

## PROJECTO E REALIZAÇÃO ÉPICA EM JOSÉ DE ALENCAR

Maria Aparecida Ribeiro\*  
aparecida@mail.telepac.pt

RESUMO: A partir das cartas que escreveu criticando o poema épico “A Confederação dos Tamoios” de Gonçalves de Magalhães, José de Alencar começou, com ou sem querer, a traçar o que seria uma nova forma de poema épico nacional. De rascunho em rascunho (*Os Filhos de Tupã e O Guarani*), chegou a um romance em forma de lenda, *Iracema*, onde, transfigurando a história de Martim Soares Moreno, fundador de Fortaleza, narra a formação de uma nova nação – o Brasil, e de uma nova raça – a brasileira.

PALAVRAS-CHAVE: epopéia, história, romantismo, nacionalismo, José de Alencar

### ALENCAR X MAGALHÃES

Quando em 1856, Domingos José Gonçalves de Magalhães, nome consagrado como o introdutor do Romantismo no Brasil, publicou o seu poema épico “A Confederação dos Tamoios”, José de Alencar, escritor iniciante e crítico incipiente, escreveu, no *Diário do Rio de Janeiro*, cinco cartas apontando os defeitos da obra. Um de seus objectivos era, segundo ele próprio, dar ensejo a “uma dessas polémicas literárias, que tem sempre a vantagem de estimular os espíritos a produzirem alguma coisa de novo e de bom” (ALENCAR, 1994b, p. 197).

Esta de facto aconteceu – e foi acesa.

---

\* Doutora em Letras pela UFRJ. Professora Convidada com Agregação na Universidade de Coimbra.

Se uma literatura é uma resposta a uma realidade histórica e, normalmente, uma resposta contra essa realidade, como lembra Octávio Paz (1990, p. 126-127), será preciso, dentro do possível, examinar essa realidade e ver o porquê da discussão em torno da obra de Gonçalves de Magalhães.

## O ASSUNTO

A *Confederação dos Tamoios* tem por tema a primeira – e única – grande união indígena contra os portugueses e, ainda que não explicitamente, é uma resposta ao texto de Anchieta, *De Gestis Mendi de Saa*, publicado em Coimbra, no ano de 1563, onde o grande herói é o 3º governador geral do Brasil (instrumento de Deus, por ele mesmo enviado para que “vingasse os crimes nefandos [...] banisse as discórdias, freiasse o assassinio [...], acabasse com as guerras horrendas, abrandasse os peitos ferozes”) e que propõe “celebrar em verso” as “magnas empresas” de Cristo Rei, das quais destaca a cristianização dos índios, “aurora por entre a escuridão das regiões brasileiras” (ANCHIETA, 1986, p.112-114 e p.150-153).

Na “Confederação dos Tamoios”, há, porém, uma mudança de ponto de vista que implica também mudança na eleição do herói: este deixa de ser português e passa a ser índio. É o índio, agora, quem vinga “os crimes nefandos”. Aimbiré, um tamoio do litoral sudeste brasileiro, é o chefe da luta contra os portugueses de quem foi escravo, assim como seu pai, cuja morte, “sem honras de guerreiro” (MAGALHÃES, 1994, p. 56)<sup>1</sup>, junto com todas as outras impostas à sua raça, ele quer lavar em sangue.

Tal assunto, por ser “tirado dos primeiros tempos coloniais do Brasil” tem plena aprovação de José de Alencar (1994, p. 157), que, aliás, irá basear-se na mesma época histórica, para construir *O Guarani* e *Iracema*. Por outro lado, seria a face índia do Brasil recém-independente que viria a constituir a marca nacional, na busca de uma identidade que não se confundisse com a portuguesa.

Em 1824, Ferdinand Denis, morador no Brasil entre 1816 e 1819, dava à estampa as *Scènes de La Nature sous les Tropiques et de Leur Influence sur la Poésie*. Dirigido aos europeus “amis de la littérature”, o livro tinha por objectivo mostrar-lhes “l’influence de la nature sur l’imagination des hommes qui vivent dans les pays chauds” e dar-lhes a conhecer “le parti qu’ils peuvent tirer des grandes scènes” (DENIS, 1824, v. 1, II-III). Além de oferecer um catálogo dessas paisagens, o autor tenta a ficção com Os *Maxakalis* e a narrativa do encontro de Diogo Álvares Correia com a índia Paraguaçu. Os *Maxakalis* focam, além da cobiça dos portugueses, o facto de a educação e

paixão serem determinantes da perda de identidade do índio Kumuraí e de sua tribo, que acabará extinta, configurando, dessa forma, um tema que será retomado por Gonçalves Dias e por José de Alencar, como se verá adiante. Escrito em prosa, o texto é o primeiro passo para a apropriação do exótico pelos românticos brasileiros que o irão assumir e transformar em nacional.

Em 1826, porém, Denis dirigia-se a um outro público, o do Brasil, e proclamava a existência de uma, ainda que incipiente, literatura brasileira, com um novo livro, onde, a partir do título, ela já vinha demarcada da portuguesa: era o *Résumé de L'Histoire Littéraire du Portugal, suivi du Résumé de l'Histoire Littéraire du Brésil*.

Nessa nova obra, o escritor não só lembra aos franceses que a nação recém-independente bem acolheria uma nova tutela literária – a da França –, como assume ele próprio o papel de pontífice, ao intitular o capítulo introdutório “Considerações gerais sobre o carácter que a poesia deve assumir no Novo Mundo”. Aí, critica a sujeição à ignorância a que colonização portuguesa devotara o Brasil (embora a considerasse menos rigorosa que a de Espanha), e discorre sobre dois outros pontos bastante importantes e inovadores: o indianismo e a visão do Brasil como país mestiço (DENIS, 1826, p. 524-525).

Para ele, os antigos costumes indígenas deveriam oferecer matéria poética, razão por que era necessário estudá-los. Mas seu programa para uma literatura brasileira não pára aí: depois de louvar o heroísmo indígena, segundo sua opinião em nada inferior ao dos gregos, porque filhos de uma natureza mais esplendorosa, aproxima os primeiros exploradores dos cavaleiros medievais (DENIS, 1826, p. 518). É a retomada de uma ideia de dupla troca já exposta nas *Scènes* e que Rouanet (1991, p. 209) observa muito apropriadamente como sendo uma “engenhosa definição de colonização” e um passo na modelagem do conceito de colonização como pedagogia.

Páginas adiante, reescrevendo desta vez o repto lançado aos europeus no “Prefácio” das suas *Scènes* – o de falar da história do novo Mundo a partir da paisagem por ele evocada –, Denis anuncia a temática das narrativas de fundação: “*Leurs combats, leurs sacrifices, nos conquêtes*” [o *bold* é nosso]. Esse será, com toda a certeza, o “*caractère particulier*” preconizado para a literatura que os brasileiros “*doivent fonder*” (DENIS, 1826, p. 518, 535).

Mais força adquire esta ideia se observarmos que Denis, tendo tomado também nas *Scènes*, como já se assinalou, o episódio do encontro de Diogo Álvares com Paraguaçu como inspirador das “*muses brésiliennes*” (DENIS, 1824, v. 1, p. 72) e ressaltado a descrição nele feita dos costumes dos selvagens, de seus combates e seus sacrifícios, afirma que o Caramuru,

“le premier poème épique composé au Brésil, et jouissant de quelque renommée”, “n’est point connu en Europe” e que “présente l’heureuse peinture du génie ardent et aventureux des Portugais de cette époque, mis en opposition avec la simplicité sauvage d’un peuple encore dans l’enfance” (DENIS, 1826, p. 534).

Embora considere que a natureza grandiosa e os costumes dos tempos primitivos poderiam ter dado mais inspiração ao autor do Caramuru e vaticine o surgimento de um novo cantor para tais assuntos, Denis resume o poema e com ele ocupa o maior número de páginas do *Résumé*. O exótico encanta-o, como se pode ver pelo entusiasmo com que fala da enfadonha enumeração feita por Paraguaçu (canto VII) e que Durão pescou no “A Ilha de Maré” de Manuel Botelho de Oliveira.

Já *O Uruguay*, que o crítico aponta como de maior celebridade e que considera de estilo correcto, recebe um destaque menor, talvez porque não tenha explorado a análise de caracteres e a “*peinture animée des passions de ces hommes si différents de moeurs et de coutumes*” (DENIS, 1826, p. 554).

