate missionário”, o que significa, dentre outros, instituir condições para a literatura do país, especialmente por avaliá-la veículo apropriado de delineamento dos padrões de comportamento social de uma pátria carente de definições mais precisas. Como lembra Costa Lima, a idéia de pátria era primordial para o projeto de manutenção da unidade nacional, constituindo-se em princípio básico de identidade grupal. Básico tanto em uma acepção política, quanto do ponto de vista literário¹. Construí-la implicava em mobilização nas diversas instâncias da sociedade, sobretudo a ficcional, em virtude da sua capacidade de atingir o público².

Paralelamente aos seus livros, José de Alencar escreveu cartas, manuscritos, documentos históricos, testemunhos, confidências e notas, buscando exprimir os mecanismos da narração, fato elucidativo da consciência ficcional do autor. A constituição do romance romântico brasileiro, para o qual Alencar deu impulso definitivo, fundamentou-se teoricamente através destes textos que explicitam o processo de criação. Lendo-os, percebemos com clareza a sistematização e repetição de idéias, um objetivo bastante evidente de dirimir dúvidas e auxiliar na compreensão da identidade brasileira, de acordo com a perspectiva patriótica conveniente ao momento³. Se por um lado, os prefácios,

¹ LIMA, Costa. "Documento e nacionalidade". In: _____. *Sociedade e discurso ficcional*.

² Convém lembrar vários empreendimentos no propósito de elaborar uma nação. Podemos citar, por exemplo, a construção do IHGB em 1823 e a monografia de concurso de von Martius, intitulada “Como se deve escrever a história do país”, a fim de modelar a abordagem da “história da pátria”. No âmbito literário, releva comentar a elaboração da historiografia literária, seus parnasos e florilégios, determinando um ponto de origem da nossa literatura. Nestes textos, o vocábulo mais assíduo era o nacional e variantes, temática, aliás, que centralizou a obra de Alencar.

³ Antonio Candido expõe a importância da literatura romântica como recurso de valorização do país, aspecto que motivou os escritores a buscarem algo “que nos *exprimissem*” e, ao mesmo tempo, nos orgulhasse. O intelectual, impulsionado pelo patriotismo reinante, se via estimulado e com um dever a cumprir. “Com efeito — diz o crítico — a literatura foi considerada parcela dum esforço construtivo mais amplo, denotando o intuito de contribuir para a grandeza da nação. Manteve-se durante todo o Romantismo este senso de dever

associados às notas, motivaram o autor a delinear uma ação programática, por outro, abriram flanco para o leitor compreender os debates em torno dos romances *O guarani*, *Iracema* e *Ubirajara*. Portanto, através deles, é possível retrazar as polêmicas motivadas por essas obras, apreender o horizonte crítico da época e quais as questões o escritor cearense julgava importante responder e desenvolver.

Explicando-se a si mesmo, a obra alencariana dispensa cuidado especial ao leitor, daí o tom didático, atencioso e cuidadoso com que se dirige a ele. Ora, se o momento era o de construção da pátria, ressaltando-se os valores e símbolos essenciais para esse objetivo; e se o momento era também o de formação da literatura, o que implicava a existência do público, é compreensível o cunho didático da sua obra; condição essa propulsora de um conjunto de temas conscientes na definição de um ideário crítico no Romantismo. A organização da nova sociedade passava, portanto, pela investigação dos assuntos julgados genuinamente americanos, a saber: a natureza, o passado e a língua, tarefa atribuída conjuntamente a historiadores e literatos. No claro intuito de definir os rumos da nossa literatura, o romancista cearense nutre-se de documentação historiográfica e de dicionários. As questões abordadas nos prefácios retornarão praticadas e aprofundadas em narrativas e rodapés, demonstrando a aptidão do autor para formar as letras do incipiente país. Em resumo, esse conjunto de idéias reúne o anseio pela autenticidade da literatura e procura oferecer respostas ao problema da identidade brasileira.

* * *

O guarani (1857) exhibe um pequeno prefácio, esboço das idéias posteriormente desenvolvidas; *Iracema* (1865) aborda, no "Prólogo", na "Carta ao Dr. Jaguaribe" e no "Pós-Escrito" (1870) a reconstrução geral dos problemas em torno das diversas temáticas que cercam o índio, particularmente o problema da língua; e a "Advertência" a *Ubirajara* (1874) verá no selvagem o veículo de regeneração humana e literária no século XIX. O tom de discussão teórica ocorrerá em forma de bilhete ou carta nos dois primeiros romances, um meio de conquistar intimidade com o novo público apreciador de narrativas. Já no terceiro

livro, a introdução se fará como uma advertência, revelando o caráter reparador intensificado pelas notas.

Em *O guarani*, depreende-se de início o desejo de familiaridade:

"Minha prima. — Gostou tanto da minha história, e pede-me um romance; acha que posso fazer alguma coisa neste ramo de literatura.

Engana-se; quando se conta aquilo que nos impressionou profundamente, o coração é que fala; quando se exprime aquilo que outros sentiram ou podem sentir, fala a memória ou a imaginação.

Esta pode errar, pode exagerar-se; o coração é sempre verdadeiro, não diz senão o que sentiu; e o sentimento, qualquer que ele seja, tem a sua beleza." ("Prólogo" de *O guarani*.)⁴

O fragmento acima trata de princípios românticos fundamentais ao salientar os estímulos da ficção. Primeiramente, alguém solicita a obra, o que já seria a demonstração de interesse, apesar da incapacidade do escritor, sugerida pela modéstia simulada ("*acha que posso fazer alguma coisa neste ramo*"). Essa conduta, bastante freqüente na época, legítima a curiosidade de leitores vindouros e se configura como procedimento de sedução da leitura⁵. Em segundo lugar, o narrador considera o mecanismo que rege o processo da criação (contar o que impressionou a si mesmo ou o que os outros sentiram). O primeiro caso refere-se à inspiração, da qual decorre o outro, a imaginação, idéias representativas das diretrizes mais relevantes da escola romântica, aqui apresentadas simplificadamente.

Tais idéias adquirem maior dimensão se consideradas em conjunto com o conceito de gênio artístico e vate missionário, pois trata-se de uma confluência de vertentes destinadas à conformação das tradições nacionais. O narrador justifica-se ao diferenciar o sentimento puro — essencialmente belo — dos erros ocasionados pela memória, causadores de certa incapacidade de penetrar na substância do tema. Entretanto, com o objetivo de não decepcionar a prima, o escritor assume a tarefa e, valendo-se de um antigo expediente, menciona a existência de um manuscrito, e o decide "remoçar". Numa linguagem palatável e propícia para as horas de lazer, buscam-se estratégias para conferir elementos de credibilidade ao narrado:

⁴ ALENCAR, José. "Prólogo". In: _____. *O guarani*. Rio de Janeiro: INL, 1958. Todas as indicações de *O guarani* serão extraídas desse livro, razão pela qual passarei a indicar no corpo do texto as páginas.

⁵ Em "O brasileiro, um leitor em formação", Marisa Lajolo explicita a forma como autores e narradores apresentavam-se diante do leitor, assinalando os cuidados tomados diante do público incipiente. Ver: LAJOLO, M. & ZILBERMAN, R. *A formação da leitura no Brasil*. São Paulo: Ática, 1996. Pp. 18-24.

"Entretanto, para satisfazê-la, quero aproveitar as minhas horas de trabalho em copiar e remoçar um velho manuscrito que encontrei em um armário desta casa, quando a comprei.

Estava abandonado e quase todo estragado pela umidade e pelo cupim [...]." ("Prólogo de *O guarani*)

Figura-se, com essas palavras, uma técnica de compartilhar com o público os caminhos da produção artística e, com isso, sustentar o interesse até o final da leitura, assegurando a natureza instrutiva da obra. Esse recurso, já assinalado por Marisa Lajolo, define "*os protocolos que regem a relação narrador-leitor*"⁶, necessários para a construção das notas como intérpretes dos romances.

A apresentação do manuscrito como germe da história narrada revela o desejo de afastar a mais remota hipótese de infidelidade aos fatos verídicos e condiciona a obra, desde o princípio, ao documento, numa alusão à idoneidade do escritor. A invocação de um papel original, escrito à mão e casualmente encontrado parece ter duas razões: apontar um testemunho, anulando discussões de qualquer espécie a fim de cessar divergências quanto ao que de fato teria ocorrido no relato e antecipar possíveis recepções críticas negativas.

Alencar explicitamente nega a sua autoria e mostra-se um compilador ou editor, resguardando, assim, a veracidade do relato. Escamoteando o caráter ficcional, o autor cria um narrador com ares imparciais, ao mesmo tempo que lança os germes de uma segunda narrativa, aquela exposta lá embaixo, ao pé da página, própria para construir e fundamentar as imagens nacionais. Oculta-se por trás desse recurso um afã de maior alcance e implicação estética — o da verossimilhança. O prólogo tocará em dois problemas cruciais: a neutralidade do autor e a credibilidade do romance. Por ambas as vias, pretende-se asseverar a "história" contada, tanto por subtrair a figura do inventor, quanto por acumular provas e indícios de realidade dos episódios narrados.

"Previno-lhe que encontrará cenas que não são muito comuns atualmente; não as condene à primeira leitura, antes de ver as outras que a explicam." ("Prólogo" de *O guarani*)

A narrativa em primeira pessoa, empregada também na escrita das notas, fornece uma quantidade de informações, propiciando, assim, a adoção de um tom familiar. O narrador

⁶ Idem. Ibidem. P. 22

necessita aparecer como mediador entre o relato (que se queria inquestionável) e o público, tanto para tecer considerações e interpretações, quanto para conferir à sua interpretação o máximo de fidelidade e credibilidade possíveis. A sinceridade e o aconselhamento nesse "diálogo" visam a formar uma relação de confiança e intimidade logo à primeira vista; relação essa retomada no segundo prólogo do romance, intitulado "Ao leitor":

"Publicando este livro em 1857, se disse ser aquela primeira edição uma prova tipográfica, que algum dia talvez o autor se dispusesse a rever.

Esta nova edição devia dar satisfação do empenho, que a extrema benevolência do público leitor, tão minguado ainda, mudou em bem para dívida de reconhecimento.

Mais do que podia fiou de si o autor. Relendo a obra depois de anos, achou ele tão mau e incorreto quanto escrevera, que para bem corrigir, fora mister escrever de novo. Para tanto lhe carece o tempo e sobra o tédio de um labor ingrato.

Cingiu-se pois às pequenas emendas que toleravam o plano da obra e o desalinho de um estilo tão castigado." ("Ao leitor". In: *O guarani*)

Decorrem daí a relação escritor-leitor e o problema da linguagem. O fragmento acima procura apontar as condições de produção da literatura no Brasil do século XIX, vendo-as da perspectiva dos valores de comunicação do artista e seu público. Sob esse ponto de vista, o traçado que faz da tipografia e a queixa de número minguado de leitores, justamente na segunda edição do livro que obteve estrondoso sucesso⁷, simboliza a atitude do autor em querer penetrar na sociedade, em função do que delimitou o perfil do público a quem se destinava. Com efeito, convém mencionar o ajuste da linguagem, alvo, aliás, de censura entre seus pares ("achou ele tão mau e incorreto quanto escrevera [...]"). Esse processo de alusão à incapacidade pessoal para empreender determinada tarefa, é bom lembrar, era lugar-comum entre os artistas de então, indicando falsa modéstia ou simplicidade. Anos depois, o tema e o tom serão retomados no "Pós-Escrito" de *Iracema* (1865), acrescido à segunda edição da obra (1870). Nele, o autor menciona a ausência de bons revisores em nossa tipografia e comenta ser ele "*o mais impróprio para esse árduo mister*" (p. 161),

⁷ Diz Taunay, nas suas *Reminiscências*: "Em 1857, talvez 56, publicou *O Guarani* em folhetim no *Diário do Rio de Janeiro*, e ainda vivamente me recordo do entusiasmo que despertou, verdadeira novidade emocional, desconhecida nesta cidade tão entregue às exclusivas preocupações do comércio e da bolsa [...]. Quando em São Paulo chegava o correio, com muitos dias de intervalo, então reuniam-se muitos e muitos estudantes numa *república*, em que houvesse qualquer feliz assinante do *Diário do Rio*, para ouvirem, absortos e sacudidos, de vez em quando, por clérigo frêmito, a leitura feita em voz alta por algum deles, que tivesse órgão mais forte. E o jornal era depois disputado com impaciência e pelas ruas se via (sic) agrupamentos em torno dos fumegantes lampiões da iluminação pública de outrora — ainda ouvintes a cercarem ávidos qualquer improvisado leitor."

principalmente porque estaria preocupado com a idéia ou estilo. Como se vê, Alencar expõe e retoma assuntos, desenvolvendo-os ao sabor do tempo e conforme as críticas fossem chegando.

A primeira edição de *Iracema* (1865) vem cercada de um conjunto de textos: a dedicatória ("*À terra natal, um filho ausente*"), o prólogo sem título, as notas, o subtítulo chamado "*lenda do Ceará*" e a carta-posfácio cujo destinatário é o Dr. Jaguaribe. Em 1870, quando foi publicada a segunda edição do livro, houve algumas alterações: o prólogo, em forma de carta, expressava o destinatário, "*Meu amigo*"; incluiu-se também o pós-escrito, respostas detalhadas às críticas do romance. São alterações relevantes para compreendermos as reflexões do autor sobre a atividade literária. No início do prólogo, o narrador localiza o espaço da leitura e, valendo-se de recursos já apontados a propósito de *O guarani*, inscreve o romance no cenário familiar:

"Este livro o vai naturalmente encontrar em seu pitoresco sítio da várzea, no doce lar, a que povoa a numerosa prole, alegria e esperança do casal.

Imagino que é a hora mais ardente da sesta." ("Prólogo" de *Iracema*. P. 45)

Misturando lembranças e reforçando papéis, ao se referir aos seus tempos de brincadeira e à conduta da dona de casa, "*terna e incansável*", o narrador estabelece também a função da leitura, que é "*desenfastiar o espirito das cousas graves que o trazem ocupado*"⁸. Mas, enquanto deleita, ela funciona também para fortalecer os elementos pátrios. A distância estaria abrandada pelo tom afetivo da carta-prólogo, como se vê em algumas palavras e expressões, a exemplo de "*amor de ninho*", "*reminiscências da infância*", "*terra dos meus*", "*o filho da minha alma*", "*terra de seu pai*", "*intimidade da família*". Dirigindo o livro a leitores amigos e próximos, a carta dá indícios de que o escritor teria se inspirado na terra natal, o que traz à baila as condições da escrita, somente inspirada pela pátria, entendida aqui como local de nascimento:

"O livro é cearense. Foi imaginado aí, na limpidez desse céu de cristalino azul, e depois vazado no coração cheio de recordações vivaces de uma imaginação virgem. Escrevi-o para ser lido lá, 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.

⁸ Idem. Ibidem.

Para lá, pois que é o berço seu, o envio." ("Prólogo" de *Iracema*, pág. 45)

À semelhança das cenas da natureza, panoramas de abertura das narrativas românticas, o prólogo apresenta o reflexo da paisagem sobre os habitantes e os conduz à leitura, ao deleite e à vida saudável. O tópico é romântico por excelência, que não via mais a natureza como simples objeto exterior ao indivíduo. Ao contrário, passou-se a estabelecer uma conexão profunda entre o homem e ela. O seu significado, no Romantismo, extrapolava o âmbito de paisagem, tornando-se uma esfera superior de expressão do absoluto e, por extensão, do sujeito⁹. Na ligação Natureza, sujeito e arte, Alencar faz refletir o vigor e a vitalidade da pátria cearense, capaz de inspirar o romance e de criar fundamentos para a consciência nacional até porque os aspectos soturnos da natureza em seus livros ficaram em segundo plano, em favor prioritário das descrições que completam um quadro de espetáculo e de majestade. A mesma paisagem das obras, fonte de inspiração dos amores de Iracema e Martim e das qualidades das personagens, transmitirá algumas virtudes aos cearenses, a exemplo da hospitalidade, tranquilizando o autor quanto à sorte do seu livro:

"Que lhe falte hospitalidade, não há temer. As auras de nossos campos parecem tão impregnadas dessa virtude primitiva, que nenhuma raça habita aí, que não a inspire com o hálito vital. Receio, sim, que o livro seja recebido como estrangeiro e hóspede na terra dos meus." ("Prólogo" de *Iracema* pág. 46)

A leitura do prólogo caracteriza a hospitalidade como uma qualidade fundamentalmente brasileira, resultado das "*auras dos nossos campos*", tema cuidadosamente desenvolvido nas notas, nas quais reputa à herança indígena tal qualidade. Digamos que haja correlação entre o desejo pela recepção crítica e o caráter hospitaleiro encontrado no ambiente familiar próprio da terra natal. A leitura justa é acolhedora e o estrangeiro se sentiria em sua casa, razão pela qual, ao enviar o livro à residência de amigos, estaria justificada a serenidade quanto à recepção do seu romance. Daí afirmar que o livro, seu filho, encontraria "*na terra de seu pai, a intimidade e conchego da família*" (p. 45). Como tantas outras vezes, Alencar discute, ressentida e indiretamente, o ofício do escritor e do crítico, pilares da construção da literatura brasileira.

A manifestação patriótica do romance é apontada pelas indicações de missão do escritor em "*ilustrar a terra natal com lendas, sem metro, na rude toada de seus antigos filhos*" (p. 46). Trata-se, portanto, de erigir uma narrativa mítica que respondesse aos desejos de afirmação nacional, tão acesos na época. Evidentemente, essa narrativa só poderia ser fruto da "*inspiração da pátria*". É a "*brisa que perpassou nos espatos da carnaúba e nas ramagens das aroeiras em flor*" (p. 45). Inspirado, o autor se mostra apto a conferir o sentido particularista da obra e colocar nela a dimensão nacionalista em primeiro plano, em decorrência do momento histórico que o Brasil atravessava.

Ainda neste prefácio, percebe-se um discurso que comporta vários conteúdos das notas, quando Alencar volta-se para as críticas. Seguramente, seu livro faria sucesso porque havia sido concebido conforme o gosto popular, como ele próprio expõe principalmente quando aborda o problema da língua. Entretanto, também era certo que muitos não o leriam com igual carinho e se queixariam de detalhes, grandes ou pequenos, mas que o incomodavam. Por isso, Alencar procura desqualificar as opiniões difamadoras e postular que, para o conhecimento total da obra, a leitura das notas e do posfácio se faria imprescindível:

"Acolha pois esta primeira mostra para oferecê-la a nossos patricios a quem é dedicada.

Este pedido foi um dos motivos de lhe endereçar o livro; o outro saberá depois que o tenha lido.

Muita cousa me ocorre dizer sobre o assunto, que talvez devera antecipar à leitura da obra, para prevenir a surpresa de alguns e responder às observações ou reparos de outros." ("Prólogo" a *Tracema*, p. 46)

Depois de apresentar, então, as condições e inspirações do texto, Alencar direciona a curiosidade do leitor ao posfácio, para uma conversa "*em mais liberdade*" (pág. 46), quando seu interlocutor já se colocaria em pé de igualdade para maior aprofundamento dos assuntos pátrios. Com essas condições, o escritor fala sobre as funções do livro: *servir, ilustrar e enobrecer* a terra natal. Para isso, a credibilidade do narrador em primeira pessoa, desdobrado em censor nos rodapés, tinha sido construída ora pelas referências a documentos e manuscritos citados, ora pela intimidade adquirida com o leitor. O prefácio

⁹ ABRAMS, M. H. *Natural and Supernaturalism. Tradition and Revolution in Romantic Literature*. London: Norton & Company, 1973

faz as vezes de um manifesto programático, síntese dos elementos primordiais da leitura e que denotam a certeza das suas propostas estéticas. Contudo, para ele, a idéia sozinha não frutificaria, eram necessários o estudo e o aprofundamento das questões nacionais, o que se faria pela seleção e interpretação rigorosas da historiografia brasileira, indicada nas notas. Por essa razão, inclusive, no posfácio confere à leitura das notas a mesma importância dada à leitura da narrativa:

"Eis-me de novo, conforme o prometido.

Já leu o livro e as notas que o acompanham; conversemos pois.

Conversemos sem cerimônia, em toda familiaridade, como se cada um estivesse recostado em sua rede, ao vaivém do lânguido balanço, que convida à doce prática.

Se algum leitor curioso se puser à escuta, deixá-lo. Não havemos por isso de mudar o tom rasteiro da intimidade pela frase garrida das salas." ("Carta ao Dr. Jaguaribe". In: *Iracema*, pág. 139; grifos meus)

O fragmento acima abriga as circunstâncias ideais para se efetivar a leitura e reflexão, quais sejam, a tranqüilidade e o ócio. Na Carta, a sinceridade é pré-requisito da discussão literária; a familiaridade e a falta de cerimônia são as condições para abordagem de problemas que lhe eram caros, por serem propícios a formar moral e espiritualmente o homem seu contemporâneo. Tendo isso em mente, indica a necessidade de renovação das letras brasileiras, papel reputado ao poeta do Novo Mundo, o qual não poderia mais repetir imagens gastas e encontradas na atmosfera européia. Deveria, isto sim, revestir de novas cores a literatura nacional, o que implicava em buscar na natureza e no homem primitivo os protótipos da virtude e elementos necessários de autovalorização. Acentuando as particularidades da nossa literatura, Alencar desenhou as diferenças entre a literatura brasileira e portuguesa e as condições para se efetuar o romance por aqui.

Em alusão ao gênero literário, Alencar apontará o assunto ("*as tradições dos indígenas brasileiros e seus costumes*") e o estilo, com a ressalva de o verso não suportar a mediocridade. Na seqüência, o autor expõe a cobrança do público por um poema, uma vez que ele sugerira um modelo nas suas famosas "Cartas sobre *A Confederação dos Tamoios*". Retomando, novamente, a estrutura usada no prólogo de *O guarani*, no qual aproxima-se do leitor ao revelar os bastidores da confecção do romance, ele divulga o mecanismo para a concepção da obra, confidenciando o motivo do abandono do plano para o poema já iniciado:

"Desde cedo, quando começaram os primeiros pruridos literários, uma espécie de instinto me impelia a imaginação para a raça selvagem indígena. Digo instinto, porque não tinha eu então estudos bastantes para apreciar devidamente a nacionalidade de uma literatura: era simples prazer que movia-me à leitura das crônicas e memórias antigas." ("Carta ao Dr. Jaguaribe". In: *Iracema*, pág. 140)

Nesta afirmação, vê-se que o índio constitui elaboração ideológica de seus textos, apesar de o definir como um material carente de estudo e conhecimento. O exotismo e a variedade das cores e formas despontavam como os elementos que deveriam ser convertidos em literatura. Entretanto, José de Alencar, no momento de afirmação de uma literatura nacional, compreendeu ser necessário um vínculo com a realidade, a fim de imputar credibilidade à obra e afastar-se dos processos de imaginação, apesar de ser esta uma faculdade indispensável ao ato criador. As referências documentais surgiram justamente para cumprir esse papel, um modo de o autor coadunar sua função de esboçar a imagem que se queria para o país imaginativa e fielmente, isto é, na ficção e fora dela. A questão das notas é exposta, então, nesse parágrafo, quando aborda o prazer pela leitura das crônicas antigas como um mecanismo de despertar os sentimentos nacionalistas, identificando no passado a diferença e originalidade do povo. Com isso, o escritor define como parte dos seus propósitos literários a verossimilhança interna e a função edificante do livro, elementos alcançados pela comprovação exposta no rodapé. Apesar disso, não considerava as produções dos seus contemporâneos satisfatórias e menos ainda dignas de tão glorioso passado, como ele imaginara:

"Mais tarde, discernindo melhor as cousas, lia as produções que se publicavam sobre o tema indígena; não realizavam elas a poesia nacional, tal como me aparecia no estudo da vida selvagem dos autóctones brasileiros. Muitas pecavam pelo abuso dos termos indígenas acumulados uns sobre outros, o que não só quebrava a harmonia da língua portuguesa, como perturbava a inteligência do texto. Outras eram primorosas no estilo e ricas de belas imagens; porém faltava-lhes certa rudez ingênua de pensamento e expressão, que devia ser a linguagem dos indígenas." (*Iracema*, pág. 140)

O gosto pelo conhecimento do passado, o desejo por uma literatura compatível com a suposta grandiosidade retratada e as falhas da produção corrente são as constantes preocupações artísticas do escritor. Vendo por esse prisma, a questão dominante dos prefácios e notas de Alencar será defender a nossa nacionalidade, oriunda dos temas

espontâneos da civilização brasileira, reconhecendo-os como matéria fundamental para alimentar a nossa arte. A discussão em torno da linguagem mais apropriada para representar a identidade brasileira ganha contornos mais definitivos, pois a carta se dirige para a obra de Gonçalves Dias e a originalidade da criação poética, considerada decisiva para o Romantismo brasileiro; no tocante à linguagem, o ficcionista constata um certo deslocamento inverossímil, pois entende que o autor de *Primeiros Cantos* não teria moldado a língua civilizada na expressão selvagem:

"Gonçalves Dias é o poeta nacional por excelência; ninguém lhe disputa na opulência da imaginação, no fino labor do verso, no conhecimento da natureza brasileira e dos costumes selvagens. Em suas poesias americanas aproveitou muitas das mais lindas tradições dos indígenas; e em seu poema não concluído dos *Timbiras*, propôs-se a descrever a epopéia brasileira.

Entretanto, os selvagens de seu poema falam uma linguagem clássica, o que lhe foi censurado por outro poeta de grande estro, o Dr. Bernardo Guimarães; eles exprimem idéias próprias do homem civilizado, e que não é verossímil tivessem no estado da natureza." ("Carta ao Dr. Jaguaribe". In: *Iracema*, p. 141; grifos meus)

A censura expressa a noção de o idioma primitivo encerrar algo de peculiar e configura-se como uma estratégia para legitimar a construção da sua própria narrativa. Essa questão, posteriormente desenvolvida em notas, permite-nos vislumbrar um paralelo entre a linguagem do índio e a do civilizado, pois Alencar deduz que as imagens poéticas do pensamento selvagem deveriam ser a fonte do caráter brasileiro e da sua literatura. Essa problemática o levou a discorrer sobre os meios de se fazer compreendido e um dos caminhos encontrados foi buscar na tradução o veículo para elucidar as idéias aborígenes. Auxiliado por essa atividade, o crítico fundamentava o ponto de vista segundo o qual a língua portuguesa deveria se moldar à dos nativos, não o inverso: "*Sem dúvida que o poeta brasileiro tem de traduzir em sua língua as idéias, embora rudes e grosseiras, dos índios; mas nessa tradução está a grande dificuldade; é preciso que a língua civilizada se molde quanto possa à singeleza primitiva da língua bárbara; e não represente as imagens e pensamentos indígenas senão por termos e frases que ao leitor pareçam naturais na boca do selvagem*"¹⁰. Exposto esse problema, segue um dos mais conhecidos trechos da "Carta ao Dr. Jaguaribe":

"O conhecimento da língua indígena é o melhor critério para a nacionalidade brasileira. Ele nos dá não só o verdadeiro estilo, como as imagens poéticas do selvagem, os modos do seu pensamento, as tendências de seu espírito e até as menores particularidades da sua vida.

É nessa fonte que deve beber o poeta brasileiro; é dela que há de sair o verdadeiro poema nacional, tal como eu o imagino." ("Carta". In: *Iracema*, pág. 142)

O gênio criador deveria se enfrontar na linguagem indígena visando à inspiração e ao entoamento das grandezas da pátria. Convém ressaltar, contudo, que se tratava de um "romance brasileiro" e, para sua aceitação, a linguagem e as referências à grandeza autóctone deveriam estar solidamente documentadas. Daí a presença das notas que estabelecem uma narrativa paralela e certificam o trabalho de pesquisa, assegurando a honestidade do escritor. Para isso, era preciso buscar o aval da cultura européia, a qual exerce plena influência no texto, por ser o espelho no qual se reflete o romance. Trocando em miúdos, é a antiga civilização, através do seu discurso, quem ampara e justifica a energia e a fortaleza dos gestos e das ações do símbolo nacional. É o segundo narrador que se baseia nos textos de cronistas, viajantes e missionários e os utiliza como fonte documental dos episódios do enredo e da nova linguagem ficcional.

Conhecer e entoar a pureza da linguagem aborígine significava voltar-se para o passado. O retorno ao tempo pretérito assumiu um caráter fundador, de construção de origem e possibilitou a Alencar trabalhar concomitantemente com duas categorias, a de verossimilhança e a de verdade, imprescindíveis na garantia do modelo nacionalizante engendrado por suas obras. Fazendo uso das palavras de Jorge Coli, é possível afirmar que a *"descoberta do Brasil foi uma invenção do século XIX. Ela resultou das solicitações feitas pelo romantismo nascente e pelo projeto de construção nacional que combinavam então. Como ato fundador, instaurou uma continuidade necessária inscrita num vetor dos acontecimentos. Os responsáveis essenciais encontravam-se, de um lado, no trabalho dos historiadores, que fundamentava cientificamente uma 'verdade' desejada, e, por outro, na atividade dos artistas, criadora de crenças que se encarnavam num corpo de convicções coletivas"*¹¹. Ou seja, o "narrador histórico" fundamenta a "verdade" com base nos cronistas citados em nota, enquanto o "narrador contemplativo" elabora essas referências o enredo verossímil.

¹⁰ ALENCAR, José. "Carta ao Dr. Jaguaribe". In: _____. *Iracema*, p. 141

¹¹ COLI, Jorge. "Princípio, missão e invenção da descoberta". In: *A descoberta do homem e do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. Pág. 107-21.

Com esses fundamentos em mente, José de Alencar retoma o cuidado dispensado à opinião da crítica e dos leitores, para cujo juízo a carta-posfácio poderia servir de base. O autor recupera a possibilidade do "*silêncio desdenhoso e ingrato*" a que submetiam as suas obras. Caso fosse essa a sorte do livro, talvez se desiludisse do novo gênero literário, o romance. Não foi o silêncio o destino de *Iracema*, mas as críticas de Pinheiro de Chagas e Henriques Leal, cujos comentários provocaram a ira do romancista e suscitaram a polêmica acerca da língua brasileira, publicada no "Pós-Escrito" da segunda edição (1870) e aprofundada logo a seguir em "Questão Filológica", título escolhido como referência ao artigo de Antônio Henriques Leal. Trata-se de um ensaio teórico dividido em quatro partes, nas quais se discute a missão do escritor para a criação de uma linguagem adequada aos novos tempos. Ele define bem esse papel e indica um modo seguro, na sua perspectiva, de recuperar as virtudes nacionais adormecidas na história. Prudentemente, estabelece um roteiro de trabalho com extensas considerações sobre o problema da língua.

A primeira parte do pós-escrito indica as regras para o estabelecimento editorial do romance e breve consideração sobre o estilo. Aborda ainda problemas ortográficos, mesmo considerando-os menores, e organiza quatro sistemas de composição da ortografia, seguidos sempre pelo interesse na clareza e afinidade etimológica. Sob essa perspectiva, discute critérios ortográficos, a exemplo da distinção na forma de escrever o ditongo nasal ou da conjunção *si* e não *se*. Os argumentos repousam sobre a maior aproximação com a etimologia e a preocupação em "*tornar clara a natureza do vocábulo em virtude de sua colocação no discurso*"¹²; categorias essas das quais o escritor não poderia prescindir, pois conjugavam a nitidez do raciocínio com a brevidade do pensamento. Absorvido pela tarefa de colorir o passado e as grandezas nacionais, Alencar buscou tintas modernas e acessíveis a qualquer um para tornar viável seu projeto literário, colaborando ao mesmo tempo com o crescimento do público leitor:

"Quanto ao indivíduo de compreensão mediocre, pode-se bem imaginar o efeito que sobre ele exercerão semelhantes anfibologias. Ora, não formam os filólogos e gramáticos a classe mais numerosa dos leitores, para que a eles se sacrifique a clareza do discurso, por mero capricho de pedagogia." ("Pós-Escrito" a *Iracema*, pág. 165)

¹² Idem. Ibidem. pág. 164

Na segunda parte do "Pós-Escrito", José de Alencar refuta diretamente as críticas de Pinheiro Chagas, mas adverte que esse assunto seria mais largamente tratado em estudo sobre a língua portuguesa e seu estilo, acrescentando serem aquelas meras reflexões antecipadas. Nos parágrafos iniciais, encontra-se o eixo em torno do qual circularão as suas idéias, freqüentemente citadas nos estudos especializados na obra do autor:

"Minhas opiniões em matéria de gramática têm-me valido a reputação de inovador, quando não é a pecha de escritor incorreto e descuidado.

Entretanto, poucos darão mais, se não tanta importância à forma do que eu; pois entendo que o estilo é também uma arte plástica, por ventura muito superior a qualquer das outras destinadas à revelação do belo. Como se explica, portanto, essa contradição?" ("Pós-Escrito" a *Iracema*, pág. 167)

Para contrapor-se a Pinheiro Chagas, Alencar desenvolve com bastante consciência suas idéias sobre o tema. De início, repele a opinião de que "*a gramática é um padrão inalterável*". Elucida, mais uma vez, a ação dos escritores sobre a linguagem, os quais a deveriam limar e exemplificar aos demais cidadãos os meios e usos. A base do seu argumento está justamente na teoria adotada por Pinheiro Chagas, que não teria compreendido exatamente o pensamento de Max Müller. A responsabilidade de transformar a língua caberia exclusivamente ao povo, segundo o crítico português; Alencar, por outro lado, observa a "*infalível influência*" dos escritores em corrigir o "*período rudimentário*" de uma língua.

As reflexões prosseguem, atribuindo ao meio a responsabilidade pelas transformações profundas pelas quais passava "*o idioma de Portugal*" no Brasil e as compara com as diferenças entre o inglês e o espanhol falados na Europa e na América. Ao interpretar estas modificações, Alencar destacou o contato com a natureza virgem e opulenta uma razão de relevo para se aceitar as distinções entre um e outro país. Só para adiantar um pouquinho um problema que será visto na análise das notas, o enfoque dado à natureza alencariana resultará num cuidadoso processo descritivo, instrumento de registro no propósito de responder à questão da nossa identidade. As descrições fazem um inventário do espaço brasileiro e funcionam para informar o leitor acerca da variedade paisagística do país. Em razão disso, ela iria dotar a língua de elementos oriundos da nossa principal singularidade, o que justificaria as distinções, ao lado, é claro, da diversidade cultural brasileira. Um

segundo fator que provoca as diferenças idiomáticas e gera o falar brasileiro seriam as línguas estrangeiras:

"E como podia ser de outra forma, quando o americano se acha no scio de uma natureza virgem e opulenta, sujeito a impressões novas ainda não traduzidas em outra língua, em face de magnificências para as quais não há ainda verbo humano?"

Cumpra não esquecer que o filho do Novo Mundo recebe as tradições das raças indígenas e vive ao contato de quase todas as raças civilizadas que aportam as plagas trazidas pela emigração." ("Pós-Escrito" a *Iracema*, pág. 170)

Há, então, dois estímulos para a linguagem — as referências estrangeiras e autóctones, causas da autenticidade da língua portuguesa no Brasil. Dando continuidade às reflexões, José de Alencar retoma a missão impingida ao escritor de trabalhar a nova língua, especificidade corrente no uso das notas, fonte de explicação, uso e esclarecimento para o leitor da origem dos vocábulos e a maneira considerada por ele mais adequada para o seu emprego. Trata-se, em suma, de procedimento didático, a fim de instruir o leitor na absorção dos elementos da nacionalidade, o que teria provocado a cólera portuguesa:

"Acusa-nos o Sr. Pinheiro Chagas a nós escritores brasileiros do crime de insurreição contra a gramática de nossa língua comum. Em sua opinião estamos possuídos da mania de tornar o *brasileiro* uma língua diferente do velho português!" ("Pós-Escrito" a *Iracema*, pág. 171)

A tese defendida por Alencar abrange a noção de "verdadeira literatura", aquela surgida da íntima comunhão entre o escritor e a natureza, da qual emanariam sentimentos patrióticos. O vínculo com as tradições passadas, o índio e a natureza sublime, testemunharia o período grandioso da história, um meio de configurar o passado coletivo elaborado com base no patriotismo vigente. Tal processo, contudo, somente poderia ser levado a termo se se conservasse a linguagem dos selvagens, inserindo-a, por intermédio do artista, na língua portuguesa. Com ênfase na tradução, o cerne da proposta repousava em conservar a pureza primitiva do povo e divulgar a relação entre o homem civilizado e a natureza virgem. As investigações dirigem-se aos vínculos políticos subjacentes à nova maneira de se expressar, pois os argumentos deixam transparecer a postura ideológica que condicionava a independência lingüística à política, considerando-a instância particularizadora do Brasil. A resistência da crítica tradicional, de toda forma, era

previsível, sobretudo porque o romancista reivindicava o direito da individualidade lingüística, delegando ao futuro as funções de juiz:

"Se a transformação por que o Português está passando no Brasil importa uma decadência, como pretende o Sr. Pinheiro Chagas, ou se importa, como eu penso, uma elaboração para a sua florescência, questão é que o futuro decidirá e que eu me proponho tratar largamente na obra a que já aludi. Sempre direi que seria uma aberração de todas as leis morais que a pujante civilização brasileira, com todos os elementos de força e grandeza, não aperfeiçoasse o instrumento das idéias, a língua.

Todos os povos de gênio musical possuem uma língua sonora e abundante. O Brasil está nestas condições; a influência nacional já se faz sentir na pronúncia muito mais suave do nosso dialeto." ("Pós-Escrito" a *Iracema*, pág. 171)

José de Alencar se insurgirá também contra os argumentos contraditórios desse conflito. Ora os críticos se queixavam porque a palavra não estava nos clássicos; ora decidiam o que imitar ou evitar pautando-se por esses mesmos autores. Tais posições, a seu ver, chocavam-se porque ou os clássicos seriam indiscutivelmente os modelos, ou tudo se resumia a pontos de vista. Na esfera do "opinável", ficaria com a dele.

A conclusão da segunda parte é uma síntese de suas reflexões sobre a língua, o papel do escritor e a função da crítica. A esta caberia indicar os caminhos para prosperar a literatura, enquanto o escritor deveria se submeter ao gênio, com o intuito de produzir impressões nos leitores, alimentando, assim, o idioma pátrio. Esta é a linha de pensamento que nos direciona ao terceiro ponto, no qual rebate as censuras de Henriques Leal a propósito de *O guarani*, similares às realizadas por Pinheiro Chagas. Visando a reiterar suas considerações, exemplifica, trançando as divergências entre o clássico e o moderno ao reescrever um trecho de *O guarani*, "trajando-o à antiga" e conclui pela supremacia da linguagem moderna, mais hábil na expressão e alcance da imagem desejada. Na teoria de Alencar, não obstante a beleza histórica do clássico, esse seria um estilo monótono, enquanto o romântico, dada a concisão, exprimiria melhor e mais adequadamente o tempo, prestando-se melhor "aos vários pontos da descrição"¹³. Logo, romper com a linguagem castiça era mais que uma necessidade, correspondia a "uma convicção profunda a respeito da decadência daquela escola"¹⁴. Na sua perspectiva, o escritor deveria acompanhar as

¹³ Idcm. pág. 179

¹⁴ Idcm. pág. 180

mudanças da sociedade e jamais se conformar com o universo, no seu entendimento, fechado, da literatura anterior.

Na quarta e última parte do Pós-Escrito, a mais sucinta, o autor reflete acerca do uso das crônicas históricas para registrar os acontecimentos da narrativa e separa a crítica justa que acolheu *Iracema* de "uma outra", considerada "fútil, insulsa e, sobretudo, de má-fé, porque atribuía ao livro falsidades para servirem de pasto à censura"¹⁵. Tacha essas críticas de "perversidades infantis", porque duvidavam da exatidão de algumas circunstâncias, dentre elas as seguintes: o uso da palavra *jerimum*; a destreza de Poti em manejar a flecha; a existência da *jandaia* na lagoa de Mecejana; e, por fim, se o coqueiro seria uma árvore brasileira. Todas essas condenações são observadas com argumentos apoiados na crônica histórica, como *Roteiro do Brasil*, de Gabriel Soares e *Narrativa epistolar* de Fernão Cardim, autores escolhidos por serem testemunhos vivos da opulência das nossas matas. A seguir, subitamente, José de Alencar conclui o Pós-Escrito, "para que não fique um livro acostado a outro".

"Questão Filológica" é o artigo em que retoma a crítica de Henriques Leal a propósito do "Pós-Escrito" a *Iracema*. Inédito até 1919, quando foi publicado na revista *América Latina*, o ensaio é dividido em cinco partes, nas quais discute problemas da crítica e da linguagem. A sua importância para os limites do meu trabalho deve-se pelo fato de ele reunir e retomar as questões caras ao romancista e que foram desenvolvidas em notas ao livro em debate. Afora isso, demonstra também o quanto Alencar era cioso com seu trabalho e como desenvolvia seus argumentos. Vê-se já na primeira parte o tom agressivo e às vezes irônico com o que responde ao "*ilustrado crítico português*" e marca a necessidade de independência literária como política, confirmando a diferença entre a linguagem clássica e a moderna. Afirma, ainda, que seu "*verdadeiro contendor não é o Sr. Dr. Leal, mas a literatura portuguesa, que tomada de um zelo excessivo, pretende por todos os meios impor-se ao império americano*"¹⁶. Discorre sobre as questões do estilo, fazendo questão de ressaltar os cacófatos empregados por Henriques Leal. Nesse ponto, questiona o rótulo de "crítica" ao texto do censor, pois suas palavras seriam antes "*uma coleção de impertinências que veio a lume há cerca de dois anos (1871), a custa do erário*"¹⁷.

¹⁵ Idcm. p. 180

¹⁶ ALENCAR, J. "Questão Filológica". In: _____. *Iracema*. p. 219

¹⁷ Idcm. Ibidcm. p. 220

Na segunda parte, Alencar discute a criação dos neologismos, tão atacada por Henriques Leal. Sob esse ponto, afirma terem sido suas palavras mutiladas e que o desenvolvimento do raciocínio do texto em debate era "*amplo e difuso*". Expondo as impropriedades de Leal, apresentará as razões do uso das notas de *Iracema*, defendendo-se da reputação de querer criar novo idioma:

"Não tratei nas notas de *Iracema* de expender minhas opiniões acerca da ciência do neologismo, de presente profundamente estudada em França. Aventurei apenas a uma das muitas questões, que oferece esse importante ramo da filologia, sustentando que introduzida na língua, uma palavra torna-se nacional, como qualquer outra original, e sujeita-se a todas as modalidades do idioma que a adotou." ("Questão Filológica", p. 224)

Como seguimento, repreende o seu crítico porque compreendia o estilo clássico como um dogma, embora adotasse diversas expressões e vocábulos modernos, citados e discutidos pelo romancista. Já na terceira parte, a tópica do ensaio dirige-se ao emprego dos artigos, dos pronomes e do uso de alguns verbos. Os argumentos repousam sempre na maior adequação a um romance moderno, que se queria claro ao leitor contemporâneo, a despeito de seus exemplos retomarem Pe. Vieira. Recomenda mais uma vez a leitura das notas a *Iracema*, nas quais se poderia encontrar suas opiniões e conclui este segmento do ensaio dizendo que a postura do seu censor equivaleria a "*carolices gramaticais*".

Na quarta parte, Alencar volta a afirmar que Henriques Leal deturpa suas palavras e pensamentos e aprofunda questões diversas apontadas na seção anterior, a exemplo do emprego de preposições, grafia de ditongos, dentre outros. Dirigindo-se para o último segmento, o romancista cita o pós-escrito em que chamava a atenção para os erros de tipografia: "*bastava essa declaração para que um crítico que faz honra a seu nome, de escritor, como ao seu apelido de família, o Sr. Dr. Leal não me atribuisse como inconseqüências, as variações de fórmulas gramaticais já por mim notadas antes dele na 2ª edição de Iracema*"¹⁸. Falando sobre o problema de revisores no Brasil, cita Camões e Homero para mostrar que até neles haveria erros no original. Acerca de escritores norte-americanos, concorda com o fato de haver nos EUA referência lingüística na Metrópole, porém, afirma:

¹⁸ Idem. Ibidem. 235

"Mas à medida que a revolução progride, esse artifício desaparece; e o escritor verdadeiramente nacional, acha na civilização da sua pátria, e na história já criada pelo povo, os elementos não são só da idéia, como da linguagem que a deve exprimir." ("Questão Filológica" p. 240)

Os temperos de seus livros seriam a história do povo, a linguagem e a natureza. Esses elementos conduzem o leitor para a leitura dos rodapés, cuja temática é igualmente esclarecida na "Advertência" a *Ubirajara*, obra a que o próprio autor chama de "irmão de *Iracema*". Reconduzindo à necessidade de se mergulhar nos elementos nacionais, notadamente os costumes selvagens e indicando a superioridade das notas como expressão de uma suposta "verdade" sobre o passado, a leitura que se inicia pretende redimensionar a imagem da colonização. Se antes o seu próprio trabalho ficcional colaborou com a cristalização do colonizador como guerreiro e fiel, agora ele passa a rever a historiografia disponível "à luz de uma crítica severa"¹⁹. As suas notas, portanto, destinar-se-ão a remontar a exatidão dos fatos e aprimorar o sentido dos elementos introduzidos na enunciação literária. O exercício crítico do narrador, incidindo sobre a criação poética, exerce o papel de juiz e historiador e tem como objetivo o reajuste dos valores nacionais:

"Os historiadores, cronistas e viajantes da primeira época, senão de todo o período colonial, devem ser lidos à luz de uma crítica severa. É indispensável sobretudo escoimar os fatos comprovados, das fábulas a que serviram de mote, e das apreciações a que sujeitavam espíritos acanhados, por demais imbuídos de uma intolerância ríspida." ("Advertência" a *Ubirajara*, pág. 12)

A tônica desta "Advertência" é, então, "escoimar os fatos dos comentários", função própria de uma "crítica severa", denotando os propósitos do "narrador histórico", ao qual se atribuem os ajustes da historiografia porque iria apagar de suas páginas visões dúbias e/ou pouco patrióticas. A razão principal desta atribuição é clara: coberta de "alma brasileira", a obra deveria ser interpretada segundo os princípios ideológicos do patriotismo vigente. Sem dúvida, os cronistas exerciam grande influência nesse processo²⁰, contudo, quando empregavam um olhar não compatível com o porte adequado ao projeto de ideal brasileiro, Alencar se encarregava de lapidar a informação. A sua "posição corretiva" certamente se

¹⁹ ALENCAR, José. "Advertência". In: _____. *Ubirajara*, p. 11

²⁰ Convém ressaltar que os mesmos autores citados por Alencar nos rodapés fazem parte da biblioteca nacionalista de Policarpo Quaresma, do *Triste Fim...* de Lima Barreto, e também são fartamente referidos em *Os sertões*, de Euclides da Cunha.

fará ver com mais acento nas notas de *Ubirajara*, fato já prevenido na “Advertência”. Boa parte do que escreveu serviu para mostrar que os cronistas, “*homens cultos, filhos de uma sociedade velha e curtida por longo trato de séculos*”, não compreendiam que os indígenas eram filhos do Novo Mundo e, por isso, escreveram “*a história sob um ponto de vista mais largo e filosófico*” e narraram com pessimismo “*as cenas de cavalaria*”, a tudo enxergando como “*manejos inspirados pela sensualidade*” (“Advertência” a *Ubirajara*). Se num primeiro momento procurou modelar “*a figura do índio belo, forte e livre [...] em um regime de combinação com a franca apologia do colonizador*”²¹, como afirmou Alfredo Bosi a propósito de *O guarani*; num segundo, delineia uma nova representação das relações entre o nativo e o europeu, simbolizando no homem primitivo os ideais de uma nova nação, embora com perspectiva civilizada. Em outras palavras, o enfoque do índio idealizado no período pré-cabralino, quando havia apenas pureza e seres imaculados, é onde se projetam os valores do invasor. É flagrante nesse processo a relação das três obras indianistas porque são todas impregnadas de referências míticas e lendárias, literariamente reelaboradas e historicamente endossadas, apesar dos recortes de Alencar aos textos citados. Em seus livros, a imagem da história é dupla e contraditoriamente elaborada: *O guarani* e *Iracema* representam uma visão afinada ao ideário do colonizador, fazendo-lhe constantes apologias. Em *Ubirajara*, desde a “Advertência”, e progressivamente por intermédio das notas, a imagem do homem civilizado é aviltante, negativa e violenta. Naturalmente, porque se tratava de um assunto espinhoso, as imagens literárias retraem-se, dando lugar a uma espécie de “prosa documental”. O aporte supostamente científico permitia tomar o selvagem por objeto de investigação idealizada e investir nas suas significações simbólicas e ideológicas, elementos favoráveis ao propósito de sustentar as teorizações sobre a autenticidade da literatura brasileira. Com esses dados importantes, o prefácio colocará as notas como ponto de referência ante o leitor, prevenido sobre as impropriedades de representações dos cronistas:

“Faço estas advertências para que ao lerem as palavras dos cronistas citados nas notas seguintes, não se deixem impressionar por suas apreciações muitas vezes ridículas. É indispensável escoimar o fato dos comentários de que vem acompanhado, para fazer uma idéia exata dos costumes e índole dos selvagens.” (“Advertência” a *Ubirajara*, pág. 12)

²¹ BOSI, Alfredo. “Um mito sacrificial: o indianismo de Alencar. In: _____. *Dialética da Colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. P. 179

A nova visão da historiografia que irá empreender fundamenta-se na idéia de que ela estaria permeada por mentiras, falsidades e que à literatura caberia dissolver as impropriedades. A pesquisa histórica, atividade fundamental para o conhecimento dos indígenas, adquire um novo sentido. Agora, passa a relativizar a "verdade" contida nos textos citados:

"Por igual teor, senão mais grosseiras, são as apreciações de outros escritores acerca dos costumes indígenas. As coisas mais poéticas, os traços mais generosos e cavalheirescos do caráter dos selvagens, os sentimentos mais nobres desses filhos da natureza são deturpados por uma linguagem imprópria, quando não acontece de lançarem à conta dos indígenas as extravagâncias de uma imaginação desbragada." ("Advertência" a *Ubirajara*, pág. 12)

Por outro lado, Alencar legitimará os documentos proporcionadores de uma imagem exuberante da natureza e da diversidade das tradições e expressões dos selvagens. Nesse sentido, e visando também moralizar e instruir o povo, selecionará a boa da má leitura sobre o elemento alçado à categoria de herói, o índio. Diferentemente do que fez em *Iracema*, no qual o índio Irapuã era o vilão, o que ajudou os franceses e, por isso, vaidoso e voluntarioso; ou em *O guarani*, os aimorés eram vis, cruéis, sem compaixão, no livro *Ubirajara*, a vilania ficará ao encargo dos cronistas e a obra, apresentado-se como o "berço da nacionalidade", identifica-se com uma narrativa fundadora, com personagens essencialmente boas e heróicas. A "Advertência" pretende substituir a imagem da história nos romances anteriores e afirmar que a visão autêntica da índole primitiva encontrar-se-ia naquelas páginas.

