

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS**

RODRIGO VIEIRA ÁVILA DE AGRELA

**A ORDEM PANTEÍSTA NO INDIANISMO DE JOSÉ DE ALENCAR: UMA
INCURSÃO ESTÉTICO-FILOSÓFICA**

BELO HORIZONTE

2015

Rodrigo Vieira Ávila de Agrela

A ordem panteísta no indianismo de José de Alencar: uma incursão estético-filosófica

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (Pós-Lit) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras com concentração na área de Literatura Brasileira e linha de pesquisa em Literatura, História e Memória Cultural (LHMC).

Orientador: Prof. Dr. Marcos Rogério Cordeiro
Fernandes

BELO HORIZONTE

2015



Dissertação intitulada *A ordem panteísta no indianismo de José de Alencar: uma incursão estético-filosófica*, de autoria do Mestrando RODRIGO VIEIRA ÁVILA DE AGRELA, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Área de Concentração: Literatura Brasileira/Mestrado

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Marcos Rogério Cordeiro Fernandes - FALE/UFMG - Orientador

Prof. Dr. Georg Otte - FALE/UFMG

Prof. Dr. Marcelo Almeida Peloggio - UFC

Profa. Dra. Myriam Corrêa de Araújo Ávila
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG

Belo Horizonte, 15 de maio de 2015.

A368.Ya-o

Agrela, Rodrigo Vieira Ávila de.

A ordem panteísta no indianismo de José de Alencar [manuscrito]: uma incursão estético-filosófica / Rodrigo Vieira Ávila de Agrela. – 2015.

131 f., enc.

Orientador: Marcos Rogério Cordeiro Fernandes.

Area de concentração: Literatura Brasileira.

Linha de pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 122-131.

1. Alencar, José de, 1829-1877. – Guarani – Crítica e interpretação – Teses. 2. Alencar, José de, 1829-1877. – Iracema – Crítica e interpretação – Teses. 3. Alencar, José de, 1829-1877. – Ubirajara – Crítica e interpretação – Teses. 4. Romantismo – Teses. 5. Panteísmo – Teses. 6. Natureza na literatura – Teses. I. Fernandes, Marcos Rogério Cordeiro. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD : B869.32

A minha mãe, pela palavra preciosa.
A minha mãe-avó Cleomar, pelo que fui, sou e serei.
Ao Thales, pelos encontros e desencontros.

AGRADECIMENTOS

Ao Cosmos, à energia que nos move, por todos os dias de saúde e felicidade.

Aos meus pais, a disciplina, a confiança e a prioridade na minha educação e na dos meus irmãos.

À minha avó, Cleomar, porque me ensinou a lutar e a nunca desistir.

Ao Thales, o Absurdo, o Extremo, a Força, o Inominável e porque, há seis anos, eu falei que iríamos nos reencontrar.

Aos meus irmãos, Raul e Nicholas, o respeito e o fundamento.

Ao Breno, o *Phármakon*.

À minha família, a lembrança feliz, a saudade e o abraço necessário.

À Tia Valéria e aos meus primos, Euclides, Bruna e Karla, a compreensão e o coração acolhedor.

Aos amigos, Flávio e Igor, a Amizade imensurável.

Ao Nathan e ao Madjer, companheiros das dificuldades, das conquistas e de muitos momentos inesquecíveis.

Ao Roberto, a Amizade permanente e insistente.

Ao Caio e ao Rafael, a Insanidade, o Ilimitado e porque o mundo é nosso.

Aos meus amigos Alex, Lucas, Marcos e Raquel, o Ideal.

À Ana Amélia e à Juliana, o Encontro.

Às minhas amigas do mestrado, Lorena e Ionete.

À Laura, à Fátima (*in memoriam*) e ao Rafael Mauro, o apoio que jamais vou esquecer.

Aos professores Marcelo e Georg, a colaboração indispensável.

TODO DIA ERA DIA DE ÍNDIO

*Curumim, chama Cunhatã Que eu vou contar
Curumim, chama Cunhatã Que eu vou contar*

*Todo dia era dia de índio
Todo dia era dia de índio*

*Curumim, Cunhatã
Cunhatã, Curumim*

*Antes que o homem aqui chegasse
Às Terras Brasileiras
Eram habitadas e amadas
Por mais de 3 milhões de índios
Proprietários felizes
Da Terra Brasilis*

*Pois todo dia era dia de índio
Todo dia era dia de índio*

*Mas agora eles só tem o dia 19 de Abril
Mas agora eles só tem o dia 19 de Abril*

*Amantes da natureza
Eles são incapazes
Com certeza
De maltratar uma fêmea
Ou de poluir o rio e o mar
Preservando o equilíbrio ecológico
Da terra, fauna e flora
Pois em sua glória, o índio
É o exemplo puro e perfeito
Próximo da harmonia
Da fraternidade e da alegria
Da alegria de viver!
Da alegria de viver!
E no entanto, hoje
O seu canto triste
É o lamento de uma raça que já foi muito feliz
Pois antigamente*

*Todo dia era dia de índio
Todo dia era dia de índio*

*Curumim, Cunhatã
Cunhatã, Curumim
Terêê, oh yeah!
Terêêê, oh!*

(Jorge Ben Jor)

RESUMO

No Brasil, a relação entre arte e natureza foi muito comum no segundo grupo do Romantismo brasileiro. O sentimento da natureza, nas palavras de Afrânio Coutinho (1969), transformou-se “quase numa religião”, pois os escritores se deixaram fascinar pelo caráter majestoso e potencialmente essencial da natureza. Esse comportamento pode ser percebido já nos primeiros românticos, que, segundo Heine (1991), agiam por um instinto panteísta sem que eles mesmos pudessem assimilar. Partindo desse pressuposto, a proposta desse trabalho é traçar um estudo sobre a relação de harmonia entre homem e natureza nos romances indianistas *O Guarani* (1857) *Iracema* (1865) e *Ubirajara* (1874), de José de Alencar; em outras palavras, discutir, sob a perspectiva panteísta, a conciliação entre arte e natureza, à luz do Romantismo, além da sua implicação na obra indianista, identificando as nuances e as particularidades nos romances do autor cearense. Para isso, este trabalho está dividido em três momentos: no primeiro, elaboraremos os princípios históricos e estéticos do Romantismo (brasileiro), acreditando, por exemplo, ser a inspiração e a imaginação faculdades responsáveis em estetizar a natureza; no segundo momento, faremos uma análise da organicidade da natureza nos romances indianistas, mostrando que Alencar conseguiu edificar em uma unidade os múltiplos componentes da natureza – noção baseada na filosofia da natureza, de Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling. Por fim, apresentaremos similitudes entre os romances indianistas e as epopeias homéricas, a fim de ressaltar que José de Alencar se vale de caracteres épicos para elaborar uma substância essencial no mundo primitivo no qual seus heróis indígenas transitam. Isto posto, reputado por muitos como o fundador de uma literatura nacional autêntica, o autor de *Sonhos d'ouro*, no entanto, vai além no seu papel de colaborador no processo de nossa autonomia literária e cultural, uma vez que revelou também em sua obra um profundo conhecimento estético, histórico e filosófico, o que universaliza o seu pensamento.

Palavras-chave: Romantismo, José de Alencar, romances indianistas, Panteísmo, Natureza.

ABSTRACT

In Brazil, the relationship between art and nature was very common during the second group of Brazilian Romanticism. The nature's feeling, in Afrânio Coutinho's (1969) words, became "almost a religion", for the writers were fascinated by the majestic and potentially essential character of nature. This behavior can be perceived in the first romantics who, as said by Heine (1991), acted on a pantheistic instinct that even themselves could not assimilate. From this presupposition, this work's proposal is to trace a study on the harmony relationship between man and nature in the indianist novels *O Guarani* (1857), *Iracema* (1865) e *Ubirajara* (1874), by José de Alencar. In other words, to discuss the conciliation between art and nature under the pantheistic perspective of Romanticism as well as its implication in the indianist work, identifying the layers and particularities in the novels of the author. This work will be divided in three parts: in the first one we will elaborate the historical and aesthetical principles of Brazilian Romanticism, believing that inspiration and imagination are the faculties responsible for aestheticizing nature; in the second part we will analyze the organicity of nature in the indianist novels, showing that Alencar was able to build in a unit multiple components of nature – notion based in the Philosophy of Nature, by Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling; for the third and last part we will present similarities between the indianist novels and the Homeric epics, as a way to highlight that José de Alencar makes use of epic characters in order to elaborate an essential substance in the primitive world in which his indianist heroes transit. This being said, reputed by many as the founder of an authentic national literature, the author of *Sonhos d'ouro*, however, it goes beyond his role as contributor in the process of our literary and cultural autonomy once he was the one who also revealed in his works a profound aesthetical, historical and philosophical knowledge, which universalize his thinking.

Keywords: Romanticism, José de Alencar, indianista novels, Pantheism, nature.

RÉSUMÉ

Au Brésil la relation entre l'art et la nature était commun dans le deuxième groupe du Romantisme. Le sentiment de la nature, selon Afrânio Coutinho (1969), était «presque une religion», alors que les écrivains étaient fascinés par la majesté et le caractère potentiellement essentiel de la nature. Cet attitude est évidente déjà chez le premier groupe des romantiques qui, selon Heine (1991), agissaient avec l'instinct du panthéisme sans s'apercevoir. Ainsi, cette recherche présente la relation d'harmonie entre l'homme et la nature chez les romans indigénistes *O Guarani* (1857), *Iracema* (1865) e *Ubirajara* (1874), de José de Alencar; c'est-à-dire: sous le prisme du panthéisme, il faut montrer la conciliation entre l'art et la nature dans le Romantisme et dans l'œuvre indigéniste d'Alencar, avec ses nuances. La recherche est sectionnée en trois moments: dans le premier les principes historiques et esthétiques du Romantisme au Brésil, à partir de l'idée que l'inspiration et l'imagination sont les responsables pour l'esthétisation de la nature ; dans le deuxième l'analyse de la présence de la nature dans les romans indigénistes d'Alencar et le travail de réunion des multiples composants de la nature dans une seule unité significative, notion basée à partir de la philosophie de la nature, de Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling. À la fin on présente les similitudes entre les romans indigénistes et les épopées d'Homère en montrant qu'Alencar s'utilise des caractères épiques pour élaborer la substance essentielle du monde primitif où ses héros transitent. José de Alencar est connu comme le fondateur de la littérature nationale authentique, mais il est allé plus loin, il a montré de la connaissance esthétique, historique et philosophique, ce qui rend son œuvre universel.

Mots-Clés: Romantisme, José de Alencar, romans indigénistes, Panthéisme, nature.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	10
CAPÍTULO 1	
OS PRESSUPOSTOS ROMÂNTICOS DE JOSÉ DE ALENCAR	19
1.1 “Tudo pelo Brasil e para o Brasil”	20
1.1.1 <i>O painel nacional: alguns pressupostos</i>	22
1.2 José de Alencar	24
1.3 A natureza brasileira.....	27
1.4 O clássico <i>versus</i> o moderno: o Romantismo como uma literatura anfíbia	35
1.5 Inspiração e imaginação: a obra de arte mutável	40
1.5.1 <i>Je ne sais quoi: a busca pelo vago e pelo indeterminado</i>	43
1.5.2 <i>Do pictórico à musicalidade</i>	46
CAPÍTULO 2	
A UNIDADE NA MULTIPLICIDADE: UMA ANÁLISE PANTEÍSTA NO INDIANISMO DE JOSÉ DE ALENCAR	53
PRIMEIRA PARTE	53
2.1 O combate à máquina do progresso: a natureza como estrilo literário.....	57
2.2 Natureza e cultura: o ingênuo e o sentimental em José de Alencar	61
2.3 A organicidade em <i>O Guarani</i> : a regeneração do natural.....	66
SEGUNDA PARTE	74
2.4 Por uma mitologia romântica	74
2.5 O panteísmo de José de Alencar: a unidade na multiplicidade	80
2.6 “A linguagem luta para se tornar natureza”	90
CAPÍTULO 3	94
SIMILITUDES ENTRE OS ROMANCES INDIANISTAS E AS EPOPEIAS HOMÉRICAS ...	94
3.1 A teoria do romance	94
3.2 José de Alencar: entre o romance e a epopeia.....	97
3.2.1 <i>Os quadros dinâmicos à maneira dos clássicos</i>	100
3.2.2 <i>O Odisseu de plumas e tacapes</i>	103
3.2.3 <i>A lei da hospitalidade</i>	108
3.3 <i>Iracema</i> : entre o mítico e o histórico.....	110
CONSIDERAÇÕES FINAIS	118
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	122

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O movimento romântico é um dos mais vagos e difíceis de definir em toda a tradição literária, o que pode gerar em qualquer estudioso ou crítico literário uma antinomia, muitas vezes, sem solução. É porque o próprio movimento surge cheio de contradições que coexistem e se completam. Como Guinsburg (1985) afirma:

O que é o Romantismo? Uma escola, uma tendência, uma forma, um fenômeno histórico, um estado de espírito? Provavelmente tudo isto junto e cada item separado. Ele pode apresentar-se como uma dentre uma série de denominações [...]. Ele não é apenas uma configuração estilística ou, como querem alguns, uma das duas modalidades polares e antitéticas – Classicismo e Romantismo – de todo o fazer artístico do espírito humano. Mas é também uma escola historicamente definida, que surgiu num dado momento, em condições concretas e com respostas características à situação que se lhe apresentou (GUINSBURG, 2008, p. 13-14).

O *Sturm und Drang* despertou uma série de concepções inovadoras que seriam em grande parte assumidas pelo Romantismo, tais como: a busca de novos métodos estilísticos, a criação de novas formas artísticas, a retomada de antigas formas, o rearranjo do lirismo e do teatro, além da implantação de uma nova definição de gosto estético junto ao seu público. Ainda no Pré-Romantismo¹, temos que destacar os nomes de Goethe e Schiller como os grandes mentores desse movimento. O primeiro com *Os sofrimentos do jovem Werther*, de 1774, e o segundo com a peça *Os salteadores*², de 1780, definem o movimento alemão que eclodiu por volta de 1778.

No Pré-Romantismo foi desempenhada uma postura contra o Iluminismo, fazendo eclodir a ideia de gênio, responsável por libertar o escritor das amarras preestabelecidas, da disciplina e das tradições. O gênio é aquele que se entrega aos estímulos da imaginação, criando uma obra independente, cujo nascimento vem do íntimo do seu criador – fruto da inspiração e da criatividade. Essa concepção representa ainda a rebeldia e a transgressão aos padrões estéticos e também aos sociais. É nesse momento também que os alemães darão grande importância à natureza em seu estado primitivo.

Esse foi um período de mudanças literárias que criou as bases para o que viria logo em seguida. Enquanto a Alemanha ensaiava sua contribuição para a formação da estética romântica, é a Inglaterra que expõe as primeiras manifestações contra os ideais clássicos.

¹ Alguns autores consideram o *Sturm und Drang* um movimento distinto do Pré-Romantismo. Apoiados no livro *Conceitos de Crítica* (ano), de René Wellek, consideramos, neste trabalho, ambos os movimentos um só. O autor afirma: “Houve o movimento da ‘tempestade e ímpeto’ dos anos de setenta do século XVIII, que corresponde ao que hoje é chamado alhures de ‘pré-romantismo’” (WELLEK, 1963, p. 146).

² Título original: *Die raueuber*.

Já no final do século anterior [o XVII], os ingleses se definem como nação, por meio do liberalismo político, que, no Século das Luzes, atrelado à ideologia de uma economia impulsionada pela Revolução Industrial, possibilita a ascensão da burguesia. Paulatinamente, a classe burguesa estende seu *modus vivendi* sobre todos os setores da atividade social e cultural. No que concerne à literatura, o primeiro efeito que se nota é a alteração provocada no idealismo da estética do século XVIII, que privilegiava um tipo de homem pertencente à nobreza. Até então o artista não reconhecia nem respeitava o burguês: sua figura era vista como carente de dignidade e, portanto, imprópria para ser aproveitada pela tragédia (GOMES; VECHI, 1965, p. 15).

É nesse contexto que haverá uma mudança de foco na atividade literária. Segundo Gomes e Vechi (1992), com a estreia da peça *Os gêmeos rivais*³ (1702), de George Farquhar, e uma série de publicações de obras teatrais de Richard Steele, a partir de 1721, percebe-se que os valores burgueses se tornaram o centro das atenções. Em relação ao aspecto formal, essas obras ainda respeitam a estrutura universal da tragédia grega, mas os temas apresentam um novo olhar a respeito do mundo (GOMES; VECHI, 1965, p. 15). Ainda no panorama inglês, não podemos deixar de destacar Daniel Defoe, com o romance *Robinson Crusoe*, de 1719, e a importância de escritores como Samuel Richardson e Henry Fielding. Como afirma Georg Lukács (1999), no texto “O romance como epopeia burguesa”,

O romance abandona a região ilimitada do fantástico e dirige-se decididamente para a representação da vida privada do burguês. A aspiração do romancista de ser historiador da vida privada define-se nesta época com toda a clareza. Os amplos horizontes históricos do romance das origens restringem-se, o mundo do romance se limita cada vez mais à realidade quotidiana da vida burguesa, e as grandes contradições motoras do desenvolvimento histórico-social são representadas somente na medida em que se manifestam de maneira concreta e ativa nesta realidade quotidiana (LUKÁCS, 1999, p. 102).

Por último, e não menos importante, deve-se ressaltar também a participação do pensamento francês na formação do espírito romântico:

Embora a tradição lhe negue uma atuação direta no processo evolutivo que marca a passagem do Neoclassicismo para o Romantismo, não se pode menosprezar a influência que Rousseau exerce nos rumos assumidos pela literatura. Em sua obra, o escritor francês cria a noção de rebeldia pessoal contra um sistema de forças instituído; além disso, principalmente em *Confissões*, afirma a liberdade dos indivíduos e a supremacia da Natureza. Desse modo, o liberalismo exaltado acaba por se refletir nele próprio, enquanto autor de novela sentimental, e isso evidentemente se tornará o corolário desse tipo de narrativa. Por volta de 1800, o clima cultural encontra-se inteiramente sintonizado com o novo credo literário, o Romantismo, que encontrará sua identidade estética seguindo as trilhas traçadas pelo Pré-romantismo e afirmando suas características com maior nitidez (GOMES; VECHI, 1965, p. 17-18).

³ Título original: *The twin rivals*.

Com uma renovação estética iniciada pelo Pré-Romantismo, por volta de 1800, surge o Romantismo na Alemanha, ano em que o termo *romântico* é incorporado ao vocabulário da crítica literária. O que antes aparecia de forma desordenada e um tanto desarticulada, agora encontra um solo propício para firmar um programa coletivo. De um modo geral, as ideias fundamentais eram representadas pelas palavras sentimento, emoção, expressão, originalidade, imaginação, gênio e simbolismo.

Uma das basilares contribuições para o Romantismo foi a filosofia de Jean-Jacques Rousseau, considerado um precursor do Romantismo devido ao seu pessimismo em relação à sociedade e à civilização. Por isso, ele exalta a natureza, a simplicidade da criação e a nostalgia do primitivo, surgindo, portanto, uma nova concepção de natureza. Rousseau coloca a interioridade do homem no centro da questão, uma vez que para ele é hora do sujeito voltar-se para si. O sentimento passa a ser fundamental para a vida do indivíduo, e é através dele que o mundo racional pode ter sentido. Em *Os devaneios do caminhante solitário*, de 1782, vê-se um homem que se entrega às paixões, à solidão, deixando que o seu interior se comunique com o ambiente natural, em uma tentativa de fusão. É a partir desse processo que ele poderá perceber a sua complexidade e se autocompreender – há aqui um alargamento dos horizontes por meio da subjetividade.

As árvores, os arbustos, as plantas são o enfeite e a vestimenta da terra. Nada é tão triste como o aspecto de um campo nu e sem vegetação, que somente expõe diante dos olhos pedras, limo e areia. Mas, vivificada pela natureza e revestida com seu vestido de núpcias no meio do curso das águas e dos cantos dos pássaros, a terra oferece ao homem, na harmonia dos três reinos, um espetáculo cheio de vida, de interesse e de encanto, o único espetáculo no mundo de que seus olhos e seu coração não se cansam nunca (ROUSSEAU, 1986, p. 93).

Nesse sentido, essas ideias rousseauianas foram levadas tão a sério a ponto de criar uma nítida oposição entre civilização/sociedade e natureza. *Os sofrimentos do jovem Werther* (1774), de Goethe, pode representar com maestria esse exemplo de oposição, já que temos no protagonista um desejo constante de fuga à natureza, e a partir uma tentativa de fusão:

Tinha diante da vista a cadeia de montanhas que em criança tantas vezes contemplei com olhar de inveja. Eu ficava ali sentado durante horas, transportava-me para longe na imaginação, toda minha alma se perdia nas florestas, nos vales que pareciam sorrir-me de longe, envoltos em seus véus vaporosos... E quando tinha de me retirar, que pena não sentia ao ter de abandonar aquele lugar querido! (GOETHE, 2008, p. 112).

Destarte, Goethe, ao lado de Jacobi⁴, será o responsável por compartilhar, bem cedo, as ideias de Baruch Espinosa, ou melhor, nas palavras de René Wellek “Goethe [...] formula claramente o que, em 1812 ele declarou ter sido “der Grund seiner ganzen Existenz” (a base de toda a sua existência), isto é, ver Deus na natureza e a natureza em Deus” (WELLEK, 1963, p. 147). Para o autor de *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister* Espinosa é uma fonte de inspiração por identificar Deus com a natureza, propondo, portanto, uma noção panteísta. Com isso, suas produções artísticas até aproximadamente à publicação de *Os sofrimentos do jovem Werther* fazem parte desse movimento de retorno à natureza.

Não só Goethe foi adepto do panteísmo, mas muitos escritores começaram a aderir à filosofia de Espinosa, que floresceu entre os poetas antes mesmo de alcançar uma hegemonia enquanto teoria filosófica:

Com efeito, nossos primeiros românticos agiram por um instinto panteísta que eles mesmos não compreendiam. O sentimento, que tomavam como nostalgia da Igreja católica, tinha uma origem mais profunda do que eles próprios pressentiam, e sua veneração e predileção pelas tradições da Idade Média, suas crenças populares, demonismo, magia, bruxaria... tudo isso era apenas uma nova inclinação subitamente despertada por eles, porém incompreensível, pelo panteísmo dos antigos germanos, e, nessa figura desprezivelmente maculada e malignamente mutilada, amavam, no fundo, apenas a religião pré-cristã de seus antepassados (HEINE, 1991, p. 109-110).

Panteísmo é, de um modo geral, a identificação entre Deus e a natureza; em outras palavras, a perspectiva panteísta considera Deus como vida, como personalidade diluída no mundo empírico. Seriam homem e natureza componentes de uma mesma substância inteligível, una e harmônica. Cada item do ambiente natural teria, intrinsecamente, uma centelha divina, sendo as partes de um todo cósmico.

Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, na sua filosofia da natureza, será o representante máximo em interpretar a natureza em uma concepção romântica. O sistema filosófico do autor de *Do Eu como Princípio da Filosofia* (1795), se iniciou a partir do contato com Fichte, mas logo se libertou das ideias deste, devido achar insuficiente a tese fichteana sobre a natureza. Conhecedor de Kant, Espinosa e Goethe, o filósofo romântico criou, aliando a filosofia do Eu transcendental de Fichte ao problema da natureza, a ideia de

⁴ F. H. Jacobi (1743-1819) foi um filósofo alemão responsável por revelar a M. Mendelssohn (1729-1786) que o escritor G. E. Lessing (1729-1781), antes de morrer, lhe confidenciou que se converteu, secretamente, ao panteísmo de Espinosa. Essa revelação origina uma troca de correspondência entre Jacobi e Mendelssohn que foi publicada sob o título *Sobre a doutrina de Espinosa em cartas ao sr. M. Mendelssohn*, em 1785. Esse período, portanto, revela uma primeira etapa da recepção da obra de Espinosa que será conhecida como *Pantheismusstreit* ou Querela do Panteísmo.

que esta é tão real e tão fundamental quanto o Eu. Primitivamente, a consciência e a natureza seriam uma unidade infinita. Ou melhor, para ele há na natureza inteligibilidade.

Schelling considera que o homem, pela razão, vai se afastando cada vez mais da unidade, acentuando a multiplicidade e opondo-se ao mundo. Valorizando a natureza, ele articula um naturalismo organicista:

Schelling acreditava que o objetivo fundamental das ciências fosse a interpretação da natureza como um todo unificado, vendo no conceito de força o fator que poderia conduzir àquela unificação. Nesse sentido, tentou mostrar como todos os fenômenos mecânicos, químicos, elétricos e biológicos constituíram manifestações de uma mesma força, que definiu como atividade pura. A natureza seria, assim, uma infinita auto-atividade jamais exaurida. Essa concepção já se encontrava em Fichte, mas a atividade era nele atribuída ao eu, não à natureza (TORRES FILHO, 1989, p. IX).

Diferentemente de Fichte, percebe-se que Schelling foi o idealista que se preocupou com a arte, seguindo os passos de Schiller e Schlegel. Assim, é na manifestação artística que podemos compreender “a unidade entre natureza e espírito, entre inteligência inconsciente e cega e inteligência consciente e livre, e assim, o que a filosofia nos ensina abstratamente, a arte realiza numa dimensão prática” (BORNHEIM, 1959, p. 102).

A filosofia da natureza de Schelling tem a necessidade de uma linguagem que possa voltar à natureza em forma de poesia. A produção artística é considerada como meio para um contato com um mundo que não pode ser objetivado. Como afirma Maurice Merleau-Ponty, em *A natureza* (2000), “A arte é essa experiência da identidade do sujeito e do objeto. Não se sabe mais o que é fato e o que é ideia: tudo se liga numa produção” (MERLEAU-PONTY, 2000, p. 75).

No Romantismo do Brasil, a natureza foi motivo de inspiração para a criação de uma identidade nacional e uma literatura autenticamente brasileira, o que levou Afrânio Coutinho (1969) a afirmar que a natureza exerceu sobre os escritores românticos uma grande fascinação, os quais “se deixavam prender panteísticamente” (COUTINHO, 1969, p. 26-27) por ela.

Um dos primeiros a escrever sobre o tema foi o francês Ferdinand Denis com a publicação do *Resumo da história da literatura de Portugal seguido do resumo da história da literatura do Brasil* (1826). No texto, o autor afirma que o Brasil tem todas as condições de desenvolver uma literatura nacional, já que possui aspectos históricos, sociais, étnicos e geográficos que lhes são próprios e, portanto, teria todas as condições de, por meio das letras, construir a identidade do seu povo. Dessa forma, as ideias de Denis, contidas nos textos, tornaram-se instrumentos basilares para o pensamento romântico do país naquele momento.

Não seria estranho, portanto, ver na obra de José de Alencar a composição de um Brasil inteiramente novo para os brasileiros, inspirada na natureza tropical, no indígena primitivo e nos costumes e tradições do povo, os quais são caracteres recorrentes em seu texto.

Nunca se louvará demais o que há de realização brasileira na obra de José de Alencar. E, em que pese a quaisquer suspeitas de bastardia intelectual, numa possível filiação aos Scott, aos Cooper e a outros pais do romance histórico, foi exatamente esse caráter “nosso” que todos, consciente e inconscientemente, procuraram assinalar no homem nascido em 1829, e todos se espelharam nele como num espelho talvez de aumento, talvez embelezador, mas no qual, certo ou errado, já se percebe a fisionomia do Brasil (GRIECO, 1979, p.199).

Como parte desse “período orgânico” da Literatura Brasileira, os romances indianistas são considerados originais, não por utilizar o índio como componente literário, mas por Alencar, conforme Alceu Amoroso Lima,

[...] ter precisamente levado o indianismo, de recurso estético de expressão, n’*O Guarani*, a elemento nacional de tipologia (*Iracema* é o tipo mais típico de nossas letras) poética e cultura, e finalmente à visão cósmica do universo, em *Ubirajara*, onde o índio já aparece sem nenhum contato com outra raça e portanto em sua especificidade cósmica (LIMA, 1965, p.46).

Acreditamos, portanto, ser a natureza e o índio elementos que compõe um quadro, ao mesmo tempo, local e universal. O autor cearense por meio de sua literatura consegue imprimir um Brasil autêntico; mas, também, traz personagens humanos dotados de escolhas, fraquezas e convicções.

Por outro lado, o índio e a natureza representam um quadro harmônico, os quais estabelecem, entre si, uma relação igualitária e cheia de sentido. Os três romances, numa ordem cronológica, representariam um percurso não somente ao Brasil primitivo, mas também uma busca em reestabelecer o equilíbrio perdido graças à penetração do elemento civilizador e, portanto, da cultura.

Em *O Guarani* (1857), *Iracema* (1865) e *Ubirajara* (1874) o índio é exaltado como o símbolo da natureza brasileira, mas também elevado à condição de *epos*. *O Guarani* retrata o gentio já em “comunhão” com o branco europeu num processo de assimilação cultural conflituosa; em *Iracema*, é destacado o primeiro contato do índio com o reinol; já em *Ubirajara* apresenta o elemento primitivo vive em um estado edênico, livre de qualquer contato com o mundo civilizado. Portanto, Alencar empreende um retorno ao mito: sai do curso mesmo da história, do devir, no qual seus personagens são reféns da mudança; e vai para um mundo mítico e lendário, onde seus índios são capazes de viver em consonância com uma substância essencial. À vista disso, Alencar parece revelar um lado pouco explorado pela

crítica: a sofisticação filosófica de suas obras indianistas, principalmente, em *Iracema*, combinando o desejo de realçar a “cor local”, e, também, exibir um panorama cósmico do mundo e da vida. Conforme Lima (1965):

Reduziram Alencar a uma simples expressão do romantismo ou mesmo do indianismo nacional, quando muito ao lidador por uma literatura nacionalista em face do lusitanismo colonizador. Ao passo que Alencar representa muito mais do que isso. Seu brasileiro não é apenas nacionalista. Se o fosse seria muito mais limitado e estreito do que de fato é. Representa o humanismo brasileiro no que tem de mais amplo e mais profundo, ao mesmo tempo nacional e universal, ou antes nacional porque universal e *naturista porque sobrenaturalista* (LIMA, 1965, p. 42, grifos do autor).

Ou quando fala de *Iracema*:

Já com *Iracema*, oito anos mais tarde, sua concepção do indianismo se alarga. Já não trata apenas de lançar um gênero literário novo, mas um *estilo* novo, uma impregnação muito mais profunda da natureza ambiente, uma inserção no seu habitat natural, cuja memória afetiva ficara fundamente gravada no seu ser, e acima de tudo tratava de fixar, num tipo de caráter universal, como Chateaubriand o fizera com *Atala*, a própria imagem do Brasil (LIMA, 1965, p. 47-48, grifos do autor).

Isto posto, é objetivo deste trabalho traçar um panorama sobre a conciliação entre arte e natureza à luz do Romantismo, fazendo a um tempo, uma leitura panteísta das obras indianistas de José de Alencar; em outras palavras, iremos analisar a relação de harmonia entre homem e natureza, identificando as nuances e as particularidades nos romances do autor cearense.

Acreditamos existir, nesses romances, uma *ordem* panteísta bem estabelecida, como já sugerido no título deste trabalho: a *ordem* panteísta no indianismo de José de Alencar: uma incursão estético-filosófica. Tal como a noção panteísta de Schelling, para o qual a natureza é composta de uma multiplicidade de caracteres que estão sincronizados entre si, reconhecendo a diferença de um em relação ao outro, ainda que isso não seja um dado qualitativo; a *ordem*

Embora perturbada e, por vezes, interrompida, a ordem é todavia o que prepondera, principalmente no domínio da natureza (ordem da natureza). Dizemos que reina a ordem, onde uma pluralidade de membros, elementos ou partes, é governada e dominada pela lei. [...] Os elementos constitutivos podem ser seres independentes [...] ou dependentes. – A ordem está conceptualmente próxima da totalidade. Não obstante, seu conceito é mais vasto que o de totalidade, pois que só falamos de totalidade quando os elementos de uma ordem formam unidade pela sua reunião (como as pedras de um montão), ao passo que há também ordens, nas quais os elementos não se juntam para constituir um todo [...] Exemplo convincentíssimo de ordem é, para nós, o organismo. Mas justamente ele mostra também que a ordem não é equivalente de *uniformidade* ou *monotonia*. Quanto mais dominarem numa multiplicidade o sentido e a unidade, tanto mais desaparece a uniformidade, na qual a multiplicidade é superada só à primeira vista, externamente, e não desde o interior.

Tampouco se deve equiparar a ordem ao estático. A ordem pode realizar-se, tanto de um modo estático quanto dinâmico, como acontece, p. ex., no organismo e na ordem ética (BRUGGER, 1969, p. 308-309, grifos do autor).

Para isso, este trabalho está dividido em três capítulos, os quais correspondem a três momentos essenciais para alcançar os objetivos propostos. No primeiro, elaboraremos os princípios históricos e estéticos do Romantismo (brasileiro), acreditando, por exemplo, ser a inspiração e a imaginação faculdades responsáveis em estetizar a natureza. O leitor encontrará nesse capítulo algumas ideias fundamentais do Romantismo que se ligam a uma nítida poética de José de Alencar, presente nas *Cartas sobre as Confederações dos Tamoios* (1994) e em outros textos de intervenção do autor; além de contarmos, também, com a voz da crítica, quando julgarmos necessário.

O segundo capítulo será dividido em duas partes: na primeira será possível encontrar uma leitura dos romances indianistas à luz da relação problemática entre civilização e natureza presente no pensamento de José de Alencar; além disso, trataremos, ainda, da transformação da natureza em *ideia* a partir das noções de poeta ingênuo e sentimental contidos no livro *Poesia Ingênua e Sentimental* (1991), de Friedrich Schiller, o que será capaz de construir uma organicidade nos romances em questão. Na segunda parte, faremos uma leitura d'*O guarani*, *Iracema* e *Ubirajara* por meio do conceito de panteísmo de Schelling, acreditando que neles há uma ordenação da natureza, mostrando, assim, que Alencar conseguiu edificar em uma unidade os múltiplos componentes da natureza.

Por fim, no último capítulo, apresentaremos similitudes entre os romances indianistas e as epopeias homéricas, a fim de ressaltar que José de Alencar se vale de caracteres épicos para elaborar uma substância essencial, – ou panteísta –, no mundo primitivo no qual seus heróis indígenas transitam. Conforme o conceito de totalidade de Georg Lukács, podemos ver, em seus romances, personagens que mostram ter uma nítida identificação entre interioridade e exterioridade, edificando, portanto, uma atmosfera perfeita em si. Ainda nesta seção, trabalharemos, também, os matizes em *Iracema*, acreditando que o romance da virgem dos lábios de mel revela uma hibridização de lenda e romance, mito e história.

O pensamento quer se tornar ação; o verbo, carne. E milagre! Tal como o deus da Bíblia, basta que o homem exprima seu pensamento para que o mundo tome forma, para que se faça luz ou treva, para que as águas se separem da terra firme ou mesmo para que surjam feras selvagens. O mundo é a rubrica da palavra.

(Heinrich Heine)

A palavra tem uma arte e uma ciência: como ciência, ela exprime o pensamento com toda a sua fidelidade e singeleza; como arte, reveste a ideia de todos os relevos, de todas as graças e de todas as formas necessárias para fascinar o espírito.

(José de Alencar)

CAPÍTULO 1

OS PRESSUPOSTOS ROMÂNTICOS DE JOSÉ DE ALENCAR

Pensar o Romantismo como um movimento artístico que promove uma literatura essencialmente sentimental, repleta de fatos inverossímeis e, portanto, completamente distantes da vida ordinária, é minimizar sua complexidade. A literatura romântica não é apenas empenhada em mostrar heróis que sofrem por amor e mocinhas pueris de olhares cândidos. Com uma estética que buscava se opor àquela dos neoclássicos, os quais defendiam, muitas vezes, uma literatura baseada em conceitos formais rígidos, o Romantismo apresentou novas manifestações artísticas. Destaca-se aí a diversidade de criação na temática, na estética e nos pensamentos e valores culturais. A individualidade torna-se fator importante para a caracterização do mundo romântico. O “eu” interior do poeta fala mais alto e passa a evocar um “mundo novo à base do sonho”, revelando os seus infortúnios, os seus tormentos, as suas decepções e as suas fraquezas, além de projetar uma realidade cuja ontologia é a do inacabamento.

Assim, contraditória e polêmica, a estética romântica desempenhou uma função crítica e contestadora em relação a tudo que se considerava estático e preestabelecido⁵. Vemos nesse movimento “lágrimas, sem dúvida, mas também o grito por justiça; houve o gesto retrógrado, mas também a diligência inovadora; houve o espírito voltado para o passado, mas também o olhar em busca do futuro” (VOLOBUEF, 1999, p. 12). Daí que toda e qualquer tentativa de reduzir o Romantismo a certas características únicas significa cair no perigo de empobrecer o movimento. Considerando o seu caráter multifacetado, devemos pensar que não houve apenas um Romantismo, mas inúmeros, pois, em cada nação, ele se manifestou de forma distinta.

Tanto na Europa quanto nas Américas, esse movimento de vastas proporções adaptou-se às circunstâncias locais, respondendo às necessidades encontradas dentro do *espírito de cada povo*. O Romantismo seria, em suma, um movimento artístico multifacetado e altamente flexível, e é nessas características que reside sua modernidade, já que, ao invés de obedecer a padrões estabelecidos, procura dialogar com as questões mais urgentes encontradas em seu percurso por diferentes nacionalidades, criando trânsito ininterrupto entre configuração social e expressão artística (WERKEMA, 2012, p. 22, grifos nossos).

⁵ Os românticos valorizaram a liberdade e autodeterminação do indivíduo, lutando contra os comandos da razão. Nesse momento vemos o surgimento de um indivíduo capaz de se emancipar por meio do irracionalismo e da religião. Por outro lado, o Romantismo também é o movimento posterior ao Neoclassicismo, o qual era, em geral, baseado em formas clássicas preestabelecidas – imutabilidade do gênero.

Em cada nação, as bases românticas foram se adaptando de acordo com o “espírito de cada povo”, podendo-se perceber essa multiplicidade de que fala a autora. Apesar de certos ideais comuns, a estética romântica se adaptou às condições particulares de cada país em que se manifestou, o que colabora para a definição fugidia do movimento.

Certo grau de indeterminação está ligado a toda terminologia da história literária, mas em ponto algum o problema é tão agudo como no caso do Romantismo. O fato de que o termo sobreviveu a despeito de toda controvérsia que ferveu ao seu redor... é prova suficiente de que ele é necessário, mas a confusão quanto ao seu significado torna-o difícil de ser empregado. Uma parte dessa confusão é inerente ao próprio fenômeno; outra parte resulta de não se ter plena consciência acerca da variedade de perspectivas a partir das quais ele pode ser, e é, usado (MENHENNET *apud* VOLOBUEF, 1999, p. 15-16).

Discutindo sobre os seus diversos aspectos – os chamados Romantismos tardios –, Werkema afirma que as manifestações desses movimentos tardios sofrem a acusação de acriticidade, o que, para ela, serve como mote para abrir uma discussão na qual esses Romantismos tornam-se campos férteis para o estudo da estética como um todo. Em nota, ela ressalta que o termo tardio deve perder a conotação negativa e se tornar um tipo de Romantismo com características próprias (WERKEMA, 2012, p. 23).

1.1 “Tudo pelo Brasil e para o Brasil”⁶

Os romantismos ditos tardios – em sentido pejorativo – são designados desta forma pelo seu distanciamento do ideário-crítico “original” do movimento. Cogitá-los como acrílicos, de certa maneira, é também diminuir as suas riquezas. O termo aparece em *Os filhos do barro* (1984), de Octavio Paz, que é direcionado principalmente às ex-colônias americanas, mas Andréa Werkema adiciona o Brasil a esse grupo na intenção de construir uma discussão fértil que se some aos outros romantismos. Assim, o Brasil também é considerado uma das manifestações de especificidade do movimento, já que é pouco provável falar de Romantismo brasileiro e não agrupar palavras como nacionalismo, nativismo e natureza. Contudo, percebe-se que, dentro do nosso espírito romântico brasileiro, ainda é possível identificar algumas outras facetas.

No Brasil, o Romantismo é conhecido principalmente pela sua índole nacionalista, valorizando a natureza e o povo como forma de estabelecer uma independência literária e cultural – com a finalidade de fixar uma identidade verdadeiramente nacional. Destaca-se no

⁶ Epígrafe da *Niterói – Revista Brasiliense*.

panorama brasileiro como um dos principais expoentes dessa literatura o escritor José de Alencar.

A historiografia estabelece *Suspiros Poéticos e Saudades* (1836), de Gonçalves de Magalhães, como a obra iniciadora do Romantismo, mas alguns estudiosos colocam em dúvida esse marco. Massaud Moisés considera o caráter romântico do livro duvidoso, pois acha que seu conteúdo ainda está ancorado no Classicismo. Para Wilson Martins, Joaquim Norberto de Sousa e Silva, com *Modulações Poéticas* (1841), é o verdadeiro autor iniciador; já Antônio Soares Amora, também questionando a convenção historiográfica, considera a *Carta ao Meu Amigo C. B. Monteiro* (1833), de Gonçalves de Magalhães, como o início do nosso Romantismo (AMORA, 1973, p. 78).

Ainda que haja uma problemática em definir o princípio do movimento, o que nos interessa é perceber que as três obras citadas cobrem um período em que há um burburinho em nossa literatura. É nesse recorte temporal que foram sentidas as mudanças históricas e culturais do Brasil. A chegada da família real, em 1808, e a independência do Brasil, em 1822, – sentimento de emancipação que já tinha surgido na Inconfidência Mineira – contribuíram para uma mudança de valores. Nesse panorama, foram surgindo uma série de instituições com o intuito de promover a atualização e o progresso da nossa cultura e que foram importantes para a consolidação do movimento no Brasil, tais como a Sociedade Filomática, em 1833, organizada por professores e alunos da Faculdade de Direito; e o Instituto Historiográfico e Geográfico do Brasil, o IHGB, em 1838, que contribuiu para que o país descobrisse o próprio passado e, assim, compreendesse o seu presente.