São justamente as invectivas contra a cobiça portuguesa, contidas em *Os Maxakalis* e n’*O Uruguay*, poema menos prestigiado por Ferdinand Denis, mas onde, em 1769, Basílio da Gama pusera na boca de um herói índio, Cacambo, o desabafo: “Gentes de Europa, nunca vos trouxera / O mar e o vento a nós” (II, 171-174) e tematizara a escravização dos índios e os abusos sofridos por suas mulheres, que vão encontrar eco em *A Confederação dos Tamoios*. Aliás, é d’*O Uruguay*, duma parte fraca, que Magalhães vai recortar a apresentação de seu índios. Aimbiré, Pindobuçu, Jagoanharo, Araraí, Coaquira, aparecem num desfile e com roupas semelhantes aos índios de Basílio (MAGALHÃES, 1994, p. 50-53). Mas Alencar, nas *Cartas* contra Magalhães, diz preferir o árcade, porque “apesar de viver no tempo das musas e dos sátiros, compreendeu melhor a vida selvagem” (ALENCAR, 1994b, p. 167)

Por outro lado, Gonçalves Dias, poeta da primeira geração romântica, vinha alcançando sucesso com temática semelhante. Ele começava a concretizar as propostas de uma nova literatura, correspondendo a expectativas e ficando na memória de muitas gerações, o que o apontaria como o fundador de uma poesia brasileira (SOMMER, 1991, p. 138-172), apagando a figura de Magalhães, introdutor do Romantismo e alçado a tal papel.

É o próprio poeta quem chama a atenção para as primícias desse facto ao traçar uma sua biografia para Ferdinand Denis (BANDEIRA, 1958, p. 633-635). Alencar, nas *Cartas*, porque ainda não haviam sido publicados os quatro cantos de “Os Timbiras”, também lhe conferia esse papel de fundador, embora exigindo uma “obra de mais vasta composição” (ALENCAR, 1994b, p. 208).

Dias, superava o espírito neoclássico que lhe exigia equilíbrio e contenção, com um vigor nascido do talento. Nos *Primeiros Cantos*, ele não só mostra o índio livre, forte, valente, sedento de guerra (“O canto do guerreiro”), como critica, n’ “O canto do piaga”<sup>2</sup> e na “Deprecação” a cobiça “os homens “que vivem sem pátria”, que vão “roubar a filha, a mulher”<sup>3</sup> dos índios, além de lhes “profanar manitôs, maracás” e trazer “algemas pesadas”, sempre em busca do ouro. Não é propriamente um anti-lusitanismo o que se vê nesses versos, mas uma crítica à cobiça da Europa, em geral. Essa ideia fica melhor esclarecida em “Os Timbiras”: “As naus de Holanda, os galeões de Espanha, / As fragatas de França, e as caravelas / E portuguesas naus se abalroavam, / Retalhando entre si” o domínio da terra indígena (DIAS, 1959, p. 499).

Na “Meditação” (1845), Gonçalves Dias denuncia a escravatura, não só dos índios, como também dos negros, dizendo que a riqueza brasileira consiste nos escravos, pois nada se faz sem o seu sangue. A fala do Piaga aparece aí ampliada e em prosa, na boca de um narrador que descreve uma “Visão” (DIAS, 1959, p.760-761):

Uma infinidade de navios aportavam a todos os pontos do vasto império, como se dos fundos mares surgissem os gigantes monstros, que aí dormem séculos sem fim nas grutas imensas de coral tapetadas de sargaço.[...]  
 Não eram homens crentes, que por amor da religião viessem propô-la aos idólatras, nem argonautas sedentos de glória em busca de renome.  
 Eram homens sordidamente cobiçosos, que procuravam um pouco de ouro, pregando a religião de Cristo com armas ensanguentadas.[...]  
 Eram homens que pregavam a igualdade tratando os indígenas como escravos – envilecendo-os com a escravidão, e açoitando-os com varas de ferro.[..]  
 E então começou a luta sanguinolenta dos homens dominadores contra os homens que não queriam ser dominados – dos fortes contra os fracos – dos cultos contra os bárbaros.

Mais amplo que um sentimento antilusitanista ou anticolonialista, o que Gonçalves Dias desenvolve nesse texto é uma preocupação social. Tanto que, depois de falar na independência, que ele traduz no estalar “violentamente em mil pedaços” da corrente que prendia um Império a outro Império, volta à ideia de divisão do trabalho, da distribuição do poder, da instrução, mostrando a supremacia do branco, a escravidão do negro e a marginalidade/ociosidade a que eram devotados índios e mestiços. Essas ideias estão também em Magalhães (1994, p. 40)<sup>3</sup>, que fala em índios escravos, cortando florestas. Como também está em Magalhães, que o desenvolve

por muitos cantos, numa grande discussão sobre a sociedade portuguesa e a sociedade indígena, o que Gonçalves Dias, na “Meditação”, chama falso cristianismo do homem branco e que insinuaria brevemente no “I-Juca-Pirama”, ao mencionar os “senhores / que vinham traidores / com mostras de paz”.

No entanto, à dor trazida pela civilização em função da perda da liberdade, mistura-se, na “Meditação”, a afirmação da independência brasileira, da nacionalidade:

E a luta durou por muitos anos, até que na taba das três embocaduras – um índio converso – o primeiro brasileiro que encontramos na História – cioso da liberdade em que nascera, morreu nobremente de morte ignominiosa por ordem de um Albuquerque. (DIAS, 1959, p.761-762)

Se a antevisão da história brasileira aparece na “Meditação”, também será incluída por Magalhães no sonho de Aimbiré. Mas, se apesar de tantas proximidades de assunto o texto de Magalhães não foi bem sucedido, qual será a causa de seu fracasso? É verdade que Dias não tematiza a vingança contra os portugueses e é o primeiro poeta a falar da nova raça, valorizando o seu componente indígena ou assinalando a dor que a mestiçagem pode trazer, como é o caso de “Marabá”, uma vez que no *Caramuru*, Santa Rita Durão não menciona a descendência de Paraguaçu e Diogo Álvares. Se o índio aparece na obra gonçalvina como “a extinta raça”, conforme se pode ler n’ “Os Timbiras”, será, como mais tarde em Alencar, fundador da nacionalidade. Nacionalidade que envolve cristianismo, pois “o primeiro brasileiro”, segundo o poeta, é, como se viu no excerto acabado de citar, um índio converso.

Gonçalves Dias, a par da extinção da raça indígena e da denúncia da cobiça do branco (na qual os portugueses estavam incluídos, mas não exclusivamente nomeados), apontava assim, de maneira dispersa, entre 1845 (“Meditação”) e 1850 (*Últimos Cantos*), para o tema da fundação da nacionalidade, significando ela cristianização, rejeição, dor – temática que Alencar iria reunir em 1857 e 1865, com sucesso. Imprimiria Magalhães à temática de seu poema, em pleno 2º reinado – já extintas as lutas pela Independência e o Brasil governado por um imperador brasileiro – contornos de vingança e repúdio aos portugueses que já não satisfaziam ao público?

#### OS HERÓIS E OUTROS PROBLEMAS

Quando Alencar, concorda, logo na primeira *Carta*, com a época de que é tirado o assunto de *A Confederação dos Tamoios*, e a ele acrescenta que

deveria ser realçado pela “grandeza da raça infeliz” e “pelas cenas da natureza esplêndida da nossa terra”, diz também que o tema daria uma “*divina epopéia se fosse escrito por Dante*” (ALENCAR, 1994b, p. 157).

Tais observações encerram ao mesmo tempo recomendação e crítica, delineando o tom programático e de insatisfação, perante a falta de génio de Magalhães por que todas as *Cartas* serão pautadas.

IG.<sup>4</sup> reclama dos descuidos com a metrificação e com a gramática, do abuso de hiatos e do desalinho da frase, “que muitas vezes ofende a eufonia e doçura da nossa língua” (ALENCAR, 1994b, p. 160), da repetição de elipses e de palavras – uma demonstração de falta de vocabulário –, da exploração seguida de uma mesma ideia já de si pobre, como é o caso da “tradição indígena que dava às águas do Rio Carioca o dom de tornar doce e melodiosa a voz daqueles que a bebiam” (Alencar, 1994b: 176). Chamam-lhe a atenção a impropriedade dos símiles e das comparações (ALENCAR, 1994b, p. 176 e 192), a falta de ligação entre o herói e a ação épica.

A invocação feita ao Sol por Magalhães parece-lhe fria: o Sol do Brasil “devia inspirar versos mais repassados de entusiasmo e de poesia”; o poeta “esboçou a imagem, porém não lhe modelou as formas” (ALENCAR, 1994b, p. 157 e 201). O nacionalismo de Alencar reclama da falta de “harmonia original nunca sonhada pela velha literatura de um velho mundo” (ALENCAR, 1994b, p. 158) do poema. Há tibieza na exploração das ideias e falta de dramaticidade. A apresentação da heroína é fraca e personagens historicamente importantes, como Anchieta e Nóbrega, são pouco exploradas (ALENCAR, 1994b, p. 165, 159).

Mas nem tudo são farpas. Há também elogios feitos às estâncias que tratam da descrição do Amazonas e do Paraná, à “narração cheia de força e colorido que faz Pindobuçu da morte de seu filho”; à resposta de Aimbiré ao jovem francês que lhe pede a filha por esposa; à pintura do velho guerreiro inspirado, que entoa o cântico de guerra a Tupã; à comparação que há, na prece de Iguazu, ao despedir-se de Aimbiré (ALENCAR, 1994b, p. 159, 175). Aliás, tanto as imagens que falam do jovem francês, como aquelas usadas por Iguazu serão aproveitadas por Alencar em *Iracema*.