Alencar expõe nos prefácios a sua concepção da literatura e do fazer literário. A superioridade da linguagem moderna, devido à flexibilidade, deveria ser considerada pelo cidadão patriótico. Por isso, advertia quanto à importância do estudo e do conhecimento das tradições dos selvagens para sua devida introdução no seio da narrativa. Nas notas, fará um levantamento vocabular minucioso e procurará restaurar os costumes indígenas, fantasiados ou não, mas reputados como ícones de grandeza para o nascente país. Na interpretação da historiografia, dos dicionários e das gramáticas de que dispunha, fará uma criteriosa seleção

e um rigoroso julgamento, atitude que explicitamente visava restituir a o índio à dimensão heróica — ainda que idealizada — do passado original.

Alencar tende a associar suas narrações às fontes disponíveis, servindo-se delas para enaltecer a imagem do índio e da natureza, ainda quando condena o texto no qual se baseia. Na prática, suas notas funcionarão como prova de idoneidade dos registros e argumentos para defesa da atividade criadora, além de oferecerem informações e remissões precisas aos textos considerados oficiais sobre a história do país. Como se verá, o teor de idealização é mais elevado em alguns livros do que em outros — sobretudo naqueles cujas notas são mais assíduas e prolixas. A fantasia que alimenta *O guarani* vai dando cada vez mais espaço para a preocupação de fidelidade em *Iracema* e *Ubirajara*, num processo sistemático de oferecer um tratamento especial aos temas alçados à categoria de identidade nacional. Estudá-los implica desenvolver uma analogia entre o "verdadeiro" e o verossímil, o que já havia sido semeado nos prefácios. Numa postura objetiva e metódica, irá guiar a interpretação do leitor pelos caminhos do ideal-nacionalizante das suas narrativas.

AO PÉ DA PÁGINA

A correspondência entre "veracidade" e "verossimilhança" na construção da nacionalidade

"Escrever é sempre reescrever", diz Antoine Compagnon quando estabelece os mecanismos da citação, uma forma de produzir sentido e justificar o texto no qual se insere. Em *La second main*, o teórico analisa quão significativos podem ser a seleção e o recorte como um recurso de garantir a validade do tema desenvolvido. "*La citation* — diz ele — *a le statut d'un critère de validité, d'un contrôle de l'énonciation, d'un dispositif de régulation [...]*"¹. Trata-se de um mecanismo de busca pela autenticidade, uma prova de verificação a partir do discurso do outro.

Em José de Alencar, as citações conservam singularidades, pois fixam um conjunto de elementos para alimentar o intuito patriótico dos livros. Estimulado pelo debate sobre a renovação artística e acompanhando as indagações político-sociais engendradas pela Independência, o autor se viu compelido a colaborar com a idéia de nacionalidade de modo convincente e em linguagem acessível. A conformação temática das peculiaridades brasileiras deveria ser necessariamente legítima, confiável e, mais do que tudo, documentada; do contrário, a ânsia pela construção de uma imagem da nação plena de valores sólidos perderia eficácia. É importante destacar que, ao tratar da pesquisa sobre o passado, o romancista oferece provas da aceitabilidade da narrativa literária, mostrando ser ela um produto historicamente factível. Por isso, a escrita das notas é essencial na conformação do seu projeto literário e, compreendê-las, elucida as diretrizes pelas quais ele teria se pautado na efetivação do seu empreendimento. Nesse percurso, encontramos reflexos dos anseios de uma geração, marcada pela celebração das grandezas do Brasil, notadamente o passado e a fulgurante natureza intocada. Essa característica delineou o aspecto da produção intelectual do país pela "tendência genealógica", conforme definiu Antônio Candido², isto é, um recuo temporal das indagações, visando a encontrar nas origens os vestígios da eminência nacional.

¹ COMPAGNON, A. "Avant-propos". In: _____. *La second main ou le travail de la citation*. Paris: Seuil, 1979. P. 12

² CANDIDO, Antônio. "Estrutura literária e função histórica". In: *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Ed. Nacional, 1985. P. 171

Completamente impregnado por tais inquietações, o criador de *Iracema* acompanhou essa tendência. Contudo, a volta ao passado idealizado não se efetivou de modo aleatório, e sim por intermédio da conformação da narrativa em paralelo às tramas ficcionais, que inscreve os fatos narrados no âmbito da verificação. Defendendo valores nobres, não se cansou de citar, encaixando em seu discurso palavras e textos alheios, reproduzidos ao pé da página. No afã de contribuir com o progresso, elaborou obras capazes de exprimir sentimentos nacionais, desejo que o levou a não prescindir de uma espécie muito particular de realismo. Não se trata aqui da observação *in loco* dos realistas, mas sim um cuidado com a comprovação, um real que sustentasse seu objeto de idealização tornando-o, portanto, verossímil. Para Alencar, operar sobre a realidade significava agrupar e selecionar referências, supostamente verdadeiras, para descrever, sob o primado da verossimilhança interna, as ações, as personagens e o espaço. Objetivando ser compreendido e assimilado, o ficcionista fez das suas obras fontes de pesquisa em dois planos, literário e documental. Em outras palavras, o que quero dizer é o seguinte: quando incluiu notas com remissões a outros escritores, especialmente viajantes e cronistas dos primeiros tempos da colonização, estava oferecendo aos seus leitores possibilidades de conhecimento do Brasil na era, da perspectiva romântico-patriótica, gloriosa. Por outro lado, essas mesmas notas oferecem uma outra dinâmica aos textos, uma vez que, ao fixarem padrões constitutivos da construção de uma imagem brasileira, tornam-se parte indissociável da estilização do romance.

Observando o processo de citação dos romances de José de Alencar, lembro-me das palavras de Jean Pouillon em *O tempo no romance*. Nesse clássico estudo, diz o teórico:

"Qual é o objetivo de um romance? Um romance não representa o depoimento de alguém que presenciou o acontecimento por ele narrado; a testemunha, com efeito, assegura os seus ouvintes da realidade de sua narrativa fornecendo-lhes determinadas garantias de autenticidade (eu estava presente — podem verificar); o que vale é sua autenticidade exteriormente estabelecida. Num romance, pelo contrário, a autenticidade não precisa ficar assegurada pela experiência ou pelo documento; o que se exige é a plausibilidade interna, psicológica."³

Em Alencar, entretanto, a busca pela plausibilidade efetiva-se com o objetivo específico de oferecer ao leitor possibilidades de conhecer-se e ao seu país de forma exata.

³ POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. São Paulo: Cultrix/ EdUSP, 1974; p. 34.

Acontece que esse conhecimento foi dirigido segundo objetivos específicos de um autor comprometido com a formação de uma nacionalidade; formação essa intrinsecamente relacionada aos interesses de uma elite intelectual e econômica, da qual ele fazia parte. É nesse contexto que a imaginação passa a exercer um papel de grande valia no propósito de oferecer sentido e verossimilhança ao relato, pois é ela quem filtra as imagens pouco condizentes com o perfil de nação desejado. O papel das notas, então, fundamenta-se em fazer com que o leitor absorva precisamente uma apresentação da realidade que se queria ideal; nas circunstâncias em que o documento exposto se referisse a imagens contrárias, a imaginação passa a inventar um fictício no lugar do real; ela intervém a fim de que se preserve a verossimilhança interna da obra, o que, em outras palavras significa proporcionar um real a partir de premissas expostas e dirigidas pelas notas, apresentadas como um meio comprobatório. Embora, em princípio, um romance não careça de testemunhos e provas, seu uso constante visa a reduzir as desconfianças do leitor, constituindo-se em recurso de compreensão do projeto de construção do Brasil. As noções adequadamente compreendidas passariam a determinar padrões de comportamento e valores caros à elaboração da nacionalidade grandiosa como então se almejava.

Esta noção de que ao pé da página desencadeia-se uma perspectiva de comprovação para as figurações brasileiras instaura dois aspectos importantes, quais sejam, o efeito retroativo e prospectivo do sentido dos livros porque elas retomam ou antecipam questões tratadas em obras precedentes. Vale dizer que há amplitude de função quando cada rodapé é inserido e passa a discutir um determinado tema porque, ao se integrar ao livro, ela não se refere exclusivamente ao contexto imediato a que se liga. Especialmente em *Iracema* e, mais acentuadamente em *Ubirajara*, a temática desenvolvida retroage ou prospecta como lastro de veracidade aos livros anteriores, retomando as censuras críticas a eles direcionadas. Sendo assim, no tocante às notas, é fundamental a leitura dos três livros indianistas simultaneamente, pois eles se configuram numa ampla rede de relações, a fim de nortear o nacionalismo vigente e aprofundar o conhecimento dos assuntos então em voga — a natureza, a língua e a reconstituição do passado, elementos com os quais se urdiu o tecido nacionalista do Romantismo.

1- A plenitude da natureza

Com o objetivo de fundamentar a questão do nacionalismo literário, as polêmicas românticas concentravam-se em torno de temas capazes de detalhamento do aspecto do jovem país. Anunciar os atributos de uma nação equivalia a fazer triunfar seus ângulos mais relevantes e encantadores e, nesse caso, a exuberância tropical coube como uma luva nas mãos de poetas, romancistas e intelectuais. Em se tratando de obras indianistas, direcionadas pelos alicerces críticos estrangeiros que viam o índio como o exótico a ser mitificado, a excentricidade do cenário funcionava como índice de diferença e emblema de grandeza, sobretudo porque o selvagem reinava sobre ele. O caminho buscado foi percorrer as indicações de viajantes, missionários e cronistas dos primeiros tempos da colonização, selecionando de seus textos o que desse maior relevo ao retrato brasileiro almejado. Pensando nisso, as notas de *O guarani*, *Iracema* e *Ubirajara* definem e classificam a paisagem do Brasil pela grandiosidade, especialmente por ser encarada como fonte e recurso de inspiração da literatura. Nos postulados críticos de José de Alencar, iniciados pelas famosas “Cartas sobre *A Confederação dos Tamoios*”, já estava destacado o papel da natureza para efetivar as letras nacionais:

“Se algum dia fosse poeta, e quisesse cantar a minha terra e as suas belezas, se quisesse compor um poema nacional, pediria a Deus que me fizesse esquecer por um momento as minhas idéias de homem civilizado.

Filho da natureza embrenhar-me-ia por essa matas seculares; contemplaria as maravilhas de Deus, veria o sol erguer-se no seu mar de ouro, a lua deslizar-se no azul do céu; ouviria o murmúrio das ondas e o eco profundo e solene das florestas. [...]” (“Cartas sobre *A confederação dos Tamoios*. Carta primeira. p. 5)

De acordo com essa passagem, a natureza tornava-se pretexto para expressar a emoção ou se convertia em testemunho de nacionalidade. Atentando para a função do escritor, acrescenta nessas mesmas *Cartas* que seria necessário “o esboço histórico dessas raças extintas, a origem desses povos desconhecidos, as tradições primitivas dos indígenas”⁴ para a renovação e independência das letras brasileiras. Ou seja, aponta lacunas existentes na literatura de cunho nacionalizante e se dedica a ensinar como se deve

⁴ ALENCAR, José. *Carta sobre 'A Confederação dos Tamoios'*. In: CASTELLO, J. A. *Op. Cit.* P. 6

construir o passado do país⁵, questões que condicionam a leitura os romances às notas, pois elas lançam luzes sobre a possibilidade de comprovação das paisagens descritas. Isto é, plenamente romântico, José de Alencar integra em sua estrutura narrativa uma série de recursos no intuito de representar poeticamente os novos valores da sociedade. A técnica da composição interpõe dois deslocamentos — de um lado as descrições e, de outro, a exposição no rodapé do testemunho de quem estava lá. Ao reunir essas referências, o escritor ajusta o tom segundo as necessidades de idealização.

Nesse processo, não será difícil perceber que a inspiração romântica — item caro na época —, foi objeto de pesquisa em torno dos costumes primitivos e dos detalhes da natureza intocada. Em *O guarani*, a famosa e minuciosa descrição do rio Paquequer, combinada com adjetivos humanizadores, é mediatizada pela nota com alusão à crônica histórica, que, por sua vez, não expressava adequadamente a grandiosidade desejada. Valeria de Marco, estudando "as cicatrizes do mito", compara a descrição do Paquequer feita pelo cronista e por Alencar. Nesse processo, observa: "*Para caracterizar a natureza como elemento constitutivo do mito que o romance quer construir era preciso elevá-la, apagar-lhes as marcas de banal acidente geográfico a ela atribuídas pelo olhar do historiador. Desta forma, os modos usados por Alencar para apropriar-se da crônica histórica contribuem decisivamente para esboçar as imagens que ele quer divulgar da história do país, para perscrutar como e por que romanceia certos dados e não outros, para tentar compreender que razões o movem na escolha do alvo em que investe a sua imaginação.*"⁶. Em torno disso, organizam-se as tendências comuns da escrita do rodapé alencariano, que o levam a acentuar as figurações da nacionalidade, quando enaltecedoras e, por outro caminho, a negligenciar de maneira significativa qualquer nódoa ou carência de elevação. Discorrendo sobre a natureza, Alencar fez dela papel de destaque ou, como diria Alceu Amoroso Lima, "*tema central*", "*a personagem principal da maioria dos seus*

⁵ É bom lembrar nesse contexto a obra "Como se deve escrever a história do Brasil", de Karl Phillippe von Martius. De caráter metodológico, o estudo ressalta a "alma patriótica", privilegia a forma narrativa e a perspectiva épica. Afora isso, Martius condiciona a tarefa do historiador a do "escritor literato", na qual pode-se ver a trilha seguida por José de Alencar.

⁶ MARCO, Valéria. *A perda das ilusões: o romance histórico de José de Alencar*. Campinas: ED. UNICAMP, p. 35.

romances"⁷, valorização que condicionou o processo descritivo à comprovação imediata, o que se verifica a partir da seguinte nota:

O Paquequer- "Para se conhecer a exatidão dessa descrição do rio Paquequer naquela época, leia-se B. da Silva Lisboa, *Anais do Rio de Janeiro*, 1º tomo, pág. 162. Hoje as grandes plantações de café transformaram inteiramente aqueles lugares outrora virgens e desertos." ("Notas" a *O guarani*. P. 305)

Longe de ser um mero detalhe do livro, um traço periférico da escritura, a nota representa um lugar estratégico de produção de sentido em toda narrativa. Segundo esse conceito, a nota acima pode ser encarada como paradigmática na produção de Alencar e isso ocorre por dois motivos. Em primeiro lugar, porque ela indica a exatidão do conhecimento do rio (*Anais do Rio de Janeiro*) e, em segundo, em decorrência da censura direcionada a algum comportamento (no caso, a destruição das matas virgens).

Ao remeter o leitor à crônica histórica, íntegra e completa, o narrador ficará à vontade para contemplar a fulgurante paisagem, sustentada em linguagem poética pelo processo descritivo. O tema da natureza, em Alencar, não será visto apenas com instinto da nação, como sugerira Chateaubriand⁸, mas a nossa característica principal, o toque de distinção brasileira, motivo de busca pelo detalhe e rigor dos traços. O toque particularizador do espaço brasílico encontrava-se nos ermos, nas florestas intocadas pelo homem, anterior à colonização. A sua preferência por esses cenários virgens acompanha a voga romântica de valorização do primitivo selvagem e, portanto, o seu aspecto inculto e indômito será o objeto de contemplação. Ao acentuar o isolamento, a nota faz ingressar o segundo modelo acima aludido — a censura ao tempo presente. Quando o autor menciona "*hoje as grandes plantações de café transformaram inteiramente aqueles lugares outrora virgens e desertos*", explora a idéia da época sobre a conservação da força da natureza incontaminada. Para se livrar das "escórias da civilização", o homem deveria embrenhar-se em local de retiro, como fará D. Antônio de Mariz. É bem significativa, portanto, a frequência de recuos aos campos, aos espaços distanciados da vida urbana, manchada pela

⁷ LIMA, Alceu Amoroso. "José de Alencar". In: _____. *Estudos literários*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1966. p. 511.

⁸Chateaubriand afirma que Deus "fundou sobre a natureza a afeição do solo natalício". Ver: *O gênio do cristianismo*. Trad. de Camilo Castelo Branco. Rio de Janeiro: Jackson Ed., 1949. V. I, p. 146. Segundo o próprio Alencar, este livro foi uma de suas fontes sobre a relação natureza/nação.

ganância e desejo de riqueza. Entretanto, se eram óbvias e indiscutíveis as vantagens da natureza virgem, mais inegáveis ainda eram as condições de acesso a ela: na pena de Alencar, esse contato seria restaurado de forma idealizada, embora devidamente documentada. Daí haver uma narrativa mitificando o espaço, ao lado da qual correm notas com referências bibliográficas e comentários paralelos. A possível ambigüidade advinda do processo idealização/registro se desfaz quando nos lembramos — ainda que de passagem — da ânsia de realismo do público do século XIX, questão discutida por Antonio Candido na sua *Formação da Literatura Brasileira*⁹. As impressões dos relatos dos viajantes e cronistas convertem-se em índices do ideário romântico e transformam a paisagem americana em objeto literário, como se verifica na descrição do Paquequer:

"De um dos cabeços da *Serra dos Órgãos* desliza um fio de 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." (*O guarani*, p. 8)

Além do caráter informativo, a abertura do romance pelo espaço sugere algumas questões, que vão desde a vassalagem do Paquequer, tributário do Paraíba¹⁰ até a importância do processo descritivo. Comparado com o tapir e o tigre, o rio, "*filho indômito dessa pátria de liberdade*", apresenta-se pelo seu gigantismo e essência extraordinária, enquanto os comentários eloqüentes do narrador, recheados de adjetivos e sempre no tempo pretérito, acentuam o visual ao longo da leitura. Consciente do seu papel de organizador do indianismo, Alencar fundamentará nessa abertura a característica moral, física e psicológica do herói. A descrição do rio constitui-se num produto direto daquele anseio brasileiro de se afirmar após a independência política. Obsessões como essa dirigiram o processo

⁹ Diz o crítico: "O eixo do romance oitocentista é pois o respeito inicial pela realidade, manifesto principalmente na verossimilhança que procura imprimir à narrativa." Ver: CANDIDO, A. *Formação...* p. 98

¹⁰ DE MARCO, Valéria. *A perda das ilusões*. O romance histórico de José de Alencar. Neste livro, a autora associa a relação dos rios Paquequer e Paraíba com a estrutura feudal. O narrador justificaria o modelo de

idealizatório do fazer literário e fizeram da natureza um dos postulados fundamentais para sedimentar noções de honra, dignidade, heroísmo e, em especial, liberdade. Além disso, na abertura de *O guarani*, vê-se configurado um assunto básico para o romancista: a oposição campo/cidade, natureza/sociedade. Nesse antagonismo, encontra-se no seu romance um brinde à vida selvagem à qual se atribuía uma dimensão épica:

"Não é neste lugar que ele deve ser visto; sim três ou quatro léguas acima de sua foz, onde é livre ainda, como o filho indômito desta pátria da liberdade.

Aí, o *Paquequer* lança-se rápido sobre o seu leito, e atravessa as florestas como o tapir, espumando, deixando o pêlo esparso pelas pontas do rochedo, e enchendo a solidão com o estampido de sua carreira. De repente, falta-lhe o espaço, foge-lhe a terra; o soberbo rio recua um momento para concentrar as suas forças, e precipita-se de um só arremesso. como o tigre sobre a presa. [...]

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." (*O guarani*, p. 8)

Idealizar o Paquequer não se restringia ao processo descritivo que acentuava o acidente geográfico como objeto de contemplação do narrador. Construído o espaço, o romance se encaminha para um exercício posteriormente constante no retrato dos índios: as imagens erigidas sobre o rio convergem e se manifestam na essência de Peri, personagem-paradigma do selvagem idealizado. Uma vez que o grande traço distintivo do Brasil era a paisagem, e uma vez que os acontecimentos enaltecidos do passado desempenhavam um papel de importância, o narrador irá convocar a natureza, exótica e controlada pelo nativo, para fazer surgir as marcas da brasilidade deixadas como legado aos futuros cidadãos. Por certo, essa passagem sugere que os adjetivos aplicados a um lugar (rápido, soberbo, pomposo) abriguem a tipologia do habitante primitivo, reiterando a convenção literária motivadora do princípio romântico segundo o qual os homens do Novo Mundo tendiam a extrair sua índole do paraíso terrestre, por ele dominado:

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

[...]

sociedade erigido na Serra do Órgãos como homóloga à organização feudal de vida, com predominância do senhor sobre os servos.

Era de alta estatura, tinha as mãos delicadas; a perna ágil e nervosa, ornada com uma axorca de frutos amarelos, apoiava-se sobre um pé pequeno, mas firme no andar e veloz na corrida. Segurava o arco e as flechas com a mão direita caída, e com a esquerda mantinha verticalmente diante de si um longo forcado de pau enegrecido pelo fogo." (*O guarani*, p. 21)

Essa superioridade do selvagem, proveniente da intimidade com o espaço, é arquitetada pelo romance como tentativa de persuadir o leitor e incutir nele a idéia de que o predomínio do homem sobre o mundo natural é condição prévia e básica da vida civilizada¹¹. Em *O guarani*, ainda se vê a vitória do mundo natural; uma vitória possível somente naqueles tempos remotos, quando se assistia ao vínculo perfeito entre o homem e a paisagem. Em virtude disso, o herói é composto pela extensão das metáforas da natureza, graças à estreita intimidade entre eles. Esta simbiose provoca a harmonia entre os sujeitos e objetos, definida por Afonso Romano de Sant'Anna como "código edênico inicial"¹², ou seja, a parte, ausente de conflito, ao longo da qual serão introduzidos o cenário e as personagens. Nesse momento, ainda de acordo com o crítico, enfatiza-se a "antropomorfização da natureza e uma naturalização do homem"¹³, procedimentos empregados para plasmar a imagem do herói.

Amplamente explorado no Brasil romântico, o índio representava o autêntico. Dessa maneira, a força aplicada na composição de Peri será análoga ao romance *Ubirajara*. Ambos realçam a supremacia humana sobre a paisagem: o índio guarani triunfa sobre a onça; o araguaia estava cansado de a todos vencer. Essa imagem estimula o surgimento do romance em torno da perspectiva dominadora do homem sobre os animais, como se vê no capítulo "Caçada", de *O guarani*, no qual exemplificam-se com clareza os elementos da visão de mundo que estamos discutindo. Nele, ressaltando o predomínio do herói, o narrador faz ingressar as seguintes notas:

Forcado - "Esta maneira de caçar uma onça, que a muitos parecerá extraordinária, é referida por Aires de Casal. Ainda hoje no interior há sertanejos que caçam deste modo, e sem o menor risco ou dificuldade, tão habituados já estão." ("Notas" a *O guarani*, p. 308)

Ticum - "O ticum é uma palmeira de cujos filamentos os índios usavam como os europeus do linho. Dela se serviam para suas redes de pesca, para cordas de arco e outros

¹¹ THOMAS, Keith. *O homem e o mundo natural: mudanças de atitude em relação às plantas e aos animais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

¹² SANT'ANNA, Afonso Romano. "O guarani". In: ___. *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Vozes, 1984. p. 58

¹³ Idem. *Ibidem*. P. 59

misteres; o fio preparado por eles com a resina de almécega era fortíssimo." ("Notas" a *O guarani*, p. 308)

Biribá - "Era a árvore com que os indígenas tiravam fogo por meio do atrito, roçando fortemente um fragmento de encontro ao outro. B. da Silva Lisboa - *Anais*." ("Notas" a *O guarani*, p. 308)

Pode-se dizer que as notas referentes à caçada são secundárias à primeira vista. A este tipo, passarei a denominar de "notas acessórias", ou seja, aquelas que aparentam apenas adornar a prosa de citação de José de Alencar. Como membro acessório, ela seria um mero suplemento, passível de não participar do relato. Entretanto, são exatamente estas as que oferecem pormenores informativos, precisando o sentido do contexto ao qual se integram, além de associarem o texto às questões genéricas acerca do tema. A despeito dessa generalidade, possuem uma relação orgânica com as demais notas, pois colaboram com a ênfase e a identificação das imagens que as obras querem erigir. Dispondo a narrativa de informações diversas, o leitor se renderia às "evidências" de ter havido, num passado remoto, o índio herói. Tais evidências se acentuariam à medida que o narrador dispõe todo respaldo dito científico de Aires de Casal e Baltasar da Silva Lisboa. Para complementar, exemplifica ou com a herança no costume sertanejo, suprimindo as possíveis deficiências dos documentos ou incredulidades do público, ou com a comparação com o uso do linho pelos europeus. As referências à exuberância nativa são necessariamente consolidadas, nas notas citadas, por essas três vias e coadunadas pelo exercício descritivo a que se referem. O trabalho de simetria homem/espço explica e colore as condições do paraíso tropical; contudo, as formas de conhecimento e comprovação ofereceriam ao leitor uma coleta de dados a fim de encaminhar a leitura da obra.

Nos heróis alencarianos, a ilimitada supremacia exercida sobre o espaço, servindo-se dele como fonte de alimento, moradia e defesa, tendia a fixar sua força desproporcional. Tal atributo é fator determinante para tornar possível a proteção desmedida a Ceci e persuadir os leitores da crença de um antepassado emblemático dos brasileiros. Obviamente, o objetivo de tais definições não só distinguia o homem dos animais, mas também propunha um ideal de comportamento humano, confirmado estrategicamente pelas notas sobre o nativo e sobre os meios usados para ele se sobrepor à natureza. Dessa maneira, *forcado*, *ticum* e *biribá* são indicações complementares à trama para tornar convincente a imagem elaborada. Estas notas oferecem ângulos distintos na definição do

caráter selvagem e colaboram com o papel de instrutor imputado ao livro. É nesta medida que o narrador deixa de ser um espectador placidamente maravilhado, pois compreende e assume o papel educativo da ficção no Brasil, para cuja eficácia tornava-se fundamental a associação de temas e idéias das notas e enredo, além de frequentemente repeti-los nos demais livros. Em se tratando da natureza, o duplo movimento narrativo se unirá para fazer dela um espetáculo e abrir caminho para a composição dos heróis.

Sintonizado com as prerrogativas românticas, a arquitetura do índio acompanha o diapasão das literaturas ocidentais, o que pode ser exemplificado por obras como *Atala* ou *O último dos moicanos*. Daí as aventuras de Peri, "um índio na flor da idade", que se apaixonara pela imagem da Virgem avistada num incêndio de uma igreja. Em seu heroísmo humilde, satisfaz todos os caprichos da amada e impediu o acontecimento de catástrofes diversas. Por fim, quando Cecília decide viver na selva, reconhece: "*Tu és o rei da floresta, destes campos, destas montanhas*". No anseio de auto-afirmação do Brasil oitocentista, o selvagem triunfa, formando o mito heróico da nacionalidade, símbolo da grandeza da terra:

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

Como que até então ela não tinha percebido naquele aspecto senão um rosto amigo?
[...]

Como o quadro dos grandes pintores que precisam de luz, de um fundo brilhante, e de uma moldura simples, para mostrarem a perfeição do seu colorido e pureza de suas linhas, o selvagem precisava do deserto para revelar-se em todo o esplendor de sua beleza primitiva.

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

Aqui, porém, todas as distinções desapareciam; o filho das matas, voltando ao seio de sua mãe, recobrava a liberdade; era o rei do deserto, o senhor das florestas, dominando pelo direito da força e da coragem." (*O guarani*, p. 291)

O fragmento acima exalta simultaneamente o selvagem e a natureza, ou até mesmo de um através do outro. Destruída a casa dos Marizes, a configuração dos valores portugueses e, portanto, civilizados, e extintos também os Aimorés, o lado negativo do Novo Mundo, poderia vir à luz a nova nação, fruto dos dois universos — o lusitano e o indígena, aliança essa fundamental para se construir o mito cosmogônico da formação nacional. Visando oferecer aos leitores a mesma percepção do índio que teve Ceci, Alencar recua no tempo e constrói Ubirajara, um herói livre, como Peri, filho das matas, "*o rei do deserto, o senhor*

das florestas, dominando pelo direito da força e da coragem" (*O guarani*, acima citado). A paisagem, reforçada ao pé da página, define a magnificência da personagem, de modo análogo ao primeiro índio alencariano. Desde a abertura, *Ubirajara* combina os traços das duas narrativas — o enredo e as notas. O leitor penetra no romance conhecendo a grandeza do cenário, revelador da índole do selvagem e dos conflitos por ele protagonizados:

"Pela margem do grande rio caminha Jaguarê, o jovem caçador."

Em *grande rio*, a nota: "*Os tupis chamavam assim ao maior rio que existia na região por eles habitada*". E em *Jaguarê*, acrescenta outra: "[...] *significa pois onça, verdadeiramente onça, digna do nome por sua força, coragem e ferocidade.*" ("Notas" a *Ubirajara*. P. 1190)

A região idealizada em sua grandiosidade sugere a magnitude das imagens formadas a partir do espaço selvagem. Unindo os dois narradores, apresenta-se o herói em plena força. Neste momento em que a atenção do narrador recai sobre Jaguarê, destacam-se algumas cenas do fastio do caçador, cansado de a todos vencer. Integrado harmoniosamente à paisagem, sugere-se um perfil de intimidade com a natureza, inclusive tendo em resposta a seu rugido o urro do tigre e o ronco da sucuri. Nesta relação, é elucidativo retomar o capítulo "A onça" de *O guarani*. Episódio bem humorado, no qual se alimenta a forte imagem do índio e seu domínio sobre a terra, em comparação com o pavor de todos causado pela presença do animal já morto: "*Enquanto viva, um só homem bastara para trazê-la desde o Paraíba até a floresta, onde tinha sido caçada, e da floresta até aquele lugar onde havia expirado*" (*O guarani*. P. 13). Em *Ubirajara*, o destemido caçador repelia esse título e desejava "um nome de guerra". Mas, a fim de conquistá-lo, somente a integração com o meio lhe daria forças. Embora o narrador dessa obra não tenha contemplado o cenário com o mesmo enlevo observado na celebração do rio Paquequer, mantém-se idéia similar de que as conquistas do selvagem decorrem da sua incorporação à paisagem. Tanto é assim que, em nota à *Iracema*, há um comentário sobre o jaguar, animal que empresta seu nome e, portanto, atributos a *Ubirajara*:

JAGUAR – Vimos que guará significa voraz. Jaguar tem inquestionavelmente a mesma etimologia; é o verbal *guara* e o pronome *já* - nós. Jaguar era, pois, para os indígenas todos os animais que os devoravam. *Jaguareté* – o grande devorador. ("Notas" a *Iracema* p. 154).

Interessa aqui destacar que o autor buscou sugestões na fauna e flora, na riqueza e diversidade de suas cores e formas para fixar poeticamente o seu conceito de identidade brasileira. Entretanto, o céu, o mar, os campos, os rios, os animais, enfim, as fontes vivas das potencialidades do selvagem, subordinam-se a ele. Para envolver o leitor, a questão do vínculo homem/terra, com declarada supremacia daquele, é esclarecida em grande parte pelo ingresso das notas. Proveitosamente, José de Alencar reproduz as mesmas imagens de livro em livro, fundindo elementos com a finalidade de afirmar, por diversos recursos, o que concebia como maior grandeza nacional: a natureza primitiva e tudo o que dela poderia emanar. Assim, a nota "grande rio", de *O guarani* e reproduzida em *Ubirajara*, importa para avaliarmos a função dessa segunda narrativa na arquitetura do herói, porque elas comprovam, extinguindo o viés figurado, o tributo à paisagem:

GRANDE RIO - "Esta palavra é relativa: todas as nações chamavam assim o maior rio que havia no território que elas conheciam, é por isso que se encontram tantos *rios grandes* nos nomes dos rios do nosso país. Para os goitacás o Rio Grande era o Paraíba." ("Notas" a *O guarani*, p. 308)

GRANDE RIO — "Os tupis chamavam assim ao maior rio que existia na região por eles habitada: e daí resultou ficarem tantos rios com essa designação na língua original, ou traduzida.

O rio grande de que se trata nesta lenda é o Tocantins, em cujas margens se passa a ação dramática." ("Notas" a *Ubirajara*, p. 1191)

Ora, se um dos preceitos da natureza ideal repousa em concebê-la como fonte das grandezas definidoras do caráter do herói, é compreensível querer traçá-la com tintas coloridas, extraordinárias e, necessariamente, comprovadas. Em relação simétrica, José de Alencar entendia por obra superior aquela que, apesar de não totalmente fiel ao real, fosse capaz de criar um painel deleitoso e mostrasse ao leitor toda a beleza da terra, pois supunha-se ser o espaço geográfico influência determinante da arte. Em outras palavras, vale dizer que o tema da natureza visto pelos românticos condicionava a literatura ao seu meio de produção¹⁴. Como o Brasil dotava uma terra gigantesca, admirada por todos (as

¹⁴ Mme. de Staël, em "A Poesia do Norte e a Poesia do Sul", formulou a idéia de "cor local" ao avaliar o perfil literário de uma região adaptada ao seu ambiente. Desse modo, identificou-se na literatura européia dois hemisférios: o norte que, representado pela Alemanha e Inglaterra, volta-se para questões do espírito; e o sul, com perfil clássico decorrente do sol mediterrâneo, como seriam os casos italiano e francês. Ver: ___. "A poesia do norte e a poesia do sul" In: GOMES, Álvaro C. (org.). *A estética romântica*. São Paulo: Atlas, 1992. Pp. 57-62.

crônicas o mostravam), o porte da nova literatura, bem como de seus heróis, deveria acompanhar as preciosidades naturais do país. O efeito disso seria produzir uma epopéia nacional, entoando os feitos do passado; entretanto, esse gênero enquadrava-se no gosto antigo e era necessário modernizá-lo, isto é, absorver o épico para construir o romance. Na configuração dessa grandiosidade paisagística, de onde a personagem origina, a nota sobre o usufruto do espaço pelo nativo também delinea a sua personalidade:

UIRAÇABA – Nome que davam os tupis à aljava, de *uirá* — seta, e *aba* – desinência exprimindo o lugar, modo e instrumento; literalmente “o que tem a seta”.

Os selvagens a faziam, ou do tubo do taquaraçu, ou da casca de certas árvores, guarnecida de fios embebidos de resina, o que a tomava muito resistente. (“Notas” a *Ubirajara*. P. 1190)

Em *Iracema*, a observação etimológica se repete quase que textualmente:

UIRAÇABA – Aljava, de uira – seta, e a desinência *çaba* — coisa própria. (“Notas” a *Iracema*, p. 152)

Do nome da personagem (Jaguarê, “o mais feroz jaguar da floresta”) aos seus ornamentos, a narrativa apresenta o selvagem como rei, que sabiamente extrai da terra o necessário para sua subsistência. Entretanto, seu reinado só é possível pelo contato íntimo e imaculado com a natureza, pois advém dela a imagem do paraíso. Desde o início, em *O guarani* e *Ubirajara* está instaurada uma situação intimamente relacionada à imagem bíblica da criação. Com os traços de um Adão, os índios possuem todo o domínio sobre a terra e o mar que o próprio Criador a eles teria conferido. Assim, Alencar revela o ancestral não apenas grandioso, mas sacralizado e ambientalizado sob a forma de mito:

“E disse Deus: Façamos o homem à nossa imagem, conforme à nossa semelhança; e domine sobre os peixes do mar, e sobre as aves dos céus, e sobre o gado, e sobre toda a terra, e sobre todo o réptil que se move sobre a terra.” (Gênesis. 1,26)

Ao caracterizar o herói por meio de fundamentos bíblicos que retomam o ambiente edênico, aflora-se a imagem de sentimentos puros, ainda incontaminados pela presença pecaminosa do mundo civilizado. A natureza e o homem primitivo comungam princípios mais duradouros que podem chegar à perfeição. É esse o ambiente fundamental para estabelecer a comunhão necessária a fim de que valores autênticos, adormecidos pelas

condições impostas pela vida contemporânea, venham à tona e recuperem o ser humano na sua autenticidade. O mito da criação atinge um valor funcional na estrutura da narrativa por sugerir a primogenitura dos heróis, aqueles cuja pureza traduz o ideal de humanidade, almejada para a identidade brasileira que se formava. O selvagem vigoroso e primogênito também será contemplado em *Iracema*, como se vê quando Poti narra sua ancestralidade:

"Poti saudou o amigo e falou assim:

—“Antes que o pai de Jacaúna e Poti, o valente guerreiro Jatobá, mandasse sobre todos os guerreiros pitiguaras, o grande tacape da nação estava na destra de Batuireté, o maior chefe, pai de Jatobá. Foi ele que veio pelas praias do mar até o rio do jaguar, e expulsou os tabajaras para dentro das terras, marcando a cada tribo seu lugar; depois entrou pelo sertão até a serra que tomou seu nome. [...]" (*Iracema*, pág. 106-7)

A idéia de renascer no sangue do filho permeará as narrativas indígenas de Alencar. Também Peri e Ubirajara narram sua ascendência. São passagens que simbolizam o tom de uma história que se desejava sagrada para criar o mito da origem, do homem primordial. Nesse sentido, os textos do rodapé novamente se tornarão imprescindíveis, pois visam tanto a comprovar o relato, quanto a restituir o modelo do ancestral, cuja pujança adivinha de seu contato com a terra. Do ponto de vista estrutural, observam-se comentários do segundo narrador voltados para a natureza e língua, procurando sempre formar a imagem do Brasil pela pujança espacial. Daí ser Batuireté uma "*serra fertilíssima*"; Jatobá, "*árvore frondosa*"; ou haver ainda notas traduzindo para o tupi alguma expressão do romance, como "*caminho das garça*", "*em tupi, Acarape, povoação na freguesia de Baturité a nove léguas da capital*". Dentre elas, uma em especial merece destaque:

"**MARANGUAB** – A serra de Maranguape, distante cinco léguas da capital, e notável pela sua fertilidade e formosura. O nome indígena compõe-se de *maran* — guerrear e *couab* – sabedor; *maran* talvez seja abreviação de *maranmonhang* – fazer guerra, se não é, como eu penso, o substantivo simples guerra, de que se fez o verbo composto. O Dr. Martius traz etimologia diversa. *Mara* – árvore, *angai* – de nenhuma maneira, *guabe* – comer. Essa etimologia nem me parece própria do objeto, que é uma serra, nem conforme com os preceitos da língua." ("Notas" a *Iracema*, pág. 157)

José de Alencar estava traçando argumentos para rascunhar as origens étnicas da nação. Nesse processo, comprovar pela etimologia do vocábulo a índole guerreira do selvagem e contaminar a narrativa com as novas palavras foi caminho certo encontrado

pelo escritor na finalidade de construir a imagem da nação via-paisagem, porque dela se obtém a nobreza primitiva. Para compor o herói e demonstrar, por diversos meios e inúmeras vezes, que ele assume a significação do mito e se converte, pela riqueza guerreira, em personagem épico, Alencar não se cansa de tornar a dizer suas idéias. A relação crucial entre o homem e a terra justifica e explica Peri, Poti e Ubirajara como representantes masculinos de uma coletividade e como modelos a serem seguidos pelos brasileiros. É preciso distinguir, porém, a forma de representação desses heróis. Nas palavras de José Maurício Gomes de Almeida, eles são "*uma extensão metonímica da terra americana*"¹⁵. Tanto é assim que, no conhecido prefácio a *Sonhos D'Ouro*, o romancista refere-se ao "*consórcio do povo invasor com a terra americana*"¹⁶, que dele recebia a cultura e lhe retribuía "*nos eflúvios de sua natureza virgem e nas reverberações de um solo esplêndido*". Na construção de personagens emblemáticas, a narrativa carrega os atributos dos índios de elementos paisagísticos, a terra americana em toda sua extensão. Por outro lado, o universo culto e civilizado seria incapaz de conceder a seus habitantes essas magnitudes; fazia-se, portanto, necessário voltar às origens, recorrer ao passado para nele encontrar os valores morais formadores da sociedade, incluindo a exaltação da natureza em seu estado bruto.

Em meio ao desejo de traçar o selvagem partindo das grandezas naturais, surge o livro *Iracema*. Na conformação do caráter físico da heroína, o ângulo da visão acompanha os procedimentos empregados nos heróis masculinos e se desenvolverá na arquitetura das protagonistas de *O guarani* e *Ubirajara*. Aqui, temos uma personagem talhada para representar o ideário romântico segundo o qual a paisagem define seus aspectos fundamentais e a torna modelo para conhecermos e analisarmos a imagem da mulher no mundo primitivo e qual a colaboração das notas nesse processo.

"Verdes mares bravios da minha terra natal, onde canta a jandaia nas frondes da carnaúba;

Verdes mares que brilhais como líquida esmeralda aos raios do sol nascente, perlongando as alvas praias ensombradas de coqueiros." (*Iracema*, p. 49)

À maneira das epopeias clássicas, a ação principia adiantada, *in medias res*, retoma no segundo capítulo o tema e continua a narração: "*Além, muito além daquela serra, que*

¹⁵ ALMEIDA, José Maurício Gomes. "O nacionalismo romântico — O indianismo — O guarani". In: _____. *A tradição regionalista no romance brasileiro*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

ainda azul no horizonte, nasceu Iracema."¹⁷ No substrato da narrativa, a paisagem distante volta-se para o exótico, idéia que sustenta a toponímia a partir da nota:

ONDE CANTA A JANDAIA – Diz a tradição que Ceará significa na língua indígena –canto da jandaia.

Aires do Casal, *Corografia Brasilica*, refere essa tradição. O Senador Pompeu, em seu excelente dicionário topográfico, menciona uma opinião, nova para mim, que pretende vir *Siará* da palavra *suia* – caça, em virtude da abundância da caça que se encontrava nas margens do rio. Essa etimologia é forçada. Para designar quantidade, usava a língua tupi da desinência *iba*; a desinência *ára* junta aos verbos, designa o sujeito que exercita a ação atual; junta aos nomes, o que tem atualmente o objeto; ex.: *Coatiara* – o que pinta, *Juçara* – o que tem espinhos.

Ceará é nome composto de *cemo* – cantar forte, clamar, e *ára* – pequena arara ou piriquito. Essa é a etimologia verdadeira; não só é conforme à tradição, com às regras da língua tupi. ("Notas" a *Iracema*, p.147)

Não é de se admirar que a primeira nota em *Iracema* seja "corretiva". Ela esclarece particularidades sobre o espaço, pois dele se extraem as qualidades do selvagem brasileiro. No caso, enquanto a imagem da etimologia *suia* (caça) para Ceará denotaria um ar masculino, a aproximação da palavra com o verbo cantar empreende à região um feitio mais doce para a versão feminina do selvagem¹⁸. A fim de assinalar a meiguice da personagem, Alencar lança mão da autoridade do padre Manuel Aires do Casal, considerado por Saint Hilaire o "pai da geografia brasileira"¹⁹. Em nota ao capítulo dedicado a estudar a "Província do Ceará", diz o padre:

"Dizem que *ciará* no idioma do indígenas significava canto da jandaia, que é uma casta de papagaio pequeno e grasnador."²⁰

Erudito, respeitado por todos os que estudavam os mesmos objetos, como Spix e Martius, Aires do Casal gozava de reconhecimento oficial e sua *Corografia* (1817) era assiduamente citada quando o assunto se referia ao índio brasileiro²¹. Repleta de notas, a obra fornece descrições de plantas, animais e indígenas. Enumera as nações selvagens, seus

¹⁶ ALENCAR. *Sonhos d'ouro*.

¹⁷ *Iracema*, p. 50

¹⁸ A questão da etimologia dos vocábulos e a relação com a peculiaridade da língua portuguesa no Brasil, um dos pontos de discussão das notas de Alencar, será discutida no capítulo seguinte.

¹⁹ SAINT-HILAIRE, Auguste. *Viagem pelas províncias do Rio de Janeiro e Minas Gerais*. São Paulo: Nacional, 1938

²⁰ CASAL, Manuel Aires de. *Corografia Brasilica*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1947 p. 219

hábitos e costumes e fornece a origem de alguns poucos vocábulos, todos retirados de obras de terceiros. Alencar o utiliza como fonte indiscutível para o seu romance porque o autor gozava de prestígio entre os estudiosos da época. O comentário do narrador sobre a etimologia das palavras do espaço antecipa a questão em torno da língua, o que abordarei mais à frente. Por ora, importa destacar como o escritor trabalhou a imagem de Iracema a partir da natureza. É claro que, como os índios dos outros romances, ela também conhece e mantém perfeita simbiose com a terra, porém em outra perspectiva:

"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 lábio 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.