Assim, nasce a vontade de definir uma literatura independente, mostrando os sentimentos e os problemas da nação recém-criada. Dessa maneira, aparecem publicações como o jornal *Minerva Brasiliense*, que durou dois anos (1843-1845), no qual atuaram Gonçalves de Magalhães, Odorico Mendes, Santiago Nunes Ribeiro e Teixeira e Sousa; e a revista *Guanabara* – surgida a partir do jornal *Minerva* –, que foi editada entre os anos de 1850 e 1855 e dirigida por Porto-Alegre, Gonçalves Dias e Joaquim Manuel de Macedo. Todavia, foi a revista *Niterói* que iniciou o nacionalismo literário romântico. Organizada em Paris, em 1836, por Torres Homem, Magalhães, Porto-Alegre e Pereira da Silva, e subsidiada por Manuel Moreira Neves, a revista, segundo Amora (1976)

[...] sem embargo de ter sido um fator, de nosso Romantismo, então em gênese, foi [...] um índice, e muito expressivo, de um estilo de cultura, ou como então se dizia, de civilização, que seus jovens redatores procuravam, não importa que com distante, reduzida e diluível ação, introduzir no Brasil (AMORA, 1973, p. 93).

A *Niterói – Revista Brasiliense* foi um importante meio de comunicação das ideias românticas em nosso país, dentre as quais podemos destacar o nacionalismo, a exaltação do indígena e a *forte ligação* do meio natural com a imaginação criadora do artista. A revista apresenta a espinha dorsal do nosso Romantismo: o nacionalismo, que dará vazão a outros pontos essenciais.

Nesse contexto, havia uma necessidade de afirmação nacional, já que nosso país tinha sido abdicado por D. Pedro I em favor do seu filho D. Pedro de Alcântara – mais tarde D. Pedro II –, dando início ao período regencial (1831-1840). O país vivia um período conturbado, em que surgiu uma série de revoltas de várias proporções: Cabanagem (1835-1840), Farroupilha (1835-1845) e Sabinada (1837-1838).

Esses dois períodos caracterizam-se – o Primeiro Reinado e a Regência – por um panorama de instabilidade: de um lado, os países que ainda não reconheciam a independência de 1822 e, de outro, as várias regiões interessadas na promoção da divisão territorial do Brasil. Assim, nascem as forças nacionalistas que estarão presentes nos anos posteriores, intencionando identificar o brasileiro com sua pátria e inserir a nação no plano internacional por meio de uma literatura tipicamente brasileira e pretensamente autônoma.

1.1.1 O painel nacional: alguns pressupostos

Se os anos de 1808 a 1822 foram, com D. João VI, os da gênese do Império do Brasil, e os de 1822 a 1830, com D. Pedro I, os anos turbulentos e incertos da realização e consolidação da independência desse Império; os anos seguintes, até a proclamação da república (1889), foram, no seus dois períodos (o da regência, 1831-1840, e o do II Reinado, 1840-1889), os anos sabidamente fecundos e dentro de pouco pacíficos, confiantes, e até eufóricos da construção da nova nacionalidade, em termos de uma Monarquia Constitucional, plantada num imenso território e com crescentes condições para a conquista do progresso e de um digno padrão de civilização [...]. Pelo menos em síntese foram realmente assim, isto é, fecundamente construtivos, os primeiros quarenta anos de nossa autodeterminação histórica. Mas se assim foi, é necessário não esquecer, para que se compreenda o sentimento ufano com que os brasileiros da época julgaram a “sua” própria obra, que muito difícil resultou a construção da nova nacionalidade, principalmente no primeiro período, que foi o da regência (1831-1840), quando o Brasil, inteiramente entregue a seu próprio destino, entrou em processo de gravíssima agitação política e social, e no meio dessa agitação, provocada pela radicalização dos partidos conservador e liberal, teve de se decidir [...] por aquele rumo que lhe fosse mais conveniente à preservação da unidades, territorial e da ordem interna (AMORA, 1976, p. 18-19).

Com a ordem interna estabelecida pela escolha de uma monarquia constitucional, o Brasil foi governado pelo Imperador D. Pedro II, que foi levado ao trono com apenas quinze anos. Como se pode notar, nosso país passou por dois períodos fundamentais para a sua caracterização como civilização; momentos que coincidiram com o Romantismo.

O livro *Noções de Corografia do Brasil* (1873), de Joaquim Manuel de Macedo, foi redigido para ser destinado à Exposição Nacional de Viena no mesmo ano. A obra é um relatório do Governo que ressalta os aspectos mais importantes da realidade brasileira na época do Romantismo, além de tratar do sentimento que dominou a nação em 1831 – a construção de um “vasto e opulento Império” –, em face da realidade nacional (AMORA, 1973, p. 20).

Na publicação do autor de *A Moreninha*, vê-se a construção das bases nacionais. Amora chama de “mitos” do Brasil romântico e seleciona oito que, para ele, merecem atenção especial, pois foram os mais presentes na consciência coletiva do brasileiro (AMORA, 1973, p. 35). São eles: o “mito” da grandeza territorial do Brasil; o da majestade e da opulência da natureza brasileira; o da igualdade de todos os brasileiros; o da benevolência, da hospitalidade e da grandeza do caráter do povo brasileiro; o das grandes virtudes de nossos costumes patriarcais; o das invulgares qualidades afetivas e morais da mulher brasileira; o do alto padrão da civilização brasileira; e, por fim, o “mito” de nossa privilegiada “paz octaviana”⁷.

Esses “mitos” estão presentes de alguma forma na literatura do século XIX – destacam-se as “canções de exílio” de Gonçalves de Magalhães, Gonçalves Dias e Casimiro de Abreu; além d’*O Guarani*, de José de Alencar –, criando um panorama político, social e literário do Romantismo brasileiro. Todos esses “mitos” têm uma viga mestra: o nacionalismo como forma de expressão.

Nesse nacionalismo estão contidos temas que também são importantes para o espírito da época, tais como a língua, o povo, o índio e a natureza. Estes dois últimos serão as peças centrais deste trabalho, pois buscaremos analisar também até que ponto esse nacionalismo efetivamente se realiza no índio e no ambiente natural e quais as proporções formais que consegue alcançar.

É quase impossível dissociar, no Romantismo brasileiro, o índio da natureza. Ambos são inseparáveis e juntos constituem temas para uma literatura fortemente distinta dos outros romantismos. Quando se fala nesses dois elementos, desvela-se a figura do cearense José de Alencar, o melhor expoente do nativismo e da natureza brasileira; Alencar viu a opulência e a grandeza do que poderiam ser, e foram: *os gérmens* de uma nova criação artística na literatura brasileira do século XIX.

⁷ Do latim *Pax octaviana*. É uma expressão que está dicionarizada e significa uma paz profunda e universal, semelhante àquela que o mundo romano desfrutou no tempo do imperador Octavio Augusto.

[...] o romantismo brasileiro procurou descobrir-se e refletir-se nesse índio e nessa floresta, sentindo-os como algo seu, algo capaz de atribuir-lhe uma identidade. O fato de o índio não ter sido tratado com naturalismo de antropólogo, isto é, de ter sido ele próprio também um mito, não altera, a nosso ver, o fato de o romantismo ter recorrido a ele com fins nacionalistas, ou seja, com o fito de conhecer-se (VOLOBUEF, 1999, p. 203).

Nas *Cartas sobre A Confederação dos Tamoios*, Alencar, recorrentemente, toca no tema do índio e da natureza como fonte de inspiração para a nova poesia do Brasil. É analisando os defeitos do autor de *Suspiros Poéticos e Saudades* que traça uma espécie de poética da literatura brasileira romântica, reconhecendo que Gonçalves Dias, nos seus poemas, tem enriquecido o movimento, mostrando a possibilidade de encontrar no indígena força poética suficiente para “os elementos de uma nova escola de poesia nacional, de que ele se tornará o fundador quando der à luz alguma obra de mais vasta composição” (ALENCAR, 1994, p. 208). Mas foi ao autor de *Senhora*, com seus romances indianistas *O Guarani* e *Iracema*, que coube a função de *fundador* dessa nova poesia.

1.2 José de Alencar

Os românticos sempre foram tratados, principalmente os ultrarromânticos, como um grupo que vivia à margem da sociedade. Trocavam a vida regrada e padronizada dos burgueses por uma vida transgressora, entregando-se à boemia e a um estilo de vida descontrolado. Abominavam a vida burguesa ancorada em valores materiais, os filisteus. Karin Volobuef afirma que o romântico desenvolveu o sentimento de ser um *outsider* – aquele que vive às margens das convenções sociais e que *determina seu próprio estilo de vida*.

Em resposta a uma sociedade amplamente constituída por filisteus, o romântico desenvolveu o sentimento de ser um [...], um *outsider*, enfim, alguém que está à margem da coletividade. Em sua vida pessoal, muitas vezes os românticos se entregaram a uma vida de boemia que desafiava os padrões morais, dominantes entre os cidadãos comuns da classe média (Ribbat, 1979, p. 98). Mais comumente, porém, sua insatisfação diante de uma sociedade ancorada exclusivamente em valores materiais expressava-se por meio da criação de personagens que encarnavam seu próprio dilema de vida (VOLOBUEF, 1999, p. 100).

Diversos escritores, filósofos e pensadores, mediante seus romances ou ensaios filosóficos, foram críticos em relação à sociedade em que viveram, condenando o estilo de vida e o comportamento hipócrita dos seus contemporâneos; por isso, muitas vezes, o romântico criou um mundo à base do sonho, uma nova realidade que pudesse abarcar seu

estilo ideal de vida. No Brasil, um exemplo de desregrado e boêmio é o escritor Álvares de Azevedo, que, pelo seu comportamento, desafiou padrões morais do Brasil da sua época.

Ainda que apresentando uma conduta bem diferente de Azevedo, José de Alencar sempre foi um crítico de sua sociedade, e até mesmo vítima de uma indiferença pública. Por isso, criou seu mundo ideal e mítico – os romances indianistas, por exemplo –, mas também foi um crítico ferrenho da sociedade carioca da sua época – *Lucíola* (1862), *Diva* (1864) e *Senhora* (1875); além dos folhetins semanais intitulados *Ao correr da pena* (1874).

Alencar era uma figura introvertida e de poucos amigos. Possuía hábitos retraídos, vivendo exclusivamente para a esposa e os filhos, como também para a literatura – em um quarto de século, reuniu uma rica bibliografia. Isolava-se, muitas vezes, na floresta da Tijuca, ou no Passeio Público com seu amigo Machado de Assis; além de não gostar de comparecer às recepções ou aos bailes, frutos das obrigações políticas. O autor de *A pata da gazela* foi excluído pelos intelectuais da época e, conseqüentemente, se excluiu.

Machado de Assis afirma que 1856 e 1876 “são duas almas da mesma pessoa” (MACHADO, 1951, p. 44). A primeira data corresponde ao período inicial da produção de Alencar, “quando a alma paga o esforço, e a imaginação não cuida mais que de florir, sem curar dos frutos nem de quem lhos apanhe” (MACHADO, 1951, p. 44); e a segunda ao Alencar desenganado e misantropo.

Descontada a vida íntima, os seus últimos tempos foram de misantropo. Era o que ressumbrava dos escritos e do aspecto de homem. Lembram-me ainda algumas manhãs, quando ia achá-lo nas alamedas solitárias do Passeio Público, andando e meditando, e punha-me a andar com ele, e a escutar-lhe a palavra doente, sem vibração de esperanças, nem já de saudades. Sentia o pior que pode sentir o orgulho de um grande engenho: a indiferença pública (MACHADO, 1951, p. 44).

Ainda que os sinais do tempo tenham-lhe “azedado a alma” – Alencar também teve problemas e frustrações como político –, foi um jornalista brilhante e de sucesso. Contudo, foi na literatura que o escritor se realizou com maestria, mostrando uma arte literária “mais consciente e bem armada do que suporíamos a primeira vista” (CANDIDO, 2007, p. 548). Como afirma Agrippino Grieco (1979):

Nunca se louvará demais o que há de realização brasileira na obra de José de Alencar. E, em que pese a quaisquer suspeitas de bastardia intelectual, numa possível filiação aos Scott, aos Cooper e a outros pais do romance histórico, foi exatamente esse caráter “nosso” que todos, consciente e inconscientemente, procuraram assinalar no homem nascido em 1829, e todos se espelharam nele como num espelho talvez de aumento, talvez embelezador, mas no qual, certo ou errado, já se percebe a fisionomia do Brasil (GRIECO, 1979, p. 199).

Alencar produziu uma extensa obra, revelando o Brasil primitivo e colonizado em seus romances indianistas – *O Guarani* (1857) *Iracema* (1865) e *Ubirajara* (1874) – e outro já tomado por ares europeus em obras como *Lucíola* (1862) e *Senhora* (1875). Esses livros tornaram o escritor cearense conhecido em sua tentativa de, mediante a literatura, firmar a identidade nacional. Nesses trabalhos, registra-se frequentemente a exaltação da natureza e a preocupação em descrever com minúcia os costumes e tradições do povo brasileiro.

Visto por muitos como o fundador de uma literatura nacional autêntica, José de Alencar, no entanto, vai além no seu papel de colaborador no processo de nossa autonomia literária e cultural, uma vez que revelou também em sua obra um profundo conhecimento estético, histórico e filosófico, o que universaliza o seu pensamento.

Dedicado leitor dos clássicos, o autor de *As minas de prata* mostrou uma profunda consciência estético-literária e, assim, a sua censura ao poema épico de Gonçalves de Magalhães, *A Confederação dos Tamoios* (1856).

Além do seu conhecimento estético, Alencar, conforme Araripe Júnior, quis decifrar, dar forma, reduzir a algo concreto o “passado de sua pátria” (ARARIPE JÚNIOR, 1980, p. 139), criando um passado lendário ainda que se valendo de uma perspectiva histórica, perspectiva esta em maior grau em *O Guarani* e menos acentuadamente em *Iracema*.

Desta forma, José de Alencar parece revelar uma face pouco conhecida da crítica, ou em uma palavra, a profundidade filosófica de suas obras, principalmente as indianistas. Em *Iracema*, combina o desejo de ressaltar a “cor local”, e, ao mesmo tempo, exhibe um panorama universal do mundo e da vida. Suas obras correspondem a um universo de “totalidade artística”, sendo cada uma parte integrante de um *mundo da nacionalidade* (PELOGGIO, 2012, p. 23). Marcelo Peloggio fala de uma organicidade que é ao mesmo tempo externa e interna:

Organicidade que, na produção romanesca alencarina, é, pois, a um tempo, externa e interna. Do ponto de vista externo, ela designa o conjunto de todas as obras reunidas que, ligadas entre si, por correspondência temática, conjugam, internamente, os elementos mais variados e díspares, criando assim um inextricável amálgama, do qual surge o *mundo da nacionalidade* como totalidade artística. (PELOGGIO, 2012, p. 23).

Por isso, aqui, temos a necessidade de olhar para a obra alencarina de forma atenta, a fim de que seja possível visualizar a plasticidade dos seus textos; ou melhor, por baixo da camada da nacionalidade, podemos perceber outra “bem armada”, a universalidade artística, um conjunto “multicor e simétrico” (PELOGGIO, 2012, p. 12), que configura a vida.

Conforme Alceu Amoroso Lima, essa visão desconhecida ou ignorada pela crítica alencarina, da qual falamos, mostra uma dimensão cósmica nas obras indianistas do autor cearense (LIMA, 1965, p. 65). Alencar trata do nacional e, simultaneamente, mostra matizes de universalidade, quando o seu índio, antes de tudo, é ser humano e tem o poder da escolha do seu destino; quando os seus personagens e natureza, e ainda qualquer outro elemento, comungam de uma mesma substância com o objetivo de criar o mundo mítico e nacional; ou em uma palavra, o autor de *Senhora* cria, ou tenta criar, o *mundo romântico* na sua força artística totalizante.

A obra de Alencar, porém, se alarga extraordinariamente, quando nos despojamos dos preconceitos naturalistas e a consideramos à luz de uma filosofia transcendentalista, isto é, integral do universo; [...] daí sua visão cósmica, que não pretendia ser científica (LIMA, 1965, p. 65).

Tal postura alencariana se confirma nos manuscritos *Antiguidade da América e A raça primogênita* (2010), os quais levantam a hipótese de que a humanidade em geral tem sua origem na América.

O berço da humanidade foi a América; não esta regenerada; mas a primitiva América, tal como saiu da gênese universal. Aqui fez a inteligência animalizada por Deus a sua primeira etapa na Terra. Aqui, nesta terra majestosa que ainda conserva apesar das tremendas convulsões o tipo de sua estupenda magnitude, aqui raiou a luz do progresso (ALENCAR, 2010, p. 38).

Nesses textos, Alencar combina ciência e religião, proporcionando um material de forte conteúdo filosófico e antropológico. Segundo Peloggio (2010), “José de Alencar abre-nos um setor inusitado, ou seja, o que cuida do problema do gênero humano a partir de seu surgimento, bem como de sua extinção provável, e que constitui assunto primeiro da antropologia filosófica” (PELOGGIO, 2010, p. 131).

Daí nossa intenção de explorar essa visão universalista em Alencar em suas obras indianistas: *O Guarani*, *Iracema* e *Ubirajara*, uma vez que nelas o índio é alçado à condição de *epos* em um passado supostamente lendário, mítico.

1.3 A natureza brasileira

No texto autobiográfico *Como e porque sou romancista*, escrito por José de Alencar, em 1873, são reveladas as circunstâncias que fizeram o autor escolher o romance como a forma literária da sua predileção. Narrando a sua formação escolar e suas leituras, assim como a sua descoberta dos romances franceses, que na época estavam em moda,

Alencar afirma que a inspiração d’*O Guarani* “caiu na imaginação da criança de nove anos, ao atravessar as matas e sertões do norte em jornada do Ceará à Bahia” (ALENCAR, 1951b, p. 50). Essa memória indelével gerou uma das mais representativas características da sua obra, pois podemos atribuir ao universo natural de seus romances papel tão importante quanto seus célebres protagonistas.

O gosto pela exaltação da natureza junto à valorização do índio serão modos de desenhar o Brasil do século XIX. Seguindo a índole nacionalista, o objetivo dos românticos é estabelecer uma identidade autenticamente brasileira. Contudo, devemos pensar que esse gosto pela natureza não surgiu na nossa literatura de forma automática, ou pelo menos sem nenhuma maturação histórico-social. Na tradição literária, os escritores do nosso país já recorriam à natureza para dar forma aos seus textos.

Desde o primeiro vislumbre da Terra de Vera Cruz até o Brasil contemporâneo, podemos perceber que a natureza será retomada de acordo com o momento histórico-filosófico. Na Literatura de informação⁸, com a famosa carta de Pero Vaz de Caminha, vê-se as primeiras impressões da fauna, da flora e, principalmente, dos índios. Já no Arcadismo, a natureza é mais expressiva e colorida, mas se apresenta de forma estática, em uma espécie de cenário para o pastor bucólico. A recorrência à natureza na nossa literatura é justificada por aquela ter um aspecto bastante exótico, o que diferencia o Brasil das outras nações.

É no Romantismo, impulsionada pela liberdade criadora e pelo desejo de inovação, que a natureza ganhará contornos mais vivos. Ela será considerada o gérmen de uma nova literatura, ou melhor, de uma nova criação artística. Essa ideia foi sendo maturada aos poucos pelos nossos escritores. Gradativamente a natureza foi observada com mais atenção, a fim de alcançar o objetivo central dos românticos brasileiros, que era enobrecer, exaltar e celebrar o nosso país. José de Alencar, em resposta às críticas de imitação de modelos estrangeiros, afirma que a natureza é o seu verdadeiro mestre:

Quanto à poesia americana, o modelo para mim ainda hoje é Chateaubriand; mas o mestre que eu tive, foi esta esplêndida natureza que me envolve, e particularmente a magnificência dos desertos que eu perlustrei ao entrar na adolescência, e foram o pórtico majestoso por onde minha alma penetrou no passado de sua pátria (ALENCAR, 1951a, p. 69).

Posicionamento não só do próprio autor, mas dos românticos da época. Nas *Cartas sobre A confederação dos Tamoios* (1856) vai ainda mais longe. Para ele a natureza é “o primeiro poeta do mundo”:

⁸ Nesse caso, não podemos falar de literatura propriamente brasileira, pois no nosso país não se produzia nada além de registros informativos acerca do Brasil.

A natureza, o primeiro poeta do mundo, no meio de uma cena agreste e rude, entre as sáfaras e os rochedos, tem sempre desses caprichos; e lá existe um cantinho de terra onde se esmera em depositar todo o seu luxo e todos os seus tesouros; o poeta, o filho da natureza, não podia deixar de imitar as lições que Deus lhe dá todos os dias (ALENCAR, 1994, p. 216).

O autor, ainda, expondo trechos de *Viagem à América*⁹ (1827), de Chateaubriand, aponta falhas no poema épico de Magalhães, acusando-o pela falta de imagens descritivas. Alencar considerava que o homem deveria ter uma relação estreita com a natureza e assim encher o espírito de inspiração.

Quem pode exprimir o que se sente entrando nessas florestas tão velhas como o mundo, e que ainda podem dar uma ideia do que era a criação quando saiu das mãos de Deus? O dia, projetando-se através da folhagem, espalha na profundidade da mata uma luz vacilante e móbil que dá aos objetos uma grandeza fantástica. Daí a pouco a floresta torna-se mais sombria, a vista apenas distingue troncos que se sucedem uns aos outros, e que parecem unir-se alongando-se. A ideia do infinito apresenta-se ao meu espírito

[...]

Os murmúrios acordaram os murmúrios. A floresta é uma harmonia. São os sons graves do órgão que eu ouço, enquanto sons mais ligeiros erram nas abóbadas de verdura? Um curto silêncio sucede. A música aérea recomeça; por toda a parte doces queixumes, rumores que encerram outros rumores; cada folha fala uma linguagem diferente, cada raminho de relva modula uma nota diversa (CHATEAUBRIAND *apud* ALENCAR, 1994, p. 207).

Pelas palavras de *Viagem à América*, Alencar deixa clara a profunda conexão entre poesia e religião. É se emaranhando pela floresta, pela natureza, que o poeta romântico tem a oportunidade de conectar-se com ela, concebendo-a como um sistema: “A floresta é uma harmonia. [...] cada folha fala uma linguagem diferente; cada raminho de relva modula uma nota diversa”. Essa ligação entre poesia e religião pode ser vista em *O gênio do cristianismo* (1802), de Chateaubriand, que explica o Romantismo a partir dos preceitos cristãos, fazendo uma conexão entre religião e natureza, identificando os elementos naturais – cada árvore, cada animal, cada ser que constitui o ambiente natural – como demonstrações da existência de Deus.

Dessa maneira, no Romantismo brasileiro, essa devoção pela natureza se transformou em uma espécie de religião, o que moveu profundamente a literatura do século XIX. Segundo Afrânio Coutinho em seu livro *A literatura Brasileira* (1969):

O sentimento da natureza, um dos caracteres essenciais do Romantismo, traduziu-se na literatura brasileira de maneira exaltada, *transformando-se quase numa religião*.

⁹ A viagem de Chateaubriand realizou-se em 1792, mas o relato, sob o título *Voyage en Amérique* só foi publicado na edição das “obras completas”, assim como *Les Natchez* (1802), epopeia romântica sobre o destino trágico dos índios americanos diante da conquista europeia.

A atração da natureza americana, sua beleza, sua hostil e majestosa selvageria, exerceram verdadeira fascinação sobre a mente dos escritores, que se lançaram à sua conquista e domínio pelas imagens e descrições, ao mesmo tempo que se deixavam prender panteísticamente aos seus encantos e sugestões. Como que se desenvolveu em estado de comunhão ou correspondência entre a paisagem e o estado de alma dos escritores, poetas ou romancistas (COUTINHO, 1969, p. 26-27, grifos nossos).

Essa atração e fascinação pela natureza podem ser percebidas em uma carta que Alencar enviou para Machado de Assis, na qual apresenta Castro Alves. O cearense diz:

Conhece essa montanha encantadora. A natureza a colocou a duas léguas da Corte, como um ninho para as almas cansadas de pousar no chão. Aqui tudo é puro e são. O corpo banha-se em águas cristalinas, como o espírito na limpidez deste céu azul.

[...]

Elevando-se a estas eminências, o homem aproxima-se de Deus. A tijuca é um escabelo entre o pântano e a nuvem, entre a terra e o céu. O coração que sobe por este genuflexório, para se prostrar aos pés do Onipotente, conta três degraus; em cada um deles, uma contrição.

[...]

Finalmente, chega-se ao Pico da Tijuca, o ponto culminante da serra, que fica do lado oposto. Daí os olhos deslumbrados veem a terra com uma vasta ilha a submergir-se entre dois oceanos, o oceano do mar e o oceano do éter. Parece que esses dois infinitos, o abismo e o céu, abrem-se para absorver um ao outro. E no meio dessa imensidade, um átomo, mas um átomo, rei de tanta magnitude. Aí o ímpio é cristão e adora o Deus verdadeiro (MENEZES, 1977, p. 56-57).

O poeta se retira da civilização e busca a natureza como forma de se conectar ao divino. A natureza onipotente e majestosa gera no homem um arrebatamento. Isso porque Alencar, assim como outros escritores da literatura brasileira do século XIX, escolheu os espaços primitivos e grandiosos com o objetivo de ressaltar a força de uma natureza selvagem e que ainda não foi “tomada” pelos civilizadores. Por isso, foi comum nesse tipo de literatura a busca por cenários naturais amplos e fortes. Um exemplo disso é o poema “A Tempestade”, de Gonçalves Dias.

Um raio
Fulgura
No espaço
Esparso
De luz;
E trêmulo
E puro
Se aviva,
S’esquiva,
Rutila
Seduz!

[...]

Não solta a voz canora
No bosque o vate alado,
Que um canto d’inspirado

Tem sempre a cada aurora;
 É mudo quanto habita
 Da terra n'ampidão;
 E a coma então luzente
 Se agita do arvoredado,
 E o vate um canto a medo
 Desfere lentamente,
 Sentido opresso o peito
 De tanta inspiração.

[...]

E no túrgido ocaso se avista
 Entre a cinza que o céu apolvilha,
 Um clarão momentâneo que brilha,
 Sem das nuvens o seio rasgar;
 Logo um raio cintila e mais outro,
 Ainda outro veloz, fascinante,
 Qual centelha que em rápido instante
 Se converte d'incêndios em mar.

Um som longínquo cavernoso e rouco
 Rouqueja, e n'ampidão do espaço morre;
 Eis outro inda mais perto, inda mais rouco,
 Que alpestre cimos mais veloz percorre,
 Troveja, estoura, atroa; e dentro em pouco
 Do Norte ao Sul, – dum ponto a outro corre:
 Enquanto a noite pesa sobre os mares
 (DIAS, 1963, p. 155-156).

O poema começa com versos dissílabos, aumentando a métrica no decorrer dos versos e, por fim, volta aos dissílabos, representando o fenômeno da tempestade – que começa em um movimento de progressão e depois de regressão, tendo como ápice seu ímpeto e força. Ainda no poema, pode-se notar a fascinação do poeta diante desse fenômeno da natureza que causa nele um estado de emoção que culmina na inspiração necessária para criar sua poesia. A imagem da tempestade é um exemplo da presença do sublime na nossa literatura. Tal imagem é convocada por Immanuel Kant em *Crítica da faculdade do juízo* (1790):

Rochedos audazes sobressaindo-se por assim dizer ameaçadores, nuvens carregadas acumulando-se no céu, avançando com relâmpagos e estampidos, vulcões em sua inteira força destruidora, furacões com a devastação deixada para trás, o ilimitado oceano revoltado, uma alta queda-d'água de um rio poderoso etc. tornam a nossa capacidade de resistência de uma pequenez insignificante em comparação com o seu poder. Mas o seu espetáculo só se torna tanto mais atraente quanto mais terrível ele é, contanto que, somente, nos encontremos em segurança; e de bom grado denominamos estes objetos sublimes porque eles elevam a fortaleza da alma acima de seu nível médio e permitem descobrir em nós uma faculdade de resistência de espécie totalmente diversa, a qual nos encoraja a medir-nos com a aparente onipotência da natureza (KANT, 1995, p. 104).

Essas noções do sublime e dos espaços incultos podem ser visualizadas nos textos alencarinos. Se pensarmos nos romances indianistas, notaremos que estes são iniciados por grandes cenários – o Paquequer, em *O Guarani*, e os “verdes mares bravios” do Ceará, em

Iracema; exceto em *O Ubirajara*, já que consideramos um romance destoante em muitos aspectos dos outros.

Essa atração do romântico por grandes cenários, segundo Eduardo Vieira Martins (2005):

Pode ser relacionada às reflexões desenvolvidas por Edmund Burke em *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of sublime and beautiful*, cujas teses centrais foram divulgadas no Brasil por Hugh Blair e seus seguidores oitocentistas. [...] Blair compreendia o sublime como o grau mais elevado da grandiosidade e o associava a causas como os vastos espaços naturais e a força dos elementos (MARTINS, 2005, p. 235).

Natureza, então, compreendida como o sublime – manifestação do ilimitado e de algo que vai além de nossa compreensão. Noção que contrasta com a poesia pastoral do Classicismo, pois nesta, frequentemente, a natureza tinha papel de mero pano de fundo para a ação humana. No Romantismo, parece haver uma inversão: a natureza ganha papel principal tanto quanto o homem; ou melhor, os dois são concebidos como uma mesma substância ou ser.

Pensando no Brasil, portanto, a natureza traz à tona outro elemento: o nativismo. Descobrimo-nos a natureza, o romântico brasileiro descobre também o índio, e José de Alencar foi quem realizou a junção desses dois elementos com maestria:

Para alguém como José de Alencar, a concepção da nobreza do homem em estado natural permitiu a escolha do índio como elemento capaz de conferir mérito à valia à estirpe do brasileiro, capaz de tornar mais densa e rica sua história nacional, capaz de inspirar-lhe o respeito por si mesmo e o amor por sua pátria. Alencar [...] não estava disposto a glorificar o selvagem em si, mas a magnificar, pelo levantamento de raízes nobres e dignificantes, o Brasil e os brasileiros (VOLOBUEF, 1999, p. 62).

A respeito da literatura romântica brasileira, Karin Volobuef compartilha da ideia de um realismo romântico, ou, segundo Heron de Alencar (1986), de uma “tendência realista” que sempre foi dominante no nosso Romantismo (VOLOBUEF, 1999, p. 213). A autora tem o cuidado de deixar clara a diferença entre uma “vocalização realista” entre os românticos e o movimento realista propriamente, considerando que o nosso Romantismo tem alguns parentescos com o Realismo (VOLOBUEF, 1999, p. 217).

José de Alencar e Bernardo Guimarães são os dois romancistas que mais se envolveram com o tema da natureza, ambos com grande poder de descrição. A intenção desses autores foi apresentar o país ao leitor e, dessa forma, ser possível a este admirá-lo e também orgulhar-se de ser brasileiro. Para esse fim, o escritor lança descrições extensas e

meticulosas, que são pautadas numa forma de homenagem ao país. E que, segundo Antonio Candido, despertam o interesse do leitor

O que mais atraiu o leitor daquele tempo em matéria de romance parece ter sido o de costumes, no qual ele encontrava a vida de todo o dia, sem prejuízo dos lances romanescos que era então indispensáveis. O brasileiro parecia gostar de ver descritos os lugares, os hábitos, o tipo de gente cuja realidade podia aferir, e que por isso lhe davam a sensação alentadora de que o seu país podia ser promovido à esfera atraente da arte literária (CANDIDO, 2004, p. 38).

A partir dessa concepção mimética da natureza e também do espaço urbano, para Volobuef, o nosso Romantismo não mostrou um ser humano complexo e multifacetado, mas apenas os “tipos” – o brasileiro mais característico (VOLOBUEF, 1999, p. 224). Portanto, o povo brasileiro é apresentado em uma dimensão não individual, mas social. Por isso, o sentimento da natureza era menos individualista e mais de afirmação nacional. Esse posicionamento é feito pela autora em comparação com o Romantismo alemão, que foi excessivamente subjetivo e individual¹⁰.

No caso de José de Alencar, os seus personagens, antes de serem tipos – o índio, o sertanejo, o português, entre outros –, são seres movidos por sentimentos humanos: Peri nutre uma devoção por Ceci; Iracema é movida pela paixão; Lucíola pela dualidade amor e prazer; Horácio, de *A pata da gazela* (1870), movido por uma espécie de fetichismo sexual; Berta, de *Til* (1872), é capaz de transformar, através do amor, o bandido Jão Fera; assim como em outros romances alencarinos. Como Peloggio (2012) afirma, se referindo ao *Til*:

É preciso refletir sobre a maneira com que *Til* contribui para a formação de um sistema orgânico à nacionalização de nossas letras. Perguntamos, então, pela realidade tangível que o sentimento artístico alencarino leva a representar: em um primeiro momento, os hábitos próprios do interior paulista, região de Piracicaba – o espaço dramático e histórico-sociológico de *Til*; no momento seguinte, como objeto igualmente da observação sensível e apurada, os conflitos humanos propriamente ditos, tomados em sua universalidade e ligados tanto às classes superiores quanto representativos das raias subalternas e cativas. (PELOGGIO, 2012, p. 20).

Ou como Mário Casasanta, no seu texto “Alencar – um formador de brasileiros” (1951), o autor cearense,

[...] povoou-nos o mundo interior com sua admirável humanidade. Os seus sertanejos, o seus soldados, os seus marinheiros, os seus senhores de engenho, as suas donzelas animosas, os seus piratas, os seus bugres, os seus capitães, os seus jesuítas, os seus fidalgos, aventureiros, bandeirantes, abridores de caminho –

¹⁰ Para Karin Volobuef (1999), no Romantismo alemão a natureza é uma continuação do indivíduo. Isso está relacionado ao próprio ato poético, pois estabelecendo uma conexão entre sujeito e mundo natural, é possível entregar-se à criatividade, expandindo o interior. A autora ainda afirma que “A natureza deixa, então, de ser um ente estranho e torna-se um membro dilatado do indivíduo. É o sujeito moldando a Natureza à sua imagem e semelhança” (VOLOBUEF, 1999, p. 123-124).

passaram a fazer parte de nossa humanidade. Não foi pouco. Impondo-nos as suas criaturas, com a empolgante sugestão de sua arte, proporcionou-nos uma noção preciosa, e vem a ser que pode haver homens capazes de ampliar as dimensões humanas, no sentido da sabedoria, da heroicidade ou da santidade. Ele acreditou no homem, atribuindo-lhe reservas estranhas de energia. (CASASANTA, 1951, p. 11).

Acreditamos que o nosso Romantismo não chegou à altura do subjetivismo do alemão por questões ideológicas distintas ou pela precária formação filosófica dos nossos escritores e críticos. Além do mais, a sociedade do século XIX era “pouco complexa, de psicologia apenas à orla dos fatos, de língua literária a desprender-se do caos. Perfeição de arte não é obra de repentistas. O próprio Machado dos primeiros volumes, quando sob a tutela Feuillet, não realizou muito mais” (GRIECO, 1951, p. 15). Nos romances urbanos de José de Alencar, já pode ser notada uma tendência da escola realista, mas, por outro lado, também uma complexidade psicológica maior em seus personagens. Como afirma Candido (2007), há um Alencar dotado de senso artístico e humano:

É o Alencar que se poderia chamar dos adultos, formado por uma série de elementos poucos heroicos e poucos elegantes, mas denotadores dum senso artístico e humano que dá contorno aquilino a alguns dos seus perfis de homem e de mulher. Este Alencar, difuso pelos outros livros, se contém mais visivelmente em *Senhora* e, sobretudo, *Lucíola*, únicos livros em que a mulher e o homem se defrontam num plano de igualdade, dotados de peso específico e capazes daquele amadurecimento interior inexistente nos outros bonecos e bonecas (CANDIDO, 2007, p. 540).

No caso das obras indianistas, nota-se a natureza como parte de um sistema. Por isso, gostaríamos de concebê-la nesses romances como uma espécie de quadro dinâmico: ou seja, a natureza é agente – e viva – tanto quanto os personagens. Conforme Peloggio, no texto “O homem por trás das cores”:

[...] esses [personagens] se transformam em cores vivas, apoiando a beleza plástica das situações, sem que o torneio da locução, a elegância do ritmo e a estrutura formal sejam tudo. Portanto, a linguagem alencarina nada seria se fosse apenas buril a serviço de uma “descrição pela descrição”; ela emociona pelo fato de referir-se, em pormenor, aos interesses que as personagens mostram ter pelas outras ou por aquilo que as traz à sua mente (PELOGGIO, 2009, p. 69).

Tratando-se ainda dos romances de Alencar, pode-se afirmar que o estado dos personagens não chega a um subjetivismo *comparável* ao Romantismo alemão – o que não o anula. É preciso lembrar que o movimento se instala no Brasil com objetivos diferentes de outras nações: engrandecer, celebrar e notabilizar o país, sendo isto possível através da descrição do ambiente natural e de “elementos temático-estruturais, tais como metáforas, imagens, motivos etc. inspirados na paisagem, flora e fauna brasileiras” (VOLOBUEF, 1999,

p. 213). Ainda no caso do Romantismo brasileiro, a natureza surge também como exílio, alienação e escapismo.

Além de ser dotado de forte poeticidade, o personagem romântico deve estar inserido de forma harmônica nesse ambiente. Se o símbolo do nosso passado e origem – o índio – mostra-se deslocado ou avesso à natureza, como poderemos criar as bases de um nacionalismo? A solução dos nossos românticos é justamente mostrar uma natureza em harmonia com o indígena da maneira mais romantizada possível. Ou melhor, o romântico se apropria da simbologia indígena: em seus romances indianistas, para completar a leitura de seu texto, Alencar faz o uso de uma série de notas explicando costume, tradição e língua dos índios. E, ainda que fiel na descrição da nossa natureza, não necessariamente elimina o caráter imagético, fantástico e lírico do nosso Romantismo. Como Eduardo Vieira afirma,

Alencar, ao compor uma imagem literária da natureza brasileira, tentou alçar-se, por um lado, ao nível da grandiosidade dessa paisagem que ele tanto admirava e, por outro, à excelência poética dos seus autores preferidos. Para obter esse efeito estético, lançou mão de lugares-comuns que faziam parte da complexa visão da natureza desenvolvida pelo romantismo. Se a leitura aqui esboçada for aceita, *deve-se concluir que o critério de avaliação pautado pela comparação com o real é equivocada*. Os modelos de descrições da natureza em Alencar não devem ser buscados nos sertões do Ceará ou nos pampas do rio Grande do Sul, e sim nas páginas de Chateaubriand, Fenimore Cooper, Bernadin de Saint-Pierre, Gonçalves Dias e tantos outros, incluindo os cronistas coloniais, autores de sua predileção, *que lhe forneceram o prisma através do qual seu olhar captou a natureza brasileira e a transformou num cenário de cores e contornos românticos* (MARTINS, 2005, p. 255, grifos nossos).

Alencar buscou o modelo nos autores de sua predileção que ofereceram o ponto de vista para captar a natureza brasileira, e com a ajuda dos “contornos românticos” construiu um cenário vivo e cheio de cores – o escritor aproveitar de elementos de outrem não significa que sua obra não seja original, pois o que é importante é o *modo* como ele utiliza os modelos.

Em Alencar, assim como em outros românticos, há um trabalho que se origina de muitas frentes: da descrição minuciosa, que é operada por uma forte consciência espacial e, portanto, um processo racional; a partir dessa fidelidade do cenário, aliada ao furor poético, entra o trabalho lírico e imagético – o gênio romântico dá cor à obra artística; e, por último, há sempre um modelo ou influência dos grandes escritores para dar o contorno da obra – alguns temas, por sua solidez e eficácia são postos na criação artística –, como é o caso do autor de *As minas de prata*, que assumidamente foi leitor de Cooper e Chateaubriand.

1.4 O clássico versus o moderno: o Romantismo como uma literatura anfíbia

Quando se estuda o Romantismo, uma das primeiras características ressaltadas é a de uma literatura essencialmente sentimental; ou, de modo elucidativo, o projeto romântico seria o oposto ao do neoclassicismo – enquanto este é baseado na razão, aquele, no sentimento. Entretanto, essa dicotomia não é tão simples de ser resolvida. Na verdade, colocando ambos os movimentos artísticos lado a lado, nota-se uma das antinomias mais complexas dentro do Romantismo: a problemática relação entre a razão e o sentimento. O processo de criação artística não se revela de maneira muito simples.

Com estudos pormenorizados, percebe-se que dentro da estética romântica há a coexistência de ideias novas, oriundas da revolução libertadora desse projeto artístico, e de ideias clássicas, vindas do movimento anterior. O problema é que as dicotomias, que geralmente facilitam a diferenciação entre as escolas literárias, acabam minimizando-as. A expressão concisa e rigorosa de que o Neoclassicismo é razão, e o Romantismo é sentimento torna-se insuficiente, pois não podemos afirmar a pureza dessas características em cada um. Por isso, adjetivamos o Romantismo de literatura anfíbia, fazendo uma analogia com a classe de animais que faz a deslocação de adaptação entre a terra e a água, pois o termo anfíbio vem do grego e tem como significado “duas vidas”. É desta forma que gostaríamos de pensar a relação entre esses dois projetos artísticos: não queremos propor uma nova forma de conceber o Romantismo, apenas ressaltar a contribuição que, de alguma maneira, o Classicismo oferece ao escritor romântico e como este concilia o modelo antigo com o moderno¹¹.

Percebemos que as perspectivas tradicionais interessam suficientemente aos românticos, já que, notadamente, eles nunca abandonaram por completo a herança clássica. No caso de José de Alencar, nas *Cartas sobre A confederação dos Tamoios* (1856), o autor revelou-se um leitor dos grandes nomes da literatura clássica. O escritor cearense mostrou ter uma profunda consciência estético-literária e, assim, censurou duramente o poema épico de Gonçalves de Magalhães. Conforme Alencar, “Magalhães [...] não escreveu versos; alinhou palavras, mediu sílabas, acentuou a língua portuguesa à sua maneira, criou uma infinidade de sons cacofônicos [...]” (ALENCAR, 1994, p. 188). Ao mesmo tempo em que analisava a suposta epopeia, conscientemente, o autor de *Senhora* parece ter formado elementos embrionários do que seriam posteriormente os romances indianistas *O Guarani* e *Iracema*.