O saldo, porém é de que, no poema, “há confusão, anarquia, desordem e abundância de detalhes e situações insignificantes” (ALENCAR, 1994b, p. 164). Resumindo: Magalhães “nem conservou a simplicidade antiga, a simplicidade primitiva da arte grega; nem imitou o carácter plástico da poesia moderna: desprezando ao mesmo tempo a singeleza e o colorido, quis, às vezes tornar-se simples e fez-se árido, quis outras vezes ser descritivo e faltaram-lhe imagens” (ALENCAR, 1994b, p. 181).

Seria, assim, a causa do insucesso da *Confederação dos Tamoios* não só um anti-lusismo inadequado ao público da época, mas também a falta de talento de seu autor?

#### UM PROGRAMA EM MARCHA: AS “EPOPÉIAS DO CORAÇÃO”

O principal conteúdo das *Cartas* é, sem dúvida, o projecto que seu autor traça para “um verdadeiro poema épico nacional” e que a pouco e pouco irá cumprindo, fazendo mesmo que se possa ler a sua obra indianista desde então, nomeadamente *O Guarani e Iracema*, como resposta às questões que ele põe Magalhães e a si próprio.

Alencar enfatiza a todo momento a história indígena como tema a ser abordado. Logo na primeira carta, lembra que “A tradição dos índios do Norte falava de uma grande peregrinação feita pela raça tapuia quando a nova raça invasora dos tupis se assenhoreou de suas terras; talvez a invasão dos portugueses tenha produzido o mesmo resultado” (ALENCAR, 1994b, p. 157).

Este seria o tema eleito para *Os Filhos de Tupã*, poema épico datado de 1863, cuja fábula, planos e notas foram publicadas postumamente e do qual Alencar jamais deu à estampa nenhuma parte. Por várias razões *Os Filhos de Tupã* funcionariam como uma espécie de rascunho de *Iracema*. A primeira seria pela própria fábula que versaria sobre a criação da Terra e do céu por Tupã, que geraria numa palmeira dois filhos, um de cabelos escuros – Tupi; outro de cabelos cor de sol – Ara. Tupã também criou Abaci, com a qual os dois deveriam povoar a terra. Tupi, porém, com ciúmes da mulher, mata Ara e é amaldiçoado por Tupã, que vaticina a discórdia entre os descendentes daquele filho, a destruição que eles próprios irão impor-se e a sua extinção total pelos descendentes de Ara, com se cruzariam gerando o maior povo da terra.

Essa mesma ideia de evolução explica a frase final do narrador de *Iracema*: “Tudo passa sobre a terra”. Ao contrário de Chateaubriand, que a utiliza num sentido cristão em que a verdadeira vida é a do céu, Alencar enfatiza com ela a extinção da raça indígena (até a jandaia deixou de cantar o nome da amiga e senhora), o surgimento da cidade, o triunfo do Cristianismo, o nascimento de uma raça mestiça, a brasileira, de que Moacir é o representante. Aliás, “a extinção de um povo e conquista de um país” (ALENCAR, 1994b, p. 160), era o tema que o escritor tinha em mente. Numa proposição mal formulada, Magalhães diz: “Para acabar com os ataques reiterados dos lusos / uniram-se os tamoios”. E a abre a “portinha travessa” mencionada



por Alencar: “a morte de um simples guerreiro índio, assassinado por dois colonos” (ALENCAR, 1994b, p. 160). Daí que critique a falta de grandiosidade da abertura da *Confederação* e sugira que o poema de Magalhães se inicie pelo conselho dos chefes tamoios.

Talvez tenha sido o poema abortado *Os Filhos de Tupã*, que Alencar tivesse em mente ao chamar a atenção quando dizia que “o esboço histórico dessas raças extintas, o origem desses povos desconhecidos, as tradições primitivas dos indígenas, davam por si só matéria a um grande poema, que talvez um dia alguém apresente sem ruído, nem aparato, como modesto fruto de suas vigílias!” (ALENCAR, 1994b, p. 159). É que, além da narrativa de origem da nova raça, a sua fábula, como se pode ver no plano por ele traçado, incluiria as lendas de Sumé e Tamandaré, esta última aproveitada n’*O Guarani*. Ainda nesse trecho das *Cartas* é de observar que a designação usada pelo autor é “poema”, “grande poema”, mas que, logo a seguir, ele a substitui por “lenda”, termo pelo qual designará *Iracema* – “lenda do Ceará”. Confusão de géneros própria do Romantismo? Ou apenas indecisão de Alencar?

As cenas da natureza são outro ponto que, segundo as *Cartas*, deve ser explorado, assim como “um desses amores poéticos e inocentes, que tem o céu por dossel, as lianas verdes por cortinas, a relva do campo por divã” (ALENCAR, 1994b, p. 172). Embora o cenário se pareça mais com a exuberante verdura das paisagens fluminenses da serra dos Órgãos de *O Guarani*, que com as das áridas praias cearenses da “lenda do Ceará”, para viver essas “epopéias do coração” (ALENCAR, 1994a, p. 66) Alencar esboça, por mais de uma vez, a imagem de “uma virgem índia, de faces cor de jambo, de cabelos pretos e olhos negros, com o seu talhe esbelto como a haste de uma flor agreste, com suas formas onduladas como a verde palma que se balança indolentemente ao sopro da brisa” (ALENCAR, 1994b, p. 172)

É neste ponto, ao traçar o seu modelo de “Eva indiana” e de prescrever uma história de amor, que o criador de Peri começa não só a afastar-se do modelo épico como também a delinear o que seriam os seus dois primeiros romances indianistas. Embora seja possível perceber que ele tem razão quando censura a falta de carácter de Iguacu, o pouco tempo dedicado às descrições n’*A Confederação*, e a afirmação de que “não se evocam sombras históricas do passado para tirar-lhes o prestígio e a tradição” (ALENCAR, 1994b, p. 189), reclamando da exploração imprópria que Magalhães faz das figuras de Nóbrega e Anchieta, pode-se perceber aí uma noção diferente de tempo narrativo. Alencar parece prefigurar um gosto pelo romanesco e pelo tempo do romance, com as suas possibilidades de melhor fixar o carácter das personagens, desenvolver e ligar episódios. Tal ideia fica ainda mais clara

quando se observa que ele também censura a menção pura e simples das lendas e costumes indígenas, recomendando que sejam inseridos na narrativa e ornados com “belas imagens” (ALENCAR, 1994b, p. 184) (embora, na construção da epopéia, pudessem constituir-se em episódios). O ponto mais importante, porém, é quando, no fim da 2ª Carta, IG se propõe a criar um poema nacional, mas recusa o poema épico (cf. ALENCAR, 1994b, p. 170)

Teria Gonçalves de Magalhães escolhido uma forma que também já não encontrava resposta positiva do público? Ou seria apenas gosto de Alencar pela originalidade?

### O EXERCÍCIO DO MAGISTÉRIO

Um ano depois de haver criticado *A Confederação dos Tamoios*, Alencar parece ter querido mostrar a Magalhães que suas recomendações eram exequíveis. Escreveu, então, *O Guarani*, cuja ideia lhe surgira por volta dos nove anos, ao atravessar as matas e sertões do norte em jornada do Ceará à Bahia, voltando-lhe depois, mais tarde, em Olinda, durante o seu 3º ano do curso de Direito, ao folhear os cronistas do Brasil colônia (ALENCAR, 1987, p. 14 e 32-33). Lendo-o em forma de folhetins no *Diário do Rio de Janeiro*, durante o ano de 1857, o público aplaudiu a obra, como se pode ver pelo que o Visconde de Taunay, então estudante de Direito em São Paulo, diz em suas *Reminiscências* (cf. 1923, p. 86).

Apesar do sucesso de *O Guarani*, porém, Alencar, ainda perseguiria a epopéia, rascunhando, seis anos mais tarde, os já mencionados *Os Filhos de Tupã*, de que se conhecem alguns cantos. No entanto, não os publicou. E por quê? Reconheceu que “o verso pela sua dignidade não comporta certa flexibilidade de expressão que, entretanto, não vai mal à prosa mais elevada. A elasticidade da frase permitiria então que se empregassem com mais clareza as imagens indígenas, de modo a não passarem despercebidas” (ALENCAR, 1994b, p. 100). Tentou, isso sim, uma nova forma de escrever o verdadeiro poema épico nacional. E com *Iracema*, subintitulada, desta vez, não “romance histórico”, como *O Guarani*, mas “lenda do Ceará”, reforçaria a sua popularidade, alcançado aquilo que vaticinou impossível para Gonçalves de Magalhães.

Uma vez que as críticas de Alencar a Magalhães, além da falta de gênio poético, falavam em épico e em nacional, é de interesse verificar como o romancista tratou esses dois aspectos enquanto buscava essa nova forma que substituiria aquela pela qual “Homero cantou os gregos” (ALENCAR, 1994b, p. 170).