Um dia, ao pino do sol, ela repousava em um claro da floresta. Banhava-lhe o corpo a sombra da oiticica, mais fresca do que o orvalho da noite. Os ramos da acácia silvestre esparziam flores sobre os úmidos cabelos. Escondidos na folhagem os pássaros ameigavam o canto." (*Iracema*, p. 51)

Essa passagem permite situar a maneira pela qual Iracema se relaciona com a paisagem. Ela não a domina como guerreiro chefe, mas como ele serve-se dela, adquirindo qualidades telúricas expressas ao longo do romance. Igualmente, seus aspectos físicos — elucidados através de analogias — mantêm-se em correlação profunda com a terra. Apesar disso, o "espírito guerreiro" está nela impregnado para fins de defesa, a exemplo do seu primeiro encontro com Martim, quando rapidamente "*a flecha embebida no arco partiu*". Ou quando desejou salvá-lo, agora seu amor, e o narrador a descreve como "*mais forte do que o chefe dos guerreiros*". Destacando a coragem superior da índia, o narrador vai lentamente informando elementos a serem arraigados na memória dos leitores. Contudo, não há como apagar a sua feminilidade. Do ponto de vista romântico, o núcleo da narrativa está na descrição da personagem sensual e pura, que ama e protege seu amor a despeito das conseqüências vindouras.

O ponto de partida da arquitetura de Iracema encontra-se situado desde a abertura do livro, quando se conhece sua capacidade de defesa e proteção, demonstrando ser simultaneamente forte e doce. Assim, face à construção da narrativa como um todo, o

²¹ PRADO Júnior, Caio. *Evolução Política do Brasil e outros estudos*. São Paulo: Brasiliense, 1975

narrador situa a personagem na paisagem, de modo a explicitar todas as condições da aborígene. Em estudo obrigatório sobre o romancista, Cavalcanti Proença²² afirma ser a visão sentido predominante em *Alencar*, fruto da abundância paisagística e descritiva, que tem como efeito principal a concretização das imagens desejadas. O crítico destaca, em *Iracema*, o uso das comparações como recurso retórico, pois elas dariam à linguagem do índio o tom primitivo. Repleto de ritmos e sonoridade, bom gosto e vigilância permanente, verifica-se a "consciência artesanal" exposta nos textos artísticos do escritor. Ao examinar as comparações vegetais, Cavalcanti Proença chama atenção para os símiles de doçura e delicadeza, atributos conservados na virgem tabajara inclusive em circunstâncias mais difíceis. Neste processo, a inserção das notas ganha maior relevo, pois elas são convocadas a participar ativamente desse jogo narrativo:

IRACEMA - Em guarani significa lábios de mel – de *ira*, mel e *tembe* – lábios. *Tembe* na composição altera-se em *ceme*, como na palavra *ceme iba*. ("Notas" a *Iracema*, p. 148).

GRAÚNA – É o pássaro conhecido de cor negra luzidia. Seu nome vem por corrupção de *guira* — pássaro, e *una*, abreviação de *pixuna* — preto. (Idem. *Ibidem*)

JATI – Pequena abelha que fabrica delicioso mel. (Idem. *Ibidem*).

Iracema identifica-se com a flora e a fauna. Para chegar a esse resultado, Alencar envereda pelo terreno etimológico, aproximando a heroína da topografia e da toponímia por meio da comparação. Desse modo, a imagem idealizada da mulher ampara-se no cenário paradisíaco, cujo propósito é alcançar um ideal digno de contemplação. Da virgindade à maternidade, as inúmeras referências empregadas ao longo da obra salientam a beleza dessa filha da floresta, que carrega em essência a amenidade e a opulência da terra. O retrato legítimo da intimidade índio/natureza é ressaltado pela correspondência constante das duas narrativas, com contornos mais definitivos quando a heroína, enfeitada de flores de maniva ("*o símbolo da fecundidade*", ensina-nos o narrador), comunica a Martim sua gravidez:

"Os guerreiros pitiguaras, que apareciam por aquelas paragens, chamavam essa lagoa Porangaba, ou lagoa da beleza, porque nela se banhava *Iracema*, a mais bela filha da raça Tupã.

E desde esse tempo as mães vinham de longe mergulhar suas filhas nas águas da Porangaba, que tinha a virtude de dar formosura às virgens e fazê-las amadas pelos guerreiros. [...]

²² PROENÇA, Manoel Cavalcanti. *José de Alencar na Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972

Só havia sol no bico da arara, quando os caçadores desceram de Pacatuba ao tabuleiro. De longe viram Iracema, que viera esperá-los à margem de sua lagoa da Porangaba. Caminhava para eles com o passo altivo da garça que passeia à beira d'água: por cima da carioba trazia uma cintura das flores da maniva, que era o símbolo da fecundidade. Colar das mesmas cingia-lhe o colo e ornava os rijos seios palpitantes.

Travou da mão do esposo, e a impôs no regaço:

- Teu sangue já vive no seio de Iracema. Ela será mãe de teu filho." (*Iracema*, p. 110-11)

O trecho é amparado por oito notas: Porangaba, Jereraú, Sapiranga, Muritiapuá, Aratanha, Guaiúba, Pacatuba e âmbar.

PORANGABA – Significa beleza. É uma lagoa distante da cidade uma légua em sítio aprazível. Hoje a chamam Arronches; em suas margens está a decadente povoação do mesmo nome. ("Notas" a *Iracema*, p. 157)

Essa nota possui várias funções na obra, produz sentido na leitura e na forma de representação dos eventos numa sucessão linear. Primeiramente, ela enfatiza a beleza da natureza e, como conseqüência, da selvagem. No comportamento das demais índias relatado no romance, reveste-se a terra de tonalidade feminina, geradora de potencialidades para quem a consumir sem a esgotar. Sob esse prisma, surge aí outra relação, a do índio decadente. A urdidura da narrativa aponta para a simbiose entre o selvagem e seu universo. Em grau máximo, Iracema absorve o espaço e se confunde com ele, fundamentando a visão de mundo a partir da exaltação da natureza. Por outro lado, aponta-se para o momento presente do autor, quando o índio, despojado daquele convívio intrínseco com a terra, já não se apresentava em pleno vigor. Várias outras notas procuram destacar a decadência do índio no século XIX, sempre com destaque para exaltá-lo pela sua representação pretérita.

Do ponto de vista temático, o comentário sobre a Porangaba também contribuirá com a formação do idioma pátrio. Ao conceder o significado do termo, Alencar desmembra o tema e retoma suas preocupações lingüísticas, desenvolvidas nas demais notas do episódio, como Jereraú, Sapiranga, Muriapuá, Aratanha, Guaiúba, Pacatuba e âmbar, as quais vão se adequar ao objetivo etimológico. Todas, sem exceção, demarcam o espaço e apresentam origens das palavras a partir de atributos de fertilidade, beleza e grandiosidade paisagística:

JERERAÚ – Rio das marrecas; de *jerere* ou *irerê* – marreca, e *hu* – água. Este lugar ainda hoje é notável pela excelência da fruta, com especialidade as belas laranjas conhecidas por *laranjas de Jereraú*. ("Notas" a *Iracema*, p.158)

ARATANHA – De *arara* – ave, e *tanha* – bico. Serra mui fértil e cultivada, em continuação da de Maranguape. (Idem. *Ibidem*.)

Ao expor a etimologia das palavras referentes aos lugares, Alencar procura articular em sua narrativa os itens definidores da autenticidade brasileira, sendo a natureza o principal e mais representativo. Para incutir nos leitores a ligação do nativo com a paisagem primitiva, o narrador desmembra etimologicamente os vocábulos e referenda por este veículo a idéia de extrair do espaço as qualidades de quem o habita. Desse modo, Jandira e Araci, heroínas do romance *Ubirajara*, são descritas e anotadas em tom gentil e suas homologias telúricas serão extensivas à Ceci:

JANDIRA – o nome é *Jandaira*, de uma abelha que fabrica excelente mel; *Jandira* é uma contração mais eufônica daquele nome, que também por sua vez é contração de *Jemonhaíra*, – que fabrica mel. ("Notas" a *Ubirajara*, p. 1191)

ARACI — esta palavra tupi compõe-se de *ara*, dia, e *cei* ou *ceiy*, grande estrela. Este último nome davam os indígenas às plêiades, que serviam-lhes para contar os anos. (Idem. *Ibidem*.)

As duas personagens, como Iracema, simbolizam a terra. A atenção do narrador concentra-se sobretudo no sentido expresso pelos nomes e não se dilata no processo descritivo, como em *Iracema*. Esse fato atribui maior função às notas, que se transformam na base e justificativa da caracterização moral e psicológica das índias. A força dos comentários do narrador no livro *Ubirajara* volta-se para a imagem do aborígene construída nos livros anteriores. Se este último romance não tem a força poética dos "seus irmãos", o documento comprovado era o aval que o escritor precisava para efetivar a tarefa patriótica e edificar o retrato do "bom selvagem". Por isso, a homologia das gentis e belas caçadoras, todas virtuosas e preparadas para cumprir o papel da esposa de um grande guerreiro e mãe de ilustres descendentes, é pressuposto de evocação do caráter distintivo do selvagem. Araci, a virgem dos tocantins, "*corria como a nandu no deserto*"; tinha "*no pé as asas do beija-flor*" (*Ubirajara*, p. 1163). Jandira, a virgem dos araguaiaias, podia "*fabricar em seus lábios os favos mais doces para seu guerreiro; suas palavras são o fio de mel que ela derramará na alma do esposo*" (pág. 1169). Reproduzidos os traços, o leitor aos poucos iria se familiarizando com os modelos estimados como nacionais e nos quais

deveria se espelhar. Desconfianças? Não eram necessárias, pois em momento anterior já havia sido afirmado: "*O tipo que descrevemos é inteiramente copiado das observações que se encontram em todos os cronistas*", diz a nota ao livro *O guarani*²³.

O narrador conduz o natural a uma expressão particularizadora, mas recorre às páginas da historiografia e tenta impedir prováveis incredibilidades. O exótico comprovado permite a criação ficcional de nomes próprios e identifica as personagens harmonizadas à paisagem que as cerca. As suas notas são um prolongamento da visão deslumbrada do colonizador no Novo Mundo, mas um desdobramento desejado crítico, segundo a perspectiva nacionalizante adotada pelo romance, pois o ponto de vista europeu deveria colaborar com a idéia de intimidade do homem com o solo exuberante. O olhar civilizado incide sobre a dinâmica da composição das heroínas, na medida em que elas, pautadas pela paisagem, são representações de elementos e atributos fundamentais na constituição da sociedade.

Porque o romance alencariano insistia em reproduzir métodos, pode-se acompanhar esse mesmo princípio de ordenação e composição em Ceci, de *O guarani*. A despeito de ser uma personagem do universo civilizado, o narrador credita a ela elementos próprios da opulência da natureza americana. Os lábios, comparados com a "*flor da gardênia dos nossos campos*"; a tez, a "*froco de algodão*". À semelhança das heroínas indígenas, a menina entretinha-se com a natureza, "*brincava com um ramo da acácia*" ou era por ela acariciada em doce harmonia:

"Os sopros tépidos da brisa que vinham impregnados dos perfumes das madressilvas e das açucenas agrestes ainda excitavam mais esse enlevo e bafejavam talvez nessa alma inocente algum pensamento indefinido, algum desses mitos de um coração de moça aos dezoito anos." ("*Loura e Morena*". *O guarani*, p. 27)

O leitor é informado, desde as primeiras páginas a respeito de Ceci, sobre o sentimento da menina em relação à natureza. Deslumbrada e seduzida como todo estrangeiro, ela se incorpora ao espaço num "*encanto inexprimível*" (pág. 56), segundo o narrador. Os detalhes não lhe escapavam: "*tudo lhe fazia soltar um grito de surpresa e de prazer*" (pág. 56). Assim, Cecília vai aos poucos encontrando seu destino na floresta onde foi criada. Deste ponto de vista, as notas passam a exercer um papel fundamental porque

²³ ALENCAR, J. "Notas" a *O Guarani*, p. 307.

apresentam vocábulos-chave para definir e conceituar a personagem em momento de harmonia com o meio, acentuando o duplo movimento da tessitura do texto e aproximando-a das heroínas selvagens. Elucidando a relação estreita da filha de D. Antônio com a paisagem, o narrador descreve o modo de reagir da menina no momento em que "*o cacto, flor da noite*" se fecha e ela põe-se a colher uma "*graciola azul*" ou um "*malvaísc*" (pág. 54). Em contato com a mata, ela tem a personalidade delineada com um misto de exotismo e encantamento com o espaço. As comparações e metáforas estão lá para dar forma à menina e só podem ser decodificadas a partir do modo pelo qual o universo civilizado olhava a cultura indígena. O instrumento decodificador, obviamente, são as notas, à semelhança de Iracema, Jandira e Araci, fiel à técnica da composição obediente ao duplo movimento narrativo. Num primeiro momento, há um narrador que aprecia a personagem com admiração — é o contemplativo. Observando os atos e manifestações de Ceci, ele a estrutura em contigüidade com o panorama de idealização romântica, logo, com a natureza, por se tratar do matiz brasileiro.

Configurada a personagem como uma "bela americana", numa minúcia descritiva que Alencar tanto cultivou, é dada a hora do outro movimento narrativo, aquele cuja função é escapar da "sisudez da crítica" e, ainda, revelar aos leitores os subterrâneos da imagem formada, cristalizando-a como nacional por excelência. Dando voz ao "narrador histórico", ele oferece os pontos cardeais para aprimorar a leitura nacionalizante com informações das virtudes e grandezas brasileiras, o que significava detalhar as analogias entre Ceci e a terra a partir de notas explicativas. Desse ângulo, o momento auge, em *O guarani*, do desdobramento do texto e, por conseqüência, da atenção do leitor em duas narrativas se manifesta na hora do banho, quando o episódio é descrito metaforicamente: "*o cacto fechava o seu cálice cheio das gotas de orvalho com que destila o seu perfume, temendo que o sol crestasse a alvura diáfana das suas pétalas*" (pág. 56). Receoso com a recepção das metáforas criadas, José de Alencar insere uma nota, informando:

O Cacto - "Temos diferentes espécies de cacto; os mais lindos são o branco, o rosa e o amarelo, que os indígenas chamavam *urumbeba*. Todos eles abrem à meia-noite e fecham ao despontar do sol." ("Notas" a *O guarani*, p. 309)

Com a informação, o romance afasta-se da esfera metafórica e mantém-se na referencial. As notas exercem na narrativa função semelhante à do símile, o qual, no dizer

de Cavalcanti Proença, "é um dos elementos indispensáveis que fixam e valorizam a cor local"²⁴. Alencar cristaliza a imagem no rodapé para destacar fatores indispensáveis à identidade de um país em formação e, nesse processo, associar Ceci à paisagem reforçava o pitoresco no livro e a configuração do exótico literário. O exotismo aqui exerce o papel fundamental de analisar as influências do meio no perfil psicológico das personagens. Muito embora Alencar não tenha se aprofundado no perfil dos caracteres psicológicos da heroína, a presença telúrica, rodeando sua arquitetura, a traça segundo uma imagem plástica que é, em síntese, elemento característico do pitoresco. Em outros termos, é lícito dizer que a aproximação de Ceci com a terra produz um efeito sobre o estado da alma da menina e a consequência disso é evocar uma aliança entre a civilizada e as demais protagonistas selvagens. Não é por acaso, portanto, que as passagens de *O guarani* em que as notas ganham maior significação voltam-se para Ceci — elas expõem a onisciência do narrador contemplativo, ao mesmo tempo em que adicionam informações sobre o modo de o "bom selvagem" se relacionar com o Novo Mundo.

Destaque-se, ainda, a visão de conjunto do programa literário de Alencar, cuja trilogia indianista é harmônica e possui unidade, qualidades não restritas ao plano temático, mas estende-se também à técnica ficcional. Semelhantes padrões de elaboração da narrativa são retomados e aprofundados, especialmente no tocante à realização dos emblemas femininos mitificados nas suas obras. A formulação de uma idéia de Estado nacional em termos ficcionais clamava por índices de determinações de brasilidade, carência que a paisagem veio a preencher, especialmente no corpo dos romances, através de procedimentos estilísticos, como metáfora e comparação, as quais marcam a obra de efeitos, produzindo uma seqüência de imagens estabelecidas pela assimilação desse romance com o espaço. Simbolizar o amanhecer com figurações da botânica revela uma representação estética dos assuntos predeterminados para expressar a nacionalidade. Cabe ressaltar, ainda, o reconhecimento por parte de Alencar da força educativa da prosa de ficção e, olhando por esse prisma, para um país ávido por constituir uma identidade, as notas colaboraram na concepção da natureza como um brasão para todo o povo (à semelhança do "*brasão de armas*" de D. Antônio de Mariz), fixando-a como emblema da nacionalidade. Sendo assim, ao descrever o encantamento de Ceci com a "*viuvinha que escondida na ramagem avisava*

²⁴ PROENÇA, Manuel Cavalcanti. "Transforma-se o amador na coisa amada." In: ALENCAR, José. *Iracema*.

o companheiro que o dia vinha raiando; tudo lhe fazia soltar um grito de surpresa e de prazer" (p. 56), o narrador retoma o procedimento e insere uma nota:

Viuvinha - "Pequeno pássaro negro que canta ao amanhecer; dizem ser o primeiro que saúda o nascimento do dia." ("Notas" a *O guarani*, p. 308)

A descrição do tempo em Alencar prevê um fim específico, qual seja, o de impregnar o processo narrativo de cor local, obedecendo a formas e temáticas sugeridas pela crítica estrangeira que alicerçou teoricamente o desenvolvimento da literatura romântica brasileira. Cabia ao autor não apenas criar as imagens, traçando o exotismo e o pitoresco nas nossas letras, porém aprofundá-las e esclarecê-las, ofício destinado às notas, as quais configuram um conteúdo informativo das representações nacionais enunciadas nos livros do autor. Se, por um lado, as ações de Ceci manifestam seu constante carinho, afeição e encantamento com o Novo Mundo; por outro, ao rodapé, o narrador faz com que o leitor sinta objetividade na pesquisa dos valores positivos e essenciais destacados, pois desaparece a linguagem figurada. Ressalte-se que o ponto de partida dessas duas notas (*viuvinha* e *cacto*) é o mesmo: cristalizar uma imagem, aqui temporal, processando a identidade brasileira pelo espaço. Ora, isto quer dizer que os aspectos do tempo nesses livros são um modo de compreendermos as personagens do romance e ainda fazer com que o leitor absorvesse a relação do herói com o aspecto temporal não é fortuita, mas um ponto de vista que não quer tratar de duração, e sim quer mergulhar o livro na imagem de pureza paisagística, como se vinha fazendo com os demais elementos da narrativa, especialmente descrição e nota. Assim, a configuração ficcional, baseada nesses elementos, possibilita apreender as cores do país. No mesmo episódio, outras cinco notas acrescentarão argumentos ou provas dos elementos tropicais, não necessariamente relacionadas à problemática temporal:

Graciola - "É o nome científico que Fr. Veloso na sua *Flora Fluminense* dá à pequena flor azul de um arbusto indígena." ("Notas" a *O guarani*, p. 308)

Malvaísc - "Assim designa Saint-Hilaire uma espécie de malva indígena brasileira, cuja flor é escarlate." (Idem. Ibidem.)

Jasmineiro - "Há uma espécie de jasmineiro indígena do Brasil: assim o dizem os dois botânicos que citamos acima." (Idem. Ibidem.)

Colheireira - "É uma das aves aquáticas mais lindas do Brasil; suas penas são de um belo cor-de-rosa." (Idem. Ibidem.)

Cabuiba - "A cabuiba ou cabureira, *balsamum Peruvianum* de Pison, *Cabubabo* de Marcgrave e *Miroxilem Cabriuva* de outros naturalistas, é uma árvore das nossas matas, de mais de cem palmos, e a que vulgarmente se chama árvore do bálsamo.

Destila um licor de louro de um cheiro agradável, que dizem milagroso para cura de feridas frescas. (Gabriel Soares, Silva Lisboa e Aires do Casal)." (Idem. Ibidem.)

A definição da identidade nacional levou o escritor a construir um repertório de imagens que caracterizassem e diferenciassem o Novo Mundo. Se, para isso, a fonte inesgotável era o a natureza americana intocada e a conseqüente representação do índio, a narrativa alencariana dirigiu-se para o pitoresco literário, no sentido empregado por Wil Munters em "La notion de pittoresque en critique littéraire"²⁵. Neste artigo, o crítico define o termo a partir da descrição de aspectos visíveis e cuja principal expressão é o epíteto, que permite caracterizar as qualidades sensíveis dos seres e das coisas. No interior do estilo pitoresco situa-se a *cor local*, a qual, em se tratando dos romances que tendem para o exotismo, irá precisar a visão da realidade descrita. O curioso é que o trabalho de Alencar não se contentará com a representação literária e constituirá referências para o exótico empregado, associando multidireções na concretização da brasilidade idealizada.

Em conseqüência da sua preocupação didática, portanto, o romancista submete o interesse narrativo à contribuição informativa. Mas, evitando os riscos, desenvolve uma funcionalidade para as notas: elas impõem-se como índices "verdadeiros" das personagens e tornam a ação verossímil e compreensível a partir da ótica do narrador. Pesquisar as minúcias do Novo Mundo e transcrevê-las por certo concorre para compor as personagens, mas sobretudo para fazer entender a maneira como elas deveriam ser lidas. Dessa forma, o romance conquista sua dignidade: por ser verossímil, poderia instruir. E, simultaneamente, poderia interessar como narrativa, como fonte de entretenimento a um público que aumentava e diversificava-se progressivamente. Almejando constantemente seduzir o leitor, tornou-se obrigatório citar Saint Hilaire, Fr. Veloso, Gabriel Soares, Baltazar da Silva Lisboa, Aires do Casal, referências assíduas para a reconstituição do passado, como se verá mais adiante. Com base nesses autores e suas "páginas sublimes", como disse Flora Süssekind²⁶, o autor tinha o testemunho insuspeito de europeus, o que nos antecipa o olhar com o qual a narrativa se voltará ao passado.

²⁵ MUNSTERS, Wil. "La notion de pittoresque en critique littéraire. Contribution à la stylistique". In: *Revue d'Esthétique*. n° 28, 1996

²⁶ SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

O desejo de uma "verdade" interpõe-se na feitura dos livros de Alencar. Nesse sentido, o heroísmo ilimitado de Peri é outorgado pelas notas, o que condiciona o leitor a crer nas suas infinitas defesas a Ceci. A despeito das devidas adequações da menina no universo selvagem, somente o índio, em estado natural, tinha todo o instinto necessário para viver na floresta e livrar-se dos riscos iminentes. A superioridade própria do índio se impõe ao homem civilizado, por isso, fazia-se necessário proteger a amada, afinal,

"Cecília podia ser ofendida pelo tronco que a correnteza carregava, pela fruta que caía; podia assustar-se com o contato do limo julgando ser uma cobra; e Peri não perdoaria a si mesmo a mais leve mágoa que a moça sofresse por falta de cuidado seu.

Enfim ele estendia ao redor dela uma vigilância tão constante e infatigável, uma proteção tão inteligente e delicada, que a moça podia descansar, certa de que, se sofresse alguma coisa, seria porque todo o poder do homem fora impotente para evitar." (*O guarani*, pág. 53)

Assim, alheia aos perigos, Ceci se banha numa "*latada de jasmineiros*" preparada pelo índio "*com aquele cuidado e esmero que punha em satisfazer as vontades da menina*" (*O guarani*, p. 59). Um heroísmo servil que o fez, como apontou Alfredo Bosi²⁷, entregar-se incondicionalmente ao branco a ponto de converter-se ao cristianismo como condição de honra para salvar a filha de D. Antônio. A veneração pela sua *Iara*, a senhora, é correlata ao olhar do narrador, numa postura que quer produzir no leitor a conformidade da beleza e intimidade com a terra e, por conseguinte, a grandeza dos sentimentos da heroína:

"Como Cecília estava bela nadando sobre as águas límpidas da corrente, com seus cabelos louros soltos, e os braços alvos que se curvavam graciosamente para imprimir ao corpo um doce movimento! Parecia uma das garças brancas ou colhereiras de rósea cor que deslizam mansamente à flor do lago, nas tardes serenas, espelhando-se no cristal das águas." (*O guarani*, pág. 57)

Em princípio, Cecília temia o selvagem, embora reconhecesse sua nobreza. Seus caprichos faziam o índio sofrer, daí o seu nome, cujo significado é dado em nota "*verbo da língua guarani. Magoar, sofrer.*" Ela, a filha da civilização; Peri, o herói submisso. Habilmente, Alencar faz as notas traduzirem as referências fundamentais de Ceci, preparando o espírito do leitor para a possibilidade de união entre ela e o selvagem e

²⁷ BOSI, Alfredo. "Um mito sacrificial: o indianismo de Alencar". IN: _____. *Dialética da Colonização*, p. 178.

tornando verossímil o triunfo do mundo selvagem. Ceci é configurada como fruto do Novo Mundo, "*uma filha das florestas, uma verdadeira americana*" (*O guarani*, p. 297), contempla o narrador no epílogo. O movimento do romance, a todo instante interrompido pelas intromissões dessa segunda narrativa, apresenta duas conseqüências: de um lado, há a justaposição de detalhes da natureza que expressam física e psicologicamente a filha de D. Antônio, visualmente harmonizada com a paisagem; e, de outro, elabora o caminho amoroso através das imagens naturais. A sinceridade e a emoção da menina com o meio tropical concorrem, com auxílio da função estética do exótico, para a mudança do seu olhar em relação a Peri e possibilitam a união inter-racial entre a civilizada e o selvagem.

Os coloridos da Virgem e, ao mesmo tempo, a sensualidade de Ceci direcionam o final do livro. O relacionamento inter-racial que se anuncia, o qual, aliás, faz desse romance um emblema do mito original, concretiza-se pela morte estratégica da vilania existente tanto no mundo natural quanto no civilizado. Em outras palavras, findam os aimorés e Loredano, ambos paradigmas da face negativa do tempo perfeito. A morte de D. Antônio, por outro lado, prefigura o renascimento de valores positivos no cruzamento das raças, positividade essa de que nasceria no brasileiro, essencialmente mestiço. Segundo assinalou Renata Wasserman²⁸, a morte é, portanto, a condição para tornar possível o hibridismo.

Contudo, Ceci precisava ver Peri com outros olhos, diferentemente da fraternidade com a qual o encarava. A circunstância exigida para isso foi o recuo ainda maior em direção aos ermos da floresta. Lá, a menina percebe a nobreza do selvagem, cujo poder se intensifica, se vivifica na mata. O mundo edênico concede a Peri a insígnia do poder e permite Ceci enxergá-lo como homem. A união entre eles foi viabilizada pelas intromissões dos rodapés, uma vez que dirigiram a leitura e concretizaram a imagem da heroína, civilizada embora, em afinidade com o mundo primitivo.

Rastreando as notas, percebe-se que a imagem da natureza construída por Alencar repousa na relação de superioridade do homem com ela, embora a concebesse como uma fonte potencial de virtudes e inspiração da identidade brasileira. Ao pé da página, registra-se a descrição da terra simbólica e translúcida, concretizada pelo discurso informativo, embora igualmente idealizante. Detalhando seus quadros paisagísticos ou suas metáforas e comparações, o romancista quer se mostrar conhecedor da terra, mesmo nas circunstâncias

²⁸ WASSERMAN, Renata. "The "Indian" Novels of Alencar" In: _____. *Exotic Nations* p. 210

aparentemente insignificantes para a narrativa, que exercem a função de produzir sentido à leitura. Sobre esse tema, os comentários funcionavam para marcar o território da nacionalidade cujo gigantismo seria descrito em concordância com um país de solo apropriado para nutrir homens, costumes, língua e história.

José de Alencar, ao organizar as notas sobre a natureza, preocupa-se com a eficácia dos seus argumentos. A começar pelos prefácios, marcando seu cuidado e sua perspectiva crítica, o desenvolvimento dos comentários e exposições, servindo-se às vezes de outros autores, oferece matéria para a interpretação de suas obras a partir da perspectiva patriótica que as norteia. Nessa medida, se a paisagem era veículo de conhecimento do Brasil e causa da produção literária²⁹, tornava-se obrigatório documentá-la, provar sua exuberância. Contemplá-la apenas não deixaria segura a imagem almejada. Por isso, as notas deveriam informar suficientemente e comprovar que suas narrativas eram mesmo o esboço da história do país; nelas, seus leitores encontrariam a natureza exótica do passado, a natureza edênica por onde circulavam habitantes fenomenais e poderiam, assim, associar a consciência de nação à de terra.

Portanto, a perspectiva da construção da imagem dos seus índios era nitidamente uma decorrência da perfeição paisagística. Daí a crítica ao tempo presente, aos cafezais em lugar de mata virgem em paralelo à decadência das civilizações indígenas. Em seus selvagens, assenta-se um dos pilares da nacionalidade, justamente pela relação harmoniosa e idealizada entre eles e o espaço. E, preocupado com a origem e as tradições primitivas, o autor selecionará tratados descritivos, roteiros e relatos a fim de colher informações valiosíssimas (do ponto de vista patriótico e idealizante) da paisagem, da língua e da história das personagens por ele construídas. Sob esses pilares, a atenção do narrador retornará ao passado, reescrevendo-o conforme a ideologia do seu projeto literário brasileiro. Para ressaltar o alcance e a profundidade da pesquisa que fomentou a ação programática da composição dos romances, o escritor cearense observou o elo entre a natureza e o idioma nativo e, por conseguinte, entre este e a autenticidade do estilo brasileiro. Apegado a esses valores, Alencar investiga a origem dos vocábulos, extrai deles

²⁹ "[...] o mestre que eu tive, foi essa natureza esplêndida que me envolve e, particularmente a magnificência dos desertos que perlustrei ao entrar na adolescência, e foram o pórtico majestoso por onde minha alma penetrou no passado de sua pátria." (*Como e porque sou romancista*, pág. 148)"

o que houver de enérgico e admirável e ensina aos leitores como absorver as novidades lingüísticas. Conseqüentemente, ao focalizar cuidadosamente o passado e a natureza, o romancista preparava o terreno a fim de argumentar as transformações no estilo da língua portuguesa e admitir uma rede ampla de vocábulos cuja permeabilidade seria transposta ao romance.

2 - A autenticidade da língua

Sílvio Elia, em "Romantismo e Lingüística"¹, aponta o surgimento desta disciplina como mais uma das questões do "espírito romântico". Procurando reconhecer as marcas desse movimento na ciência da linguagem, ele trata dos primeiros interesses pelo estudo da gramática histórica, especialmente na Alemanha, e as inovações produzidas no princípio de explicação da língua². O referido ensaio destaca, ainda, o quanto a curiosidade por se conhecer as origens do povo deu ensejo às novas pesquisas lingüísticas da época.

No âmbito especificamente brasileiro, a linguagem também foi um dos temas condutores da sedimentação do pensamento teórico-literário no período romântico, razão pela qual escritores diferentes entre si (José Bonifácio, Varnhagen, João Francisco Lisboa, Junqueira Freire, Gonçalves Dias e, posteriormente, José de Alencar) debruçaram-se sobre o problema. Em estudo sobre as primeiras manifestações da especificidade da língua do Brasil, Edith Pimentel³ atribui ao primeiro quartel do século XIX o momento de configuração da discussão lingüística no nosso país e de demarcação da linha de reflexões, a qual por muito tempo acompanhou os estudos sobre o assunto. Da leitura dos diversos textos oitocentistas a respeito disso, detecta-se uma questão de interesse nacional: os escritores organizaram-se, não sem muita polêmica, em torno do veículo apropriado para documentar uma realidade já existente. Em outros termos, isto equivale a dizer que, recorrendo ao campo basicamente lexical, procuraram traçar a especificidade do idioma no Brasil. As distintas argumentações sobre a unidade ou diversidade da língua se encaminhavam para a identidade brasileira, constituindo-se, portanto, em propósitos ideológicos.

No caso específico de José de Alencar, a questão da linguagem abrange um caráter teórico mais demarcado. Em estudos reflexivos, como o poscrito à *Diva*, por exemplo, discorre sobre o caráter mutável e progressivo da língua, capaz de constante

¹ ELIA, Sílvio. "Romantismo e Lingüística". In: GUINSBURG, J. (org.) *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1978. Pp. 113-135

² Diz o professor: "Foi, portanto, o movimento de ordem intelectual que arvorava a bandeira do relativismo o responsável pelo novo sentido que, nos princípios do século XIX, se imprimiu aos estudos lingüísticos, trazendo-os do céu abstrato das essências universais para o solo milenar da História, onde iria por fim encontrar princípios de explicação verdadeiramente científicos." ELIA, S. *Op. cit.* p. 120

enriquecimento. Neste texto, aborda também a influência exercida igualmente pelo público e pelo escritor. Ainda no referido ensaio, o romancista apresenta sua posição diante da crítica que repelia seu estilo, acusando-o especialmente de incorrer em *galicismos*⁴. Em virtude disso, Alencar defende o uso de determinado vocábulo “*pela sua utilidade ou beleza*”⁵ e justifica-se acoplado à segunda edição do romance citado notas de rodapé esclarecedoras de dezesseis vocábulos. Em torno de *Iracema* o romancista rebate às opiniões de Pinheiro Chagas e Henriques Leal acerca dos seus neologismos, discussão mencionada em capítulos atrás. Os críticos o acusavam de possuir estilo frouxo e desleixado, uma consequência direta da tendência de documentar as diferenças lingüísticas brasileiras nos romances. Em síntese, fosse pelo “brasileirismo”, fosse pelo “estrangeirismo”, os puristas rechaçavam as opiniões alencarianas. O escritor argumentava, em seu favor, que a língua era um dos pilares de sustentação da autenticidade brasileira, ao lado de natureza e da história, dirigindo-se ao debate sobre o estilo da nossa literatura.

Mesmo não estando sozinho nessa discussão⁶, tal atitude gerou uma falsa imagem que vigorou por longo tempo nos estudos sobre o romancista: a ele coube a pecha de querer transformar o português em outro idioma, diferente do da Metrópole. Em 1948, Gladstone Chaves de Melo defendeu a tese intitulada *Alencar e a língua brasileira*⁷, provando quão castiça era a linguagem desse escritor. Em outro momento, Brito Broca também se manifesta, dizendo:

“Qual a origem do equívoco? Naturalmente, a atitude contraditória de Alencar, que para se defender de acusações vagas e infundadas de escritores portugueses, resolveu reivindicar a legitimidade de um idioma brasileiro, quando, na verdade, continuou a escrever em bom português.”⁸

³ PINTO, Edith Pimentel. *O português do Brasil: textos críticos e teóricos*, 1 - 1820/1920, fontes para a teoria e a história. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1978.

⁴ ALENCAR, José. “Poscrito”. *Diva*. Perfil de mulher. Rio de Janeiro: Garnier, 1891. Pp. 193-215

⁵ ALENCAR, J.

⁶ Apenas para ilustrar, é importante a leitura dos estudos de Varnhagen no “Prólogo” ao *Florilégio da poesia brasileira* e da “Carta do Dr. Pedro Nunes Leal”, de Gonçalves Dias, dentre outros. Em comum, esses textos defendem a modalidade da língua portuguesa no Brasil e antecederam as pesquisas lingüísticas de José de Alencar.

⁷ MELO, Gladstone Chaves de. *Alencar e a língua brasileira*. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura, 1972

⁸ BROCA, Brito. “Alencar e a “língua brasileira”. IN: EULÁLIO, Alexandre (org.) *Brito Broca/Teatro das Letras*. Campinas: ED. UNICAMP, 1993. P. 101

Entretanto, mesmo escrevendo em "bom português", o romancista procurou consolidar a expressão própria da literatura brasileira. Considerava o estilo "*uma arte plástica, por ventura muito superior a qualquer das outras destinadas à revelação do belo*" ("Pós-Escrito à *Iracema*, p. 168), fazendo da língua objeto de reverência, ajustada aos novos moldes e distante da abordagem estanque, imóvel dos puristas, como se vê no já citado poscrito à *Diva*, em que advoga uma concepção de idioma voltada para contínua transformação:

"A língua é a nacionalidade do pensamento como a pátria é a nacionalidade do povo...

Não é obrigando-a a estacionar que hão de manter e polir as qualidades que porventura ornem uma língua qualquer; mas sim fazendo que acompanhe o progresso das idéias e se molde às novas tendências do espírito, sem contudo perverter a sua índole e abastardar-se.

Criar termos necessários para exprimir os inventos recentes, assimilar-se aqueles que, embora oriundos de línguas diversas, sejam indispensáveis, e sobretudo explorar as próprias fontes, veios preciosos onde talvez ficaram esquecidas muitas pedras finas, essa é a missão das línguas cultas e seu verdadeiro classicismo." (ALENCAR, José de. "Pós-Escrito" de *Diva*⁹)

O escritor parte do princípio de adaptação do idioma ao meio natural e aos componentes humanos de um país. No intuito de criar uma literatura diversa e independente, José de Alencar associou suas observações teóricas e estéticas à modernização do idioma, mesmo considerando-o comum a Portugal, e visou contribuir para torná-lo mais brasileiro. Passou a explorar as fontes consideradas propícias para as novas predisposições do português no Brasil, razão pela qual, no prefácio a *Sonhos D'Ouro*, conceitua a literatura como "*a alma da pátria, que transmigrou para esse solo virgem com uma raça ilustre, aqui impregnou-se da seiva americana [...] e cada dia se enriquece ao contato de outros povos e ao influxo da civilização*" (Alencar, J. "Bênção Paterna"¹⁰). Sob esse ângulo, explicita a maneira pela qual desenvolveu suas considerações sobre a língua nas notas de rodapé de *O guarani* (1857), *Iracema* (1865) e *Ubirajara* (1874).

Em outro texto sobre o assunto, a famosa crítica ao poema de Magalhães, Alencar propôs que o homem civilizado se embrenhasse pelas matas e defendeu a nacionalização literária a partir do conhecimento da fala nativa. Contudo, não deixou de assinalar o modo de apropriação desse tema: não deveria haver abusos de termos "*acumulados uns sobre os*

⁹ ALENCAR, J. "Pós-escrito" de *Diva*. In: COUTINHO, A. *Caminhos do pensamento crítico*. Rio de Janeiro: Americana, 1974. p. 108

outros", quebrando a "*harmonia da língua portuguesa*" e "*dificultando a inteligência do texto*"; também censura construções "*primorosas no estilo e ricas em belas imagens*", mas carentes de "*certa rudez de pensamento e expressão, que devia ser a linguagem dos indígenas*"¹¹.

Tais posições provêm diretamente da concepção, inúmeras vezes reiterada, de que a forma era a parte integrante da arte e, por isso, sagrada. Daí a importância de novos modelos artísticos para a literatura, em oposição às formas clássicas (as quais, para ele, deveriam ser vistas como representativas de uma época). O crédito concedido aos modernos derivaria do fato de criarem termos novos ou de os assimilarem de outras línguas, além de explorarem as próprias fontes lingüísticas e incutirem-nas na obra. Há aí explícita defesa do uso constante de estrangeirismos e, no tocante à temática indianista, uma abordagem de dois pilares da configuração da língua esmiuçados nos rodapés: os neologismos e as interpretações descritivas de vocábulos extraídos da paisagem natural.

Levando-se em conta todas essas coordenadas, percebe-se que, nos romances indianistas, José de Alencar imputa uma nova responsabilidade ao "narrador histórico": a de destacar as prerrogativas e particularidades do idioma primitivo, a fim de adequar o estilo brasileiro. Justifica-se acompanhando as novas teorias sobre a linguagem e mostrando-se idôneo para concretizar o papel do escritor como instância indispensável na renovação idiomática. Essa perspectiva salienta também o caráter pedagógico dos seus livros, os quais — no tocante à temática em pauta — estavam incumbidos de ir além da discussão sobre os problemas da autenticidade lingüística, demonstrando aos leitores os meios e razões de se usar a língua.

Em *O guarani*, o processo de inclusão de notas sobre o estilo inicia-se timidamente. Aqui, as duas narrativas fazem um uso mais dosado dos termos, ora mantidos em português castiço, ora expostos em metáforas selvagens traduzidas em "expressão civilizada" por D. Antônio de Mariz ou pelo "narrador histórico", como se percebe pelo capítulo "Iara". O que a narrativa revela na exposição das falas de Peri, compreendidas somente pelo bom fidalgo, é o fato de elas não se restringem ao enfoque da paisagem. Ao contrário, trata-se de um levantamento dos elementos particularizadores do espaço cujos principais traços deveriam

¹⁰ _____. "Bênção Paterna". In: _____. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1960.

¹¹ _____. *A polêmica sobre "A Confederação dos Tamoios"*. Organização por Afrânio Coutinho. RJ: Tempo Brasileiro/Ed. Universidade de Brasília, 1978

ser absorvidos no modo de se expressar. Com isso, além da fisionomia das personagens, a natureza idealizada delinea as características essenciais do seu idioma, o que sugere um vínculo estreito entre língua e ambiente. Acompanhando o procedimento narrativo empregado na elaboração desse tema, vemos que o "narrador contemplativo", aos poucos, vai preparando o leitor para admirar a linguagem primitiva:

"O índio começou, na sua *linguagem tão rica e poética*, com a *doce pronúncia* que parecia ter aprendido das auras da sua terra ou das aves das florestas virgens, esta simples narração:

Era o tempo das *árvores de ouro*." (*O guarani*, p. 94; grifos meus)

Esse comentário exposto no corpo do livro principia o conceito alencariano sobre o falar típico do povo brasileiro. Desenha-se aqui um traço da prosa romântica, de que Alencar se tornará parâmetro: fazer com que o romance tenda para a própria elucidação. Em *O guarani*, ainda engatinhando em direção a uma atitude auto-reflexiva, o narrador interrompe a narrativa e lança mão da chamada digressão, um recurso de julgamento com função similar a das notas. Nesse discurso especulativo, muitas vezes, o autor submete o próprio texto a ponderações, apontando subsídios para a construção do romance e enfraquecendo as possíveis censuras da crítica. Nesse caso, idéias a exemplo de "*linguagem tão rica e poética*" e "*doce pronúncia*" são o esboço de uma teoria retomada e desenvolvida posteriormente no "Pós-escrito" da segunda edição de *Iracema* (1871) ou, ainda, em "Bênção Paterna" (1872), cuja conclusão é a seguinte:

"O povo que chupa o caju, a manga, cambucá e a jabuticaba, pode falar língua com igual pronúncia e o mesmo espírito do povo que sorve o figo, a pêra, o damasco e a nêspera?" ("Bênção Paterna"¹²)

A pergunta abre a valorização do hibridismo da linguagem brasileira, cuja mobilidade decorreria da existência do povo aborígine, seus costumes e modos de fala, os quais, aconselha Alencar, deveriam servir de manancial de inspiração poética e nutriente do estilo brasileiro. A rusticidade e riqueza de metáforas do falar primitivo favoreceriam a nova expressão, uma consciência imediata do conceito de língua moderna, exposto e desenvolvido pelo romancista em prefácios e posfácios, especialmente no livro *Iracema*.

¹² _____, Op. Cit.

Nesse caso, Alencar orientava-se pelos alicerces teóricos desenvolvidos no seu tempo e estabelecidos pela crítica estrangeira, especialmente Ferdinand Denis, para quem a raça e o meio impunham-se decisivamente no Brasil motivando sentimentos distintos e traços de peculiaridades¹³. Extraíndo da paisagem materiais de inspiração, o romance alencariano absorve a problemática do estilo:

"D. Antônio ouvia sorrindo-se do seu *estilo ora figurado, ora tão singelo* como as primeiras frases que balbucia a criança no seio materno. O fidalgo traduzia da melhor maneira que podia essa *linguagem poética* a Cecília, a qual, já livre do susto queria por força, apesar do medo que lhe causava o selvagem, saber o que ele dizia." (*O guarani*, p. 96; grifos meus)

Sintetiza-se nesse comentário do narrador a especificidade do idioma no Brasil. O estilo figurado e singelo e a linguagem poética são incorporados para exemplificar a expressão que a literatura deveria acolher e aproveitar para reforçar o comportamento predisposto de D. Antônio, como se via pelos seus conhecimentos e respeito pelos costumes primitivos. A tradução feita pela personagem civilizada corresponde ao uso da nota; afinal, ao se apoiar nas páginas da historiografia disponível, Alencar apresenta referências e documentos sobre o uso de novas palavras oriundas da superioridade da floresta americana incorporadas na literatura. A própria renovação lingüística passa pelo olhar europeu encantado, que sanciona a idéia de uma língua em estado inconclusivo, sujeita, portanto, a acréscimos de ordem diversa. Confirma-se categoricamente a possibilidade de uma certa fluidez na linguagem e, ainda, legitima o caráter da expressão do Novo Mundo, ferindo a noção de língua acabada preceituada pelos clássicos. A tentativa de legitimar as transformações ocorreu através de duas formas de explicação, a digressão literária e/ou seu correlato — a nota. Conseqüentemente, se Ceci tinha seu pai para traduzir os termos usados por Peri, ao leitor é oferecido o rodapé:

Árvore de ouro - "A sapucaia perde a folha no tempo da florescência, e cobre-se de tanta flor amarela que não se vê nem tronco, nem galhos; o mesmo sucede à imbaíba, ao pau-d'arco e outras árvores. (Gabriel Soares, *Roteiro do Brasil*, e B. da Silva Lisboa, *Anais*.)

¹³ No seu famoso *Resumé...*, Denis trata o nosso processo literário como um todo orgânico e enfatiza a necessidade da temática indianista, aconselhando os escritores a buscarem na natureza características originais inexploradas. cf. DENIS, Ferdinand. "Resumo da História da Literatura do Brasil". In: CÉSAR, Guilhermino. *Historiadores e Críticos do Romantismo*. São Paulo: EDUSP, 1978. pp. 35-86

Sendo a época da florescência dessas árvores em setembro, a frase figurada do índio traduz-se da seguinte maneira: "Era o mês de setembro." ("Notas" a *O guarani*, p. 309)

Ao relacionar passagens ficcionais às notas, fazendo delas uma continuidade do romance, o narrador faz penetrar na obra um tipo de texto distanciando do aspecto de imaginação e faz com que o livro se esclareça a si mesmo. Pode-se pensar que a relação entre o rodapé e o romance é dirigir a leitura, encaminhar a crítica, porque determina o sentido das imagens produzidas e o entendimento dos fatos narrados. Na passagem citada, encontramos exemplo bastante elucidativo do problema da nota referente à língua. O leitor vem acompanhando a narração de Peri, repleta de alusões ao espaço brasileiro. O narrador, para dar à ficção o caráter de autenticidade e erudição necessários, explicita os pontos que indicam e assinalam a nacionalidade da língua. Aproveitando-se da autoridade de Gabriel Soares e de Baltazar da Silva Lisboa, aqui citados para auxiliar o esclarecimento do sentido figurado do termo, José de Alencar dirigiu a linguagem pela estética do paisagismo pitoresco e exaltação da natureza do país. Essa atitude servia para criar metáforas e procedimentos descritivos capazes de converter imaginariamente o próprio espaço geográfico do país em identidade ideal e em fonte de inspiração e conhecimento.

Em outras palavras, destacar a fala do índio como variante das cenas da natureza tornou-se possível pela escrita constante das notas. As imagens metafóricas, as figurações do exótico e pitoresco apresentam-se de forma cifrada, decodificadas somente por quem detinha o conhecimento etimológico, isto é, o próprio narrador. De modo análogo, o procedimento descritivo exerce papel de explicação, elucidando o pensamento e os retratos majestosos da paisagem ao leitor. A força incompreensível do solo virgem, conhecido pelas páginas das crônicas, culminou na elaboração de um "catálogo" sobre o país, didaticamente apresentado ao público com vistas a ampliar e renovar o idioma.