¹¹ Uso o termo “moderno” como sinônimo de “arte romântica”. Termo usado por Schlegel em oposição à “arte clássica”. Na seção “Épocas da arte poética”, do livro *Conversa sobre a poesia* (1994), o autor alemão cria um estudo panorâmico acerca da poesia antiga, criando uma relação de oposição entre o clássico e o romântico, mas que, a um mesmo tempo, reconhece que é necessário criar um laço de harmonia entre essas duas poesias – um paradoxo que expõe como os românticos tentaram unir-se com o seu oposto. O autor considera Dante como o “sagrado pai fundador da poesia moderna” (SCHLEGEL, 1994, p. 40).

O autor de *As minas de prata*, nas *Cartas*, se empenha em revelar que Magalhães pecou, e muito, ao adotar o modelo da forma épica para *As Confederações dos Tamoios*. Canto por canto, debruça-se o olhar e busca as convenções da poesia épica para mostrar os defeitos da suposta epepeia. A partir disso, analisa se realmente o modelo clássico é adequado para a representação da realidade americana. Nos escritos de Alencar, pode-se ver que o autor conhece desde as épicas gregas aos *Nachez*, de Chateaubriand, o que mostra o domínio do assunto o qual o crítico cearense disserta.

Para enveredar pela nova poesia americana, é exigido no mínimo o conhecimento daquilo que se deixa para trás. Foi o que Alencar realizou posteriormente com os seus romances indianistas. Os apontamentos de tantos defeitos no poema de Magalhães indicam que o momento era de inovação, sendo difícil de harmonizar uma “poesia inçada de termos indígenas” (ALENCAR, 1994, p. 182) com os preceitos clássicos. Alencar afirma que “A forma com que Homero cantou os gregos não serve para cantar os índios; o verso que disse as desgraças de Tróia, e os combates mitológicos não pode exprimir as tristes endechas do Guanabara, e as tradições selvagens da América” (ALENCAR, 1994, p. 170).

O comportamento de José de Alencar colabora bastante para o que estamos tratando neste momento: ainda que renunciando o surgimento de uma nova poesia, Alencar não abandona por completo o modelo clássico; pelo contrário, reconhece o seu valor e se apropria daquilo que pode ser utilizado com maestria nesse “novo metro de verso” (ALENCAR, 1994, p. 170), sendo possível cantar os mitos e a história do povo brasileiro.

As *Cartas*, além de mostrar um profundo conhecimento estético de Alencar, ressalta uma característica muito comum entre os românticos: a justificativa da sua produção literária para o seu público.

Como se sabe, nem Alencar foi um crítico literário no sentido atual do termo, nem o romantismo produziu um corpo doutrinário sistematizado contraposto à teoria neoclássica. Contudo, como costuma ocorrer em momentos de renovação, os escritores românticos sentiram a necessidade de explicar e justificar sua produção perante o público, e dotaram suas obras de um vasto corpo paraliterário de prefácios, notas e posfácios, nos quais expunham pontos de vista e rebatiam críticas que lhes eram feitas (MARTINS, 2005, p. 05).

O autor de *O jesuíta* foi o mais combativo escritor brasileiro do século XIX em cerca de vinte anos de atividade literária. Produziu uma série de textos paraliterários, ou com o objetivo de prevenção ou como forma de resposta às críticas recebidas. A atitude de Alencar, comum a tantos outros românticos, é discutida no fragmento “A imitação”, de 1823, de Alessandro Manzoni. Para o escritor italiano, os românticos combatiam a imitação, mas

quando se pretendia falar a favor ou contra uma obra literária – no “vasto corpo paraliterário de prefácios, notas e posfácios” ou nas chamadas “apologias literárias” –, os antigos eram invocados.

Na atividade crítica, nota-se um comportamento paradoxal; mas na criação da obra de arte, tendo conhecimento profundo do clássico, o romântico vai ser capaz de “quebrar” esse vínculo com a tradição. Com o Romantismo, portanto, a noção de Belo herdada da Antiguidade clássica perde o seu valor e validade universal, deixando de ser parâmetro estético e sendo substituída por uma nova instância: a criatividade individual.

No Neoclassicismo, o poeta tem a missão de metodizar a natureza, por isso recorre à razão, que é a responsável por guiar o sentimento. Em outras palavras, a sensibilidade do poeta é podada pela razão a fim de que não haja um transbordamento e que a criação literária não fuja das formas clássicas. Já no Romantismo, o processo acontece de forma inversa: agora o sentimento é o grande impulsor que estrutura a obra de arte. Esse problema de polaridade é solucionado se pensarmos que o movimento romântico não é só transbordamento de emoções, mas interação entre razão e sentimento; pensando, ainda, na ressignificação do conceito de razão.

Paulo Vizioli, no texto “O sentimento e a razão nas poéticas e na poesia do romantismo” (2008), fala do conceito de “poesia orgânica”,

na qual a imaginação espontaneamente determinaria o conteúdo, e sua expressão. Como se pode notar, o Romantismo não expulsou a razão; apenas a integrou num contexto mais amplo, onde o principal elemento conformador seria o sentimento. Poucos expressaram tão bem esse relacionamento novo quanto Schelling, em *Sobre a Relação das Artes Plásticas com a Natureza*, de 1807. Depois de afirmar que a arte é a única mediação possível entre o mundo sensível e a realidade transcendental, entre o particular e o universal, a “forma” e a “ideia”, reconhece o filósofo alemão que seu poder criativo não é arbitrário, mas age através da combinação da atividade consciente, que ele chama de *Thätigkeit*, com a força inconsciente, ou seja, *Kraft* [...] (VIZIOLI, 2008, p. 140).

Para Schelling, a atividade consciente e a força inconsciente devem trabalhar harmoniosamente:

De há muito já se percebeu que nem tudo na arte é o produto da consciência, que uma força inconsciente deve estar ligada à atividade consciente, que a arte mais elevada é produzida pela perfeita associação e pela interpenetração mútua de ambas. As obras que carecem desta marca da ciência inconsciente são reconhecidas pela sensível ausência de uma vida autônoma e independente de seu criador; quando, pelo contrário, ela está em operação, a arte confere à sua obra, juntamente com a maior lucidez da inteligência, aquela incomensurável realidade graças à qual ela assemelha a uma obra da natureza. (SCHELLING *apud* VIZIOLI, 2008, p. 140).

Ou nos termos de Abbagnano (1984), o Romantismo nasce quando o conceito de razão segundo os iluministas é deixado de lado e se passa a perceber a razão como uma força *infinita* que habita o mundo e o domina, o que, por consequência, constitui a própria substância do mundo.

Esta passagem surge com nitidez em Fichte que identificou a razão com o Eu infinito ou Autoconsciência absoluta e que constitui a força que deu origem ao mundo. A infinitude neste sentido é uma infinitude de consciência e de potência, mais que de extensão e de duração. Ainda que diversamente designado pelos filósofos românticos (Fichte chamou-lhe Eu, Schelling Absoluto, Hegel Ideia ou Razão Autoconsciente). O Princípio Infinito foi sempre entendido como consciência, atividade liberdade, capacidade criadora incessante (ABBAGNANO, 1984, p. 240-241).

Para o filósofo italiano, o Principio Infinito é visto pelos românticos de dois modos. O primeiro mais próximo da ideia dos *Strümer*, que considera o infinito como sentimento, como produção livre e sem limitações, revelando-se em atividades estreitamente ligadas ao sentimento, tais como a religião e a arte. O segundo modo é definido como *Razão Absoluta* “que se move com uma necessidade rigorosa de uma determinação para outra, de forma que todas as determinações podem ser deduzidas umas das outras necessariamente e *a priori*” (ABBAGNANO, 1984, p. 241). Essa interpretação pode ser encontrada nas grandes figuras do Idealismo alemão como Fichte, Schelling e Hegel; ainda que Schelling, como vimos, considere a presença de um aspecto inconsciente comparável ao que caracteriza a experiência estética do homem.

Contudo, esse modo de pensar a produção artística, muitas vezes, ficou apenas em fundamentos teóricos. De acordo com as circunstâncias de cada nação, nota-se que em alguns casos apenas o sentimento imperou; e em outros, foi a razão que se impôs, o que levou “a vestir o Romantismo com as roupagens do Classicismo” (VIZIOLI, 2008, p. 140).

A presença de elementos clássicos em Keats, neoclássicos em Byron, e gregos em Keats, Byron e Shelley, tem levado muitos dos estudiosos do período a falar de um Classicismo dentro do Romantismo. Trata-se, porém – pelo menos no caso da literatura inglesa –, de uma tendência que nasceu das contradições intrínsecas da própria dinâmica do Romantismo, como pudemos ver, e que, portanto, não significou de modo algum uma reviravolta inexplicável e caprichosa, uma rejeição global dos princípios românticos, ou um retorno puro e simples às fórmulas da Idade da Razão (com as quais, o “Classicismo romântico” tem muito pouco em comum). Foi, entre outras coisas, uma decorrência natural da precariedade do equilíbrio entre a razão e o sentimento dentro da nova forma orgânica (VIZIOLI, 2008, p. 153-154).

Não é só na atividade criadora do romântico que se vê a dinâmica entre razão e emoção. Pode-se notar que o leitor se transforma na extensão do autor. O projeto romântico não tinha a intenção de satisfazer o leitor – dar de imediato o significado das coisas –, mas,

sim, tornar esse leitor coparticipante da obra, sendo capaz de ir ao texto de forma crítica e independente. No gênero fragmento, o leitor é convidado a interagir com o autor – o Romantismo ganha então caráter fortemente intelectual e racional.

Fica claro, desta maneira, um duplo movimento na estética romântica: o arrebuo da expressão poética com a finalidade de uma nova literatura; e o paradoxo em abolir a arte clássica, mas ao mesmo tempo reconhecer a sua contribuição – uma espécie de salvaguarda dessa arte. Em “Devaneio e poesia”, publicado em 1817, Keats deixa claro que a ruptura com o clássico não foi o objetivo principal do Romantismo. As normas do classicismo foram quebradas, mas para ele o escritor romântico deve considerá-las como uma herança que não pode ser esquecida (KEATS, 1992, p. 95).

1.5 Inspiração e imaginação: a obra de arte mutável

A razão não é totalmente excluída no projeto romântico, pois de alguma maneira e intensidade ela foi procurada pelo escritor, mas nessa problemática e quase irresolução, nota-se que o sentimento será o carro-chefe do espírito do século XIX.

Uma característica do Romantismo do sentimento é o primado reconhecido à atividade poética, em geral, à arte, sobre a filosofia e a ciência, ou a toda atividade racional. Para o escritor romântico, a arte é a expressão máxima do sentimento: “Muitos românticos fazem sua esta tese, a qual adere também Schelling que vê no mundo a obra de arte do absoluto e considera a experiência estética a melhor via de acesso à compreensão do próprio absoluto” (ABBAGNANO, 1984, p. 242).

A essas novas tendências a respeito da teoria da arte no Romantismo, juntam-se a elevação do artista, a exaltação da originalidade, o novo valor atribuído à experiência – os aspectos afetivos e emocionais –, e a importância conferida à ficção e à invenção. Para essas tendências se configurarem verdadeiramente, era necessário um canal de livre acesso para que o conteúdo oriundo da inspiração do artista pudesse extravasar e se tornar forma. Portanto, o artista foi considerado uma espécie de vidente ou um homem possuído por faculdades quase divinas. Ele atua através da arte como um intermediário de uma mensagem divina, daí resulta a noção de gênio, que estava diretamente atrelado à atividade artística.

O gênio não era uma faculdade que se buscava ou que o homem se aperfeiçoava para ser elevado a esse *status*. Eram gênios alguns poucos afortunados – uma condição

natural. Para isso, ele deveria ser original, quem não tivesse essa característica tão cara para o Romantismo, sequer poderia ser um bom artista¹².

Uma das consequências mais expressivas foi que o conceito de beleza deixou, aos poucos, de ser uma ideia universalizante para se tornar algo afeiçoado ou individual. O comportamento do artista sai de um padrão muito sólido e tradicional para um em potencial e, muitas vezes, rebelde.

O artista-gênio não podia contar com a patronagem tradicional da Igreja, da Corte ou do Estado, mas precisava encontrar o seu próprio mercado através de negociantes e colecionadores, em conflitos com o gosto da classe média, enquanto que ao artista que servia ao gosto estabelecido se negava o título de artista, porque ele era tido como trabalhador que trabalhava de acordo com as regras, imitador, não gênio – ou, como diríamos agora, “não criador”. Assim nasceram as noções subsidiárias de boêmia e filistinismo, tão importantes na segunda metade do século passado [o XIX] (OSBORNE, 1974, p. 181-182).

No trecho de Harold Osborne, vê-se um claro panorama do momento de contestação das ideias de gênio e uma resistência àquele homem que trabalhava segundo as regras e as exigências de uma sociedade. O artista precisava se expressar sem nenhuma norma para ditar a sua obra de arte. Conforme Osborne, essa noção surge do ideal chinês. Na China, o artista, antes de qualquer coisa, precisava cultivar e amadurecer a sua personalidade, para só depois, por um árduo caminho, conquistar as técnicas de expressão (OSBORNE, 1974, p. 182).

Para o “artista-gênio” ter êxito na sua produção, ele precisava ter expressão e criar um elo comunicativo. Para isso, ele necessitava alargar os seus horizontes e as suas experiências mediante a imaginação, colocando-se no lugar do outro ou criando situações fictícias; assim, deve agir como se fosse ele mesmo que estivesse vivendo essa realidade criada ou “roubada”.

M. H. Abrams, em *O Espelho e a Lâmpada: teoria romântica e tradição crítica* (2010), traça algumas coordenadas a respeito da crítica da arte, considerando a diversidade das teorias estéticas. A partir da obra de arte, em sua totalidade, salienta quatro elementos: a obra, que é o produto artístico em si; o artista – ou artífice –; o universo, que “consiste [...] de pessoas e ações, ideias e sentimentos, coisas materiais e eventos ou essências supersensíveis, é frequentemente denotado pela palavra [...] ‘natureza’; mas, em vez de utilizá-la, recorramos ao termo mais neutro e abrangente [...]” (ABRAMS, 2010, p. 22); e, por fim, o público, que são os ouvintes, espectadores ou leitores.

Abrams fala de quatro amplas categorias: a mimética, a pragmática, a expressiva e a objetiva. Para o panorama que estamos discutindo aqui, a teoria expressiva é a que nos

¹² Essas ideias foram expressas por Kant na *Crítica da faculdade do Juízo*, de 1790.

interessa. Essa linha de pensamento coloca a poesia como o transbordamento dos sentimentos. O artista – o gênio – se torna o principal elemento de produção da obra de arte quanto dos próprios critérios que esta deverá ser avaliada. Ou melhor,

A tendência central da teoria expressiva pode ser resumida da seguinte maneira: uma obra de arte é essencialmente o interior transformado em exterior, o resultado de um processo criativo que opera sob o impulso do sentimento e incorpora o produto combinado das percepções, pensamentos e sentimentos do poeta. A principal fonte e tema de um poema, portanto, são os atributos e ações da própria mente do poeta; ou, se são aspectos do mundo exterior, o são apenas conforme são convertidos de fatos em poesia por meio dos sentimentos e operações da mente do poeta (ABRAMS, 2010, p. 41-42).

É justamente esse deslocamento de transformação do interior para o exterior que o gênio faz. Para isso, ele deve alargar a sua percepção e sua vivência; como diz Alencar, esquecer as ideias de homem civilizado e embrenhar-se por essas matas seculares (ALENCAR, 1994, p.158). Assim, o interior do artista terá material para a criação poética. Tornando-se outro ou inventando realidades, surge outra noção bem cara para o Romantismo: a imaginação. Para eles, imaginar era um modo de ultrapassar as limitações da experiência individual.

Harold Osborne afirma que, para os românticos, a imaginação nunca foi algo bem definido, pois vai além de uma mera faculdade mental dedicada a receber, reviver ou manipular imagens (OSBORNE, 1974, p. 207). Ainda que reconhecendo a problemática do conceito, elege essa faculdade criadora como um meio que os artistas encontraram de idealizar o mundo empírico e, simultaneamente, pudessem retratá-lo de forma convincente. A imaginação é capaz, portanto, de apresentar uma cena potente com um grande teor de realidade (OSBORNE, 1974, p. 203). Tais noções estão ligadas as de David Hume, que acredita que a imaginação não pode ultrapassar as ideias que os sentidos podem ser capazes de despertar.

Não há nada mais livre do que a imaginação humana; embora não possa ultrapassar o estoque primitivo de ideias fornecidas pelos sentidos externos e internos, ela tem poder ilimitado para misturar, combinar, separar e dividir estas ideias em todas as variedades da ficção e da fantasia imaginativa e novelesca. Ela pode inventar uma série de eventos com toda aparência de realidade, pode atribuir-lhes um tempo e um lugar particulares, concebê-los como existentes e descrevê-los com todos os pormenores que correspondem a um fato histórico, no qual ela acredita com a máxima certeza (HUME, 2000, p. 36).

Já Nordier, no fragmento “Excessos de imaginação”, de 1820, em acordo com a sua literatura fantástica, defende os excessos românticos, pois considera a ilusão que causa estranhamento mais interessante para a imaginação do que o natural – “as verdades

incontestáveis nada têm de sedutor para a imaginação” (NORDIER, 1992, p. 102). E ainda diz:

Este recurso extremo do coração humano, cansado dos sentimentos triviais é o que chama gênero romântico; poesia estranha, mas bastante apropriada ao estado moral da sociedade e às necessidades das gerações que já não se entusiasma com o quer que seja e que exigem sensações a qualquer preço, sem achar que, deste modo, estão sacrificando a própria felicidade das gerações futuras. O ideal dos primitivos e dos seus hábeis imitadores, os poetas clássicos, fundamentava-se nas perfeições da nossa natureza. O ideal dos poetas românticos identifica-se com os nossos defeitos. Isso não significa uma anomalia na arte, mas uma consequência necessária dos avanços do aperfeiçoamento social (NORDIER, 1992, p. 102).

Comparando à arte antiga, é interessante notar como a classificação da imaginação muda no espírito romântico. Na Antiguidade Clássica, não havia qualquer relação entre a faculdade imaginativa e a produção artística. Platão, inclusive, na sua teoria do conhecimento, classifica-a como a mais baixa das faculdades; e aqui entra mais uma vez o lugar superior que os antigos atribuíam à razão, ou nos termos platônicos, *Nous*. Já Aristóteles, interessado nos processos mentais, concebe a imaginação como uma “criadora de imagens”, sendo intermediária entre a percepção e o pensamento – a base de toda memória.

José de Alencar foi um romântico que idealizou o passado brasileiro a fim de que pudessemos ter uma idade de ouro cheia de vultos históricos e heróis nacionais. E a imaginação constitui como uma pintura que colore esse passado nacional. Muito mais que isso, ela possibilitou a Alencar uma onisciência artística, construindo ambientes vivos e personagens heroico-simbólicos. Nas palavras de Marcelo Peloggio (2007), Alencar “ergueu um Brasil, ora imaginário (o do Alencar dos idílios e das façanhas épicas), ora verdadeiro (o do escritor atento e minucioso)” (PELOGGIO, 2007, p. 02). Ou como Arthur Motta (1921) afirma,

[...] raramente apresentava os personagens com a justa proporção do mundo real. O seu temperamento lírico deturpava o debuxo das figuras, exaltando-lhes qualidades e feições.

As paixões dos heróis e heroínas de seus romances eram amplificadas ao sabor de sua estesia. As vibrações da alma das personagens eram reguladas à descrição do seu temperamento de artista, desde o isocronismo monótono às crispações nervosas de extrema variabilidade.

Possuía o dom de representar o físico, segundo as pompas do estilo descritivo; mas exagerava os contornos dos esboços psicológicos, intervindo sempre com a sua imaginação de artista, com a sua alma de poeta (MOTTA, 1921, p. 258).

1.5.1 *Je ne sais quoi: a busca pelo vago e pelo indeterminado*

Solto das amarras clássicas, livre para transgredir e alçar voos altos, o romântico, sem dúvida, causou um tumulto nas artes em geral. A inspiração e a imaginação, como algumas das noções que integravam o projeto romântico, no século XVIII, deixam entender que surge uma nova concepção do belo. O ideal clássico de que a Beleza é uma qualidade de um objeto que percebemos como belo, baseado nas definições de proporção e harmonia, é colocado em questão. No século XVIII, o belo torna-se algo ligado aos sentidos, ao prazer. Dessa questão, em ambientes filosóficos, surge a ideia do sublime.

O primeiro a falar do sublime foi um autor da época alexandrina, Longino, mas é só a partir da metade do século XVIII que o conceito retorna com vigor particular. Longino considera o sublime uma expressão de grandes e nobres paixões que coloca em jogo a participação sentimental – seja do sujeito que cria, seja do sujeito que desfruta, na obra de arte. Longino coloca o entusiasmo como o principal momento no processo da criação artística: vê o sublime – que se atinge através da arte – como algo que incita o discurso poético de dentro para fora, levando o ouvinte ao êxtase, sendo apenas um efeito da arte (um procedimento retórico). Ainda afirma que o verdadeiro sublime agrada a todos.

É seguramente e verdadeiramente sublime o que agrada sempre e a todos. Quando, entre pessoas que divergem por seus costumes, seus gêneros de vida, seus gostos, suas idades, suas linguagens, as opiniões convergem ao mesmo tempo para um só e mesmo ponto, sobre as mesmas coisas, então, provenientes de testemunhos discordantes, como um julgamento e um assentimento, vêm trazer ao objeto admirado a garantia forte e incontestável (LONGINO, 1996, p. 52).

Já na obra *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias de sublime e belo*, de 1757, Edmund Burke, um dos mais importantes teóricos sobre o conceito – sua *Investigação* constitui um marco inegável para a história da teoria estética –, considera o sublime como a manifestação do ilimitado e do máximo, algo que vai além da nossa capacidade de saber e compreender, o que causa um abalo intenso e provoca um deleite ou mesmo um horror.

Tudo que seja de algum modo capaz de incitar as ideias de dor e perigo, isto é, tudo o que seja de alguma maneira terrível ou relacionado a objetos terríveis ou atua de um modo análogo ao terror, constitui uma fonte do *sublime*, isto é, produz a mais forte emoção que o espírito é capaz (BURKE, 1993, p. 48).

O sentimento de dor, de estar de frente ao perigo ou mesmo de um sentimento de morte ou de horror é central na teorização de Burke. Não conseguimos apreender a infinitude, por isso o sublime é uma manifestação do real como início de morte que nos sensibiliza de tal

maneira que perdemos a capacidade de criar algum conceito. Essa estética privilegia o campo dos sentidos, deixando de lado as noções claras e distintas.

Kant, na *Crítica da faculdade do juízo* (1790), é quem irá definir com maior precisão as diferenças e afinidades entre o Belo e o sublime. Para ele, o Belo tem as seguintes características: prazer desinteressado, finalidade sem objetivo, universalidade sem conceito e regularidade sem normas. Já o sublime tem sua experiência diversa, sendo dividido em dois tipos: o sublime matemático e o dinâmico, aquele sendo exemplificado pela imagem do céu estrelado, e este pela imagem da tempestade.

O exemplo típico de Sublime matemático é a visão do céu estrelado. Aqui tem-se a impressão de que aquilo que se vê vai bem além de nossa razão (a faculdade que nos leva a conceber as ideias de Deus, do mundo ou da liberdade, que o nosso intelecto não pode demonstrar) nos induz a postular um infinito que não somente os nossos sentidos não podem captar, mas nem a nossa imaginação consegue abraçar em uma única intuição. [...] Exemplo típico do Sublime dinâmico é a visão de uma tempestade. O que sacode o nosso espírito não é a impressão de uma infinita vastidão, mas sim de uma infinita potência: aqui também fica humilhada a nossa natureza sensível, da qual deriva ainda uma vez um sentido de desconforto, compensado pelo sentimento da nossa grandeza mora, contra a qual de nada valem as forças da natureza (ECO, 2004, p. 294).

Do Sublime ao trágico (2011), de Friedrich Schiller, define esse sentimento como um misto de arrepio e júbilo:

O sentimento do sublime é um sentimento misto. Ele consiste numa junção de um *estado de dor*, que se exprime no seu grau máximo como um horror, com um *estado de alegria*, que pode se intensificar até o encantamento e que, embora não seja propriamente um prazer, é preferido por almas refinadas a todo prazer. Essa ligação de duas sensações contraditórias num único sentimento comprova nossa autonomia moral de maneira irrefutável. Pois, como é absolutamente impossível que o mesmo objeto esteja em duas relações opostas conosco, resulta que *nós mesmos* estamos em duas relações diferentes com o objeto; logo, duas naturezas opostas têm de estar reunidas em nós, e elas se interessam de modos inteiramente opostos pela representação do objeto. Assim, experimentamos por meio do sentimento do sublime o fato de que o estado de nosso espírito não se orienta necessariamente pelo estado dos sentidos, que as leis da natureza não são necessariamente também as nossas, e que possuímos em nós um princípio [*Prinzipium*] autônomo, independente de quaisquer comoções sensíveis (SCHILLER, 2011, p.60, grifos do autor).

Essas ideias serão retomadas por vários autores no século XIX. Na literatura romântica, percebe-se que o efeito do sublime será buscado pelos autores na tentativa de comover, mediante as palavras, o espírito do leitor. Aproximando-se mais da noção de sublime de Burke, José de Alencar afirma que falta n'A *Confederação dos Tamoios* o “*belo horrível* que se admira nos combates navais como nas lutas dos elementos, e nas grandes

comoções da natureza” (ALENCAR, 1994, p. 168), emparelhando esse sentimento ao pensamento trágico:

A beleza horrível e fascinadora do relâmpago, que num momento brilha, se abrase, nos deslumbra, e se apaga, deixando o céu negro e o horizonte escuro, – é a mesma beleza terrível do pensamento trágico, que penetra em nosso espírito, nos faz estremecer e arrepiarem-se os cabelos, e passa rapidamente, deixando-nos a emoção (ALENCAR, 1994, p. 169).

Uma cena icônica do romance *O Guarani* retrata com precisão essa noção de *belo horrível*. Trata-se da invasão dos Aimorés à casa de D. Antônio de Mariz, que é descrita com bastante precisão. O autor cearense faz uso de imagens majestosas, causando comoção no leitor, pois mistura a sensação de horror com a grandiosidade da cena.

De repente um grande clamor soou em torno da casa; as chamas lambeiram com as suas línguas de fogo as frestas das portas e janelas: o edifício tremeu desde os alicerces com o embate da tromba de selvagens que se lançava furiosa no meio do incêndio [...]

Peri viu sobre o rochedo a casa iluminada pelas chamas do incêndio, que começava a lavrar com alguma intensidade.

De repente uma cena fantástica, terrível, passou diante de seus olhos, como uma dessas visões rápidas que brilham e se apagam de repente no delírio da imaginação.

A frente da casa estava às escuras; o fogo ganhara as outras faces do edifício e o vento o lançava para o fundo. Peri do primeiro olhar tinha visto os vultos dos Aimorés a se moverem nas sombras, e a figura horrível e medonha de Loredano, erguendo-se como um espectro no meio das chamas que o devoravam. De repente a fachada do edifício tombou sobre a esplanada, esmagando na sua queda um grande número de selvagens.

Foi então que o quadro fantástico se desenhou aos olhos de Peri.

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

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

Sobre o montão de ruínas formado pela parede que desmoronara, desenhavam-se as figuras sinistras dos selvagens, semelhantes a espíritos diabólicos dançando nas chamas infernais. (ALENCAR, 1951c, p. 500-502).

1.5.2 Do pictórico à musicalidade

Na Beleza romântica surgem alguns aspectos particulares – o lúgubre, o informe, o melancólico, o grotesco –, apesar de ser possível identificar antecedentes ou precursores. Sua originalidade maior reside no entrelaçamento entre as diversas formas de arte, ditada pelo sentimento e pela razão. Essa relação não tem o objetivo de resolver as contradições, mas torná-las parte de uma possível unidade.

O homem romântico é representado na criação artística ao mesmo tempo em toda a sua beleza, mas com um teor melancólico (um bom exemplo é a pintura *Retrato de Foscolo*,

de François Xavier Fabre). Segundo Eco, a Beleza romântica “expressa, em suma, um estado d’alma que, segundo os temas, parte de Tasso e Shakespeare e se encontra ainda em Baudelaire e D’Annunzio, elaborando formas que, por sua vez, serão retomadas pela Beleza onírica dos surrealistas e pelo gosto macabro do *kitsch* moderno e pós-moderno” (ECO, 2004, p. 299).

A esse ideal de Beleza que estamos tratando, Rousseau acrescenta o *je ne sais quoi* (“não sei quê”) de vago e indeterminado, o que será tratado recorrentemente nos romances alemães. Esse *je ne sais quoi* representa uma Beleza que não pode ser expressada com palavras, mas, sim, pelo sentimento que pode surgir do espírito do espectador. O indefinível, o desconhecido, o mágico, o irracional, o lúgubre, o horrendo serão algumas das características mais recorrentes nos romances – não só dos alemães, mas de muitos outros romantismos. Assim, a Beleza deixa de ser uma forma bem estabelecida para transformar-se em um Belo informe, ditado pelo caos (na pintura, Delacroix apresenta uma obra que exprime uma Beleza majestosa, exótica e violenta). Os românticos não procuram uma beleza estática e perfeita, mas uma beleza dinâmica e desarmônica, na qual o belo possa despertar do feio – o feio torna-se a outra face do belo.

O espírito romântico pensa em um ideal de Beleza que possa produzir verdade e realidade, originando uma nova mitologia – trabalham em torno dessa mitologia, tanto Friedrich Schlegel quanto Hördelin, Schelling e Hegel. Esta Beleza tem a força de dissolver o conteúdo particular das coisas e levar a obra de arte para o Absoluto.

É nesse contexto, também, que a natureza será concebida como um universo misterioso e inidentificável. Para o romântico, tentar descrever a natureza é algo insuficiente, por isso surge a necessidade de experimentar, de vivenciar, deixando-se penetrar por ela. O que nos lembra da expressão “poética das montanhas”, de Umberto Eco, que é o viajante que se envereda pelos Alpes e é atingido por uma fascinação despertada por rochas inacessíveis e abismos sem fim – tudo isso colaborando para a ideia de natureza grandiosa e indefinível. No fragmento de *Os sofrimentos do jovem Werther*, publicado em 1774, de Goethe, fica clara a noção de “poética da montanha” da qual estamos falando.

Como eu abraçava tudo aquilo no meu cáldo coração e me sentia deificado por aquela torrente que me trespassava, enquanto as majestosas formas do mundo viviam e moviam-se em minha alma! Montanhas ingentes me rodeavam, abismos profundos estendiam-se a meus pés, as torrentes despenhavam-se para baixo, os rios fluíam sob meus olhos, mata e montanha troavam; e eu as via, todas essas forças inescrutáveis, atuarem e criarem-se mutuamente, uma dentro da outra, nas profundezas da terra; e logo, por cima da terra e debaixo do céu, formigavam as inumeráveis raças dos seres vivos; tudo, tudo povoado de mil formas diferentes; e depois os homens, recolhidos em suas casinhas, confortando-se e iludindo-se uns

aos outros, reinando segundo seus princípios sobre o vasto universo! Pobre insensato, que julgas tudo tão insignificante por seres tão pequeno! Desde as montanhas inacessíveis do deserto, que nenhum pé humano logrou pisar, até ao extremo do oceano desconhecido, respira o espírito do eterno criador e o seu hálito deleita todo o grão de pó que o sente e que o vive... Ah, por quantas vezes desejei então ter as asas do grou que passava acima da minha cabeça, voar às praias do mar imenso, beber a vida na taça espumante do infinito e apenas por um instante sentir na estreita capacidade do meu seio uma gota da beatitude desse ser que tudo cria, em si e por si! (GOETHE, 2008, p. 80-81).

O homem se vê ilhado em uma natureza colossal, extremamente misteriosa e viva. Além de fazer uma crítica ao homem civilizado – que pelo projeto romântico, pode ser o homem burguês, que não tem a sensibilidade de perceber o que está ao seu redor. No trecho, nota-se a composição do *locus horrendus* ou do sublime, em contraposição ao *locus amoenus* do Classicismo. Ainda nesse contexto, a natureza torna-se uma extensão da alma, na qual o “eu interior” se identifica, por meio da intermediação da natureza, com o “eu superior”.

Da noção de sublime surge o grotesco como sua antítese. Tal ideia foi produzida por Victor Hugo, que criou uma série de personagens grotescos e repugnantes – basta lembrarmos do Quasímodo, de *Notre-Dame de Paris* (1831), do rosto disforme do *Homem que ri* (1869) ou, ainda, das telas de Hieronymus Bosch.

Para Hugo, a partir de uma nova sociedade, nasce uma íntima relação entre poesia e religião. Desse ponto de vista, investiga os antigos, afirmando que o politeísmo e a filosofia antiga deram para eles um caráter épico, possuindo uma mundividência dogmática devido à imitação. Em oposição, destaca uma nova poesia que surge do Cristianismo que alcança a verdade, já que, para ele, o artista pode ver o mundo em sua total multiplicidade (HUGO, 2011, p. 367).

Dessa forma, o universo passa a ser observado em sua plenitude, dando condições para que a escrita seja o testemunho da verdade. Esse esquema permite que a criação literária, ou a obra de arte, una o belo e o feio, o que compõe o grotesco – é o jogo dos contrários que chega à Arte na sua dimensão mais humana possível. É algo heterogêneo, distorcido, irregular, bizarro, e provoca reações como perturbação, desconcerto e nojo.

É a religião que permite visualizar as dualidades presentes nos seres humanos: “Mais ainda, aqui está um princípio estranho à Antiguidade, um novo tipo introduzido na poesia; e, como uma condição a mais no ser modifica inteiramente este ser, aí está uma forma nova que se desenvolve na arte. Esse tipo é o grotesco. Essa forma é a comédia” (HUGO, 2011, p. 367).

Portanto, no Romantismo, a beleza ganha abrangência por meio da subjetividade do artista, transitando entre o sublime e o grotesco.

Esta mudança na criação artística e na arte em si pode ser bem compreendida na pintura e na música. Como foi falado, o ideal de Beleza é deslocado de um senso bem contornado para um subjetivo e caótico – o caráter escultórico do clássico para o pictórico do romântico.

A pintura esteve como uma das mais proeminentes artes no que confere o período romântico, não apenas pela revolução estética creditada à ousadia do uso de suas temáticas, formas e cores; como pela exuberância de seus representantes: Francisco de Goya, Eugène Delacroix, David Blake, Gustave Coubert, Antonie-Jean Gros, Willian Turner, entre outros. Esses artistas valorizaram as cores, formas que buscam o movimento, dramatização de cenas, valorização de detalhes pelo contraste de brilho e a busca pelo sentimento. Para Eugène Delacroix, um dos artistas mais expressivos desse período, o tema, a forma e a linha são ligadas diretamente ao pensamento; e a cor tem poder absoluto sobre a sensibilidade.

Mas, ainda que a pintura tenha tido uma forte atuação no Romantismo, é na música que o espírito romântico se manifesta em toda a sua totalidade. Como afirma Abrams,

A utilização da pintura para iluminar o caráter essencial da poesia – *ut pictura poiesis* –, tão difundida no século XVIII, quase desaparece na crítica principal do período romântico; as comparações entre poesia e pintura que sobreviveram são fortuitas ou, como no caso do espelho, mostram a tela revertida a fim de refletir a substância própria do poeta. No lugar da pintura, é a música que se torna a arte frequentemente apontada como a que tem profunda afinidade com a poesia; se um quadro parece a coisa mais próxima de uma imagem-espelho do mundo externo, a música, entre todas as artes, é a mais remota; exceto no ecoar trivial de passagens programáticas, ela não duplica aspectos da natureza sensível, nem se pode dizer, em qualquer sentido óbvio, que ela se refira a qualquer situação fora de si mesma (ABRAMS, 2010, p. 76).

Pelo seu poder atuante na sensibilidade do poeta, os românticos consideravam a música a arte, dentre todas outras, que mais se ligava à poesia, pois ela atravessa os sentimentos do artista e incita-o à manifestação. Por isso, foi considerada uma arte de natureza não mimética. Desta forma, a harpa eólica foi eleita o instrumento favorito dos românticos, tornando-se uma analogia para a mente poética.

A lira eólica é o poeta, e o poema é o fio musical que resulta da correspondência dos elementos externos e internos, tanto da mudança do vento quanto da constituição e tensão das cordas. Shelley imediatamente explica: quando um selvagem “expressa as emoções produzidas dentro dele por meio de objetos que estão ao seu redor... a linguagem e os gestos, juntamente com a imitação plástica ou pictórica, tornam-se a imagem do efeito combinado desses objetos e da apreensão que deles ele faz” (ABRAMS, 2010, p. 77-78).

Finalizando esta seção, consideramos que as transformações ocorridas na pintura e na música, influenciadas pelas ideias românticas, contribuíram para a estética do século XIX

de diferentes formas, o que não coloca uma acima da outra. Notamos, nesse momento, uma mudança na expressão pictórica. Na pintura, os eventos sociais foram representados com mais força e imponência, retratando a mudança do conceito de Beleza, além de retratar a ascensão da burguesia – os jogos das cores e dos contrários. Já a música, consideramos, como foi apresentado, uma expressão que está diretamente atrelada à inspiração, à imaginação, assim, ao espírito do poeta. Há um jogo de correlação: de um lado os sons e as vozes, do outro a produção poética, conduzida pela inspiração e imaginação.

José de Alencar também visitou a relação artística entre poesia, pintura e música. Influenciado pelo escritor francês Alphonse de Lamartine, Alencar, ainda nas *Cartas*, considera a poesia, a pintura e a música irmãs gêmeas criadas pelo poder divino e que podem ser encontradas sempre unidas na natureza. Juntas são consideradas a “encarnação da ideia” e por isso, se falta uma das irmãs, o pensamento está fragmentado. (ALENCAR, 1994, p. 181). Citando Homero, Miguel Ângelo e outros, o autor de *Lucíola* considera que eles apresentam o mesmo lirismo seja na poesia, na pintura ou na música, e continua:

Eis como compreendo a poesia, e como a estudo num poema ou num livro de versos; quero ver, sentir e ouvir o pensamento do poeta que fala por esta tríplice frase da razão, do coração e dos sentimentos; e confesso-lhe que, quando leio um trecho que me satisfaz, experimento uma como que sensação voluptuosa. (ALENCAR, 1994, p. 181)

Alencar compreendeu a poesia como um amálgama de sentidos: quando se lê um poema é preciso ver, sentir e ouvir o pensamento do artista. (ALENCAR, 1994, p. 181). Pela linguagem, os seus textos estão cheios de imagens e plasticidade, sendo possível ao leitor visualizar os quadros ou painéis cheios de vida, em que “a sublime poesia revela toda a sua beleza estética” (ALENCAR, 1994, p. 166). É assim em *Iracema* ou em *O Guarani*. O romancista cearense possibilita uma verdadeira visão panorâmica da natureza e dos espaços urbanos, em um estilo cinematográfico. Para ele, o artista deve conhecer os mais íntimos segredos da palavra, “como o músico que estuda as mais ligeiras vibrações das cordas e de seu instrumento [e aqui uma imagem semelhante a harpa eólica], como o pintor que estuda todos os efeitos da luz nos claros e escuros” (ALENCAR, 1994, p. 188). Na história da virgem dos lábios de mel, o autor mostra que seguiu o preceito da musicalidade na sua prosa poética. O livro do começo ao fim soa como uma música, devido aos cuidados que Alencar teve com a linguagem, por exemplo, usando símiles e aliterações: “Iracema passou entre as árvores silenciosa como uma sombra; seu olhar cintilante coava entre as folhas, quais frouxos raios de estrelas; ela escutava o silêncio profundo da noite e aspirava as auras sutis que

aflavam” (ALENCAR, 1951b, p. 49). Ou a entrada majestosa e colorida de *Sonhos d’ouro* (1872):

O sol ardente de fevereiro dourava as lindas serranias da Tijuca.
 Que formosa manhã! O céu arreava-se dos mais puro azul; o verde da relva e da folhagem sorria entre as gotas de orvalho, cambiando aos toques da luz.
 Fricos de névoa, restos da cerração da noite, cingiam ainda os pícaros mais altos da montanha, como pregas de véu flutuante, ao sopro da brisa, pelas espáduas das linhas amazonas, que durante o verão costumam percorrer aquelas amenas devesas (ALENCAR, 1951d, p. 39).

O autor, sempre atento ao ritmo das frases, fez poesia com sensibilidade nacional e consciência artesanal; além de mostrar que foi um bom observador da natureza. Como afirma José Lins do Rego: “Certamente o encanto que perpetuou *O Guarani e Iracema* não estão no elenco e sim na linguagem, na sonora, envolvente e maravilhosa música verbal” (REGO, 1951, p.17); ou ainda Câmara Cascudo no texto “O Folclore na obra de José de Alencar”:

Veio então a prosa livre de Alencar, com os seus pronomes colocados ao sabor do ritmo da frase, com aquela sua música verbal que dava à língua dura um balançar de pau-d’arco ao vendo. Todos os sons da mata virgem começaram a cantar em Alencar. O canto das arapongas passava a ser o seu canto de rouxinol (CASCUDO, 1951, p. 13).

A plasticidade e a sonoridade do texto de Alencar permitem que o leitor de seus romances tenha uma experiência estética possível devido ao trabalho linguístico minucioso que o autor realizou. Nos romances *O Guarani*, *Iracema* e *Ubirajara* elaborou uma manifestação indígena na língua portuguesa que é capaz de forjar uma linguagem primitiva atrelada aos sentidos.