## A TRANSFIGURAÇÃO DA HISTÓRIA E A CRIAÇÃO DA LENDA

As primeiras obras brasileiras com pretensões a romance, oscilantes quanto ao género, canhestras, cópias mal feitas dos romances franceses e ingleses, surgiriam descabeladas e banhadas em sangue, por vezes com algum recurso à História, pelos anos 40, assinadas por Joaquim Norberto de Sousa e Silva e por Teixeira e Sousa, este com preocupações em dar ao texto um colorido brasileiro. Em 1844, apareceria *A Moreninha*, de Joaquim Manuel de Macedo, cor-de-rosa e urbano, cujo sucesso seria anotado pelo jovem Alencar.

Entre 1848 e 1851, surgiria *Gonzaga ou A Conjuração de Tiradentes*, no qual Teixeira e Sousa viria a reflectir sobre as relações entre Literatura e História concluindo que “a História é para o romancista, como a poesia para o músico; a História oferece o assunto sobre o qual pode o romancista discorrer o seu livre-arbítrio, sem que lhe imponha o menor freio [...]” (SOUSA, 1848, p. 8-9).

Em nome dessa liberdade, Teixeira e Sousa faria *Tiradentes* – que só saiu de Minas Gerais para morrer – viajar até a França e aos Estados Unidos e daria ao namoro de Gonzaga com Marília tal importância, que a Conjuração passa a segundo plano. Teixeira e Sousa não teve o sucesso de público de Macedo, a quem Alencar acabou por destronar. Pode-se dizer, portanto, que *O Guarani* foi o primeiro romance histórico brasileiro de sucesso. Mas não só: ele viria a ser também o primeiro romance indianista<sup>6</sup>, uma vez que, antes dele, apenas um outro falaria em índios e, mesmo assim, de passagem<sup>7</sup>.

De histórico, o romance de Alencar teria apenas a época em que o narrador daria conta para o desenrolar da ação e algumas personagens, como D. António de Mariz, sua mulher, D. Diogo, Robério Dias, Garcia Ferreira, todos mencionados por Baltasar da Silva Lisboa nos *Anais do Rio de Janeiro*. Por outro lado, há no texto inúmeras situações representativas de um Brasil seiscentista: a organização de uma bandeira, a escravização dos índios, os ataques dos aimorés. Contudo, muito raras são as vezes em que, aproveitando o documento, Alencar não o transfigura, como Teixeira e Sousa entendia ser uma obrigação do escritor, e ele próprio dava a entender nas Cartas que escreveu a Magalhães, quando se referia ao aproveitamento dos textos dos cronistas.

Para *Iracema*, porém, será tomado como base um facto histórico e não apenas algumas personagens. O seu “Argumento Histórico” lembra que a obra não é fruto da imaginação, pois refere nomes, datas, factos e espaços reais: a primeira expedição ao Ceará, da qual participa Martim

Soares Moreno, que deu origem à personagem Martim, é de 1603. Também os anos de 1608 e 1611, datas-marcos na colonização, são referidos. O texto do romance, no entanto, ao contrário do que sucede n'*O Guarani*, que situa em 1604 a existência da casa de D. António de Mariz, não regista nenhuma data, chegando mesmo a adoptar uma contagem do tempo, por luas e sóis.

A abolição do datado permite inaugurar o passado absoluto, isto é, um passado desligado do presente, o que ajudará à construção da lenda, e que é tão caro à tradição épica mais remota. O texto do romance, porém, refere por várias vezes o tempo cronológico, sem que o leitor, mesmo conhecedor da história da conquista do Ceará, dê por isso.

Por outro lado, a personagem Martim Soares Moreno é apresentada apenas como Martim o que a faz perder a referencialidade histórica; surge não como português (não se haviam passado cinquenta anos da Independência), mas como “um jovem guerreiro cuja tez não cora o sangue americano” em oposição a “uma criança e um rafeiro”, “filhos ambos da mesma terra selvagem” (ALENCAR, 1994b, p. 39); é retratado como um branco que tem facilidade de adaptação (não interessasse ao escritor contar a história de uma nova raça). Caracterizando a sua origem, seus olhos possuem “o azul triste das águas profundas”, colore suas “faces o branco das areias que bordam o mar”. Como epítetos ele recebe os de “guerreiro do mar”, “guerreiro branco”, “guerreiro da esposa e do amigo” e está em permanente combate ao “branco tapuia” (francês). A esses predicados associam-se uma atitude cortês e o cristianismo, mostrando não só o medievismo romântico de Alencar, como imbuindo o leitor de que a presença portuguesa e o seu contacto com os índios foi feita de forma pacífica. O simbolismo esbate mais uma vez os contornos da História e a conquista da terra passa a ser natural. Tão natural, que Martim, apresentando-se, diz a Iracema: – “Venho de longe, filha das florestas. Venho das terras que teus irmãos já possuíram e hoje têm os meus” (ALENCAR, 1994b, p. 41).

O que esta frase oblitera é a luta entre portugueses e índios pelo domínio da terra, na qual muitos índios foram exterminados, ou capturados e submetidos ao trabalho escravo nas fazendas da Paraíba e de Pernambuco.

O massacre dos tabajaras, irmãos de Iracema, é feito pelos pitiguaras, seus inimigos e amigos de Martim (no caso, portugueses e franceses, respectivamente). Desloca-se, assim, para uma rivalidade indígena, a rivalidade entre europeus. É o mesmo processo que usaram alguns dos cronistas portugueses para justificarem o extermínio: os índios recuperáveis e, portanto, amigos, e os indígenas irrecuperáveis, conseqüentemente inimigos, e que devem ser eliminados.

A passagem de Iracema de um grupo para outro (a tabajara vai morar entre os pitiguaras), operada através do amor por Martim, é assinalada pelo narrador. O facto de mencionar o sentimento de vergonha ajuda a conservar a aura da heroína; e a maneira breve com que é feito, um modo de afastar o que não deve ser explorado: “Aquele sangue que enrubescia a terra, era o mesmo sangue brioso que lhe ardia nas faces de vergonha” (ALENCAR, 1994b, p. 71).

#### A INVENTIO, A FÁBULA E O NACIONAL

A escolha dos “tempos coloniais do Brasil” por Magalhães mereceram a aprovação de Alencar que, como bom romântico dava preferência à época em que se originara a nação, à sua Idade Média. Uma ação passada nessa época, narrando os contactos entre os habitantes da terra e os estrangeiros, poderia conter o dado heróico que arrastaria consigo o tema excepcional (cf MADELENAT, 1986, p. 18). Para o escritor, porém, essa ação deveria ter como objectivo final, ao que se depreende das três tentativas de Alencar para construir o seu poema épico nacional, o nascimento de uma nova raça e a origem da nação brasileira.

Assim é que *O Guarani* termina com o índio e a branca navegando em direção ao futuro, para uma nação onde ele não seja escravo e seus descendentes não venham a ser olhados com desprezo por terem a pele “cor da terra” (ALENCAR, 1994a, p. 123). O final de *Os Filhos de Tupã* mostra a chegada dos homens de cabelos cor de sol, que acabaram de aniquilar os dos cabelos da “cor da tempestade”, mas que misturaram com os últimos deles o seu sangue. O de Iracema apresenta o nascimento de Moacir, a fundação da “mairi” dos cristãos e a substituição do rugir do maracá pelo soar do bronze. Situando a ação de *O Guarani* e de *Iracema* no início do século XVII, Alencar, com o auxílio dos cronistas, encontrava oportunidade de tornar-se “historiador do passado e profeta do futuro”, de “reconstruir sobre o nada uma geração que desapareceu da face da terra para mostrá-la à posteridade” retratando, assim, a face indígena do Brasil (ALENCAR, 1994b, p. 189), traço que particularizaria a sua identidade. Mergulhando nos “tempos coloniais”, o escritor podia falar da peregrinação dos índios e de seus costumes, elementos que recomendara a Magalhães logo na primeira *Carta*.

N’*O Guarani*, Peri e seus companheiros tinham vindo, do Espírito Santo sempre a guerrear, e chegado ao “grande rio”, no caso o Paraíba, como nos informa o autor em nota de rodapé (ALENCAR, 1994a, p. 113-114). Atingida a região do Paquequer, continuaram a marcha, sem que, no entanto, Peri, já apaixonado por Ceci, os seguisse.

Assim como o hábito da guerra aparece na voz do narrador e é dedutível de uma fala de Peri, que canta a sua “gesta” e a de sua tribo, explicando ainda como se procede à sucessão do cacique, os outros costumes surgem naturalmente em *O Guarani*. Por exemplo, o gosto pelos adornos, como característica dos índios, vem a pretexto do bom trato que a mãe do índio recebera da família Mariz, nomeadamente de Ceci. As ofertas de Peri à menina ensinam a demonstração da habilidade em tecer, no caso do cesto de beija-flores, ou da perícia em caçar, de que é exemplo o episódio da onça viva que tanto assusta Aires Gomes e D. Lauriana, ao mesmo tempo que enche Álvaro de admiração. Alencar recorta um grande trecho de Aires do Casal e enxerta-o à perfeição na narrativa, fazendo dele palavra do narrador. Depois, introduz Peri na cena e, ao mesmo tempo que mostra a maneira pela qual o índio caça, vai, através de uma série de lances teatrais, sublinhando a sua coragem, a sua sagacidade, a sua altivez, traços que irão desenhar o seu perfil de super-herói.