De um modo geral, o melhor funcionamento da linguagem indígena ocorreria por força da tradução. Parte da fórmula correspondente a esse movimento está no pé da página, onde se legitima o vocabulário indígena, a exemplo de D. Antônio para Ceci. É nesse sentido que o processo de nomeação é trabalhado nos romances¹⁴. Partindo de derivações

¹⁴ Haroldo de Campos, no artigo "*Iracema*: uma arqueologia de vanguarda" interpreta o processo de nomeação como uma tradução poética para distinguir o idioma literário brasileiro com a língua portuguesa. Como seguimento, Alencar se serviria da *criptofonia*, ou seja, jogos com a sonoridade da palavra indígena insinuadas ao longo das frases.

etimológicas, o nome concede atributos para as personagens, além das conotações morais e psicológicas que as envolvem. Veja-se, por exemplo, a nota sobre Peri: "Palavra da língua guarani que significa *junco silvestre*." ("Notas" a *O guarani*, p. 308). A designação de força e valentia, características desenvolvidas e requeridas ao longo da obra, são reforçadas no rodapé não somente de acordo com a caracterização dos cronistas, mas também pelo símbolo representado pelo nome. Igualmente, a etimologia de Ceci acompanha esse raciocínio. O autor poderia conceituar a palavra como um apelido carinhoso proveniente de Cecília. Contudo, prefere acompanhar o processo empregado e aproxima a menina do mundo selvagem, dada a origem do termo:

Ceci - "É um verbo da língua guarani que significa *magoar, doer*." ("Notas" a *O guarani*, p. 308)

Pela nota, o narrador sintetiza o sentimento de Peri. As referências do mundo selvagem, delineadoras do caráter da menina, voltam com força para indicar, pela origem da palavra, os termos da relação amorosa inter-racial. Iracema vivencia a mágoa e dor muito mais do que a felicidade, o que Peri já expressava pelo modo de chamar Cecília. Os nomes próprios dos protagonistas são sintetizados estilisticamente pela fusão de termos e mecanismos da língua indígena. Dessa maneira, a nota etimológica aduz, como fragmento externo, a reconstituição do sentido do romance. O significado de Iracema, Jandira e Araci é fornecido pelo mesmo movimento¹⁵, permitindo-nos a seguinte conclusão: sendo potencialmente metafórica, a nomeação em Alencar não se restringia a representar o exotismo do vocábulo, mas também refletia-se na estrutura e interpretação da narrativa.

Os romances indianistas de José de Alencar conferem ao nome das personagens uma atenção especial, uma vez que representam parte integrante da essência de cada uma, isto é, em certa medida, exprimem a função da personagem no livro. O especial cuidado com a nomeação incorpora *O guarani*, *Iracema* e *Ubirajara* nas preocupações da estética romântica. Em *A ascensão do romance*, Ian Watt destaca o quanto, nesse período, esta atitude traduzia o desejo de definir a pessoa individual e acrescenta: "*Os nomes próprios têm exatamente a mesma função na vida social: são a expressão verbal da identidade*

¹⁵ Na parte "A plenitude da natureza", procurei expor a relação do espaço com a representação dos nomes selvagens nas obras.

particular de cada indivíduo."¹⁶ O batismo das personagens condizia com a personalidade dos seus portadores e, como Alencar estava em consonância com as questões do seu tempo, preocupou-se em conceder e justificar, pela tradução, as características dos seus índios. Em "Roteiro para uma leitura intertextual de *Ubirajara*", Silviano Santiago analisou a importância da variação de nomes próprios no protagonista tratando-a por decorrência de um conjunto de metáforas que expressam as metamorfoses da personagem ao longo do livro:

"Cremos que a originalidade de todo esse drama se encontra no processo como Alencar nomeia diferente e sucessivamente o mesmo personagem, como se o nome existisse para durar apenas o tempo de seu significado. Para que o nome pegasse, mas não aderisse. O herói oscila entre três nomes, três máscaras, três situações, assim como o Riobaldo do Grande Sertão ia recebendo apelidos."¹⁷

Pela etimologia, o narrador sugere as potencialidades do protagonista para viver as proezas narradas. Cotejando distintas visões sobre um mesmo aspecto (natureza, história e língua), as notas dão mostras de um passado de aventura, quadro esse determinado pela carga que o significado do nome afluía:

Ubirajara — senhor da lança, de *ubira* — vara, e *jara* — senhor; aportuguesando o sentido, vem a ser lanceiro.

Com este nome existia ao tempo do descobrimento, nas cabeceiras do Rio São Francisco, uma nação de que fala Gabriel Soares – *Roteiro do Brasil*, cap. 182.

"A peleja dos Ubirajaras, diz este escritor, é a mais notável do mundo, como fica dito, porque a fazem com uns paus tostados muito agudos, de comprimento de três palmos, pouco mais ou menos cada, e tão agudos de ambas as pontas, com os quais atiram a seus contrários como com punhais, e são tão certos com eles que não erram tiro, com o que têm grande chegada; e desta maneira matam também a caça que se lhe espera, o tiro não lhe escapa; os quais com estas armas se defendem de seus contrários tão valorosamente como seus vizinhos com arcos e flechas, etc."

Desta arma e da destreza com que a manejavam proveio o nome de *bilreiros*, que lhe deram os sertanistas, significando assim que tangiam suas lanças com a agilidade e sutileza igual à da rendeira ao trocar os bilros. ("Notas" a *Ubirajara*, p. 1190)

Em *O guarani*, o escritor já havia mencionado Gabriel Soares como referência exata para a estatura do índio. Aqui, o caráter extraído do fragmento citado se espalhará pelo

¹⁶ WATT, Ian. "O realismo e a forma romance". In: _____. *A ascensão do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. P. 19

¹⁷ SANTIAGO, Silviano. "Roteiro para uma leitura intertextual de *Ubirajara*". In: ALENCAR, J. *Ubirajara*. São Paulo: Ática, 1981. P. 9

romance, pois as palavras do escritor quinhentista se desdobrarão nos acontecimentos narrados e na grandeza de caráter do herói. Os mecanismos de linguagem também se reproduzirão no modo de fornecer a etimologia do principal nome do protagonista e concorre para favorecer a intimidade do leitor com os termos indígenas. Em função disso, é possível dizer que a essência do nome constrói o mito do ancestral guerreiro; mito esse de valor funcional no quadro da construção da nacionalidade. No percurso da narrativa, a vida do herói é um ato de afirmação dos ideais cavaleirescos, essenciais para forjar o passado e traçar o destino das nações. Numa época em que o escritor adquiria consciência do seu trabalho e o público, no dizer de Antonio Candido, "*aprendeu a esperar dos intelectuais palavras de ordem ou incentivo, com referência aos problemas da jovem nação que surgia*"¹⁸, designar a procedência do vocábulo equivalia a destrinchar a origem dos emblemas reputados pátrios. No processo de metamorfose da personagem, apresentar a origem dos diversos nomes significa demonstrar as múltiplas potencialidades do símbolo nacional:

Jaguarê— Nome composto de *Jaguar* — a onça, e o sufixo *ê* que na língua tupi reforça enfaticamente a palavra a que se liga. *Jaguarê* significa, pois, a onça, verdadeiramente onça, digna do nome por sua força, coragem e ferocidade. ("Notas" a *Ubirajara*, p. 1190)

A etimologia, forjada ou não, possibilitava recompor a imagem robusta do selvagem de modo verossímil. O ambiente heróico, cristalizado com força suficiente para se impor como concepção de vida de um povo, é revigorado pelos episódios vividos pela personagem, cujas moralidade e psicologia são apresentadas a partir do significado do nome recebido. Igual procedimento se verifica na escolha de *Jurandir*, com o sentido apresentado pelo enredo e nota. A nomeação aqui funciona não somente com o propósito de oferecer a etimologia do vocábulo, e sim de dissipar possíveis máculas da imagem do nativo, motivo pelo qual, a exemplo da nota "hóspede" (ritual alvo de desconfiança do colonizador), a narrativa recorre a pequenos detalhes e descreve o processo de escolha de um nome para o estrangeiro como emblema da arte de bem receber. Além disso, percebe-

¹⁸ CANDIDO, A. "O escritor e o público". In: _____. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Ed. Nacional, 1985. P. 79

se, na leitura do episódio, o quanto essa designação revela significados na construção da personagem:

"Então disse o chefe:

— Itaquê deseja dar a seu hóspede um nome que lhe agrade; e precisa que o ajude a sabedoria dos anciões.

A lei da hospitalidade não consentia que se perguntasse o nome ao estrangeiro que chegava, nem que se indagasse de sua nação. [...]

Os moacaras, cada um por sua vez, falaram; e como a voz começava do mais moço para acabar no mais velho, as últimas falas eram menos guerreiras e traziam a prudência da idade. [...]

— O viajante é senhor na terra que ele pisa como hóspede e amigo; e o nome é a honra do varão ilustre, porque narra sua sabedoria. Pergunta ao estrangeiro como ele quer ser chamado na taba dos tocantins.

- Bem dito!

Itaquê, aprovando as palavras prudentes do ancião, perguntou a Ubirajara que nome escolhia; este lhe respondeu:

— Eu sou aquele que veio trazido pela luz do céu. Chama-me Jurandir." (*Ubirajara*, p.1161; grifos meus)

A oferta de novo nome era parte do ritual de hospitalidade e condensava a representação daquele que recebe o atributo. Nesse sentido, é desejável acompanhar a íntima correspondência entre nota e a composição do herói, pois a etimologia sugerida aponta a busca pelo verossímil:

JURANDIR – Contração da frase *Ajur-rendy-pyra*, o que veio trazido pela luz ("Notas" a *Ubirajara*, p. 366)

O significado concedido à nomeação legitima a importância da leitura das notas como fonte de compreensão dos romances de Alencar, porque elas são o espaço onde ele reforça suas questões teóricas. A etimologia concedida a cada uma das personagens selvagens, e ainda a Ceci, terá importância estabelecida em "*nome de guerra*" e "*hóspede*". Com base na historiografia, o autor remonta o ritual de denominação do guerreiro acompanhando as diferentes etapas da sua vida. Os comentários associam dois objetivos frequentes no trabalho de Alencar: tornar o livro verossímil e corporificar as imagens da língua indígena. Referências são usadas no intuito de aludir o conteúdo específico das palavras do texto e referendar a autoridade do escritor na elaboração de um glossário com vocábulos indígenas.

Além disso, esse exercício irá auxiliá-lo também na tarefa de nutrir a língua com espécies americanas, acentuando um matiz diferenciador da literatura nacional.

Nos três livros verifica-se o mesmo procedimento no ato de nomear as personagens. Inserindo uma nota informativa, o narrador fornece a etimologia como se separasse para o leitor os fios que atam a caracterização dos heróis e fixasse a especificidade de cada um. O retrato dos selvagens vai se compondo não apenas apresentados pelas informações diretamente, mas também pelo significado retido na origem da palavra. Gradativamente, portanto, vão sendo estabelecidos os fundamentos do caráter do nativo, necessários para o cumprimento das ações. No painel de termos destrinchados, vale ressaltar que a intriga só começa a se desenvolver após inserida a nota etimológica e a conseqüente fixação das bases da personalidade de cada personagem. Assim ocorre com Ceci, Iracema, Ubirajara, Pojucã, Jandira e Araci¹⁹. Mesmo em personagem secundária, como Paã, do livro *Ubirajara*, verifica-se esse procedimento. Paã é o índio que, na batalha das tribos, dispara uma seta e deixa cego Itaquê, possibilitando a união dos arcos. Nesse caso, o que importa é a designação do nome apresentada nas duas narrativas ("*Paã, a seta*", diz o enredo. Em nota, temos: "*PAÃ — palavra da língua macauli que significa seta*").

A questão da autenticidade da língua e, no seu âmago, o processo de representação dos nomes dos selvagens, envolvem o desejo de conhecer e lapidar os rituais e as culturas primitivas. Isto quer dizer que o autor procurou informações diversas sobre as tribos nativas para idealizá-las a partir de fontes de comprovação. No percurso de sua fantasia, era necessário rechaçar as imagens difamatórias, isto é, oferecer ao leitor uma prova supostamente definitiva sobre o bom caráter do índio. Através da linguagem, José de Alencar buscou uma solução que contribuísse com a visão belicosa do herói e desse a ele sua identidade. A proposição do projeto de configuração da nacionalidade incluía atribuir a personagens emblemas adequados a esse propósito, ao qual seriam bem-vindos os nomes. Acontece que o romancista não se conteve com o significado que a etimologia pudesse

¹⁹ O caso de Peri distingue-se dos demais. A etimologia do nome só é fornecida no quinto capítulo da primeira parte, quando já tinham sido expostos vários elementos configuradores do herói, dentre eles a caçada da onça. Entretanto, esse fato não invalida a nomeação como distintivo do personagem, pois a etimologia de Peri organiza e sintetiza a idéia de força espalhada no romance pelos fatos já narrados. Além disso, muitos outros episódios se desenrolaram após a nota etimológica, o que nos permite concluir sobre a importância do nome para o desenvolvimento da ação. Ceci também possui uma particularidade. Não sendo selvagem, a origem do nome irá reforçar os elementos naturais empregados para compô-la e prepara o público para o desfecho do livro.

apresentar e vinculou a nomeação ao comportamento do nativo. Duas notas em *Ubirajara* se salientam como indícios de que o designio do herói e seus caracteres, mesmo os momentâneos, assentam-na na identidade que o nome oferece. Tal idéia se manifesta em “nome de guerra” e “hóspede”, notas cuja contribuição lingüística deve-se à imagem do índio e, por conseguinte, da possibilidade de renovação da língua que sugeriria ao leitor. Atada ao âmbito da veracidade, a figuração do nativo associa informações históricas e convenções lingüísticas a fim de autorizar a construção de neologismos e absorver elementos condutores da renovação idiomática. A organização das notas traça um perfil respeitável ao passado autóctone, cujo legado também se veria na linguagem.

Se o leitor deveria concordar e adotar os vocábulos oriundos desse passado grandiloqüente e da natureza exuberante, o desenrolar das obras irá dirigir o olhar da leitura não à reflexão, mas ao convencimento. A possibilidade aberta para efetivar essa determinação (que, aliás, está no cerne do projeto de literatura do escritor) reside na escrita das notas. Na perspectiva adotada por José de Alencar, o mesmo cronista poderia ser fonte indiscutível e/ou motivo de ridicularização por não conceder o porte adequado — do ponto de vista da idealização — ao homem primitivo. Na nota abaixo, Gabriel Soares (outrora considerado testemunho irrefutável) não era mais oportuno:

NOME DE GUERRA — “Mal nascia a criança logo se lhe punha nome. Hans Staden achou-se presente numa dessas ocasiões. Convocou o pai aos mais próximos vizinhos de dormitório, pedindo-lhes para o filho um nome viril e terrível; não lhe agradando nenhum dos propostos, declarou que ia escolher o de um de seus quatro antepassados, o que daria fortuna ao rapaz, e repetindo-o em voz alta, fixou a escolha. Ao chegar à idade de ir à guerra, dava-se outro nome ao mancebo que aos seus títulos ia acrescentando um por inimigo que trazia para casa a ser imolado. Também a mulher tomava adicional apelido quando o marido dava uma festa antropófaga. De objetos visíveis se tirava o cognome, determinando o orgulho ou a ferocidade a escolha. O epíteto *grande* frequentemente se compunha com o nome.” Southey, *H. do Brasil*. Tom. 1º, cap. 8º, pág. 336.

Pode-se ler também a este respeito o que diz Gabriel Soares, cit. no cap. 160, acerca do nome que tomava o tupinambá quando matava o contrário, e no cap. 164 onde acrescenta: “Acontece muitas vezes cativar um tupinambá a um contrário na guerra, onde o não quis matar para trazer cativo para sua aldeia, onde o faz engordar com as cerimônias já declaradas para o deixar matar a seu filho quando é moço e não tem idade para ir à guerra, o qual o mata em terreiro, como fica dito, com as mesmas cerimônias; mas atam as mãos ao que há de padecer, *para com isso o filho tomar nome novo e ficar armado cavalheiro e mui estimado de todos*”.

A este trecho de Gabriel Soares é preciso dar o devido desconto acerca de engorda do cativo, e do papel insignificante que representa o mancebo. Devemos crer que entre gente, cuja alma era a guerra, o título de guerreiro não se conferia ao mancebo que não fizesse prova

real de seu esforço e coragem.

Ives d'Evreux, cap. XXI, trata minuciosamente da graduação que a idade estabelecia entre os tupis. Havia para os guerreiros seis classes: 1º das crianças até dois anos, *mitanga*, que significa chupador ou mamador; 2º *curumim-mirim*, isto é, o pequeno que balbucia; compreendia os meninos até sete anos; 3º *curumim* simplesmente, correspondia à segunda infância, de sete a quinze anos; 4º *curumim-guaçu*, era a adolescência, em que os rapazes se empregavam na caça e na pesca; 5º *aba* — o homem, indicava o princípio da virilidade, o qual, logo que se casava, tornava-se *apiaba*, o varão, ou como diz d'Evreux, *mendarama*, — o casado; 6º *tijubaê* — o ancião ou veterano, o homem de experiência, guerreiro consumado." ("Notas" a *Ubirajara*, p. 1141)

O argumento do autor baseava-se no fato de ter sido o escritor quinhentista uma testemunha do vigor do índio. Entretanto, o mesmo testemunho é rechaçado quando a imagem do aborígene não está de acordo com o ideal desejado, a exemplo da nota acima. Apoiando-se em Southey e Ives d'Evreux para fundamentar a feição bélica do selvagem americano, o narrador desvia-se da configuração canibal oferecida por Gabriel Soares ao dizer que ao trecho mencionado era "*preciso dar o devido desconto*". Além disso, a nota se insere na narrativa com o propósito de endossar a variedade de nomes do protagonista. De acordo com o relato dos cronistas, o pai pediria um nome "viril e forte", como se daí se extraísse a individualidade do filho quem, em consequência das sucessivas alterações de caráter, sofreria alterações na identidade.

Alencar serve-se à vontade das fontes escolhidas. Através do seu narrador, usa páginas da história de forma bastante eficaz para afirmar o orgulho nacional e indicar a singularidade do idioma no Brasil. Isso indica a importância não somente das citações e referências a que remete a sua narrativa, mas principalmente das interpretações comentadas em cada nota. A seleção da historiografia e o recorte que faz em cada texto lhe permitiram montar uma determinada interpretação do passado do país. Os escritores citados conferem idoneidade ao romancista no tocante à narração do nome do guerreiro; entretanto, o enfoque de Gabriel Soares não elucida o heroísmo da circunstância, razão pela qual faz-se necessário um comentário de rodapé, uma intromissão para ajustar devidamente o valor do assunto.

No caso da nota "hóspede" significava apagar pressuposições negativas, retomando episódios narrados em *O guarani* e em *Iracema* e alastrando a liturgia hospitaleira dos outros livros. O caráter afável na recepção do estrangeiro é retratado nos dois pólos raciais, uma forma de propor correspondência de qualidades positivas entre o branco e o selvagem,

insinuadas desde o começo através da própria arquitetura da casa de D. Antônio de Mariz. Em *Iracema*, o gesto torna-se ainda mais simbólico quando consideramos a inimizade entre portugueses e tabajaras, devidamente exposta no "Argumento Histórico", afastando as insinuações de traição de alguns cronistas. A fonte histórica exposta em *Ubirajara* é um meio de atar a imagem do índio dos três romances, através de um assunto que mereceu a longa nota a seguir:

"HÓSPEDE – A virtude da hospitalidade era uma das mais veneradas entre os indígenas. Todos os cronistas dão dela testemunho; e alguns, como Lery e Ives d'Evreux, descrevem com particularidade o modo liberal e generoso por que os selvagens brasileiros a exerciam.

É certo que não escapou também à malevolência dos cronistas, essa excelência e nobreza do caráter indígena. Gabriel Soares, cit. cap. 163, depois de falar de como os tupinambás agasalhavam os hóspedes, acrescenta: "e lançam suas contas se vem de bom título ou não; e se é seu contrário, de maravilha escapa que o não matem, etc." Southey, cit. cap. 8º, faz coro com essa versão que nos parece suspeita.

[...]

Basta refletir sobre o modo por que exerciam os selvagens a hospitalidade para reconhecer que não é admissível a suspeita de Gabriel Soares. "Em verdade, aqueles cuja porta estava aberta sempre ao viajante; que franqueavam o ingresso de sua cabana por tal modo que o estrangeiro nela entrava como senhor, ainda mesmo na ausência do dono; que sem perguntar o nome de quem chegava nem donde vinha o agasalhavam com a maior liberalidade; esses que assim acolhiam o hóspede, não podiam ocultar a intenção pérfida de o matar, no caso de ser contrário." Há uma tal contradição entre esse desfecho e as circunstâncias precedentes, que não se pode acreditar nele pelo simples dizer de um cronista, que em muitas outras inexatidões caiu.

Se há traço nobre do caráter selvagem é essa hospitalidade, que o estrangeiro não pedia e sim exigia como um direito sagrado, como esta simples fórmula — *Vim*; ao que o dono da cabana respondia — *Bem-vindo*.

O episódio da deliberação do conselho sobre o nome do estrangeiro está justificado pelo trecho seguinte de Ives d'Evreux, cap. 50.

"Après ces paro/es il vous dit — Marapê derere? comment t'appelles-tu? quel est ton nom? comme veux tu que nous t'appelions? Quel nom veux tu qu'on t'impose? Ou faut-il noter, que si vous ne vous estes donné et choisi un nom, le quel vous lieur dites alors et desormais estes appellé par tout le pays de ce nom, les sauvages du vil/age ou vous demeurez vous en choisiront un pris des choses natarelles, qui sont en leurs pays et ce le plus convenablement qu'il leur sera possible, selon la phisionomie qu'ils veront en votre visage, ou sebon les humeurs et façons qu'ils reconnaitront en vous. ... Eh bien quel nom donnerons nous a un tel ton compère? Je ne sais, il faut voir; lors chacun dit son opinion et le nom qui rencontre le mieux et est reçu de l'assemblée, est imposé avec soe consentement si c'est que/que homme d'honneur"

Ainda nessa circunstância se revela a delicadeza da hospitalidade do selvagem." ("Notas" a *Ubirajara*, p. 1201)

As três obras de José de Alencar guardam semelhanças de ordem geral. Todos os livros apresentam situações análogas, embora não idênticas. Em uns, o tratamento é efetivado ao longo da trama; em outros, das notas. Igualmente, o ato de nomear o estrangeiro está comprovado nessa longa citação, com referência a Ives d' Evreux, bem como o episódio de chegada de Martim, em *Iracema*, exprime a índole do índio e está calcada com a objetividade acima:

"Quando o guerreiro terminou a refeição, o vejo Pajé apagou o cachimbo e falou:

-Vieste?

-Vim: respondeu o desconhecido.

-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." (*Iracema*, p. 54)

A nota adicionada apenas menciona a referência e traduz o diálogo para evitar problemas de compreensão:

VIESTE — A saudação usual da hospitalidade era esta: *Ere iobê* – tu vieste? *Pa-aiotu* – vim, sim. *Auge-be* — bem dito. Veja-se Lery, pág. 286. ("Notas" a *Iracema*, p. 149).

A constância das notas revela que o princípio organizador dos romances é a comprovação, situada para captar a integridade da idealização do índio, fonte de renovação da literatura e da língua portuguesa. No caso específico da hospitalidade, são expressas circunstâncias várias em torno da linguagem, passando pelo diálogo de chegada do estrangeiro até a etimologia dos nomes das personagens. Indo mais além, a representação dos heróis passa também pelo processo descritivo e/ou comparativo, cujos vocábulos, especialmente os relacionados às cenas da natureza, possuem atributos igualmente detalhados no rodapé. Esse fenômeno pode ser exemplificado ao analisarmos a heroína *Iracema*, pois a origem dos termos em torno dela sublinha o caráter esteticamente funcional que os dois narradores conferem à história da palavra:

"*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 o seu sorriso; nem a baunilha recendia no bosque como seu hálito perfumado.

Mais rápida do que a ema selvagem a morena virgem corria o sertão e as matas do *Ipu*, onde capeava 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.[...]

A graciosa *ará*, sua companheira e amiga, brinca junto dela. Às vezes sobe aos ramos da árvore e de lá chama a virgem pelo nome; outras remexe o *uru* de palha matizada, onde traz a selvagem seus perfumes, os alvos fios do *crautá*, as agulhas da *juçara* com que tece a renda, e as tintas de que matiza o algodão." (*Iracema*, p. 50-1; grifos meus).

Em cada um dos termos em itálico há uma explicação fornecida em nota.

Iracema - Em guarani significa lábios de mel – de *ira*, mel e *tembe* – lábios. *Tembe* na composição altera-se em *came*, como na palavra *came iba*.

Graúna – É o pássaro conhecido de cor negra luzidia. Seu nome vem por corrupção de *guira* — pássaro, e *una*, abreviação de *pixuna* — preto.

Jati – Pequena abelha que fabrica delicioso mel.

Ipu – Chamam ainda hoje no Ceará certa qualidade de terra muito fértil, que forma grandes coroas ou ilhas o meio dos tabuleiros e sertões, e é de preferência procurada para a cultura. Daí se deriva o nome dessa comarca da província.

Tabajara – Senhor das aldeias, de *taba* – aldeia, e *jara* – senhor.

Essa nação dominava o interior da província, especialmente a Serra da Ibiapaba.

Ará – Periquito. Os indígenas como aumentativo usavam repetir a última sílaba da palavra e às vezes toda a palavra, como *murémuré*. *Muré* — fruta, *murémuré* – grande fruta. *Arará* vinha a ser, pois, jo aumentativo de *ará*, e significaria a espécie maior do gênero.

Uru – Cestinho que servia de cofre às selvagens para guardar seus objetos de mais preço e estimação.

Crautá – Bromélia vulgar, de que se tiram fibras tanto ou mais finas do que as do linho.

Juçara– Palmeira de grandes espinhos dos quais servem-se ainda hoje para dividir os fios de renda. ("Notas" a *Iracema*, p. 149-50)

Percebe-se um exaustivo trabalho e desejo de tornar claras as imagens criadas pela narrativa. São apenas quatro pequenos parágrafos cercados de sentido e formulações exprimindo, no fundo, o propósito deliberado de cristalizar a figuração da heroína a partir da íntima relação com a paisagem, idéia essa já bem salientada e difundida. Entretanto, importa ver também que a garantia dessa identidade repousa no exercício constante da escrita das notas, pois elas pressupõem a explicação dos ingredientes definidores da protagonista, inaugurados pela etimologia do nome e reforçados pelo processo descritivo e comparativo. Ressalte-se, ainda, o fato de ser cada item rigorosamente elucidado pelo rodapé, no intuito de esclarecer a história do vocábulo e devolver para o enredo a exata configuração da índia, segundo os parâmetros românticos de idealização.

Outra particularidade que os exemplos acima citados representam volta-se para a peculiaridade da língua, concretizado pela configuração de uma espécie de glossário ao pé da página. Elucidando palavras ou expressões pouco usadas ou conhecidas naquela época, o romancista procura incorporar a matéria original brasileira (a natureza e o índio) no texto literário, estabelecendo um conjunto de significados aos moldes de um dicionário, especialmente em *jati*, *uru*, *crauté* e *juçara*. As notas, dispendo o sentido, colaboram com a instrução e educação do povo e cumprem uma função hermenêutica. Conquanto pareçam à primeira vista insignificantes, favorecem a divulgação dos vocábulos específicos do Brasil e justificam a incorporação de novas palavras na língua portuguesa. Esse objetivo, aliás, é exposto pelo próprio autor em diversas passagens, como se verifica em "história de guerra", nota extraída de *Ubirajara*:

História de guerra — Os tupis para exprimirem história, ou narrativa, diziam *maranduba*, conto de guerra, de *mara* — guerra, *nheeng*, falar, e *tuba*, muito, falar muito de guerra.

Depois aplicaram os indígenas essa palavra a toda narrativa, se é que não criaram para as outras histórias o termo análogo de *porandula*, composto de *poro*, *nheeng* e *tut'a*, falar muito da gente.

Os índios eram muito apaixonados dessas narrações, em que mostravam sua natural eloquência. Informa-me o Dr. Coutinho, incansável explorador do vale do Amazonas, que ainda hoje nenhum índio chega de viagem, que não diga a sua *maranduba*, que é o recito circunstanciado de quanto viu e lhe aconteceu em caminho.

Às vezes traduzo o termo; outras o emprego original para mais incutir no livro o espírito indígena. Do mesmo modo procedi acerca de outros termos eufônicos tais como *tuxaba*, *morubixaba*, *moacara*, *nhengaçara* etc. ("Notas" a *Ubirajara*)

Nesse comentário, Alencar procura sistematizar racionalmente o uso da língua e fornece ao leitor súmulas das características do idioma selvagem. Além de expor o comportamento bélico do nativo, referendado pela linguagem, o ficcionista destaca o princípio que presidiu a escolha dos termos da narrativa, revelando uma consciência sobre o fazer literário. Ao dizer "*às vezes traduzo o termo; outras o emprego original para mais incutir no livro o espírito indígena*", ele procura oferecer resposta a uma de suas mais caras inquietações de artista — a autenticidade da literatura brasileira, a qual passaria, necessariamente, pela singularidade idiomática. Os argumentos são desenvolvidos pelos exemplos, parte indispensável para a visão de mundo da formação literária brasileira no século XIX, na medida do seu desejo de originalidade. Para melhor formular seu raciocínio,

o autor cita, em outros momentos, expressões selvagens já introduzidas na língua portuguesa, como em "mau espírito da floresta":

Mau espírito da floresta — Os indígenas chamavam a esses espíritos *caa-pora*, habitantes da mata, donde por corrupção veio a palavra caipora, introduzida na língua portuguesa em sentido figurado. ("Notas" a *Iracema*, p. 146)

Em oposição à nota anterior, na qual o autor quer ele próprio inculcar o termo, nessa ele observa a já existente introdução da palavra na língua portuguesa²⁰. Os teóricos que tentassem compreendê-la pelo aspecto definido se afastariam dos fatos comprovados, pois estariam pondo de lado a dinâmica da natureza lingüística, destacada pelo escritor em seus paratextos. Aliás, vale lembrar aqui o que o próprio Alencar diz no poscrito citado de *Diva*, no qual assume gostar de progresso em tudo, "até mesmo da língua que fala"²¹. É esse o princípio de notas como *uru*, inserida e comentada nos livros *Iracema* e *Ubirajara*. Para demonstrar a mobilidade do estilo brasileiro, ele crê na continuidade da palavra na língua portuguesa em virtude do uso do objeto. A absorção de vocábulos é argumentada a partir do discurso coerente com os procedimentos empregados ao longo das obras do autor. Buscando justificativa no aproveitamento do objeto pelos colonizadores, o narrador patenteia a palavra:

Uru — Tinham os indígenas várias espécies de móveis para guardar objetos. O *uru* era um cesto aberto. *Panacum* era um cesto maior com tampa. *Samburá* era cesto com orelha, corrupção de *nambi* e *uru*, literalmente cesto de orelha. Tinham ainda os selvagens o *patiguá* ou *patuá* que era uma caixa de palha ou couro; e o *mocô*, pequeno surrão da pele felpuda do coelho. Todos estes nomes ainda são usados no norte, para designar os mesmos objetos, produtos da indústria indígena, aproveitada pelos colonizadores. ("Notas" a *Ubirajara*, p. 1195)

Sustentar o ponto de vista exemplificando com obras literárias foi também um recurso empregado. No caso da nota "guanumbi", Alencar se valeu ainda de outras referências e serviu-se do natural para opor-se às convenções lingüísticas, conduzindo seus

²⁰ É importante retomar a idéia, preciosa para o romancista, sobre o papel do escritor na construção da nacionalidade e de um estilo brasileiro para a língua. Seus romances são encarregados de diversas funções: elevar a auto-estima do povo pelo engrandecimento de um antepassado supostamente glorioso, o selvagem; estabelecer os parâmetros da leitura do passado; e apresentar ao público imagens e palavras novas, oriundas no pensamento nativo. Pela narrativa, o leitor conheceria exemplos e novos meios de se expressar e as notas revelariam a autenticidade dessa expressão.

²¹ ALENCAR, J. "Pós-Escrito de *Diva*". IN: COUTINHO, A. *Caminhos do pensamento crítico*. p. 107

livros a uma reflexão sobre a linguagem. Palavras incomuns e/ou inusitadas, justificadas pelas citações das notas, passariam a ser signos de domínios lingüísticos e espalhariam a paisagem americana na língua portuguesa.

Guanumbi — “Persuadem-se os brasilienses haver uma ave, que chamam colibri, a qual leva e traz notícia do outro mundo.” (Santa Rita Durão — Notas ao *Caramuru*.) Também chamavam os índios a esse pássaro *Guaracy-aba*, cabelos do sol; e *Arati* ou *Arataguaçu*, segundo Marcgraff, 197. Quanto ao nome de *Guainumbi*, ou mais corretamente *Guinanbi*, penso eu que significa o brinco das flores. Os selvagens tiraram naturalmente essa designação do modo por que o colibri tremula como suspenso à flor para chupar-lhe o mel, semelhante ao movimento das arrecadas suspensas às orelhas, e que eles chamavam *nambi pora*. (“Notas” a *Ubirajara*, p. 1195)

Citando Santa Rita Durão, indiretamente, o romancista toca no papel do escritor como co-agente das diferenças lingüísticas, fato já discutido à propósito das críticas à *Iracema*. Os termos brasileiros, empregados e esclarecidos, poderiam justificar uma identidade própria da língua e da literatura no Brasil; identidade essa pautada por conhecimento supostamente científico, como a menção a Marcgraff²². Citando dois autores, um literato e outro cientista, José de Alencar se vale simultaneamente de dois tipos de autoridade para elucidar a imagem produzida pela fala de Jandira (“*Jandira é noiva de Ubirajara, e se ele não quiser aceitá-la, o guanumbi a levará para os campos agrestes onde repousam as virgens que morreram*”). Há, aí, uma sedimentação das teorias do autor, para quem a língua selvagem era passível de sistematização e promessa de renovação metafórica.

Entretanto, a necessidade de fazer as metáforas e comparações compreensíveis ao máximo, provocou uma outra função para as notas, a de esclarecimento. Esse é o caso da nota *juçara*. Citada em *Iracema* (acima já mencionada), o termo extraído da terra brasileira é empregado em *Ubirajara* com maiores detalhes, inclusive, agora, com referência bibliográfica. Ao citar o livro do padre João Daniel, o narrador esclarece ao mesmo tempo a

²² Frequentemente citado por Alencar, o astrônomo Marcgraff veio para o cá no governo de Maurício de Nassau com a missão de construir o primeiro observatório do Novo Mundo. Entretanto, foi como naturalista que seu trabalho chegou a posteridade através da obra *História Natural do Brasil*, que fez de seu autor o precursor da zoologia no país porque resultou na sedimentação do conhecimento da fauna brasileira. Publicada postumamente, trata-se de uma lista rigorosa de animais, contendo o nome em tupi e português, às vezes, em ambos. Ver: VANZOLINI, P. E. “A contribuição zoológica dos primeiros naturalistas viajantes no Brasil”. In: *Revista USP* jun/ago, 1996; n° 30.

comparação criada por Jandira para expressar seus sentimentos e volta-se para *Iracema*, pois elucida detalhes da narrativa:

Juçara “Nas povoações feitas em terra têm muitas nações guerreiras a providência de as segurarem e munirem com fortes muralhas, não de pedra, mas de estacas do pau duro como pedra. Outros as fabricam de palmeira, que chamam *Juçara*, cujos espinhos são tão grandes e duros, que servem a muitos de agulhas de fazer meias; e as trincheiras feitas de juçara são mais seguras que as mais bem reguladas fortalezas; porque de modo nenhum se podem penetrar e romper senão com fogo por crescerem não só cheias de grandes estrepes ou agudos espinhos, mas tão enlaçadas e enleadas umas com outras que se fazem impenetráveis.” (*Tesouro Descoberto no Rio Amazonas*, Part. 2ª cap. 1º)

O nome da palmeira é em tupi *espinhosa*, de *ju*, espinho, e *ara*, desinência. (“Notas” a *Ubirajara*)

Nas suas buscas nacionalizantes, Alencar se investe de autoridade para explorar e transformar os recursos da língua. Contudo, essa investida não se remete apenas à obra ou ao episódio imediato. Elas se voltam aos outros livros, iluminando o entendimento da metáfora ou comparação e, ainda, possibilitam uma resposta às críticas, como as de Nabuco, que ironizava as notas de Alencar, chamando-o de “lexicógrafo de si mesmo”. Deste modo, o criador de *Iracema* oferecia a origem do vocábulo, mesmo quando frutos de criação sua. Em “O Escritor como genealogia — a função da literatura e a língua literária no romantismo brasileiro”, Flora Süssekind observa o neologismo na escrita de Alencar:

“[...] o orgulho com que lista termos novos tanto quando são fruto de suas fantasias etimológicas indianistas, como nas notas a *Iracema* ou a *Ubirajara*, quanto ao tirá-los de outras fontes. [...] Às vezes diverte-se retomando expressões já usadas antes noutro livro, como se vê numa das notas à primeira edição de *Iracema* (1865) — ‘Sobre este verbo que introduzi na língua portuguesa do latim *afflo*, já escrevi o que entendi em nota de uma segunda edição de *Diva*’, às vezes aproveita a repetição para corrigir-se [...] às vezes sublinha, cheio de si, a autoria do neologismo, como em “a brisa rugitava nos palmares”: um verbo de minha composição para o qual peço vênica.”²³

Fantasiando ou não, o modo de apresentar as palavras revela o ponto de vista evolutivo da concepção de língua do escritor. Nelas, Alencar dispõe a estrutura central do idioma selvagem pelo princípio aglutinador, reitera as intenções científicas das notas sobre a língua, preocupa-se com a etimologia e aprofunda a tese sobre as diferenças regionais. Os

²³ SÜSSEKIND, Flora. “O escritor como genealogia: a função da literatura e a língua literária no romantismo brasileiro”. IN: PIZARRO, Ana (org.) *América Latina, Palavra, Literatura e Cultura*. V.II. P. 464

vocábulos do mundo primitivo estariam aptos a serem incorporados ao português porque incidiam diretamente sobre a criação de imagens telúricas e do estilo da literatura brasileira. Essa incidência decorreria da concepção de que os indígenas compunham suas palavras guiando-se pelo som mais agradável aos ouvidos, bem como o escritor justificou muitas de suas escolhas²⁴. Numa correspondência aos ensaios teóricos sobre problemas filológicos, sobretudo escritos em torno das críticas provocadas por *Iracema*, a concepção dessa eufonia está exposta na nota "Pojuçã", de *Ubirajara*:

Pojuçã – Contração de uma frase típica: *I-po-juca*; significa, *eu mato gente*. Essas contrações não são arbitrárias; elas eram da índole da língua e conformes ao seu sistema de aglutinação. Todas as vezes que os indígenas compunham uma palavra, cerceavam as sílabas dos vocábulos que entravam na composição, para ligá-las mais eufonicamente.

Lemos em Alfred Maury, *La Terre et l'Homme*, cap. VIII, o seguinte trecho:

"Nas línguas americanas, não é somente uma síntese que concentra em uma palavra todos os elementos da idéia mais complexa; há ainda engrazamento (*enchevetrement*) das palavras umas nas outras; é o que M. E Lieber chama *incapsulação*, comparando a maneira por que as palavras entram na frase a uma caixa na qual se conteria outra que a seu turno conteria terceira, esta uma quarta, e assim por diante. A incorporação das palavras é por vezes levada a extrema exageração nesses idiomas, o que produz a mutilação dos vocábulos incorporados".

Esta observação é da maior justeza e conforma-se de todo o ponto com a índole da língua, como se vê nas seguintes palavras — *A-por-u* — como gente — *A-poro-tim* — enterro gente — *A-po-çub*, — visito a gente. (Vide Figueira, *Gramática da Língua do Brasil*, pág. 54.) ("Notas" a *Ubirajara*, p. 1194)

A narrativa de Alencar, entrecortada pelas intervenções do rodapé, desenha a língua selvagem com alegria e musicalidade, preocupada em agradar os ouvidos e que concentra sua forma em metáforas. Seu argumento baseia-se em Alfred Maury e Figueira, o que abre o caminho de análise minuciosa das palavras inusitadas em seus livros e abole o caráter rígido imposto pela linguagem vigente. A fim de precisar o teor das suas conclusões, esclarece, cita e reforça a noção de que o estilo brasileiro diz respeito à herança do selvagem, aos seus costumes dóceis, legado da aproximação com a natureza. O aspecto mais interessante da nota acima está na seguinte afirmação: "*Todas as vezes que os indígenas compunham uma palavra, cerceavam as sílabas dos vocábulos que entravam na*

²⁴ Sobre a idéia de reunir sons apazíveis na conformação de um estilo, Nabuco critica com sarcasmo, dizendo que Alencar não era romancista, mas um "barítono". Ver: NABUCO, J. "Aos Domingos". Entretanto, Junqueira Freire, em *Elementos de Retórica Nacional*, defendia que o escritor poderia abraçar o termo desejado, "sem crime de lesa-majestade", a fim de evitar a pobreza lingüística. Para ele, isso equivalia a

composição, para ligá-las mais eufonicamente." Através dela, conclui-se que o autor iguala a fala do nativo à arte literária, cuja forma assinala uma composição esteticamente organizada, envolta numa seleção de palavras e particularmente figurada. Esse princípio apodera-se do ficcionista quando insere vocábulos nativos ao texto, mesmo julgando imprescindível esclarecê-los à margem.

Em outros momentos, porém, ele se orienta não por questões de eufonia e, sim, pelo "espírito civilizado" que permeava toda a sua obra. Apesar de freqüentemente censurar as posturas, ao seu ver, preconceituosas dos cronistas e as apreciações grosseiras acerca dos costumes primitivos, o escritor reprime as absorções de palavras quando julgava os rituais a que se referiam deselegantes, isto é, quando o fato descrito não estivesse de acordo com a perspectiva civilizadora. É o que ocorre com a expressão "senhoras do seu corpo", em *Ubirajara*. Visando conceder a origem da metáfora tupi, a nota explica o movimento da língua, mas confessa optar pelo termo considerado mais requintado:

Senhoras do seu corpo – Metáfora tupi. No varão a parte nobre era o sangue; pelo que ele dizia do filho, *taira*, o filho do meu sangue; e para indicar a independência diziam *taiguara*, que os dicionários traduzem *livre*, mas que literalmente significa, *senhor do seu sangue*.

A mulher que dizia do filho *membira* — o gerado de meu ventre; devia pela mesma razão usar de expressão análoga para exprimir sua liberdade, e dizer *membijara*, senhora de seu ventre, que eu por elegância traduzo menos literalmente, senhora de seu corpo. ("Notas" a *Ubirajara*, p. 1197)

A idéia exposta acima retoma o caráter de guia das notas, de criação de uma espécie de narrador responsável por explicitar a "verdade", inclusive quanto aos parâmetros para absorver as influências do idioma silvícola. Com base nesse princípio de autoridade, há indicações de leitura, de interpretação da bibliografia disponível no seu tempo e, ainda, critérios para explorar ou não a cultura primitiva em todos os seus níveis, pautando-se sempre e invariavelmente pelos princípios civilizados, pois destes decorrem as posições do ficcionista. No ângulo da autoridade transmitida ao narrador, Alencar traz ao público um leque de palavras a serem usadas e, simultaneamente, relaciona os motivos de seu uso. Da polêmica em torno da língua, o escritor faz as vezes de um árbitro, que discute o problema das inovações, mas vincula seus argumentos a dois princípios — o estético e o moral.

clamar por liberdade, a qual teria apenas uma barreira — a eufonia. Esse princípio de Junqueira Freire foi

Independentemente dos motivos da escolha, as palavras contribuem para acrescentar conhecimentos e gosto pela admiração do Novo Mundo, suas preciosidades telúricas. Com o recurso das notas etimológicas, ele quer incidir sobre as relações entre as peculiaridades da língua e as influências do meio.

Considerando seus romances uma proposta educativa, depara o leitor com uma lista de palavras, cujo teor absorve as grandiosidades da terra americana. Veja-se, por exemplo, em *Iracema*:

Jatobá — árvore frondosa, talvez de *jetahy*, *oba* — folha, e *a*, aumentativo; *jetai* de grande copa. É o nome de um rio e de uma serra em Santa Quitéria ("Notas" a *Iracema*, p. 157).

Jereraú – rio das marrecas; de *jerere* ou *irerê* — marreca, e *hu* — água. Este lugar é ainda hoje notável pela excelência da fruta, com especialidade as belas laranjas conhecidas por *laranjas de Jereraú*" (Idem. P. 158).

Ubaia – Fruta conhecida da espécie eugênia. Significa fruta saudável; de *uba*-fruta. e *aia*-saudável. (Idem. Ibidem)

Mocoripe – Morro de areia na enseada do mesmo nome, a uma légua da Fortaleza. Vem de *Corib* – alegrar, e *mo*, partícula ou abreviatura do verbo *monhang* — fazer, que se junta aos verbos neutros e mesmo ativos para dar-lhes significação passiva; ex.: *caneon* – afligir-se, *mocaneon* – fazer alguém aflito. (Idem. Ibidem.)

Em comum, essas notas dimensionam o tom grandioso da terra brasileira. Termos como "*frondosa*", "*notável pela excelência*", "*saudável*" ou ainda a associação da etimologia de um topônimo com o verbo "*alegrar*", são todos os exemplos elucidativos da variações da língua pelo gigantismo e opulência da terra. A vinculação dessas palavras aos romances e, ao mesmo tempo, o destrinchamento etimológico consiste em mapear as nossas diferenças, ensinando como e porque ser diferente. Por isso, ele traça um plano sistemático para orientar o leitor na melhor compreensão do seu texto, contribuindo de forma significativa com a ampliação do público e com a educação nacional. Toda essa sustentação tem um lado extremamente importante e produtivo, pois trata-se de constituir a fundamentação dos seus romances, distinguindo a dimensão estilística, as coordenadas temáticas que conformam as imagens da obra e as problemáticas lingüísticas, tornando claras as razões de mudança. Nessas condições, Alencar prefere embasar-se em outros escritores, buscando tornar seu discurso incontestável, o que o condiciona a discutir o processo de formação das palavras com apoio em Humboldt:

Pará sem fim — *Par*, diz Humboldt, cit., pág. 384, é um radical guarani e exprime água. *Pará* creio eu que significou a grande abundância d'água, e foi primitivamente empregado para designar os lagos e porventura as vastas inundações do vale do Amazonas. Mais tarde os selvagens acrescentaram-lhe o verbo *nhane* — correr, e disseram *pará-nhanhe* —, donde *paranã*, para designar as grandes massas d'água corrente, isto é, os rios caudalosos.

Os dois maiores rios da América do Sul, o Amazonas e o Prata, ambos se chamavam *Paranã*, assim como outros muitos do Brasil. O mesmo radical se encontra já composto em Paraíba, Parnaíba, Paranapanema, etc.

Foi a substituição do *p* pela análoga *ei* que produziu o nome de *Maranhão*, acerca de cuja etimologia se inventaram tantas extravagâncias. ("Notas" a *Ubirajara*, p. 1197)

Citando Humboldt, para quem a língua era uma ação em desenvolvimento, Alencar quer restaurar a imagem grandiosa do passado elencando vocábulos que ensejassem tal concepção. De acordo com Sílvio Elia, "*as teorias lingüísticas de Humboldt tinham a marca do Romantismo na sua aversão ao estático, ao definitivo, ao absoluto e na sua preocupação, ao revés, de inserir os fenômenos da linguagem no fluxo irreversível da ação, na energia criadora e contínua*"²⁵. Essa idéia de mobilidade possibilitaria a contaminação do idioma português pelo aborígene, e assinala o historicismo nas produções românticas. Inspirado pela perspectiva histórica, sentido que se imprimiu nas suas investigações lingüísticas, o romancista desenvolve um trabalho de pesquisa sobre a língua selvagem, no qual se revela um orgulho e uma inspiração nacionalista. Mas é importante assinalar que essa mobilidade volta-se, de certa forma, à idealização do passado, nele evocando a natureza intocada, opulenta, fonte embrionária das particularidades do brasileiro.