*O todo sem a parte não é todo,
A parte sem o todo não é parte,
Mas se a parte o faz todo, sendo parte,
Não se diga, que é parte, sendo todo.*

*Em todo o sacramento está Deus todo,
E todo assiste inteiro em qualquer parte,
E feito em partes todo em toda a parte,
Em qualquer parte sempre fica o todo.*

*O braço de Jesus não seja parte,
Pois que feito Jesus em partes todo,
Assiste cada parte em sua parte.*

*Não se sabendo parte deste todo,
Um braço, que lhe acharam, sendo parte,
Nos disse as partes todas deste todo.*

(Gregório de Matos)

CAPÍTULO 2

A UNIDADE NA MULTIPLICIDADE: UMA ANÁLISE PANTEÍSTA NO INDIANISMO DE JOSÉ DE ALENCAR

PRIMEIRA PARTE

Os romances indianistas *Ubirajara*, *Iracema* e *O Guarani* de José de Alencar revelam, cada um à sua maneira, o passado mítico e histórico brasileiro. Juntos constituem o painel de um Brasil primitivo e colonizado. Alencar elegeu o índio não como representante da nossa nação, mas símbolo da idade de ouro brasileira. Para isso utilizou os mais variados elementos: estudou fundamentalmente a língua e os costumes dos selvagens americanos, o que lhe obrigou a entrar na poesia americana. Como Machado de Assis afirma “entendia ele, e entendia bem, que a poesia americana não estava completamente achada; que era preciso prevenir-se contra um anacronismo moral, que consiste em dar ideias modernas e civilizadas aos filhos incultos da floresta” (ASSIS, 1951, p. 17).

Valendo-se de um argumento histórico, Alencar foi um historiador à sua maneira – “um perscrutador de nosso passado” (CASASANTA, 1951, p.14) – e, ao mesmo tempo, um inventor de uma adorável mitologia – o que pode ser visto também em *As minas de prata* (1865).

Nos romances indianistas, a intensidade do contato entre o índio e o branco civilizado dá forma ao mundo romântico alencarino. Ou melhor, quanto mais Alencar recua no tempo, percebemos que a esfera de totalidade é mais armada; quanto mais avança, o caráter histórico domina, e o mundo mítico fragmenta-se. *O Guarani* foi o primeiro desses romances a ser publicado; logo em seguida, *Iracema*; e, por fim, *Ubirajara*. Desvinculando-se de um critério cronológico, a proposta alencarina fica bem compreendida se elegermos *Ubirajara* como o romance iniciador, seguido por *Iracema* e *O Guarani*. À medida que o caráter civilizador entra na narrativa, Alencar se afasta do mundo edênico dos romances. Contudo, sua linguagem fortemente poética arquiteta a atmosfera natural, possibilitando que os opostos possam se equilibrar harmonicamente.

Na seção intitulada “Fábula”, da epopeia inacabada *Os filhos de Tupã* (1863), Alencar criou toda uma mitologia indígena: desde a criação da terra por Tupã, passando pela lenda do Tamandaré e, por último, o prenúncio do branco civilizador e da “Cruz”. Como percebeu que o verso não suportaria a linguagem e os temas indígenas, o autor de *Diva* recorreu ao romance, diluindo os grandes temas d’*Os filhos de Tupã*. Ainda na epopeia

alencarina, percebemos a influência da épica e do Gênesis, da *Bíblia*. Como José Aderaldo Castelo (1979) afirma, no texto “*Iracema* e o indianismo de Alencar”:

Do plano monumental de *Os filhos de Tupã*, que, diga-se de passagem, não corresponde aos dois primeiros cantos e aos fragmentos subsequentes que nos chegaram, ele se satisfaz com a medida justa dos três romances indianistas, ampliados pela ficção histórica. O que é criação predominantemente indianista deriva em linha reta da concepção do poema malogrado, e nesse caso as principais fontes literárias são aquelas indicadas – a *Bíblia* e a poesia épica, com Homero – não obstante as sugestões do romance histórico do Romantismo, cujos modelos lhe foram dados por Walter Scott e Alexandre Herculano (CASTELLO, 1979, p. 209).

Para Alencar os fatos anteriores ao descobrimento não pertenciam à nossa história, mas não deveriam ser colocados de lado, já que encerram, nas suas palavras, o “arcabouço da pátria” –, e deveriam ser resgatados por meio da mitologia¹³.

Estreada com a descoberta do território, deixa a história do povo brasileiro aquém um mundo antigo que lhe escapa.
Sem dúvida a terra selvagem, que jazeu até 1500 no desconhecido, não era o Brasil, o atual império; mas o embrião dele, o *arcabouço da pátria*, certo que foi.
Não penetra a história naquelas eras esquecidas, das quais se houve, já não restam documentos; evite porém rejeitá-las absolutamente por somemos e fúteis. *A mitologia é a história desvanecida confusa pela grande longitude*. O povo que não a possui é como enjeitado, órfão de tradições e privado de família.
Deve pois a história do Brasil ser precedida de uma introdução, onde se colija com a precisa clareza quanto existe a respeito das antiguidades brasileiras (ALENCAR, 2010, p. 25, grifos nossos).

As ações de *Ubirajara* se realizam em uma idade não datada e primitiva, seria, assim, um romance que constitui parte desse arcabouço pátrio que Alencar afirma. Não há elemento civilizador, e os índios vivem em inteira com a sua ordem e tradição. Esse é um romance que ilustraria uma espécie de teogonia indígena, mostrando a relação imperturbável entre homem e natureza.

Ubirajara conta as aventuras de Jaguarê, pai da nação Araguaia, que busca um inimigo forte para derrotá-lo e, conseqüentemente, poder receber um nome de guerra. Encontrando Araci, a virgem formosa, ele pede para que a índia vá até a tribo dos Tocantins e traga o maior guerreiro para que ele possa enfrentá-lo. Pojucã é quem aceita o desafio de Jaguarê. Ambos se enfrentam, e é o índio Araguaia que vence o duelo, ganhando, portanto, o nome de Ubirajara, senhor da lança. Pela tradição indígena, o chefe da nação tem direito de desposar a virgem mais bela da tribo, mas Ubirajara não deseja mais Jandira, nomeando-a

¹³ A distinção entre história e mitologia pode ser encontrada em “Benção paterna”, o prefácio de *Sonhos d’ouro* (1872), no qual o autor cearense aponta três fases na história da literatura brasileira: a primitiva ou aborígene, a histórica e a atual, que chamou de “infância de nossa literatura”. Valoriza a idade mitológica porque ela conserva as “tradições que embalaram a infância do povo” (ALENCAR, 1951d, p. 34).

noiva do túmulo de Pojucã¹⁴. Nesse momento, o índio parte para uma nova empreitada: lutar pelo direito de desposar Araci, para isso vai à tribo Tocantim. Vencido o combate nupcial, o índio revela sua identidade para os tocantins; ainda assim, o índio Ubirajara se vê em um impasse: escolher entre a esposa Jandira e a beleza de Araci. O desfecho da narrativa, então, compõe uma solução inusitada para o padrão romântico e comum para a cultura indígena: as duas índias decidem se unir ao guerreiro ao mesmo tempo, formando um triângulo amoroso responsável pelo nascimento de uma nova nação: a poderosa Ubirajara.

Nesse romance, a ausência do branco, elemento perturbador, faz toda a diferença. Alencar, não consumando o encontro entre as duas raças, torna possível contar a história dos índios primitivos no melhor estilo épico. A preocupação do gentio alencarino no romance em questão é com a nobreza do seu nome e da sua nação.

– 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. Torna à taba dos tocantins e diz aos cem guerreiros cativos de teu amor, que Jaguarê, o mais destemido dos caçadores araguaias, os desafia ao combate. (ALENCAR, 1951b, p. 217)

Alencar, em uma das suas notas, afirma que as nações tupis não viviam em guerra constante. Quando aparecia alguma causa de rompimento entre elas, a guerra era anunciada ao inimigo pelo lançamento de uma flecha à taba ou levando um guerreiro para o desafio. Para o cearense isso “É uma prova do caráter leal dos selvagens. Foi depois da colonização, que os portugueses assaltando-os como as feras e caçando-os a dente de cão, ensinaram-lhes a traição que eles não conheciam” (ALENCAR, 1951e, p.339). O que os aproxima, portanto, dos valores de um verdadeiro herói épico¹⁵; o índio alencarino, assim como o homem homérico, respeita o espaço em que vive, possibilitando que a narrativa flua de uma maneira verossímil¹⁶.

¹⁴ Sobre essa tradição indígena diz Alencar: “Mais uma prova de 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” (ALENCAR, 1951e, p.356).

¹⁵ O caráter épico dos romances será discutido no terceiro capítulo.

¹⁶ Esse modo de delinear um perfil épico ao índio foi um método que contribuiu também para o projeto de construção da literatura nacional. Essa posição é contrária a de Joaquim Nabuco na polêmica travada com Alencar. Ele afirma que “Os índios em *Iracema*, em *Ubirajara* e no *Guarani*, não são verdadeiros selvagens. A humanidade para chegar do estado em que ainda hoje acham-se os nossos selvagens do interior, ao de nossa civilização moderna atravessou milhares de anos. O Sr. J. de Alencar suprime esse longo período, e faz do seu selvagem um homem, muitas vezes superior ao de nossa raça. Os seus índios pensam e sentem, como nós, e falam melhor, como se fossem todos poetas. Onde existe essa raça? Que selvagens são esses que têm uma delicadeza sentimentos de homens educados no respeito ao ‘ponto de honra’? Peri, por exemplo, que veio das florestas é superior a todos os que habitam na sesmaria do Paquequer; é o sentimento puro, a imaginação viva, a dedicação cega, e pelo espírito, pelo coração e pelo caráter domina toda a pequena colônia. É certo que ele envenena sem escrupulo, mas a sua delicadeza, afora esse detalhe insignificante, é sempre grande. [...] Em

Como José Aderaldo Castello afirma, durante todo o romance, *Ubirajara* é uma sugestão dos espaços primitivos e grandiosos da terra que mais tarde será conquistada.

Os componentes da paisagem física equilibram-se com a reserva de energias inesgotáveis do homem que avulta titânico e invencível, banhado pelo sol e alimentado pela caça, abatido pelo braço forte, capaz de esmorecer o jaguar. Mas nada se acumula ou se empasta nesse painel formado por elementos e seres primitivos de imponente beleza épica, cujo traço de brutalidade é apagado por gestos leais de tradições guerreiras e pelo toque lírico da mulher escolhida (CASTELLO, 1979, p.213).

Os elementos da paisagem não sobram, enriquecem-na. Essa não é só uma característica presente em *Ubirajara*, mas também em *Iracema* e *O Guarani*. No romance da virgem dos lábios de mel, nota-se que há uma justaposição entre a heroína e os elementos naturais. Nada remanesce. Se há um exagero, dele nasce a condição panteísta do livro. Para Cavalcanti Proença, *Iracema* é uma narrativa duplamente representada: “os dramáticos amores de Martim e Iracema, com o permanente reflexo das cenas, replicado no espelho das comparações” (PROENÇA, 1979, p.217). Para o crítico, Alencar duplica as imagens, recorrendo aos símiles, às perífrases e outros recursos: “Mal nos embevece Iracema, de longos cabelos negros, e no espelho percebemos, em primeiro plano, ‘a asa da graúna’, azulando de tão negra; respira de leve a heroína, e logo, do espelho, rescende o perfume da baunilha” (PROENÇA, 1979, p.217).

Dessa maneira, *Iracema* narra as aventuras da índia tabajara que vivia em um mundo livre, independente, sem nenhuma interferência, até então. Ela é, inclusive, a portadora do segredo da jurema – condição que exige sua virgindade – e elo sagrado que aproxima os indígenas tabajaras do deus Tupã. Na narrativa, ela é exaltada com forte lirismo e com certa superioridade aos elementos da natureza. Contudo, é o estrangeiro Martim o responsável por quebrar a harmonia da esfera mítica – há, com a sua chegada, uma espécie de profanação daquela esfera e que será consumada com o desposamento de Iracema.

No desenrolar do enredo, percebe-se que Iracema faz a escolha de seguir Martim, mesmo que deixe para trás a sua tribo. Quanto mais distante da nação tabajara, com mais intensidade o elemento histórico penetra na narrativa – o embate entre os índios, as

Iracema, ainda a Virgem de Tupã entrega-se a Martim quando este dormia profundamente, embriagado pelos vinhos sagrados, e para seguir o amante ou esposo, (essas ideias sobre casamento entre os selvagens, ainda não estão fixadas), provoca a ruína de sua tribo. Em *Ubirajara* também o amor é que move tudo; dir-se-ia que o amor era a alma do selvagem, que ele tudo sacrificava à esse sentimento, que aliás era muitas vezes, entre elas, de um platonismo apurado” (COUTINHO, 1965, p.189). A crítica de Nabuco parece ser descolada da proposta romântica brasileira, já que critica a ideia de que a fundação da literatura brasileira dependesse da exploração da cultura dos selvagens. O autor parafraseia trechos dos romances de Alencar, afirmando que faltou ao autor cearense verossimilhança e, assim, falta de fidelidade nas imagens.

expedições de Martim e Poti, a fundação da mairi dos cristãos. Antes desse encontro, podemos perceber uma atmosfera idílica e homogênea, mostrando a integração entre a natureza e a personagem.

Iracema, então, seria um mediador entre os dois romances. De um lado, o mundo primitivo de *Ubirajara*, e de outro, o mundo em progresso civilizador d’*O Guarani*. Como o próprio Alencar (1951d) afirma, “*Iracema* pertence a essa literatura primitiva, cheia de santidade e enlevo, para aqueles que veneram na terra da pátria a mãe fecunda – *alma mater*, e não enxergam nela apenas o chão onde pisam” (ALENCAR, 1951d, p. 34). É o livro que dá passagem para o segundo período – o histórico –, que, para Alencar, “representa o consórcio do povo invasor com a terra americana, que dele recebia cultura, e lhe retribuía nos eflúvios de sua natureza virgem e nas reverberações de um solo esplêndido” (ALENCAR, 1951d, p. 34).

Enquanto que *Iracema* expõe, também, o choque de duas culturas totalmente diferentes, no qual uma possivelmente terá que ser suprimida pela outra, além de mostrar o estranhamento entre as raças; *O Guarani* mostra um mundo onde há incessantemente um embate entre a natureza – e incluímos o índio como um de seus elementos – e o branco europeu. Como Cavalcanti Proença afirma, “no quadro da natureza selvagem e primitiva se projetam elementos novos, a saber, valores e ideais do invasor ainda preso aos remanescentes de uma tradição cavalheiresca. É o flagrante imaginário de duas culturas que se somam ou se fundem para uma civilização nova” (PROENÇA, 1979, p.213).

Nesse imaginário de duas culturas, nasce a narrativa d’*O Guarani*, que conta as incansáveis aventuras do herói Peri, personagem que do começo ao fim da narrativa está em trânsito e que movimenta as pequenas tramas. Suas peripécias, basicamente, se movem pela devoção à Ceci – filha de D. Antônio de Mariz, dono do “castelo medieval” – em meio à natureza quase intocada. O final do livro se encerra com uma grande hecatombe – a lenda do dilúvio do Tamandaré referida n’*Os filhos de Tupã* – que dizima todos os habitantes daquele mundo secular, exceto o casal Peri e Ceci. Para Cavalcanti Proença, “Alencar compõe uma das mais belas alegorias da nossa literatura, com impregnações míticas e lendárias do repovoamento da terra, reelaborando literariamente a versão indígena do dilúvio universal” (PROENÇA, 1979, p. 213).

2.1 O combate à máquina do progresso: a natureza como estrilo literário

Elegemos o texto “José de Alencar, esse desconhecido” (1965), de Alceu Amoroso Lima, como o impulsionador do objetivo deste trabalho e o que descobriu algumas noções consolidadas pela crítica que estereotiparam José de Alencar. Os romances indianistas foram importantes para a criação de uma literatura nacional, mas a contribuição dessas obras não se encerra aí. É justamente desse forte sentimento nacional que na sua vasta obra é possível visualizar um Alencar próximo de noções mais universais. Como Amoroso Lima (1965) afirma:

Ao passo que Alencar teve sempre uma concepção integral, natural e sobrenatural da existência, e pousou no concreto, no nacional, no local, com consciência clara de fazer uma obra cíclica, que abrangesse todos os matizes da vida individual e coletiva, nacional e cósmica. Pois essa visão cósmica do universo é que está latente em toda a obra de Alencar, como consequência de seu espiritualismo filosófico. Esse espiritualismo foi totalmente incompreendido pela crítica do século XIX, até mesmo por aquele que mais a fundo e com maior simpatia o estudou – Araripe Júnior. (LIMA, 1965, 41-42).

Lima nos lança, portanto, a chave de leitura para um setor inusitado da obra alencarina, pois o autor de *Lucíola* teve uma profunda consciência cósmica. Nos seus romances indianistas, e, logo, em toda a sua obra, Alencar dispõe os elementos, por mais díspares que sejam, dentro de uma ordem, cuja função de cada um deles é bem delimitada.

Conhecido pela marca da exaltação da natureza e do índio, sendo até qualificado como exagerado, Alencar, na verdade, construiu uma natureza cheia de vida. Por isso, desse nacionalismo cheio de cor, pode-se extrair uma ordem panteísta bem estabelecida.

O nosso passado nacional também ilustra um processo de colonização no qual a natureza é concebida, quase exclusivamente, como fonte de lucros, – basta lembrarmos da economia extrativista. Portanto, o passado brasileiro mostra que o homem, civilizador e explorador, usa a natureza apenas como matéria-prima, não a respeitando. À luz da doutrina panteísta, nota-se que a natureza e o homem estão desligados um do outro e não há uma compreensão deste em perceber que na verdade ele faz parte também da natureza.

Alencar foi um homem atento às transformações pelas quais passou o mundo e o Brasil. No poema *Os filhos de Tupã* condenou o progresso, já que, segundo ele, não traria nada de substancial, a não ser a degradação.

Mas olha!... Já bulcão de espesso fumo,
Que a turba delirante arrasta ao vórtice
Da ambição, lá negreja no horizonte.
O cavalo a vapor bufando espuma,
Campeia, escarva o chão, relincha e parte,
Traga a terra, sorvendo o espaço e foge;
Das áridas estepes vem do Cáucaso

Pastar nos Andes a virente grama.
 Seu hálito abrasado já te escalda,
 De longe embora, a fronte. Em breve tempo
 Aqui virá pisar com férrea pata
 As flores mais mimosas de teus vales
 E a túnica de relvas que te cobre.
 Cavalga a fera o gênio do progresso,
 Espírito de luz; são chama as asas,
 Tem do corisco voo; o rastro é cinza.
 E deve profanar-te, gentil pátria,
 A graça virginal destas campinas,
 Culto bastardo de emprestadas artes?
 (ALENCAR, 1960, p. 565).

No poema, Alencar desenvolve “a consciência de defender o Brasil autêntico e marcado pela natureza e pela simplicidade rústica contra a invasão violenta do progresso, que naquele meado de século se apresentava com *arrogância e imediatismo*” (LIMA, 1965, p.49. grifos nossos). Ele não condenava as ideias progressistas em si, mas a maneira como elas estavam se instalando no país. Como afirma Peloggio (2007):

Mas precisa-se de cautela para não se dilatar uma tal perspectiva: pois ingênua seria a posição que qualificasse José de Alencar como inimigo das inovações técnicas. E porque representam perigo imediato àquilo que lhe é mais caro – a natureza tropical, carro-chefe de sua poesia –, não implica dizer que não sejam importantes; todavia, a intuição alencarina da realidade extrairá o preceito valioso para o equilíbrio nas decisões práticas (PELOGGIO, 2007, p.01).

Alencar considera a palavra progresso “oca e sem sentido”, criticando a definição de que é a faculdade que tem o homem de se aperfeiçoar. Diante disso, não aceita essa proposição: já que o progresso é capaz de levar o homem a uma perfeição, então, em algum momento, ele chegaria à perfectibilidade; porém, Alencar considera Deus a perfeição, e, por isso, o homem nunca seria capaz de divinizar-se. Ou seja, o autor cearense não compartilha a ideia do progresso como faculdade que leva à completude.

Até como forma de combate à máquina do progresso, capaz de destruir a natureza – esta vista como apoio da originalidade do novo mundo e da nova pátria –, vemos realizado nos seus romances um “protesto literário”:

Iracema ia então surgir como um protesto e mais ainda como uma advertência. Não era um *não ao progresso*, mas uma negativa enfática à *descaracterização*. O Brasil que ele entendia como pátria autônoma era marcado pela *natureza*, não pela *máquina*. Em face do *deserto* é que o jovem poeta *dobrou o joelho*. Não em face do *progresso*. Aceita a este, desde que não desfigure àquele, e as *asas de fogo* das locomotivas não deixem atrás de si um rastro de *cinzas*. Enquanto o povo vibrava, na década de 1850, com o lançamento dos primeiros trilhos e a movimentação dos primeiros trens de ferro, o jovem poeta idealiza a realiza o poema imortal em que a “virgem dos lábios de mel” ia ser o símbolo da pátria, autêntica, da pátria intocada e ameaçada pelo cosmopolitismo da mecanização (LIMA, 1965, p. 58-59, grifos do autor).

Seu estrilo será conjurado em uma forte ligação entre homem e natureza. O autor desejou que o país fosse uma civilização com características próprias, respeitando a soberania da natureza.

Se tua irmã do sol é róseo berço,
 Tu és do rei da luz a jovem noiva;
 Trajarás do progresso o manto esplêndido.
 Não de sangrar-te entre as nações rainha,
 Mas sem prostituir ao velho mundo
 Teu brio nacional, pudor da pátria.
 Serás grande, Brasil, em ti eu creio,
 Como creio no Deus que me ilumina!
 (ALENCAR, 1960, p. 566).

Nos manuscritos autógrafos *Antiguidade da América* e *A raça primogênita* (2010) José de Alencar revela o problema do gênero humano a partir da sua preocupação com o surgimento do homem. Os textos permaneceram na obscuridade pela crítica especializada até os anos 1960, sendo usados como objeto de estudo só em 1965 por Alceu Amoroso Lima e, em 2010, foram publicados integralmente. Esses manuscritos foram um dos últimos textos escritos por José de Alencar antes da sua morte e revelam um pensamento antropológico, filosófico e religioso que está diluído em toda a obra do criador de *O sertanejo*.

Lá encontramos a posição alencarina em relação ao progresso um pouco diferente de *Os filhos de Tupã*, mas o mesmo cuidado ecológico presente na epopeia inacabada, nos romances indianistas e em outros como *Diva* e *Sonhos d'ouro*. O mundo está em decomposição e sufocado pelo *wagon*¹⁷. Para ele existe o progresso material e o progresso moral:

O progresso material, para o qual reservamos o nome da civilização, é alternativo, e semelhante ao movimento de rotação. O progresso moral, a perfeição da criatura inteligente, esse é contínuo e ascendente – começado na Terra só deve terminar no seio do Criador. Quem sabe se como o homem se aproxima da divindade também a Terra na sua elipse não se avizinha do Sol, eixo em torno do qual gravita?
 (ALENCAR, 2010, p. 35).

Por isso, divide a história das civilizações em diversos períodos cíclicos: o mundo antigo foi constituído de grandes nações e cidades suntuosas que desapareceram da Terra, concluindo que as nações de seu tempo não superaram a magnificência das civilizações extintas.

¹⁷ Do inglês, significa vagão. O termo é utilizado por José de Alencar na “Carta primeira” das *Cartas sobre A Confederação dos Tamoios* (1994). O autor de *O Sertanejo* diz: “[...] o wagon do progresso fumeja e vai precipitar-se sobre essa teia imensa de trilhos de ferro que em pouco cortarão as tuas florestas virgens, os turbilhões de fumaça e de vapor começam a enovelar se, e breve obscurecerão a limpidez dessa atmosfera diáfana e pura” (ALENCAR, 1994, p.158).

Em uma palavra, o homem físico do século XIX está muito longe ainda do egípcio ou do assírio. Extraia embora da natureza as forças que ela já lhe não inocula espontaneamente; supra com o motor artificial o impulso que antigamente tinha o braço animal; não há negar a inferioridade (ALENCAR, 2010, p.34).

Por outro lado, enfatiza uma superioridade moral deste século:

[...] não sofre contestação. A pessoa, ou individualidade civil, comprimida antigamente e sufocada pela forte concentração da raça, já se expande livre, embora não atinja ainda a sua plenitude. Foi na cidade eterna que essa instituição, verdadeira realeza do homem, primeiro despontou faz vinte séculos, e nesse período a perfectibilidade parecer ter avançado mais do que nos quatro mil anos decorridos desde a criação do mundo até a fundação de Roma (ALENCAR, 2010, p. 35).

2.2 Natureza e cultura: o ingênuo e o sentimental em José de Alencar

Sonhos d'ouro (1872), também de José de Alencar, conta a história de Ricardo e Guida. Ele, um jovem bacharel de condição financeira precária e caráter nobre, veio de São Paulo para trabalhar e obter recursos necessários para assegurar o bem estar da família – precisava conseguir a quantia de vinte contos de réis para saldar a hipoteca da chácara na qual moravam seus familiares. Guida é uma linda moça, educada e rica, tendo seus desejos e caprichos realizados quase que imediatamente, já que era filha de um milionário banqueiro e cobiçada por muitos pretendentes. A narrativa se inicia com um passeio na floresta da tijuca, no “sol ardente de fevereiro”, no qual os personagens se encontram. Ainda na abertura, o leitor é apresentado às belezas naturais do Rio de Janeiro, que será o palco principal da trama. Em alguns capítulos, há a presença de um cenário mais urbano com alguns acontecimentos; do capítulo XXIII em diante, surge o casarão da Praia do Botafogo, onde ocorre o trânsito da alta sociedade fluminense.

Neste livro, Alencar articula natureza e cultura, delineando uma interação dos personagens em ambos os espaços. Contudo, a sociedade é representada com forte influência do caráter estrangeiro, que segundo Alencar seria a “fisionomia da sociedade fluminense [...] com atavios parisienses” (ALENCAR, 1951d, p.36). Já a natureza será descrita no conhecido estilo alencarino, com muita cor e beleza, representando o espaço de refúgio e de tranquilidade para o homem.

No primeiro capítulo, o autor apresenta Ricardo em meio às serranias da Tijuca, contemplando a natureza e procurando imagens que despertassem a poesia de seu coração. Dentro desse cenário, o personagem encontra uma “pequena flor silvestre” que lhe acarreta uma série de reflexões bem ao estilo de *Os sofrimentos do jovem Werther* (1774), de Goethe,

e d'*Os devaneios do caminhante solitário* (1782), de Rousseau. Critica a ciência em detrimento das Letras e a sociedade da época, procurando valorizar os pequenos detalhes da natureza. Para Ricardo, o dinheiro era o soberano do mundo:

- Ouro!... ouro!... És o rei do mundo, rei absoluto, autocrata de todas as grandezas da terra! Tu, sim, tu reinas e governas, sem lei, sem opinião, sem parlamento, sem ministros responsáveis!... não tens nenhum desses trambolhos que arrastam os soberanos constitucionais (ALENCAR, 1951d, p.44).

Os devaneios de Ricardo pousam na crítica à época, que, segundo ele, era movida não só pelo dinheiro, mas pela “opinião pública”, o que lhe acaba causando melancolia. O personagem lembra que a felicidade de sua família depende de vinte contos de réis; e seu amor por Bela, sua amada, estava diretamente ligado à conquista desse dinheiro – já que ela morava em São Paulo. Em meio a estas reflexões do personagem, a natureza surge como forma de refúgio daquele mundo moderno que lhe causa angústia. Ricardo elege a floresta da Tijuca como o lugar em que ele pode depositar suas esperanças. Sonhos d’ouro, nome atribuído por Ricardo à flor que dá título ao romance, acaba sendo o símbolo de esperança pelo qual o bacharel se afeiçoa.

Em um dos passeios de Guida e sua comitiva junto a Ricardo, vemos um diálogo interessante a respeito da relação entre o homem e a natureza. Ricardo acredita que a natureza é capaz de levá-lo a um mundo inteiramente novo, o qual se contenta com o quadro dinâmico da natureza.

– Dirá a senhora que é uma infantilidade cair assim um homem feito, um doutor, a sonhar com o sol alto e os passarinhos a cantar. Mas a isso respondo, que a natureza humana é esta mesma contradição. O menino tem “homenices”... Não repare no termo; tenho um mau costume de inventar uma palavra quando não acho outra já feita para exprimir meu pensamento. Mas dizia eu que o menino tem suas “homenices” que o tornam insuportável; portanto era preciso que o homem tivesse suas “meninices”, que o tornam ridículo. (ALENCAR, 1951d, 246-247).

Somente por meio dessa infantilidade é possível a Ricardo compreender os encantos da natureza em toda a sua essencialidade. É o que Octavio Paz nos diz em *Os filhos do barro* (1984). Para o crítico mexicano, esses instantes poéticos só são possíveis graças à instauração de outro tempo, não o *tempo da revolução* ou da *razão crítica*; mas o *tempo sem datas*, aquele que é anterior ao próprio tempo, o “que reaparece no olhar da criança” (PAZ, 1984, p.07). Do mesmo modo pensa Schiller, para quem a “infância é a única natureza intacta que ainda encontramos na humanidade cultivada; não espanta, por isso, que todo vestígio da natureza fora de nós leve-nos de volta a nossa infância” (SCHILLER, 1991, p.55). A cultura degenerou o homem a ponto de ele abandonar a natureza.

Poesia Ingênua e Sentimental (1991), de Schiller, foi publicado inicialmente em artigos separados numa revista chamada *Die Hören*, em 1795. Em seguida, Schiller resolveu publicá-los de forma conjunta. O livro foi lançado em um momento em que ainda se discutia no mundo intelectual da Europa a possibilidade de equiparação dos modernos aos feitos dos antigos, tais debates foram chamados de *querela entre os antigos e modernos*, que foi fundamental para sua elaboração do ensaio. Apesar do conteúdo importante, o livro teve uma influência negligenciada na Alemanha.

Nele encontramos uma caracterização da produção poética através do sentir, tentando criar uma compreensão de que há duas maneiras distintas de poetizar motivadas por formas de sentir específicas: a moderna e a antiga. De acordo com Schiller, a relação dos antigos com a natureza era completamente distinta da dos modernos. Essa distinção é o ponto de partida para o ensaio: os gregos têm como suporte na sua relação com a natureza o desejo pelo conhecimento; por outro lado, os modernos criaram um afastamento entre o homem e a natureza, o que despertou o sentimento da melancolia. Diante disso, nascem duas maneiras de se relacionar com a natureza: *ser* natureza ou *buscar* a natureza que foi perdida. Esses dois polos pertenceriam ao mundo dos sentidos e ao mundo das ideias, que correspondem, respectivamente, ao poeta ingênuo e ao poeta sentimental.

Para o autor, a poesia ingênua revela uma relação harmônica com o mundo natural. Sua relação espontânea com a natureza mostra que a obra deste poeta não é artificial. Pelo contrário, a poesia do ingênuo seria um presente da natureza, já que não era mérito do homem, mas da natureza – a natureza se utiliza do homem para dar vazão a sua poesia. A essa espontaneidade do poeta antigo se opõe o poeta sentimental, ou moderno. Este produz uma poesia construída por meio da racionalidade, sendo a beleza apenas fruto do resultado da consciência e do trabalho que transformaram a natureza em *Ideia*. O poeta sentimental tem sua experiência por meio da ruptura entre o homem e a natureza. Ele não alcança mais a plenitude do natural.

Quando se recorda a bela natureza que envolvia os gregos antigos; quando se reflete sobre quão intimamente esse povo podia viver com a natureza livre sob esse céu feliz; quão mais próximos estavam da natureza simples seu modo de representar, sua maneira de sentir, seus costumes, e que reprodução fiel dela são suas obras poéticas, é de estranhar a constatação de que nesse povo se encontrem tão poucos vestígios do interesse sentimental com que nós outros modernos podemos apegar-nos a cenas e caracteres naturais. [...] A natureza parece interessar mais seu entendimento e sua avidez de saber do que seu sentimento moral; não se apegam a ela com afeição, com sentimentalismo, com doce melancolia, como nós outros modernos. Ao personificá-la e deificá-la em suas manifestações isoladas e ao expor seus efeitos como ações de seres livres, suprime nela a tranquila necessidade mediante a qual justamente é para nós tão atraente (SCHILLER, 1991, p.54-55).

Diante disso, é possível pensar o texto alencarino como fruto de uma experiência moderna, representando o homem moderno que teve sua relação com a natureza dissolvida devido ao processo civilizador. A cultura é a marca a qual sempre o lembrará de que o espontâneo e o natural foram perdidos, beneficiando a sua razão e consciência. O espontâneo deu espaço para a reflexão. É por meio desta que o homem moderno poderá acessar a natureza e transformá-la em *Ideia*. Schiller afirma que,

Vemos, então, na natureza irracional apenas uma irmã mais feliz que permaneceu no lar materno, de onde, no excesso de nossa liberdade, precipitamo-nos no desconhecido. Com doloroso anseio, desejamos para lá voltar tão logo começamos a experimentar os tormentos da cultura e a ouvir, nos país longínquo da arte, a comovente voz materna. Enquanto meros filhos da natureza, fomos felizes e perfeitos; tornamo-nos livres, e perdemos as duas coisas. Surge daí uma dupla nostalgia, e bastante desigual, em relação à natureza: uma nostalgia de sua felicidade e uma nostalgia de sua perfeição. O homem sensível só lamenta a perda da primeira; apenas o homem moral pode entristecer-se pela perda da segunda (SCHILLER, 1991, p.53).

A natureza desperta no homem o retorno à poesia, que por sua vez mostra a impossibilidade de volta aos tempos da plenitude e da felicidade, graças aos males da cultura. Na abertura de *Sonhos d'Ouro*, percebemos que Alencar, enquanto artista, realizou o caminho traçado por Schiller: “A medida que a natureza foi, pouco a pouco, desaparecendo da vida humana como experiência e como sujeito (agente e paciente), nós a vemos assomar no mundo poético como ideia e como objeto” (SCHILLER, 1991, p. 56). Portanto, *Sonhos d'ouro* representaria com clareza o processo criativo que Alencar realizou na maioria dos seus romances: o processo histórico de modernização afastou o homem da natureza, o que não permitiu mais o seu contato ativo e passivo com a natureza; restou a Alencar transformá-la em *Ideia*; ou melhor, como poeta sentimental, nos termos de Schiller, Alencar *buscará* a natureza, diferentemente do poeta ingênuo que *é* a própria natureza. Nas palavras de Ricardo:

– Cuidei que essa poesia do sentimento, que faz conversar com uma estrela, beijar uma flor, adorar uma lembrança, já não se encontrava hoje em dia, a não ser nos romances. Se alguma vez se misturava com o prosaísmo desta nossa vida fluminense, era a moda de comédia de sala: para divertir as moças da moda, que chegaram aos dez anos e já não podem mais suportar as bonecas. Ora, desta última suposição, está claro que não se trata. A causa portanto é séria (ALENCAR, 1951d, p.245).

A partir do seu profundo envolvimento com o mundo natural, Alencar, por meio dos seus narradores, descreve e elogia a paisagem fluminense; ao mesmo tempo, critica fortemente a sociedade e sua cultura repressora e o progresso que a tudo destrói. Com isso, as suas narrativas fazem, na maioria das vezes, referências a um viés natural, produzindo

imagens que contribuem para a criação de uma região com um poder de cura espiritual. No caso de *Sonhos d'ouro*, podemos perceber claramente a descrição de lugares do Rio de Janeiro que hoje são emblemáticos: a Tijuca, o Pão de Açúcar, o Corcovado, Copacabana entre outros.

Com o objetivo de instituir imagens para a nação e com o combate ferrenho à máquina do progresso, Alencar dá forma a uma natureza cheia de beleza e vida. Daí que se torna necessário ressaltar que o ambiente natural em Alencar não é apenas uma mera paisagem que os seus heróis e mocinhas transitam; vai muito além disso. Sua visão da natureza atravessada pela subjetividade romântica está claramente expressa numa busca de descrever e de representar, colocando em cena personagens que potencializam a experiência sensível ao entrar em contato com o natural. Realizou, ao modo romântico, uma aproximação entre ciência e estética ao captar a natureza em uma visão totalizante e orgânica, procurando um conjunto e inaugurando uma concepção de paisagem e inventando uma nação. Como Alencar afirma nas *Cartas* “Se quisesse cantar a minha terra e as suas belezas pediria a Deus que me fizesse esquecer por um momento as minhas ideias de homem civilizado” (ALENCAR, 1994, p. 158).

O autor de *Diva*, sempre preocupado em traçar um quadro da natureza brasileira e contestar afirmações de sua inferioridade, dá forma a um espaço harmônico em seus romances. Por essa preocupação constante em extrair do mundo físico brasileiro composições capazes de integrar um mundo totalizante, José de Alencar delineou nos seus romances uma clara forma panteísta, se utilizando de recursos linguísticos como a metáfora e o símile.

Essa concepção de integração entre homem e natureza pode ser vista com nitidez nos romances indianistas, mas também nos romances urbanos; ou melhor, pode ser vista em todo o período orgânico da sua literatura: na primitiva, na histórica e “na infância de nossa literatura”. Contudo, a representação dessa interação será mediada de formas diferentes. Como mostramos em *Sonhos d'ouro*, a natureza é lugar de refúgio e representa um contraponto da civilização.

No “período histórico”, encontramos *O Guarani* representando o consórcio entre a América primitiva e o branco civilizador. Nesse romance, a configuração da relação homem e natureza já se dá de outro modo. Sempre se atendo aos momentos históricos do passado brasileiro, Alencar construiu uma narrativa que aborda a construção do brasileiro a partir da estípe lusa. Ainda que esse fato histórico irrevogável esteja presente, percebemos que o projeto alencarino de instituir a natureza brasileira de forma grandiosa está sempre em curso.

2.3 A organicidade em *O Guarani*: a regeneração do natural

Em *Sonhos d'ouro*, a natureza e a cultura têm seus espaços melhor delineados. Para ter um contato maior com a natureza, os personagens precisavam ir à floresta da Tijuca, que ainda estava livre do processo de urbanização, permitindo o refúgio, a reflexão solitária e o recolhimento. Por outro lado, há a cidade com uma sociedade já embevecida por ideias progressistas, representando o lugar da rotina trivial e a corrida pela busca do dinheiro, encarando a natureza como fonte de lucros econômicos. Tais noções contribuíram para a dissociação entre o homem e a natureza, característica do mundo moderno; já que o ser humano, nesse momento do pensamento capitalista, se coloca como mero explorador do natural e, portanto, como um ser que não compõe a natureza.

Em *O Guarani*, a natureza aparece ora soberana, ora subordinada à civilização em formação. Mas, ainda que as virgens matas do Brasil já tenham sido maculadas, há a presença de uma ordem dos elementos naturais em convívio com a cultura invasora.

O primeiro capítulo intitulado “Cenário” mostra, em um primeiro instante, uma relação polarizada: de um lado, a Serra dos Órgãos, e do outro, o castelo medieval de D Antonio de Mariz; mas, em um todo, complementam-se para a urdidura do enredo. Vamos ao início do primeiro capítulo:

De um dos cabeços da Serra dos Órgãos desliza um fio d'água que se dirige para o norte, e engrossando 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 casto 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 látigo do senhor.

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 pelo esparso pelas pontas de rochedo e enchendo a solidão com o estampido de sua carreira. De repente, falta-lhe o espaço, fuge-lhe a terra; o soberbo rio recua um momento para concentrar as duas forças e precipita-se de um só arremesso, como o tigre sobre a presa.

Depois, fatigado do esforço supremo, se estende sobre a terra, e adormece numa linda bacia que a natureza formou, e onde o recebe como em um leito de noiva, sob as cortinas de trepadeiras e flores agrestes.

A vegetação nessas paragens ostentava outrora todo o seu luxo e vigor; florestas virgens se estendiam ao longo das margens do rio, que corria no meio das arcarias de verdura e dos capiteis formados pelos leques das palmeiras.

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 (ALENCAR, 1951c, p.81-82, grifos nossos).

Nesse início do romance, é perceptível reconhecer o valor artístico de José de Alencar. Notamos a preocupação em descrever fielmente a natureza, mas sempre atrelada à sensibilidade romântica. As imagens alencarinas vão surgindo como uma visão cinematográfica. O narrador abre um grande painel e vai se deixando levar pelas sensações que a natureza lhe causa. Todos os elementos estão conectados. A relação dos rios Paraíba e Paquequer, o vassalo e o tributário, respectivamente, ilustram a ordem que a natureza exerce em si mesma. Sem nenhuma interferência do homem, os elementos sabem o seu lugar. Para esse efeito, as imagens alencarinas são pautadas em uma representação analógica, decorrente principalmente da metáfora. Alencar faz uma associação entre conceitos distintos, construindo imagens fortes que resultam em uma linguagem bem estruturada, contribuindo para a organicidade da natureza. Já que a natureza padece, engrandece, espreguiça, sofre, revolta, fadiga, adormece de acordo com o que é necessário para que sua ordem sempre seja mantida de forma totalizante: os vários elementos descritos compõem uma paisagem harmônica cujos elementos ilustram a teofania romântica – os elementos naturais dialogam diretamente com a alma.

No mesmo capítulo, e que consideramos estar articulada com a citação anterior, surge a descrição do “grande castelo” de D Antônio de Mariz, construído de modo que a natureza lhe forneça a segurança necessária. Neste momento, é o homem se valendo da natureza.

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 o 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.

A esplanada, sobre que estava assentado o edifício, formava um semicírculo irregular que teria quando muito cinquenta braças quadradas; do lado do norte havia uma espécie de escada de lajedo feita metade pela natureza e metade pela arte.

Descendo dois ou três dos largos degraus de pedra da escada, encontrava-se uma ponte de madeira solidamente construída sobre uma fenda larga e profunda que se abria na rocha. Continuando a descer, chegava-se à beira do rio, que se curvara em seio gracioso, sobreando pelas grandes gameleiras e angelins que cresciam ao longo das margens.

Aí, ainda a indústria do homem, tinha aproveitado habilmente a natureza para criar meios de segurança e defesa.

De um e outro lado da escada seguiam dois renques de árvores que, alargando gradualmente, iam fechar como dois braços o seio do rio; entre o tronco dessas árvores, uma alta cerca de espinheiros tornava aquele pequeno vale impenetrável.

A casa era edificada com a arquitetura simples e grosseira, que ainda apresentam as nossas primitivas habitações; tinha cinco janelas de frente, baixas, largas, quase quadradas (ALENCAR, 1951c, p.82-83).

O primeiro dado a ser evidenciado é o posicionamento do livro na história, o que é fundamental, já que se trata de um romance que identifica um processo histórico do nosso país. Alencar mostra que nesse momento o interior do Brasil ainda estava preservado da ação do europeu; mas que já era possível encontrar evidência de homens naquelas matas seculares com o objetivo de conhecer e extrair recursos naturais – a ação dos bandeirantes ilustraria mais objetivamente esse processo.