Para falar dos rituais de antropofagia, com seus preparativos e sua “noiva do sepulcro”, o romancista cria uma outra situação dessas: para defender D. António de Mariz e sua família que vão ser atacados pelos aimorés, Peri procura-os e desafia-os nas próprias terras onde estão acampados; luta com duzentos deles e vence-os; finalmente, deixa-se prender; é que havia tomado o curare e, assim, dizimaria toda a tribo, que lhe comeria o corpo. Neste passo Alencar retoma a descrição do ritual antropofágico feita por Simão de Vasconcelos mas, inserido-a num novo contexto, transforma-a num dos momentos de maior suspense narrativo, provando que é possível realizar aquilo que *Cartas* exigia de Magalhães – associar o ensinar com o deleitar.

Nos poucos cantos deixados, dos doze com que estavam no plano de *Os Filhos de Tupã*, podem-se ler referências aos hábitos indígenas na forma condensada que o verso exige, mas com a necessária densidade e a oportunidade que a rememoração dos tempos em que os tupis ainda não haviam sido dizimados enseja (ALENCAR, 1960, v. 4, p. 569-570)

Em *Iracema* esse *docere* cum *delectare* faz que várias das práticas descritas pelos cronistas sofram uma transformação, de maneira a adensar a doçura do perfil da protagonista, seja ele o de amante, o de esposa ou o de mãe, como já tivemos oportunidade de mostrar num outro trabalho (cf. RIBEIRO, 2003).

Um tópico já mencionado do magistério exercido por Alencar em suas *Cartas* é a necessidade de vestir as lendas indígenas e “orná-las com belas imagens” (ALENCAR, 1994b, p. 184) e não apenas referi-las. Dentro desse espírito é que, n’*O Guarani*, ele se utiliza das lendas do guainumbi e

do Tamandaré, exactamente duas das histórias de tradição oral indígena que Magalhães incluíra n' *A Confederação dos Tamoios*, copiando os cronistas “sem dar-lhes o menor realce” e escrevendo “dois versos ligeiros” (ALENCAR, 1994b, p. 208).

Alencar socorre-se da lenda do guainumbi colocando-a ao serviço do tema amor /saudades: Peri, afastando-se de Cecília, entrega-lhe uma flor e, nela, sua alma, pois os velhos de sua tribo “ouviram de seus pais, que a alma do homem quando sai do corpo, se esconde numa flor, e fica ali até que a ave do céu vem buscá-la e a leva lá bem longe”, razão por que o guainumbi, salta de flor em flor (cf. ALENCAR, 1994a, p. 303).

Já a lenda do Tamandaré assume uma grande importância dentro da narrativa. A ideia cosmogónica nela contida e a sua utilização no texto já vêm anunciada no capítulo XIV da 1ª parte, quando aflora pela primeira vez o desejo do índio com relação à moça: Peri “sacrificaria o mundo se fosse possível, contanto que pudesse como o Noé dos índios, salvar uma palmeira onde abrigar Cecília” (ALENCAR, 1994a, p. 176-177). É uma hipótese que se vai transformar em tese, não sem que antes o índio narre à Ceci essa lenda indígena, onde Tamandaré, durante um dilúvio, arranca uma palmeira e, sobre ela, acompanhado da mulher, consegue salvar-se, repovoando depois a terra. Essa narrativa assume a função de *mise-en-abyme* da cena final: depois de simbolicamente destruída pelo fogo a sociedade que escravizava os índios – ou os “aceitava” pensando neles como gente inferior – e vivia da exploração de terras e do comércio, é destruída por um dilúvio. Peri arranca, então, uma palmeira, navegando sobre ela com Cecília rumo ao futuro. A lenda ganha, assim, um foro épico: o da fundação de uma nova raça, de uma nação onde brancos e índios vivam em harmonia.

Em *Iracema*, Alencar desdobrará a ideia da inclusão das lendas indígenas, criando-as ele próprio para explicar topónimos como Mecejana e Porangaba, lagoas onde se banha a “virgem dos lábios de mel” que terá, assim, reforçado o seu protagonismo.

#### AS CENAS DA NATUREZA E A *ORDO ARTIFICIALIS*

“Um poema épico como eu o compreendo, e como tenho visto realizado, deve abrir-se por um quadro majestoso, por uma cena digna do elevado assunto que vai tratar” escrevia, no *Diário do Rio de Janeiro*, José de Alencar, censurando Gonçalves de Magalhães (ALENCAR, 1994b, p. 160). Seguindo as suas próprias palavras e entusiasmando-se com a “descrição do Brasil”, é de maneira grandiosa que ele pinta o cenário onde se

desenrola *O Guarani* (ALENCAR, 1994a, p. 29-30). Não se pense, porém, que o cenário fica pela descrição do Paquequer e da floresta; o escritor continua a pintá-lo, situando na paisagem um solar transfigurado em castelo medieval até chegar aos seus habitantes, para, depois, como bom autor dramático, começar a narração, na qual deixa que “os outros perfis se desenhem por si mesmos” (ALENCAR, 1994a, p. 36). Seguem-se, então, capítulos como “A bandeira”, no qual se delineiam o carácter de Loredano e o de Álvaro, assim como o antagonismo que irá marcá-los; “Caçada”, onde surge Peri, com sua coragem e perfeito domínio da natureza, capturando viva a onça que irá oferecer a Ceci e mostrando também o que o irá demarcar do aventureiro italiano e aproximar de Álvaro; “Loura e Morena”, onde os temperamentos e as condições sociais que opõem Cecília e de Isabel se desenham.

Sem que o leitor se aperceba vai penetrando num enredo que já começou. É que, fugindo a “seguir o fio da sua história, dividindo-a em capítulos a que deu o nome de cantos” (ALENCAR, 1994b, p. 165), como fizera Magalhães, Alencar iniciara o seu texto, dentro da melhor regra da epopéia: *in medias res*. Manejando com habilidade a *ordo artificialis*, ele só iria explicar a presença de Peri na casa dos Marizes no segundo capítulo da segunda parte do livro.

Também no Canto I de *Os Filhos de Tupã*, apesar de inacabado, pode-se ver que o poeta tenta pintar uma cena grandiosa na saudação do Amazonas e se vale da analepse, embora a ação não seja lançada para o meio dos acontecimentos.

Em *Iracema*, o quadro grandioso da abertura virá do contraste entre os verdes mares bravios e a pequena jangada que leva Martim, Moacir e o cão Japi. Uma pergunta chama, então, a atenção do leitor para o facto de que aquela cena foi lançada *in medias res* e dá origem a uma grande analepse que abrange praticamente todo o romance: constitui ela como declara o narrador “uma história que me contaram nas lindas várzeas onde nasci, à calada da noite, quando a lua passeava no céu argenteando os campos e a brisa rugitava nos palmares” (ALENCAR, 1994b, p. 39).

Essa “história”, cuja tradição oral vem assinalada, com Alencar assumindo a sua condição de rapsodo<sup>8</sup>, é a resposta a uma pergunta que equivaleria à proposição da epopéia: “Que deixara ele na terra de exílio?” É a razão da lágrima e do “agro sorriso” no rosto do “moço guerreiro” que vai sobre a jangada, factos que instigam a curiosidade do leitor. A invocação já fora feita, ao desenhar-se o quadro grandioso; não ao sol, mas a outro elemento da natureza:



Verdes mares bravios de minha terra natal, onde canta a jandaia nas frondes da carnaúba; Verdes mares que brilhais como líquidas esmeraldas aos raios do sol nascente perlongando as alvas praias ensombradas de coqueiros; serenai verdes mares, e alisai docemente a vaga impetuosa para que o barco aventureiro manso resvale à flor das águas (ALENCAR, 1994b, p. 39).

A proposição implícita colocada depois da invocação aos verdes mares cearenses, mostra que Alencar seguiu a linha de Homero, por ele lembrada nas *Cartas* (ALENCAR, 1994b, p. 198), embora com a inovação de situar o início da ação entre o apelo aos mares e a proposta da história a ser contada.

Com um corte extremamente rápido e na forma paratática, própria da epopéia, Alencar apresenta Iracema em poucas palavras e pinta outra cena da natureza. É a cena do primeiro encontro entre o “guerreiro branco” e a “virgem dos lábios de mel”. Principia, então, a narração.