Não foi casual a recriminação que fizera a Magalhães nas famosas *Cartas...* a respeito da incapacidade deste de escavar as "Pompéias Indígenas" soterradas nos manuscritos e crônicas coloniais. Concebendo o tupi como uma ruína (imagem, aliás, tão cara aos românticos), o autor procurava restaurá-lo pela evocação imaginária do seu estado de perfeição do passado. Fosse pela citação de escritores, fosse pela intervenção de materiais contemporâneos que transformassem termos e partículas em vocábulos, as notas etimológicas aspiravam reforçar as teorias do autor, conceder autenticidade às palavras inseridas em seus livros e demonstrar a cientificidade do seu estudo. É importante ressaltar, ainda, que a modernização do português não era exclusiva preocupação do ficcionista

cearense. Varnhagen, por exemplo, alegava a existência de uma modalidade lingüística própria e indicou duas direções de pesquisa: o estudo da aclimação da língua original nos trópicos e o "das línguas indígenas que fizeram sem contestação uma pequena reação à língua colonizadora"²⁶. Seguindo essa orientação, o historiador estimula seus colegas:

"Ora, é sabido quanto esta [a exatidão do estudo] deve favorecer o conhecimento e explicação de nomes, tanto das ciências naturais quanto geográficas. Além disso, se é incontestável que se a língua portuguesa está necessitada de um sistema ortográfico feito na razão composta da analogia com a pronúncia [...] também se deve reconhecer que o Brasil demanda além disso um glossário especial dos vocábulos indígenas adotados na linguagem vulgar [...]. Este glossário correrá o risco porém de ser pouco seguro toda vez que não seja feito por indivíduos versados nas línguas dos indígenas."²⁷

A importância da restauração da língua selvagem estava na ordem do dia, tendo em vista a construção de uma identidade nacional. O ponto de partida era buscar o passado, numa investigação séria e elevada, extraindo dele os costumes dos índios e as particularidades da natureza dignos de idealização. Prova disso é a elaboração do *Dicionário da Língua Tupi*, de Gonçalves Dias em 1857, mesmo ano de publicação de *O guarani*. Encarregado de apresentar ao IHGB uma memória acerca dos indígenas, o poeta maranhense deveria observar os caracteres intelectuais e morais das tribos. Para ele, porém, "*esse trabalho não podia ser feito senão com o estudo prévio da língua que elas falavam*"²⁸. Continuando seu raciocínio, diz:

"Apliquei-me pois a esse estudo, e conquanto não fosse minha intenção demorar-me nisso muito, achei-me no fim de algum tempo *com grande número de notas*, algumas das quais me não pareceram sem importância; mas essas notas, na confusão em que eu as tinha, de nenhum proveito seriam para outros, e para mim mesmo de bem pouco me serviam. Foi-me portanto preciso organizá-las, e, concluído o trabalho da coordenação, me achei com o dicionário, que agora dou à estampa."²⁹

O princípio estruturador da língua selvagem eram as onomatopéias e as formas figuradas. O levantamento vocabular realizado pelo autor de *I-Juca-Pirama* acompanha as

²⁵ ELIA, S. *Op. Cit.* p. 119

²⁶ VARNHAGEN, F. A. "Memória sobre a necessidade do estudo e ensino das línguas indígenas do Brasil". IN: Revista do IHGB, t. III, 1841. P. 54

²⁷ Idem. Pp. 55-6

²⁸ DIAS, Gonçalves. "Prefácio" ao *Dicionário da língua tupi*. In: _____. *Poesia e prosa completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998. P. 1147

²⁹ Idem. *Ibidem*. Grifos meus.

ordenações do prosador cearense, tanto que Alencar irá remeter o leitor ao dicionário de Gonçalves Dias para esclarecer uma imagem de seu livro. Trata-se da nota "manacá", de *Iracema*:

MANACÁ – Linda flor. Veja-se o que diz respeito o Sr. Gonçalves Dias em seu dicionário. ("Notas" a *Iracema*, p. 160)

Em Gonçalves Dias, lê-se:

"**manacá** (no Pará), uma flor. É também o nome que se dá à moça mais bela de uma tribo, ou das que se acham juntas em alguma festa."³⁰

A composição do triste episódio do falecimento de Iracema mostra o papel penetrante das citações nas obras indianistas e destaca a articulação necessária entre os dois narradores. O leitor vinha acompanhando o desfalecimento da heroína abandonada, mas suficientemente forte para alimentar o seu filho até o retorno de Martim:

"- 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 arrancam 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*." (*Iracema*, p. 136)

A beleza e o perfume da flor usados na comparação ressaltam, com auxílio do rodapé, a formosura da heroína. Esse aspecto se liga direta e intrinsecamente ao ponto de vista narrativo, estendendo a pujança da natureza à personagem. Os elementos da imagem são concretizados não apenas pela nota, mas sobretudo pela referência a que ela nos remete. Portanto, ao se apropriar do trabalho escrito do poeta maranhense, o romancista recorre a uma autenticidade com vistas a rechaçar a idéia de parecerem as comparações um disparate aos olhos do leitor não muito crédulo quanto às magnitudes da terra brasileira. A citação exposta é elemento unificador das pluralidades de sentido suscitado pelo texto literário. Embora a imagem poética produza múltiplas concepções, a nota lhe restringe à unidade. O fato de recomendar a leitura do *Dicionário* de Gonçalves Dias possibilita identificar a

³⁰ DIAS, Gonçalves. 1184.

expressão do narrador conforme os interesses de abasileiramento do idioma; logo, o que a comparação evocava, a nota pretendia representar da forma mais concreta, estabelecendo um acordo entre as duas narrativas. Esse acordo não seria viável sem as referências a estudiosos dignos de credibilidade naquela época, cujos textos concorriam para a efetivação do projeto literário do autor. A exemplo disso, tome-se também o *Dicionário* de Moraes, então renomado, pelo qual também se pauta o ficcionista, como em *pocema*:

POCEMA — Grande alarido que faziam os selvagens nas ocasiões da alegria; é palavra adotada já na língua portuguesa e inserida no dicionário de Moraes. Vem de *po* – mão, e *ce*mo – clamar: clamor das mãos, porque os selvagens acompanhavam o vozear com o bater das palmas e das armas. ("Notas" a *Iracema*; p. 151)

A citação acima privilegia o dicionário, dando-lhe o direito de legislar sobre a língua e o dever de reformulá-la, razão pela qual o escritor se ocupou da confecção de um glossário à margem do texto, numa evidente pretensão de tornar seus argumentos claros e, se possível, irrefutáveis. Vê-se o quanto a busca da objetividade argumentativa se tornou uma obsessão. Em nome dela, Alencar já não mais se satisfazia em apenas sugerir interpretações promovidas por outros textos e se dispõe a comentar a compreensão ou o sentido empregado. Diversas notas têm a finalidade explícita de dizer as causas da utilização dessa ou daquela palavra ou expressão, além de interpretar as imagens e comparações enunciadas no romance. O autor, inseguro da incapacidade de apreensão dos emblemas do livro pelo leitor, deixa a nota se intrometer na narração para elucidar as etimologias dos vocábulos e, igualmente, o exame detido e criterioso dos fatos.

Em *Iracema*, quando o conflito entre os índios se acirra a ponto de poder ferir a hospitalidade, o pajé ameaça Irapuã com a ira de Tupã:

"- Ousa um passo mais, e as iras de Tupã te esmagarão sob o peso desta mão seca e mirrada!

Neste momento, Tupã não é contigo! replicou o chefe.

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

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

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

Antecipando-se às contestações, Alencar intercala a narrativa com a seguinte nota:

"OUVE SEU TROVÃO – Todo esse episódio do rugido da terra é uma astúcia, como usavam os pajés e os sacerdotes dessa nação selvagem para fascinar a imaginação do povo. A cabana estava assentada sobre um rochedo, onde havia uma galeria subterrânea que comunicava com a várzea por estreita abertura; Araquém tivera o cuidado de tapar com grandes pedras as duas aberturas, para ocultar a gruta dos guerreiros. Nessa ocasião a fenda inferior estava aberta, e o Pajé o sabia; abrindo a fenda superior, o ar encanou-se pelo antro espiral com estridor medonho, e de que pode dar uma idéia o sussurro dos caramujos. – O fato é, pois, natural; a aparência sim, é maravilhosa." ("Notas" a *Iracema*, p. 154)

A nota se inscreve no diálogo para resolver problemas de compreensão e afastar as contrariedades da crítica. Por meio de um discurso ordenado e lógico, sustentam-se as justificativas do fato pelo reconhecimento de probabilidade e complementações das circunstâncias do episódio com os conhecimentos que o autor vinha provando ter ao construir essa narrativa paralela. Nesse sentido, aliás de grande importância para compreender a extensão da problemática das notas colocada pelo romancista e pelo romance, a interpretação oferecida tange às discussões sobre a verossimilhança. Quando Alencar indica a interpretação desejada para o texto, procura argumentar didaticamente a caracterização positiva da identidade nacional, orientada pelos valores existentes no passado. Era preciso ser convincente o tempo inteiro, sobretudo se considerarmos o fato de um livro estar ligado diretamente ao outro, além de ver os temas neles desenvolvidos. Ao menor sinal de dúvida, a credibilidade alcançada com tantas citações iria por água abaixo e, por isso, era preciso mostrar-se cuidadoso. O narrador, através desses cuidados e da onisciência, confirma a possibilidade do rugido, explicando cautelosamente as condições reais para se realizar e, de quebra, aproveita para exaltar a astúcia do índio: por meio dessa exaltação, revela-se ao leitor as potencialidades do universo primitivo, no qual ele deveria se espelhar. Imbuído, portanto, do ideal de construir um guia para o brasileiro em busca da sua essência, o escritor encontra nas notas a fórmula necessária para traçar a identidade do país.

Outras interpretações similares, expostas à margem do texto, se reproduzem em *Iracema*, sendo a mais significativa a "*chupou tua alma*", diretamente relacionada à etimologia criada para o nome Moacir em outra nota. Inseridas na obra quando do nascimento do filho da heroína, as duas notas retomam o procedimento usado para tratar o estilo e direcionam os caminhos da leitura. Retomando a função do nome nos romances de

Alencar, a personagem traduz seu sofrimento, reconstituído estilisticamente pela origem do vocábulo:

"A jovem mãe, orgulhosa de tanta ventura, tomou o tenro filho nos braços e com ele arrojou-se às águas límpidas do rio. Depois suspendeu-o à teta mimosa; seus olhos o envolviam de tristeza e amor.

- Tu és Moacir, o nascido do meu sofrimento." (*Iracema*, p. 128)

A fala da personagem descortina a sutileza do texto que explicita a dor como resultado da relação entre branco e índio. Já Peri insinuava isso ao chamar sua amada de Ceci, magoar, doer, segundo a etimologia. Em *Iracema*, o sofrimento é mais explícito por intermédio das condições da maternidade e da escolha do nome. A infelicidade da protagonista é colocada pelo narrador na nota etimológica:

MOACIR - Filho do sofrimento: de *moacy* — dor, e *ira* — desinência que significa — saído de. ("Notas" a *Iracema*)

Retomando o procedimento usual, o narrador apresenta, através da etimologia, o padecimento da heroína. A origem do vocábulo introduz a imagem que se queria alcançar e delinea as marcas do discurso cristão, o que já ressaltou Luís Filipe Ribeiro: "*A maternidade como sofrimento, a sublimidade da figura da mãe construída na dor do parto. Desde o Velho Testamento que é nossa conhecida. Iracema, uma vez mais, cumpre um destino que lhe era muito anterior. O modelo está profundamente arraigado em nossa cultura e na cabeça de Alencar. Afinal, convém não esquecer que Iracema é a primeira mãe brasileira: modelo inaugural e base do que venha a ser depois*"³¹.

Ao alimentar um romance de nacionalidade, o que são as obras indianistas de Alencar, a narrativa faz das personagens modelos do mundo primitivo. No caso de *Iracema*, a protagonista tabajara, emblema do exuberante exotismo do Novo Mundo, o retrato é de um ancestral despersonalizado, em benefício do hibridismo, do qual decorre a sociedade brasileira. Considerando essa perspectiva, o autor incorre em tautologia, o que se dá no plano do enredo e das notas. No diálogo entre Caubi e *Iracema*, quando aquele decide visitar a irmã, de novo aparece a relação do estado de ânimo da heroína e a maternidade:

³¹ RIBEIRO, Luís Filipe. "Iracema, a pátria amada mãe gentil". In: _____. *Mulheres de papel*. Um estudo do imaginário em José de Alencar e Machado de Assis. Niterói: EDUFF, 1996. P. 226

"— O nascido de teu seio dorme nesta rede; os olhos de Caubi gostariam de vê-lo.
Iracema abriu a franja de penas; e mostrou o lindo semblante da criança. Caubi depois que o contemplou por muito tempo, entre risos, disse:
— Ele chupou tua alma." (*Iracema*, p. 129)

Em "chupou tua alma", há a nota:

"CHUPOU TUA ALMA — Criança em tupi é *pitanga*, de *piter* – chupar, e *anga* – alma; chupa alma. Seria porque as crianças atraem e deleitam aos que as vêem? ou porque absorvem uma porção d'alma dos pais? Caubi fala nesse último sentido." ("Notas" a *Iracema*, p. 160)

A nota acima sintetiza várias facetas do que venho analisando. Primeiramente, a idéia de sugerir na interpretação da fala do índio uma etimologia com referência a elementos ambientais, de tal forma que, a despeito de outras leituras indicadas no texto, a natureza possa fazer-se sentir mais fortemente entranhada no leitor. A passagem é reveladora da técnica de correlacionar a origem do vocábulo à psicologia do índio e à forma de sua expressão. Em segundo lugar, trata-se da correlação entre a nota e o enredo estabelecida em termos interpretativos, conscientemente elaborados pelo romancista para direcionar a perspectiva dos seus livros. A nacionalização da literatura, concretizada pelo idioma, manifesta-se no nível narrativo, pois nele se indica a presença marcante e contínua do autor no propósito de direcionar a obra e se resguardar de queixas, certamente vindouras. Por isso, o narrador oferece duas alternativas para se compreender o diálogo, mas determina: "Caubi fala nesse último sentido".

Considerando o enfoque dado ao desenvolvimento de temáticas imputadas de instrumento de independência literária e lingüística, podemos supor que o conceito do escritor sobre nacionalidade esteja vinculado a uma forma muito particular de empregar o idioma. José de Alencar desenvolveu essa questão marcando esquemas de uso e traduções e absorveu em seus romances referências históricas e de lugares-comuns da natureza e costumes aborígenes. Conseqüentemente, as notas são repletas de indicações, citações e comentários com propensão edificante e são compostas em consonância com o projeto literário do autor. Sobre esse ponto, chama atenção o fato de, do ponto de vista da criação poética, elas possuírem papel teórico relevante porquanto amalgamam o conjunto de

representações legitimadoras da brasilidade. É claro que, para seu programa ser posto em prática extensa e abrangentemente, era preciso assinalar a fase de gestação do povo brasileiro. Compreendê-la equivalia a marcar os traços românticos da sua vitalidade, isto é, recheiar o relato de informações e referências históricas para reconstituir idealmente o passado.

3- A reconstrução do passado

No século XIX, instigada pelo processo de independência, a elite cultural e econômica do Brasil encarregou-se de alimentar nos cidadãos um gosto patriótico, aspecto que motivou a criação de instituições pesquisadoras e patrocínios de estudiosos dispostos a produzir uma idéia de nação especificamente gloriosa. O mesmo estímulo promoveu a formação da nossa literatura e José de Alencar, dominando a técnica do romance entre seus contemporâneos, vai nos fornecer exemplos notáveis do impulso histórico instigando a elaboração literária. Prova disso, é a construção de uma imagem específica do passado nos livros indianistas. Em *O guarani*, *Iracema* e *Ubirajara*, o apelo ao exótico também se voltará para o recuo temporal, um paralelo da representação da natureza intocada. Criar a narrativa *in illo tempore* possibilitava a mitificação do homem e de seus eventos, porém, como essas obras insistiam num possível ensinamento, as notas se encarregaram em definir e apresentar instâncias de veracidade ao texto narrado. Privilegiando-as na exposição das referências nas quais se apoiara, percebe-se em cada livro o papel mais ativo da presença de um narrador que, em primeira pessoa, apresenta sua ótica e interpretação do passado. À medida em que o romance vai narrando episódios e peripécias, as notas interrompem o relato para dizer e esclarecer temáticas possivelmente controversas.

O olhar que Alencar dirigiu ao passado será o ideal; entretanto, trata-se de um ideal documentado, fazendo com que a narrativa constantemente se harmonize com as notas. Os rodapés exercem a função determinada de criar conjuntos significativos que interagem entre si e explicam a imagem da história nos romances alencarianos, alimentada em torno de dois pontos essenciais: o registro das personagens, compreendidas numa perspectiva biográfica, e seus comportamentos, descritos sob a ótica exemplar. A observação desses elementos leva-o a estabelecer uma estrutura épica no livro (uma vez que ressalta os feitos dos chamados “grandes homens” do passado, pensando sempre na visão romântico-nacionalizante que fundamentou sua escrita) e a vincular a arte à realidade palpável, isto é, aquela que se pode comprovar. Pensando nisso, vou procurar me deter nestas duas maneiras de construir a história do país, uma vez que contribuem para demarcar diretamente a utilidade da escrita das notas em *O guarani*, *Iracema* e *Ubirajara*.

Dos heróis — um perfil biográfico

Em *O guarani*, seguida da solene, minuciosa e bastante conhecida descrição do Paquequer, o narrador passa a contemplar a casa de D. Antônio de Mariz e seus objetos. As coordenadas de tempo e de espaço, presentes na abertura do romance, antecedem a caracterização das personagens e contribuem para acentuar a *cor local*¹. Nos primeiros parágrafos da longa descrição, o narrador nos informa:

"No ano da graça de 1604, o lugar que acabamos de descrever estava deserto e inculto; a cidade do Rio de Janeiro tinha-se fundado havia menos de meio século, e a civilização não tivera tempo de penetrar no interior.

Entretanto, via-se à margem direita do rio uma casa larga e espaçosa, construída sobre uma eminência, e protegida de todos os lados por uma muralha de rocha cortada a pique." (*O guarani*, pág. 8)

A precisão e variedade de informações fornecidas pelo texto registram o desejo de traduzir clara e adequadamente o luxo de outrora. O narrador enreda-se pelas minúcias descritivas e, progressivamente, transforma os detalhes em significados relevantes, possibilitando ao leitor não só visualizar o espaço, mas interiorizar particularidades do passado, onde ele encontraria as páginas áureas do país. Neste traçado, a resultante mais imediata é providenciar toques verossímeis para o livro e firmá-lo com fidelidade à história. O cuidado narrativo para alcançar e garantir esteticamente tal efeito, leva o narrador a "abr[ir] a porta de jacarandá" e invocar o interior da moradia, derivando daí outros elementos de luxo, nobreza e fidalguia:

"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. As paredes e o teto eram caiados, mas cingidos por um largo florão de pintura a fresco; nos espaços das janelas pendiam dois retratos que representavam um fidalgo velho e uma dama também idosa.

Sobre a porta de cedro desenhava-se um brasão de armas em campo de cinco vieiras de ouro, riscadas em cruz entre quatro rosas de prata sobre palas e faixas. No escudo, formado por uma brica de prata orlada de vermelho, via-se um elmo também de prata, paquife de ouro

¹ Segundo Jean Molino, "Cette précision extrême, aussi bien topographique que chronologique, donne naissance aux deux éléments de récit constitutifs de l'ouverture du roman historique: le *topos* de la date et le *topos* du lieu. La signification fonctionnelle de ces éléments est double; il s'agit en même temps de situer et d'éloigner." MOLINO, Jean. "*Qu'est-ce que le Roman Historique?*" In: *Revue Historique Littéraire de la France*. n° 2-3, março-junho, 1975, p. 215.

e de azul, e por timbre um meio leão de azul com uma vieira de ouro sobre a cabeça." (*O guarani*, pág. 9; grifos meus)

Alencar faz uma interseção entre a escrita das notas sobre os outros temas e sobre o passado. O comentário do "narrador contemplativo" ("*um certo luxo que parecia impossível existir nessa época em um deserto*"), parece-nos antecipar as possíveis desconfiças de quem lê. Querendo destacar diversos matizes da personalidade do dono da casa, serão ressaltadas a hospitalidade, a religiosidade e a prudência, comparadas com a arquitetura da habitação. Todas as características tornam-se fundamentais ao desenrolar da narrativa e que, combinadas, figuram a personagem paradigma de bom colono e verdadeiro cristão. A despeito da força verossímil apreendida pelos detalhes descritivos do romance, o autor busca acúmulos de indícios para garantir o relato. Daí a existência da nota:

Brasão de armas - "Este brasão da casa dos Marizes é histórico; nos mesmos *Anais do Rio de Janeiro*, tomo 1º, pág. 329, acha-se a sua descrição que copiei literalmente." ("*Notas*" a *O guarani*, p. 307)

Alencar, ao expor essa nota, diminui os índices da imaginação e remete o enredo à história, buscando apresentar-se o mais fiel possível aos registros da fonte citada. Dessa maneira, o leitor que seguir a leitura dos *Anais* recomendados, poderá se certificar da idoneidade do escritor e assimilar os valores incorporados no livro. A leitura da referência releva para cotejarmos o recorte do texto de apoio e a versão integral, técnica utilizada na regência dos mecanismos de leitura e apreensão das imagens do livro:

"Teve Carta de Brasão de Armas, que se acha do T. 1º do Arsenal Lorald. fl. 616 e 617, dado em Evora a 14 de setembro de 1551, em que se declara descender da linhagem dos Marizes, Fidalgos de Cota d'Armas por seu avô Lopo de Mariz, cujas armas eram em campo, cinco vieiras de ouro riscadas, e de preto em cruz, entre quatro rosas de prata, entre palas e faixas, e por diferença uma brica de prata com um anel de vermelho, elmo de prata, guarnecido de ouro, paquife de ouro e azul, e por timbre um meio leão de azul com uma vieira de ouro sobre a cabeça."²

Na observação de Valéria de Marco, a linguagem do cronista estava adequada ao porte da personagem e "*trazia para o romance a legitimidade garantida pelo autor, sócio*

² LISBOA, Baltazar da Silva. *Anais do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Na Typ. Imp. e Const. de Seignot-Plancher e Cia, 1834. P. 329

honorário do Instituto Histórico Geográfico do Brasil desde sua fundação"³. Mantendo-se fiel à fonte, o narrador não a criticou, nem tampouco julgou necessário qualquer reparo.

O escalonamento de referências constituiu-se na primeira etapa da escrita sobre homens considerados notáveis no exercício de colonizador, gerando grande interesse pelas biografias. Porque o romance de José de Alencar acompanhava o fazer historiográfico, a citação aí inserida reflete o desejo de traçar, ao lado do índio, a idealização do português, considerado, na ótica idealizante da época, herói e responsável pela linhagem do povo brasileiro. Sob esse quadro incide a arquitetura da personalidade de D. Antônio de Mariz, personagem de valor capital na configuração de um passado altaneiro. Mencionar o narrador aos *Anais* e destacar o fato de ter copiado dele literalmente parece, de certa forma, corresponder à vontade de inscrever o livro na cadeia de textos que consolidaram a história oficial do Brasil. Em vista disso, para erigir a biografia dessa personagem, o narrador apressa-se em mostrar o documento e, em nota, refere-se ao mesmo Baltazar da Silva Lisboa, numa franca demonstração de que essa obra adere plenamente a perspectiva histórica do português nobre e reforça a idéia guerreira para o colonizador. Diz a nota:

D. Antônio de Mariz - "Este personagem é histórico, assim como os fatos que se referem ao seu passado, antes da época em que começa o romance.

Nos *Anais do Rio de Janeiro*, tomo 1º, pág. 328, leia-se uma breve notícia sobre sua vida." ("Notas" a *O guarani*, p. 307)

Ao documentar personagem e fatos, Alencar articula sua narrativa com o estudo dos chamados "grandes homens", agentes da expansão dos domínios portugueses. Com a breve nota, o autor inclui o romance na iniciativa de elaborar biografias, tarefa bem adequada ao espírito romântico e muito freqüente no Brasil. Antonio Candido informa que "*a partir de informações esparsas, da tradição oral, de livros como os de Pizarro e Baltazar Lisboa, levantaram rapidamente a vida dos grandes homens. Era preciso fornecê-los à pátria como exemplo, pois todo esse movimento biográfico é animado de um espírito plutarquiano que conduzia ao embelezamento do herói.*"⁴

A leitura das notas das personagens civilizadas em *O guarani*, e mesmo em *Iracema*, irá elucidar o manejo de elaboração de heróis exemplificadores, o que, aliás, alimenta a

³ DE MARCO, Valéria. "O *guarani*: as cicatrizes do mito". In: _____. *A perda das ilusões*. O romance histórico de José de Alencar. Campinas: EDUNICAMP, 1993. pág. 35

dinâmica da suas obras. Portanto, a personalidade fidalga e cristã de D. Antônio são qualidades organizadas com auxílio das duas narrativas no propósito de estruturar uma imagem específica para o brasileiro. As tessituras literária e histórica estabelecerão marcas das identidades coletivas definidas conforme o modelo adequado ao Brasil em formação e de acordo com o aspecto épico usado na composição das personagens. Aos poucos, os "grandes homens" ganhariam contornos mais concretos na mente do público dadas as repetições e citações vindouras, a exemplo do capítulo intitulado "Lealdade", ponto culminante da escrita das notas biográficas em *O guarani*, justamente o da apresentação das personagens civilizadas.

D. Antônio de Mariz, sua esposa, D. Lauriana e seu filho, D. Diogo reviverão valores de nobreza e fidalguia e marcarão o passado histórico na obra, revitalizado pelo contexto medieval. Se a narrativa queria ser o espelho da nacionalidade, é natural alicerçar o bom português vagarosamente e com fontes paralelas para exame; afinal, os componentes definidores do caráter dessas personagens possibilitam os primeiros traços de valor daquele tempo, o qual, por ser remoto, comporta as virtudes imprescindíveis para o projeto civilizatório em pauta. A inserção dessas notas é significativa porque, por um lado, pretende restaurar a ordem perdida e, por outro, configura um meio de expor ao leitor o processo de produção do seu texto. O narrador, em vários momentos, antecipa-se a supostos questionamentos e lança respostas em tom de comentário ou explicação, como se quisesse persuadir o público à temática desenvolvida.

O confronto entre a descrição em *O guarani* e a biografia de Baltazar Lisboa revela o quanto a imaginação criadora foi a tônica da escrita dos heróis na pena de Alencar. Apesar do tom grandiloqüente do historiador, a família do fidalgo português merece maior desenvolvimento e alguns retoques. Mesmo se guiando pelos *Anais do Rio de Janeiro*, a descrição da esposa é a de dama paulista de "bom coração", embora fosse "imbuída de todos os prejuízos de fidalguia e de todas as abusões religiosas daquele tempo" e D. Diogo, "que devia mais tarde prosseguir na carreira do pai, e lhe sucedeu em todas as honras e forais" (*O g.* p. 14). Em todas as personagens há uma nota apontando a fonte na qual José de Alencar se embasou para criar uma espécie de genealogia do Brasil, à semelhança do que fizera com D. Antônio:

⁴ CANDIDO, Antonio. "Formação do cânon literário". In: _____. *Formação da Literatura Brasileira*. Pág. 312

D. Lauriana - "Segundo B. da Silva Lisboa a mulher de D. Antônio de Mariz chamava-se Lauriana Simoa, e era natural de São Paulo." (Idem. Ibidem.)

D. Diogo de Mariz - "Este personagem também é histórico. Em 1607 era provedor da alfândega do Rio de Janeiro, cargo que tinha servido seu pai alguns anos antes, Silva Lisboa - *Anais*." (Idem. Ibidem.)

É significativa a escolha de Baltazar da Silva Lisboa para orientação das notas. Tendo dedicado os seus *Anais do Rio de Janeiro* aos "heróis fluminenses", ele era, segundo a reimpressão de 1941, "*sobejamente acatado por todos que se têm empenhado em estudar e historiar a nobre terra de São Sebastião, pelo quanto de erudito, de pitoresco e de exato contêm as páginas inteiriçadas de seus sete volumes.*"⁵ Essa referência marca a atitude de Alencar em relação à historiografia disponível: se a muitos admira sem ressalvas, a outros censura, o que assinala a tarefa da narrativa de fazer as vezes de historiador. Some-se a isso outro fator — o desejo de estabelecer os parâmetros de "verdade" da obra, precipitando-se às incredulidades. A fonte integral indicada pelo autor sobre a família de D. Antônio de Mariz, apesar de grande, vale a pena ser transcrita, porque ilustra o efeito desse modelo historiográfico sobre a escrita dos romances:

"Antonio Mariz, da família e ramo dos Marizes, fidalgo do reino, serviu como era digno do seu nascimento, assim nas guerras, como nos negócios políticos e civis; e serviu de mamosteiro mor dos cativos e provedor da fazenda real, e morreu nas ações contra os índios. Ele em 1561 pediu terras a Pedro Collaço capitão mor de São Vicente, por Martim Afonso de Souza, dizendo ser morador naquela capitania, casado, e que na borda do Campo, onde se chama Ipiranga, termo da Vila de Peratininga, pediu em uma mata virgem um pedaço de dez tiros de besta comprido e de largura outro tanto; que lhe fora concedido por carta dada em São Vicente aos 18 de junho de 1561: passou-se para o Rio de Janeiro em 1567, e levou sua mulher D. Lauriana Simoa; foi na guerra armado cavalheiro em 1578, cujo alvará foi confirmado pelo cardeal rei. Mem de Sá lhe deu uma sesmaria de uma légua de terra ao longo do mar, e duas ao sertão, começando das barreiras vermelhas. Ele se achou com Antônio Salema em Cabo Frio contra os franceses que com os indígenas viviam e comerciavam, que foram desbaratados e as aldeias assoladas em 18 de fevereiro de 1578: serviu de provedor da real fazenda em 3 de dezembro de 1578, declarando-se na nomeação que apresentara instrumento da qualidade da sua pessoa; serviu igualmente de provedor da alfândega; pelejou sempre mui valorosamente em todas as guerras, como referia a provisão do provedor da alfândega, passada a seu filho Diogo de Mariz a 31 de Dezembro de 1606."⁶

⁵ LISBOA, Baltazar da Silva. *Anais do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Departamento de História e Documentação da Secretaria Geral de Educação e Cultura, 1941

⁶ LISBOA, Baltazar da Silva. *Anais do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Na Typ. Imp. e Const. de Seignot-Plancher e Cia, 1834. P. 329

A narrativa, a nota e a própria fonte indicada pelo autor são elementos que, reunidos, intensificam a imagem de D. Antônio à luz de pressupostos medievais. Na base dessa característica, repousa a avaliação do tempo remoto, quando haveria heróis e vencedores ligados a um passado altivo. A eminência do português — cujo retrato aqui se afasta do de um mero colono — expressa tudo o que era autenticamente imprescindível e de valor. Por outro lado, José de Alencar sabia que o grau de magnitude da personagem só se alcançaria se conseguisse convencer e, na exata proporção em que descrevia os sucessivos atributos do fiel lusitano, crescia a importância da credibilidade narrada, fator que conduz à importância da leitura das notas. É certamente este o motivo de registrar a expedição de Pedro da Cunha, além de mencionar o então prestigiado historiador Varnhagen, objetivando a evidência simultânea da lealdade do português e do narrador:

D. Pedro da Cunha - "Deste projeto de transportar ao Brasil a coroa portuguesa, fala Varnhagen na sua *História do Brasil*. ("Notas" a *O guarani*, p. 307)

Em obra citada, diz Varnhagen:

"Parece que um Pedro da Cunha (a darmos crédito às palavras de um de seus descendentes), fora de voto que, ainda antes de se fazerem em Portugal esforços para a resistência contra todo o poder de Felipe II, se empregassem os poucos recursos disponíveis, para armar uma expedição marítima, em que os fiéis Penates do mitólogo fundador de Ulisséia viessem preservar no além-mar o nome e a coroa de Portugal, estabelecendo-se com toda a gente no Brasil, onde porventura os amparariam as nações da Europa, rivais da Espanha."⁷

Cotejando o texto de Varnhagen e do narrador de Alencar, percebe-se que a nota histórica é seletiva e quer contribuir com a formação de uma estatura sóbria, grave e, sobretudo, aparentemente verdadeira para o português:

"Por algum tempo esperou a projetada expedição de D. Pedro da Cunha, que pretendeu transportar ao Brasil a coroa portuguesa, colocada então sobre a cabeça do seu legítimo herdeiro, D. Antônio, prior de Crato.

Depois, vendo que esta expedição não se realizava, e que seu braço e sua coragem de nada valiam ao rei de Portugal jurou que ao menos lhe guardaria fidelidade até a morte. Tomou os seus penates, o seu brasão, as suas armas, a sua família e foi estabelecer-se naquela sesmaria que lhe concedera Mem de Sá.

⁷ VARNHAGEN, Francisco Adolfo. *História Geral do Brasil*

[...]

- Aqui sou português! Aqui pode respirar à vontade um coração leal, que nunca desmentiu a fé do juramento. Nesta terra que me foi dada pelo meu rei e conquistada pelo meu braço, nesta terra livre, tu reinarás, Portugal, como viverás na alma de teus filhos. Eu o juro" (*O guarani*, p. 11)

O desafio mais complexo, do ponto de vista da fundação de um passado com personagens guerreiras, reside na apresentação das virtudes e no veículo mais acertado para efetivá-las. Aqui, D. Antônio não é usurpador da natureza, e sim um fundador sempre leal ao rei de Portugal. A posse da terra, concretizada pelo juramento, vivifica a lealdade, a coragem e a belicosidade da personagem. Vale ressaltar que a nota referente a Pedro da Cunha, aparentemente insignificante para compreensão do livro, indica os caminhos para maior aprofundamento na história da nação, colocando o leitor frente ao processo de idealização. O narrador reivindica para a sua fala os foros de verdade, embora mantendo a ficcionalidade. Em outras palavras, ao elaborar uma face grandiosa para o passado, páginas da historiografia são selecionadas e instituem autoridade à segunda narrativa, indicando a veracidade do narrado. O interessante é que o escritor, em seu processo de recorte e colagem de fontes, não se esqueceu de separar o comentário "*a darmos crédito às palavras de um de seus descendentes*" e a conseqüente dubiedade que dele viria. O trabalho das notas servia para construir os traços dignos de rememoração, mesmo que para isso fosse necessário mutilar o texto original. Ainda não será o Alencar das notas de *Ubirajara*, disposto a salientar apreciações desse porte em detrimento de quem as produziu. Nesse comentário, ele se restringe a citar a informação sem discutir ou censurar o tom depreciativo de Varnhagen, historiador útil na justificativa e autorização para perpetuar o vulto da personagem.

Sobre a família de D. Antônio, cabe ainda observar Cecília e Isabel. Enquanto a primeira, como se procurou mostrar páginas atrás, foi construída com zelo e cuidado pelo narrador, a mestiça é, de todas as personagens, a única sem nenhuma nota e, no livro, há apenas dois parágrafos remetidos a ela. A representação do "tipo brasileiro" é relegada nos romances indianistas, pois a ênfase recai mais sobre os ancestrais puros e primogênitos de quem descenderiam os valores e a força moral da identidade do país.

A introdução dos aventureiros na obra também irá ressaltar e exemplificar o caráter de justiça e liderança do fidalgo, que arquiteta sua casa e sua vida com preocupação

defensiva, dando mostras, assim, de prudência. Figurados guerrilheiros, soldados e selvagens, o narrador explora nessas personagens o sentimento amoroso (o amor por Ceci) e ambicioso (o desejo pela riqueza). Além disso, a presença deles também irá colaborar com a impressão do caráter histórico e verossímil da narrativa. Com vistas ao ensino e exemplaridade, a narrativa é entremeada de elementos ocorridos no país⁸; entretanto, como o caráter da nota é mais enfático e digno de credibilidade, ela irá enriquecer o objetivo do livro:

"**Aventureiros** - O costume que tinham os capitães daquele tempo de manterem uma banda de aventureiros às suas ordens, é referido por todos os cronistas. Esse costume tinha o quer que seja dos *usos da média idade*, e a necessidade o fez reviver em nosso país onde faltavam tropas regulares para as conquistas e explorações." ("Notas" a *O guarani*, p. 307, grifos meus)

A discreta indicação histórica ("referido por todos os cronistas") é, ainda uma vez, o reforço da credibilidade da obra. A matéria refere-se ao ambiente medieval⁹, que cerca o mundo de D. Antônio e faz reviver os valores reputados àquele tempo. Contudo, são evocados nesse contexto também os defeitos a serem expurgados da sociedade, concentrados especificamente na figura de Loredano. Mais cuidadosamente retratado pelo narrador, o italiano é configurado exemplo do mau civilizado, o ganancioso sem escrúpulos. Da sua presença, transparecem os defeitos da avidez, imagem correlata a dos cronistas censurados por José de Alencar em *Ubirajara*. Na garantia de um retrato ameaçador da personagem, a descrição é valiosa:

"[...]rosto moreno, coberto por uma longa barba negra, entre a qual o sorriso desdenhoso fazia brilhar a alvura dos dentes; olhos vivos, a fronte larga, descoberta pelo chapéu desabado que caía sobre o ombro; alta estatura, e uma constituição forte, ágil e musculosa eram os principais traços desse aventureiro." (*O guarani*, p. 17)

⁸ Diz o narrador: "Naquele tempo dava-se o nome de *bandeiras* a essas caravanas de aventureiros que se entranhavam pelos sertões do Brasil, à busca de ouro, de brilhantes e esmeraldas, ou à descoberta de rios e terras ainda desconhecidos. A que nesse momento costeava a margem do Paraíba era da mesma natureza; [...]" (*O guarani*, p. 15)

⁹ Acerca das imagens medievais em Alencar, são importantes as análises críticas de Augusto Meyer em "Alencar e a tenuidade brasileira". Em seu estudo, o crítico aponta uma insinuação de medievalismo romântico na composição do índio. Também Silviano Santiago, retomando o artigo de Meyer, propõe uma relação das fontes históricas do autor, no ensaio "Liderança e Hierarquia em Alencar". E, ainda, Alfredo Bosi, em "Imagens do Romantismo no Brasil" irá discutir as influências do medievalismo na literatura alencariana.

Num paralelo a D. Antônio de Mariz, Loredano também é inteligente, mas leal apenas a si mesmo, aos seus desejos e sonhos de riqueza a qualquer custo. Não tem o senso de coletividade presente no fidalgo português, mas está igualmente apto a exercer liderança. No capítulo "Os três", o falso aventureiro seduz, com artimanha, Bento Simões e Rui Soeiro com a promessa de riqueza caso encontrassem as minas de prata, descobertas por Robério Dias. O leitor assiste às perversidades de Loredano, construídas a partir de pressupostos verossímeis, os quais explicam a existência e o comportamento aviltante do carmelita. O paralelo a ser traçado entre Loredano e D. Antônio reside na construção arquetípica de bem X mal elaborada por Alencar, que combinou procedimentos similares ao retratar ambas as personagens. No caso do antagonista, são essas duas notas:

Robério Dias - "Robério Dias ofereceu a Filipe II o segredo de uma grande mina de prata, descoberta por ele nos sertões de Jacobina, província da Bahia; pedia em troca o título de marquês das Minas, que não lhe foi dado. Essas minas, falsas ou verdadeiras, nunca se descobriram.

Robério morreu pobre e desgraçado, recusando revelar o segredo das minas (B. da Silva Lisboa)." ("Notas" a *O guarani*, p. 309)

Convento do Carmo - "Logo que os carmelitas se estabeleceram em Santos pela doação de José Adorno, em 1589, se passou ao Rio de Janeiro o Padre Fr. Pedro, para fundar aqui o convento do Carmo. Suposto não conste com certeza o ano da fundação é indispensável todavia que fora entre 1589 e 1590, pois que já estava aquele feito em 1595. Corria por tradição geralmente ter sido o seu começo em 1590." (B. da Silva Lisboa, tomo VII, capítulo 2º, § 6º)." (Idem. *Ibidem*)

Cioso com a interpretação das suas obras, José de Alencar ergue um sistema de representação a fim de embutir realidade ao texto, motivo que o levou a instituir Baltazar da Silva Lisboa parâmetro de credibilidade biográfica. O autor condiciona a interpretação do leitor segundo as suas motivações ideológicas e, pela referência, situa a narrativa no domínio do verossímil e a ajusta ao objetivo central dos seus romances, qual seja, celebrar o país e ensinar a ser célebre. Tal convicção norteou também o retrato das deformidades de caráter, estabelecendo princípios opostos de bem e mal, para o que se fazia necessária a veracidade, o que obrigou o autor a declarar e a informar as fontes pelas quais se orientou e, em caso de dúvida, restaria ao leitor a possibilidade de recorrer à obra mencionada. Se, então, acompanharmos a indicação fornecida, veremos nos *Anais do Rio de Janeiro* o seguinte registro acerca de Robério Dias:

"Robério Dias, descendente de Caramuru, descobriu naquela mesma Serra da Jacobina, uma riquíssima mina de prata, e embarcando-se para Madri com as amostras, ofereceu a El-Rei Felipe muito maior quantidade de prata no Brasil, do que de ferro produziam as Minas de Biscaia, exigindo em recompensa o título de Marquez das minas, que sendo-lhe justamente denegada tão extraordinária mercê, morreu pertinaz em não descobrir a alguém tão grandes tesouros, e nesta fatal perda envolveu até hoje o lugar daquelas minas. Não se duvidando pela riqueza das amostras, a existência das minas da prata no Brasil, ao Gov. Geral Dom Francisco de Souza se fizeram as mais grandes recomendações para as fazer buscar: ele visitou por isso pessoalmente mui densos bosques, ainda que os seus trabalhos foram sem algum proveito a bem daqueles descobrimentos."¹⁰

Ao extrair da historiografia o episódio, o autor estimula a curiosidade do leitor e, simultaneamente, ganha a sua confiança. Quando José de Alencar imprime notas explicativas de informações aparentemente insignificantes à compreensão global da obra, está reforçando, na verdade, uma questão que lhe era imensamente cara no exercício da atividade criadora: o problema da verossimilhança. No entender de Genette, o verossímil se define pelo "*princípio geral de respeito à norma, isto é, a existência de uma relação de implicação entre a conduta particular atribuída a determinado personagem, e determinada máxima geral implícita e aceita*"¹¹. De acordo ainda com o teórico, há um outro estado de verossimilhança coadunado com a "fidelidade à opinião do público". Na ficção alencariana, é estabelecida função para todos os episódios e também para a inclusão das notas no enredo. Além disso, o autor desenvolve uma teoria funcional própria sobre o verossímil e a integra à formação do romance, assunto desenvolvido em vários dos seus livros. Em *Senhora*, por exemplo, o narrador teoriza: "*O que é mais inverossímil que a própria verdade? retorquiu Aurélia repetindo uma frase célebre.*" (*Senhora*, p. 173). Ou em *A Viuvinha*: " *Talvez ache a coragem desse moço inverossímil, minha prima. [...] Mas eu não escrevo um romance, conto-lhe uma história. A verdade dispensa a verossimilhança.*" (*A Viuvinha*, p. 267). Ou, ainda, no próprio *O guarani*: "*Eis a razão por que o filho do pescador, saído das lagunas de Veneza, achava-se no sertão do Rio de Janeiro*" (*O guarani*, p. 86). Apenas essas explicações não bastavam nas produções indianistas. Nelas,

¹⁰ LISBOA, Baltazar da Silva. *Anais do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Na Typ. Imp. e Const. de Seignot-Plancher e Cia, 1834. P. 330. O título do capítulo é bastante oportuno para os propósitos de José de Alencar: "A Descoberta e Conquista deste país, a fundação da cidade com a história civil e eclesiástica, até a chegada D'El-Rei Dom João VI; além de notícias topográficas, zoológicas e botânicas."

¹¹ GENETTE, Gérard. "Verossímil e motivação". In: BARTHES, R. et. alli. *Literatura e Semiologia*. Petrópolis: Vozes, 1972. P. 10

era necessário dispensar mais energia, o que provocou de modo cabal a presença das notas, já que elas difundiriam a idéia grandiosa da nação.

Os autores citados correspondiam aos nomes consagrados pela história oficial, sintoma de que a necessidade de combinar simultaneamente o texto ficcional e não ficcional possui um certo dinamismo no interior do projeto estético e ideológico do autor, pois nestes textos prepondera o encadeamento didático e supostamente científico do enredo. A inserção dos textos de cronistas se manifestou por um espaço separado do romance, pouco observado e lido. Isso não impediu, contudo, que o escritor se dedicasse com assiduidade à escrita dos rodapés. Pelo contrário, cada vez mais eles ocuparam lugar e função, fazendo de *O guarani*, no que concerne às notas, um primeiro esboço. O estudo dessa narrativa historiográfica aponta para a propensão educativa dos livros e conduz à defesa do romancista, especialmente se considerarmos o aumento significativo do número delas em *Iracema* e *Ubirajara*. Tal ocorrência atribui às notas uma espécie de resposta às críticas, pois em cada livro José de Alencar retoma as queixas dos seus censores, mas não se esquece de se dirigir ao leitor, cidadão comum a quem se destinava a instruir e a integrar nos venturosos episódios da nação, sempre consoante à visão romântica.

A centralização dos romances no papel educativo provoca o confronto do mundo do herói — positivo — com o do vilão — negativo. Acompanhando-se os três romances, observa-se que o Mal vai lentamente sendo transportado para fora do livro, onde o autor define o bom e o mau cronista. Caberá à nota o papel de suporte do leitor, ajudando-o a decodificar as imagens positivas da história, discriminando as más fontes. Em outras palavras, na medida em que as obras foram propiciando uma identificação entre o público e o herói, as notas galgaram espaço mais importante no seu interior, tornando-se mais enfáticas e, freqüentemente, verborrágicas. Com relação à imagem do passado, Alencar apresenta duas versões: a primeira em *O guarani*, em que a vilania se concentra na personagem Loredano e nos índios aimorés, não há notas negativas ou que pudessem transmitir uma representação pejorativa dos fatos decorridos. Já a imagem da história positiva e auspiciosa relaciona-se ao mundo do fidalgo nobre e generoso. Por outro lado, em *Iracema* e, de forma mais acentuada, em *Ubirajara*, o civilizado vilão são os cronistas que não souberam ou não quiseram ver as belezas americanas em toda sua extensão, interpretação essa expressa somente ao pé da página.

Com o propósito de arquitetar as personagens de *Iracema* e *Ubirajara*, Alencar adotará procedimento similar usado na elaboração do caráter de D. Antônio. Valendo-se dos meios da redação de uma biografia, o autor recorre às crônicas para erigir uma postura elevada igualmente em Martim Soares Moreno e Poti, discriminando os estudos de pouca monta, ou seja, os menos favoráveis à idéia de nação. A separação das fontes será mais contundente no último livro, pois o elemento colonizador existe apenas no espaço externo, as notas, local onde o autor se declara crítico da própria obra e pretende enfraquecer preventivamente as restrições da leitura.