Na descrição da casa, é possível notar que D Antônio de Mariz fez a sua fortaleza de modo que pudesse valer-se da segurança que a natureza podia lhe proporcionar. Desta forma, Alencar descreve um lugar concebido tanto com a colaboração do homem como da natureza.

Alfredo Bosi (2008), no texto intitulado “Imagens do romantismo no Brasil”, afirma que Alencar:

[...] oscilava entre um Romantismo selvagem, pré-social, que define o homem como um simples comparsa dos dramas majestosos dos elementos, e a sua perspectiva histórica, mais coerente e assídua, pela qual a natureza brasileira é posta a serviço do nobre conquistador. O solar do fidalgo está fincado solidamente na paisagem que de todos os lados os protege; e se a muralha não é feita por mão humana, é porque se utilizou a rocha cortada a pique. A eminência da pedra e o abismo em redor oferecem a casa de Dom Antônio segurança digna de um castelo medieval (BOSI, 2008, p.240).

Bosi marca o que consideramos a Alencar um desafio: o autor de *Iracema* tem o compromisso histórico em ser fiel aos acontecimentos do passado nacional, mas também tem o compromisso de instituir imagens da natureza brasileira a fim de construir a identidade nacional. Por isso, que Alencar, nas palavras de Bosi, realmente oscila nessa empresa de descrever a natureza como majestosa à luz dos homens; mas que também oferece a este suporte para a sua solidificação no próprio espaço. A nosso ver, essa é a melhor forma de resolver o problema entre o real e o ideal que Alencar supostamente passa. E, em extensão, é dessa forma que o convívio entre a natureza e o homem deve ser estabelecido, já que o homem não está fora desta e sim é elemento da natureza.

Em *O Guarani*, há a presença de temas que representam o processo de civilização do índio e do espaço brasileiro. Um deles é a devoção de Peri por Cecília, o que acaba acarretando em uma série de escolhas do índio para poder ficar perto da filha de D. Antônio de Mariz, tais como o uso de pistolas – caracteriza a incorporação de um modo do civilizador –, ou a aceitação do Cristianismo para que possa proteger Ceci.

Há ainda Isabel, apresentada a todos como sobrinha de D. Antônio de Mariz, mas que na verdade é fruto dos amores do fidalgo com uma índia em uma de suas explorações.

Isabel representa o consórcio histórico de duas raças, mas que tem pouca expressividade simbólica se compararmos com Moacir, o filho de Iracema e Martim. A representante do tipo brasileiro, segundo Alencar, mostra um dado social importante: a marginalização de uma nova estirpe social naquele momento.

No final do romance, Peri aceita o Cristianismo como parte da condição de D Antônio de Mariz para que o índio possa salvar Ceci do incêndio na casa. Condição exigida naquele momento, mas que após a destruição de tudo, não tem nenhum valor sobre os atos do índio, pois ele ainda se reconhece como um filho da natureza; mas, ainda assim, o fato, sem dúvida, simboliza a imposição da religião sobre “os povos incultos” da América.

O fim do romance *O Guarani* representa o retorno à natureza. O Paquequer, após ser penetrado pela cultura do civilizado, tenta reestabelecer a ordem natural dos seus elementos. O grande incêndio na casa de D. Antônio de Mariz dizima todos os personagens, exceto Peri e Ceci; e em seguida, é anunciada uma hecatombe – saída mítica que Alencar confere ao seu romance.

Nesse sentido, o desastre na casa de D Antônio de Mariz estabelece a igualdade entre os únicos sobreviventes. O índio e a filha do europeu são apenas agora Peri e Ceci, elementos da vasta natureza do livro. O passado que ainda podia diferenciar Ceci de Peri é apagado aos poucos pelo narrador.

Cecília repassava na memória toda a sua vida inocente e tranquila, cujo fio dourado tinha-se rompido de uma maneira tão cruel; mas era sobretudo o último ano dessa existência, desde o dia do aparecimento imprevisto de Peri, que se desenhava na sua imaginação.

Por que interrogava ela assim os dias que tinha vivido no remanso da felicidade? Por que o seu espírito voltava ao passado, e procurava ligar todos esses fatos a que na descuidosa ingenuidade dos primeiros anos dera tão pouco apreço? (ALENCAR, 1951c, p.513).

Aqui, a personagem toma por si a sua nova condição. Percebe que de nada servirá o passado a não ser para lhe trazer lembranças melancólicas. O epílogo marca o processo de retorno de Ceci ao estado natural. Enquanto que durante toda a narrativa, vê-se Peri em contato com a cultura do europeu, ora de forma submissa, ora conflituosa ou mesmo neutra; em Ceci há, neste momento, uma nova condição de existir.

Ela mesma não saberia explicar as suas emoções que sentia; sua alma inocente e ignorante tinha-se iluminado com uma súbita revelação; novos horizontes se abriam aos sonhos castos do seu pensamento.

Volvendo ao passado admirava-se de sua existência, como os olhos se deslumbravam com a claridade depois de um sono profundo; não se reconhecia na imagem do que fora outrora, na menina isenta e travessa (ALENCAR, 1951c, p. 513-514).

Sentindo que sua vida tinha realmente mudado, Cecília aceita a nova condição e inicia um processo de descoberta da natureza que a cerca. Começa a perceber o mundo circundante de um modo nunca sentido por ela.

Toda a sua vida estava mudada; a desgraça tinha operado essa revolução repentina, e um outro sentimento ainda confuso ia talvez contemplar a transformação misteriosa da mulher.

Em torno dela tudo se ressentia dessa mudança; as cores tinham tons harmoniosos, o ar perfumes inebriantes, a luz reflexos aveludados, que seus sentidos não conheciam. Uma flor que antes era para ela apenas uma bela forma, parecia-lhe agora uma criatura que sentia e palpitava; a brisa que outrora passava como um simples bafejo das auras, murmurava ao seu ouvido nesse momento melodias inefáveis, notas místicas que ressoavam no seu coração (ALENCAR, 1951c, p. 513-514).

É nesse cenário que as distinções serão anuladas por completo. Ceci passava por um estado de conhecimento; já Peri, regressava ao lar, à natureza, sendo esta a responsável por realçar os contornos da 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 do cativo. Embora para Cecília e D. Antônio de Mariz 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.

As altas montanhas, as nuvens, as catadupas, os grandes rio, as árvores seculares, serviam de trono, de dossel, de manto e cetro a esse monarca das selvas cercado de toda a majestade e de todo esplendor da natureza. (ALENCAR, 1951c, p. 517).

É o que Flora Sussekind afirma no livro *O Brasil não é longe daqui* (2006). Para a autora há uma quebra de todo o sistema social de *O Guarani*:

[...] as “paisagens históricas”, a natureza senhorialmente domesticada e convertida em cenário medieval, por mais seguras que parecessem suas muralhas de rochas, em determinado momento começaram a ruir em *O guarani*. E a ruir de modo espetacular, sob um incêndio triplamente ativado – pelas flechas dos aimorés, pela pira armada para Loredano e pela explosão final provocada por d. Antônio –, como descreve em detalhes, sob o ponto de vista de Peri [...] (SUSSEKIND, 2006, p.202).

E continua:

[...] no dia seguinte, no lugar onde estivera a casa dos Mariz, viam-se apenas um larga fenda e algumas lascas de rochedos. Mais nada. Uma paisagem natural em vez do quase-“castelo” construído pelo fidalgo português. Alguma coisa parece ter escapado ao enquadramento histórico da natureza, que, no final do romance, destruída a casa, e soltos na selva Peri e Ceci, retoma a cena sem hierarquias ou controles de qualquer espécie (SUSSEKIND, 2006, p. 202).

Apesar de Cecília passar por esse processo de conhecimento, e Peri por um retorno ao lar, há na narrativa o conflito que poderá separar definitivamente os personagens,

uma vez que Cecília deseja ir para o Rio de Janeiro, e Peri deseja ficar ali: “– Peri é um selvagem, disse o índio tristemente; não pode viver na taba dos brancos” (ALENCAR, 1951c, p. 524). Ele sabe que sua raça é condição determinante para não ser incorporado à sociedade, tornando-se “um escravo dos escravos” (ALENCAR, 1951c, p. 524). Ainda assim, o índio pensa em se sacrificar por Cecília e decide ir aonde ela for; mas a filha de D. Antônio de Mariz resolve ficar junto de Peri. Este é um conflito narrativo que evidencia a descoberta do amor de Ceci por Peri.

Para selar de vez o destino dos dois personagens, a natureza mostra toda a sua potência no dilúvio. É o sublime de que falamos no capítulo anterior: “Em face desses transe solenes, desses grandes cataclismos da natureza, a alma humana sente-se tão pequena, aniquila-se tanto, que se esquece da existência; o receio é substituído pelo pavor, pelo respeito, pela emoção que emudece e paralisa” (ALENCAR, 1951c, p. 537). Cenas como esta só comprovam o caráter apoteótico do natural em Alencar, como se a natureza quisesse revelar o caos intrínseco a ela mesma. Ela tem o poder de se degenerar e se regenerar.

Para Bosi toda a historicidade se dissolve nas páginas finais de *O Guarani*, e os personagens passam para um plano sem tempo.

As páginas finais descrevem a fuga de Cecília e Peri pela floresta e pelo rio. Cancelam-se aqui os limites históricos, desfazem-se os contornos da vida em sociedade; e a narração volta-se para as fontes arcanas do romance histórico: a lenda. [...] E só no desfecho, em que a vida reflui para a selva salvadora, o romance perfaz a sua ambição de recortar uma comunidade cerrada, “natural”. É como se o cronista, leitor de Walter Scott, pusesse a História entre parênteses e imergisse em uma paisagem sem tempo. O passado, substância da crônica, perde celeremente todo peso [...] (BOSI, 2008, p. 242).

E encerra afirmando que diante da proposta do seu texto de oscilação entre a perspectiva histórica e um Romantismo selvagem, a segunda resolve o romance:

Do ponto de vista da economia global do romance, a narração do novo dilúvio tem papel decisivo: propicia o gesto do amor e abre a história para um espaço indeterminado, como os do próprio mito redivivo [...] A oscilação de Alencar, proposta no começo destas linhas, entre a sua perspectiva histórica e um romantismo selvagem, pré-social, resolve-se, enfim, pelo segundo polo, que está contido no primeiro, na medida em que o primitivo natural é ainda mais remoto, mais puro, logo mais romântico que a simples evocação dos tempos antigos (BOSI, 2008, p. 243).

Na cena do dilúvio, Alencar, imbuído por concepções míticas e lendárias, portanto, a-históricas, reelabora a versão indígena do dilúvio universal. Seriam Peri e Ceci os formadores da nova estirpe brasileira. Esse episódio encontra-se presente na Fábula da epopeia inacabada *Os filhos de Tupã*. Como já dito anteriormente, *O Guarani*, ao lado de

Iracema e Ubirajara, faz parte de um novo empreendimento de Alencar após desistir de levar adiante a epopeia. Alencar (1960) diz:

Então Tupã viu que a raça ia extinguir-se antes do tempo, lembrou-se que era seu pai, escolheu aquele onde estava o melhor sangue de Tupi, e mandou que ele viesse ao cimo dos Andes: a – Filho melhor de Tupi, eu vou mandar a chuva cair para cobrir a terra e matar a tua raça rebelde; mas como não é tempo que ela entre no meu seio donde saiu, tu salvarás o sangue de Tupi para com ele de novo gerar os povos. Vai, toma a primeira virgem que teus olhos virem, e recolhe com ela ao olho da palmeira; tu serás aquele que ficará depois da chuva. Por isso te chamarão *T'amandaré* (ALENCAR, 1960, p. 558).

Representando uma das cenas mais icônicas da Literatura Brasileira, Peri arranca uma palmeira, do mesmo modo que Tamandaré, e abriga-se, junto à Ceci, no cimo da árvore, enquanto o espetáculo da natureza acontece.

Peri alucinado suspendeu-se aos cipós que se entrelaçavam pelos ramos das árvores já cobertas d'água, e com esforço desesperado cingindo o tronco da palmeira nos seus braços hirtos, abalou-se até as raízes.
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.
Luta terrível, espantosa, louca, esvairada; luta da vida contra a matéria; luta do homem contra a terra; luta da força contra a imobilidade.
Houve um momento de repouso em que o homem, concentrando todo o seu poder, estorceu-se de novo contra a árvore; o ímpeto foi terrível; e pareceu que o corpo ia despedaçar-se nessa distensão horrível.
Ambos, árvore e homem, embalançaram-se no seio das águas; a haste oscilou; as raízes desprenderam-se da terra já minada profundamente pela torrente.
A cúpula da palmeira, embalançando-se graciosamente, resvalou pela flor d'água como um ninho de garças ou alguma ilha flutuante, formada pelas vegetações aquáticas.
Peri estava de novo sentado junto de sua senhora quase inanimada; e, tomando-as nos braços, disse-lhe com um acento de ventura suprema:
– Tu viverás! (ALENCAR, 1951c, p. 540).

Desta forma, Alencar encerra *O Guarani* com o beijo entre os dois derradeiros personagens e uma “palmeira arrastada pela torrente impetuosa”. É o retorno ao princípio, no qual tudo pode ser harmonizado dentro de uma esfera completamente perfeita e sustentada em si mesma. Ceci e Peri não possuem mais diferenças. Não há dicotomias que os separem. São os personagens de um Éden brasileiro sustentado e reforçado pelo próprio Alencar na hipótese de que a América foi o berço da humanidade:

O berço da humanidade foi a América; não esta regenerada; mas a primitiva, tal como saiu do gênese universal. Aqui fez a inteligência animalizada por Deus a sua primeira etapa na Terra. Aqui, nesta terra majestosa que ainda conserva apesar das tremendas convulsões o tipo de sua estupenda magnitude, aqui raiou a luz do progresso (ALENCAR, 2010, p. 38).

O autor, no mesmo ensaio, vai mais além, afirmando que o primeiro homem do mundo é o americano. Inicia uma análise a partir do nome *Adam*, pois segundo ele, significa o vermelho, cor de argila.

O primeiro homem chamou-se *Adam* – o vermelho, cor de argila. Muitas vezes se tem traduzido essa palavra por homem, mas pela razão da matéria de que Deus o formou. Como prova da original significação do termo, encontra-se na antiguidade *edom*, o mar vermelho, e *edomea*, país dos vermelhos. Em igual sentido foi usado no cap.2, ver. 4, das profecias de naum contra Níneve: *Magen gboreihou m'Adam* – os escudos dos guerreiros vermelhos.

A uma raça humana cabe exclusivamente esse distintivo de cor argilosa ou vermelha – à raça americana. Não obstante os milênios decorridos, ainda atualmente apresenta ela no Brasil esse característico. O objeto que melhor representa a tez do indígena do novo mundo não é nem o cobre nem a azeitona, como pretenderam vários escritores; mas o barro do qual segundo o *Gênesis* foi ele amassado. De nome vulgar do autóctone domesticado – caboclo – fez o vulgo um adjetivo para designar a cor vermelha e especialmente a louça feita do barro.

Foi sem contestação a raça americana ou vermelha a primeira do mundo; aquela que Deus plasmou, deixando-lhe impressa na cor a matéria de que era formada. Oferece ela o original puro de que as outras procedem, mostrando a etiópica e a caucasiana os extremos atuais da degenerescência ou aperfeiçoamento. Pode-se considerar a mongólica como simples modificação da mesma raça americana, produzida por influência climática (ALENCAR, 2010, p. 52-53).

Independente das hipóteses anunciadas acima, o pensamento filosófico de Alencar em *A Antiguidade da América* e no final de *O Guarani* ressaltam a ideia de recomeço, de que é possível chegar ao princípio de tudo por meio do fim. As grandes hecatombes são caracterizadas por uma grande matança de pessoas mediante catástrofes ou eventos naturais. Destarte, é coerente afirmar que o final de *O Guarani* é uma solução eficiente dentro do projeto nacionalizante de Alencar, uma vez que o autor era contrário às ideias progressistas que destruíssem a natureza brasileira. Para isso, metafóricamente, no final aberto de *O Guarani* vemos ser possível, após o fim do dilúvio, a composição de uma nova raça, mas também de um novo mundo bem ao estilo romântico. É a possibilidade do sujeito poder viver harmoniosamente com os seus pares e com a natureza. É o regresso à ingenuidade dos antigos tão almejada pelos modernos.

SEGUNDA PARTE

2.4 Por uma mitologia romântica

O resgate do elo entre homem e natureza foi uma das preocupações de José de Alencar, como já dito, com o objetivo de instituir imagens do Brasil; mas que fazem também parte do escopo romântico como um todo. Essa relação, segundo Schlegel (1994), foi responsável por fundar uma nova mitologia, sendo a expressão poética a forma de conhecimento da realidade mais profunda. Essas questões surgiram com grande força na Alemanha e se propagaram em outros romantismos. Na literatura alemã, René Wellek (1963) afirma que há uma unidade fundamental:

É a tentativa de criar uma *nova arte* diferente da do século XVII. Esta nova perspectiva dá ênfase à totalidade das forças do homem, não somente à razão e sentimento, mas à intuição, ‘intuição intelectual’, a imaginação. É um ressurgimento do neoplatonismo, *um panteísmo* (quaisquer que sejam suas concessões à ortodoxia), um monismo que chegou a *uma identificação de Deus e do mundo*, da alma e do corpo, do sujeito e do objeto (WELLEK, 1963, p. 149, grifos nossos).

Essa tentativa de criar uma nova arte se manifestou em diversos países da Europa. Apesar de ser acolhida de acordo com as características do país que se instala, é possível notar essa visão romântica da natureza não só nos escritores alemães, mas nos franceses Victor Hugo, Edgar Quinet, Maurice de Guérin e Gérard de Nerval; ou mesmo nos ingleses William Blake, Wordsworth e John Keats.

Para os membros de Jena¹⁸, faltava-lhes uma mitologia, tal como os antigos. Daí a necessidade de se criar uma. Não de qualquer forma. Essa nova mitologia deveria surgir do mais íntimo do espírito, deveria ser “uma expressão hieroglífica da natureza circundante” (SCHLEGEL, 1994, p.54).

Goethe, que encabeçou o *Sturm und Drang* e influenciou o movimento romântico, principalmente Friedrich Schlegel – apesar das diferenças entre eles –, tentou criar novos mitos na sua literatura, ilustrando poeticamente a relação Deus e mundo, pois para ele a base de toda a existência é ver Deus na natureza e a natureza em Deus – concepção inspirada por Spinoza. O que torna a poesia a responsável por conservar o ideal das coisas, seja do homem ou da natureza – é o mais íntimo mistério da arte e da ciência. Como afirma o personagem

¹⁸ Primeiro grupo romântico que surgiu na Alemanha, em 1799. Chamado de Jenaer Romantik ou Romantismo de Jena, participaram desse grupo Novalis, os irmãos August Schlegel e Friedrich Schlegel, Schelling, entre outros. Os membros de Jena tinham como principais interesses o estudo da história e da crítica literárias e a reflexão filosófica. O grupo encerrou-se em 1801.

Lothario, do livro *Conversa sobre poesia* (1994), “Todos os jogos sagrados da arte são apenas simulacros distantes do jogo infinito do mundo, da eterna obra de arte que se forma a si mesma” (SCHLEGEL, 1994, p. 58). Por isso o maior desejo dos escritores românticos é tentar unir arte e natureza, fazendo do poema a criação de um todo cósmico e sendo o poeta o responsável por criar seu próprio painel e sua própria linguagem – “A linguagem luta para se tornar natureza” (WELLEK, 1963, p. 193).

Conversa sobre a poesia, de Friedrich Schlegel encontra-se nos dois últimos cadernos da *Athenäum* de 1800. Tem sua forma inspirada no diálogo platônico – modelo que, de acordo com Schlegel, produz a síntese entre o poético e o filósofo –, e tematiza as preocupações do escritor alemão no período, ou seja, a poesia romântica (STIRNIMANN *apud* SCHLEGEL, 1994, p. 25). O livro apresenta uma paródia do grupo de Jena: Antonio é o próprio autor; Ludoviko é Schelling; Lothario, Novalis; Marcus, Tieck; Andrea é August Wilhelm Schlegel; Amalia é Caroline – casada com Wilhelm; Camilla é Dorothea Veit – futura esposa de Friedrich. Segundo Victor-Pierre Stirnimann, *Conversa* é um exemplo do que o grupo chamava de “sinfilosofia” – a filosofia em simpósio. Como o próprio Schlegel afirma:

Tem-se sido sempre estimulante falar de poesia com poetas e pessoas de inclinação poética. De muitas conversações deste gênero jamais me esqueci, enquanto de outras já não sei ao certo o que pertence à fantasia e o que pertence à lembrança; muita coisa efetivamente ocorreu, e o resto terei inventado. Como na conversa que se segue, que deve apresentar em oposição pontos de vista completamente diferentes, cada qual podendo apontar o espírito infinito da poesia sob uma nova luz, e todos eles se esforçando, mais ou menos, às de um ângulo, às vezes de outro, para alcançar o âmago da questão. O interesse desta variedade de abordagens fez-me decidir por partilhar o que havia observado numa roda de amigos, e inicialmente pensado apenas em referência a estes, com todos os que, pelo sentimento e disposição, iniciaram a si mesmos nos sagrados mistérios da natureza e da poesia, graças à sua interna abundância de vida (SCHLEGEL, 1994, p. 31).

Schlegel aponta o problema de uma ausência de ponto de apoio consistente para a poesia moderna, já que esta só poderia ser iniciada por uma nova mitologia. Baseado na noção de que os antigos se utilizaram da mitologia clássica para nutrir a criação artística, o autor alemão acredita que eles, os modernos, também necessitariam de uma mitologia que pudesse nutrir a imaginação poética. Daí, a importância do idealismo como o responsável por abrir caminho para a elaboração dessa nova mitologia tão desejada pelos românticos, fruto do gênio artístico. O idealismo seria o “grande fenômeno” do Romantismo que permitiria ao homem, pelo mundo do espírito, expandir-se em um desenvolvimento progressivo – mas o idealismo seria apenas a parte de uma luta da humanidade para encontrar o seu centro.

O idealismo, que no aspecto prático nada é senão o espírito dessa revolução – suas grandes máximas, que devemos exercer e expandir partindo de sua própria força e liberdade – é no entanto, do ponto de vista teórico – não importa quão grande possa se mostrar também aqui –, apenas uma parte, um ramo, uma modalidade de manifestação do fenômeno de todos os fenômenos: a humanidade lutando, com todas as forças, para encontrar seu centro (SCHLEGEL, 1994, p. 52).

Schlegel chama de “intuição simbólica” o meio pelo qual a mitologia deveria transformar a natureza sensível e psicológica em infinito e absoluto: “E o que é toda bela mitologia senão uma expressão hieroglífica da natureza circundante nesta transfiguração de fantasia e amor?” (SCHLEGEL, 1994, p. 54). Para ele, a mitologia é uma obra de arte da natureza – o mais elevado é configurado em seu seio e o princípio de toda poesia é superar a razão.

Friedrich considera o homem como parte integrante de um todo. Dentro dele é possível encontrar “o poema único da divindade”. Devido a isso, somos todos capazes de perceber as manifestações artísticas, já que na nossa interioridade também há uma centelha do que há no poeta, no artista.

Não é preciso que alguém se *empenhe* em obter e *reproduzir* a poesia através de discursos e *doutrinas racionais*, ou mesmo produzi-la, inventá-la, estabelece-la e fornecer-lhe leis punitivas, como seria do agrado da teoria da arte poética. Assim como o coração da terra se reveste de plantas e formas, assim como a vida brotou por si mesma das profundezas e tudo tornou-se pleno de criaturas que alegremente se multiplicavam, assim também brota espontânea a *poesia da força primeva* e invisível da humanidade, quando o cálido raio do sol divino atinge e fecunda. Somente as formas e as cores podem expressar, em cópia, como o homem é constituído; e de poesia, também, só se pode falar em poesia (SCHLEGEL, 1994, p. 30, grifos nossos).

Schlegel critica a necessidade e o empenho de reproduzir a poesia por meio de uma atividade racional regida por uma arte poética. Ao contrário, concebe a poesia romântica como algo espontâneo, sem regulamento de uma arte poética – a verdadeira poesia deve brotar do íntimo do artista – já que ela é expressão de uma força absoluta que rege a humanidade. Aqui, as ideias de gênio, inspiração e imaginação estão intimamente ligadas com esse ato criativo, pois o poeta tem a necessidade de uma comunicação entre o seu interior e o exterior, ou seja, o poeta sempre deve buscar ampliar a sua poesia. Esse contato com o outro, com o que está fora, realiza no artista um processo de reencontro e complemento de sua natureza e, portanto, de sua divindade.

Essa divindade, até então, para Schlegel encontrava-se nas sombras, sem nome e sem forma. Somente com uma nova mitologia é que esse divino poderia ganhar formas, dando ao poeta moderno uma base para a eclosão da poesia.

Afirmo que falta a nossa poesia um centro, como a mitologia o foi para os antigos, e tudo de essencial em que a arte poética moderna fica a dever à antiga reside nestas palavras: nós não temos uma mitologia. Acrescento, entretanto, que estamos próximos de possuir uma, ou melhor: é chegado o momento em que devemos colaborar seriamente para produzi-la (SCHLEGEL, 1994, p. 51).

Diferente dos antigos, a poesia era derivada de um mundo cheio de sentido, portanto, ideal para o ato poético, essa nova mitologia, surgiria de forma inversa: deve ser elaborada do mais íntimo do espírito – na consciência humana está instalado o sensível e o espiritual; nessa mitologia encontramos a poesia. Os poemas dos antigos representam as partes de um todo caótico e cheio de sentido, sendo a poesia antiga “um único, completo e indivisível poema” (SCHLEGEL, 1994, p. 51). Para o escritor alemão, o mesmo deveria acontecer na poesia moderna, talvez até, de forma mais bela.

Nesse processo de criação, o homem estaria apenas começando a tomar consciência do seu poder divinatório. Por esse autoconhecimento ele será capaz de ampliar seu espírito e, desta forma, chegar ao apogeu de uma vida cheia de sentido. É interessante notar que para Schlegel, e para muitos românticos, a idade de ouro não está no passado, mas, sim, em um futuro próximo. Voltar aos antigos é somente uma forma de conhecimento e inspiração.

Além de ficar clara a diluição da filosofia idealista de Fichte em *Conversa sobre a poesia*, nota-se também a influência de Spinoza nessa “sinfilosofia” de Schlegel. O alemão elege o filósofo holandês por sua objetividade na construção de um pensamento que relaciona a mística à poesia.

Penso da seguinte maneira: assim como a Doutrina da Ciência continua sendo, segundo o ponto de vista daqueles que não perceberam a infinitude e perene abundância do idealismo, ao menos uma forma plenamente realizada, um esquema geral para toda ciência, também Espinosa, de maneira análoga, é a base universal e apoio para todas as modalidades de misticismo individual; isto, penso eu, mesmo o que não entendam muito de misticismo ou de Espinosa reconhecerão de boa vontade (SCHLEGEL, 1994, p. 56).

Logo, na tentativa de criar, ou esboçar, uma discussão a respeito de uma nova mitologia, Schlegel ressalta que a filosofia e a poesia estão intimamente conectadas. O que a filosofia nos mostra por meio da abstração, a arte concretiza. Como Bornheim afirma “A poesia seria o idealismo concretizado; seria um idealismo, poderíamos dizer, convertido em realismo” (BORNHEIM, 2008, p. 94). Em um desejo quase que obsessivo dos românticos por unidade, Schlegel considera filosofia, arte, moral e religião um todo único.

A moral está para a religião assim como a arte está para a filosofia; a moral seria o aspecto prático da religião, seria a religião aplicada ao comportamento humano.

Assim como a moral se torna impensável sem a religião, esta se torna cega sem a moral. Mais: a moral desligada da religião explica o pecado, torna-se o princípio do inumano, do monstruoso, a fonte do mal. A sanidade da moral depende, assim, de sua inspiração religiosa (BORNHEIM, 2008, p. 94).

Nas *Cartas sobre as Confederações dos Tamoios* (1994) encontram-se muitas noções semelhantes às encontradas na “sinfilosofia” de Schlegel. Nelas, Alencar acredita na possibilidade da criação de uma nova linguagem por meio da contemplação da natureza brasileira.

Filho da natureza embrenhar-me-ia por essas matas seculares contemplaria as maravilhas de Deus, veria o sol erguer-se no seu mar de ouro, a lua deslizar-se no azul do céu, ouviria o murmúrio das ondas e o eco profundo e solene das florestas. E se tudo isto não me inspirasse uma poesia nova, se não desse ao meu pensamento outros voos que não esses adejos de uma musa clássica ou romântica, quebraria minha pena com desespero [...] (ALENCAR, 1994, p. 158).

Do mesmo modo que Schlegel, o autor de *O sertanejo* aproxima a poesia do divino, considerando-a como uma centelha sagrada responsável por animar a natureza; ela é o elo entre o homem e o divino, a matéria e o espírito. Para o autor cearense em tudo há poesia, pois é possível ver o *belo* nas coisas e, por isso, podemos ver a divindade refletida na matéria.

A poesia, como todas as coisas divinas, não se define; uma palavra a exprime porém mil não bastam para explica-la.

[...]

A poesia, para mim como para Lamartine, é ao mesmo tempo a divindade e a humanidade do homem; é essa centelha de fogo sagrada, essa *mens divinator* que anima a natureza, esse sopro celeste com que o Criador bafejou a argila quando lhe imprimiu a força humana; são as asas brancas que Deus deu ao espírito para remontar ao céu.

O laço misterioso que prende a alma ao corpo, a luta entre o espírito e a matéria, a contradição de duas vidas opostas, uma que aspira elevar-se ao seio do Criador, outra que se sente presa à terra – eis a verdadeira origem da poesia (ALENCAR, 1994, p. 179).

José de Alencar rechaça as “belezas de pensamento” da natureza, pois desta forma o poeta nunca estará à altura da poesia. Em outras palavras, critica o poema épico de Magalhães, afirmando que nas descrições do Brasil há artificialidade, faltando inspiração e imaginação suficientes para uma nova poesia.

Em *Iracema*, há nítidas tensões desse embate entre linguagem e natureza. Alencar, por meio de metáfora e símiles, construiu um dos romances mais belos da literatura brasileira. Segundo Paulo Franchetti, no texto “O indianismo romântico revisitado: Iracema ou a poética da etimologia” (2007), Alencar, no seu estilo indígena, optou por radicalizar o uso da linguagem indígena, possível graças à opção pela prosa que ““permitiria então que se empregassem com mais clareza as imagens indígenas’ e que o texto patenteasse, por meio de

inúmeras perífrases e comparações, o ‘verdadeiro estilo’ e ‘as imagens poéticas do selvagem. Além disso, a prosa sofreria melhor as notas necessárias à compreensão da obra e do estilo’” (FRANCHETTI, 2007, p. 79). O livro apresenta 128 notas: algumas explicam o sentido dos indígenas, e outras os “modos de dizer” que são expressos predominantemente pela comparação:

Tanto a comparação implícita, por meio de justaposição e equiparação de duas frases (como nesta fala de Iracema: “Que vale um guerreiro só contra mil guerreiros? Valente e forte e o tamanduá, que mordem os gatos selvagens por serem muitos e o acabam”), quanto a comparação explícita, por meio de um “como” ou um “qual”. (FRANCHETTI, 2007, p. 79).

Na “Apresentação” de uma edição de Iracema de 2007 e que é uma extensão do texto anterior, Franchetti ainda afirma:

O caráter radical e mesmo violento linguístico de Alencar, que consiste em aproveitar ao máximo a toponímia e em inventar a expressão indígena em língua portuguesa, desenvolvendo em perífrases a etimologia das palavras e utilizando todo o tempo a comparação das personagens com elementos naturais, na busca de um efeito de linguagem “primitiva”, presa à concretude sensorial (FRANCHETTI, 2006, p. 26).

Alencar expõe as bases etimológicas das suas comparações, epítetos e metáforas nas notas que seguem o romance. E “estabelecida a base etimológica, a metáfora pode então ser explorada ao máximo” (FRANCHETTI, 2007, p. 79), o que será capaz de moldar o ambiente panteísta por meio de forte lirismo.

Além, muito além daquela serra, que ainda azula no horizonte, nasceu Iracema. Iracema, a virgem dos lábios de mel, que tinha os cabelos mais negros que a asa da graúna e mais longos que seu talhe de palmeira. O favo da jati não era doce como seu sorriso, nem a baunilha recendia no bosque como seu hálito perfumado. Mais rápida que a ema selvagem, a morena virgem corria o sertão e as matas do Ipu, onde campeava sua guerreira tribo, da grande nação tabajara. O pé grácil e nu, mal roçando, alisava apenas a verde pelúcia que vestia a terra com as primeiras águas (ALENCAR, 1951b, p. 29).

Na citação acima, podemos destacar o posicionamento do romance dentro de um tempo imemorial e mítico. Não se sabe de quando exatamente se fala; o espaço pode ser até localizado, mas são terras imaculadas, virgens e seculares – um Brasil edênico. Iracema é delineada a partir dos atributos da natureza. A índia é liricamente descrita de modo que se sobrepõe à esfera natural; ela é uma espécie de entidade divina em meio às florestas cearenses.

Como já expressei, a natureza tem sua ordem em si mesma e, portanto, os elementos têm os seus atributos harmonizados com os dos outros – a relação panteísta é estabelecida já no começo do livro. A índia tabajara é capaz até de conversar com os animais:

Iracema saiu do banho aljôfar d'água ainda a roreja, como a doce mangaba que corou em manhã de chuva. Enquanto repousa, empluma das penas da gará as flechas de seu arco; e concerta com o sabiá-da-mata, pousado no galho próximo, o canto agreste.

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 (ALENCAR, 1951b, p. 32, grifos nossos).

O autor procurou incorporar vultos heroicos ao nosso passado e à nossa literatura. Desta forma, por meio da poesia americana, forjou uma relação entre seus índios e o ambiente natural no qual eles viviam. Na citação acima, vê-se a consolidação de um quadro no qual “A linguagem luta para ser natureza”.

Por meio dos novos mitos brasileiros o autor de *Diva* parece ter feito o que os alemães buscavam: conseguiu nutrir a imaginação poética. Portanto, os símbolos míticos de Alencar são capazes de realçar uma ambiência cósmica inteiramente equilibrada: “O mundo no qual Iracema vive antes da chegada de Martim é um paraíso exótico de integração completa do ser humano com o ambiente. O tempo desse mundo é o da lenda, no qual a memória conserva apenas os feitos e nomes heroicos do passado” (FRANCHETTI, 2007, p. 49).

2.5 O panteísmo de José de Alencar: a unidade na multiplicidade

Impulsionado pela religião, que é capaz de estabelecer o contato entre o finito e o infinito, o romântico passa a enxergar, ou tentar enxergar, a essência das coisas, descobrindo que os seres estão conectados entre si por uma mesma divindade. Tal concepção do mundo, idealista e metafísica, possibilita na manifestação artística uma vivência da natureza física e uma vazão mitogênica¹⁹. O artista, o gênio, é o responsável por decifrar o Universo, já que cada elemento constituinte deste tem uma representação, ou melhor, uma linguagem.

Para o poeta romântico, as formas naturais com que ele dialoga, e que falam à sua alma, falam-lhe de alguma outra coisa; falam-lhe do elemento espiritual que se traduz nas coisas, ao mesmo tempo signos visíveis e obras sensíveis, atestando, de maneira eloquente, a existência onipresente do invisível e do suprassensível. A

¹⁹ Expressão usada para se referir a um forte sentido mítico.

Natureza transforma-se numa teofania. Os bosques, as florestas, o vento, os rios, o amanhecer e o anoitecer, os ruídos, os murmúrios, as sombras, as luzes – de tudo o que não é humano e se constitui em espetáculo para o homem, Chateaubriand extrai, em *Génie du Christianisme*, o testemunho da imensidade de Deus, penhor das harmonias terrestres, que atestavam, para Lamartine, a existência de um ser supremo, cuja glória compete ao poeta louvar [...] (NUNES, 2008, p. 65).

Assim, o homem embrenhado na natureza seria capaz de ter contato mais próximo com o Divino. Todos os elementos naturais falar-lhe-iam à alma. Portanto, desse íntimo contato com a natureza, é possível que o poeta romântico retrate os múltiplos elementos naturais em interação, já que tudo é parte integrante do universo.

A tarde ia morrendo.

O sol *declinava* no horizonte e *deitava-se* sobre as grandes florestas, que iluminava com o seus últimos raios.

A luz *frouxa e suave* ao ocaso, *deslizando* pela verde alcatifa, *enrolava-se* como onde de ouro e de púrpura sobre a folhagem das árvores.

Os espinheiros silvestres *desatavam* as flores alvas e delicadas; e o ouricuri abria as suas palmas mais novas, para receber no seu cálice o orvalho da noite. Os animais *retardados procuravam* a pousada, enquanto a juriti, chamando a companheira, soltava os *arrulhos* doces e saudosos com que se despede o dia (ALENCAR, 1951b, p. 126, grifos nossos).

Na citação acima, de *O Guarani*, podemos ilustrar a integridade entre os elementos naturais em razão de Alencar ter feito o uso de vocábulos que dão um dinamismo a esse quadro natural. Os elementos estão intimamente ligados entre si e há uma consciência própria dos seres em compreender sua atividade produtora. É perceptível, ainda, que o romancista não se preocupou apenas em pintar uma paisagem que estava aos seus olhos; muito mais que isso: Alencar teve papel importante como artista que cria cenários e seres que, talvez, nunca tenha contemplado. Por meio da faculdade da imaginação, ele foi capaz, portanto, de elaborar situações e elementos fictícios; capaz, inclusive, de criar um texto cheio de potência como este, no qual a natureza tem vida própria. Alencar cria uma natureza sem artificialismos. Como afirma Wilson Lousada (1951), a imaginação é um dos pontos essenciais da personalidade literária de José de Alencar (LOUSADA, 1951, p. 14).

Seguindo este ritmo de gênio romântico, o autor é movido pelo desejo de transfiguração do real que é possível somente pela liberdade romântica de interpretar e criar o Brasil mítico. Desta forma, harmoniza o passado nacional como poucos escritores fizeram, tentando *panteizar* a natureza brasileira, até então intocada pelas mãos do progresso. Como um bom romântico, idealizou e mitificou personagens que só poderiam nascer no Brasil primitivo – e vale ressaltar que seu idealismo, pouquíssimo explorado pela crítica foi, frequentemente, apontado como o seu defeito.

Isto posto, podemos afirmar que o *modus operandi* de Alencar tem certa cosmovisão do idealismo de Fichte e de Schelling, essencial para a construção de uma totalidade harmônica da natureza, “panteizando” o cristianismo – Heine, sarcasticamente, afirmou que o panteísmo foi a religião oculta da Alemanha (NUNES, 2008, p. 65). A partir disso foi possível a construção do realismo mágico de Novalis que concebia a natureza como um terreno enciclopédico e sistemático do espírito do homem. Novalis concebia o Eu de forma onipresente, encarregando o gênio, “que espiritualiza o mundo exterior, converter a unidade divina, estendida ao universo, de princípio originário em finalidade intrínseca da Natureza” (NUNES, 2008, p. 66).

O panteísmo, em um primeiro momento, defende a existência de uma única substância ou natureza: o Ser por si, absoluto, infinito, eterno e impessoal. Este Ser para Schelling é concebido como substância, mas é também concebido como vida, por Bergson; Ser abstrato indeterminado, por Hegel; vontade cega, por Schopenhauer; entre outros. Materialmente as coisas se diferem em si, mas na essência profunda elas se identificam com Deus. Nas palavras de Schelling:

Deus não é um Deus dos mortos, mas dos vivos. (...). Seja qual for o modo como se representa a consecução dos seres a partir de Deus, esta nunca pode ser de tipo mecânica, uma simples efetivação ou uma produção na qual o produzido nada seria por si mesmo; tampouco pode ser uma emanção na qual o emanado permaneceria o mesmo que a fonte de onde emana, ou seja, não possuiria nada de próprio ou de autônomo. A consecução das coisas a partir de Deus é uma auto-revelação de Deus. *Mas Deus só pode revelar-se a si mesmo no que é semelhante a ele, em seres livres agindo por si mesmo, e não tendo nenhum outro fundamento senão Deus, mas que são assim como Deus é. Ele fala, e eles são [Er spricht, und sie sind da]* (SCHELLING *apud* MAGALHÃES, 2005, p. 176, grifos nossos).

A noção de panteísmo pode ser encontrada, principalmente, nos povos primitivos ou naqueles mais próximos da vida dos primitivos. O homem em sociedade acaba desligando-se da natureza, criando a noção de que ele está acima de todas as outras criações, o que, na verdade, em uma concepção panteísta, ele seria parte integrante de um todo e, portanto, tem uma relação de igualdade com os outros elementos naturais. As sociedades primitivas preservaram o convívio com o meio circundante, tendo suas atividades diárias atreladas ao meio natural. Eles demonstram amor pela própria terra. É como se a terra fosse um pedaço da sua existência. Alencar, em uma das notas de *Ubirajara*, faz algumas considerações sobre a religião dos indígenas, afirmando que estes excluíam a adoração a ídolos, pois a verdadeira representação da divindade na terra é o homem que a continua; ou melhor, a adoração se transforma em um culto da própria individualidade: “É pela ostentação da coragem, da força, da grandeza de ânimo, que o selvagem se elevava até o deus, seu progenitor; e não pela

adoração, pelas preces e oferendas usadas no paganismo grego” (ALENCAR, 1951e, p. 346). Desse modo, fica claro que na cultura indígena há um apagamento da hierarquia entre o divino e o homem:

Abstraindo da moral absoluta em que só há uma verdade, a do cristianismo, e tomada a questão no ponto de vista da arte, não se pode recusar a essa religião tupi, que nivela o homem à divindade, certo cunho de grandeza selvagem e um vigoroso sentimento de individualidade (ALENCAR, 1951e, p. 346).

E, por conseguinte, as manifestações naturais acabavam influenciando no modo de ser dos índios, como podemos ver em *Ubirajara*:

Na entrada do vale ergue-se a grande taba dos tocantins.
É a hora em que as sombras abraçam os troncos das árvores e o sol descansa em meio da carreira.
A floresta emudece e todos os viventes se abrigam da calma que abraça.
Ubirajara deixa o escuro da mata e caminha para a grande taba dos tocantins (ALENCAR, 1951e, p. 251).