#### A CONSTRUÇÃO DO HERÓI: AÇÕES, EPÍTETOS, SÍMILES, COMPARAÇÕES E LINGUAGEM

Se no romance o sentido do termo herói apareceria atenuado já no século XIX, o herói de Alencar, em *O Guarani*, guarda ainda muita semelhança com o herói da epopéia, na sua grandeza, na sua desmedida de super-homem. No caso de Peri, basta lembrar algumas de suas ações: o saltar sobre o precipício para salvar Cecília das mãos de Loredano, o lançar-se ao fundo dele para resgatar o bracelete que Álvaro dera à menina, o lutar com duzentos Aimorés e conseguir derrotá-los e, sobretudo a última, quando, “alucinado suspendeu-se aos cipós que se entrelaçavam pelos ramos já cobertas de água, e com esforço desesperado cingindo o tronco da palmeira nos seus braços hirtos, abalou-o até as raízes” e “três vezes os seus músculos de aço, estorcendo-se, inclinaram a haste robusta; e três vezes o seu corpo vergou, cedendo à retração violenta da árvore, que voltava ao lugar que a natureza lhe havia marcado”, para, depois de uma “luta terrível, espantosa, louca, desvairada: luta da vida contra a matéria; luta do homem contra a terra; luta da força contra a imobilidade”, haver um “momento de repouso” e, “concentrando todo o seu poder” e estorcendo-se de novo contra a árvore, parecendo que o seu corpo ia despedaçar-se, conseguir, finalmente, arrancá-la e, com isso, salvar a si e a Cecília (cf. ALENCAR, 1994a, p. 316).

E se outra característica do herói é sua origem nobre, embora às vezes nebulosa, Peri, assim como Ceci, será também marcado por ela: filho de Ararê, um cacique, ele conquista o lugar do pai, enquanto ela é filha de um súbdito português tão fiel que se afastou da Corte para não ter de receber

ordens do espanhol que, então ocupava o trono. Iracema, filha de cacique, nasceu “além, muito além daquela serra que ainda azula no horizonte” (ALENCAR, 1994b, p. 40). Martim, cujo nome significa casualmente guerra, é, como já foi dito, Martim Soares Moreno, personagem tirada da História como D. António de Mariz, embora mais conhecido que este e fundador do Ceará, mas sem foros de herói nacional.

Nas *Cartas*, Alencar mostra sua preocupação com a criação de uma heroína que possa ombrear com aquelas que a tradição consagrou ou cujo sucesso recente ainda está na memória de todos: Vénus, Helena, Astarteia, Fornarina, Armida, a Eva de Milton, a Malvina de Ossian, a Atala de Chateaubriand. A natureza será o ponto de referência dessa imagem feminina. Mas em *Iracema*, o heroísmo não advém tanto da ação, como n’*O Guarani*, quanto das comparações, símiles e epítetos, que, desde a apresentação inicial dos protagonistas, marcam a sua identidade: “guerreiro branco” e “virgem dos lábios de mel”.

Bebidos na tradição dos rapsodos e cultivados pela epopeia, eles ampliam a nobreza, a masculinidade e a humanidade de Martim, enquanto reforçam a doçura, beleza e submissão<sup>8</sup> de Iracema. E, de acordo com o modelo dos rapsodos e da própria epopéia antiga, os símiles retardam a ação, prolongam o prazer do leitor e imprimem ao texto um sabor lírico (cf. PEREIRA, <sup>8</sup>1998, p. 51-52 e 73-78). Já os epítetos continuam a tradição de caracterizar a personagem mas também, na maior parte das vezes, explicar e reforçar o nome indígena criado ou não pelo autor. Assim aparecem Moacir, “o filho da dor”; os potiguaras, “comedores de camarão”, e os seus inimigos, os tabajaras, “senhores das aldeias”.

A pintura dos caracteres feita através de símiles com a flora e a fauna tropicais é uma das estratégias utilizadas por Alencar, não só pelo efeito que teve em seu espírito a leitura dos poetas da Antiguidade, mas também porque vem ao encontro do seu gosto pela natureza e porque é uma forma de marcar a brasilidade do texto, exemplificando, assim, aquilo que Gonçalves de Magalhães deveria ter feito. Nesse aspecto, mais uma vez o escritor aproxima-se do carácter oral da narrativa épica, pois procura manter o interesse do público colocando a cena em paralelo com uma situação cujos elementos são conhecidos do leitor.

Iracema, assim como as suas ações, são construídos através da similitude com a flora e a fauna do Brasil. Se seus cabelos são 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 rescendia no bosque como seu hálito perfumado” (ALENCAR, 1994b, p. 40). A índia possui “ternos olhos

de sabiá”, corre como “ema selvagem; como “a juriti que divaga pela floresta, ouve o terno arrulho do companheiro: bate as asas e voa a aconchegar-se ao tépido ninho”. Age como a “rola”, o “colibri”, o “saí”, a “borboleta”, a “jaçanã”. Lembra a “garça do rio”, a “garça viúva”. Saindo do banho, “o aljôfar da água ainda a roreja como à doce mangaba que corou em manhã de chuva” (ALENCAR, 1994b, p. 40). Ferida no seu amor, “como a copaíba ferida no âmago, destila lágrimas em fio” (ALENCAR, 1994b, p. 87). Acabada de tornar-se mulher, ela assemelha-se “ao róseo cacto que já desabrochou em linda flor, cerra em botão o seio perfumado” (ALENCAR, 1994b, p. 67). Magoada, “não tinha sorrisos nem cores a virgem indiana; não tem borbulhas nem rosas a acácia que o vento crestou, não tem azul nem estrelas a noite que enlutam os ventos” (ALENCAR, 1994b, p. 49). Em fúria contra Irapuã que avançava para Martim indefeso, silva “como a boicininga” (ALENCAR, 1994b, p. 70). Tristes “os lábios suspirosos da mísera esposa moveram-se como as pétalas do cacto que um sopro amarrota e ficaram mudos” (ALENCAR, 1994b, p. 91). Mesmo depois de a dor ter “consumido seu belo corpo”, a filha de Araquém conservava a formosura, como “na flor caída do manacá” mora o perfume (ALENCAR, 1994b, p. 94). Sensual e terna, ela reclinava “lânguida sobre o peito do guerreiro, como o tenro pâmpano da baunilha que enlaça o rijo galho do angico” (ALENCAR, 1994b, p. 50). Para quem já viu em Iracema um anagrama do nome América, mais significado ainda têm essas similitudes, que identificam a personagem com a terra conquistada.

Apesar de as suas cores não serem as da terra brasileira, Martim também tem como comparantes elementos de sua flora e de sua fauna, como todas as outras personagens indígenas, o que atenua o seu perfil de colonizador. São principalmente árvores: “como o imbu na várzea era o coração do guerreiro branco na terra selvagem”; “assim como a abelha fabrica o mel no coração negro do jacarandá, a doçura está no peito do mais valente guerreiro” (ALENCAR, 1994b, p. 86 e 81). Cavalcanti Proença, no estudo mencionado em nota anterior, mostrou que, às vezes, os comparantes utilizados para Iracema, são também usados para Martim e vice-versa. Assim, o colibri e o tronco. Daí ter intitulado o ensaio “Transforma-se o amador na cousa amada”.

Um outro aspecto que aparece nas *Cartas* com algum relevo é também a linguagem dos heróis. Alencar reclama de Magalhães a frase inexpressiva colocada na boca de Anchieta quando Pindobuçu avança para ele e para Nóbrega, na intenção de matá-los. Quanto aos índios lamenta que a sua linguagem colorida e sugestiva não tenha sido explorada, reivindicando para eles, um “estilo poético e figurado” (ALENCAR, 1994b, p. 138).

Se em *O Guarani*, principalmente D. António e Álvaro falarão uma linguagem elevada, correspondente ao seu estatuto e ao seu papel no romance, Peri expressar-se-á por imagens: é dessa forma que, abreviando o nome de Cecília para Ceci, evoca e ao mesmo tempo encobre os seus sentimentos; é dessa maneira também que ele fala a Álvaro do significado do mancebo e do seu próprio papel na vida de Cecília (cf. ALENCAR, 1994a, p. 135).

Em *Iracema*, porém, a linguagem figurada ganha terreno bem mais amplo e algumas frases do narrador ou postas na boca dos índios importam no próprio sentido do romance. Poti, Irapuã, Andira terão frases de sabedoria e bravura; a filha de Araquém, doces ou tristes palavras. Nenhum deles, no entanto, comunicaria suas ideias de forma directa. O melhor exemplo é quando Iracema revela a Martim que se tornou sua esposa e o narrador diz que Poti assume a “postura de tronco decepado”, numa atitude que antecipa uma frase proferida por Batuireté, seu avô: “Tupã quis que estes olhos vissem, antes de se apagarem, o gavião branco junto da narceja” (ALENCAR, 1994b, p. 79).

Durante toda a narrativa da lenda da origem nacional Alencar busca esmaecer a fractura causada pela colonização. Nesta linha está a frase proferida por Martim, informando a Iracema, da forma o mais natural possível, que vem de longe, “de terras que outrora teus irmãos já possuíram e hoje têm os meus” (ALENCAR, 1994b, p. 43). Situa-se também nesse campo de ideias uma espécie de recurso ao maravilhoso (cujo mau aproveitamento Alencar critica em Magalhães): não querendo atribuir a Martim a violação de um código ético – tirar a virgem dos tabajaras –, o escritor cria o episódio do sonho, no qual o guerreiro branco possui Iracema inconscientemente, depois de ter tomado o verde licor que esta lhe oferece. Assim também, essa frase do velho índio – uma fala profética de sabor clássico – significa a extinção da sua raça pela branca, o que se vai traduzir, no final do romance, pela morte de Iracema e pelo “Tudo passa sobre a terra” com que o narrador fecha sua fala. Porém, quer a atitude de Poti, quer a frase de Batuireté, quer ainda a morte de Iracema com o consequente calar da jandaia – que estão na raiz do significado do nome de Moacir, filho de Iracema e de Martim –, simbolizam o silenciar do índio, traduzido por Alencar (e não pelo narrador), em nota marginal à frase do avô de Poti<sup>10</sup>. Esta simbologia passa quase despercebida, porque diz respeito à história da conquista, diluída na narrativa pela história de amor.

Nesse revelar velando, está o grande segredo de Alencar, que não caiu nas contradições de Magalhães que delineia no sonho de Aimbiré o futuro esplendoroso do Brasil, mas cultiva o ódio contra os portugueses;

que defende o Cristianismo, mas põe os índios a mostrar a fraqueza dos que o pregam.

## CONCLUSÃO

Quando, em 1834, a convite de Ferdinand Denis, Gonçalves de Magalhães, então em França com uma bolsa do governo regencial brasileiro, se pronunciou em Paris a respeito da literatura nacional, com o “Discurso sobre a História da Literatura do Brasil”<sup>12</sup>, no Instituto Histórico de França, ao mesmo tempo que focava a importância da literatura como preservadora da memória de um povo, sugeria a recuperação das tradições dos índios (MAGALHÃES, 1974, p. 12).

Foi Gonçalves de Magalhães, de facto, o primeiro brasileiro a requerer para a literatura brasileira um carácter que a distinguisse da portuguesa, que lhe procurasse uma identidade. Da teoria à prática, porém, o caminho tornou-se difícil. Em 1836, os seus *Suspiros Poéticos e Saudades* (1836) não só não dizem da pujança da natureza brasileira como até chegam a falar de cisnes, ciprestes e salgueiros. As lembranças da pátria parecem não ter ditado mais nada ao poeta que não menções ao “brilhante céu”, às “virgens florestas”, aos “brasílios sertões”, aos “duros tamoios” e “intrépidos caetés”, numa descrição genérica, típica de um qualquer texto marcado pelo discurso do exotismo. É verdade que os temas são renovados; o sentimento do lugar traz evocações ao poeta, que partindo da vivência imediata “se alça à filosofia, refaz a história, dissolvendo o espaço no tempo – dimensão essencial ao espírito romântico” (CANDIDO, 1975, v. 2, p. 59) Mas os cânones neoclássicos da educação recebida tolhem ainda a cor local e a forma dos *Suspiros Poéticos*, que podem inaugurar o Romantismo no Brasil, mas não uma literatura nacional, com as marcas que dela então se exigiam.

O mesmo irá acontecer com *António José ou o Poeta e a Inquisição*, peça concluída por Magalhães em Bruxelas, em Dezembro de 1836 e encenada pela primeira vez a 13 de Março de 1838, no Teatro Constitucional Fluminense. Há uma intenção, mas não uma realização nacional: António José não figurava como escritor brasileiro em nenhuma das Histórias da Literatura divulgadas até então<sup>13</sup>, nem a sua nacionalidade é o motor do drama. No entanto, e apesar de ter ainda chamado tragédia à sua peça, Gonçalves de Magalhães foi considerado o fundador do teatro nacional. Que o texto é romântico e que cenicamente se apresentou como tal, não há dúvidas, mas daí a encontrar nele as marcas de brasilidade requeridas naqueles idos do século XIX<sup>12</sup>.

As imagens de iniciador do Romantismo no Brasil e de fundador de uma literatura brasileira confundiram-se. E transformado oficialmente naquele que devia criar a literatura com a marca da jovem nação, Magalhães lançou-se em nova empresa: publicar um poema épico nacional, no qual gastou nove anos. Só que quando o publicou haviam decorrido vinte, desde a aparição dos *Suspiros Poéticos e Saudades*. E os “vindouros vates brasileiros” de que ele falara em 1836, já haviam encontrado “no puro céu da sua pátria um sol mais brilhante que Febo” (MAGALHÃES, 1974, p. 16).

Magalhães, embora repetindo no seu “Discurso” as ideias teóricas de Denis sobre a nova literatura que o Brasil deveria apresentar, e tentando ser pioneiro, já que considera o *Resumé* escrito para “dar uma ideia a estrangeiros” (MAGALHÃES, 1974, p. 14), não havia reparado que, desde as *Scènes*, o francês escolhera a narrativa em prosa, um romancezinho, para contar os contactos entre índios e colonizadores; e que como as formas com que Homero cantou os gregos não tinham lugar na sociedade brasileira de então, leitora ávida dos romances de Joaquim Manuel de Macedo.

Por outro lado, o anti-lusismo já passara de moda. Mas faltava sobretudo a Magalhães génio poético. E, não fosse pela polémica instaurada com as Cartas escritas por Alencar, o seu poema teria caído no mais completo esquecimento.

No entanto, faltava ainda à literatura brasileira um poema que assinalasse a fundação do Brasil e que teria, claro, um cariz épico.

Foi o que Alencar passou a tentar, de rascunho em rascunho, escrevendo um romance histórico – *O Guarani*, deixando em “banho-maria” *Os Filhos de Tupã* e lançando *Iracema* – uma lenda, enquanto esperava a reação do público e da crítica a respeito, como declarava na “Carta ao Dr. Jaguaribe”.

Apesar da grande polémica gerada pelo romance de 1865, Alencar não retomou *Os Filhos de Tupã*. Afinal, ele achava que o verso tinha “perdido muito do seu primitivo encanto” (ALENCAR, 1994b, p. 101) e, por outro lado, a discussão em torno da língua a que a “lenda do Ceará” deu origem ajudou-o a demarcar ainda mais a literatura brasileira da portuguesa (RIBEIRO, 1997). *Iracema*, afinal, continha as “nossas conquistas” de que falara Denis e vinha ao encontro da dimensão que Pinheiro Chagas reclamara nos poemas de Gonçalves Dias e do tropicalismo que ele aí aplaudira; *Iracema* era o romance que a sociedade letrada de então desejava ler como narrativa de origem; era a “epopéia do coração”, “epopéia de sentimento e abnegação” que, afinal, satisfazia as expectativas de seu criador (ALENCAR, 1994, p. 66, 236).

## EPIC PROJECT AND IT'S ACCOMPLISHMENT IN JOSÉ DE ALENCAR'S WORKS

**ABSTRACT:** From the letters he wrote criticizing the epic poem *A Confederação dos Tamoios* by Gonçalves de Magalhães, José de Alencar began (with or without meaning to) to draw a new kind of national epic poem. Draft on draft (*Os Filhos de Tupã* and *O Guarani*), he wrote a novel in the form of a legend, *Iracema*, where, transforming the story of Martim Soares Moreno, founder of Fortaleza, he narrates the formation of a new nation - Brazil, and a new race - the Brazilian.

**KEYWORDS:** epic, history, romanticism, nationalism, José de Alencar

### NOTAS

- 1 As indicações, apesar de se tratar de um poema épico, não serão feitas por cantos, estâncias e versos, uma vez que a edição usada não os numera.
- 2 Nesse poema, um fantasma anuncia que a morte vem através do mar, num “negro monstro” de “brancas asas”, uma imagem que Gonçalves de Magalhães vai retomar n’*A Confederação dos Tamoios* (MAGALHÃES, 1994, p. 58).
- 3 Magalhães usa a mesma ideia: “Onde estão os ferozes portugueses,/Que nos roubam os filhos e as mulheres,/E matam nossos pais, irmãos e amigos?” (MAGALHÃES, 1994, p. 47).
- 4 Pseudónimo com que José de Alencar assinou as Cartas. São as letras iniciais de Iguacu, a heroína do poema de Magalhães.
- 5 Alencar, que no prefácio a *Sonhos d’Ouro* explicara o plano da sua obra classificando *O Guarani* de romance histórico, recusava-lhe o epíteto de indianista, como se pode ver na polémica com Nabuco: “O Guarani nunca foi tipo de literatura indígena” – diz ele (ALENCAR, 1965, p 59).
- 6 Trata-se de *A Moreninha*, no qual, a pretexto de falar dos amores entre Augusto e Carolina, é contada a lenda de Ahy e Aoitin, referida como anterior à chegada dos portugueses, mas muito possivelmente engendrada pelo próprio Macedo.
- 7 Veja-se o que ele diz nas Cartas (ALENCAR, 1994b, p. 179-180). Consultar também Maria Aparecida Ribeiro, “Dois rapsodos tropicais: Mário de Andrade e José de Alencar”, Coimbra, *Humanitas* (1995, p. 1003-1025).
- 8 Este último aspecto não foi tratado por M. Cavalcanti Proença no excelente estudo “Transforma-se o amador na coisa amada”; no entanto, há exemplos magníficos (ALENCAR, 1994, p. 50, 63, 64).
- 9 Diz o autor: “Batuireté chama assim o guerreiro branco, ao passo que trata o neto por narceja; ele profetiza nesse paralelo a destruição da sua raça pela raça branca” (ALENCAR, 1994b, p. 112)

- 10 As relações deste texto com o de Garrett e a causa da omissão do nome do escritor português são finamente estudadas por Cristóvão (1994). Rouanet (1991), embora rapidamente, também aborda este assunto, bem como o das opiniões de Denis sobre Gonçalves de Magalhães. As relações entre aquele e Garrett e o “pé-atrás” do francês com relação ao autor das Viagens são estudadas por Lima (1932) e por Ribeiro (1999).
- 11 Denis e Garrett, que o incluem, colocam-no entre os portugueses.
- 12 A eleição de António José da Silva e de sua história, passa, com certeza, não apenas pelo poema de Garrett como por Ferdinand Denis, e por um drama de Luís António Burgain, como se pode ver em Ribeiro (2002).

## REFERÊNCIAS

- ALENCAR, José de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Ed. José Aguilar, 4 v, 1960.
- ALENCAR, José de, “Às Quintas”. In: Afrânio Coutinho. *A Polêmica Alencar-Nabuco*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1965.
- ALENCAR, José de. *Como e Porquê sou Romancista*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1987.
- ALENCAR, José de. *O Guarani*. Coimbra: Almedina, 1994a.
- ALENCAR, José de. *Iracema e Cartas sobre “A Confederação dos Tamoios”*. Coimbra: Almedina, 1994b.
- ANCHIETA, Pe. Joseph de. S. J. *De Gestis Mendi de Saa*, Poema Épico. São Paulo: Edições Loyola—Vice-Postulação da Causa de Canonização do Beato José de Anchieta (trad. Armando Cardoso, S.J.), 1986.
- BANDEIRA, Manuel. *Poesia Completa e Prosa*, v.2. Rio de Janeiro: José Aguilar Editora, 1958-
- BERREDO, Bernardo Pereira de. *Annaes Historicos do Estado do Maranhão, em que se dá notícia do seu descobrimento e tudo o mais que nelle tem succedido desde o anno em que foy descoberto até 1718*. Lisboa: Oficina de Francisco Luiz Arneiro, 1748.
- CASAL, Manuel Aires do. *Corografia Brasílica ou Relação Histórico-Geográfica do Reino do Brasil*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; S. Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1976.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira: Momentos Decisivos*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1975.
- CASTELLO, José Aderaldo. *A Polêmica sobre “A Confederação dos Tamoios”*. São Paulo: Faculdade de Filosofia Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, 1953.
- CHAGAS, Pinheiro. “Literatura Brasileira - José de Alencar”. In: José de Alencar. *Iracema, lenda do Ceará*, Edição do Centenário. Rio de Janeiro: Livraria J. Olympio, 1965.



- CRISTÓVÃO, Fernando. *Diálogos da Casa e do Sobrado. Ensaios luso-brasileiros e outros*, Lisboa: Cosmos, 1994.
- COUTINHO, Afrânio. *A Polémica Alencar-Nabuco*, Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1965.
- DENIS, Ferdinand. *Scènes de la nature sous les tropiques, et de leur influence sur la poésie; suivies de Camoens et José Índio*. Paris: Lecointe et Durey, Librairies, 1824.
- DENIS, Ferdinand. *Résumé de l'Histoire Littéraire du Portugal suivie du Résumé de l'Histoire Littéraire du Brésil*. Paris: Lecointe et Durey, Librairies, 1826.
- DIAS, Gonçalves. *Poesia Completa e Prosa Escolhida*. Rio de Janeiro: Ed. José Aguilar, 1959.
- GAMA, José Basílio da. *O Uruguaçu*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letra, 1941.
- LEAL, António Henriques. "A literatura brasileira contemporânea". In: José de Alencar, *Iracema, lenda do Ceará*, Edição do Centenário. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1965.
- LISBOA, Baltazar da Silva. *Anais do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Typ. Imp. e Const. de Seignot-Plancher e C., 1834.
- MADELENAT, Daniel. *L'Épopée*. Paris: Presses Universitaires de France, 1986.
- MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. "Discurso sobre a história da literatura do Brasil". In: Afrânio Coutinho, *Caminhos do Pensamento Crítico 1*. Rio de Janeiro: Ed. Americana-Prolivro, 1974.
- MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. *A Confederação dos Tamoios*. Estado do Rio de Janeiro: Secretaria de Cultura, 1994.
- MENESES, Diogo de. "Carta de Diogo de Meneses, feita em a Bahia a 1 de Março de 1612", Rio de Janeiro, *Annaes da Bibliotheca Nacional do Rio de Janeiro*, XXVI, 1905.
- MORENO, Diogo de Campos. 'Jornada do Maranhão por ordem de S. Magestade feita no anno de 1614', "Memórias para a História da Capitania do Maranhão", *Collecção de Noticias para A História e Geografia das Nações Ultramarinas que Vivem Nos Domínios Portugueses, ou Lhe São Vizinhas*. Lisboa: Academia Real das Ciências, 1812.
- MORENO, Martim Soares. "Relação do Seará". In: Barão de Studart. *Tricentenário do Ceará. Martim Soares Moreno - Documentos para A Sua História*. Ceará-Fortaleza: Typ. Minerva, 1903.
- NABUCO, Joaquim. "Aos Domingos". In: Afrânio Coutinho. *A Polémica Alencar-Nabuco*, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1965.
- NÓBREGA, P. Manuel da. *Cartas do Brasil e mais Escritos* (intr. e notas históricas e críticas de Serafim Leite S. J.), Coimbra, por ordem da Universidade, 1955.
- PAZ, Octávio. *Signos em Rotação*. São Paulo, Perspectiva, 1990. (Col. Debates, 48).

PEREIRA, Maria Helena da Rocha. *Estudos de História da Cultura Clássica*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, v.I, 1998.

PORTO SEGURO, Visconde de. *História Geral do Brasil, antes de Sua Separação e Independência de Portugal*. São Paulo: Cia. Melhoramentos, 6v, 1956.

PROENÇA, M. Cavalcanti. "Transforma-se o amador na coisa amada". In: José de Alencar. *Iracema, lenda do Ceará*, Edição do Centenário. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1965, p. 81-328.

RIBEIRO, Maria Aparecida. "Relendo Iracema". In: José de Alencar. *Iracema*. Coimbra, Almedina, 1994a.

RIBEIRO, Maria Aparecida. "O saí e a serpente: diálogos entre José de Alencar e Pinheiro Chagas". In: *Sentido que A Vida Faz - estudos para Óscar Lopes*. Porto: Campo das Letras, p. 377-389, 1997.

RIBEIRO, Maria Aparecida. "Imagens do Brasil na obra de Garrett: invocações e exorcismos", *Camões, Revista de Letras e Culturas Lusófonas*, Lisboa, 4, Jan-Mar, 1999, p. 115-127.

RIBEIRO, Maria Aparecida. *Teatro Brasileiro, Textos de Fundação: Glória e Infortúnio ou A Morte de Camões. António José ou O Poeta e a Inquisição. O Juiz de Paz da Roça. A Coruña: Universidade da Coruña, Faculdade de Filoxia, 2002.*

RIBEIRO, Maria Aparecida. *Laços de família: as raízes de Iracema na literatura dos séc. XVI-XVIII*. In: Maria Fernanda Abreu (Org.). *Mulher Cultura e Sociedade na América Latina / Mujer Cultura y Sociedad en América Latina*. Lisboa: Túpac Amaru "Programa Micaela Bastidas" Universidade Nova de Lisboa, Fac Ci. Hum., Ed. Colibri, v. 4, p. 163-190, 2003.

ROUANET, Maria Helena. *Eternamente em Berço Esplêndido – A Fundação de Uma Literatura Nacional*. São Paulo: Ed. Siciliano, 1991.

SALVADOR, Frei Vicente do Salvador. *História do Brasil (1500-1627)*. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1954.

SOMMER, Doris. *Foundational Fictions. The national romances of America Latina*, Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press, 1991.

SOUSA, Teixeira de. *Gonzaga ou A Conjuração de Tiradentes*. Rio de Janeiro: Tip. Teixeira, 1848.

TAUNAY, Visconde de. *Reminiscências*. São Paulo: Companhia Melhoramentos de São Paulo, 1923.

TÁVORA, Franklin. "Carta III". In: José de Alencar, *Iracema, lenda do Ceará*, Edição do Centenário (1865-1965). Rio de Janeiro: Livraria J. Olympio, 1965.

VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. *História Geral do Brasil: Antes de Sua Separação e Independência de Portugal*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1981.