O leitor é, dessa maneira, confrontado com uma visão diferente, mais direta e menos metafórica. Em *Iracema*, esse "olhar do outro" é incluído na abertura, através do "argumento histórico", cuja conduta é a seguinte: expor as circunstâncias heróicas da vida de Martim e Poti, elucidando as origens da amizade entre eles e as razões de conversão do selvagem. A seguir, conforma-se a biografia de cada um, apoiando-se nas crônicas e na fonte oral. Em relação a *O guarani*, o tom aqui é de maior contenda, com cotejo de informações diversas sobre o mesmo ponto e indicando seu juízo sobre a "verdade", isto é, a versão mais grandiloqüente. A fim de observar mais detalhadamente o ponto de vista e a imagem do herói, torna-se indispensável transcrever quase todo o argumento:

ARGUMENTO HISTÓRICO – Em 1603, Pêro Coelho, homem nobre da Paraíba, partiu como capitão-mor de descoberta, levando uma força de 80 colonos e 800 índios. Chegou à foz do Jaguaribe e aí fundou o povoado que teve o nome de *Nova Lisboa*.

Foi esse o primeiro estabelecimento colonial do Ceará.

[...] Na primeira expedição foi do Rio Grande do Norte um moço de nome Martim Soares Moreno, que se ligou de amizade com Jacaúna, chefe dos índios do litoral e seu irmão Poti.

[...] Poti recebeu no batismo o nome de Antônio Filipe Camarão, que ilustrou na guerra holandesa. Seus serviços foram remunerados com o fôro de fidalgo, a comenda de Cristo e o cargo de capitão-mor dos índios.

Martim Soares Moreno chegou a mestre-de-campo e foi dos excelentes cabos portugueses que libertaram o Brasil da invasão holandesa. O Ceará deve honrar sua memória como a de um varão protestante e seu verdadeiro fundador, pois que o primeiro povoado à foz do rio Jaguaribe não passou de uma tentativa frustrada.

Este é o argumento histórico da lenda; em notas especiais se indicarão alguns outros subsídios recebidos dos cronistas do tempo.

Há uma questão histórica relativa a este assunto; falo da pátria do Camarão, que um escritor pernambucano quis pôr em dúvida, tirando a glória ao Ceará para dar à sua província.

[...] Em primeiro lugar, a tradição oral é uma fonte importante da história, e às vezes a mais pura e verdadeira. Ora, na província de Ceará, em Sobral, não só referiam-se entre gente

do povo notícias do Camarão, como existia uma velha mulher que se dizia dele sobrinha. Essa tradição foi colhida por diversos escritores, entre eles o conspícuo autor da *Corografia Brasílica*.

[...] Outro ponto é necessário esclarecer para que não me censurem de infiel à verdade histórica. É na nação de Jacaúna e Camarão, que alguns pretendem ter sido a tabajara.

Há nisso manifesto engano.

[...] Como chefes dos tabajaras são mencionados Mel-Redondo no Ceará e Grão Deabo em Piauí. Esses chefes foram sempre inimigos irreconciliáveis e rancorosos dos portugueses e aliados dos franceses do Maranhão, que penetraram até Ibiapaba. Jacaúna e Camarão são conhecidos por sua aliança firme com os portugueses.

Mas o que solve a questão é o seguinte texto. Lê-se nas *Memórias diárias* da guerra basílica do Conde de Pernambuco: – "1634, janeiro 18: "Pelo bom procedimento com que havia servido A. F. Camarão, o fez El-rei capitão-mor de todos os índios não somente de *sua nação*, que era Pitiguar, mas das outras residentes em várias aldeias."

Esta autoridade, além de contemporânea, testemunhal, não pode ser recusada, especialmente quando se exprime tão positiva e intencionalmente a respeito do ponto duvidoso." (*Iracema*, pág. 145-7)

Traçando um paralelo entre o mundo civilizado dos livros de tônica indianista, vê-se que, da crônica histórica, o narrador absorve os fatos dignos de engrandecimento e apaga as mazelas da colonização para configurar a imagem do bom português. As notas e o argumento participam ativamente da composição das personagens à medida em que delineiam as virtudes de cada um. Veja-se, por exemplo, o encontro entre Martim e Araquém, pai de Iracema:

"- Sou dos guerreiros brancos, que levantaram a taba nas margens do Jaguaribe, perto do mar, onde habitam os pitiguaras, inimigos de tua nação. Meu nome é Martim, que na tua língua quer dizer guerreiro; meu sangue, o do grande povo que primeiro viu as terras de tua pátria." (*Iracema*, p. 54)

As palavras de Martim já tinham sido antecipadas pelo argumento histórico. Adicione-se a esse guia a explicação etimológica, empregada com o intuito de configurar a idéia bélica para a personagem agente da conquista da terra. A aplicação da nota no episódio demonstra que as citações alencarianas possuem uma composição orgânica no romance, indo além do mero ornamento ou exibição de conhecimento erudito. Há, no seu emprego constante, possibilidade de exploração artística, uma vez que ela se adapta calculadamente ao estilo do escritor e contribui essencialmente para estrutura dos livros. Nesse caso, a narrativa obriga o leitor a considerar Martim um guerreiro leal, dados os fatos históricos dos quais participou. Isso revela o quanto as citações funcionam para esclarecer a

pintura patriótica da obra, pois faz crer que a história do país constitui-se em fatos glorificáveis, estimados pelas referências expostas. Embora sem citar nenhuma referência bibliográfica, em nota, temos acesso à etimologia do nome adequada à postura desejada:

Martim – "Da origem latina de seu nome, procedente de Marte, deduz o estrangeiro a significação que lhe dá." ("Notas" a *Iracema*, p. 150)

Marte, o deus da guerra, confere à personagem sua principal particularidade, fartamente testemunhada. Esse comentário ilustra a relação da narrativa com o rodapé para expor ao leitor as qualidades dos que promoveram a colonização. A nota e o enredo sugerem uma visão do bom colonizador integrado no arsenal de valores positivos atribuídos romanticamente ao nosso índio — o heroísmo, a beleza e a naturalidade, os quais garantirão a consistência da representação do bem na formação da identidade brasileira. Atingida a credibilidade da obra com auxílio de referências externas ao texto, José de Alencar cerca guerreiros brancos (D. Antônio e Martim) de atributos nobres e permite situar a narrativa no âmbito medieval. Inscrevendo a narrativa sob parâmetros de história verídica, cria-se um sentimento de empatia com o leitor que, identificado com a personagem, seguiria seus comportamentos.

O contraponto nativo de D. Antônio de Mariz, herói da história nacional, são Peri, Ubirajara e Poti, personagens definidas em grau superlativo e constituídas com apoio de forte documentação, apesar dos sucessivos reparos do autor na historiografia disponível. O "narrador contemplativo" os reverencia e reputa a eles caráter quase sagrado, uma vez que os considera infalíveis e sensatos no proceder. Na versão feminina, as notas contribuem igualmente na composição das heroínas: em consonância direta com a narrativa, Iracema, Jandira, Araci e mesmo a civilizada Ceci vinculam-se ao meio natural e é significativo que tal vínculo seja retomado ao pé da página, pois visava ao reforço das figurações exuberantes da mata brasileira, também objeto de idealização, e que emprestaria às índias seus atributos.

Todo esse fenômeno de citação serve para enaltecer duplamente o índio e o colonizador, o que traça uma perspectiva muito clara do processo civilizatório no Brasil para o escritor. Se o selvagem e o português representavam expoentes do heroísmo, a configuração do passado em Alencar se resolve segundo a noção de mestiçagem branda e

cordial, excluída a hipótese de violência. Portanto, a exaltação do aborígene não se realiza em detrimento do homem civilizado, como sugere a leitura de Antônio Soares Amora, em seu estudo sobre *Iracema*¹², aí estão as notas e a imagem de D. Antônio e a de Martim para comprovar. Ao valorizar o índio, José de Alencar acompanha o propósito de escavar a arqueologia do Novo Mundo e localizar no passado as virtudes para o brasileiro de seu tempo, sempre legitimando-se pela ótica do colonizador.

O romancista se vestiu de historiador e procurou informações sobre episódios e personagens, natureza e questões lingüísticas, atitude já tomada anteriormente por ele ao abordar o problema em torno da pátria do Camarão, assunto controverso entre os estudiosos (o autor diz considerar importante comentar esse assunto, pois um "escritor pernambucano" decidira pôr em dúvida). A pesquisa do autor direciona a leitura invariavelmente pelo caminho idealizante, já revelada no seu estudo publicado em 1849 no periódico *Ensaios Literários*:

"Traços biográficos — sobre a vida de D. Antônio Felipe Camarão
Primeiro Período

Não vai talvez grande mérito no recopilar a história e extrair dela uma biografia. — Tenho que será de utilidade arrecadar das folhas carcomidas das crônicas de nossos tempos coloniais, de comum pouco lidos e considerados, os fatos importantes, e as cousas grandes de um homem que nos merece gloriosas recordações: — e nesta fé escrevo de vontade."¹³

Coerente com a perspectiva biográfica adotada de D. Antônio e Martim, Alencar apresenta a fonte de seu estudo — "as folhas carcomidas das crônicas" — e o tema da pesquisa — os fatos importantes dos grandes homens. No parágrafo seguinte, o autor lamenta o descuido dos "escritores de nota" por terem deixado "*mudo e adormecido ao fundo das tradições nacionais o vulto guerreiro desse índio, que se revelava num caráter tão belo*"¹⁴. Em decorrência da grandeza do selvagem, aponta o mérito do seu próprio trabalho:

"[...] espalhar na nossa literatura moderna ligeiros relevos de nossas reminiscências indígenas, às vezes tão demais desprezadas, às vezes tão acrescentadas que menos parecem esquecidas tradições de tempos já idos, do que caracteres da vida presente."

¹² AMORA, Antônio Soares. *Classicismo e Romantismo no Brasil*. São Paulo: Comissão de Leitura, s/d

¹³ ALENCAR, José. "Traços biográficos. Sobre a vida de Dom Antônio Felipe Camarão". In: *Ensaios Literários*. São Paulo: 20 de maio de 1849

¹⁴ Idem. *Ibidem*.

Ressaltando, então, a participação "grande e heróica" do índio na guerra dos holandeses na capitania de Pernambuco, o Alencar-historiador indica os motivos para não se esquecer a figura de Antônio Camarão, dentre os quais ressaltam as qualidades guerreiras, a virtude moral do herói e o domínio absoluto da língua portuguesa:

"Antônio Camarão foi homem de boas virtudes no serviço de Deus, de valentes brios na causa do Rei: — de seu ânimo esforçado e da sua fidelidade não há falhar: tanto era sabido em haver-se com denodo nos combates, como autorizado no concelho, e muito entendido no que era arte da guerra. — Nele a coragem e a prudência corriam sempre o páreo qual a valer em tempo oportuno de maneira que se no ataque era ardente e impetuoso, na retirada fazia-se refletido e cauteloso. — Não se negava do que era, e do que devia à defesa do seu Rei: — e tinha sempre acatamento guardado à dignidade das pessoas que os prejuízos daquele tempo haviam colocado em plaina superior: — e com isso se fazia respeitar, que aquele é melhor respeitado, que melhor sabe guardar o respeito. — Havia por costume não falar às pessoas autorizadas na língua portuguesa, em que era muito versado, mas na língua indígena por meio de intérpretes.

[...]

Das qualidades e virtudes de Camarão, fazem larga menção os escritores da guerra holandesa: e o seu elogio anda escrito com créditos de história, e força de estilo nestas palavras autorizadas de Fr. Raphael de Jesus — no *Catrioto Lusitano*." (*Ensaio Literários*, p. 241)

Citando a seguir nomes de cronistas e livros de valia para a compreensão histórica das glórias de Camarão, Alencar inicia a segunda parte do seu estudo, na qual classifica Camarão um "tipo histórico" e o posiciona na mesma categoria das personagens brancas:

"O que levamos dito das grandes cousas que fez Camarão vai à conta de biógrafo: — aos olhos do historiador que procura nos mistérios do passado o gérmen criador dos tempos futuros, Camarão é mais que um homem distinto, é um tipo histórico". (*Ensaio Literários*, p. 241)

A partir daí, ele ressaltará a brutalidade da colonização e da catequese, além de considerar os procedimentos dos missionários e dos militares "*achques e decrepitudes que a velha Europa nos herdou*", provocando a ira e a traição dos indígenas. Por outro lado, o próprio estudo direciona para a existência de bons colonizadores, de missionários que teriam conquistado "*uma alma a Deus, um homem à civilização, um cidadão à pátria: — o índio inteligente e bravo trazido à sociedade, copiava sua vida pelo exemplo dos homens virtuosos*." Daí conclui Alencar:

"Camarão é o representante desses homens regenerados, é o tipo do índio civilizado.

Graves considerações e profundas deve despertar este fato a quem sujeitar à crítica histórica do nosso país. Nós o apontamos simplesmente, e deixamos ao historiador, o seu desenvolvimento."(*Ensaio Literários*, p. 243)

Esse ponto de vista acompanhará os livros indianistas, principalmente no tocante à escrita das notas. Por serem portadores de objetividade, esses comentários marginais aparentam-se "verdade" dos romances, satisfazendo os propósitos nacionais, quais sejam, o de erigir um passado altaneiro, condigno do soberbo futuro que se desenhava no horizonte, capaz de inflamar de patriotismo os leitores e extasiar de espanto e simpatia o estrangeiro. O estatuto das referências do rodapé é o vetor histórico-crítico, que auxilia o autor na idealização, porque constrói uma identidade nacional conduzida pela seleção de imagens e documentos, tornando as representações mais aceitáveis em suas obras. A consequência é legitimar o enredo, abrindo-se possibilidade de réplica em favor de juízos desfavoráveis apresentados de textos e versões eleitos para configuração nacional.

Se José de Alencar tinha em mente destacar as virtudes do mestiço brasileiro, descendente do branco com o índio, era natural que empregasse um tom semelhante na estruturação da imagem de um e de outro. Ao figurar D. Antônio de Mariz e Martim, o romancista apóia-se na documentação histórica e segue os mesmos passos dos biógrafos dos "grandes homens", agentes da conquista do Novo Mundo. Igualmente, será essa tônica do discurso empregado para narrar a história de Poti, um "tipo histórico", como disse o autor lá pelos idos de 1849. Portanto, é possível afirmar que, dos vários aspectos da idealização romântica do ficcionista cearense, reside no plano das personagens a afirmação nacional. Tanto é que, na composição de Peri e Ubirajara, o discurso enaltecido ganha progressivamente mais relevo e seus costumes, narrados em tom heróico, figuram o ponto auge da história do país e devidamente documentado pelas notas.

Visando fornecer uma "*idéia exata dos costumes e índole dos selvagens*" (*Ubirajara*, p. 1139), as notas adquirem o propósito de reforçar as imagens elaboradas na trama, sugerindo que se repense a interpretação tradicional a elas concedida. Por isso, o "narrador histórico" interpreta, seleciona, destaca ou subtrai os itens descritos pelos cronistas e direciona a idéia do passado pela tônica heróica. Portanto, todos os protagonistas dos seus

romances são tratados em notas específicas, cujo sentido é freqüentemente retomado, seja no mesmo livro ou em outros. Veja-se, por exemplo, Peri:

Guarani - "O título que damos a damos a este romance significa o indígena brasileiro. Na ocasião da descoberta, o Brasil era povoado por nações pertencentes a uma grande raça, que conquistara o país havia muito tempo, e expulsara os dominadores. Os cronistas ordinariamente designavam esta raça pelo nome *Tupi*; mas esta denominação não era usada senão por algumas nações. Entendemos que a melhor designação que se lhe podia dar era a da língua geral que falavam e naturalmente lembrava o nome primitivo da grande nação." ("Notas" a *O guarani*, p. 307)

Um índio - "O tipo que descrevemos é inteiramente copiado das observações que se encontram em todos os cronistas. Em um ponto porém variam os escritores; uns dão aos nossos selvagens uma estatura abaixo da regular; outros uma estatura alta. Neste ponto preferi guiar-me por Gabriel Soares que escreveu em 1580, e que nesse tempo devia conhecer a raça indígena em todo o seu vigor, e não degenerada como se tornou depois." ("Notas" a *O guarani*, p. 308)

Na primeira nota, José de Alencar refere-se à questão da língua e do vocábulo mais adequado para expressar a grandiosidade do mito que intentava criar. A "*melhor designação*" era aquela que lembrava o nome da "*grande nação*". A segunda é mais incisiva porque orienta a imagem de Peri à altura de um guerreiro, herói das selvas primitivas do Brasil inculto. Visando a se mostrar conhecedor dos estudos sobre os índios, o autor afirma ter "*inteiramente copiado das observações que se encontram em todos os cronistas*". E dará preferência às páginas de Gabriel Soares por se tratar de uma composição mais elevada e, portanto, digna do mito original. Coerente com o princípio que considerava o testemunho argumento irrefutável, a justificativa para acompanhar o registro deste cronista e não de outro se deve ao fato de ele ter conhecido "*a raça indígena em todo o seu vigor e não degenerada como se tornou depois*".

A descrição do índio, tomando Gabriel Soares por base, será fundamental para insuflar na personagem os sentimentos e as normas de conduta do cavaleiro medieval e imprimir no leitor simpatia com relação ao selvagem. Esse expediente permitiu criar uma figura positiva e desembocará nas diversas atitudes de Peri, o qual concilia altivez e generosidade, honra e altruísmo, força e destreza. A despeito disso, é a superioridade da cultura civilizada que confirma as virtudes do aborígene, seja pela nota, seja pelas palavras dos personagens, a exemplo de D. Antônio de Mariz, que afirma: "*Crede-me, Álvaro, é um cavalheiro português no corpo de um selvagem!*" (*O guarani*, p. 70). Ou pela onisciência do narrador: "*Álvaro fitou no índio um olhar admirado. Onde é que este*

selvagem sem cultura aprendera a poesia simples, mas graciosa; onde bebera a delicadeza de sensibilidade que dificilmente se encontra num coração gasto pelo atrito da sociedade?" (Idem. p. 117).

A integração nota e enredo transparece categoricamente aqui. Na tessitura dos romances, cada elemento da ficção determina as perspectivas da temática nacional em ascensão naquele momento, dando vida ao herói e suas ações. Por outro lado, o emprego de um texto emprestado e alocado fora da trama, embora esteja a ela relacionada, demonstra a necessidade de estabelecer as raízes da identidade brasileira de forma inquestionável, o que leva o "narrador histórico" a organizar os elementos levantados pelo anterior para se compreender a narrativa tal qual desejava o autor. Com isso, o romancista consegue idealizar o passado, buscar uma origem que traçasse o elemento de construção da identidade nacional e o processo histórico das raízes do povo. Nesse passado, há o paradigma de caráter, de valores porque o herói seria encarnação dos valores coletivos, fundamentais na orientação de uma sociedade. É da confluência desses dois prismas que resulta a feição idealizada do antepassado, gerando no leitor o sentimento de orgulho de ser brasileiro. No plano propriamente da composição dos livros, o exame das notas nos sugere as assíduas alusões ao heroísmo do silvícola ou de seu descendente direto, o sertanejo:

Forcado - "Esta maneira de caçar uma onça, que a muitos parecerá extraordinária, é referida por Aires de Casal. *Ainda hoje no interior há sertanejos que caçam deste modo, e sem o menor risco ou dificuldade, tão habituados já estão.*" ("Notas" a *O guarani*, p. 308, grifos meus)

A exaltação do selvagem objetiva enaltecer, na verdade, o brasileiro, pois suas qualidades e seus costumes decorreriam da mistura do bom colonizador com o bom selvagem. Para isso, são instauradas as duas narrativas a fim de sustentar o entendimento dos discursos, pautados pela ótica do colonizador, mesmo quando denigre as palavras do cronista. O processo utilizado foi construir as personagens centrando-se no perfil biográfico, diretriz capaz de proporcionar um quadro esquemático dos heróis do tempo idealizado. São as personagens que tornam evidente o programa nacional do escritor e cristalizam a ótica cívica, em nome da qual se esboçou, no período romântico, a construção da história do país. As referências a inúmeros cronistas obedecem às necessidades impostas pelo objetivo de tornar verossímeis as características dos selvagens e do homem civilizado,

oferecendo ao leitor múltiplos testemunhos dos seus sucessivos heroísmos. Para melhor dimensionar a formação da literatura nacional, a tônica das notas passa a se orientar pela discussão dos costumes dos heróis, notadamente os dos selvagens, absorvendo daí contribuições para a formação da identidade brasileira.

Dos costumes — a conduta exemplar

Qual o legado da cultura indígena para a constituição do brasileiro e em que medida esse legado pode ser demonstrado? José de Alencar desenvolverá em uma das partes de suas notas meios de responder a tal pergunta. Admitindo e reforçando a idéia da grandiosidade do povo em decorrência das qualidades de seus antepassados, os esforços imaginativos do autor salientarão as contribuições selvagens de duas formas: uma é a oferta de documentação (o mesmo procedimento desenvolvido em outras temáticas), e a outra volta-se para o sertanejo, descendente direto da robustez indígena. A esses dois movimentos a nota a seguir se remete, pois tanto referenda uma narrativa ocorrida no período mais longínquo da nossa história, quanto reacende o costume mencionado:

LANÇADEIRA — Os indígenas tinham um tear que é descrito por Lery cap. 18. Usavam também de um fuso comprido e grosso, que as mulheres faziam girar entre os dedos, atirando o ar, *como ainda fazem as velhas fiandeiras do sertão.* ("Notas" a *Ubirajara*, p. 363; grifos meus)

Conquanto as notas possam explicitar o estímulo à pesquisa que se encontra na raiz do processo criativo, elas se referem à mitificação do selvagem. A própria obra desautoriza as críticas formuladas a partir de exigências de observação e da realidade, já que os textos marginais são *a priori* uma forma de efetivar o processo de recepção. Com isso, Alencar vai ao encontro das aspirações nacionalistas da elite sua contemporânea, dirigindo-se abertamente à formação de um público leitor de romances, um gênero novo adequado para divulgar valores. Heron de Alencar, ao estudar a prosa do período, considera que o romance foi o melhor veículo para propagação das idéias. Posteriormente, considera o escritor cearense o mais significativo dentro da tendência indianista porque ele teria criado "*com*

base mais lendária do que histórica, o mundo poético e heróico de nossas origens, para afirmar a nossa nacionalidade, para provar a existência de nossas raízes legitimamente americanas¹⁵." O paralelo nítido entre a nota e a concretização da imagem idealizada do índio pode ser encontrada no capítulo *Iara*, da segunda parte do romance *O guarani*:

"Algum tempo se passou sem que o menor incidente perturbasse o suave painel que formava esse grupo de família.

De repente, entre o dossel de verdura que cobria esta cena, ouviu-se um grito vibrante e uma palavra de língua estranha:

— *Iara!*

É um vocábulo guarani: significa a *senhora*.

D. Antônio levantou-se; volvendo olhos rápidos, viu sobre a eminência que ficava sobranceira ao lugar em que estava Cecília, um quadro original.

De pé, fortemente apoiado sobre a base estreita que formava a rocha, um selvagem coberto com um ligeiro saio de algodão metia o ombro a uma lasca de pedra que se desencravarara do seu alvéolo e ia rolar pela encosta. [...]

O fidalgo não sabia o que mais admirar, se a força e heroísmo com que ele salvara sua filha, se o milagre de agilidade com que se livrara a si próprio da morte.

Quanto ao sentimento que ditara esse proceder, *D. Antônio não se admirava; conhecia o caráter dos nossos selvagens, tão injustamente caluniados pelos historiadores*; sabia que fora da guerra e da vingança eram generosos, capazes de uma ação grande e de um estímulo nobre." (*O guarani*, p. 92-3, grifos meus)

Depreende-se daí o germen de vários procedimentos narrativos reproduzidos em outros momentos, seja no próprio *O guarani*, seja em *Iracema* e *Ubirajara*. Inicialmente, temos a tradução. O narrador concede o significado do vocábulo "Iara" para esclarecer o leitor, procedimento similar ao empregado em notas sobre a língua. Na seqüência, esse trecho ilustra a ênfase dada à integridade física e moral do índio admitida pelo bom colonizador, tanto que D. Antônio "*conhecia o caráter dos nossos selvagens, tão injustamente caluniados pelos historiadores*". Essa perspectiva da obra será a tônica das notas, cuja finalidade é restaurar os costumes do aborígene certificados pelo olhar civilizado e narrar situações e virtudes paradigmáticas para o país.

Em *O guarani*, a escrita das notas ainda não estava muito desenvolvida pelo autor, motivo que o leva a se servir com mais ênfase da digressão, atentando o leitor para alguns aspectos. Competentemente, José de Alencar produz um poderoso efeito discursivo, o de fazer crer que seus livros seriam análogos do mundo com a sugestão de que, neles, se

¹⁵ ALENCAR, Heron de. "José de Alencar e a ficção romântica" In: COUTINHO, Afrânio (org.) *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói: EDUFF, 1986. P. 231-321

encontrariam crenças e valores. A digressão exercerá o papel de auxiliar a nota ao encaminhar a leitura do público. Juntas, oferecem a impressão de se tratar de uma história verídica, expressão das raízes nacionais porque são dois recursos próprios do narrador onisciente e colaboram com a envergadura patriótica do livro, o que se pode verificar no capítulo "Ceci":

"A nação goitacá dominava todo o território entre o cabo de São Tomé e o Cabo Frio; era um povo guerreiro, valente e destemido, que por diversas vezes fizera sentir aos conquistadores a força de suas armas. [...]

Voltemos dessa pequena digressão histórica ao nosso herói." (*O guarani*, p. 103)

Interromper a narração para inserir detalhes informativos expressa o desejo constante de justificar o discurso idealizador, a partir das reiteraões históricas, que se instauram concomitantemente ao texto. O mecanismo auxiliava o narrador indianista no seu ofício de erigir mitos para a nacionalidade em formação e talhar seu passado com ares de verdade. Em *Mito e Realidade*, Mircea Eliade diz que a função do mito decorre da sua reiteração numa sociedade e aponta o quanto ele seria vital para a civilização humana porque constitui-se num tempo sagrado e plenamente admirável¹⁶. A obra de José de Alencar destinou-se a definir e construir um ponto de origem para o Brasil e o procedimento escolhido foi o de remontar aquele tempo, estabelecendo nele o embrião dos prodígios nacionais. O conhecimento dos eventos históricos exemplares confeririam uma espécie de domínio sobre os cidadãos do jovem país e o narrador desempenhará importante papel ao definir quais os elementos da história deveriam ser rememorados ou esquecidos. Quando a narrativa sai do seu rumo e se volta para a informação, no fundo, ela está reproduzindo o papel das notas, avultado em *Ubirajara* e *Iracema*: sua incumbência é a de guiar a interpretação do público, ressaltando os feitos considerados modelares para a identidade nacional. Acontece que, nas notas, os comentários são instâncias superiores ao romance, pois são inegavelmente tomada de posição do autor, quem corrige ou reforça questões. Ressalte-se que, naquela "*pequena digressão histórica*", o narrador serve-se da seguinte nota:

A nação goitacá - "Esses fatos lêem-se em qualquer dos escritores que se têm ocupado

¹⁶ ELIADE, Mircea. "A estrutura dos mitos" In: _____. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1994, p. 22

dos primeiros tempos coloniais do Brasil, e especialmente em Gabriel Soares, *que foi contemporâneo deles*." ("Notas" a *O guarani*, p. 309, grifos meus)

Alencar almeja envolver o leitor e, atento à recepção de seus livros e à coerência de seu pensamento, solidifica a noção de que, para escrever sobre os índios, o escritor deveria dedicar-se à pesquisa e orientar-se pelo discurso de quem viu. Partindo do pressuposto de o romance histórico poder revelar verdades, inclusive mais intensamente que a própria história, a base do livro é o conhecimento objetivo das referências disponíveis no propósito de favorecer a reconstituição do passado. Ao escolher o testemunho de Gabriel Soares, o romancista acompanha a tendência dos estudiosos seus contemporâneos, apoiando seus comentários neste escritor¹⁷. Em outros momentos, não há nenhuma referência a escritores digno de nota e respeito, e recorre-se a admiração dos europeus na exaltação do heroísmo selvagem:

Seta por elevação - "A destreza e a habilidade com que os índios atiravam a seta era tal, *que os europeus a admiravam*. Para atirarem por elevação, deitavam-se, seguravam o arco com os dois dedos dos pés e lançavam ao ar a seta, que, subindo, descrevia uma parábola e ia cair no alvo. *Ainda há pouco tempo no Pará se viam, nas aldeias de índios já catequizados, páreos deste jogo*, em que o alvo era um tronco de bananeira decepado. O Tenente Pimentel, filho do presidente de Mato Grosso, foi assassinado pelos índios deste modo, cavalgando no meio de muitos cavaleiros. Nenhum foi ferido: e todas setas abateram-se sobre o moço de quem os selvagens se queriam vingar." ("Notas" a *O guarani*, p. 309, grifos meus)

A exaltação do passado indígena em Alencar nem sempre se manifesta de forma objetiva. Às vezes, a exemplo da nota acima, não aparece nenhuma referência a cronistas, optando-se por outros recursos. No caso, evoca-se admiração dos europeus ("*que os europeus admiravam*") de uma virtude dos selvagens porque assinalaria a contemplação do homem civilizado a uma particularidade primitiva. O interessante é o vínculo estabelecido entre tal particularidade e sua continuidade em tempo mais próximo ("*ainda há pouco tempo...*"). No processo de poetização dos seus índios, a partir do qual visava despi-lo "*da crosta grosseira de que o envolveram os cronistas*", o escritor concebeu seus selvagens de

¹⁷ Varnhagen testemunha o embasamento dos autores do século XIX nos livros *Roteiro do Brasil* e *Notícia do Brasil*, dizendo: "Sabeis como a presente obra de Gabriel Soares, talvez a mais admirável de quantas em português produziu o século quinhentista, prestou valiosos auxílios aos escritos do padre Casal e dos contemporâneos Southey, Martius e Denis, que dela fazem elogios não equivocados." IN: SOARES, Gabriel. *Notícia do Brasil*. Introdução de Pirajá da Silva. São Paulo: Martins Editora. Tomo 1. 1ª ed., 1941. P. 11

acordo com os valores do branco e expostos definitivamente sem questionamento. Seu índio deveria inspirar a estima, à semelhança dos sentimentos de D. Antônio. A admiração dos europeus nessa nota relaciona-se à estima do fidalgo por Peri, culminando com a confiança da salvação de Ceci pelo selvagem. Afinal de contas, a "*alma guerreira*" do nativo, portador de valores retomados do universo medievo (lealdade, nobreza, sentimento de hierarquia), já tinha sido provada desde o primeiro momento em que os Marizes conhecem o índio guarani, circunstância evidente da dedicação e vigor físico para cumprir o papel de protetor incansável da menina. Esse episódio destaca a importância da força à qual se reputa o princípio de hereditariedade:

"A terra cobriu o corpo de Ararê, e as suas armas; menos o seu arco de guerra.

"Peri chamou os guerreiros de sua nação e disse:

"Pai morreu; aquele que for o mais forte entre todos, terá o arco de Ararê. Guerra!

"Assim falou Peri; os guerreiros responderam: Guerra!

[...]

"Veio o dia e alumiou o campo; veio o vento e levou a cinza.

"Peri tinha vencido; era o primeiro de sua tribo, e o **mais forte** de todos os guerreiros.

"Sua mãe chegou e disse:

"Peri, chefe dos goitacás, filho de Ararê, tu és o mais valente da tribo e o mais temido do inimigo; os guerreiros te obedecem." (*O guarani*, p. 94)

A chefia da tribo (embora mais tarde recusada pelo selvagem dada a adoração por Ceci) foi conquistada pela força, vigor herdado de seu pai. Nesse episódio, o narrador apresenta a seguinte nota:

O mais forte - "É sabido que entre as nossas tribos, o *chefe era sempre aquele que tinha maior reputação de valor e fortaleza*. O princípio de hereditariedade, se algumas vezes regulava a sucessão do mando, era efêmero." ("*Notas*" a *O guarani*, p. 309, grifos meus)

O realce é dado à força, atributo principal da escolha do chefe. Entretanto, a hereditariedade é ressaltada, já que Peri, além de mais pujante, é o filho do principal índio anterior. Não é obra do acaso a referência à transmissão de valores de ascendentes a descendentes, já que a obra constrói um retrato ideal de Brasil, revê erros históricos e assinala caminhos que possibilitavam enfatizar as qualidades do índio como legado do brasileiro. O mito do ancestral assume a forma de valentia e desemboca também na composição do herói Ubirajara. A imagem do primitivo desenvolvida coaduna-se com as

idéias semeadas em *O guarani*. Fixando limites claros para o leitor apreender esse retrato, o ficcionista se aprofundará na escrita ao pé da página. Ao último romance de temática indianista coube o assentamento das bases documentais para elevar e poetizar as grandezas da história nacional. Portanto, a análise dos textos marginais do livro *Ubirajara* permitirá uma compreensão mais aprofundada do significado das notas na composição dos romances alencarianos.

O mundo do último herói, seus hábitos, seus símbolos, suas vestimentas, tudo assevera as marcas da comunidade, representando os valores assentados na sociedade brasileira de então. Quando caçador, o herói se sobrepõe aos mais ferozes animais da floresta e, de antemão, fabrica a lança, marca do seu futuro nome guerreiro. A imagem do objeto como idéia de grandeza e vigor enfatiza e complementa a característica possante do protagonista:

"Jaguarê arremessou a lança, que vibrou nos ares e foi cravar-se além no grosso tronco da emburana.

A copa frondosa ramalhou, como as palmas do coqueiro ao sopro do vento, e o tronco gemeu até a raiz." ("Notas" a *Ubirajara*, p. 1141)

Ao designar o nome de Ubirajara ("*senhor da lança*"), cria-se para o índio o distintivo de coragem, força e determinação, mesmo sendo ainda o jovem Jaguarê, "*o mais feroz jaguar da floresta*" (*Ub.*, p. 1140), características imprescindíveis ao símbolo nacional. No percurso da narrativa, o leitor acompanha a afirmação dos ideais cavaleirescos, impostos segundo a soma de qualidades e destinos de sua raça. Tudo nele é a confirmação de uma comunidade, por isso, possui um instinto vital que une energias e se transforma no dominador dos conflitos e acontecimentos. Ainda caçador, Jaguarê tem o poder a respeito de tudo o que há na floresta: "*os outros fogem espavoridos quando de longe o pressentem.*" ("Notas" a *Ubirajara*, p. 1140). Todos os acontecimentos visam a reforçar essa característica magnânime do herói, o que nos permite considerar a obra uma singela interpretação do período possante do país, fruto da necessidade de definir nossa imagem ideal. A primeira façanha do caçador é vencer Pojucã, o grande lutador de sua nação que o aclamou "*forte entre os fortes*", "*que enche de terror as outras nações*". É a este guerreiro que Jaguarê vence após longo e árduo combate. O herói épico não teme a morte, se esta for gloriosa, se dela depender o orgulho e o destino da nação: "*Terás a glória de ser morto pelo mais*

valente guerreiro tocantim. Os cantores de meus feitos lembrarão teu nome; e todos os mancebos de tua nação invejarão tua sorte." (Ubirajara, p. 1142), diz Pojucã, o adversário. Mas Jaguarê replica: "*A tua morte será a primeira façanha do caçador araguaia e lhe dará um nome de guerra que se torne o espanto dos teus e o terror das outras nações*". (p. 1143)

Vence Jaguarê: é a sua "*primeira façanha*". A importância em ser sempre o primeiro é abordada diversas vezes e sob diferentes formas. A lança de Ubirajara, da qual se extrai o seu nome, por si só daria o caráter do herói imaculado e puro. "*Nenhum guerreiro brandiu jamais essa arma terrível, que sua mão primeiro fabricou.*" (p. 1140) O seu tacape virgem não poderia ser manchado pela luta com um guerreiro que não fosse digno de conceder a Ubirajara sua respeitosa maranduba de guerra. Todo esse episódio é devidamente documentado, inclusive o nome de guerra, em função do qual José de Alencar redige uma extensa nota, em outro capítulo comentada.

É importante destacar que as notas desse último romance indianista retomam as críticas feitas aos anteriores. Assim, se, em 1871, Franklin Távora apontava fragilidades verossímeis, dizendo que o costume das personagens era "desnaturado, falsíssimo e apócrifo"¹⁸, em 1874, Alencar dispõe fartamente notas que se atêm à precisão informativa e que sugerem correspondência com a composição dos heróis dos livros predecessores. Esse princípio de retorno torna-se ainda mais relevante no tocante aos temas mais controversos para a grandeza do selvagem, quais sejam: lealdade, antropofagia, hospitalidade e castidade, configurações da integridade moral do antepassado brasileiro.

Nesse ponto, podemos dizer que José de Alencar estabelece as diretrizes para se compreender o cavaleiro e a dama do meio selvagem. Dentro dos limites da literatura, tal imagem procura manter contato com os documentos, situando os acontecimentos e idéias no campo da observação referencial. A relação da nota com o romance é direta e incisiva, porque, juntos, formulam a noção arquetípica do herói. Em virtude disso, o narrador interpretará os procedimentos de cada personagem a partir do rodapé, dedicando-se a traçar as circunstâncias de guerra, das quais decorrem os temas recorrentes. As notas confrontarão informações disponíveis impondo uma perspectiva ideal; portanto, as críticas que o "narrador histórico" fará incessantemente não se referem a um autor específico, mas à representação desabonadora dos temas nacionais:

¹⁸ TÁVORA, F. *Questões do dia*. 1ª carta, n° 25, p. 68. Rio de Janeiro: Tip. Imparcial, 1871

AS DUAS NAÇÕES NÃO ESTÃO EM GUERRA – As nações tupis não viviam em um estado perene de guerra, *como propalaram alguns escritores*. A guerra era freqüente; mas não constante. As nações faziam a paz e nela se mantinham até que sobrevinha alguma causa de rompimento. Então não começavam as hostilidades senão depois de anunciada a guerra ao inimigo, o que se fazia lançando-lhe uma flecha na taba, ou levando-lhe um guerreiro o desafio.

É uma prova do caráter leal dos selvagens. Foi depois da colonização, que os portugueses assaltando-os como a feras, e caçando-os a dente de cão, ensinaram-lhes a traição que eles não conheciam. ("Notas" a *Ubirajara*, p.1192; grifos meus)

Essa nota contribui para a compreensão da imagem guerreira do índio, paralelamente ao culto da paz. Configurando-o segundo o modelo para os homens que formavam a nação, é bastante significativa a referência à vida harmoniosa, pois a narrativa, fundamentada nos historiadores, oferece uma visão do indígena próxima da esfera cultural européia. Percebe-se aqui um outro meio de se configurar o comportamento do colonizador, insinuando que defeitos sejam decorrentes da chegada do português. Ao mesmo tempo, o olhar e a admiração do colonizador são provas de tranqüilidade e paz do universo primitivo:

ARTES DA PAZ — É ainda de Ives d'Evreux, cap. 18, esta curiosa informação: *"je raconterai ici une jolie histoire. Un jour je m'allois visiter le grand Theon, principal dei Pierres Vens Tabaiars: comme je fui en ia loge et que je l'eus demandé une des ses femmes me conduit soubz une belle arbre qui estoit au bout de sa boge, qui la couvrait du soleil; là-dessous il avais dressé san mestier pour testre des licts de conton et travaillait après fort soigneusement; je m'étonnai beaucoup de voir ce grand capitaine, viele co/onel de sa nation; ennobil de plusieurs coups de mousquets, s'amuser à faire se mestier et je ne peus me taire que je ne scusse la raison espérant apprendre quelque chose de nouveau en ce spectacle si particulier. Je lui fist demander par le a truchement qui estoit avec moy, à quelle fin ib s'amasait à cela? i/ me fit responce: "Les jeunes gens considèrent mes actions et selon que je fais ils font; si je demeurais sur mon lit à me branler et humer le petim, ils ne voudraient faire autre chase; mais quand ils me voient aller au bois, la hache sur l'épaule et la serpe en main, ou qu'ils me voient travailler à faire des licts, ils sont honteux de rien faire, etc."* ("Notas" a *Ubirajara*)

Os heróis de Alencar se escoram na esperança, lançada por Rousseau, de recuperação do aspecto de bondade natural do homem natural, figurado no selvagem, que ele e a Europa vêm a conhecer através das letras dos cronistas. O que tem de próprio no ficcionista é reputar à nota a obrigação de apresentar aos leitores a relação entre felicidade e sociedade, sob a forma da imaginada liberdade do mundo natural. É exatamente naquele mundo, onde teriam habitado seres puros e de valores rígidos, que o autor vê grandeza para entoar a

guerra, encarada mais uma postura leal dos índios, sem se esquecer da menção à paz. Havia que se reparar o modo a partir do qual teria sido introduzida a traição entre os índios — somente a partir da colonização. Esse comentário nos remete a *O guarani* e a ira dos aimorés devido ao assassinato da índia por D. Diogo, origem de conflito na obra. Claro está que, ao considerar bom o português e ao crer na hereditariedade como apanágio das virtudes, o tiro disparado na índia tinha sido acidental, pois o filho de D. Antônio, conforme a narrativa o delinea, não seria capaz de assassinar um selvagem, senão por defesa. Quando os aimorés, movidos por vingança, proclamam a guerra, até mesmo Peri estremece:

"Ora, o índio conhecia a ferocidade desse povo sem pátria e sem religião, que se alimentava de carne humana e vivia como feras no chão e pelas grutas e cavernas; estremeceu só com a idéia de que pudesse vir assaltar a casa de D. Antônio de Mariz." (*O guarani*, p. 73)

A noção de "mau selvagem" em antítese ao "bom" será recorrente ao Alencar dos primeiros livros. A sua visão de passado sugere a conciliação de interesses, traduzindo a colonização do Brasil aos moldes de um pano de fundo para episódios amorosos. Enuncia-se, no tecido de *O guarani*, a existência de vilões, estes reputados ao comportamento do nativo. Veja-se o mesmo em *Iracema*, onde a traição é creditada à índia, pois é ela quem guarda o segredo da jurema e não cumpre. O guerreiro cristão, segundo o livro, não desejava deixar "o rasto da desgraça na cabana hospedeira" (*Iracema*, p. 87) e solicita o bom sono. Entorpecido, já não seria responsável pelos seus atos e poderia "viver com Iracema e colher em seus lábios o beijo, que ali viçava entre sorrisos, e como o fruto na corola da flor. Podia amá-la, e sugar desse amor o mel e o perfume, sem deixar veneno no seio da virgem." (*Iracema*, p. 88; grifos meus). O narrador inocenta Martim porque ele estava fora de si; entretanto, censura o desejo de vingança por parte de Irapuã.

Tais imagens sugerem que a configuração do passado é ambígua na obra de Alencar. Essa ambivalência brota na ênfase dada numa suposta grandeza da colonização, a qual teria sido iniciada por homens virtuosos, cheios de bons sentimentos, respeitadores das diferenças culturais e valiosos guerreiros, cujas qualidades, mescladas à dos bons selvagens, possibilitariam o vigor brasileiro. Por outro lado, em *Ubirajara*, são construídas notas numa postura de revisão dessa perspectiva da história que o próprio autor, dada a força da sua ficção, engendrou. Isso implica, pois, em trazer para o cenário da cultura

brasileira de sua época uma outra versão, baseada no revigoramento da imagem do índio a partir da interpretação e da rigorosa censura que algumas leituras do Brasil proporcionavam. O romance escrito em 1874, não obstante a matéria guerreira, não se restringe à narração de combates, com seus antecedentes e conseqüências. As proezas bélicas assumem aqui o realce da exaltação mais acentuada do heroísmo indígena, pois a narrativa do índio araguaia não contém visões demeritórias sobre o selvagem.

Isso explica a presença de notas imensas, encarregadas de dissolver interpretações que pudessem sancionar a representação negativa do índio. Enfatizando a característica bélica da sociedade, a nota *guerreiro chefe* irá organizar temas no intuito de fundamentar o substrato da obra, isto é, o de formar uma idéia positiva de nação. Com esse propósito em mente, o "narrador histórico" estabelece os postulados a fim de dirigir o comportamento do leitor, auxiliá-lo nessa busca de valores adormecidos no passado. Por isso, apresenta um esboço sobre a hierarquia do selvagem.

De acordo com a nota, o mundo indígena compreendia com simplicidade a religião e o governo "*bem regulado para seu estado de civilização*". A sociedade seria dividida em duas – civil, voltada para a família; e política, preocupada com a subsistência, defesa e guerra. Daí o narrador sugere princípios de coletividade, em função dos quais os homens deveriam viver e se sujeitar e arrola diversos atributos para simbolizar a alma brasileira, a exemplo do destaque concedido ao caráter democrático do mundo primitivo. Força e coragem como atributos do homem primitivo já tinham sido expostos em *O guarani*, e aqui são mais cuidadosamente desenvolvidos:

GUERREIRO CHEFE – Para compreender-se bem a força dessa designação, diremos alguma coisa acerca da hierarquia selvagem.

Como a religião, era simples o governo dos tupis; mas não careciam dele, segundo inculcam os cronistas: antes o tinham, e bem regulado, para o seu estado de civilização.

Podemos distinguir na taba selvagem uma sociedade civil e uma sociedade política; a primeira reduzida à família, e a segunda exclusiva à subsistência, defesa e à guerra.

[...]

A nomeação do chefe participava da natureza dessa sociedade democrática e guerreira. O mais audaz e o mais forte impunha-se: a permanência de sua autoridade, bem como sua extensão, dependia do respeito que ele conseguia infundir a seus guerreiros.

[...] ("Notas" a *Ubirajara*, p. 1193)

A expressividade do mundo indígena, dotado das mais distintas qualidades para serem revertidas para o homem brasileiro, está presente também na existência do sufrágio

na disposição do poder executivo. A nota, então, prossegue:

"Falando com as nossas teorias da civilização, podemos dizer que a base desse poder executivo era, como nas repúblicas, o sufrágio universal. Mas era o sufrágio sempre ativo e vigilante, pronto a inclinar-se ao merecimento superior, onde ele se revelasse.

Entre o chefe guerreiro (poder executivo) e o conselho dos *moacaras* (poder legislativo) os conflitos eram inevitáveis. Morubixaba haveria, como o célebre Cunhambebe, que era um verdadeiro déspota. O tacape de muito herói tupi há de ter governado tão absolutamente como a espada de César ou de Napoleão.

Outros conflitos também se deviam dar freqüentemente entre a influência dos *pajés* e o poder do chefe ou dos anciões. Aqueles sacerdotes, cercados do respeito dos guerreiros, fortes pelo prestígio de seus augúrios e sortilégios, tentariam insuflados pela ambição governar a taba, ou pelo menos fomentar a resistência ao chefe.

Eis em escorço as paixões que deviam agitar aquela sociedade política, depois da guerra que era a maior preocupação." (Idem. Ibidem.)

A respeito da sociedade civil, José de Alencar assume deduzir a partir dos "*acanhados esclarecimentos que nos deixaram os cronistas*". Ressalte-se que tais conclusões são concebidas segundo os valores do branco ("*Essa minha suposição funda-se no fato de haver entre esses povos um casamento bem caracterizado, e não simples coito.*", diz o narrador histórico), daí a cerimônia do casamento, o conceito de esposa e as condições a que se sujeitava o varão para obter a noiva, antecipando o espírito do leitor para o desenrolar da narrativa. Novamente disposto a censurar os conhecimentos disponíveis, o comportamento do selvagem diante do casamento e da fidelidade é assunto que volta à baila num confronto entre os costumes destes com os de outros povos:

"Os cronistas, porém, não se ocuparam disso e todo seu tempo foi pouco para lamentarem a poligamia dos tupis, tirando logo daí argumento para pintarem os selvagens vivendo a modo de cães.