Ou ainda em *Iracema*:

O galo da campina ergue a poupa escarlate fora do ninho. Seu límpido trinado anuncia a aproximação do dia.
Ainda a sombra cobre a terra. Já o povo selvagem colhe as redes na grande taba e caminha para o banho. *O velho Pajé que velou toda a noite*, falando às estrelas, conjurando os maus espíritos das trevas, entra furtivamente na cabana (ALENCAR, 1951b, p. 42, grifos nossos).

Nas citações, notamos que os gentios têm o comportamento, o cotidiano e os fatos vinculados às manifestações naturais. Em *Iracema*, os elementos estão postos na cena: o galo anuncia o nascer do dia, assim, os índios iniciam a sua rotina; por outro lado, o Pajé mantém uma relação de espiritualidade com o meio: enquanto a nação indígena está dormindo, ele se conecta com o espaço a sua volta.

A noção de panteísmo que Schelling dilui na sua filosofia da natureza é baseada no sistema de Spinoza, considerado o representante máximo dessa doutrina. Schelling define o panteísmo como imanência das coisas em Deus, mas difere de Spinoza quando se trata da individualidade e liberdade, elegendo o *querer* como o ser originário. Logo, surge uma identidade entre o mundo ideal e o mundo real, ou melhor, uma harmonia entre esses mundos, convertendo-se na tese da identidade ou indiferença entre o espírito e natureza.

Há uma dificuldade presente na noção de panteísmo, pois, em termos gerais, apreende o sujeito e os objetos em uma unidade. Já que todos estão em uma esfera una, a multiplicidade seria um caráter que na verdade geraria uma desigualdade entre sujeito e objeto. Schelling soluciona esse problema, considerando a multiplicidade algo meramente

aparente e representacional. Como afirma Merleau-Ponty, a filosofia schellinguiana tenta restituir a indivisão entre nós e a natureza.

A filosofia de Schelling procura restituir uma espécie de indivisão entre nós e a Natureza considerada como um organismo, indivisão condicionada pela indivisão sujeito e objeto. Mas admite que essa indivisão é inevitavelmente rompida pela reflexão, e que se trata de “restabelecer” essa unidade. Daí a mistura do tema da indivisão e da superação necessária da Natureza pela reflexão, e essa tentativa de voltar a uma indivisão que já não pode ser indivisão primitiva e deve ser consciência (MERLEAU-PONTY, 2000, p. 76).

Para Schelling (2010), no fragmento 175, a matéria sempre foi divina, portanto, Deus se faz natureza e, por isso, tudo é uma mesma matéria com uma força divina.

Toda oposição entre alma e corpo repousa na mera aparência gerada pela relação; ambos são, em todas as coisas, necessariamente uma e a mesma essência; pois há uma e mesma essência no universo (Deus) que é unidade e que é infinitude; que é o objetivo e o subjetivo [...]; que é o centro e a circunferência (SCHELLING, 2010, p. 79).

A natureza é vista como uma esfera que contém em si mesma inteligibilidade ou na qual o Absoluto se encontra imanente. Não há, para ele, uma separação entre a natureza e o ser moral, noção que surge como combate à representação objetivante da natureza, segundo a física mecanicista vigente em sua época. O posicionamento dele não é nem um pouco vitalista. Essencialmente, não há uma diferença entre a natureza orgânica e a natureza inorgânica; considera-as como duas *Potenzen*, em outra palavra, duas potências da natureza. Por exemplo: entre um diamante e um gato, produtos finitos, há diferenças em relação ao nível de organização que o ato reflexivo pode oferecer, mas há um mesmo produtor para ambos. A diferença está no nível meramente aparente, mas enquanto força produtora eles são iguais.

A natureza só pode ser explicada a partir da ideia de vida, da organicidade. Mas com isso Schelling não pretende negar o inorgânico, o morto, o que há de mecânico na natureza; o mundo inorgânico, entretanto, só pode adquirir sentidos através daquilo que lhe é superior, e, em última análise, do Espírito (BORNHEIM, 2008, p. 101).

Nada há de morto ou estático na natureza, pois se deve pensá-la como um sistema orgânico, como um todo. Cada elemento constituinte faz parte desse todo e colabora para a sua produção: “Os corpos mortos não passam de ensaios malogrados da natureza em seu caminho para a vida, para a alma cósmica. Todos os produtos da natureza são momentos da atividade fundamental que governa a natureza” (BORNHEIM, 2008, p.101). Em relação ao todo, a água, a rocha, o fogo, a árvore e tantos outros elementos, são as partes que colaboram para formá-lo. Todos participam da mesma essência. Como Schelling afirma no aforismo 164:

“Deus é – enquanto unidade, enquanto infinidade e enquanto absoluta identidade de ambas – somente uma e a mesma essência indivisível. Ele é totalmente cada uma e, contudo, nenhuma isoladamente ou sem a outra” (SCHELLING, 2010, p.77).

Por isso, podemos conceber a natureza alencarina a partir desse quadro de multiplicidade de Schelling. Alencar faz uso dos diversos elementos naturais de forma que eles participam de uma ordem estabelecida. Nos seus romances indianistas, e nos demais, o autor valoriza cada componente do ambiente natural. O embate entre Peri e uma onça, em *O Guarani*, ilustra essa noção de multiplicidade entre os seres, os quais podem possuir uma diferença aparente, mas que, na verdade, comungam de uma mesma substância absoluta.

Sobre a alvura diáfana do algodão, a sua pele, cor de cobre, brilhava com reflexos dourados; os cabelos pretos cortados rentes, a tez lisa, os olhos grandes com os cantos exteriores erguidos para a frente; a pupila negra, móbil, cintilante; a boca forte mas bem modelada e guarnecida de dentes alvos, davam ao rosto pouco oval a beleza inculta da graça, da força e da inteligência.

Tinha a cabeça cingida por uma fita de couro, a qual se prendiam do lado esquerdo duas plumas matizadas, que descrevendo uma longa espiral, vinham roçar com as pontas negras o pescoço flexível.

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.

[...]

Neste instante erguia a cabeça e fitava os olhos numa sebe de folhas que elevava a vinte passos de distância, e se agitava imperceptivelmente.

Ali, por entre a folhagem, distinguiam-se ondulações felinas de um dorso negro, brilhante, marchetado de pardo; às vezes viam-se brilhar na sombra dois raios vítreos e pálidos, que semelhavam os reflexos de alguma cristalização de rocha, ferida pela luz do sol.

Era uma onça enorme; de garras apoiadas sobre um grosso ramo de árvore, e pés suspensos no galho superior, encolhia o corpo, preparando o salto gigantesco.

Batia os flancos com a larga cauda, e movia a cabeça monstruosa, como procurando uma aberta entre a folhagem para arremessar o pulo; uma espécie de riso sardônico e feroz contraía-lhe as negras mandíbulas, e mostrava a linha de dentes amarelos; as ventas dilatadas aspiravam fortemente e pareciam deleitar-se já com o odor do sangue da vítima.

O índio, sorrindo e indolentemente encostado ao tronco seco, não perdia um só desses movimentos, e esperava o inimigo com calma e serenidade do homem que contempla uma cena agradável: apenas a fixidade do olhar revelava um pensamento de defesa.

Assim, durante um curto instante, a fera e o selvagem mediram-se mutuamente, com os olhos nos olhos um do outro; depois o tigre agachou-se, e ia formar o salto quando a cavalgata apareceu na entrada da clareira.

Então o animal, lançando ao redor um olhar injetado de sangue, eriçou o pelo, e ficou imóvel no mesmo lugar, hesitando se devia arriscar o ataque.

O índio que ao movimento da onça acurvara ligeiramente os joelhos e apertara o forcado, endireitou-se de novo; sem deixar a posição, nem tirar os olhos do animal, viu a banda que parara à sua direita.

Estendeu o braço e fez com a mão um gesto de rei, que rei das florestas ele era, intimando aos cavaleiros que continuassem a sua marcha.

Como porém o italiano, com o arcabuz em face, procurasse fazer a pontaria entre as folhas, o índio bateu com o pé no chão em sinal de impaciência, e exclamou apontando para o tigre, e levando a mão ao peito:

– É meu!... meu só!

Estas palavras foram ditas em português com uma pronúncia doce e sonora, mas em tom de energia e resolução.

[...]

O tigre, que observava os cavaleiros, imóvel, com o pelo eriçado, não ousara investir nem retirar-se, temendo expor-se aos tiros dos arcabuzes; mas apenas viu a tropa distanciar-se e sumir-se no fundo da mata, solto um novo rugido de alegria e contentamento.

Ouviu-se um rumor de galhos que se espedaçavam como se uma árvore houvesse tombado na floresta, e o vulto negro da fera passou no ar; de um pulo tinha ganho outro tronco e metido entre ela e o seu adversário uma distância de trinta palmos.

O selvagem compreendeu imediatamente a razão disto: a onça, com os seus instintos carniceiros e a sede voraz de sangue, tinha visto os cavalos e desdenhava o homem, fraca presa para saciá-la.

Com a mesma rapidez com que formulou este pensamento, tomou da cinta uma flecha pequena e delgada como espinho de ouriço, e esticou a corda do grande arco, que excedia de um terço à sua altura.

Ouviu-se um forte sibilo, que foi acompanhado por um bramido da fera; a pequena seta despedida pelo índio se cravara na orelha, e uma segunda, açoutando o ar, ia ferir-lhe a mandíbula inferior.

O tigre tinha-se voltado ameaçador e terrível, aguçando os dentes uns nos outros, rugindo de fúria e vingança: de dois saltos aproximou-se novamente.

Era uma luta de morte a que ia se travar; o índio o sabia, e esperou tranquilamente, como da primeira vez; a inquietação que sentira um momento do que a prese lhe escapasse, desaparecera: estava satisfeito.

Assim, estes dois selvagens das matas do Brasil, cada um com as suas armas, cada um com a consciência de sua força e de sua coragem, consideravam-se mutuamente como vítimas que iam ser imoladas.

O tigre desta vez não se demorou; apenas se achou a coisa de quinze passos do inimigo, retraiu-se com uma força de elasticidade extraordinária e atirou-se como um estilhaço de rocha, cordada ao raio.

Foi cair sobre o índio, apoiado nas largas patas de detrás, com o corpo direito, as garras estendidas para degolar a sua vítima, e os dentes prontos a cortar-lhe a jugular.

A velocidade deste salto monstruoso foi tal que, no mesmo instante em que viram brilhar entre as folhas os reflexos negros de sua pela azevichada, já a fera tocava o chão com as patas.

Mas tinha em frente um inimigo digno dela, pela força e agilidade.

Como a princípio, o índio havia dobrado um pouco os joelhos, e segurava na esquerda a longa forquilha, sua única defesa; os olhos sempre fixos magnetizavam o animal. No momento em que o tigre se lançara, curvou-se ainda mais, e fugindo com o corpo apresentou o gancho. A fera, caindo com a força do peso e a ligeireza do pulo sentido o forçado cerrar-lhe o colo, e vacilou.

Então, o selvagem, distendeu-se com a flexibilidade da cascavel ao lançar o bote: fincando os pés e as costas no tronco, arremessou-se e foi cair sobre o ventre da onça, que, subjugada, prostrada de costas, com a cabeça presa ao chão pelo gancho, debatia-se contra o seu vencedor, procurando debalde alcança-lo com as garras.

Esta luta durou minutos; o índio, com os pés apoiados fortemente nas pernas da onça, e o corpo inclinado sobre a forquilha mantinha assim imóvel a fera, que há pouco corria a mata não encontrando obstáculos à sua passagem.

Quando o animal, quase asfixiado pela estrangulação, já não fazia senão uma fraca resistência, o selvagem, segurando sempre a forquilha, meteu a mão debaixo da túnica e tirou uma corda de ticum que tinha enrolada à cintura em muitas voltas.

Nas pontas desta corda havia dois laços que ele abriu com os dentes e passou as patas dianteiras ligando-as fortemente uma à outra; depois fez o mesmo às pernas, e acabou por amarrar as duas mandíbulas, de modo que a onça não pudesse abrir a boca.

Feito isto, correu a um pequeno arroio que passava perto; e enchendo de água uma folha de cajueiro bravo, que tornou cova, veio borrifar a cabeça da fera. Pouco a pouco o animal ia tornando a si; e o vencedor aproveitava este tempo para reforçar os laços que o prendiam, e contra os quais toda a força e agilidade do tigre seriam impotentes (ALENCAR, 1951c, p. 100-107, grifos nossos).

O embate entre o índio e a onça é mais uma ação cinematográfica bem ao estilo alencarino de minúcia e colorido. Ambos mostram consciência das suas atitudes e do espaço. Peri é semelhante a um herói clássico, evidenciando o caráter natural do seu primitivismo; a onça opera com paciência a espera do momento perfeito para agir. No texto, notamos que o autor tem o cuidado de manter uma relação entre o homem e o animal. Até o momento da captura da onça por Peri, vê-se que tanto o felino como o homem é descrito majestosamente; mas Alencar, sempre cuidadoso, lembra que: “estes dois selvagens das matas do Brasil, cada um com as suas armas, cada um com a consciência de sua força e de sua coragem, consideravam-se mutuamente como vítimas que iam ser imoladas” (ALENCAR, 1951c, p. 100-107). Ou melhor, o autor deixa evidente a diferença aparente que ambos possuem. O corpo também é arma: a agilidade, a flexibilidade, o silêncio e a presa.

A natureza em *Iracema* também pode ser pensada como múltipla. Ainda que a índia tabajara seja a portadora do segredo da jurema e, portanto, representação da sua nação; ela é só um dos seres que ajuda a compor a natureza. O poder de escolha da personagem a torna um indivíduo com total liberdade. O homem em integração com a natureza não é parte de um sistema metódico e automático. Muito pelo contrário, a plenitude nessa esfera dá liberdade de trânsito em variados espaços. A natureza fornece as informações necessárias para que ela possa transitar entre florestas e bosques de forma harmoniosa.

Era de jurema o bosque sagrado. Em torno corriam os troncos rugosos da árvore de Tupã; dos galhos pendiam ocultos pela rama escura os vasos do sacrifício; lastravam o chão as cinzas de extinto fogo, que servira à festa da última lua.
Antes de penetrar o recôndito sítio, a virgem que conduzia o guerreiro pela mão, hesitou, inclinando o ouvido sutil aos suspiros da brisa. Todos os ligeiros rumores da mata tinham uma voz para a selvagem filha do sertão. Nada havia, porém, de suspeito no intenso respiro da floresta (ALENCAR, 1951b, p. 46-47, grifos nossos).

Não há uma nítida separação entre a personagem e a natureza. Aquele bosque sagrado era da virgem tabajara, pois sua missão era preparar o licor para os rituais da sua nação. Desta forma, por ser a uma espécie de guardiã²⁰, Iracema mantém uma relação íntima

²⁰ Também podemos pensar Iracema como um xamã, indivíduo sobre-humano e cujos poderes são adquiridos fora do mundo empírico. Ela, então, seria a mediadora entre os tabajaras e a natureza, entre os tabajaras e o sobrenatural. O xamã tem o poder de transitar tanto no mundo dos homens como no mundo da natureza. Os humanos, ao longo de suas vidas, acumulam atributos de diferentes domínios cósmicos e se constroem através deles. O xamã vivencia, compartilha e se comunica continuamente com estes domínios. Ele detém o papel de

com o seu Deus Tupã. No seu trânsito, ela mostra que conhece o espaço no qual se desloca. No seu ir e vir, os rumores da floresta fornecem informações para que a índia busque lugares seguros. A natureza alencarina ganha proporções organicistas, pois tem vida, voz e ação dentro do texto: “Era o tempo em que o doce Aracati chega do mar e derrama a deliciosa frescura pelo árido sertão. A planta respira; um suave arrepio eriça a verde coma da floresta” (ALENCAR, 1951b, p. 45).

A formosa indiana alencarina comunga da natureza a ponto de se deslocar silenciosamente, sem interferir no curso mesmo da natureza. E quando há a presença de elementos estranhos, as florestas são encarregadas de manifestar a invasão, e Iracema tem a capacidade de perceber:

Iracema passou entre as árvores silenciosa como uma sombra; seu olhar cintilante coava entre as folhas, quais frouxos raios de estrelas; ela escutava o silêncio profundo da noite e aspirava as auras sutis que aflavam.

Parou. Uma sombra resvalava entre as ramas; e nas folhas crepitava um passo ligeiro, se não era o roer de algum inseto. A pouco a pouco o tênue rumor foi crescendo e a sombra avultou (ALENCAR, 1951b, p. 49).

Tal como Iracema, Peri conhece todos os rumores das florestas. Qualquer que seja o lugar onde o índio esteja ele tem conhecimento do espaço. No capítulo X, d’*O Guarani*, Peri acompanha Ceci e Isabel para que as duas, com segurança, possam tomar banho no rio. Para isso, o índio sempre se localiza no espaço de forma que tenha total conhecimento dos murmúrios da floresta.

Peri, com o seu arco, companheiro inseparável e arma terrível na sua mão destra, sentava-se longe à beira do rio, numa das pontas mais altas do rochedo ou no galho de alguma árvore, e não deixava ninguém aproximar-se num raio de vinte passos do lugar onde as moças se banhavam.

Quando algum aventureiro por acaso transpunha esse círculo que o índio traçava com o olhar em redor de si, Peri na posição sobranceira em que se colocara o percebia imediatamente (ALENCAR, 1951b, p. 152).

Posteriormente, no texto, quando está em busca da índia que o feriu com uma flecha durante o banho das filhas de D. Antônio de Mariz, o rei das florestas é capaz de perceber as máculas na natureza como pistas para a sua empreitada.

Por muito tempo sentiu as pegadas da índia pelo meio do mato com rapidez e uma certeza incriveis para quem não conhecer a facilidade com que os selvagens percebem os mais fracos vestígios que deixam as pisadas de um animal qualquer.

Um ramo quebrado, o capim batido, as folhas secas espalhadas e partidas, um galho que ainda se agita, as pérolas do orvalho desfeitas, são aos olhos exercidos o mesmo

intermediador por excelência. O xamã é um ser pleno: vive na sua tribo, compartilha do reino dos animais, do sobrenatural e tem a capacidade de manipular os diferentes domínios.

que uma linha traçada na floresta, e que eles seguem sem hesitação (ALENCAR, 1951b, p. 180).

Diante dessas proposições, Alencar parece desenvolver no seu texto um “idealismo absoluto”, concebendo a natureza como um sistema fundamentado no próprio absoluto. É a tentativa de ver a obra de arte como reflexo do que nenhum outro entendimento pode refletir, o que eleva a criação artística a condição de filosofia, pois ela se torna síntese desse absoluto; nos seus textos, José de Alencar apresenta a produção da natureza e uma verdade que não pode ser descortinada, sendo capaz de nos fazer questionar sobre a concepção de que a arte é imitação.

Alencar tem a necessidade de uma linguagem que possa voltar à natureza em forma de poesia. Portanto, a produção artística é considerada como meio para um contato com um mundo que não pode ser objetivado. Como afirma Maurice Merleau-Ponty (2000), “a arte é essa experiência da identidade do sujeito e do objeto. Não se sabe mais o que é fato e o que é ideia: tudo se liga numa produção” (MERLEAU-PONTY, 2000, p. 75). Noções semelhantes à filosofia da natureza de Schelling, que, por sua vez, as compara com a matemática, ressaltando que as explicações estão nas coisas em si. O alemão diz:

Do lado do conhecimento especulativo da natureza, considerado como tal, ou como física especulativa, a filosofia-da-natureza não tem nada de semelhante antes dela, e por isso se quis apresentar como tal a física matemática de Le Sage, a qual, como todas as teorias ao atomísticas, é uma teia de ficções empíricas e de hipóteses arbitrárias, sem nenhuma filosofia. O que a antiguidade tenha legado de aparentado com ela está, em grande parte, perdido. Com a filosofia-da-natureza começa – depois do modo cedo e sem ideias da investigação natural que se estabeleceu universalmente desde a corrupção da filosofia de Bacon e da Física por Boyle e Newton – conhecimento superior da natureza; forma-se um novo órgão de intuição e de concepção da natureza. Quem se elevou à perspectiva da filosofia-da-natureza, quem possui a intuição que ela requer em seu método, dificilmente poderá de deixar de admitir que ela põe em condições de resolver, com segurança e necessidade, exatamente os problemas que pareciam impenetráveis à investigação da natureza até agora, *embora, sem duvida, em um campo inteiramente outro que aquele em que se havia procurado por sua solução*. Aquilo em que a filosofia-da-natureza se distingue de tudo o que, até agora, se denominou *teorias* dos fenômenos naturais é que estas inferiam dos fenômenos aos fundamentos, pautavam as causas pelos efeitos, para, posteriormente, derivar daquelas. Sem levar em conta o círculo eterno em que firmam aqueles esforços estéreis, as teorias dessa espécie, mesmo quando alcançavam seu (ponto) supremo, só podiam demonstrar uma possibilidade de que fosse assim, mas nunca a necessidade. (SCHELLING, 2010, p. 71).

Por isso, podemos falar de um caráter não mecanicista da natureza em Alencar, pois se pode ver inteligibilidade nela mesma tal qual Schelling, quando sua filosofia da natureza, além de uma dimensão especulativa, também é uma prática e uma poética, na tentativa de superar a visão binária sujeito-objeto.

Do mesmo modo, para o autor alemão, a matéria sempre foi divina, portanto Deus se faz natureza e por isso tudo é uma mesma matéria com uma força divina. Schelling elabora a noção de primeiro ente ou *primum existens*, colocando o caos como princípio ou potência criadora – o Universo surge a partir de um processo de dissonância. Isto posto, vê no mundo a criação artística do Absoluto, considerando a experiência estética o melhor canal para conseguirmos compreender o próprio Absoluto. Ele vê a arte como um *organon* que conduz à revelação do absoluto. Mediante a obra de arte poderá ser realizada a comunhão com Deus.

Entre o mundo da natureza e o reino dos espíritos já foi estabelecida a harmonia, pois são esferas que repousam sobre a unidade do Espírito. Schelling fala, agora, não apenas em harmonia, mas também em identidade desses dois mundos. E o Absoluto deve ser a Identidade dessa Identidade; coincidência pura e absoluta do sujeito e do objeto, o lugar onde tudo se perde no indiferenciado, mas uma indiferença que permite compreender, a partir de sua coincidência, o mundo do sujeito e o do objeto. Com outras palavras: influenciado por Bruno e por Spinoza, Schelling chega a uma posição panteísta (BORNHEIM, 1959, p. 104).

2.6 “A linguagem luta para se tornar natureza”

Em *O Guarani*, e principalmente em *Iracema*, criando uma relação panteísta, Alencar vale-se de um forte lirismo, ao promover o enlace poético entre significado e significante, por meio de comparações, metáforas ou símiles: “tomando como princípio de expressão traduzir a emoção e o sentimento do primitivo, o símile foi usado com tal abundância que o próprio romancista, na carta que encerra a primeira edição anota entre os defeitos do livro ‘um excesso de comparações’” (PROENÇA, 1979, p. 244).

O uso da metáfora ou comparações, por exemplo, é um recurso importante para composição de um mundo edênico. Observando *Iracema*, notamos que em cada parágrafo encontramos, pelo menos, uma manifestação metafórica: “O sono da manhã pousava nos olhos do Pajé, como névoas de bonança pairam ao romper do dia sobre as profundas cavernas da montanha” (ALENCAR, 1951b, p. 57); “Martim se embala docemente; e, como a alava rede que vai e vem, sua vontade oscila de um a outro pensamento” (ALENCAR, 1951b, p. 85); “A filha dos sertões era feliz como a andorinha que abandona o ninho de seus pais e peregrina para fabricar novo ninho [...]” (ALENCAR, 1951b, p. 117) A recorrência da metáfora em *Iracema* é maior do que em *O Guarani* devido àquele ser considerado um poema em prosa, o que justifica sua linguagem fortemente poética, tornando o texto mais colorido.

A integração entre natureza e homem nos romances é colaborada tanto pelo conteúdo quanto pela forma; ou melhor, no livro, Alencar cita uma série de costumes dos

primitivos que colaboram para firmar a harmonização entre os seres; aliada aos recursos linguísticos que dão mais poeticidade ao texto.

Já em *Ubirajara*, há uma preocupação mais etnográfica na descrição e análise dos usos e costumes indígenas. Portanto, a linguagem se materializa mais objetiva e em um tom menos poético. Mas, ainda assim, o livro pode ser considerado “o mais autenticamente indianista de todos eles [os romances indianistas], pois recuperaria a pureza do mundo indígena, pré-cabralino, ainda não “contaminado”. Poderia marcar também o início coerente de um ciclo que desse conta dos momentos iniciais da colonização, desde que houvesse correspondência entre as datas de publicação dos três romances e o tempo histórico da matéria neles narrada (BASTOS, 2012, p. 49-50). A natureza, neste livro, é caminho para que o autor de *Alfarrábios* penetre no passado primitivo brasileiro. Como afirma Amael Oliveira (2009)

Ubirajara surge, então, como fruto do esforço consciente de elaboração de uma memória anterior à história do país, período em que a terra que seria colônia de Portugal era dominada pelas tribos indígenas. Para chegar a esse momento, porém, Alencar teve que ir de encontro à tradição deixada pelos cronistas do descobrimento, isto porque, para os navegantes, os índios das terras brasileiras eram muito mais feras selvagens que seres humanos. Contra o discurso de Alencar, despontava um legado de preconceito e discriminação que o escritor cearense teve de combater para dar relevo a seu projeto nacionalista (OLIVEIRA, 2009, p. 02).

A narrativa funciona como uma metáfora da recente nação brasileira, construindo uma representação mítica. Em *Ubirajara*, não há estranhamento diante da natureza selvagem e primitiva. Há nesta obra indianista uma harmonia entre o homem e a natureza, harmonia que é afetada pela própria dinâmica interna de disputas culturais entre as tribos. A ausência de conflito entre o civilizado e o índio se desfaz quando Alencar regressa ao mítico. Ainda que vejamos o primeiro contato entre o europeu e o gentio em *Iracema*, graças à linguagem poética, isso não é suficiente para desestruturar a ambiência mítica e integralista da obra. Como afirma Marcelo Peloggio e Ana Márcia Alves Siqueira (2014)

Por outro lado, a força poética do texto alencarino, em *Iracema*, como já foi mostrado, sustentará o mítico, com a unificação moral completa e harmônica entre a natureza, o modo de ser e o belo artístico constituindo um exemplo bem realizado de cultivo do homem moral. O amor incondicional de Iracema leva-a a fazer escolhas que resultam em sofrimento e o abandono dos seus; em nenhum momento, porém, a heroína tabajara volta atrás em suas determinações. O filho da dor – Moacir –, símbolo magistral do sacrifício que gera um fruto benfazejo, constitui exemplo dos mais significativos do cultivo mesmo do ideal, conforme afirmado acima (PELOGGIO; SIQUEIRA, 2014, p. 110).

Em *O Guarani*, é travado o embate entre o índio e o homem civilizado, havendo oscilações: quando Peri está penetrado nas matas seculares ou em luta constante contra as peripécias da narrativa, podemos perceber que ele se mostra como um integrado e verdadeiro

rei das florestas; mas quando está em face de Ceci e de D. Antônio de Mariz, o índio mostra sua total submissão – não porque o fidalgo impõe essa condição, mas pela devoção e pelo amor à filha do português. Contudo, como já foi dito, no início deste capítulo, Alencar resolve essa oscilação quando regressa, nas derradeiras páginas do livro, para um tempo mítico e imemorial, dissolvendo a estrutura social e a historicidade.

José de Alencar, portanto, mostra nos seus romances indianistas o completo domínio da técnica romanesca, quando também consegue integrar o homem ao ambiente artístico. Buscou uma linguagem que se assemelhasse a natureza, sempre seguindo o viés da sensibilidade poética; mas nunca criando um texto incoerente ou sem lógica; pelo contrário, o conteúdo depositado em seus textos é fruto de uma racionalidade meticulosa. Por isso, no caso dos romances indianistas, rechaçamos a ideia de que a linguagem de José de Alencar é excessivamente descritiva, ou melhor, de que os elementos sobram, de que o autor cearense peca por exagerar. Como mostramos, os elementos descritos nas obras têm o objetivo de colaborar para criar uma linguagem densamente lírica capaz de transformar o texto alencarino em ideia. Se há excessos em *Iracema*, o que seria do romance da virgem dos lábios de mel sem o lirismo, sem o acabamento formal e a expressão primitiva?

O indianismo de Alencar apresenta uma linguagem baseada na constante celebração de imagens da natureza, agindo como elementos de comparação para conceitos, atitudes e gestos dos personagens alencarinos. É uma linguagem que desperta os sentidos no leitor.

O MUNDO NOS ENVOLVE

*O mundo nos envolve; tarde ou antes,
Na compra e venda esvai-se nosso bem;
Pouco de nossa a Natureza tem;
Jogamos a alma fora, vis mercantes!
Os mares, que ao luar se expõem galantes,
O uivante vendo, que ora está, porém,
Encolhido qual flor dormente além...
Disso, de tudo, estamos dissonantes;
Nada nos move. – Oh Deus! Antes fosse eu
Algum pagão em gasta fé nutrido!
Assim, num doce prado, qual ateu
Jamais me sentiria tão perdido:
Iria ver no mar surgir Proteu,
E ouvir Tritão no búzio retorcido.*

(William Wordsworth)

CAPÍTULO 3

SIMILITUDES ENTRE OS ROMANCES INDIANISTAS E AS EPOPEIAS HOMÉRICAS

3.1 A teoria do romance

A teoria do romance, de Georg Lukács, foi esboçada nos anos de 1914-1915 e só mais tarde publicada em forma de periódico, em 1916, – *Revista de estética e de história geral da arte* – e em 1920 como livro. Segundo o prefácio do autor, o livro surgiu a partir da eclosão da guerra de 1914: “o efeito que a aclamação da guerra pela social-democracia exercera sobre a inteligência de esquerda” (LUKÁCS, 2010, p. 07). O livro pode ser considerado um dos mais importantes escritos da sua fase inicial. Nele o autor desenvolve cuidadosamente o conceito de épica como resultado da integração do indivíduo na comunidade, em que não havia uma separação entre as possíveis aventuras do herói e a história da comunidade, sendo o indivíduo ficcional inseparável daquela: “O herói da epopeia nunca é, a rigor, um indivíduo. Desde sempre se considerou traço essencial da epopeia que seu objeto não é um destino pessoal, mas o de uma comunidade” (LUKÁCS, 2010, p. 67).

Fazendo uso da premissa de que em *A teoria do romance* a estética é metafísica, Lukács realiza uma descrição filosófica dos gêneros literários.

De agora em diante, qualquer ressurreição do helenismo é uma hipóstase mais ou menos consciente da estética em pura metafísica: um violar e um desejo de aniquilar a essência de tudo que é exterior à arte, uma tentativa de esquecer que a arte é somente uma esfera entre muitas, que ela tem, como pressupostos de sua existência e conscientização, o esfacelamento e a insuficiência do mundo (LUKÁCS, 2010, p. 35).

A tese mais importante do livro do filósofo húngaro, e que se coaduna com esta seção, é de uma continuidade possível entre a épica e o romance, tratando ambos como espécies históricas do gênero epopeia – e faz ainda uma diferenciação deste com a tragédia²¹. A épica estaria dentro de um mundo de sentido “palpável e abarcável com a vista” (LUKÁCS, 2010, p. 29) e o romance seria “a imagem especular de um mundo que saiu dos trilhos” (LUKÁCS, 2010, p. 14). Ou ainda,

²¹ Neste trabalho essa diferenciação será posta de lado por, diretamente, não se relacionar com a nossa proposta. Para fins de esclarecimento, em termos gerais, a diferença é que na literatura épica a questão estrutural da trama é de como a existência se torna essência; já na tragédia, de como a essência se torna existência. Nesta o personagem já apresenta sua essência estabelecida, e na épica a essência não está determinada na sua totalidade, portanto, necessita da existência.

Epopéia e romance, ambas as objetivações da grande épica, não diferem pelas intenções configuradoras, mas pelos dados histórico-filosóficos com que se deparam para a configuração. O romance é a epopeia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade (LUKÁCS, 2010, p. 55).

Épica é um poema que celebra, na forma de uma narrativa contínua, os feitos de um ou mais personagens heroicos da história de um povo. O protagonista, geralmente, protegido pelos deuses, realiza feitos sobre-humanos em viagens maravilhosas e batalhas. Estas aventuras formam um todo orgânico, estruturado em episódios – que podem apresentar certa predileção lúdica –, possuem um cenário cósmico e harmônico, e intervenção do supernatural para a resolução da trama; além de exigir coragem do herói no enfrentamento das peripécias. Como afirma Wolfgang Kayser (1976), “Personagens, evento e espaço são as três substâncias com as quais se constrói o mundo épico. Como tal pode acontecer, explica-o a investigação da estrutura das obras em que foi construído um mundo épico” (KAYSER, 1976, p. 396).

O romance é, resumidamente, uma narrativa longa na qual as personagens são mostradas em um processo de desenvolvimento pessoal resultado dos eventos da trama. Se a epopeia se dirigia a um auditório, agora o foco é o leitor solitário e por isso há uma modificação na estrutura narrativa:

As personagens já não contêm tanta universalidade como Ulisses, o rei, o favorito dos deuses, o Grego de regresso ao lar, – são figuras particulares, *pessoais*: Tom Jones, Yorick, David Copperfield [...] Quando morre Madame Bovary, é caso bem diverso do que quando morre Heitor ou Kriemhilde. E quando o herói no *Elói* de Gaspar Simões sonha, é bem diferente do que quando Vasco da Gama sonha n’*Os Lusíadas*. O espaço, é claro, mantém-se como elemento estrutural do mundo; mas, até quando quer ser tão vasto como na epopeia, reduz-se ao espaço em que vivem os indivíduos e se fazem experiências pessoais; no melhor dos casos, um espaço portador e talvez gerador de grandes acontecimentos (KAYSER, 1976, p. 399, grifo do autor).

O romance é uma forma plástica e não se reduz, em termos formais, a convenções estruturais específicas. Ou melhor, diferente da epopeia, o romance não é regido por leis universais preestabelecidas, sua forma é predisposta à quebra e à mutação, alargando, consideravelmente, sua temática – interessa-se por conflitos sociais, políticos e psicológicos. A partir do século XIX, ele se torna um gênero problemático e a mais complexa forma literária dos tempos modernos.

Ao mundo do romance, ou melhor, ao mundo moderno, Lukács contrapõe o mundo épico. Neste, o herói épico é dotado de um profundo conhecimento do espaço que o circunda – ele é herói por tomar o lugar que lhe foi reservado como representante da sua

comunidade. Antes mesmo de sair para suas expedições, aventuras e encarar o seu destino, ele sabe que voltará para casa com sucesso, pois tem consciência da proteção dos deuses²²: “Ao sair em buscas de aventuras e vencê-las, a alma desconhece o real tormento da procura e o real perigo da descoberta, e jamais põe a si mesmo em jogo [...]” (LUKÁCS, 2010, p. 26). Ou, se morrer, como foi o caso de Heitor, na *Iliada*, será de forma grandiosa para que ele seja coroado permanentemente com heroísmo, cunhando na história da nação o seu nome ao lado de grandes atos nobres. A literatura épica reflete a integração entre destino e alma.

Quando a alma ainda não conhece em si nenhum abismo que a possa atrair à queda ou a impelir a alturas ínvias, quando a divindade que preside o mundo e distribui as dádivas desconhecidas e injustas do destino posta-se juntos aos homens, incompreendida mas conhecida, como o pai diante do filho pequeno, então toda a ação é somente um traje bem-talhado da alma. Ser e destino, aventura e perfeição, vida e essência são então conceitos idênticos. Pois a pergunta da qual nasce a epopeia como resposta configuradora é: *como pode a vida tornar-se essencial?* E o caráter inatingível e inacessível de Homero – e a rigor apenas os seus poemas são epopeias – decorre do fato de ele ter encontrado a resposta antes que a marcha do espírito da história permitisse formular a pergunta. (LUKÁCS, 2010, p. 26-27, grifos nossos).

No romance, o herói perde toda essencialidade e descobre o tormento da existência. A totalidade do mundo épico foi perdida, e ele encontra-se no mundo desencontrado e caótico. O herói deixa de realizar os feitos de uma comunidade e passa a tentar realizar o seu próprio projeto existencial, ou seja, ele passa a ser motivado pelas suas escolhas individuais. Lukács chamou o romance de a “forma da virilidade madura”: “isso significa que a completude de seu mundo, sob a perspectiva objetiva, é uma imperfeição, e em termos da experiência subjetiva uma resignação” (LUKÁCS, 2010, p. 71). Para ele, o mundo contingente e o herói problemático são “mutuamente condicionantes”.

A forma romanesca seria o resultado de forças histórico-filosóficas que vêm configurando a sociedade há alguns séculos, alimentando a subjetividade do homem. A realidade do indivíduo tornou-se centrada nele mesmo e em como ele se relaciona com a sociedade. Nesse sentido, surge um abismo entre exterioridade e interioridade. O homem não consegue mais abarcar com a vista o mundo circundante e, por isso, volta-se para dentro de si para procurar as respostas às suas perguntas. Por outro lado, o texto épico tem todas as condições de narrar o homem e suas aventuras, visto que o conteúdo essencial da epopeia é relacionado à totalidade do mundo: “o grego conhece somente respostas, mas nenhuma

²² Tentando voltar para Ítaca, Ulisses, na *Odisseia*, vivencia vinte anos de aventuras, nas quais passa por grandes perigos; em diversos episódios, podemos ver a intervenção divina – a deusa Palas Atena, por exemplo – para protegê-lo de um destino fatal. Na *Iliada* o mesmo acontece com Aquiles e Heitor: os heróis vão à guerra com toda coragem e bravura, mesmo que isso signifique a morte; durante o conflito entre gregos e troianos, vários deuses auxiliam os heróis durante a guerra, e nesse caso, de maneira bastante ativa.

pergunta, somente soluções (mesmo que enigmáticas), mas nenhum enigma, somente formas, mas nenhum caos” (LUKÁCS, 2010, p. 27).

Do mesmo pensamento partilha Mme de Staël (1992), no texto intitulado “Da poesia clássica e da poesia romântica”, no qual divide a literatura em dois eixos: a poesia clássica e a poesia moderna, e considera essa divisão correspondente às duas eras da humanidade: a anterior e a posterior ao Cristianismo. Para ela, o acontecimento era fundamental na Antiguidade, uma vez que não permitiria espaço para que o homem pudesse refletir e, assim, pudesse sempre estar em profunda identificação com a natureza. Tudo era ação e a própria consciência era projetada em objetos exteriores. Já os modernos, impulsionados pelo Cristianismo, voltaram-se para si mesmos, acarretando no alargamento da alma – os estados de ânimo.

Essa divisão da autora francesa é determinada por fatores geográficos, históricos, religiosos e sociais, por isso, declara que a simplicidade artística dos antigos pode ser imitada pelos modernos, mas estes não atingiriam o êxito daqueles e resultariam em uma obra fria e sem abstração.

A poesia pagã deve ser simples e viva como os objetos exteriores; a poesia cristã necessita das mil cores do arco-íris para não se perder nas nuvens. A poesia dos antigos é mais pura como arte, a dos modernos no faz verter mais lágrimas; mas, para nós, a questão não se põe entre a poesia clássica e a poesia romântica, mas entre a imitação de uma e inspiração de outra. A literatura dos antigos é, entre os modernos, uma literatura transplantada; a literatura romântica ou cavalheiresca é autóctone e foram a nossa religião e as nossas instituições que a fizeram eclodir (STÄEL, 1992, p. 88).

3.2 José de Alencar: entre o romance e a epopeia

Pode-se afirmar que o romance é uma das mais ricas criações artísticas da literatura moderna, surgindo muito antes do próprio termo. Não nos interessa aqui fazer uma altercação histórica do amadurecimento da forma romanesca, mas sim, do momento da sua proliferação, que encontra solo fértil para seu amadurecimento: o Romantismo. Há uma mudança histórica, social, econômica e até religiosa muito importante que contribui para o advento do romance: o burguês torna-se o centro, o personagem principal dessa nova literatura. E é nesse contexto, que o romance se consolida como a grande forma literária, pronta para exprimir os múltiplos aspectos do homem e do mundo:

[...] quer como romance psicológico, confissão e análise das almas (*Adolphe* de Benjamin Constant), quer como romance histórico, ressurreição e interpretação de épocas pretéritas (romances de Walter Scott, Victor Hugo, Herculano), quer como

romance poético e simbólico (*Heinrich von Ofterdingen* de Novalis, *Aurélia* de Gérard de Nerval), quer como romance de análise e crítica da realidade contemporânea (romances de Balzac, Charles Dickens, Georg Sand, etc.). O romance assimilara sincreticamente diversos gêneros literários, desde o ensaio e as memórias até à crônica de viagens; incorpora múltiplos registros literários, revelando-se apto quer para a representação da vida quotidiana, quer para a criação de um atmosfera poética, quer para a análise de uma ideologia. (VITOR MANUEL, 1979, p. 259).

Ainda que tenha um momento histórico-filosófico diverso do Europeu, o Brasil foi um país onde o romance proliferou rapidamente.

Nesse contexto, José de Alencar destaca-se como o maior romancista do século XIX, apresentando uma vasta obra em que exprimiu os múltiplos aspectos do homem (brasileiro) e do nosso país.

Já que, segundo Lukács, o romance é a epopeia moderna, os romances indianistas alencarinos *O Guarani*, *Iracema* e *Ubirajara* representariam essa passagem do mundo épico para o moderno. Notadamente, estes romances aduzem características formais do gênero clássico: “A epopeia dá forma a uma totalidade de vida fechada a partir de si mesma, o romance busca descobrir e construir, pela forma, a totalidade oculta da vida” (LUKÁCS, 2010, p. 60). Verifica-se que as características dos textos alencarinos que nos remetem ao mundo épico, servem para abrandar a atmosfera problemática do momento histórico-filosófico. Os românticos foram responsáveis por produzir, também, uma literatura idealista, justamente para fugir do seu contexto que não os satisfaziam, buscando, mediante a forma artística, construir um mundo que fosse harmônico e cheio de essencialidade. Enquanto que no mundo épico a totalidade estava mergulhada no universo circundante e, portanto, a vida era cheia de sentido, no mundo moderno, a totalidade está rompida e a inessencialidade impera, fazendo do romance um artifício de construção para uma esfera completamente idealizada e que constrói, pela forma, um mundo que na realidade não existe mais.

Ainda no tocante à forma épica, Alencar, nas obras indianistas, transita no plano da forma e do conteúdo. Tem consciência de que o gênero épico não pode mais abarcar o momento histórico-filosófico, pois que percebeu o fracasso da epopeia de Gonçalves de Magalhães; além dele mesmo tentar criar o seu grande poema, mas que não foi além do quarto canto.

Cometi a imprudência quando escrevi algumas cartas sobre a Confederação dos Tamoios de dizer: “as tradições dos indígenas dão matéria para um grande poema que talvez um dia alguém apresente sem ruído nem aparato, como modesto fruto de suas vigílias”.

Tanto bastou para que supusessem que o escritor se referia a si, e tinha já em mão o poema; várias pessoas perguntaram-me por ele. Meteu-me isto em brios literários; sem calcular das forças mínimas para empresa tão grande, que assoberbou dois

ilustres poetas, tracei o plano da obra e a comecei com tal vigor que a levei quase de um fôlego ao quarto canto.
Esse folego susteve-me cerca de cinco meses, mas amorteceu [...] (ALENCAR, 1951b, p. 180).

Anos depois, o autor de *Til* ainda apresenta a mesma ideia. Na famosa polêmica com Joaquim Nabuco, em 1875, nota-se ainda um reflexo das críticas alencarinas feitas nas *Cartas*, e o autor justifica que não prometeu “poema algum, nem sequer tinha ideado naquele tempo” (COUTINHO, 1965, p.178); e também afirma: “Quando escrevi sobre a *Confederação dos Tamoios* entendi, e ainda tenho a mesma ideia, que nossas tradições americanas não deviam ser cantadas no verso clássico, mas em uma prosa numerosa, como a de *Iracema* e *Ubirajara*” (COUTINHO, 1965, p. 178).

Diante disso, abandonou o projeto de criar uma epopeia e partiu para o romance como forma literária ideal para exprimir o mundo idílico dos índios; ou nas palavras de Marcelo Peloggio, “para desatar algumas de suas ideias em sonho, foi ao romance” (PELOGGIO, 2007, p. 01). Como Mme de Stäel afirma:

Os escritores que imitaram os antigos submeteram-se às mais severas regras do jogo; pois, não podendo valer-se nem da própria natureza nem das próprias lembranças, precisaram adequar-se às leis pelas quais as obras-primas dos antigos podem ser adaptadas ao nosso gosto, embora todas as circunstâncias políticas e religiosas que deram origem a estas obras-primas já se tivessem alterado. Mas estas poesias que seguem o modelo dos antigos, por mais perfeitas que sejam, raramente são populares, uma vez que não têm, nos tempos atuais, nada de nacional. (STÄEL, 1992, p. 88)

A autora toca em questões que o próprio Alencar levantou nas missivas e na “Carta ao Dr. Jaguaribe”, no final de *Iracema*. Adequando-se às leis do clássico, ficou impossível para Magalhães cantar verdadeiramente o povo indígena. O mesmo pensamento dirige para Gonçalves Dias, cujo poema, segundo o cearense, mostra selvagens falando a linguagem clássica (ALENCAR, 1951b, p. 179). Era necessário, portanto, conhecer a língua indígena como melhor critério para a nacionalidade da literatura brasileira, pois se o poeta bebesse dessa fonte, com certeza resultaria no legítimo poema nacional. A partir das reflexões a cerca da épica e do romance, dialoga com os românticos e cria as bases para os indianistas.

Em um desses volveres do espírito à obra começada, lembrou-me de fazer uma experiência em prosa. O verso pela sua dignidade e nobreza não comporta certa flexibilidade de expressão, que entretanto não vai mal à prosa a mais elevada. A elasticidade da frase permitiria então que se empregassem com mais clareza as imagens indígenas, de modo a não passarem desapercibidas. Por outro lado, conhecer-se-ia o efeito que havia de ter o verso pelo efeito que tivesse a prosa (ALENCAR, 1951b, p. 181).

Na trilogia indígena, vemos que Alencar faz uso de algumas formas da épica para criar um cenário edênico ideal para a construção do mundo mítico da nossa nação, e são esses esquemas épicos presentes nas suas narrativas que criam uma ambiência de totalidade – os quadros majestosos, por exemplo.

3.2.1 Os quadros dinâmicos à maneira dos clássicos

No capítulo “Culturas Fechadas”, d’*A teoria do romance*, diz Lukács:

[...] totalidade, como *prius* formador de todo fenômeno individual, significa que algo fechado que pode ser perfeito; perfeito porque nele tudo ocorre, nada é excluído e nada remete a algo exterior mais elevado; perfeito porque nele tudo amadurece até a própria perfeição e, alcançando-se, submete-se ao vínculo. Totalidade do ser só é possível quando tudo é homogêneo, antes de ser envolvido em formas; quando as formas não são uma coerção, mas somente a conscientização, a vinda à tona de tudo quanto dormitava como vaga aspiração no interior daquilo a que se devia dar forma; quando o saber é virtude e a virtude, felicidade; quando a beleza põe em evidência o sentido do mundo. (LUKÁCS, 2010, p. 31)

Para ele, esse é o mundo da filosofia grega. Na totalidade épica o mundo é regido por uma mesma substância. Os elementos como o espaço, o tempo e o homem vivem em total harmonia. Na *Odisseia*, de Homero, o herói Odisseu possui uma relação de grande proximidade com os deuses, como fica clara em sua relação com Palas Atena. Por vezes, Homero compara o herói grego a um deus. Odisseu, por exemplo, consegue entrar no reino de Hades, a terra dos mortos, e sair dela com vida. Nota-se, portanto, que não há uma separação do céu, da terra e da região da morte. Parece haver uma continuidade flagrante entre esses espaços. O que é totalmente cindido para nós do mundo moderno, é para os clássicos uma única substância.

Tal esfera imperturbável e impérvia é construída nos romances indianistas alencarinos. Vemos em *O Guarani* e *Iracema* os quadros majestosos que Magalhães, segundo Alencar, privou na sua epopeia. O cearense diz:

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 se vai tratar.

Não se entra em um palácio real por uma portinha travessa, mas por um pórtico grandioso, por um peristilo magnífico, onde a arte delineou algumas dessas belas imagens que infundem admiração (ALENCAR, 1994, p. 160).

Citando os grandes nomes da literatura clássica como Homero, Virgílio, Milton e outros, o autor ainda continua a crítica: “Há pois nestes poemas como causa, ou um grande infortúnio ou um sentimento poderoso como a nacionalidade e a religião, ou um

acontecimento importante como a descoberta de um novo mundo” (ALENCAR, 1994, p. 160).

Em *O Guarani*, no capítulo “Cenário” vemos um grandioso “palácio real”: é a Serra dos Órgãos. Na descrição, Alencar à maneira dos clássicos, abre um imenso painel natural animado. A natureza mostra que está organizada de forma harmônica, e o palco natural onde acontecerá o desenrolar das aventuras de Peri, Ceci, D. Antônio de Mariz e Loredano está armado.

De um dos cabeços da Serra dos Órgãos desliza um fio d’água que se dirige para o norte, e engrossando 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 látigo do senhor*.

Não é neste ugar 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 pelo esparso pelas pontas de rochedo 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 forças* e precipita-se de um só arremesso, *como tigre sobre a presa*.

Depois, *fatigado do esforço supremo*, se estende sobre a terra, e *adormece* numa linda bacia que a natureza formou, e onde o recebe como em um *leito de noiva*, sob as cortinas de trepadeiras e flores agrestes.

A vegetação nessas paragens ostentava outrora todo o seu luxo; florestas virgens se estendiam ao longo das margens do rio, que corria no meio das arcarias de verdura e dos capitéis formados pelos leques das palmeiras.

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. (ALENCAR, 1951c, p. 81-82).

Percebe-se, no trecho acima, que a “pena cinematográfica” do autor de *Diva* abre um quadro panorâmico e, aos poucos, vai focando a “câmera” e esmiuçando os mínimos detalhes da organização da natureza. As imagens vão se formando mentalmente pela riqueza de detalhes. Há ali uma ordem, na qual a natureza se entende consigo mesma – o vassalo e o tributário –, e é assim que a harmonia se mantém. Essa organização, inteiramente viva, é auxiliada pelo uso de adjetivos que mostram o seu movimento em torno de si mesma. natureza, ao estilo romântico, concebida como sublime artista; florestas virgens que não sofrem interferência da máquina do progresso. No melhor gosto alencarino, a natureza é referência dela mesma. O mundo físico em Alencar não é superfície. É arquitetura.

Ainda que construindo um painel dinâmico e extenso, o leitor alencarino não pode deixar de notar, nesses tipos de descrição, a força da natureza nos seus movimentos. A poeticidade, em um primeiro momento, mascara as imagens sublimes do ambiente natural; mas a natureza é impetuosa. Também, seguindo as epopeias, na abertura de *Iracema*, vê-se a potência dos mares na descrição.

Verdes mares bravios de 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;
Serenai, verdes mares, e alisai docemente a vaga impetuosa para que o barco aventureiro manso resvale à flor das águas.
Onde vai a afoita jangada, que deixa rápida a costa cearense, aberta ao fresco terral a grande vela?
Onde vai como branca alcóne buscando o rochedo pátrio nas solidões do oceano?
Três entes respiram sobre o frágil lenho que vai singrando veloce, mar em fora (ALENCAR, 1951b, p. 29).

Nessa sublime entrada de *Iracema*, carregada de lirismo, percebemos o mesmo recurso utilizado em *O Guarani*. Alencar, “poeta primitivo, canta a natureza na mesma linguagem da natureza; ignorante do que se passa nela, vai procurar nas imagens que tem diante dos olhos a expressão do sentimento vago e confuso que lhe agita a alma” (ALENCAR, 1951c, p. 250). O autor de *Senhora* teve a preocupação em unir elementos da poesia à prosa, originando versos capazes de materializar no leitor atento as cores e os contornos dos elementos citados, o que fez Sânzio de Azevedo (2005) afirmar que *Iracema* é um poema em prosa.

Esse pórtico representa também outro recurso estrutural. Na história da virgem dos lábios de mel, segundo Fábio Freixieiro (1971): “A ação começa, adiantada, no capítulo I, à maneira das epopeias clássicas: *in media res*; volta atrás, a partir do capítulo II; retoma o tema simbólico da emigração cearense, no último capítulo – o XXXIII [...]” (FREIXIEIRO, 1971, p. 13).

A recorrência à épica em Alencar mostra a consciência da ascendência épica como antepassado do romance. *Iracema*, e os demais romances indianistas, apresentam caracteres épicos: notando uma diferença que o mundo ocidental apresentava em relação ao mundo clássico, a estrutura da epopeia não era uma opção realmente satisfatória, uma vez que o homem moderno já não possuía aos seus olhos um mundo essencial como o mundo grego, no qual era possível receber a ajuda dos deuses para solucionar os problemas. O herói clássico em qualquer parte do mundo era capaz de reconhecer o sentido da sua vida e sentir a presença do divino.

Epopéia e romance, ambas as objetivações da grande épica, não diferem pelas intenções configuradoras, mas pelos dados histórico-filosóficos com que se deparam para a configuração. O romance é a epopeia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade (LUKÁCS, 2010, p. 55).

O herói problemático enfrentará infortúnios que o helênico jamais conheceu. A ideia de coletividade na modernidade é dissolvida, e o homem moderno percebe que ele precisa enfrentar sozinho todos os obstáculos. Desta forma, o mundo no qual ele está inserido será visto não como o mundo essencial dos antigos, mas como um cárcere, tendo como única saída, portanto, volta-se para si mesmo como busca da essencialidade perdida. No mundo clássico tudo era uma mesma substância, não havia, portanto, um descompasso entre interioridade e exterioridade. O homem antigo mantinha relações harmônicas com o seu meio. Por poder abarcar o mundo com a vista, ele podia reconhecer todas as manifestações da natureza e, assim, encontrava as soluções necessárias para os seus empreendimentos.

Isto posto, os índios alencarinos – Peri, Iracema e Ubirajara – são verdadeiros heróis modernos com roupagens de herói clássico. Isso porque eles mostram que conhecem a atmosfera no qual estão inseridos quando transitam nos espaços naturais, são eficientes nas suas grandiosas ações, ou porque possuem nobreza de caráter. Em *O Guarani*, Peri luta com onças, índios monstruosos, enchentes devastadoras; em *Iracema*, a virgem tabajara corre pelas imaculadas matas cearenses, ouvindo os rumores das florestas e conversando com os animais; e em *Ubirajara*, Jaguarê é o índio em busca de fincar o nome na tradição do seu povo por meio de embates nobres com os adversários.

3.2.2 *O Odisseu de plumas e tacapes*

Em *O Guarani* podemos encontrar diversos episódios que podem confirmar o caráter nobre e grandioso das ações de Peri. Contudo, há um que ilustra como o comportamento de Peri, muitas vezes, se assemelha a um Aquiles de plumas e tacapes. Trata-se da famosa cena em que Peri faz um esforço para sustentar uma rocha:

Não podia haver sítio mais agradável para se passar uma sexta de estio, do que esse caramanchão cheio de sombra e de frescura, onde o canto das aves concerta com o trépido murmúrio das águas.

Por isso, apesar de ficar ele a alguma distância da casa, a família vinha às vezes quando o tempo estava sereno, gozar algumas horas da frescura deliciosa eu ali se respirava.

D. Antônio de Mariz, sentado junto de sua mulher, contemplava por entre uma aberta das folhas o céu azul e aveludado de nossa terra, que os filhos da Europa não se cansam de admirar. Isabel, encostada a uma palmeira nova, olhava a correnteza do rio, murmurando baixinho uma trova de Bernadim Ribeiro.

Cecília corria pelo vale perseguindo um lindo colibri, que no voo rápido iriava-se de mil cores, cintilando como o prisma de um raio solar. A linda menina, com o rosto animado, rindo-se dos volteios que avezinha lhe fazia dar, como se brincasse com ela, achava nesse folguedo um vivo prazer.

Mas afinal, sentindo-se fatigada, foi recostar-se em um cômodo de relva, que elevando-se no sopé do rochedo formava uma espécie de divã natural. Descansou a cabeça no declive, e assim ficou com os pezinhos estendidos sobre a grama que os escondia como a lã de um rico tapete, e o seio mimoso a arfar com o anélito da respiração.

Algum tempo se passou sem que o menos 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 desencravarava do seu alvéolo e ia rolar pela encosta.

O índio fazia um esforço supremo para sustentar o peso da laje prestes a esmagá-lo; e com o braço estendido de encontro com o galho de árvore mantinha por uma tensão violenta dos músculos o equilíbrio do corpo.

A árvore tremia; por momentos parecia que pedra e homem se enrolavam numa mesma volta, e precipitavam sobre a menina sentada na aba da colina.

Cecília ouvindo o grito erguera a cabeça e olhava seu pai com alguma surpresa, sem adivinhar o perigo que a ameaçava.

Ver, lançar-se para sua filha, toma-la nos braços, arrancá-la à morte, foi para D. Antônio de Mariz uma só ideia e um só movimento, que realizou com a força e a impetuosidade do sublime amor de pai, que era toda a sua vida.

No momento em que o fidalgo deitava Cecília quase desmaiada sobre o regaço materno, o índio saltava no meio do vale; a pedra girando sobre si, precipitada do alto da colina, enterrava-se profundamente no chão (ALENCAR, 1951c, p. 211-215, grifos nossos).

A cena mostra toda a grandeza épica de Peri – a partir desse acontecimento o índio torna-se um amigo da família de D. Antônio de Mariz, e será o responsável por proteger Cecília até o final da narrativa. Alencar descreve um cenário em que os elementos estão dispostos em conformidade: a natureza na sua organicidade e o homem inserido nesse meio harmoniosamente. Contudo, o perigo por qual passa Cecília desperta no ambiente um caos que perturba a harmonia da cesta. Diante disso, Peri, como um verdadeiro herói, se apresenta no lugar e na hora certa para salvar a sua Iara. Até mesmo o português D. Antônio de Mariz reconhece o indígena como uma raça de caráter nobre:

O fidalgo não sabia o que mais admirar, se a força e heroísmo com 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 (ALENCAR, 1951c, p. 215).

Portanto, a cena acima ressalta características que se ajustam devidamente à nobreza, tornando o indígena o componente ideal na composição do herói clássico. *O Guarani* reforça em Peri o verdadeiro representante do índio honrado e disposto a tudo para alcançar seu objetivo maior: proteger sua senhora. Foi a partir dos erros de Gonçalves de Magalhães que esse herói alencarino surgiu: ao contrário desse índio idealizado e perfeito em suas majestosas ações e em seu caráter, Alencar contrapõe o selvagem de Magalhães, que, segundo ele, é apenas um índio sem pintura e ornato:

Quanto a Aimbire, que nos seis primeiros cantos representa um papel bem insignificante, no fim do poema revela uma irresolução e uma fraqueza de espírito que não assenta no protagonista de uma grande ação: vou dar-lhe dois ou três exemplos, que confirmam essa minha observação.

O chefe dos tamoios, sequiso de vingança pelo cativo de sua amante; disposto a fazer aos portugueses uma guerra de morte; possuído desse ódio violento que o poeta descreve no canto oitavo, ataca de improviso o Sr. Vicente: parece-lhe que vai arrasar tudo a ferro e fogo.

Pois bem: no mais tarde do combate, Achieta, por uma inspiração, cuja causa e fim é um segredo que o Sr. Magalhães não entendeu deve revelar aos seus leitores, vem entregar Iguassu ao seu amante: imediatamente soa o sinal de retirada, que *ainda hoje* não se sabe quem deu; e Aimbere, apesar de seu ódio e de sua vingança, retira-se muito satisfeito, e vai casar-se.

Depois parece ainda firme nos seus sentimentos hostis, e declara que nunca fará paz com os portugueses, a quem tem em conta de maus e traidores; mas chegam Achieta e Nóbrega, e sem o menor trabalho resolvem o chefe a aceitar a paz, contanto que o deixem gozar tranquilamente de suas terras do Guanabara.

Não é tudo ainda: Achieta insiste, porque além da paz quer a conversão dos índios [...] Aimbire zanga-se, não quer mais a paz, não promete nada mais, e exige a entrega dos prisioneiros.

Estou longe, meu amigo, de pretender que Aimbire fosse sábio como Ulisses, e prudentes como Enéas; mas é inegável que a fraqueza de caráter, a indecisão, não é própria de um herói, sobretudo de um herói de poema, cuja vontade deve dominar toda a ação dramática ou histórica (ALENCAR, 1994, p. 191-192).

Peri é o índio que incorpora qualidades como inteligência, valentia, perspicácia, respeito e dedicação. Pela sua submissão por Cecília, Peri protagoniza diversos episódios que vão pintando sua imagem de herói destemido. Contudo, por mais que ele seja um personagem dotado de todas essas características citadas acima que o aproxime do herói épico, o índio participa de um romance histórico em um tempo datado, portanto, continua sendo um herói moderno. Para isso, basta lembrarmos que Peri é movido por uma vontade própria, individual: sua devoção por Ceci. E com isso, deixa o sentimento coletivo de lado quando abandona sua tribo para seguir um desejo pessoal, tal como Iracema. O herói moderno deixa de servir sua comunidade para seguir suas escolhas individuais (LUKÁCS, 2010, p. 67).

Diferentemente de Peri, vê-se Ubirajara: um índio integrado à natureza sem nenhum contato com o branco. Suas ações são movidas exclusivamente pela busca de um

grande nome e pela criação de uma poderosa nação. O livro é uma construção mítica, uma metáfora da própria criação da nação brasileira. Não se sabe exatamente em que lugar e tempo a narrativa se passa. Como afirma Alcmeno Bastos (2012),

Ubirajara poderia ser visto como o mais autenticamente indianista de todos eles, pois recuperaria a pureza do mundo indígena, pré-cabralino, ainda não “contaminado”. Poderia marcar também o início coerente de um ciclo que desse conta dos momentos iniciais da colonização, desde que houvesse correspondência entre as datas de publicação dos três romances e o tempo histórico da matéria neles narrada (BASTOS, 2012, p. 49-50).

Ou como afirma José Aderaldo Castello: “No passado, a coletividade, ou as coletividades autóctones, dominantes na paisagem bárbara, sugerem, pela comunhão do Homem com a Natureza, a grandeza épica, representada pela força, pela coragem e pela lealdade do caçador e do guerreiro” (CASTELLO, 1979, p. 213). Diante disso, Jaguarê é o habitante das florestas que convive harmonicamente com todos os elementos naturais. Longe do contato com a cultura civilizada da Europa, o herói alencarino é corajoso, fiel e sincero em relação ao que sente. Por não haver a presença da cultura, ele ainda se mantém íntegro e não corrompido pelos vínculos artificiais da sociedade. Como Castello afirma,

Os componentes da paisagem física equilibram-se com reserva de energias inesgotáveis do homem que avulta titânico e invencível, banhado pelo sol e alimentado pela caça, abatida pelo braço forte, capaz de esmorecer o jaguar. Mas nada se acumula ou se empasta nesse painel formado por elementos e seres primitivos de imponente beleza épica, cujo traço de brutalidade é apagado por gestos leais de tradições guerreiras e pelo toque lírico da mulher escolhida. A concepção tradicional do herói, tomada aos poemas épicos, funde-se com ideais cavaleirescos, no sentido de acentuar a seleção de valores e sentimentos comuns. [...] *Ubirajara* corresponderia, por isso mesmo, à realização literária parcial do plano épico de *Os Filhos de Tupã*, enquanto deve ser considerado como o grande introito aos dois romances subsequentes – *O Guarani* e *Iracema*. Tanto mais que a linguagem de *Ubirajara* deve ser analisada sob o modelo do estilo do gênesis que igualmente inspirou a concepção da obra. (CASTELLO, 1979, p. 213).

Assim, tal como os gregos, Jaguarê também tem a ânsia por fincar seu nome na tradição do seu povo, uma vez que vale mais ser lembrado por grandes feitos, do que não ter realizado nada em vida. Por isso, sai em busca de combates leais, respeitando sempre o seu adversário e considerando que morrer pela mão de um grande guerreiro é uma honra: “Não é esse o inimigo que procura, porém outro mais terrível para vencê-lo em combate de morte e ganhar nome de guerra” (ALENCAR, 1951e, p. 213). E o índio continua sua busca por um nome:

Eu sou Jaguarê, filho de Camacan, chefe da valente nação dos araguáias, que vem de longe em busca da terra de seus maiores pais. Minha fama corre as tabas e tu já deves conhecer o maior caçador das florestas. Mas Jaguarê despreza a fama do

caçador; ele quer um nome de guerra, que diga às nações a força de seu braço e faça tremer aos mais bravos. Se tua nação te aclamou forte entre os fortes, prepara-te para morrer; se não, passa teu caminho, guerreiro vil, para que o sangue do fraco não manche o tacape virgem de Jaguarê (ALENCAR, 1951e, p. 218).

Do mesmo modo, na *Iliáda*, de Homero, vemos que participam do conflito entre gregos e troianos grandes heróis, tais como Aquiles, Heitor e Ájax. Esses guerreiros, assim como Jaguarê, procuram combates com os mais fortes – derrotando os grandes, o herói consegue provar ser ainda mais destemido, resguardando seu nome na posteridade: conhecendo a fama de Heitor, Ájax deseja lutar com ele:

“De igual modo desejam as minhas mãos invencíveis
agarrar a lança; excitou-me a força e ambos os pés
estão cheios de rapidez. Quero acima de tudo defrontar
sozinho Heitor, filho de Príamo, que desvaira sem parar”
(HOMERO, 2007, p. 259).

Há também Odisseu, ou Ulisses, da *Odisseia*, que vive vinte anos de aventuras pelo mundo até regressar à Ítaca. Odisseu passa por diversos episódios que o impedem de voltar para casa, isso porque cegou Polifemo, causando a ira de Poseidon. De um lado, vemos Poseidon impedindo a volta de Odisseu; de outro, Atena intercedendo e auxiliando o herói. Nessas peripécias o caráter dele é revelado: corajoso, paciente, perspicaz, justo e inteligente; conhecido por todos pelos seus feitos e coragem e admirado pelo seu povo. No caso de Odisseu, ainda que sua fiel esposa Penélope e o filho Telêmaco estejam a sua espera, o retorno dele é motivado pelo bem de sua comunidade. Há nele apenas objetividade, não abrindo o caminho para a interioridade e o alargamento da alma. Como Lukács afirma,

Ao sair em busca de aventuras e vencê-las, a alma desconhece o real tormento da procura e o real perigo da descoberta, e jamais põe a si mesma em jogo; ela ainda não sabe que pode perder-se e nunca imagina que terá de buscar-se. Essa é a era da epopeia. Não é a falta de sofrimento ou a segurança do ser que revestem aqui homens e ações em contornos jovialmente rígidos [...], mas sim a adequação das ações às exigências intrínsecas da alma: à grandeza, ao desdobramento, à plenitude. *Quando a alma ainda não conhece em si nenhum abismo que a possa atrair à queda ou a impedir a alturas ínvias, quando a divindade que preside o mundo distribui as dádivas desconhecidas e injustas do destino posta-se junto aos homens, incompreendida mas desconhecida*, como o pai diante do filho pequeno, então toda a ação é somente um traje bem-talhado da alma. *Ser e destino, aventura e perfeição, vida e essência são então conceitos idênticos*. Pois a pergunta da qual nasce a epopeia como resposta configuradora é: *como pode a vida tornar-se essencial?* E o caráter inatingível e inacessível de Homero – e a rigor apenas os seus poemas são epopeias – decorre do fato de ele ter encontrado a resposta antes que a marcha do espírito na história permitisse formular a pergunta (LUKÁCS, 2010, p. 26, grifos nossos).

Os poemas épicos mostram certa simplicidade por apresentar um homem em uma nítida integração com o mundo no qual está inserido. Refletindo pouco, ele transformava tudo

em ação, por isso nota-se que o enredo das epopeias é construído em torno de ações heroicas, ornadas por episódios, eventualmente, guiados pelos deuses e atos sempre beneficiando uma comunidade. Como afirma Mme de Staël (2011) “O acontecimento era tudo na Antiguidade; o caráter dispõe de mais espaço nos tempos modernos; e essa reflexão inquieta, que nos devora muitas vezes como o abutre de Prometeu, não teria parecido senão loucura, em meio às relações claras e nítidas que existiam no estado civil e social dos antigos (STAËL, 2011, p. 84).

3.2.3 A lei da hospitalidade

Em uma reunião dos deuses, Hermes é enviado à ilha da ninfa Calipso para avisá-la que deve libertar Odisseu. Após a notícia, a ninfa fornece madeira para que o herói construa um barco e volte para casa; contudo, decorridos apenas 17 dias desde que partiu da ilha, Poseidon descobre e faz o barco naufragar em uma tempestade. Ferido e nu, Odisseu chega à terra dos Feácios e é encontrado pela princesa Nausícaa e suas criadas – Atena, intercedendo a favor do seu protegido, aparece em sonho para a princesa e manda-a ir lavar roupas no rio, pois seu casamento está próximo. Sem saída, o herói solicita hospitalidade à princesa, que o ajuda e pede-lhe para ir ao palácio do seu pai.

Diante disso, Odisseu roga ao rei Alcínoo e à rainha Arete que eles o ajudem a voltar para casa. É nesse episódio que podemos notar a hospitalidade como uma característica nobre do povo antigo. No canto VIII, é feita uma assembleia dos Feácios acerca de Odisseu – que não revelou o seu nome –, e é realizada uma pródiga festa ao estrangeiro. Essa é uma atitude da hospitalidade pura e incondicional, uma vez que os reis abrem a sua casa a alguém que não é convidado e nem esperado.

Logo que se reuniram e juntos os viu na assembleia,
disse aos presentes Alcínoo, arengando, as seguintes palavras:
“Ora escutai-me, Feácios, que sois conselheiros e guias,
quanto vos digo e no peito me ordena falar-vos o espírito.
Este estrangeiro que vedes – ignoro-lhe o nome – buscou-me,
ou do nascente errabundo, ou dos homens que ficam no ocaso.
Súplice pede que à pátria o enviemos por modo seguro.
Como de nosso costume, aprestemos-lhe logo a partida.
Nunca pedinte nenhum, tendo vindo ao palácio em que habito,
dele magoado sairá, por lhe haveremos negado retorno.
Eia! Nau negra lancemos, sem mora, à corrente divina,
nova e sem uso. Cinquenta e mais dois marinheiro se escolham
entre os da classe do povo; os melhores e mais comprovados.
Logo que os remos fixados tiverdes em todos os bancos,
vinde de novo. *Depois preparai, sem demora, o banquete*
dentro da minha morada, que a todos contente ofereço.
Isso aos rapazes inculco; mas vós, ó cetrados regentes,

todos deveis reunir-vos no belo palácio em que habito,
para que o hóspede seja por modo condigno acolhido.
Não se recuse ninguém. *Mandai vir o divino Demódoco,
o aedo que obteve os deuses poder deleitar-se com a música,
como lhe pede o furor, que no peito a cantar estimula.*”
(HOMERO, 2009, p. 136-137).

No trecho acima, o caráter hospitaleiro do povo feácio é confirmado quando vemos que para o rei Alcínoo o nome do estrangeiro não tem importância, ou quando atende de imediato o pedido de ajuda, ou ainda, quando manda preparar um banquete com o melhor músico.

Reforçando a ambiciosa concepção épica, tal característica pode ser vista também em *Ubirajara* e em *Iracema*, o que fortalece o caráter nobre dos selvagens e mesmo dos heróis indígenas. *Ubirajara* em busca de Araci vai até a taba dos tocantins e é recebido de acordo com as leis da hospitalidade:

Quando chegou *Ubirajara*, o grande chefe dos tocantins, depois de ter rematado a urdidura, entregou a lançadeira ao guerreiro Pirajá que estava a seu lado, e veio ao encontro do hóspede.
– O estrangeiro veio à cabana de Itaquê, grande chefe da nação tocantim, disse *Ubirajara*.
– Benvindo é o estrangeiro à cabana de Itaquê, grande chefe da nação tocantim.
Então o tuxaxa voltou-se para Jacamim, a mãe de seus filhos:
– Jacamim, prepara o cachimbo do grande chefe para que ele e o estrangeiro troquem a fumaça da hospitalidade.
Os mensageiros já corriam pela taba, avisando os guerreiros moacaras da vinda do hóspede à cabana de Itaquê.
Os moacaras, revestidos de seus ornatos de festa, se encaminharam com o passo grave à oca principal, a fim de honrar o hóspede do grande chefe da nação tocantim.
Ali chegados, cada um dirigiu ao estrangeiro a pergunta da hospitalidade e deu-lhe a boa-vinda.
Depois que Itaquê ofereceu a *Ubirajara* o cachimbo da paz e com ele trocou a fumaça da hospitalidade, os cantores entoaram a saudação da chegada [...]
Enquanto na cabana ressoa o canto da boa-vinda, Jacamim, a esposa de Itaquê, chamou as amantes do marido, suas servas, para ajuda-la a preparar o banquete da hospitalidade (ALENCAR, 1951e, p. 253).

Do mesmo modo, *Martim* é recebido por *Araquém*:

A virgem aponta para o estrangeiro e diz:
– Ele veio, pai.
– Veio bem. É Tupã que traz o hóspede à cabana de *Araquém*.
Assim dizendo, o Pajé passou o cachimbo ao estrangeiro; e entraram ambos na cabana.
O mancebo sentou-se na rede principal, suspensa no centro da habitação.
Iracema acendeu o fogo da hospitalidade, e trouxe o que havia de provisões para satisfazer a fome e a sede; trouxe o resto da caça, a farinha d'água, os frutos silvestres, os favos de mel e o vinho de caju e ananás.
Depois a virgem entrou com a igaçaba, que na fonte próxima enchera de água fresca para lavar o rosto e as mãos do estrangeiro.
Quando o guerreiro terminou a refeição, o velho Pajé apagou o cachimbo e falou:
– Viste?

- 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.
- Pajé, eu te agradeço o agasalho que me deste. Logo que o sol nascer, deixarei tua cabana e teus campos aonde vim perdido; mas não devo deixa-los sem dizer-te quem é o guerreiro, que fizeste amigo.
- Foi a Tupã que o Pajé serviu; ele te trouxe, ele te levará. Araquém nada fez pelo hóspede; não pergunta donde vem e quando vai. Se queres dormir, desçam sobre ti os sonhos alegres; se queres falar, teu hóspede escuta (ALENCAR, 1951b, p. 37-38).

Logo, essas criações indianistas de José de Alencar surgem por meio de fontes literárias clássicas e da cosmogonia indígena, sendo possíveis, somente, graças à criação artística alimentada pela sensibilidade e imaginação, com o apoio de sua pesquisa etnográfica. No caso da hospitalidade, vemos que Alencar também se valeu de informações dos cronistas, como desvela nas notas de *Ubirajara*,

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 possível que depois da colonização, os selvagens, vítimas das perfídias dos aventureiros, relaxassem suas tradições; mas a hospitalidade foi sempre entre eles uma coisa sagrada, como atestam em geral os escritores, que não referem aquela exceção.

[...]

Se há um traço nobre do caráter do selvagem é essa hospitalidade, que o estrangeiro não pedia e sem exigia como um direito sagrado, como esta simples fórmula – *Vim*; ao que o dono da cabana respondia – *Benvindo* (ALENCAR, 1951c, p. 358-359).

3.3 *Iracema*: entre o mítico e o histórico

Dentre a trilogia indianista, *Iracema* é, sem dúvida, o que mais se destaca. Sua composição problemática abarca duas texturas narrativas, o mito e a história. Em *O Guarani*, mesmo que vejamos uma recorrência ao mito e à história, sabemos que é um romance. *Ubirajara* do mesmo modo. Todos têm a natureza transpassando a narrativa, mas o *modo como* ela se configura cria nuances.

Consideramos que em *Iracema* há duas visões de mundo importantes para a configuração do romance: o mito e a história. Esses dois elementos resultam em uma estrutura híbrida do texto alencarino, possibilitando, portanto, de um lado, a existência de um enredo como lenda, e, do outro, como romance. Segundo Rogério Cordeiro (2000):

Entendido de modo estritamente literário, o dilema acima mencionado revela uma fratura estrutural em *Iracema*. Vemos que a estrutura formal do livro acomoda duas

texturas narrativas (a lenda e o romance), e a mundivisão nas quais e das quais surgem (respectivamente, o mito e a história), de modo a configurá-las sob um princípio de contradição e acomodação, cujas consequências são difíceis de medir. Vista assim, a prosa de Alencar manifesta seu ponto algo no momento em que estes dois movimentos se integram, e se alteram reciprocamente, formando nova combinação (CORDEIRO, 2000, p. 47).

Diante disso, na narrativa há um momento que ilustraria uma cisão do mundo mítico que possibilita a permanência da história na narrativa: o primeiro encontro entre Iracema e Martim.

Rumor suspeito quebra a doce harmonia da sesta. Ergue a virgem os olhos, que o sol não deslumbra; sua vista perturba-se.

Diante dela e todo a contemplá-la, está um guerreiro estranho, se é guerreiro e não algum mau espírito da floresta. Tem nas faces o branco das areias que bordam o mar, nos olhos o azul triste das águas profundas. Ignotas armas e tecidos ignotos cobrem-lhe o corpo.

Foi rápido, como o olhar, o gesto de Iracema. A flecha embebida no arco partiu. Goras de sangue borbulham na face do desconhecido.

De primeiro ímpeto, a mão lesta caiu sobre a cruz da espada; mas logo sorriu. O moço guerreiro aprendeu na religião de sua mãe, onde a mulher é símbolo da ternura e amor. Sofreu mais dalma que da ferida.

O sentimento que ele pôs nos olhos e no rosto, não o sei eu. Porém a virgem lançou de si o arco e a uiracaba, e correu para o guerreiro, sentida da mágoa que causara. A mão que rápida ferira, estancou mais rápida e compassiva o sangue que gotejava. Depois Iracema quebrou a flecha homicida; deu a haste ao desconhecido, guardando consigo a ponta farpada.

O guerreiro falou:

- Quebras comigo a flecha da paz?
- Quem te ensinou, guerreiro branco, a linguagem dos meus irmãos? Onde vieste e estas mantas, que nunca viram outro guerreiro como tu?
- venho de bem longe, filha das florestas. Venho das terras que teus irmãos já possuíram, e hoje têm os meus.
- Bem-vindo seja o estrangeiro aos compôs dos tabajaras, senhores das aldeias, e à cabana de Araquém, pai de Iracema (ALENCAR, 1951b, p. 32-34).

É a partir desse encontro que podemos perceber que Iracema viverá dois momentos que dividem o romance em duas partes distintas, mas que estão interligadas e que colaboram para a sua composição. No primeiro, vemos a Iracema mítica em uma esfera totalmente harmônica e panteísta, vivendo em constante equilíbrio com o natural e o espaço que a circunda, capaz até de conversar com os animais. Não notamos, na virgem indiana, nenhuma separação entre o seu interior e o espaço circundante, tudo é uma só substância, tal como o mundo da totalidade grega, segundo Lukács: não há fraturas entre o ser e o mundo, não há espaço para reflexões, não há perguntas.

Nesse instante, Iracema vive em um tempo onde não há devir, onde tudo acontece sem que se perceba uma nítida passagem do tempo ou qualquer transformação histórica nos personagens. Iracema é a virgem dos lábios de mel portadora do segredo da jurema.

Chamamos de tempo mítico essa atmosfera homogênea criada por Alencar, tal como aquele da epopeia:

A epopeia, no entanto, parece não conhecer a duração do tempo: pense-se apenas nos dez anos da *Ilíada* e nos da *Odisseia*. Ora, esse tempo tampouco possui realidade, uma duração real; os homens e os destinos mantêm-se por ele intocados; não tem ele mobilidade própria, e sua função é apenas expressar, de modo patente, a grandeza de um empreendimento ou uma tensão (LUKÁCS, 2010, p. 137).

O tempo épico é desprovido de mudança. O envelhecimento ou a morte são apenas dados que o grego precisa saber. O sentido na epopeia é forte o suficiente para que os helênicos superem o tempo: o sentido e a vida estão juntos em um mesmo empreendimento. Para isso, Alencar, mais uma vez, se vale da natureza para construir um tempo cíclico e sem datas. Percebemos que na narrativa o tempo será o mediador dos acontecimentos, surgindo a partir dos fenômenos naturais. Assim como Homero convoca “a Aurora, de dedos de rosa” para abrir um acontecimento ou episódio, Alencar convoca “A luz brilhante do sol” para abrir os seus.

Quando se alçou no horizonte a mais lúcida estrela, que sempre com sua luz anuncia a chegada da Aurora solícita, aproximava-se da ilha o navio, que o mar percorria (HOMERO, 2009, p. 384).

A alvorada abriu o dia e os olhos do guerreiro branco. A luz da manhã dissipou os sonhos da noite, e arrancou de sua alma a lembrança do que sonhara (ALENCAR, 1951b, p. 53).

Essa noção de tempo é reforçada por Fábio Freixeiro no texto “*Iracema, a terra*”, afirmando existir no livro uma “ausência de uma autêntica concepção temporal” (FREIXEIRO, 1971, p. 15).

Observa-se o emprego de notações temporais no início de capítulos (p. exemplo, o 5º, 8º, 9º, 12º, 15º, 16º, 20º etc.), no gosto de epopeias clássicas como as de Homero e Camões, – que assim começam vários dos seus cantos ou rapsódias. Isto não impede e até revela a ingenuidade na concepção de tempo ou, inclusive, a ausência de uma autêntica concepção temporal em função do amadurecimento interior (FREIXEIRO, 1971, p. 15).

Dessa forma, toda essa configuração armada por Alencar dá um sentido mitogênico à *Iracema*.

O mundo do mito é aquele tempo a-histórico, um tempo sem datas, perdido no passado histórico da humanidade. Por meio dele, é possível construir o outro lado dos acontecimentos históricos, contribuindo para o passado da humanidade e criando um passado que foi ou poderia ter sido. Segundo Anatol Rosenfeld (1996)

O mito é a-histórico, visa ao sempre-igual, arquetípico, não reconhece transformações históricas fundamentais. Os fenômenos históricos são, para ele, apenas máscaras através das quais transparecem os padrões eternos. Sua visão temporal é circular, não há desenvolvimento. O mito salienta a identidade essencial do homem em todos os tempos e lugares (ROSENFELD, 1996, p. 26).

O rompimento do tempo mítico iniciado com a primeira aparição de Martim coloca Iracema em outra esfera: o espaço essencial onde vivia transmuta-se no mundo da contingência, onde a totalidade foi perdida. A índia tabajara agora precisará buscar por si mesma o sentido. O tempo exercerá sobre ela a mudança e suas escolhas provocarão consequências. À medida que Martim penetra no espaço mítico, as mudanças vão acontecendo, perturbando Iracema. O fato definitivo responsável por coloca-la como refém da história é a perda da sua virgindade.

Para Iracema, deixar de ser virgem representa uma escolha que muda o curso de sua vida. A índia é a portadora do segredo da jurema, função que requer a condição de virgem. A partir do momento que ela resolve se entregar para o branco europeu, ela toma uma decisão em nome do seu amor por Martim e, portanto, por uma decisão individual, diferente do herói da epopeia que “nunca é, a rigor, um indivíduo. Desde sempre se considerou traço essencial da epopeia que seu objeto não é um destino pessoal, mas o de uma comunidade” (LUKÁCS, 2010, p. 67). Assim, ela sela não só o seu destino, mas o destino da sua comunidade, a tribo tabajara. Conforme Lukács, “O romance é a forma da aventura do valor próprio da interioridade; seu conteúdo é a história da alma que sai a campo para conhecer a si mesma, que busca aventuras para por elas ser provada e, pondo-se à prova, encontrar a sua própria essência” (LUKÁCS, 2010, p. 91).

Com o curso do enredo, vamos percebendo que Iracema faz a escolha de seguir Martim, mesmo que deixe para trás a sua tribo. Quanto mais distante da nação tabajara, com mais intensidade o elemento histórico penetra na narrativa – o embate entre os índios, as expedições de Martim e Poti, a fundação da mairi dos cristãos.

Ambientado historicamente, o livro narra a grandiosa história do país, tirando dali as consequências ideológicas caras ao tempo de nacionalismo compulsório no qual vivia Alencar. Para a geração de intelectuais e homens públicos que viviam naquele momento, resgatar o passado significava um modo de intervir em questões políticas de importância inédita para o Brasil. [...] A contribuição de Alencar superou qualquer expectativa: ele não foi o primeiro escritor a tematizar sobre pressupostos históricos do país, mas foi o primeiro a configurá-los em termos amplos e profundos (CORDEIRO, 2000, p. 54).

O narrador muda até o tratamento com a protagonista do romance. Antes chamada de “virgem”, “virgem tabajara”, “virgem dos lábios de mel”, Iracema passa a ser agora a

“senhora”, a “esposa”, a “filha dos sertões”, a “formosa selvagem”. Após a noite de amor, o narrador ainda chama Iracema de virgem, o que poderia ser interpretado como um desalinho de estilo; contudo, isso mostra ser uma marca textual: é só após a consciência da personagem de que será mãe que a palavra deixa de ser usada. Para Paulo Franchetti (2006):

Ora, desde o final do capítulo XI, Iracema é também chamada de “esposa”. Na segunda edição, portanto, a designação de “virgem” convive com a de “esposa” até o capítulo XXIII, no qual Iracema conta a Martim que está grávida. A partir desse momento, mais exatamente da frase “Ajoelhou ali e, cingindo-a com os braços, beijou o seio fecundo da esposa”, o narrador não utilizará mais a palavra “virgem” para designar Iracema. Ou seja, a intervenção de Alencar reforça o sentido simbólico da palavra ao marcar como término da “virgindade” da índia o momento em que ela toma consciência de que será mãe de um filho do estrangeiro. (FRANCHETTI, 2006, p. 30, grifos nosso).

A partir do anúncio da gravidez, Iracema entrará em um estado de infelicidade, estado de ânimo muito distante daquele do início da narrativa. Começa então uma oscilação de sentimentos: dor, tristeza, saudade, abandono e vazio. Esse estado de tristeza pode ser resumido na expressão de Sérgio Givone (1995), “potência da tristeza”, causada pelo vazio no coração pela presença constante da solidão, o que desemboca em um subjetivismo, uma “inadequação que nasce do fato de a alma ser mais ampla e mais vasta que os destinos que a vida lhe é capaz de oferecer” (LUKÁCS, 2010, p. 117).

Destarte, a solidão é também um fator muito importante para a caracterização desse estado de melancolia, uma forma de autoconhecimento e que pode fazer aflorar a subjetividade. Lucia Helena (2006) afirma que, nas obras de Alencar, a solidão será tema recorrente, pois “o indivíduo em solidão será provocado a mergulhar na sua própria intimidade” (HELENA, 2006, p. 86). Ainda afirma que,

Sua obra romanesca nos conduz, portanto, de volta a matriz das solidões. Ela é sintoma de uma laceração entre o interior e o exterior, significativa de uma diferença essencial entre o eu e o mundo, de uma inadequação entre os sonhos dos homens, sua alma, e a ação que lhes permite a máquina do mundo textualizada, por exemplo, na saudade e na solidão que atingem, por razões e com rendimentos distintos, Iracema e Martim (HELENA, 2006, p. 86).

Esse alargamento da interioridade de Iracema é, nas palavras de Alencar, o “tempo da desventura”. Quando a jandaia reaparece, compara o tempo de felicidade de Iracema na tribo dos tabajaras com esse estado de tristeza profunda: “Iracema lembrou-se que tinha sido ingrata para a jandaia, esquecendo-a no tempo da felicidade; mas a jandaia vinha para consolá-la agora no tempo da desventura” (ALENCAR, 1951b, p. 133).

Até o final da narrativa Iracema terá como companhia essa solidão e o anseio pela volta do amado. A própria índia já tem conhecimento de que, após o nascimento do filho, virá

também a morte: “– Quando teu filho deixar o seio de Iracema, ela morrerá, como o abati depois que deu seu fruto. Então o guerreiro branco não terá mais quem o prenda na terra estrangeira” (ALENCAR, 1951b, p. 139).

Moacir, “o nascido de meu sofrimento”, nas palavras de Iracema, nasce e não causa felicidade à índia. Ela já está totalmente contaminada por esse espírito melancólico, que a alimenta. Iracema espera pelo amado, mas ele não aparece. Quando ele volta, ela já não consegue ter mais forças e vê a morte como saída de aniquilação da dor.

Os capítulos XXX e XXXI são dos mais melancólicos e tristes de toda a narrativa. A índia tabajara está num estado de abandono total, e a atmosfera dos capítulos mostra muito bem essa “potência de tristeza”: “O sangue da infeliz diluía-se todo nas lágrimas incessantes que não lhe estancavam nos olhos; pouco chegava aos seios, onde se forma o primeiro licor da vida” (ALENCAR, 1951b, p. 149).

Depois, Iracema tem o pouco leite sugado por cachorros famintos e “curte dor, como nunca sentiu.” (ALENCAR, 1951b, p. 150). Sugam-lhe a vida. É a escolha da própria índia tabajara se entregar à tristeza e à dor. O mundo, na ótica de Iracema, está totalmente desconcertado e não há mais razão para estar viva, já que o seu amado a abandonou – há um descompasso fragante entre o interior e o exterior.

No penúltimo capítulo, quando Martim retorna, já vemos a presença da morte. Ainda há um pouco de esperança no coração da índia, mas seu corpo já se encontra fraco. Suas últimas palavras ao amado são: “— Recebe o filho de teu sangue. Era tempo; meus seios ingratos já não tinham alimento para dar-lhe!” (ALENCAR, 1951b, p. 153).

A hipótese aqui é esta: na narrativa de Alencar, a morte é vista como uma escolha certa, pois conclui e soluciona o romance. Escolhendo a morte, podem-se extrair duas conclusões simbólicas: a primeira, a morte nega o estado de melancolia, o desconcerto do mundo na ótica de Iracema, assim, nega a modernidade; a segunda, a morte inicia uma nova vida, a vida tão almejada pelo romântico: uma vida cheia de sentido e perfeição, dando espaço para um mundo abarcável com a vista.

A morte para o romântico é vista como um acontecimento positivo, pois o homem vive em um contexto problemático. A única saída que o escritor romântico encontra para fugir à hipocrisia da sociedade é construir um mundo diferente daquele. Um mundo que pudesse ser fonte de inspiração para sua poesia. Esse mundo ideal vai ser o reflexo da interioridade do poeta e seu meio de fuga. Por isso que a imaginação e a inspiração são tão importantes para o Romantismo, pois o escritor precisa construir um mundo à base de sonho.

Baseado em Kierkegaard, Rilke e Heidegger, Walter Bruggen (1977), em seu dicionário de filosofia, fala dessa morte tão desejada pelo romântico:

Veem o homem encarcerado no mundo, em cujas vaidades corre o risco de se transviar, por se lhe haver desfeito ou desfigurado a totalidade da existência própria. Só experimentando seu “ser-para-a-morte” e abraçando-o resolutamente, logra o homem alçar-se à totalidade de sua existência e à plenitude de sua humanidade. Desde a qual domina, então, tudo o que o cerca neste mundo. Estas ideias adquirem seu justo sentido se o ser-para-a-morte significa, em última instância, a mais íntima união do homem com Deus, e a morte um abismar-se em Deus (BRUGGER, 1977, p. 281).

A morte é a forma de transcender para uma vida espiritual e, portanto, uma tentativa de restaurar a totalidade. A definição apresentada acima se compara à de Hegel. No fragmento “A morte no Romantismo”, Hegel aborda exatamente essa morte transcendente e satisfatória. Para ele, o mundo romântico vê a morte como um:

[...] significado de negatividade, isto é, da negação da negação, e por isso transforma-se tanto numa afirmativa, como um ressurgimento espírito a partir da sua mera naturalidade e finitude inadequada. A dor e a morte da subjetividade agonizante convertem-se em regresso a si, que o espírito somente pode atingir mediante a cessação da sua existência negativa, na qual ele está isolado da sua verdade e da sua vida reais (HEGEL, 1992, p. 138).

Portanto, a morte tem sentido de negação por que arranca o indivíduo de uma existência cujo sentido foi perdido, aniquilando o ser histórico; e afirma, visto que possibilita o “ressurgimento da espiritualidade, a partir dessa mesma existência inadequada”, retornando à condição de ser essencial e harmônico com o meio.

Em *Iracema*, a morte é uma consequência do estado de tristeza e melancolia que a personagem sofre. A morte para a tabajara é um refrigério para seus dramas, além de um elo para uma vida absoluta e uma reintegração com a natureza.

Diante do exposto, podemos afirmar que a narrativa de José de Alencar transita em três conteúdos. O primeiro mostra um ambiente mítico e totalmente perfeito, aquele semelhante à idade de ouro; o segundo revela traços de uma realidade problemática e cujo sentido vai sendo perdido aos poucos; e o terceiro é o desejo à transcendência através da morte.

Contudo, mesmo que a tessitura de *Iracema* apresente uma hibridização de lenda e romance, mito e história, como foi exposto; notamos que mais uma vez a linguagem será responsável por dar seguimento a um painel natural inteligível. Ainda que *Iracema* se torne uma personagem voltada para questões subjetivas e individuais, percebemos que a índia

tabajara ainda mantém relações com a natureza ou que a natureza dá sinais de querer reestabelecer a relação com a índia. Como é o caso da reaproximação da jandaia:

Uma vez, que a formosa filha de Araquém se lamentava à beira da lagoa da Mecejana, uma voz estridente gritou seu nome do alto da carnaúba.

– Iracema! Iracema!...

Ergueu ela os olhos e viu entre as folhas da palmeira sua linda jandaia, que batia as asas e arrufava as penas com prazer de vê-la.

A lembrança da pátria, apagada pelo amor, ressurgiu em seu pensamento. Viu os formosos campos do Ipu, as encostas da serra onde nascera, a cabana de Araquém, e teve saudades; mas naquele instante ainda não se arrependeu de os ter abandonado.

Seu lábio gazeou um canto. A jandaia, abrindo as asas, esvoaçou-lhe em torno e poucou no ombro. Alongando fagueira o colo, com o negro bico alisou-lhe os cabelos e beliscou a boca mimosa e vermelha como pitanga.

Iracema lembrou-se que tinha sido ingrata para a jandaia, esquecendo-a no tempo da felicidade; mas a jandaia vinha para a consolar agora no tempo da desventura.

Essa tarde não voltou só à cabana. Durante o dia seus dedos ágeis teceram o formoso uru de palha, que forrou da felpa macia da monguba para agasalhar sua companheira e amiga.

Na seguinte alvorada foi a voz da jandaia que a despertou. A linda ave não deixou mais sua senhora, ou porque depois da longa ausência não se fartasse de a ver, ou porque adivinhasse que ela tinha necessidade de quem a acompanhasse em sua triste solidão (ALENCAR, 1951b, p. 132-133).

Assim, o retorno da jandaia simbolizaria, além da lembrança da pátria, a tentativa da natureza de reestabelecer a harmonia com a índia tabajara, de acabar com o abismo entre sua alma e o mundo e, dessa forma, a índia tabajara pudesse ser novamente uma heroína que projetasse sua alma em ações.

Ainda que nas narrativas indianistas vejamos uma oscilação entre objetividade e subjetividade, é graças ao mergulho na língua e nos costumes dos índios que Alencar faz poesia americana, principalmente em *Iracema*. Por meio de uma linguagem selvagem, a história da virgem dos lábios de mel parece primitiva ao ponto de não parecer “obra de um poeta moderno” (MACHADO, 1951b, p. 17).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sabemos que os romances indianistas *O Guarani*, *Iracema* e *Ubirajara*, de José de Alencar, foram os meios para a construção de um passado mítico e lendário do Brasil, considerando que faltava à nação vultos históricos, heróis representativos e símbolos identitários. O autor cearense possibilitou, por meio do seu projeto nacionalizante, o surgimento de uma *poesia nova* que pudesse abarcar todos os matizes do Brasil e que colocasse em evidência a natureza, o herói indígena e o povo brasileiro. Contudo, o projeto de Alencar não alcançou apenas um sentido localista como se afirmou e ainda se afirma; o autor de *Alfarrábios* mostrou ser possível, na sua obra, a concepção de múltiplos olhares quando a colocamos, por exemplo, ao lado do sentido totalizante do Romantismo, ou mesmo, quando a debruçamos no fundamento humanístico, antropológico e/ou filosófico. Mas não se deve pensar que basta fazermos um encaixe dos seus textos nessas correntes; muito pelo contrário, Alencar, tanto nos seus escritos literários quanto nos paraliterários, revelou, também, um sentido mais universalizante que suas obras podem alcançar.

No primeiro capítulo, mostramos um quadro expositivo, no qual foi possível perceber que José de Alencar esteve sintonizado com as ideias românticas que eclodiram na Europa. Nos seus textos, percebemos que a inspiração e a imaginação foram faculdades responsáveis por dar sentido ao seu projeto literário. Por isso, encontramos muita espontaneidade, mas, também, um processo consciente, em que busca a palavra mais adequada ou o quadro expositivo mais fiel à realidade brasileira.

Neste trabalho pudemos criar uma discussão que colaborou para refutar a tese de que os romantismos tardios seriam carentes de um pensamento crítico. Ao invés disso, vê-se na obra alencarina o cuidado com o texto literário e a dimensão intelectual que Alencar nos proporciona em seus textos críticos ou mesmo pela voz de seus icônicos personagens. Exemplo disso é a famosa polêmica sobre *A Confederação dos Tamoios* que o autor rigidamente dirigiu a Gonçalves de Magalhães. As cartas nos revelam o Alencar leitor dos clássicos e que soube captar o que era necessário para o país naquele momento, reconhecendo que, por meio dos fundamentos românticos, tínhamos uma natureza e um povo prontos para serem louvados em uma literatura autenticamente brasileira.

É nesse cenário que a natureza brasileira exerceu sobre o autor de *As minas de prata* verdadeira fascinação a ponto de o leitor alencarino ter uma experiência estética graças à plasticidade e à sonoridade do seu texto – efeito do trabalho linguístico cuidadoso que

realizou. Dessa maneira, impulsionada pela liberdade criadora e pelo desejo de inovação, a natureza ganhará contornos mais vivos.

No segundo capítulo dessa dissertação, mostramos que a natureza foi germen de uma nova criação artística. Partindo da ideia de que Alencar tinha o objetivo de enobrecer, exaltar e celebrar o nosso país, revelamos que o autor, motivado por um forte sentimento de exaltação, transformou a natureza brasileira em organismo, sendo possível afirmarmos, portanto, que chegou a uma concepção panteísta. Evidenciamos que a oposição entre cultura e natureza foi responsável por criar uma motivação em Alencar a ponto de ser poeta sentimental, nos termos de Schiller, e transformar sua natureza em *ideia*. Em outras palavras, Alencar, assim como os românticos, por meio de recursos formais, construiu o mundo totalizante dos antigos.

Logo, de um empreendimento localista, o autor cearense chega a noções universais. Explicamos melhor: conhecido pela marca da exaltação da natureza e do índio, Alencar, na verdade, construiu uma natureza cheia de vida. Notamos que, desse nacionalismo cheio de cor, pode-se extrair uma ordem panteísta bem estabelecida, resultando obras de valor artístico impecável, construindo uma linguagem que voltou à natureza em forma de poesia. Isto posto, a produção artística é engenho para um contato com um mundo que não pode ser objetivado, e, assim, concluímos que a natureza nos romances indianistas compõe uma esfera que contém em si mesma inteligibilidade ou na qual o Absoluto se encontra imanente. Não há, nesses romances, até certo ponto, uma separação entre a natureza e o ser moral.

Seguindo o ritmo de gênio romântico, o autor transfigura o real e cria o Brasil mítico, harmonizando o passado nacional como poucos escritores fizeram e *panteizando* a natureza brasileira. Como um bom romântico, idealizou e mitificou personagens que só poderiam nascer no Brasil primitivo. Por meio dos novos mitos brasileiros o autor de *Diva* conseguiu nutrir a imaginação poética. Portanto, os símbolos míticos de Alencar são capazes de realçar uma ambiência cósmica inteiramente equilibrada, basta pensarmos no mundo de *Ubirajara*, no qual vemos uma integração completa entre ser humano e ambiente.

No terceiro e último capítulo, conferimos que, nos textos indianistas, José de Alencar transita entre a forma e o conteúdo no que se refere à épica, tendo consciência de que o gênero épico não pode mais suprir o momento histórico-filosófico no qual estava inserido. Para forjar a totalidade épica regida por uma mesma substância, o autor de *Lucíola* constrói verdadeiros painéis, à maneira dos clássicos, para construir um cenário harmônico entre os elementos da natureza. O resultado é uma natureza romantizada no melhor gosto alencarino, a qual faz referências dela mesma. Dentro desse mundo *panteizado* e totalizante, transitam seus

heróis indígenas, que mostram as mesmas qualidades do herói homérico: inteligente, perspicaz, valente, forte e nobre. Isto posto, os índios alencarinos – Peri, Iracema e Ubirajara – são heróis modernos com roupagens de herói clássico; uma vez que mostram conhecer a atmosfera no qual estão inseridos quando transitam nos espaços naturais ou são ágeis nas suas grandiosas ações. Além disso, devemos destacar que essas características dos índios fazem parte também de um escopo cultural próprio do gentio brasileiro.

São muitos os aspectos que aproximam os três romances, mormente quando nos atemos ao panorama que todos oferecem. Porém, deve-se destacar as características que o tornam diferentes entre si. Pode-se dizer que *O Guarani*, *Iracema* e *Ubirajara* tiveram como principal meta oferecer uma visão mítica de nosso passado pré-colonial e colonial, pois, no século XIX, buscava-se um representante literário genuinamente brasileiro, em forma e conteúdo.

No romance da virgem dos lábios de mel e em *O Guarani*, há a presença do elemento europeu; todavia, em *Iracema*, nota-se que a natureza imaculada e a cultura indígena são destacadas com mais força graças à linguagem fortemente lírica. Contudo, Martim, como um elemento histórico, causa uma cisão que desdobrará a narrativa em duas texturas: o mito e a história. Iracema se mostra um personagem ora objetivo, ora subjetivo; sai de uma relação totalizante com a natureza para se dedicar ao amor que nutre pelo branco europeu. Apesar disso, é o poder da linguagem, mais uma vez, que permitirá que a narrativa mantenha a relação panteísta entre os elementos.

Já em *Ubirajara*, o índio é retratado em toda a sua pureza e sem qualquer contato com o mundo alienígena. O universo descrito nesse livro é totalmente fechado e impossível de ser penetrado por algo de fora, o que o diferencia dos outros dois romances citados. Nele são descritas a cultura e a tradição indígenas, mostrando um índio integrado à sua nação, capaz de guiá-la espiritualmente. Nos romances do herói Peri e da índia tabajara, apesar de também terem como parte da narrativa a descrição da cultura indígena, percebe-se que seus protagonistas fazem a escolha de seguir aquilo que é contrário à sua tribo. Como em uma espécie de traição, Peri e Iracema optam pela individualidade por força de suas paixões. Esses personagens são movidos, do começo ao fim, por um lirismo desmesurado. É esse lirismo, com efeito, que vai caracterizar ambos os romances. Como forma de aproximar o homem do mundo, Alencar vale-se do lirismo. Transfigura a palavra e faz um enlace poético entre o significado e o significante, usando comparações, metáforas, símiles para descrever a beleza natural em um apelo lírico muito forte.

Assim sendo, concluímos este trabalho com a consciência de que a leitura de *O Guarani*, *Iracema* e *Ubirajara* apresentada aqui não exclui outras possibilidades de interpretação. O texto literário possibilita diversos percursos e, por isso, é também papel do crítico literário o respeito pelo olhar do outro. Contudo, quando se trata da obra de José de Alencar, vê-se um pensamento extremamente dicotômico da crítica, colocando, muitas vezes, Alencar como conservador, escravocrata ou reducionista – o que configura um erro se pensarmos que o que ocorre, frequentemente, é uma revisão de sua produção sem uma contextualização coerente, tentando, então, separar o autor e sua obra de seu tempo, o que não possibilita uma interpretação com maior profundidade.

Tratando-se, ainda, da ordem panteísta em José de Alencar, há muito ainda o que explorar no texto do cearense e, em extensão, no Romantismo brasileiro. Do mesmo modo que Heine – sobre os alemães – parece que os românticos do nosso país “agiram por um instinto panteísta que eles mesmos não compreendiam”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

a) Bibliografia de José de Alencar:

ALENCAR, José de. *Antiguidade da América e a raça primogênita*. Edição, apresentação e notas de Marcelo Peloggio. Fortaleza: Edições UFC, 2010.

_____. *Ao correr da pena*. Edição preparada por João Roberto de Faria. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. *Cartas sobre A Confederação dos Tamoios*. Coimbra: Livraria Almedina, 1994.

_____. Como e porque sou romancista. In: ALENCAR, José de. *O Guarani*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951a, v. 1, p. 47-74.

_____. *Iracema*. Rio de Janeiro: José Olympio, vol. VIII 1951b.

_____. *O Guarani*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951c, 2 v.

_____. Os filhos de Tupã. In: *Obra Completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, v. IV, 1960, p. 557-606.

_____. *Til*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

_____. *Sonhos d'ouro*. Rio de Janeiro: José Olympio, vol. XI, 1951d.

_____. *Ubirajara*. Rio de Janeiro: José Olympio, vol. VIII, 1951e.

b) Fortuna crítica de José de Alencar:

ARARIPE JÚNIOR, T. A. *Luizinha; Perfil literário de José de Alencar*. Rio de Janeiro: José Olympio; Fortaleza: Academia Cearense de Letras, 1980.

ASSIS, Machado de. A tradição indígena na obra de Alencar. In: ALENCAR, José de. *Iracema: Lenda do Ceará*. Edição do centenário. Rio de Janeiro: MEC/Instituto Nacional do Livro, 1965. P. 13-27.

_____. *Iracema*. In: ALENCAR, José de. *Iracema*. Rio de Janeiro: José Olympio, vol. VIII, 1951.

_____. *O Guarani*. In: ALENCAR, José de. *O Guarani*. Rio de Janeiro: José Olympio, v. II, 1951, p. 41-46.

BALAKRSHNAN, Gopal. *Um mapa da questão nacional*. Trad. Vera ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000.

BASTOS, Alcmemo. Alencar e o índio do seu tempo. *O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira*. Belo Horizonte, FALE/UFMG, v.21, n.2, p. 49-63, 2012.

BOECHAT, Maria Cecília. *Paraísos Artificiais: o Romantismo de José de Alencar e sua recepção crítica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

- BOSI, Alfredo. Um mito sacrificial: o indianismo de Alencar. In: *Dialética da colonização*. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 176-193.
- BROCA, Brito. Alencar e a “língua brasileira”. In: _____. *Teatro das letras*. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1993, p. 98-102. (Coordenação de Alexandre Eulálio)
- CAMPOS, Haroldo de. Iracema: uma arqueologia de vanguarda. In: _____. *Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 127-45.
- CÂMARA CASCUDO, Luis da. O Folclore na obra de José de Alencar. ALENCAR, José de. *Lucíola*. Rio de Janeiro: José Olympio, vol. IV, 1951.
- CARDOSO, André Cabral de Almeida. A transparência do concreto: a linguagem imagística de *Iracema*. *O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira*. Belo Horizonte, FALE/UFMG, v.21, n.2, p. 65-83, 2012.
- CASASANTA, Mário. Alencar – um formador de brasileiros. In: ALENCAR, José de. *Alfarrábios*. Rio de Janeiro: José Olympio, vol. XIII, 1951.
- CASTELLO, José Aderaldo. Iracema e o indianismo de Alencar. In: ALENCAR, José de. *Iracema*. Edição crítica de M. Cavalcanti Proença. São Paulo: EdUSP, 1979.
- CHAVES DE MELO, Gladstone. Alencar e a língua brasileira. In: ALENCAR, José de. *Iracema*. Rio de Janeiro: I.N.L., 1948.
- CORDEIRO, Marcos. Problemas Estruturais em Iracema: A Forma Híbrida. *Revista CES: Periódico oficial do Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora*. Juiz de Fora, R. CES, v. 14, n.1/2, p. 46-58, 2000.
- COUTINHO, Afrânio (Org.). *A polêmica Alencar-Nabuco*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1965.
- FRANCHETTI, Paulo. O indianismo romântico revisitado: Iracema ou a poética da etimologia. In: *Estudos de literatura brasileira e portuguesa*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.
- _____. Apresentação. In: ALENCAR, José de. *Iracema*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006.
- FREYRE, Gilberto. *Reinterpretando José de Alencar*. Rio de Janeiro: MEC, Serviço de documentação, 1955.
- FREIXEIRO, Fábio. *Alencar: os bastidores e a posteridade*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, Col. Estudos e Documentos, v. IV, t. 1, 1981.
- _____. Iracema, a terra. In: *Da razão à emoção*. São Paulo: Nacional, 1971.
- GRIECO, Agrippino. Alencar. In: *Iracema*. Edição crítica de Cavalcanti Proença. Edusp, 1979.
- _____. Alencar. In: ALENCAR, José de. *O Gaúcho*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951.

HELENA, Lucia. *A solidão tropical: O Brasil de Alencar e da modernidade*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2006.

_____. Alencar, o discurso fundador e os pactos da nacionalidade. In: REIS, L. F. (org). *Fronteiras do literário*. Niterói: EdUFF, 1997. p. 163-71.

LIMA, Alceu Amoroso. Alencar crítico. In: *Estudos*. 4ª série. Rio de Janeiro: Edição do Centro D. Vital, 1931, p. 153-64.

_____. José de Alencar, esse desconhecido? In: ALENCAR, José de. *Iracema*. Lenda do Ceará. Edição do centenário. Rio de Janeiro: MEC/Instituto Nacional do Livro, 1965, p. 35-72.

LOUSADA, Wilson. Alencar e “As Minas de Prata. ALENCAR, José de. *As minas de prata*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951.

MALARD, Letícia. Relações entre o homem e a terra no romance de Alencar. In: *Escritos de literatura brasileira*. Belo Horizonte: Comunicação, 1981.

MARTINS, Eduardo Vieira. *A fonte subterrânea: José de Alencar e a retórica oitocentista*. Londrina: Eduel, 2005.

MENEZES, Raimundo de (Org.). *Cartas e Documentos de José de Alencar*. São Paulo: HUCITEC; Brasília: INL, 1977.

MEYER, Marlyse. Para brincar Iracema. In: *Pirineus, caiçaras*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1991.

MOTTA, A. *José de Alencar (o escritor e o político)*. Sua vida e sua obra. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Cia., 1921.

OLIVEIRA, Amael. Nação e natureza em *Ubirajara*, de José de Alencar. Mafuá. Florianópolis, ano 7, n. 12, setembro, 2009.

PELOGGIO, Marcelo. A intuição geral do mundo: Alencar e Chardin. In: ALENCAR, José de. *Antiguidade da América e A raça primogênita*. Edição, apresentação e notas de Marcelo Peloggio. Fortaleza: Edições UFC, 2010, p. 131-153.

_____. Apresentação – *O Guarani*: romance nacional de fato e de direito. In: ALENCAR, José de. *O Guarani*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012, p. 09-18.

_____. Apresentação – *Til*, ou as amarras do amor. In: ALENCAR, José de. *Til*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012, p. 11-34.

_____. *José de Alencar e as visões de Brasil*. 234 f. Tese (Doutorado). Curso de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2006.

PELOGGIO, Marcelo; SIQUEIRA, Ana Marcia Alves. José de Alencar, educador. *Notandum*. São Paulo/Porto, ano XVIII, n. 37, jan./abr., 2015. p. 99-112.

_____. José de Alencar: um historiador à sua maneira. *Alea: Estudos Neolatinos*, jan./jun. 2004. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1517-106X2004000100007&script=sci_arttext> Acesso em 23 maio 2010.

_____. O conceito de mudança em José de Alencar. *Revista Garrafa*, abr./jun. 2007. Disponível em: <<http://www.ciencialit.letras.ufrj.br/garrafa13/v2/marcelopelloggio.html>> Acesso em 23 dezembro 2014.

_____. O homem por trás das cores. In: *Revista de Letras*. Fortaleza, Edições da UFC, v.01, n.29(2), p. 69-73, 2009.

_____. Os modos dúbios do ser: o real e o contingente em José de Alencar e Machado de Assis. *Signótica*, Goiânia, vol. 22, nº 1, 2010.

PROENÇA, M. Cavalcanti. *José de Alencar na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

_____. Introdução crítico-filológica. In: ALENCAR, José de. *Iracema*. Edição crítica de M. Cavalcanti Proença. São Paulo: Editora da EdUSP, 1979.

_____. Transforma-se o amador na coisa amada. In: ALENCAR, José de. *Iracema*. Edição crítica de M. Cavalcanti Proença. São Paulo: EdUSP, 1979.

REGO, José Lins. José de Alencar e a Língua Portuguesa. In: _____. *Cinco minutos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951.

REGO, José Lins. José de Alencar e a Língua Portuguesa. In: ALENCAR, José de. *Cinco minutos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951.

SANTIAGO, Silviano. Alegoria e palavra em *Iracema*. *Luzo-Brazilian Review*, vol. 2, p. 55-68, 1965.

_____. Liderança e hierarquia em Alencar. In: _____. *Vale quanto pesa*; ensaios sobre questões político-culturais. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p. 89-115.

WALTY, Ivete Lara Camargo. Religião e identidade em *Iracema*, de José de Alencar. In: *Revista Ensaios de Semiótica*. Belo Horizonte, n. 18-20, 1978, p. 209-225.

c) Bibliografia de caráter geral:

ABBAGNANO, Nicola. *História da filosofia*. Trad. de Antônio Ramos Rosa e Antônio Borges Coelho. 3. ed. Lisboa: Editorial Presença, v. VIII, 1984.

ABRAMS, M.H. *O espelho e a lâmpada*. Teoria romântica e tradição crítica. Trad. Alzira Vieira Alegro. São Paulo: Edirora Unesp, 2010.

AMORA, Antônio Soares. *A literatura brasileira*. 5ª ed. São Paulo: Cultrix, 1973.v.II.

- ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. Trad. de Jaime Bruna. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2005.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética – A teoria do romance*. 5ª ed. Trad. (do russo) de Aurora Fornoni Bernadini, José Pereira Júnior, Augusto Góis Júnior, Helena Spryndis Nazário, Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Editora Hucitec/Annablume, 2002.
- BASTOS, Alcmeno. Entre o “poeta” e o “historiador” – a propósito da ficção histórica. *Signótica*, Goiânia, v.13, n.1, 2001, p. 13. Disponível em: <<http://www.revistas.ufg.br/index.php/sig/article/view/7285/5155>>. Acesso em: 19 abril 2010.
- BESSE, Jean-Marc. *Ver a terra: seis ensaios sobre a paisagem e a geografia*. Trad. De Vladimir Bartalini. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Tradução, prefácio e notas de Marcio Seligmann-Silva. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Iluminuras, 1993.
- BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolas. *A arte poética*. Introdução, tradução e notas de Célia Berettini. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.
- BORNHEIM, Gerd. Filosofia do Romantismo. In: GUINSBURG, J (org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- BOSI, Alfredo. Imagens do Romantismo no Brasil. In: GUINSBURG, J (org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- BOURNEUF, Roland e OUELLET, Réal. *O universo do romance*. Trad. De José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Livraria Almedina, 1976.
- BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo Ática, 1985.
- BRONISLAW, Backzo *et al.* *O homem romântico*. Direção de François Furet. Trad. de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Editorial Presença, 1999.
- BRUGGER, Walter. *Dicionário de Filosofia*. 3ª ed. São Paulo: Editora Pedagógica e universitária, 1977.
- BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*. Campinas: Papyrus, 1993.
- CANDIDO, Antonio *et al.* *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva: 2007.
- _____. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 11ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2007.
- _____. *Iniciação à literatura brasileira*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2007.
- _____. *Literatura e Sociedade*. 11ª ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2010.

- _____. *O Romantismo no Brasil*. 2ª ed. São Paulo: Humanitas FFLCH, 2004.
- CARVALHO, Ronald de. *O romance no Brasil*. Revista do Brasil, São Paulo, nº 67, p. 322-31, julho de 1921.
- CHATEAUBRIAND. François René. *O gênio do cristianismo*. Trad. de Camilo Castelo Branco. Rio de Janeiro: W.M. Jackson, s/d.
- COELLO, Arturo Leyte. Filosofia ou filosofias de Schelling?: Arte e sistema. In: PUENTE, Fernando Rey; VIEIRA, Leonardo Alves (org.). *As filosofias de Schelling*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- CORDEIRO, Marcos *et al.* (org.) *A Crítica Literária Brasileira em Perspectiva*. Cotia/SP: Ateliê Editorial, 2013.
- COUTINHO, Afrânio. *Literatura no Brasil*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana, 1969.
- DIAS, Gonçalves. *et al.* *Poetas românticos brasileiros*. São Paulo: Livraria do Centro, 1963.
- ECO, Humberto (Org.). *História da beleza*. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- ESPINOSA, Baruch de. *Pensamentos Metafísicos; Tratado da Correção do Intelecto; Tratado Político; Correspondência*. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1997.
- FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. Revisitando os mitos românticos da nacionalidade. *Alceu*, revista de comunicação, cultura e política. Rio de Janeiro, PUC – Dept. Comunicação Social, v.1 n.1 - jul./dez., 2000. Disponível: <http://publique.rdc.puc-rio.br/revistaalceu/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?from_info_index=9&sid=13>. Acesso em: 14 ago. 2010.
- FOSTER, Edward Morgan. *Aspectos do romance*. 4ª ed. Trad. de Alcides. São Paulo: Globo, 2005.
- GOETHE, Johann Wolfgang. *Os sofrimentos do jovem Werther*. Trad. De Marcelo Backers. Porto Alegre: L&PM, 2008.
- GOMES, Álvaro Cardoso. *A Estética Romântica: textos doutrinários*. Trad. de Maria Antônia Simões Nunes (textos alemães, espanhóis, franceses e ingleses); Duílio Colombine (textos italianos). São Paulo: Atlas, 1992.
- GIVONE, Sérigo. “O intelectual” In: FURET, F. (org.). *O Homem Romântico*. Lisboa: Editorial Presença, 1998, pp. 197-223.
- GUINSBURG, J (org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- _____. Romantismo, Historicismo e História. In: A Visão Romântica. In: GUINSBURG, J (org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte*. Trad. De Walter H. Geenen. 3ª ed. São Paulo: Ed. Mestre Jou, v. 2, 1982.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. A morte no Romantismo. In: GOMES, Álvaro Cardoso. *A Estética Romântica: textos doutrinários*. Trad. de Maria Antônia Simões Nunes (textos alemães, espanhóis, franceses e ingleses); Duílio Colombine (textos italianos). São Paulo: Atlas, 1992.

_____. *Curso de Estética: O Sistema das Artes*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

HEINE, Heinrich. *Contribuição à história da religião e filosofia na Alemanha*. Trad. de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.

HUGO, Victor-Marie. Prefácio [ao Cromwell]. In: ACÍZELO, Roberto (org.) *Uma ideia moderna de literatura*. Chapecó: Argos, 2011.

HOMERO. *Odisseia*. 2. ed. Trad. de Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Ediouro: 2009.

_____. *Ilíada*. Trad. de Frederico Lourenço. Lisboa: Biblioteca editores independentes, 2007.

HUME, David. *Investigação acerca do entendimento humano*. Coleção Os pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 2000.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Tradução de Valerio Rohden e Antonio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária*. 7ª ed. Coimbra: Armênio Amado - Editora, 1976.

KEATS, John. Devaneio e poesia. In: GOMES, Álvaro Cardoso. *A Estética Romântica: textos doutrinários*. Trad. de Maria Antônia Simões Nunes (textos alemães, espanhóis, franceses e ingleses); Duílio Colombine (textos italianos). São Paulo: Atlas, 1992.

LOBO, Luiza. *Teorias poéticas do romantismo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

LONGINO. *Do sublime*. Trad. de Filomena Hirata. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

LUKÁCS, Georg. Narrar ou descrever. In: KONDER, Leandro (coord.). *Ensaio sobre literatura*. Trad. De Giseh Vianna Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p. 47-99.

_____. “O romance como epopeia burguesa”, in CHASIN, J. (org.), *Ensaio Ad Hominem*, Tomo II – Música e Literatura. Santo André: Estudos e edições Ad Hominem, 1999. Trad. a partir da edição italiana (Einaudi, 1976) e francesa (Editions Sociales, 1974) Zini Antunes, p. 87-117.

_____. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Trad. de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2010.

- MAGALHÃES, Gonçalves de. Discurso sobre a história da literatura brasileira. In: MAGALHÃES, Theresa Calvet de. Da identidade absoluta de Deus vivo e pessoal. Meras observações para ler *Freiheitsschrift* [1809] de Schelling. In: PUENTE, Fernando Rey; VIEIRA, Leonardo Alves (org.). *As filosofias de Schelling*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- MANZONI, Alessandro. A imitação. In: GOMES, Álvaro Cardoso. *A Estética Romântica: textos doutrinários*. Trad. de Maria Antônia Simões Nunes (textos alemães, espanhóis, franceses e ingleses); Duílio Colombine (textos italianos). São Paulo: Atlas, 1992.
- MERLEUAU-PONTY, Maurice. *A natureza*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- MIGUEL PEREIRA, Lúcia. *História da literatura brasileira: prosa de ficção. De 1870 a 1920*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EdUSP, 1988.
- MOLDER, Maria Filomena. *O pensamento morfológico de Goethe*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1995.
- MUIR, Edwin. *A estrutura do romance*. Trad. de Maria da Glória Bordini. Porto Alegre: Editora Globo, 1928.
- NOGARE, Pedro Dalle. *Humanismo e anti-humanismo: Introdução à antropologia filosófica*. 6ª ed. Petrópolis: Vozes, 1981.
- NORDIER, Charles. Excessos da imaginação. In: GOMES, Álvaro Cardoso. *A Estética Romântica: textos doutrinários*. Tradução de Maria Antônia Simões Nunes (textos alemães, espanhóis, franceses e ingleses); Duílio Colombine (textos italianos). São Paulo: Atlas, 1992.
- NOVALIS. *Pólen: fragmentos, diálogos, monólogo*. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- NUNES, Benedito. A Visão Romântica. In: GUINSBURG, J (org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- OSBORNE, Harold. *Estética e teoria da arte: uma introdução histórica*. Trad. Octavio Mendes Cajado. 2. ed. São Paulo: Cultrix/EdUSP, 1974.
- PAZ, Octavio. *Os Filhos do Barro*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.
- PUENTE, Fernando Rey; VIEIRA, Leonardo Alves (org.). *As filosofias de Schelling*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- RIBEIRO, Santiago Nunes. Da nacionalidade da literatura brasileira. In: COUTINHO, Afrânio (org.). *Caminhos do pensamento crítico*. Rio de Janeiro: Americana, 1974. v. 1.
- RICOTTA, Lúcia. *Natureza, Ciência e Estética em Alenxander von Humboldt*. Prefácio Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: MAUAD, 2003.

ROSENFELD, Anatol. *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

ROUSSEAU, J.J. *Os devaneios do caminhante solitário*. Tradução, introdução e notas de Fúlvia Maria Luiza Moretto. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1986.

SAFRANSKI, Rüdiger. *Romantismo: uma questão alemã*. Trad. De Rita Rios. São Paulo: Estação da Liberdade, 2012.

SCHLEGEL, Friedrich. *Conversa sobre a poesia e outros fragmentos*. Tradução, prefácio e notas Victor-Pierre Stirnimann. São Paulo: Iluminuras, 1994.

SHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph. *Aforismos para Introdução à Filosofia da Natureza e Aforismos sobre Filosofia da Natureza*. Trad. De Márcia C. F. Gonçalves. Rio de Janeiro, Editora PUC-Rio, 2010.

_____. Exposição da ideia universal da filosofia em geral e da filosofia-da-natureza como parte integrante da primeira. Trad. de Rubens Rodrigues Torres Filho. In: *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 2. Ed. 1984.

_____. *Escritos sobre filosofia de la naturaliza*. Madrid: Alianza Editorial, 1996.

_____. *Ideias para uma filosofia da natureza*. Tradução, prefácio, notas e apêndices de Carlos Morujão. Ed. bilíngue. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2001.

_____. *Obras Escolhidas*. Seleção, tradução e notas Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Nova Cultural, 1989.

SCHILLER, Friedrich. *Poesia ingênua e sentimental*. Trad. de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.

_____. *Do Sublime ao trágico*. Trad. de Pedro Sússekind e Vladimir Vieira. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

SPINOZA, Benedictus. *Ética*. Tradução e notas de Tomaz Tadeu. 3ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.

STAËL, Mme. A poesia do norte e a poesia do sul. In: GOMES, Álvaro Cardoso. *A Estética Romântica: textos doutrinários*. Trad. de Maria Antônia Simões Nunes (textos alemães, espanhóis, franceses e ingleses); Duílio Colombine (textos italianos). São Paulo: Atlas, 1992.

_____. Sobre a poesia clássica e sobre a poesia romântica. In: ACÍZELO, Roberto (org.) *Uma ideia moderna de literatura*. Chapecó: Argos, 2011.

SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui: O narrador, a viagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

TORRES FILHO, Rubens Rodrigues. Schelling: Obras e obras. In: SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph. *Obras Escolhidas*. Seleção, tradução e notas Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Nova Cultural, 1989.

VIZZIOLI, Paulo. O Sentimento e a Razão nas Poéticas e na Poesia do Romantismo. In: GUINSBURG, J (org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

VOLOBUEF, Karin. *A prosa de ficção do Romantismo na Alemanha e no Brasil*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1999.

WEBER, João Hernesto. Os “precursores”, o Resumo programático e paradigmático de Ferdinand Denis e o nacionalismo romântico. In: *A nação e o paraíso: A construção da nacionalidade na historiográfica literária brasileira*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1997.

WELLEK, René. *Conceitos de crítica*. Trad. de Oscar Mendes. São Paulo: Editora Cultrix, 1963.

WERKEMA, Andréa Sirihal. *Macário, ou do drama romântico em Álvares de Azevedo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

WORDSWORTH, William. *Poesia selecionada*. Trad. de Paulo Vizioli. São Paulo: Edições Mandacaru, 1998.