É uma falsidade. Os tupis tinham moralidade conjugal, e até muito severa. O adultério era punido de morte; e também por isso permitia-se o divórcio por mútuo consentimento.

A poligamia dos tupis foi da mesma natureza da que existiu entre os hebreus; era uma poligamia patriarcal, filha das condições da vida selvagem, e não a poligamia sensual dos turcos e outros povos do Oriente, produzida unicamente pelo requinte da libidinagem.

[...]

Ainda nesta última escala se estão manifestando as leis severas do recato e fidelidade da união sexual entre os selvagens. Além do casamento legítimo havia o concubinato, como existiu entre os romanos, produzindo direito e obrigação recíproca. A mulher que traía a fé conjugal, ou o concubinato, era uma adúltera, isto é, uma ladra e descia à última infâmia. O marido tinha o direito de matá-la; o amante entregava-a ao desprezo da tribo." (Idem. Ibidem.)

Um exemplo particularmente notável acerca da configuração guerreira do selvagem, associada aos valores da Idade Média é a retomada do tema na nota sobre o modo simbólico de se declarar vitorioso em combate. Na base dessa comparação pode-se reconhecer que Alencar opera com uma mescla de mito e história, assinalando nesses dois pólos a imagem do herói. O autor promove uma releitura de origem da história do Brasil, fazendo o mito penetrar na narrativa com o valor funcional e estratégico na produção do sentido do texto, porque, segundo as tintas idealizantes com as quais se pintou a imagem do índio o movimento romântico, o homem primitivo e seus eventos seriam decisivos e relacionados com a realidade historicamente comprovável. A rigorosa seleção das crônicas favoreceu a execução do projeto do escritor, constatado na nota "*calcou a mão direita sobre o ombro esquerdo*":

CALCOU A MAO DIREITA SOBRE O OMBRO ESQUERDO — acerca desse modo simbólico de assegurar o vencedor seu império sobre o cativo, é curioso o que referiu e anotou Ives d'Evreux, cap. XIV.

“Então eu soube que era uma cerimônia de guerra praticada entre essas nações, que quando um prisioneiro cai na mão de algum, aquele que o toma, bate-lhe com a mão na espádua dizendo-lhe: ‘Eu te faço meu escravo’; e desde então esse pobre cativo, por maior que seja entre os seus, se reconhece escravo e vencido, segue o vitorioso, o serve fielmente, sem que seu senhor importe-se com ele; tem liberdade de andar por onde lhe parece, não faz senão o que quer e ordinariamente esposa a filha ou irmã de seu senhor, até o dia em que deve ser morto e comido.”

Depois o missionário lembra as palavras de Isaías, cap. 9 — “*Factus est principatus super humerum ejus*” — e cap. XXII — “*Dabo clavem dominis David super humerum ejus*”; e mostra a conformidade desse rito dos tupis com as tradições dos hebreus e outros povos primitivos. (“Notas” a *Ubirajara*, p. 1197)

No uso assíduo de sua capacidade crítica e interpretativa, o narrador assume a tarefa de esclarecer “*o que não souberam ver os cronistas*” e traça cuidadosamente o olhar com o qual o leitor deveria desvendar o passado. Dessa forma, o canibalismo, tema espinhoso, será objeto de longa preocupação do autor.

Carlos Fausto, em seu artigo “O ritual antropofágico”¹⁹, mostra a convivência entre os índios com várias aldeias mantendo relações pacíficas e se unindo em expedições guerreiras, muitas vezes em função de honra e vingança. Para ele, o que causava mais espanto aos cronistas não era a belicosidade em si, mas o objetivo da guerra. No que concerne às notas dos romances indianistas, percebe-se uma nova exposição do tema,

¹⁹ FAUSTO, Carlos. “O ritual antropofágico”. In: *Ciências Hoje*, n° 86, nov./dez. 1992. SBPC, pp. 88-89

insinuando ser a honra a principal motivação ao canibalismo. Construindo um quadro à imagem européia, a antropofagia acentua traços de coragem e grandeza do selvagem, embora causem "horror" ao espírito civilizado. O sacrifício reforça os elementos de moralidade levantados na trama (apesar de não ocorrer em nenhuma delas) e é o tema mais propício para o "narrador histórico" protestar e ressaltar os preconceitos dos cronistas.

Em *O guarani*, o narrador retrata minuciosamente a importância da guerra e sua recorrência no mundo primitivo, tornando significativo o capítulo "Combate", penúltimo da terceira parte. Se os aimorés eram verdadeiras feras assustadoras, dispostos a exterminar a casa de D. Antônio de Mariz, somente Peri, "*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 fortes e sequiosos de vingança*" (*O guarani*, p. 229) poderia vencê-los. O herói se rende traçando um estratagema para banir os inimigos de sua senhora. Na urdidura do episódio em que é feito prisioneiro, são inseridas notas:

Esposa do túmulo – "Dão a cada prisioneiro por mulher a mais formosa moça que há na sua casa; a qual moça tem o cuidado de o servir e dar-lhe o necessário para comer e beber." — Gabriel Soares de Sousa, *Roteiro do Brasil*, cap. 71. ("Notas" a *O guarani*, p. 310)

A verossimilhança do episódio, mais uma vez, ampara-se na obra de Gabriel Soares. Não se preocupa o narrador em interpretar o trecho citado, ou em expor a necessidade de dar "*o devido desconto*". Aqui, a informação é sintética e está conforme o fato narrado, portanto, nada a acrescentar. Igualmente, a nota "és livre", cuja função é a de elucidar detalhes sobre o ritual. A ferocidade própria do canibalismo será negada em razão do envolvimento afetivo da índia:

És livre - "Mas também há algumas que tomaram tamanho amor aos cativos que as tomaram por mulher, que lhes deram muito jeito para se acolherem e fugirem das prisões que eles cortam com alguma ferramenta que elas às escondidas lhes deram, etc." – Gabriel Soares de Sousa, *Roteiro do Brasil*, cap. 171. ("Notas" a *O guarani*, p. 310).

José de Alencar adota reiteradamente vários procedimentos, dentre eles a faculdade de concluir a partir de sugestões ou lacunas deixadas pelas crônicas. Ao "narrador histórico" é concedido o direito de avaliar, censurar e concluir fatos não explicitados. Devido à omissão de algum assunto, o narrador se encarrega de complementar a

informação, reforçar valores e sugerir o mundo primitivo o paradigma ideal, mesmo em se tratando de assuntos espinhosos. A antropofagia se afigurava a mais controvertida das particularidades nativas e, em virtude disso, é discutida com cuidado em todas as obras, cada vez mais enriquecendo-se os detalhes:

Sacrifício - "Os costumes dos aimorés não eram inteiramente conhecidos por causa do afastamento em que sempre viveram os colonos. Em algumas cousas porém assemelhavam-se à raça tupi; e é por isso que na descrição do sacrifício aproveitamos o que dizem Simão de Vasconcelos e Lamartinière a respeito dos tupinambás e outras tribos mais ferozes." ("Notas" a *O guarani*, p. 310)

Um ponto em comum nos livros é o fato de o ritual ser meramente mencionado, jamais concretizado. Em *O guarani*, a fim de desvendar esse episódio, o narrador traça dois estratégias: no primeiro caso, a inteligência superior de Peri o favorecerá para exterminar os aimorés. Disposto ao maior sacrifício para salvar sua amada — entregar a própria vida, o herói se envenena e as notas se integram com perfeição sob a autoridade de Humboldt e Dr. Sigaud:

Veneno - "Os indígenas fabricavam diversos venenos, e a sua perfeição foi objeto de admiração para os colonizadores. Humboldt, à vista dos seus conhecimentos toxicológicos, concluiu que devia ter havido na América antigamente uma grande civilização, e que dela haviam os selvagens herdado esses usos. Os principais desses venenos eram o *bororé* e o *uirari*." ("Notas" a *O guarani*, p. 311)

Curaré - "*Le bororé, dont le révérend père Gumilha a donné la description dans son Orenoco Illustrado, paraît être exactement le même dont l'aabbé Gilly parle dans son Histoire de l'Amérique, et qu'on désigne aujourd'hui par le nom de curaré. Suivant M. Humboldt, c'est un strichnos, et il ne faut pas le confondre avec le tucunas, composé toxique dont parle M. de la Condamine dans la relation de son voyage aux Amazones. — Dr. Sigaud, Du Climat et des Maladies du Brésil.*" (Idem. Ibidem.)

Em algumas horas — Sobre a violência do *curaré* diz ainda o Dr. Sigaud o seguinte:

"*En 1830, le président C. J. de Nymer apporta du Pará à Rio de Janeiro une petit portion de curaré qu'onfit prendre à petites doses à divers animaux, qui tous ont succombé em peu d'heares dans des convulsions violentes. Le docteur Lacerda, qui a longtemps pratiqué au Pará et au Maranhão, a fait, dit-on, d'importantes recherches sur les poisons indien encore inédites; le curaré est, de son aveu, un poison violeat, causant d'abord un état tétanique, ensuite une torpeur générale qui précède la mort.*" (Idem. Ibidem.)

Essas notas são porta-vozes da veracidade ficcional e acentuam o sacrifício a que Peri se dispunha ("*A alma nobre do índio prestes a deixar a terra parecia exalar já do seu invólucro; e pousando nos seus lábios, nos seus olhos, na sua fronte, esperava o momento de lançar-se no espaço para ir se abrigar no seio do Criador*" — *O guarani*, p. 253). Ao

assimilar na obra as citações dos estudiosos, o narrador, conscientemente, espera um produto final, que é traçar o percurso do seu trabalho na composição do selvagem. O vigor do veneno, referido pelos textos expostos, é expresso não no interior do romance, mas num espaço externo. Pelo amálgama de referências estrangeiras, a narrativa é manipulada indiretamente e o leitor é impelido a acreditar naquilo que lê.

Indissociavelmente relacionando a composição do selvagem com a manutenção do interesse da leitura, José de Alencar interrompe o episódio do sacrifício para retomá-lo capítulos seguintes. O leitor vivenciava o heroísmo, a capacidade infinda de Peri para salvar a família de Ceci. Entretanto, no capítulo "Sortida", Álvaro mata o aimoré que seria o carrasco do silvícola, possibilitando o final feliz. A seguir, Peri expõe as razões de sua entrega, interpretada pelo "narrador contemplativo": "*O que porém dava a esse plano um cunho de grandeza e de admiração, não era somente o heroísmo do sacrifício; era a beleza horrível da concepção, era o pensamento superior que ligara tantos acontecimentos, que os submetera à sua vontade, fazendo-os suceder-se naturalmente e caminhar para um desfecho necessário e infalível.*" (*O guarani*, p. 256) A direção dessa perspectiva é auxiliada pelas notas acima mencionadas, pois os textos citados confirmam a potencialidade do veneno e, portanto, a sagacidade do índio para projetar o plano. Contudo, ressalte-se a causa da salvação de Peri ser uma condição indispensável de sua intimidade com a natureza e da informação passada pela sua mãe²⁰. A tensão criada pela narrativa se dissolve na sucessão do episódio, quando Peri absorve da terra os recursos da sua salvação. Para se fazer bem entendido, Alencar insere duas notas que trazem consigo fontes apropriadas para impor limites verossímeis na ordem ficcional:

Contraveneno — "Segundo Humboldt, o açúcar é um contraveneno do *curare*. Os índios porém conheciam naturalmente contras muito mais eficazes, e que hoje ignora-se, do mesmo modo que o da cascavel." ("Notas" a *O guarani*, p. 311)

Seta ervada - "O *curarê* também servia aos índios para ervarem as suas setas, e nesse caso tinha uma preparação especial. Vide Gumilha, *Orenoco Ilustrado*." (Idem. *Ibidem*.)

²⁰"Sua mãe, quando ele partira para a primeira guerra, lhe tinha revelado esse segredo que devia salvá-lo de uma morte certa no caso de ser ferido por alguma seta ervada./ Vendo o desespero de sua senhora, o índio sentiu-se com forças de resistir ao torpor do envenenamento que começava a ganhar-lhe o corpo, e ir ao fundo da floresta e procurar essa erva poderosa que devia restituir-lhe a saúde, o vigor e a existência." — *O guarani*, p. 268

Se a sagacidade humana — por intermédio de Álvaro — não tivesse obstruído o ritual antropofágico, os mistérios da mata teriam sido eficazes o bastante para dizimar toda a negatividade daquele mundo edênico. O relacionamento entre Peri e os aimorés revela o poder incontestável do Bem sobre o Mal no universo imaginado por Alencar, a despeito das provações pelas quais teriam de passar seus heróis. É exatamente a partir da confirmação dessa soberania que a obra indianista alencariana sugerirá a promessa de uma identidade brasileira sublime e grandiosa. Entretanto, a grandiosidade do mundo primitivo — aquele que teria sobrevivido às intempéries — coaduna-se com a perspectiva civilizada de virtude e heroísmo. Em função disso, a narrativa alude ao canibalismo, mas traça estratégias de impedimento. Em *O guarani*, o estratégia inicialmente empregado era o “castigo” que iria dizimar toda a tribo aimoré com a carne de Peri contaminada. Acontece que o nível ideológico da obra se impõe e opta por extinguir os antagonistas selvagens de acordo com o ritual de purificação, representado pelo fogo. Sob esse prisma, o incêndio no Paquequer purga o mundo primevo, gerando morte para o posterior renascimento de raça considerada superior.

O canibalismo em *Ubirajara* também não será efetivado, mas o recurso é outro. Nesta obra, o narrador lança mão de um ingrediente de grande implicação no romance romântico: o par amoroso. Podemos ver nele um impulso estético harmonizado a fins ideológicos e voltado para anseios do público incipiente. A substância lírica ingressa na narrativa a fim de suspender o clima guerreiro, completar a arquitetura moral e psicológica do herói, realçando sua postura simultaneamente firme e afetuosa e, finalmente, driblar, ao final do livro, as possibilidades antropofágicas. O surgimento da mulher no livro colabora, então, para tornar aceitável o panorama pacífico e amoroso; panorama esse acentuado de modo puramente convencional:

"Salta uma corça da mata e veloz atravessa a campina.
Mais veloz a persegue gentil caçadora com a seta embebida no arco flexível.
Ergue-se Jaguarê." (*Ubirajara*, p. 1141)

A descrição feminina é exemplar: a "cor de ouro" da faixa a caracteriza como "filha da valente nação dos tocantins", a "liga vermelha" dizia "que nenhum guerreiro jamais possuía a virgem formosa" (p. 1141). Beleza e virgindade: a atmosfera de pureza

paradisiaca definida com precisão. Tais características acompanharão Araci por toda a obra, a partir de figuras esboçadas com frases delicadas, num modelo de feminilidade cuja honra é guardar-se para aquele único que a conquistará entre os demais. Esse episódio constitui um momento exemplar de evocação do mundo medieval: o cavaleiro e a dama. Em nome deles, esquematiza-se o tema do amor eterno e indissolúvel, quando verdadeiro.

Atraído pela jovem caçadora, Jaguarê não cede aos seus encantos, apesar do mútuo envolvimento. Não obstante à necessidade do amor na vida do homem, o narrador, por intermédio do herói, deixa bem claro que nada excede aos interesses nacionais, o que era, nesse caso, a conquista de um nome de guerra:

"— Não, filha do sol; Jaguarê não deixou a taba de seus pais onde Jandira lhe guarda o seio de esposa, para ser escravo da virgem. Ele vem combater e ganhar um nome de guerra que encha de orgulho a sua nação." (*Ubirajara*, p. 1142)

Esta fala, subsequente ao pedido de Araci para lutar por ela contra os índios de sua tribo, revela que o objetivo do jovem caçador era transformar-se num guerreiro. Nada poderia interpor-se no seu caminho. Encher sua nação de orgulho é o dever do herói nacional, determinado a cumprir seu destino, que não tarda a acontecer. Por isso, o narrador interrompe o entretenimento amoroso que se inicia para retornar ao ambiente bélico, fundamental para Jaguarê ser aclamado guerreiro:

"Do outro lado da campina assoma um guerreiro.

Tem na cabeça o canitar das plumas de tucano e no punho do tacape uma franja das mesmas penas.

É um guerreiro tocantim. De longe avistou Jaguarê e reconheceu o penacho vermelho dos araguaiaias.

As duas nações não estavam em guerra, mas sem quebra da fé pode um guerreiro, cansado do longo repouso, oferecer a outro guerreiro combate leal." (*Ubirajara*, p. 1142)

O encontro de Ubirajara e Araci e, a seguir, do herói com Pojucã suscitam mais uma inserção do "narrador histórico" para "esclarecer" os fatos, dar o tom prodigioso à obra e repelir possíveis desconfianças quanto à verossimilhança. Entretanto, desde o início do romance, o leitor sabe que Jandira era a virgem que ficara na tribo aguardando o retorno do herói. Inconformada com seu desprezo, a selvagem sai em busca do seu suposto noivo, que a havia designado para "*esposa do túmulo*" do guerreiro. Os dois rituais — canibalismo e a

relação com uma formosa virgem — são interrompidos para manter a castidade e o "espírito civilizado" da obra. Ambos são apenas mencionados a fim de articular os costumes do selvagem no universo de dignidade, respeito à honra e tradição. Com o intuito de revigorar esses valores, podemos acompanhar a interpretação do autor nas seguintes notas, nas quais salientam-se os elementos constituintes da honra aborígene:

Escravo — Acerca das leis do cativo entre os índios leiam-se os dois capítulos XV e XVI, que a este assunto consagrou Ives d'Evreux, citado.

Os cativos viviam em plena liberdade na taba de seus senhores, e era muito raro que fugissem, porque se consideravam ligados por um vínculo desde o momento em que o vencedor lhes calcava a mão sobre a espádua. Quebrar esse vínculo, era por eles considerado uma desonra.

Até os prisioneiros destinados ao suplício, preferiam a morte gloriosa a se rebaixarem pela fuga no conceito de seus inimigos. "Muitas vezes as mulheres tomavam substâncias que provocavam o aborto, não querendo passar pela miséria de verem trucidada a prole; e não raro favoreciam a fuga dos tristes maridos d'alguns dias pondo-lhes comida nos bosques e até escapulindo-se com eles. Frequentemente sucedeu isto a prisioneiros portugueses; os índios brasileiros porém julgavam desonra a fuga, nem era fácil persuadi-los a tomá-la." Southey, cap. VII, onde cita *Notícias do Brasil*, II, 69, e Herrera 4, 3, 13.

Abbeville ainda é mais explícito: — "*Et bien que estant desliez et libres comme ils sont, ils puissent fuir et se sauver — si est ce qu'ils ne font jamais encore qu'ils soient assurez de estre tuez et mangez au bout de quelques temps. Car si quelqu'un des prisonniers s'estait eschapé pour retourner en son pays, non seulement il serait tenu pour un couaen eum, c'est a dire poltron et lasche de courage; mais aussi ceux de sa nation mesme ne manqueroient de le tuer avec mille reproches de ce qu'il n'aurait pas eu le courage d'endurer la mort parmi ses ennemis, comme si ses parents et tous ses semblables n'etaient assez puissants pour venger sa mort, etc.*" — pág. 290.

As leis da cavalaria no tempo em que ela floresceu em Europa não excediam por certo em pundonor e brios à bizzarria dos selvagens brasileiros. Jamais o ponto de honra foi respeitado como entre estes bárbaros, que não eram menos galhardos e nobres do que esses outros bárbaros, godos e árabes, que fundaram a cavalaria.

Aí está uma pedra de toque para aferir-se o caráter do selvagem brasileiro, tão deprimido por cronistas e noveleiros, ávidos de inventarem monstruosidades para impingi-las ao leitor. Nem isso lhes custava; pois a raça invasora buscava justificar suas crueldades rebaixando os aborígines à condição de feras, que era forçoso montar. ("Notas" a *Ubirajara*, p. 1195)

As interpretações do "narrador histórico" enfatizam as imagens medievais reputadas ao selvagem. As expressões "leis do cativo", "morte gloriosa", "se rebaixarem pela fuga" fundamentam, de uma maneira precisa, os atributos virtuosos do universo primitivo. Nos dois últimos parágrafos da nota, insistindo na idéia de serem os costumes indígenas ainda superiores se comparados com os homens civilizados, José de Alencar trata do caráter do selvagem brasileiro, repetindo a concepção sobre os cronistas apresentada desde a

"Advertência". O ritual em si mesmo definir-se-ia segundo forma pré-lógica e pré-civilizada de vida. Tudo aquilo, de certa maneira, reprovado pelos cronistas estaria similarmente localizado no mundo europeu. O recurso empregado para purificar a imagem do índio foi sincronizar seus costumes aos dos conquistadores. Com tal identificação, o escritor alimenta a idéia de que as primeiras interpretações sobre o nativo adviriam de noções preconceituosas, as quais necessitavam urgentemente de reavaliação.

Buscando justificativa histórica para seus argumentos, o escritor cearense cita Southey, Ives d'Evreux e Abbeville sem ressalvas. Da íntima relação nota/enredo surge a verdadeira missão do artista romântico. Para ele, sua obra era um instrumento de combate e deveria expressar os paradigmas para uma sociedade constituída de cidadãos tão nobres quanto teriam sido seus antepassados. Imbuído desse princípio, cabia a ele restaurar as qualidades indígenas a despeito das noções já consagradas pela história, por isso ele reproduz as mesmas notas nos três livros. O tema da antropofagia, brevemente exposto em *O guarani* com o nome de "O sacrifício", será aqui mais criteriosamente desenvolvido em nota intitulada "O suplício":

O Suplício — Outro ponto em que assopra-se a ridícula indignação dos cronistas é acerca da antropofagia dos selvagens americanos.

Ninguém pode seguramente abster-se de um sentimento de horror ante essa idéia do homem devorado pelo homem. Ao nosso espírito civilizado, ela repugna não só à moral, como ao decoro que deve revestir os costumes de uma sociedade cristã.

Mas antes de tudo, cumpre investigar a causa que produziu entre algumas, não entre todas as nações indígenas, o costume da antropofagia. Disso é que não curaram os cronistas. [...]

O canibalismo americano não era produzido, nem por uma nem por outra dessas causas.

É ponto averiguado, pela geral conformidade dos autores mais dignos de crédito, que o selvagem americano só devorava ao inimigo, vencido e cativo na guerra. Era esse ato um perfeito sacrifício, celebrado com pompa, e precedido por um combate real ou simulado que punha termo à existência do prisioneiro. [...]

Não há porém escritor sério que deixasse notícia de fatos daquela natureza; e não me recordo de nenhum que referisse exemplo de serem devoradas mulheres e meninos; salvo quanto aos últimos, o filho do prisioneiro de guerra (*Not. do Brasil*, II, 69), do que tenho razão para duvidar.[...]

Releva notar que a idéia da antropofagia já era comum na Europa, antes do descobrimento da América; não só pelas tradições dos bárbaros, como pelas credices da Média Idade, nas quais figuravam gigantes e bruxas, papões de meninos. Que tema inesgotável para a imaginação popular não veio a ser a primeira notícia, senão conjectura, sobre o canibalismo do selvagem brasileiro? [...]

Não era porém a vingança a verdadeira razão da antropofagia. [...]

A vingança pois esgotava-se com a morte. O sacrifício humano significava uma glória

insigne reservada aos guerreiros ilustres ou varões egrégios quando caíam prisioneiros. Para honrá-los, os matavam no meio da festa guerreira; e comiam sua carne que devia transmitir-lhes a pujança e valor do herói inimigo.[...]

Transportemo-nos agora, não como homens e cristãos mas como artistas ao seio das florestas seculares, às tabas dos povos guerreiros que dominavam a pátria selvagem; e quem haverá tão severo que negue a fera nobreza desse bárbaro e tremendo sacrificio? [...]

No Brasil é que se tem desenvolvido da parte de certa gente uma aversão para o elemento indígena de nossa literatura, a ponto de o eliminarem absolutamente. Contra essa extravagante pretensão lavra mais um protesto o presente livro. Para concluir com este ponto, observaremos que nem todas as nações selvagens eram antropófagas; e que em minha opinião esse costume, bem longe de ser introduzido pela raça tupi, foi por ela recebido dos Aimorés e outros povos da mesma origem, que ao tempo do descobrimento apareceram no Brasil." ("Notas" a *Ubirajara*)

O núcleo dessa nota é o estabelecimento de um valor heróico para a antropofagia. Para corroborar seu ponto de vista, José de Alencar investiga e cita Simão de Vasconcelos e Ferdinand Denis, ambos passíveis de censura; ou se refere genericamente a "*escritores sérios*", dada a visão heróica do sacrificio. O autor chama a atenção do público para a interpretação desse costume, ferozmente descrito na pena dos cronistas, "*que transformava os selvagens em verdadeiros carniceiros*." Em seguida, compara a vida primitiva com a européia e debruça-se sobre a natureza indígena para enxergar nobreza nesse rito por ele próprio chamado de "*bárbaro e tremendo*".

O último parágrafo introduz uma breve exposição da consciência literária, referindo-se à prevenção de "alguns" quanto ao uso de elemento indígena na literatura. Nesse processo, o autor afirma "*mais um protesto do presente livro*", qual seja, o de opor-se à pretensão de excluir o tema selvagem da criação das letras brasileiras. Pode-se inferir que, com essas palavras, as notas procuram resolver o problema da crítica e, ao mesmo tempo, imputar ao romancista a condição de melhor intérprete dos seus livros. Dirigindo-se de modo análogo ao leitor principiante, os textos marginais são um auxílio crítico e interpretativo. Confrontado com uma visão outra — o documento —, o público é impelido a assimilar o narrado seguindo as indicações dos rodapés, ao mesmo tempo que é aconselhado a acompanhar a escrita das notas. O problema da antropofagia lança luzes para a questão da castidade, por ser tema inerente ao canibalismo, sobretudo ao considerar uma das etapas do ritual uma última relação sexual do guerreiro com "*mulheres livres*", assunto que abordarei mais adiante.

A virgindade é valor feminino proporcional à honra para o homem, daí a existência

de inúmeras notas a respeito:

A liga vermelha – Era este um dos mais curiosos e interessantes ritos dos tupis.

Quando a menina atingia a puberdade, depois de sua purificação, da qual tratam os autores, especialmente Orbigny e Thevet, a mãe punha-lhe nas pernas, abaixo do joelho, uma liga de fio de algodão tinta de vermelho, de três dedos de largura, e tecida no próprio lugar, de modo que uma vez fechada, não era mais possível tirá-la. Vide Gabriel Soares, cap. 153.

A essa liga chamavam *tapacora*, e não podia trazer senão a virgem, de modo que se acontecesse quebrar a castidade, havia de rompê-la, para que todos conhecessem sua falta. Eis como Gabriel Soares se exprime a este respeito no cap. 152: "E como o marido lhe leva a flor, é obrigada a noiva a quebrar estes fios para que seja notório que é feita dona; e ainda que uma moça destas seja deflorada por quem não seja seu marido, ainda que seja em segredo, há de romper os fios de sua virgindade, que de outra maneira cuidará que a leva o diabo, os quais desastres lhe acontecem muitas vezes, etc."

Este simples traço é bastante para dar uma idéia da moralidade dos tupis, e vingá-la contra os embustes dos cronistas que por não compreenderem seus costumes foram-lhes emprestando gratuitamente, quanto inventavam exploradores mal informados e prevenidos.

Em que sociedade civilizada se observa tão profundo respeito pela união conjugal, a ponto de não consentir-se que a mulher decaída conserve o segredo de sua falta, e iluda o homem que a busque para esposa?

A resignação com que a moça culpada rompia a liga da virgindade, e fazia confissão pública de seu erro, é um exemplo da lealdade do caráter tupi e da veneração que inspiravam os ritos de sua religião.

Nega Southey, cap. VIII, que a liga vermelha e o respeito que ela inspirava indicassem guarda da castidade, porquanto a castidade como a caridade é virtude da civilização; do mesmo modo considera o amor uma delicadeza da vida civilizada. São paradoxos de escritor. Sentimentos naturais à criatura humana, desenvolvem-se nela em qualquer estado e condições.

Não é possível negar a castidade da mulher tupi; além desse recato da virgindade, prova-a de modo cabal a continência que homens e mulheres guardavam em certas circunstâncias. Assim, nenhum homem tinha relações com a mulher inúbil, nem ela o consentia; o próprio marido não violava essa lei, embora tivesse a esposa em seu poder. Gabriel Soares cit. Durante a gravidez e a amamentação interrompia-se absolutamente o ajuntamento conjugal. (Barlaeus, 2ª ed.).

Onde está a sociedade civilizada, que observe leis tão rigorosas, e refreie os instintos sensuais com a severidade usada pelos tupis?

Poderíamos fazer muitas outras observações que reservamos para um estudo especial acerca dos selvagens brasileiros." ("Notas" a *Ubirajara*, p. 1191)

Barlaeus, Gabriel Soares, Orbigny e Thevet são escritores que teriam "acertado" na descrição do rito sobre a "liga vermelha", figurando os valores reputados nossos à altura da idealização romântica. José de Alencar os cita e acompanha de perto as palavras dos autores, ao afirmar que o "*simples traço é bastante para dar uma idéia da moralidade dos tupis, e vingá-la contra os embustes dos cronistas*". O problema principal residia no desconhecimento e desinformação e, por isso, caberia ao seu "narrador histórico" a função

de regular as versões e testemunhos, indicando aos leitores as variantes mais apropriadas na sua ótica.

Após citar e comentar as "*fontes certas*" sobre o rito, o narrador abordará os "*paradoxos*" de Southey, porque este negava tanto a castidade da índia quanto o sentimento de amor, tidos por civilizado. O fato de a linha de raciocínio de Southey não estar à altura da representação ambicionada levou historiador inglês ter sua obra censurada pelo narrador de Alencar. Isso nos lembra o tratamento concedido a Gabriel Soares, comprovando que a "crítica severa" não se referia aos cronistas em si, mas a idéia dos índios por eles sugerida. Da mesma obra, o autor de *Iracema* pode extrair elementos condignos da vida selvagem fantasiada e, nesse caso, servirão de lastro verossímil dos livros; ou pode renegá-las, repreendê-las pelo suposto preconceito desenvolvido. O "narrador histórico" argumenta comparando a vida conjugal de ambos os mundos. Entre os índios, o romancista afirma que não havia relações com a "*mulher inúbil*", nem no período de gravidez e amamentação, provas de leis rigorosas e freios ao instinto sensual, ausentes na sociedade civilizada.

Cabe ressaltar, ainda, que a nota "liga vermelha", além de reforçar moralmente os valores europeus do livro, acentuando a importância da castidade, os comentários citados conferem veracidade tanto ao episódio imediato quanto ao romance *Iracema*, referindo-se à principal condição da heroína, a virgem dos lábios de mel. Pode-se dizer que o sentido da nota é centrípeto, pois converge para o cerne do projeto literário do autor ao retomar padrões espalhados nos três livros. Superestimado o valor da virgindade do mundo selvagem, os incidentes vividos pela índia tabajara ganhariam proporções mais acentuadas na mente do leitor.

Outra nota mencionada em *O guarani* e aqui mais criteriosamente desenvolvida é a "esposa do túmulo", cuja relação com o enredo também nos possibilita compreender a visão de mulher e o papel da castidade para consubstanciar o ideal de sociedade segundo os romances de José de Alencar:

Esposa do túmulo — Este rito selvagem é muito conhecido, e dispensa-me de transcrever o que acerca dele escreveram os cronistas.

Mais uma prova do caráter generoso e bizarro do selvagem brasileiro. Longe de torturarem seu prisioneiro, ao contrário, se esforçavam em alegrar-lhe os últimos dias pelo amor; davam-lhe uma esposa; e tão grande honra era esta que o vencedor a reservava para sua filha ou irmã virgem; e se não a tinha, para a filha de algum dos principais da taba.[...]

Se os selvagens, que nada praticavam sem uma razão justificativa, só tinham em mira

devorar os filhos do cativo, para que dar-lhe uma esposa ilustre? Mais sagazmente procederiam adjudicando-lhe diversas mulheres para terem maior criação a matar.

Está se conhecendo que o tal banquete não passa de um invento de cronistas, que entenderam as outras palavras dos índios tão bem como a de *cunhãmembira* que eles diziam significar filho do inimigo.[...]" ("Notas" a *Ubirajara*, p. 1192)

Desempenhando papel marcante nesse período literário, a mulher passa a ser idealizada a partir de duas tendências: a do anjo e a do demônio. A primeira é a purificadora, capaz de enobrecer a alma do homem e fortificá-lo, aproximando-o de Deus: desperta-lhe a sensibilidade para o belo, encoraja-o na sua missão política ou patriótica, revigora-o moralmente. É a benfeitora, a conselheira, a inspiradora, que reflete a luz divina. Desenvolve-se, pois, a mística do primeiro amor que, por ser puro, é verdadeiro, devoto e alicerçado num ponto fixo: o lar. E em sua sinceridade e nobreza, torna-se uma virtude. No segundo caso, a mulher-demônio, o amor é febre que consome, é perdição, loucura e, muitas vezes, tem o sabor de profanação, de vício e destruição²¹.

Nos romances indianistas de José de Alencar, o amor é enquadrado no primeiro tipo, o angelical, purificado. Se a interrupção do ritual do sacrifício permite-nos depreender o valor civilizado do livro, o fato de não se consumir nem sequer uma etapa desse rito (a esposa do túmulo) contribui para compreendermos a função da castidade na estrutura da sociedade. É ela quem assegura a pureza da raça brasileira, descendente do nobre guerreiro e da ideologia do narrador. Se o herói do romance era o original, o primeiro, também aquela que o receberia deveria ser. A virgem desempenha o papel de garantir o caráter de uma raça cândida, genuína, sem mistura, nem alteração. É importante lembrar, ainda, que essa perspectiva virginal também é uma característica dos valores europeus, cristãos. O mundo retratado é totalmente selvagem, mas o comportamento das personagens e o desfecho da narrativa extravasam demonstrações das virtudes bíblicas e senhoriais. O grau de submissão à ordem civilizada se evidencia pela fidelidade a seus princípios.

Os costumes indígenas, elucidados na trama e confirmados nas notas, visam a resgatar a auto-estima do povo, pois oferecem valores com os quais ele poderia se identificar. Daí a função da nota para estabelecer a situação da mulher e do homem, em circunstâncias lírico-amorosa e guerreira. Em *O guarani* e *Iracema*, o desenvolvimento

²¹COSTA, Emília Viotti da. "Concepção do amor e idealização da mulher no Romantismo. – Considerações a propósito de uma obra de Michelet", In: Revista Alfa, n° 4, set. 1963. p. 38

dessas representações ficam mais ao encargo das tramas. Nelas, o "narrador contemplativo" acumula índices para criar valorosas personagens representantes do mundo feminino e masculino. Sobre esse ponto, há uma pequena mostra de notas nos dois primeiros romances, aprofundadas em *Ubirajara*. A fixação dessas imagens deve ser tomada na dimensão de instrumento didático, como eram os rodapés, considerando igualmente a função hermenêutica desse texto.

A construção das personagens obedece às leis da verossimilhança impostas pela obra literária e questionadas pela crítica contemporânea do autor. Observando, comparativamente, as linhas mestras do processo de elaboração das obras, vemos deflagrado um conjunto de procedimentos, norteados pela missão civilizatória. Munido pelo referencial europeu, José de Alencar reproduz nos três livros as mesmas descrições e citações, atribuindo às notas o papel determinante do sentido. Em *O guarani* e *Iracema*, a natureza exuberante se estende nas grandezas de Ceci e Iracema e as materializa relacionadas à selva brasileira. José de Alencar, consciente da relação que estabelece entre o homem e o espaço, aprofunda a defesa de sua tese apoiando-se na documentação existente e indicando a feição dessas personagens. Em *Ubirajara*, o caminho escolhido é a exaltação do comportamento da selvagem ante os valores morais dos códigos cristãos, e igualmente sustenta essa perspectiva em dado externo à narrativa — as notas.

A fim de reforçar a honra do nativo nos seus mais diversos aspectos, Alencar reputa à virgindade da índia um comportamento de lealdade à semelhança da fidelidade às leis de guerra do selvagem. A narrativa desenvolve uma concepção não exclusivista e monogâmica do amor, o que se vê pelo duplo casamento de *Ubirajara*. Antes disso, o emblema é o recato, a porta para a construção de um lar estável, fruto da virtude feminina. O andamento do livro sugere serem o recato e a virgindade pontos de maior importância para a construção de uma sociedade e projeta esse comportamento ao nível de premiação:

O combate nupcial — Este rito de ser a virgem requestada, o prêmio do valor e da coragem, é atestado por grande número de escritores.

Barlaeus, pág. 420 — "*Lucta et bastaram concursos decertare gloriosum, finis spectantium voluptas est, presertim amantium foemina de cujusque fortitudine et victoria pronuntiat, sic in proximo pignora, pugnandi irritamenta sunt fortitudinis proecones, ciborum administræ*". ("Notas" a *Ubirajara*, p.1194)

A obra de Gaspar Barlæus, *História dos Feitos Recentemente Praticados Durante Oito Anos no Brasil*, entra no romance como exercício de citação. O efeito literário desse trabalho de recorte e dedução é conformar, a partir de certos pressupostos, as identidades brasileiras. Se investigarmos a referência fornecida, veremos que inúmeros elementos são retirados da obra de Barlæus, humanista encarregado de escrever a história dos oito anos do governo de João Maurício de Nassau no Brasil. A semelhança de idéias sobre a castidade entre essa obra e a nota de Alencar, sobretudo no tocante à natureza, nos leva a citar o trecho abaixo:

"Quando cai a noite, propícia aos amores, os jovens na flor da idade e que já pensam em casar andam pelo acampamento e pelas barracas, e a eles se unem as donzelas com igual simpatia e afeto. Começam então cantos e danças, ficando as moças atrás dos namorados: isto é um sinal de pedido de casamento. Sempre que se pede a mão de uma virgem, o namorado oferece ao pai dela presentes, não procurados para as delícias feminis ou para ornato das futuras esposas, mas consistentes em caça e mel. Levam ao rei espontaneamente e a cada homem bastantes gados e frutos, o que é recebido como uma honra. [...]

As virgens que desejam casar com honra sua e dos pais são guardadas em casa, sob os cuidados destes, até se manifestarem com as regras os sinais da puberdade. As mães revelam este segredo aos adivinhos, e estes ao rei, que julga poder a donzela casar honestamente, louvando a virgem e sua mãe pela guarda da virgindade. [...] Em seguida, num laço dextro, atira com um dardo a uma grinalda posta na cabeça da noiva. Se com o tiro ofende e fere-lhe a cabeça, lambe de o sangue, e isto lhe promete vida mais longa.

Todos quantos se distinguem na luta, no combate com lanças e na caça consideram-se os mais nobres e entram no número dos heróis. Além disso, pela excelência do seu valor e fortaleza, merecem ser ambicionados pelas próprias virgens, pois julgam que os melhores nascem dos melhores e que não é vão o nome da nobreza. mas se transfunde com o sangue.

São assaz severos os casamentos, apesar de serem polígamos os tapuias. [...] São raros os adultérios, cuja punição se permite aos maridos. O marido expulsa de casa a ré de violação do tálamo, depois de açoitá-la, e mata aquela que surpreende em flagrante [...]"²²

Deste trecho, extrai-se a idéia dos cantos e danças, da importância da virgindade e a louvação da virgem, dos combates, todos emblemas de nobreza e valor. Trata, ainda, da poligamia admitida aos homens. O crédito conquistado pelo "narrador histórico" autoriza que se introduza uma nota para fornecer o conceito essencial dos relacionamentos indígenas, prescindindo de referência a cronistas, pois em observações anteriores eles já haviam sido mencionados. As citações não precisavam ser completas ou exatas, pois o poder das suas afirmações — e do raciocínio erudito que as justificava — estava insinuado

²²BARLÆUS, Gaspar. *História dos feitos recentemente praticados durante oito anos no Brasil*. Trad. de Cláudio Brandão. Recife: Fundação de Cultura Cidade de Recife, 1980. P. 261-2

em outras circunstâncias. Portanto, ao fundamentar a poligamia de Ubirajara, o autor comenta sem fonte, restringindo-se a revelar sua própria avaliação do episódio:

Nunca Jandira ofereceria sua rede de esposa — Araci representa o amor da virgem tupi, segundo o costume tradicional de sua nação, que admitia a comunidade e partilha do amor como um privilégio do guerreiro ilustre. Ser amada exclusivamente, significava para a mulher selvagem, ser amada por um guerreiro obscuro. Jandira representa o exclusivismo do amor, que muitas vezes devia lutar com a lei tradicional; porque é um impulso da natureza, a qual não é dado ao homem aniquilar embora muitas vezes a sopite. ("Notas" a *Ubirajara*, p. 1198)

Em nome de uma adequação aos valores da sociedade do século XIX, José de Alencar preconiza a liberdade das relações do selvagem, considerando-as valorosas para o guerreiro. Contrariando a interpretação vigente que veria esse comportamento de forma preconceituosa, o escritor prefere ele mesmo explicar a especificidade do episódio. É claro que, como romance de temática épica, *Ubirajara* obedece a uma das fórmulas mais típicas da estrutura da narrativa: o relato de uma ação central de natureza heróica, enriquecida por episódios ligados à trama nuclear, sendo pelo menos um de essência lírico-amorosa. O livro põe em primeiro plano o desenvolvimento do perfil do herói, provendo-lhe sucessivas provas de demonstração de sua integridade moral, igualmente ao que ocorrera a Peri. Aqui, o triângulo amoroso, velho expediente da história romanesca para ganhar o interesse do leitor, é elemento complicador de praxe e o responsável para conduzir a obra até o fim sem, contudo, permitir que tradicionais costumes indígenas (antropofagia, por exemplo), elucidados na trama e confirmados nas notas, possam ocorrer.

Entretanto, situações que remontam à feição guerreira do índio são bem-vindas para penetrar no íntimo do leitor e instituir o heroísmo como uma característica daqueles tempos pretéritos. Por isso, pautando-se por Gonçalves Dias e Marcgraff, José de Alencar não apenas evidencia o ritual de conquista da noiva, mas ainda permite a ocorrência desse episódio na obra. Em nota, ele informa:

A figura da noiva — Esta prova de destreza era muito usada pelos selvagens. Marcgraff descreve a espécie de torneio que eles faziam divididos em duas turmas, a ver qual levava mais depressa o seu toro ao lugar destinado para acampamento. *Historia Naturalis Brasiliae*, liv. 8º, cap. 12.

Conclui com estas palavras: "*qui deinceps tempus terunt hastiliéus certando, luctando, currendo; quibus certaminibus duce foeminae ad id selectoe proesident et judicant de*

singulorum virtute et victoribus".

Estes certames guerreiros, esses jogos de luta, combate e carreira, presididos por mulheres que julgavam do valor dos campeões e conferiam prêmio aos vencedores, não cedem em galanteria aos torneios da cavalaria.

Acerca da prova a que acima nos referimos escreveu o Dr. Gonçalves Dias — *Brasil e Oceania*, cap. 10, *Revista do Instituto*, tom. 30, parte 2ª, pág. 155: "Um toro de barrigudo em um cabo delgado e de fácil prensão, semelhante aos soquetes ou macetes de que ainda entre nós se usa em muitas partes para bater a terra das sepulturas, posto que mais poderoso que este ou um grande pedaço de tronco de palmeira, era colocado no meio do terreiro. Vinha o guerreiro correndo, tomava o tronco, continuava a carreira, saltava fossos, subia elevações, arrojava-se às vezes ao rio com ele, e quem chegava primeiro e levava mais longe a carga, esse ganhava a palma e mulher que tinha de ser esposada. Explicou-se esse costume, de que trata Barlaeus, Marcgraff e outros, e que ainda conservam algumas tribos do Piauí pela necessidade que tinha o guerreiro de defender a mulher, e para que em ocasião de perigo a pudesse salvar fugindo". ("Notas" a *Ubirajara*, p. 1198)

José de Alencar trata da específica qualidade que o heroísmo do índio deveria designar. Para tanto, serve-se de dois autores, Gonçalves Dias e Marcgraff e confere a eles todo o potencial do episódio. Embora sua preocupação seja com o brasileiro, o nativo representa a virtude e corresponde ao molde ideal para o novo país. Daí a identificação das suas proezas passarem por provas que significam a trajetória percorrida para se transformar em herói. Visando à constituição de família, instituição fortemente valorizada com o objetivo de formar uma linhagem, os símbolos de mulher virtuosa e homem honrado são retratados aqui. O romance nos leva a testemunhar o processo e formação da nacionalidade cujas virtudes de lealdade e fidelidade são preconizadas desde o mais longínquo momento, o que se verifica também pela nota "O camucim da constância". Ao inserir essa citação na obra, José de Alencar novamente reproduz conceitos e noções acerca do selvagem, voltando-se dessa vez ao tema da valentia do índio:

O camucim da constância — Lê-se no *Tesouro do Amazonas* cit., tom. 3 da *Revista do Instituto*, pág. 169: "O quinto predicado que também, como muitas outras nações, conservam os arapiuns é a prova da valentia quando casam; é um exame prévio ou o primeiro princípio, como se diz nas Universidades, às suas bodas, e uma experiência ou tentativa de seu valor para mostrarem que posto casem não é por efeminados, mas por valentes. Há diversos gêneros dessa prova de valentia; mas uma mui ordinária nos índios arapiuns é encherem uns grandes e compridos cabaços das formigas que chamam saúgas (saúvas) grandes e mui bravas; ferram na carne com tanta ou mais valentia que os cães de fila; com proporção à grandeza destes e pequenez daquelas; porque os cães assim vêm a largar; mas as saúvas não largam ainda que as matem, e antes perderão a cabeça, ficando com as torqueses cravadas na carne, do que soltarem elas a presa; por isso usam delas alguns cirurgiões quando querem coser alguma cicatriz com segurança, sem usarem pontos, como adiante dizemos.

Cheios pois os cabaços de saúvas, não só famintas, mas quando estão com fome talvez de dias... e sobre isso bem enraivadas com sacudidelas, presentes todos os velhos e graves da missão, sai a terreiro o noivo examinando, destapam-se os cabaços nos quais intrépido mete os braços, a que logo acodem as filas, já para saciar a fome, já para desabafar a ira e já para provar e castigar o bacharel, o qual, posto que as dores o façam mudar de cores, torcer a boca, tremer o corpo, levantar as sobrancelhas e arrebentar as lágrimas; tenha paciência, que se quer, há de aturar a bucha, enquanto os examinadores, já bebendo-lhe à saúde e já dando voltas em bailes, se vão regalando à sua custa”, etc. (“Notas” a *Ubirajara*, p. 1200)

Ubirajara é o servo brilhante e excede a todos na conquista da noiva Araci. Dimensionando o alcance desse episódio, era necessária a referência externa e o texto do Padre João Daniel, *Tesouro Descoberto do Rio Amazonas*, ajustava-se bem. Uma espécie de “bíblia ecológica”, reproduzindo as palavras de Leandro Tocantins na Introdução da obra²³, o livro foi escrito entre 1757 e 1776 e, por iniciativa de Varnhagen, no ano de 1841 o IHGB publicou a parte mencionada por José de Alencar. O jesuíta aqui não se enquadra na lista dos missionários que figuravam os selvagens “feras humanas”. Pelo contrário, a ênfase corajosa do índio reforça o narrado e explica o sucesso do herói, notável na execução de seus costumes.

Para responder as indagações sobre o conceito de nacionalidade que permeavam o Brasil do século XIX, era necessário narrar os fatos mais notáveis do povo. Mas essa narrativa precisava ser suave, interessante e, sobretudo, facilmente depreendida pelo leitor comum. Por isso, Alencar julgava necessário explicar suas obras. Peri passou por provas incríveis e defendeu sua amada de todos os perigos. O mesmo ocorreu com Ubirajara. A força, a coragem e astúcia de ambos advêm do íntimo conhecimento das florestas, rios, montanhas e animais sobre os quais reinavam absolutos. E as notas estavam lá, funcionando como abrigo da verdade ao fornecer fontes e autoridades de historiadores que legitimavam as qualidades do selvagem.

Por intermédio das proezas desses heróis, no final funda-se uma imagem paradisíaca, possibilitando a criação de um passado lendário para o país e transformando a história brasileira num mito edênico. É neste ponto que cabe a leitura das últimas notas dos romances *O guarani* e *Ubirajara*:

²³ TOCANTINS, Leandro. “Introdução”. In: DANIEL, João. *Tesouro Descoberto do Rio Amazonas*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1976.

Tamandaré - "É o nome do Noé indígena. A tradição rezava que na ocasião do dilúvio ele escapara no olho de uma palmeira, e depois povoara a terra. É a lenda que conta Peri." ("Notas" a *O guarani*, p. 311)

Tomou a esposa nos ombros — Era entre as mulheres selvagens prova de amor suspenderem-se às costas daqueles que preferiam, quando as requestavam com cantos e danças. Assim o atesta Marcgraff cit.: "*Ubi vespera advenit, coeunt adolescents in varias cohortes et castra perambulantes cantillant ante tuguria, adolescentula ante quoe juvenibus delectantur, prodiunt et cantillantes atque tripudiantes sequuntur adolescentes et a tergo consistunt eorum quos amant, id enim ipsis amoris testimonium est.*" Pág. 280. ("Notas" a *Ubirajara*, p. 1203)

Os princípios de força, coragem, lealdade, valentia são retirados do contexto civilizatório. Entretanto, a pureza só poderia ser mesmo alcançada numa esfera longínqua, num passado absoluto, isolado da contemporaneidade. Lá no mundo dos primeiros e melhores, seria encontrado o apogeu da história nacional a ser vivenciada. Harmonizando temas guerreiros, episódios líricos e documentos históricos, Alencar constrói uma trilogia épica e patriótica e concretiza nos índios os motivos usuais para o realce dos heróis. Além disso, articula o discurso da narrativa de modo a identificá-la com a fundação mítica do país, figurando o nativo elemento de fundamental importância nesse contexto.

O aporte teórico disposto ao rodapé construía um modelo para reescrever o passado, reconstituí-lo pelo entrecruzamento narrativo e transformá-lo em argumentos de idoneidade do autor. Na defesa da fidelidade à história em seu grau mais extremo, Alencar mistura ficção com suposições de verdade e organiza um indianismo incorporado e adequado aos moldes europeus de romance histórico.

A admissão do respaldo pretensamente científico foi o meio eficaz para se obter credibilidade no propósito de incluir finalidade instrutiva e moral, garantindo a pretensão de um ponto de vista pomposo para a gênese americana. Os elementos de grandiosidade dos selvagens e da ação guerreira, produtos da mitificação do real, têm importância nacional e, por isso, são rigorosamente conceituados e tratados nos rodapés. Pode-se dizer que as notas são uma estratégia usada pelo autor para dar andamento ao seu projeto de nacionalização, fazendo do Brasil objeto a ser exclusivamente valorizado.

A visão exótica do olhar dos cronistas favoreceu a configuração de riquezas americanas idealizadas romanticamente. A relação de correspondência, que implicava

fortemente no valor das citações de José de Alencar, foi uma conformação na narrativa das teorias do autor, esparsas em prefácios, posfácios e polêmicas. Pouco importava se, em determinado momento, Gabriel Soares produzia a referência exata do índio e, em outro, contradições. A integridade das notas é essa: instalar uma imagem positiva, guiar, selecionando as fontes, o caminho para elaborar e concretizar o projeto de nacionalidade. Por isso, o recuo no tempo e no espaço favoreceu a criação de um quadro ativo de potencialidades e ocorrências majestosas. Ainda que sofrendo o risco de o leitor não ler suas notas, em virtude da extensão, pode-se dizer que Alencar conscientemente indica os caminhos e as fontes da leitura, preparando o terreno para a crítica e educando o leitor a receber a sua visão nacionalista do passado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao término dessa trajetória, em que tentei delimitar a sistemática das notas nos romances indianistas de José de Alencar, caberia destacar dois ou três pontos já mencionados, mas que se afiguram de particular relevância para compreensão dessa característica.

Antes de mais nada, é preciso ter em mente os componentes culturais do Brasil. Para um país novo, em processo de se definir, as diretrizes românticas importadas da Europa, especialmente da França, via Denis e Staël, transformaram-se na base intelectual dos escritores. Neste ponto, encontra-se, inclusive, a veia indianista que, apesar de ingrediente tipicamente brasileiro, fundamentou-se no exotismo com o qual os estrangeiros nos olhavam. Por ser um meio de exprimir a “cor local” e edificado como símbolo de liberdade, o índio e suas referências se tornaram o registro da fortuna do país e veículo de fundamentação da literatura brasileira. Neste ponto, Gonçalves Dias impulsionou a poesia brasileira e construiu uma obra paradigmaticamente romântica. Na prosa, o indianismo se constituiu na pena de José de Alencar, que fez dos seus romances um instrumento expressivo de divulgação dos valores essencialmente nacionalistas. Seguindo a lição de Chateaubriand, Dumas, Victor Hugo, de acordo com o que ele próprio diz em *Como e porque sou romancista*, elabora uma imagem da história do país relacionada à prefiguração do Éden e seus índios, os homens primordiais. Os elementos da natureza, os rios, as florestas, o sol geram no leitor o impacto da idealização do aborígene e da sua vida em estado de pureza.

Porque seus livros em que avulta a figura do selvagem eram veículos de divulgação de idéias e imagens nacionalistas, seguindo um viés controvertido, e porque também a circulação da literatura no Brasil ainda era muito incipiente, Alencar procurou meios de facilitar a leitura para o destinatário, dirigindo e antecipando-se ao processo de interpretação. A escrita dos paratextos parece apenas ser um adorno ficcional, mas, no fundo, além de mostrar os bastidores da produção, resulta na premência em se definir a identidade do país, de acordo com a perspectiva da elite econômica e intelectual da época. Nestes termos, as notas funcionam na estrutura da narrativa em uníssono com o

estabelecimento de uma pátria orgulhosa e independente da Metrópole e incidem diretamente sobre a temática subjacente à trama.

Apresentando-se como “pai” dos romances ou dizendo que um seria “irmão” do outro, o autor vai depositá-los nas mãos do público, conduzindo-o à leitura benevolente de um gênero sem tradição. Num país sem prática de leitura e acostumado à cultura de auditório¹, o escritor procurou nacionalizar o hábito, produzindo obras para serem lidas e, não ouvidas, como era a tendência geral até o Romantismo brasileiro. Acontece que esse objetivo carecia de circunstâncias que favorecessem o consumo do livro. Fazer enredos essencialmente didáticos e explicativos decorria dessa necessidade de formação do leitor, mas também tornou-se um mecanismo de aproveitamento de difusão ideológica. A natureza expressa com adjetivos de grandiosidade, a língua modernizada e o passado configurado solenemente foram temas de valorização do brasileiro e da literatura nacional, pois nestes termos fundamentou-se a nossa identidade, evidentemente idealizada.

A questão sobre a ênfase de notas nos romances indianistas com menor incidência nos demais núcleos temáticos a que se destinou o romancista deve-se, a meu ver, a alguns fatores. Em primeiro lugar, ao fato de os selvagens serem elementos de idealização cujos atributos físicos e morais, bem como o espaço por onde circulavam, encontrarem-se afastados do homem seu contemporâneo. Por se tratar de um tempo simultaneamente histórico e imaginário, embora fundamental para a execução do projeto nacionalista da literatura, urgia recontar os fatos por outros meios, o que fez das notas um elemento configurador da atividade mimética. Em segundo lugar, o recuo a épocas pretéritas e a espaços ermos corresponde a uma ordem causal como fórmula capaz de recair sobre o presente e sobre a imagem do Brasil e de brasileiros da era oitocentista. Alinhando as idéias de enaltecimento, controlando e regulando as fontes de que se serviu, José de Alencar elaborou condições objetivas para fazer do índio elemento de exclusiva adoração e, tentando repelir contrariedades a propósito, redigiu, em paralelo aos romances, uma prosa de citação, atitude, aliás, perfeitamente concorde com os ditames estéticos, culturais e ideológicos daquele momento.

Cabe ainda ressaltar que José de Alencar conhecia a importância da crítica para impulsionar o romance brasileiro. Entretanto, as manifestações sobre o seu trabalho nem

¹ CANDIDO, A. “O escritor e o público”. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Ed. Nacional, 1985.

sempre lhe eram, como se viu, favoráveis e ele próprio, então, compôs reflexões sobre a escrita das obras. A necessidade de se difundir técnicas narrativas devia-se em muito à fase expansiva da importação de livros estrangeiros, dificultando a vida dos literatos nacionais. Para falar diretamente ao público daqui, eram necessários temas agradáveis e, ainda, a “cor local”, norteador o romance para o pitoresco e o descritivo. A presença telúrica apresentava-se ao leitor como ponto culminante do nacionalismo e meio de particularizar a arte. Ressalte-se também que da natureza adviriam os meios de se enriquecer a língua portuguesa na sua variante brasileira, inscrevendo a linguagem literária num estilo próprio e moderno. Nesse plano, era necessário obter credibilidade, razão pela qual as notas são construídas por fontes históricas e orais a fim de traçar a imagem grandiosa do passado. A assimilação de documentos e sua transformação em matéria literária processa-se de maneira determinante como motivação que alimenta o fazer artístico do escritor; igualmente, essa assimilação desenvolve-se nos problemas fundamentais, presentes em *O guarani*, *Iracema* e *Ubirajara*.

O primeiro deles consiste na dupla imagem do colonizador. Em *O guarani*, o bom português é representado por D. Antônio de Mariz, fidalgo, cavaleiro respeitador dos princípios e da cultura do Novo Mundo. O seu universo medievo sustenta o estabelecimento dos códigos de honra e moral daquele mundo. Em *Ubirajara*, notadamente por intermédio das notas, o colonizador é caracterizado como genocida, preconceituoso e voluptuoso. Em *Iracema*, articulam-se as duas figurações. Nas notas e em parte do argumento histórico, a perspectiva assemelha-se a *Ubirajara*, enquanto Martim, o protagonista, é visto como cavaleiro e herói da conquista.

Do mesmo modo, a memória do indígena é descrita pelo duplo do “bom” e “mau” selvagem. Conquanto em *Ubirajara* tenha sido apagada a figuração negativa do selvagem, nos dois outros livros, a imagem do índio é antagônica. No “argumento histórico” de *Iracema*, por exemplo, a família de Pero Coelho teria ficado ao desamparo em consequência da hostilidade do nativo, atributo verificado também nos aimorés de *O guarani*. Por outro lado, a feição dócil e servil, ao mesmo tempo guerreira e incansável de Peri, Iracema, Poti e Ubirajara revela a visão da conquista do Novo Mundo a partir da ótica da hospitalidade, tão entoada nas obras. A duplicidade dos índios e dos colonizadores

define o sistema de relações do mundo romântico de José de Alencar, sempre apoiadas no dado externo, a historiografia e os modelos historiográficos.

Ao lado dos documentos da história, outro ponto em comum dos três romances é a fonte oral. A oralidade se converteu, na pena romântica, num tipo de discurso capaz de nutrir os costumes, práticas e valores de uma época e de um país. Muitos escritores do século XIX buscaram o espontâneo e o popular, numa forma de adequar seus trabalhos às cadências primitivas e de reputar ao povo a fonte do que se considerava a verdadeira poesia. Daí ser recorrente nas obras indianistas alencarianas referências não apenas aos documentos, mas também à tradição popular. Como resultado, o escritor saiu-se vitorioso na conquista do público.

O apreço pelo popular corroborará com o problema da identidade lingüística porque será um dos subsídios para a diferença entre o falar daqui e o da metrópole. José de Alencar proclamava a intervenção dos escritores na transformação do código da língua, pois se recusava a conceber a gramática como algo imutável ou um padrão inalterável. Suas considerações sobre o trabalho com a linguagem revelam uma perspectiva própria, que incluía a absorção de termos novos no procedimento narrativo. Daí a grande utilidade do emprego das notas, explicando, traduzindo, elucidando, enfim, vocábulos e/ou expressões de pouco uso — a despeito dos choques com os puristas lusitanos. A valorização da tradição oral caminhará para asseverar tanto os episódios da história quanto a autenticidade do falar brasileiro, extraída em grande parte das grandezas da exuberante natureza intocada.

O alcance definitivo dos seus propósitos carecia de uma credibilidade conquistada pela verossimilhança narrativa, paralela à qual corria o propósito de veracidade exposto em notas. Preocupação constante do autor, o verossímil transformou o nosso romance em depositário de rico arsenal descritivo que documenta e particulariza uma vasta gama dos aspectos do país. A arte deveria ser um espelho de arquétipos² e é, pois, em torno deste eixo que giram as conformações miméticas alencarianas. Nestes termos, a obra também se dirigia à crítica sua contemporânea, que, pautada por conceitos distintos de verossimilhança (decorrente da observação a mais fiel possível da realidade), questionava a existência desse quesito em José de Alencar. Daí a elaboração temática em duas narrativas: a ficcional fala mais diretamente ao público, guardando as proporções de entretenimento e mostrando

episódios e personagens plausíveis; a histórica, reafirma essa plausibilidade e destaca ou extrai as imagens estratégicas ao retrato do país.

Portanto, dirigidos esses elementos ao público, Alencar respondia também às censuras que lhe eram feitas. Dentro dessa ótica, as explicações à margem do texto revelam uma avaliação da própria obra e um diálogo constante com as controvérsias proporcionadas pelos seus textos. Em função disso, em cada livro retomam-se temas, aprofundando-os. Se as queixas a ele dirigidas assinalavam cada vez mais os embates estéticos pelos quais o país atravessava, as notas, os prefácios, os pós-escritos auto-explicativos buscavam oferecer uma teoria estética para a literatura do Brasil, bem como a sua identidade. Em função disso, é lícito afirmar com Grafton³ que o uso de notas e prefácios, especialmente na virada do século XVIII para o XIX, foi particularmente freqüente para evocar polêmicas e defender posições, além de ser um momento de apresentar um saber historiográfico e de elevar a arte literária, por conceder a ela a dimensão de um grande estilo. Tal é a atitude de Alencar quando dedica às notas, aos prefácios e posfácios o espaço privilegiado para discussão e debate de temas presentes na ordem do dia. Outro ponto apresentado por Grafton aborda um assunto muito caro à época – o estilo. Os textos que cercam a narrativa substituíam a eloquência clássica. De acordo com ele, as notas e prefácios apresentavam fontes, provas e testemunhos, objetivando construir uma obra sobre certa base científica e valorizar a originalidade ao modo de argumentação da obra, contribuindo sobremaneira para a fixação de imagens literárias.

A escrita das notas é uma prática corriqueira entre historiadores, que objetivam mostrar a solidez de sua pesquisa. Quando um autor apresenta um relato das fontes usadas, está procurando absorver delas a legitimidade do seu trabalho. A natureza da segunda narrativa de *O guarani*, *Iracema* e *Ubirajara*, pois, constitui-se num “narrador histórico” porque identificam as bases dos romances. Ao mesmo tempo, convém ressaltar, elas lançam luzes sobre o plano ideológico da narração e estudá-las é ver o quanto a visão que preside o retrato da história do Brasil é essencialmente comprometida com o ideário europeu colonizador, de onde se busca o aval para formar a identidade do país. Elas

² ABRAMS, M. H. *The mirror and the lamp: romantic theory and the critical tradition*. Oxford: Oxford University Press, 1977

³ GRAFTON, Anthony. *Les origines tragiques de l'erudition. Une histoire de la note en bas de page*. Traduit de l'anglais (américain) par Pierre-Antoine Fabre. Éditions du Seuil, 1998.

expressam e formulam a imagem ideal para o Brasil ao fazer vigorar um conjunto de idéias que corporificam o mito originador de uma raça. Alencar estabelece e une duas narrativas e dois narradores para inserir os valores de fidelidade, magnanimidade e honra, fundamentais para construção da idéia de nacionalidade brasileira, que tem como um dos seus elementos o índio, cujos caracteres heróicos, reúne, em termos idealizantes, a fisionomia e a força psíquica almejada para a incipiente nação.

O discurso alencariano é, portanto, norteado por noções de honra, coragem e demais virtudes do guerreiro, mesmo em cerimônias consideradas aviltantes para o homem civilizado, como o festim antropofágico. A simplicidade da intriga principal de cada romance contribui para consubstanciar esses valores, determinados por intermédio do diálogo entre os dois narradores e permite ao escritor, em conformidade com o ideário romântico, apresentar a compreensão que tinha do país: reservar o heróico às pretéritas épocas da nossa história.

BIBLIOGRAFIA

1-De Alencar:

- ALENCAR, José de. "Bênção Paterna", In: *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1960. vol. I
- _____. "Carta ao Dr. Jaguaribe", In: *Idem Ibidem*. vol. 3
- _____. "Carta sobre A Confederação dos Tamoios", In: *Idem Ibidem*. vol.4
- _____. "Como e porque sou romancista", In: *Idem. Ibidem*. vol.1
- _____. "Pós-escrito à *Diva*", In: *Idem. Ibidem*. vol.1
- _____. "Pós-escrito à 2ª edição de *Iracema*", In: *Idem Ibidem*. vol.4
- _____. *Ubirajara*, In: *Idem Ibidem*. vol.4
- _____. *O guarani*. Ed. Crítica por Darcy Damasceno. Rio de Janeiro: MEC, 1958
- _____. *Iracema*. Edição do Centenário. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965
- _____. *A Polêmica Alencar-Nabuco*. Apres., org. e introd. de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, s/d

2. Sobre Alencar:

- ALENCAR, Heron. "José de Alencar e a ficção romântica". In: COUTINHO, Afrânio (dir.) *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Sul Americana, v. I t. 2, 1956
- ALENCAR, Mário de. *José de Alencar, o escritor e o político*. In: ALENCAR, J. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1960. vol. IV
- ALMEIDA, José Maurício Gomes de. *A tradição regionalista do romance brasileiro (1857-1945)*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1981
- ARARIPE JR., "Tristão de Alencar - perfil literário", In: *Teoria, Crítica e História Literária*. Sel. e apr. de Alfredo Bosi. Rio de Janeiro, LTC; São Paulo, EDUSP. 1978.
- AZEVEDO, Hilário de. *José de Alencar: sua contribuição para a expressão literária brasileira*. Teresópolis. Caderno da Serra. 179. Col. Imbuí. Ensaios e Crônicas.
- BOSI, Alfredo. "Um mito sacrificial: o indianismo em Alencar", In: *Dialética da Colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- _____. "Imagens do Romantismo no Brasil". In: GUINSBURG, J. (org.) *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1985
- BROCA, Brito. "O drama político de Alencar." ALENCAR, José de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1960. Vol. IV,
- _____. "José de Alencar — folhetinista." In: *Idem. Ibidem*.
- _____. "Alencar: vida, obra e milagre. In: EULÁLIO, Alexandre (coord.) *Ensaios da mão canhestra*. São Paulo: Polis; Brasília: INL, 1981
- _____. "Alencar e a 'língua brasileira'". In: EULÁLIO, Alexandre (coord.) *Teatro das letras*. Campinas: Ed. da Unicamp, 1993
- _____. "Mercadoria nobre". In: EULÁLIO, A. (coord.) *Idem. Ibidem*.
- CAMPOS, Haroldo de. "*Iracema*: uma arqueografia de vanguarda". In: _____. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992
- CANDIDO, Antonio. "Os três alencares". In: *Formação da Literatura Brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.
- CASTELLO, José Aderaldo. "*Iracema* e o indianismo alencariano", In: ALENCAR, José. *Iracema*. Ed. Crítica, 1965

- _____. *A Polêmica sobre A confederação dos tamoios*. São Paulo: Faculdade de Filosofia Ciências e Letras - USP, s/d, 1953
- CHAGAS, Pinheiro. "Literatura Brasileira — José de Alencar" In: ALENCAR, J. *Iracema*. Edição do Centenário. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965
- CORTAZAR, Júlio. "Literatura e identidade". *Folhetim*. 17 de out. 1982.
- COUTINHO, Afrânio (org.). *A Polêmica Alencar - Nabuco*. Rio de Janeiro. Tempo Brasileiro. 1965.
- DE MARCO, Valéria. *O império da cortesã, Lucíola: um perfil de mulher*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- _____. *A perda das ilusões*. Campinas: Ed. UNICAMP, 1993
- FARIA, João Roberto. *José de Alencar e o teatro*. São Paulo: Perspectiva; EDUSP, 1987.
- _____.
FREIXEIRO, Fábio. *Alencar; os bastidores e a posteridade*, Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 1977.
- _____. "Alencar sobrevivente; o americanista" In: *Dispersos literatura brasileira*. Rio de Janeiro. Tempo Brasileiro, INL / MEC 1980.
- _____. "Literatura Brasileira e Realidade Nacional", In: Idem. *Ibidem*.
- _____. "Alencar, América Alfa", In: Idem. *Ibidem*.
- _____. "Iracema, a terra" In: *Da razão à emoção*. São Paulo: Nacional, 1968
- FREYRE, Gilberto. *Reinterpretando José de Alencar*. Rio de Janeiro, MEC. 1955.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. "O indianismo revisitado". *Gatos de outros sacos*. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- LAJOLO, M. & ZILBERMAN, R. *A formação da leitura no Brasil*. São Paulo: Ática, 1996
- LEAL, Antônio Henriques. "A Literatura Brasileira Contemporânea". In: ALENCAR, J. *Iracema*. Ed. do Centenário.
- LEITE, Dante Moreira. "Lucíola: teoria romântica do amor." In: *O amor romântico e outros temas*. São Paulo: Nacional, 1979.
- MAGALHÃES JÚNIOR, R. *José de Alencar e sua época*. São Paulo: Lisa-Livros Irradiantes, 1971.
- MARCO, Valéria de. *O império da Cortesã. Lucíola: um perfil de Alencar*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- _____. *A perda das ilusões: o romance histórico de José de Alencar*. Campinas: Ed. UNICAMP, 1993
- MELO, Gladstone Chaves de. *Alencar e a língua brasileira*. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura, 1972
- MENESES, Raimundo de. *José de Alencar: literato e político*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1977.
- MEYER, Augusto. "Alencar e a tenuidade brasileira", In: ALENCAR, José. *Obras Completas*. vol. 4.
- PINTO, Maria Cecília. *A vida selvagem. Paralelo entre Chateaubriand e Alencar*. São Paulo: Annablume, 1995
- _____. *Alencar e a França: perfis*. São Paulo: Annablume, 1999.
- PROENÇA, Manoel Cavalcanti. *José de Alencar na Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira. 1966.
- _____. "Transforma-se o amador na coisa amada." In: ALENCAR, José. *Iracema*. Ed. do Centenário.

- RIBEIRO, Luís Filipe. *Mulheres de papel*. Um estudo do imaginário em José de Alencar e Machado de Assis. Niterói: EDUFF, 1996
- SANT'ANNA, Afonso Romano. "O guarani". In: _____. *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Vozes, 1984.
- SANTIAGO, Silviano. "Roteiro para uma leitura intertextual de *Ubirajara*". In: ALENCAR, José. *Ubirajara*. São Paulo: Ática, 1981
- SCHAMBORN, Ingrid, *A Recepção dos romances indianistas* de José de Alencar. trad. Carlos Almeida Pereira Fortaleza UFC / Casa de José de Alencar. 1990
- WASSERMAN, Renata. "Nationality and the "Indian" novels of José de Alencar", In: *Exotic Nations*. - Literature and Cultural Identity in the USA and Brasil 1830-1930. Cornell University Press.

3. Geral:

- ABRAMS, M. H. *Natural and Supernaturalism*. Tradition and Revolution in Romantic Literature. New York: Norton & Company, 1973
- _____. *The mirror and the lamp: romantic theory and the critical tradition*. Oxford: Oxford University Press, 1977
- ADAMS, Percy. *Travel literature and the evolution of the novel*. Lexington: The University Press of Kentucky, 1983
- ADORNO, Theodor. "Parataxe" In: _____. *Notes sur la littérature*. Paris: Flammarion, 1984
- AMORA, Antônio Soares. *O Romantismo*, (1833/1838—1878/1881). São Paulo, Cultrix. 1967
- ANDERSON, Benedict. *Nação e Consciência Nacional*. São Paulo: Ática, 1989.
- _____. (org.) *Um mapa da questão nacional*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000
- ANDRADE, Mário. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Liv. Martins Ed.
- ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética*. trad. Antônio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro. Tecnoprint 1969.
- ASSIS, Machado. "Instinto de Nacionalidade", in *Crônica Crítica Poesia Teatro*. 39ª ed. São Paulo. Cultrix. 1978
- BHABHA, Homi, (org.) *Nation and Narration*. London: Routledge, 1990
- BABBIT, Irving. "Romanticism and Nature", In _____. *Rousseau and Romanticism*. New York, Meridian Books. 1955.
- BARTHES, Roland. "Introdução à Análise Estrutural da Narrativa", In _____. et. alli. *Análise Estrutural da Narrativa*. Petrópolis, Vozes. 1973.
- BARTHES, Roland. *Mitologias*. São Paulo: Difel, 1985
- BOAVENTURA, Maria Eugênia. *A vanguarda antropofágica*. São Paulo: Ática, 1985
- BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 2ªed. São Paulo, Cultrix 1975.
- _____. *Dialética da Colonização* 2ª reimpressão, São Paulo, Companhia das Letras. 1992.
- _____. "O nacional artigo indefinido", in: *Folhetim*. 10 de maio de 1981.
- BROCA, Brito. *Românticos, Pré-Romântico Ultra-Românticos* vida literária romantismo brasileiro. São Paulo, Pólis; Brasília, INL. 1979.
- BUTOR, Michel. *Repertório*. São Paulo: Perspectiva, 1974
- CAMPANÁRIO, Manoel de Abreu. *Hans Staden: o homem e a obra*. São Paulo: Parma, 1980

- CÂNDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade; estudos de teoria, história literária*. São Paulo. Companhia Editora Nacional. 1965.
- _____. *Formação da Literatura Brasileira (momentos decisivos)* 3ªed São Paulo. Martins. 1969. 2 vols.
- _____. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Ed. Nacional, 1985.
- _____. et . alli. *A Personagem de ficção*. São Paulo. Perspectiva, 1981.
- CARPEAUX, Otto Maria. *Pequena Bibliografia Crítica da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: MEC, 1951
- CASTELLO, José Aderaldo. *Textos que interessam à História do Romantismo* São Paulo. Comissão Estadual de Literatura
- _____. "Modernismo ou neo-romantismo?" in. *Cultura*, nº 5. 1972.
- _____. "Introdução ao estudo da ideologia americana", In: *Caravelle* Toulouse. nº22, França, 1974.
- _____. *A Polêmica sobre A Confederação dos Tamoios*. São Paulo. 1953
- _____. "Os pródromos do romantismo". In: COUTINHO, Afrânio (dir.) *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói: EDUFF, 1986 vol. 3
- COLI, Jorge. "Primeira missa e invenção da descoberta". In: *A descoberta do homem e do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998
- COMPAGNON, A. *La second main ou le travail de la citation*. Paris: Seuil, 1979
- COUTINHO, Afrânio. *A Literatura no Brasil*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Sul-Americana. 1955. vol. 1 t.2
- _____. *Caminhos do Pensamento Crítico*, Rio de Janeiro INL / MEC , 1980.
- CAMPBELL, Joseph. *The Heroe with a thousand faces*. New York. 1949.
- CASAL, Manuel Aires de. *Corografia Brasilica*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1947
- CARROUGES, M. *Le mythe du surhomme*. Paris. 1948.
- CHATEAUBRIAND. *O Gênio do Cristianismo*. 7 ed Lisboa. Lello Irmãos
- COSTA, Emília Viotti da . "Concepção do amor e idealização da mulher no romantismo". in . *Alfa* nº 4, 1963.
- COSTA, João Cruz. *Contribuição à história das idéias no Brasil* (O desenvolvimento da filosofia no Brasil e a evolução histórica nacional). Rio de Janeiro: José Olympio, 1956
- COUTINHO, A. *Caminhos do pensamento crítico*. Rio de Janeiro: Americana, 1974.
- CRISTÓVÃO, Fernando. "Gonçalves de Magalhães versus Almeida Garret mas (quase) a mesma visão de literatura do Brasil.", In: *Quinto Império*. nº3. 1994.
- DALESKI, H. M. "Imagining Revolution: The Eye of History and of Fiction". In: *The Journal of Narrative Techinique*, winter, 1988
- DELASANTA, Rodney. *The Epic Voice*. Paris: Mouton, 1967
- DENIS, Ferdinand. "Resumo da História Literária do Brasil", in *Historiadores e Crítico do Romantismo. A Contribuição européia: crítica e história literária*. Sel. e apr. Guilhermino César. Rio de Janeiro, LTC; São Paulo, EDUSP, 1978.
- _____. "Considerações gerais sobre o caráter que a poesia deve assumir no Novo Mundo", Idem Ibidem.
- DIAS, Gonçalves. *Dicionário da língua tupi*. In: _____. *Poesia e prosa completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998
- EAGLETON, Terry. *Teoria Literária: uma introdução* São Paulo, Martins Fontes. 1987.
- ELIA, Sílvio. "Romantismo e Linguística". In: GUINSBURG, J. (org.) *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

- FRANCO, Afonso Arinos de Melo. *O Índio Brasileiro e a Revolução Francesa* Rio de Janeiro. 1989.
- FRIEDMAN, Norman. "Point of view in fiction: the development of a critical concept." In: STEVICK Philips. *The theory of the novel*. New York. The Free Press. 1967.
- FRYE, Northop. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1957
- GARRET, Almeida. "A Restauração das letras em Portugal e no Brasil, em meados do século XVIII, In CÉSAR, Guilhermino. Op. Cit.
- GOMES, Álvaro C. (org.). *A estética romântica*. São Paulo: Atlas, 1992
- GRASSI, Ernesto. *Arte e Mito*.
- GUINSBURG, J. (org.) *O Romantismo*. São Paulo, Perspectiva. 1978.
- HERCULANO, Alexandre. "Futuro Literário de Portugal do Brasil", in CÉSAR, Guilhermino.
- _____. *O Monge de Cister*. Lisboa: Bertrand, s/d
- HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raizes do Brasil*. 21ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio. 1989.
- _____. *Visão do Paraíso*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1959.
- JOBIM, José Luís (org.) *Literatura e identidades*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1999
- _____. "Indianismo, Nacionalismo e Raça na Cultura do Romantismo". In: BERNARDO, Gustavo (org.). *Literatura e sistema culturais*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1998
- JOURDA, Pierre. *L'Exotism dans la littérature française depuis Chateaubriand*. Tome I. Le Romantisme. Genève: Slatkine Reprints, 1970
- LARROUX, Guy. *Le Réalisme*. Éléments de critique, d'histoire et de poétique. Nathan, s/d
- LEITE, Dante Moreira. *O caráter nacional brasileiro; história de uma ideologia* 3ª ed. São Paulo, Pioneira. 1976. Op. Cit
- LÉRY, Jean de. "O selvagem gentil". In: Ribeiro, Darcy & MOREIRA NETTO, Carlos de Araújo (org.) *A fundação do Brasil.: testemunho 1500 — 1700*, Petrópolis. Rio de Janeiro, Vozes. 1992.
- LIMA, Alceu Amoroso. *Quadro Sintético da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro. Agir. 1956 .
- _____. *Introdução à Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Agir, 1956
- LIMA, Costa. *O controle do imaginário: razão e imagário no Ocidente*, São Paulo: Brasiliense, 1984.
- LIMA, Lezama. *A Expressão Americana*. São Paulo: Brasiliense. 1988.
- LISBOA, Baltasar da Silva. *Anais do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, Typ. Imp. e Const. de Seignot-Pancher e C., 1834
- LOCKRIDGE, Laurence. *The ethics of romanticism*. Cambridge, Univ. of Press. 1989
- MACEDO, Joaquim Manoel de. *A moreninha*. São Paulo: Melhoramentos, 1973
- _____. "Relatório", in *Revista do IHGB*, vol. 18 Rio de Janeiro. 1855.
- MAGALHÃES, Gonçalves de. "Discurso sobre a história da literatura no Brasil", in *Opúsculos Históricas e Literários*. Rio de Janeiro. 1865.
- MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1978
- MARTIUS, *O Estado de Direito entre os Autóctones do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo EDUSP, Col. Reconquista do Brasil.
- MC GAM, J. *The romantic ideology*. Chicago. Univ. of Press. 1984
- MELO, Comendador. *Biografias*. *Jornal Mercantil*, nº 26, 26 de janeiro de 1860
- MELLO, Mário Vieira. *Desenvolvimento e Cultura*. O problema do estetismo brasileiro. São Paulo: Companhia da Editora Nacional. 1963.

- MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979
- _____. *Textos críticos*. Org. João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1986
- MEYER, Herman. *The poetics of quotation in the european novel*. Princeton: New Jersey, 1968
- MOREIRA, Maria Eunice. *Nacionalidade e originalidade*. A formação da literatura brasileira no pensamento crítico do romantismo. Porto Alegre, 1989. Tese (Doutoramento em Letras) — IEL/UNICAMP
- MOTA, Carlos Guilherme (org.) *Viagem Incompleta*. A experiência brasileira (1500-2000). São Paulo: Ed. SENAC, 2000
- _____. (org.) *1822. Dimensões*. São Paulo: Perspectiva, 1972
- MOTTA FILHO, Cândido. *O romantismo*. Introdução ao estudo do pensamento nacional. São Paulo: Ed. Política, 1932
- MUNSTERS, Wil. "La notion de pittoresque en critique littéraire. Contribution à la stylistique". In: *Revue d'Esthétique*. nº 28, 1995/1996
- ORLANDI, Eni. *Terra à vista*. Discurso do Confronto: velho e novo mundo. São Paulo: Cortez; Campinas: UNICAMP, 1990.
- OSBORNE, Harold. *Estética e Teoria da Arte*. São Paulo: Cultrix.
- PAZ, Otávio. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1972
- PEREIRA, Lúcia Miguel. *Prosa de ficção* (de 1870 a 1920). Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1988
- PINTO, Edith Pimentel. *O português do Brasil: textos críticos e teóricos, 1 - 1820/1920, fontes para a teoria e a história*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1978.
- PRADO Júnior, Caio. *Evolução Política do Brasil e outros estudos*. São Paulo: Brasiliense, 1975
- ROBERT, Marthe. *Les Origines tragiques de l'érudition*. Une histoire de la note en bas de page. Édition du Seuil, Février, 1998
- ROMERO, Sílvio. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro. Garnier. 1888. 3ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1943
- RONCARI, Luiz. *Literatura Brasileira*. Dos primeiros cronistas aos últimos românticos. São Paulo: Ed. USP, 1995
- ROSENFELD, Anatol. "Heróis e Curingas", in *Teoria e Prática*. São Paulo. out./1967.
- ROUANET, Maria Helena. *Eternamente em berço esplêndido*. A fundação da Literatura Nacional. São Paulo: Siciliano, 1991
- SALIBA, Elias Thomé. *As utopias românticas*. São Paulo: Brasiliense, 1971
- SCHILLER, F. "Sobre a poesia ingênua e a poesia sentimental". IN: LOBO, Luíza. *Teorias Poéticas do Romantismo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987
- SCHLEGEL. "Fragmentos do *Athenaum*". IN: LOBO, L. *Idem. Ibidem*.
- SHELLEY. *Revolt of Islam: select poetry and prose*. New York: Reinehart, 1953.
- SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo, Duas Cidades. 1977.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Literatura Brasileira*. Seus Fundamentos Econômicos. São Paulo Cultura Brasileira. 1938. 5ª ed. Civilização Brasileira. 1969
- STADEN, Hans. "O herói canibal", in RIBEIRO, Darcy & MOREIRA NETO, Carlos de Araújo (org.), *A Fundação do Brasil: testemunhos 1500-1700* Petrópolis Rio de Janeiro Vozes. 1992.

- SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui. O narrador, a viagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990
- TACCA, Oscar. *Las voces de la novela*. Biblioteca Románica Hispánica, s/d
- TAUNAY, Visconde. *Reminiscências*. São Paulo: Melhoramentos, 1923
- THOMAS, Keith. *O Homem e o mundo natural*. Trad. João Roberto Martins Filho. São Paulo, Companhia das Letras. 1988.
- VAINFAS, Ronaldo (org.) *América em tempo de conquista*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000
- VARNHAGEN, F. A. "Memória sobre a necessidade do estudo e ensino das línguas indígenas do Brasil". IN: Revista do IHGB, t. III, 1841.
- _____. *História Geral do Brasil: Antes de sua separação e independência de Portugal*. Revisão e notas de Capistrano de Abreu. 10ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUPS, 1981
- VANZOLINI, P. E. "A contribuição zoológica dos primeiros naturalistas viajantes no Brasil". In: *Revista USP* jun/ago, 1996; nº 30.
- VENTURA, Roberto. *Estilo Tropical*. História Cultural e Polêmicas Literárias no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1991
- VERÍSSIMO, José. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1916. 3ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio. 1954.
- VOLUBUEF, Karin. *Frestas e Arestas*. A prosa de ficção do Romantismo na Alemanha e no Brasil. São Paulo: Ed. UNESP, 1999
- WATT, Ian. *A ascensão do romance*. São Paulo: Companhia das Letras. 1990.

4. Cronistas, missionários e viajantes

- ABBEVILLE, Claude d'. *História da Missão dos Padres Capuchinhos na Ilha do Maranhão e suas circunvizinhanças*. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Biblioteca História Brasileira, 1945.
- BARLÆ, Gaspar. *História dos feitos recentemente praticados durante oito anos no Brasil e noutras partes sob o governo do ilustríssimo João Maurício, Conde de Nassau, ora governador de Wesel, tenente-general de cavalaria das províncias unidas sob o Príncipe de Orange*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1940
- DANIEL, Padre João. *Tesouro Descoberto do Rio Amazonas*. Separata dos Anais da Biblioteca Nacional. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1976
- D'EVREUX, Ives. *Viagem ao Norte do Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria Leite Ribeiro. 1929.
- DIAS, Gonçalves. *Brasil e Oceania*. Memória apresentada ao Instituto Histórico Geográfico Brasileiro. In: Revista do Instituto, Tomo 30. Parte II
- DURÃO, Frei José de Santa Rita. *Caramuru*. Rio de Janeiro: Garnier
- FIGUEIRA, Pe. Luís. *Gramática da Língua Geral dos Índios do Brasil*. Lisboa.
- HUMBOLDT, Alexandre. *Voyage au Nouveau Continent*.
- GUMILLA, Pe. José. *El Orenoco Ilustrado y Defendido*. Fuentes para la Historia Colonial de Venezuela. Caracas, 1963.
- LÉRY, Jean. *Viagem à Terra do Brasil*. São Paulo: EDUSP. Col. Reconquista do Brasil, vol. 10
- MILLAR, George. *Orellana descubre el Amazonas*.
- PISO, Guilherme. *História Natural do Brasil*. Rio de Janeiro: MEC

- SAINT-HILAIRE, Auguste. *Viagem pelas províncias do Rio de Janeiro e Minas Gerais*. São Paulo: Nacional, 1938
- SOARES, Gabriel. *Notícias do Brasil*. São Paulo: Martins. Biblioteca Histórica Brasileira.
- _____. *Roteiro do Brasil*. São Paulo: Martins. Biblioteca Histórica Brasileira.
- _____. *Tratado Descritivo do Brasil em 1587*. São Paulo: EDUSP. Brasileira.
- SOUTHEY, Robert. *História do Brasil*. Rio de Janeiro: Garnier, 1862.
- STADEN, Hans. *Viagem ao Brasil*. Rio de Janeiro: EDIOURO, 1968.
- VASCONCELOS, Simão de. *Crônica da Companhia de Jesus*. Petrópolis: Vozes; Rio de Janeiro: INL, 1977, vol. 1. col. "Dimensões do Brasil".

Anexo A

ANEXO A

Cronologia dos textos citados de e sobre José de Alencar

- 1856 — “Cartas sobre *A Confederação dos Tamoios*”, José de Alencar
- 1857 — *O guarani*, José de Alencar, com “Prólogo” e notas
- 1862 — *Le Brésil Littéraire — Histoire de la Littérature Brésilienne*, Ferdinand Wolf
- 1864 — *O guarani*, José de Alencar, 2ª edição revista pelo autor, com acréscimo de “Ao Leitor”
- 1865 — *Iracema*, José de Alencar, com dedicatória, prólogo, notas e “Carta ao Dr. Jaguaribe”
- 1865 — “Pós-escrito” e “Notas” à 2ª edição de *Diva*, José de Alencar
- 1868 — “Literatura Brasileira/José de Alencar”, Pinheiro Chagas
- 1870 — “Pós-escrito” à 2ª edição de *Iracema*, José de Alencar
- 1871 — “Questão Filológica — a propósito da 2ª edição de *Iracema*”, Antônio Henriques Leal
- 1871 — “A literatura brasileira contemporânea”, Antônio Henriques Leal
- 1871 — “Cartas de Semprônio a Cincinato”, Franklin Távora e José Feliciano de Castilho
- 1872 — “Bênção Paterna”, José de Alencar
- 1873 — “Questão Filológica”, José de Alencar
- 1874 — *Ubirajara*, José de Alencar
- 1875 — A Polêmica Alencar-Nabuco, José de Alencar e Joaquim Nabuco
- 1875 — 2ª edição de *Ubirajara*, com notas, José de Alencar

Anexo B

ANEXO B

Índice dos autores citados nas notas do autor

O guarani

CASAL, Manuel Aires de. *Corografia Brasílica.*

3 notas: “Forcado”, “Cabuiba”, “Cauã”

GUMILLA, Pe. José. *El Orenoco Ilustrado y Defendido.*

1 nota: “Seta ervada”

HUMBOLDT, Alexandre. *Voyage au Nouveau Continent.*

2 notas: “Veneno” e “Contraveneno”,

LISBOA, Baltasar da Silva. *Anais do Rio de Janeiro.*

12 notas: “O Paquequer”, “Brasão de Armas”, “D. Antônio de Mariz”, “D. Lauriana”, “D. Diogo de Mariz”, “Pistoletes”, “Biribá”, “Cabuiba”, “Garcia Ferreira”, “Robério Dias”, “Convento do Carmo” e “Árvore de Ouro”

MARCGRAFF, *História Natural do Brasil.*

1 nota: “Cabuiba”

SAINT-HILAIRE, Auguste. *Viagem pelas províncias do Rio de Janeiro e Minas Gerais.*

1 nota: “Malvaíscó”

SIGAUD, Dr. *Du climat et des maladies du Brésil.*

2 notas: “Curare” e “Em algumas horas”

SOARES, Gabriel. *Roteiro do Brasil.*

_____. *Notícias do Brasil.*

8 notas: “Um índio”, “Cabuiba”, “Árvore de ouro”, “Cipós”, “Candeia”, “Muçuranas”, “Esposa do túmulo” e “És livre”

VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. *História Geral do Brasil: Antes de sua separação e independência de Portugal.*

2 notas: “D. Pedro da Cunha” e “O Cão”

VASCONCELOS, Simão de. *Crônica da Companhia de Jesus.*

1 nota: “Sacrifício”

VELOSO, Frei. *Flora Fluminense.*

2 notas: “Gardênia”, “Graciola”,

Iracema

CASAL, Manuel Aires de. *Corografia Brasilica*

2 notas: “Onde canta a jandaia” e “Acauã”

D'ÉVREUX, Ives. *Viagem ao Norte do Brasil.*

1 nota: “Carbeto”

DIAS, Gonçalves. Dicionário da Língua Tupi.

1 nota: “Manacá”

LÉRY, Jean. *Viagem à terra do Brasil.*

3 notas: “Vieste”, “O dia vai ficar triste” e “Inúbia”

MARTIUS, Philippe von. *Glossário.*

3 notas: “Ibiapaba”, “Quixeramobim” e “Maranguab”

MELO, Comendador. *Biografias.* Jornal Mercantil, nº 26, 26 de janeiro de 1860

1 nota: “Argumento histórico”

MORAES, Antonio de. *Dicionário.*

1 nota: “Pocema”

PERNAMBUCO, Conde de. *Memórias diárias.*

1 nota: “Argumento histórico”

SOARES, Gabriel. Sem referência.

1 nota: “Argumento histórico”

Ubirajara

ABBEVILLE, Claude. *História da missão dos padres capuchinhos na Ilha do Maranhão.*

2 notas: “Escravo” e “Carbeto”

BARLEAUS, Gaspar. *História dos feitos recentemente publicados durante oito anos no Brasil*

6 notas: “Liga vermelha”, “Chefe tocantim”, “Como chefe pertence-lhe a virgem”, “Cabelos”, “O combate nupcial” e “A figura da noiva”

BÍBLIA SAGRADA.

2 notas: “Calcou mão direita sobre o ombro esquerdo” e “Para servir ao pai de Araci”

DANIEL, Padre João. *Tesouro Descoberto do Rio Amazonas.*

2 notas: “Juçara” e “O camucim da constância”

DENIS, Ferdinand. *Univers, Brésil*
2 notas: “Os cantores” e “O Suplício”

D’ÉVREUX, Ives. *Viagem ao Norte do Brasil.*
9 notas: “Mal nascia a criança”, “Guerreiro chefe”, “Calcou a mão direita sobre o ombro esquerdo”, “Purifica seu corpo”, “Escravo”, “Carbeto”, “Hóspede”, “Artes da paz” e “Biaribi”

DIAS, Gonçalves. *Brasil e Oceania.*
1 nota: “A figura da noiva”

DURÃO, Santa Rita. *Caramuru*
2 notas: “Guanumbi” e “Guerreiros do Mar”

FIGUEIRA. *Gramática da língua latina.*
1 nota: “Pojuçã”

GUMILLA, Pe. José. *El Orenoco Ilustrado y Defendido.*
2 notas: “Manati” e “Pela mão da mulher”

HUMBOLDT, Alexandre. *Voyage au Nouveau Continent*
4 notas: “Jaguarê agradece a Tupã”, “Pará sem fim”, “Tetivas” e “Pirijá”

LÈRY, Jean. *Viagem à Terra do Brasil.*
5 notas: “Tacape”, “Os cantores”, “Hóspede”, “Lançadeira” e “Biaribi”

MARCGRAFF. *Historia Naturalis Brasiliæ*
3 notas: “Guanumbi”, “A figura da noiva”, “Tomou a esposa aos ombros”

MARURY, Alfred. *La Terre et l’Homme.*
1 nota: “Pojuçã”

MOELA, Pomponus. *Descrição da Terra.*
1 nota: “O Suplício”

ORBIGNY. *L’Homme Américain,*
2 notas: “Liga vermelha”, “Tapuias”

MILLAR, George. *Orellana descubre el Amazonas*
1 nota: “Mulheres Guerreiras”

PISO, Guilherme. *Historiæ Naturalium Brasiliæ.*
1 nota: “Coqueiros”

SOARES, Gabriel. *Roteiro do Brasil.*
8 notas: “Ubirajara”, “Mal nascia a criança”, “Liga vermelha”, “Precisa de um prisioneiro”, “Os cantores”, “O Suplício”, “Hóspede” e “Para servir ao pai de Araci”,

STADEN, Hans. *Duas viagens ao Brasil.* Arrojadadas aventuras no século XVI entre os antropófagos do Novo Mundo.

1 nota: “Canitar”

SOUTHEY, Robert. *História do Brasil.*

6 notas: “Mal nascia a criança”, “Liga vermelha”, “Chefe tocantim”, “Cabelos”, “Escravo” e “Esposa do túmulo”

VASCONCELOS, Simão de. *Crônica da Companhia.*

1 nota: “O Suplício”

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE