

AS FORMAS EMBRIONÁRIAS TEMÁTICAS DOS ROMANCES INDIANISTAS NAS CARTAS ALENCARINAS – LÍNGUA E COSTUMES INDÍGENAS

Sandra Mara Alves da Silva¹

RESUMO

Pautados nas ideias de Marcelo Peloggio, acreditamos que *O guarani* e *Iracema* estão assentados sobre os dois temas principais, o indígena e a natureza, os quais se desenvolvem a partir das reflexões de José de Alencar em suas *Cartas sobre A confederação dos tamoios*, nas quais destaca os possíveis “deslizes” de Gonçalves de Magalhães ao compor seu poema épico. Nesse sentido, objetiva-se analisar as *Formas Embrionárias Temáticas* dos romances nas cartas, a fim de destacar em que aspectos os romances alencarinos parecem corresponder a uma “correção” dos “erros” cometidos por Magalhães no trato da linguagem e dos costumes indígenas.

Palavras-chave: *Iracema*, *O guarani*, *Cartas sobre A confederação dos tamoios*, Indianismo.

As formas embrionárias temáticas

Gonçalves de Magalhães é considerado pela tradição literária o pioneiro do movimento romântico no Brasil com a publicação de *Suspiros poéticos e saudades*, em 1836. Todavia, tal publicação “não foi a rigor um começo, não teve seguidores imediatos, não criou discípulos pressurosos, não fez escola [...] nada trouxe de novo que os poetas não descobrissem, sem o seu auxílio, dez ou quinze anos mais tarde” (HOLANDA, 1939, p. 10.). Vinte anos após “inaugurar” o nosso Romantismo, Magalhães trouxe à luz o poema épico *A confederação dos tamoios*, no qual buscou cantar os indígenas e as belezas do Brasil e, conseqüentemente, nacionalizar nossa literatura, que até então não apresentava elementos que permitissem reconhecê-la como verdadeiramente brasileira.

¹ Aluna de Doutorado em Literatura Comparada pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará (UFC), Centro de Humanidades. E-mail: sandra.malves@yahoo.com.br.

Com a publicação d'*A confederação dos tamoios*, o jornal *Diário do Rio de Janeiro* iniciou a divulgação de uma série de cartas sob a autoria de um Sr. Ig., as quais exploravam exaustivamente o poema de Magalhães, criticando-o no tocante ao estilo, à aplicação de ideais românticos nacionalistas, à imperfeição métrica dos versos e à própria estrutura literária escolhida pelo autor, o poema épico. Durante o alvoroço provocado pelas cartas, muito se indagou sobre quem estaria por trás do pseudônimo Ig. A incógnita se desfez pouco tempo depois da polêmica, quando o escritor cearense José de Alencar reuniu todas as epístolas e as republicou em opúsculo, assumindo, então, a autoria daquelas que hoje podem ser consideradas o programa, estético e temático, traçado por Alencar para a sua obra e para a literatura brasileira como um todo.

No texto introdutório da publicação, ele explica ter-se “escondido” às sombras de Ig. por não ser ainda um crítico e/ou escritor de renome no panorama literário brasileiro, o que, supostamente, diminuiria o valor a ser dado às ideias expostas nos escritos. Desta forma, ao reeditá-los, Alencar confessou ter consciência de que a revelação da autoria, a partir daquele momento, certamente comprometeria a reflexão em torno das missivas. Em suas cartas iniciais, não seguiu à risca uma linha de reflexão, deixando-se levar pelos pensamentos que a leitura do poema suscitava, alegando não ter intenções de fazer um estudo crítico apurado, mas apenas apresentar suas impressões da leitura (ALENCAR, 1953, p. 4).

Ao se posicionar como um homem comum que intentava expor suas impressões sobre o poema, o cearense deixou margem para que Araripe Júnior afirmasse que a crítica alencarina ao poema de Magalhães não seguiu um método (ARARIPE JÚNIOR, 1980, p. 148), o que é questionável, uma vez que uma leitura cautelosa da primeira série de cartas, a qual apresenta reflexões mais brandas e não lineares do texto, e da segunda série, cuja crítica é mais incisiva e centrada em aspectos relevantes, nos permite reconhecer que estamos diante de um exame bem mais apurado do que um ingênuo estudo fundamentado nas “impressões” de um leitor comum.

Alencar apresenta-se não como um simples “leitor esteticamente experimentado”, para usarmos uma expressão de René Wellek (WELLEK, 1962, p. 305), mas como alguém que se coloca na posição de autoridade no que diz, abalizado por uma carga de leitura e compreensão estética bastante vastas, o que o coloca na posição de um exímio conhecedor que fixa regras e as tem bem definidas em mente. O

pleno domínio do conhecimento sobre as afirmações que faz e as “falhas” que aponta se torna mais evidente nas três últimas cartas, nas quais o censor reflete sobre a função do crítico e segue uma linha de pensamento, que não perde o foco da discussão proposta, demonstrando certa obediência a um método próprio, que talvez não estivesse totalmente de acordo com as práticas da época, mas que não invalida a eficácia da crítica proferida por José de Alencar.

As ponderações expostas nas cartas compreendem os dados descritivos dos elementos naturais e dos povos indígenas, bem como a sua história, sua cultura e o mau uso de língua dos selvagens nos textos de cunho indianista; abrange, ainda, os aspectos estéticos do poema e a própria forma adotada pelo autor de *Suspiros poéticos* para cantar o Brasil, o poema épico. De acordo com a observação de Lucia Helena, as reflexões sobre o gênero, nas epístolas, são feitas “com sensibilidade e agudeza”, o que permite ao cearense reconhecer que a totalidade épica do mundo antigo não envolve o Brasil que Magalhães tentou cantar em seu poema, infirmando, assim, a escolha da epopeia como gênero da literatura formadora de nossa nação (HELENA, 2006, p. 57).

Os pensamentos apresentados nas cartas sobre escritos pátrios são bastante caros aos românticos europeus, que defendiam como berço da literatura nacional a valorização do povo. Para Walter Scott, autor constantemente visitado por José de Alencar e que serviu a este como modelo literário (ALENCAR, 1951a, p. 70), o poema nacional tem como fundo as paisagens locais e é fundamentado na memória de um povo, sendo a verdadeira poesia uma comunhão entre o poeta, a Natureza, o passado do povo e a língua antiga, ainda não corrompida pela civilização (SCOTT, 1992, p. 83).

No Brasil, esse pensamento nacionalista se concretiza com a valorização do indígena como habitante primeiro de nossas terras e com a exaltação da nossa natureza, considerada viva, bela e grandiosa o suficiente para inspirar nossos poetas na criação de grandes poemas nacionais. As cartas alencarinas dissertam sobre a temática própria da literatura indianista romântica – a saber, o povo, a terra, a fauna e a flora –, problematizando o seu desenvolvimento no poema de Magalhães e apresentando possíveis melhorias para um uso mais pleno, profundo e inspirado do índio e da natureza na literatura nacional.

Pouco depois da publicação das cartas em crítica à obra de Gonçalves de Magalhães, José de Alecar trouxe à luz os romances *O guarani* (1857) e *Iracema*

(1865), que, em uma observação mais atenta, parecem dialogar com as missivas anteriores, apresentando uma espécie de amálgama das ideias indianistas e nacionalistas, sugerindo serem respostas às expectativas de um país em formação e marcado pela necessidade de falar por si mesmo, pelo seu povo e pela sua cultura, sua fauna, flora e geografia, a fim de garantir sua afirmação enquanto nação autônoma política e culturalmente (CASTELLO, 1953, p. 27).

A obra indianista alencarina mergulha no mundo dos primeiros habitantes de nossas terras, na sua relação com novo elemento, o português, e no resultado desse contato, a miscigenação, para, a partir daí, criar ou recriar o surgimento de uma nova nação, a brasileira. As cartas de 1856 também meditam sobre essa preocupação nacionalista indianista e parecem prever os romances que seriam publicados *a posteriori*. Em outras palavras, a produção romanesca de cunho indianista do escritor e a sua crítica à tentativa malfadada de Gonçalves de Magalhães de criar um poema nacional apresentam uma relação íntima, uma vez que os traços ressaltados nas cartas ganham relevo nas obras literárias.

Dessa forma, uma leitura paralela dos romances *O guarani* e *Iracema* e as missivas que os antecederam permite-nos notar que, nessas obras, José de Alencar buscou desenvolver uma espécie de “exercício prático” das teorias em vigor naquela época e mais precisamente das ideias por ele aferidas nas letras de 1856. Nos seus livros, o escritor cearense apresenta o que seria o ideal de natureza e dos aborígenes brasileiros, definindo com exatidão traços próprios da cultura desse povo e dos elementos naturais do Brasil, o que nos leva a acreditar que nas cartas encontram-se as o que chamamos *Formas Embrionárias Temáticas* dos romances indianistas, ou seja, as “falhas”, no tocante ao desenvolvimento dos temas do Indianismo, encontradas n’*A confederação dos tamoios*, foram “evitadas” ou “corrigidas” por José de, ao compor suas duas maiores produções indianistas.

O poema de Magalhães, como observa Peloggio (2012, p. 11) em seu estudo sobre *O guarani*, apresentou problemas formais e temáticos, uma vez que o poeta não conseguiu organizar os elementos nacionais de forma a garantir a expressividade da cor local e sustentar artisticamente a obra, que supostamente nacionalizaria a arte literária apresentando os costumes e usos do povo brasileiro. O oposto disto realizou Alencar ao escrever o romance *O guarani*, no qual a ambiência dramática é constituída de duas

camadas fundamentais, a natureza nacional e o índio brasileiro, assentadas numa base histórica. Os eixos temáticos, índio e natureza, ganham um novo aliado, o medievalismo, a fim de garantir um caráter heroico ao nosso indígena e de “localizar a gênese da história pátria em uma época demasiado distante na linha do tempo”. Toda essa estrutura temática recebe uma configuração a partir do romance histórico, gênero que melhor possibilitaria a construção do nosso passado; em outros termos, o romance alencarino gira em torno de um eixo temático principal: a natureza e o indígena; a esse eixo, acompanha um terceiro elemento, o medievalismo cristão, que garante o caráter histórico do romance alencarino.

Dentro daquilo que Peloggio nomeou “eixo temático” podemos identificar as *Formas Embrionárias Temáticas* revelando-se na representação da linguagem e dos costumes indígenas não somente em *O guarani*, mas também em *Iracema*. Considerando que Magalhães pretendeu escrever uma epopeia para cantar a nação brasileira, seus silvícolas e suas matas, Alencar identificou, nas suas cartas de censura, uma série de “erros” que ferem o ideal romântico de nacionalização de nossas letras por meio da valorização do nosso povo e de nossa paisagem natural, que lhe servem de tema fundamental. Chamamos de *Formas Embrionárias Temáticas* os preceitos estético-literários acerca dos dois grandes temas do Indianismo brasileiro – o índio e a natureza – defendidos pelo autor de *Ubirajara* nas *Cartas sobre A confederação dos tamoios*, que serviram de fomento à composição de *O guarani* e *Iracema*.

Para nós, portanto, as *Cartas sobre A confederação dos tamoios* revelam uma estética alencarina, na qual se encontra a manifestação das formas que serviriam de base para os romances indianistas. Nosso estudo objetiva vislumbrar *os embriões*, no sentido expresso por Araripe Júnior em o *Perfil literário de José de Alencar*², dos romances indianistas nas cartas, a fim de identificar aquilo que “há por fazer” e observar sua feitura nos romances, ou seja, intenta-se destacar as *Formas Embrionárias* de *O guarani* e *Iracema* nas *Cartas sobre A confederação dos tamoios* e, assim, entender a fundo a estética alencarina à luz dos ideais românticos. Neste escrito, especificamente, observaremos aquilo que vamos chamar *Formas Embrionárias Temáticas*, das quais

² “Afigura-se-me o artista [José de Alencar] no momento sagrado da gestação, como Jeová das Escrituras, cheio de verbo criador, onde, em embrião, existe tudo o que há por fazer [...]”. (ARARIPE JÚNIOR, 1980. *Op. cit.*, p. 135.)

podemos extrair as reflexões de Alencar quanto a um dos temas maiores do Romantismo brasileiro, a saber, o índio brasileiro, com seus costumes e sua língua.

Os costumes indígenas: a pintura da vida dos selvagens

Em “Benção paterna”, prefácio de Alencar à obra *Sonhos d’ouro*, José de Alencar faz a divisão de seu trabalho dentro do que nomeou “período orgânico” da literatura brasileira, situando *Iracema* na literatura nacional primitiva ou aborígine, na qual se encontram as lendas, os mitos e as tradições do povo indígena até seus primeiros contatos com o povo estrangeiro vindo de além-mar. Já *O guarani* está situado no segundo momento das nossas letras, o período histórico:

O segundo período é o histórico: representa o consórcio do povo invasor com a terra americana, que dele recebia a cultura, e lhe retribuía nos eflúvios de sua natureza virgem e nas reverberações de um solo esplêndido.

É a gestão lenta do povo americano, que devia sair da estirpe lusa, para continuar no novo mundo as gloriosas tradições de seu progenitor (ALENCAR, 1951d, p. 34).

Destarte, *Iracema*, portanto, seria o romance para o período no qual o português estabelece as primeiras relações com os nativos do Brasil, enquanto que *O guarani* já marcaria uma relação mais efetiva entre esses dois povos, identificando o espaço de cada um, as relações de amizade, ódio e dedicação entre indígenas e estrangeiros (representados, respectivamente, pela relação entre Peri e dom Antônio, aimorés e habitantes do solar da família Matiz, Peri e Ceci).

Essa divisão dos livros é revelada no interior dessas duas grandes obras de cunho indianista, especialmente quando reconhecemos nelas o ritual de passagem (ou aceitação) de uma cultura para a outra. No romance que leva o nome da jovem índia tabajara, observamos a entrada (ou a aceitação) de Martim, que simbolicamente deixa cultura cristã portuguesa para se associar à cultura selvagem dos nativos brasileiros, num ritual que podemos considerar o “ritual de passagem de uma fase da vida à outra”:

Foi costume da raça, filha de Tupã, que o guerreiro trouxesse no corpo as cores de sua nação.

Traçavam em princípio negras riscas sobre o corpo, à semelhança do pêlo do quati de onde procedeu o nome dessa arte da pintura guerreira.

Depois variaram as cores, e muitos guerreiros costumaram escrever os emblemas de seus feitos.

O estrangeiro tendo adotado a pátria da esposa e do amigo, devia passar por aquela cerimônia, para tornar-se um guerreiro vermelho, filho de Tupã. Nessa intenção fora Poti se prover dos objetos necessários.

Iracema preparou as tintas. O chefe, embebendo as ramas da pluma, traçou pelo corpo os riscos vermelhos e pretos, que ornavam a grande nação pitiguara. Depois pintou na fronte uma flecha e disse:

— Assim como a seta traspassa o duro tronco, assim o olhar do guerreiro penetra n'alma dos povos.

No braço pintou um gavião:

— Assim como o anajê cai das nuvens, assim cai o braço do guerreiro sobre o inimigo.

No pé esquerdo pintou a raiz do coqueiro:

— Assim como a pequena raiz agarra na terra o alto coqueiro, o pé firme do guerreiro sustenta seu corpo robusto.

No pé direito pintou uma asa:

— Assim como a asa do majoi rompe os ares, o pé veloz do guerreiro não tem igual na corrida.

Iracema tomou a rama da pena e pintou uma abelha sobre folha de árvore; sua voz ressoou entre sorrisos:

— Assim como a abelha fabrica o mel no coração negro do jacarandá, a doçura está no peito do mais valente guerreiro.

Martim abriu os braços e os lábios para receber corpo e alma da esposa [...]

Poti deu a seu irmão o arco e o tacape, que são as armas nobres do guerreiro. Iracema havia tecido para ele o cocar e a araçóia, matos dos chefes ilustres.

A filha de Araquém foi buscar à cabana as iguarias do festim e os vinhos de jenipapo e mandioca. Os guerreiros beberam copiosamente e trancaram as danças alegres. Durante que volviam em torno dos fogos da alegria, ressoavam as canções. (ALENCAR, 1965, p. 112-113).

Para “justificar” a passagem do guerreiro português, Alencar apresenta ao seu leitor um costume comum aos povos indígenas nacionais, a pintura do corpo de seus guerreiros com as cores que representam a sua nação de origem e com os símbolos que representem suas características mais marcantes em momento de combate. A cultura selvagem ganha destaque sobre a cultura branca portuguesa, a qual é negada em detrimento à aceitação da nova cultura de que Martim escolheu participar. Ao tomar a pátria de Iracema e de seu amigo Poti também como sua, o português precisou passar pela cerimônia que o batizaria como um dos guerreiros membros da tribo indígena e também ser filho de Tupã. Todos os elementos utilizados para simbolizar a valentia, a força, a astúcia do guerreiro, são elementos comuns ao meio onde vivem os selvagens, tais elementos servem de composição do novo Martim que se apresenta a Iracema e a

Poti. O novo guerreiro vermelho recebe os instrumentos de guerra dos seus irmãos, e os entende como símbolo do reconhecimento e da aceitação da nova cultura que reconhece como sua.

Enquanto no romance que narra a bela história de amor entre a indígena e o guerreiro branco, o europeu é quem participa de um ritual de passagem ou aceitação da cultura selvagem, no romance que revela os grandes feitos do jovem Peri em dedicação à bela Cecília, o indígena é quem abandona a sua cultura e aceita, definitivamente, a cultura lusa cristã:

— Peri quer ser cristão! exclamou ele.

D. Antônio lançou-lhe um olhar úmido de reconhecimento.

— A nossa religião permite, disse o fidalgo, que na hora extrema todo o homem possa dar o batismo. Nós estamos com o pé sobre o túmulo. Ajoelha, Peri!

O índio caiu aos pés do velho cavaleiro, que impôs-lhe as mãos sobre a cabeça.

— Sê cristão! Dou-te o meu nome.

Peri beijou a cruz da espada que o fidalgo lhe apresentou, e ergueu-se altivo e sobranceiro, pronto a afrontar todos os perigos para salvar sua senhora (ALENCAR, 1951c, p. 499).

Para salvar sua senhora, Peri aceita, por definitivo, a cultura portuguesa, deixando seus costumes e aceitando a religião cristã como sua, sendo batizado por D. Antônio. Diferentemente do que acontece em *Iracema*, em que reconhecemos a aceitação de uma cultura pela identificação com ela, em *O guarani*, essa aceitação se dá pelo amor à um membro dessa cultura, no caso Ceci, e não pela identificação do índio aos costumes da senhora e das demais personagens. O guerreiro selvagem se entrega aos costumes dos brancos devido a um objetivo maior: salvar a virgem branca a quem dedicou sua vida.

Os dois rituais narrados nas obras marcam expressamente os momentos históricos que dividem os romances alencarinos: a cultura indígena antes da chegada dos portugueses e os seus primeiros contatos com o elemento estranho, e a cultura indígena sucumbindo à cultura europeia e a consequente destruição daquela para a prevalência desta.

Se o escritor cearense pretendia apresentar, ao brasileiro, duas obras literárias que narrassem a sua origem e os desdobramentos dos povos que lhe deram essa origem, certamente com *O guarani* e *Iracema* ele conseguiu, pois pode fazer dialogar, em uma e

em outra obra, os costumes tupiniquins com os lusitanos e as consequências desse diálogo. Magalhães, diferentemente, não soube desenvolver satisfatoriamente os costumes e a cultura indígena no decorrer de sua obra, nem lhe dando o devido destaque, nem fazendo que com ela se relacionasse com a cultura europeia.

Como se sabe, o Indianismo é a maior identificação do Romantismo brasileiro e dos anseios nacionalistas dos intelectuais do século XIX no Brasil, sendo um intermediário entre os preceitos da estética romântica e a realidade brasileira da época, pautando-se em dois temas centrais, o indígena e a natureza brasileira. A esses dois grandes eixos temáticos associam-se ainda outros dois de igual importância: o medievalismo, como meio de (re)construção do nosso passado histórico, e a miscigenação das raças, resultando num tipo inteiramente novo, o brasileiro. Marcelo Peloggio (2012, p. 11) acredita que a polêmica sobre *A confederação dos tamoios* tenha sido o ponto de partida para a criação de *O guarani*, pois “o autor cearense censura, com propriedade e firmeza, o desalinho no estilo, na metrificacão, na imagem e na organizacão dramática” (PELOGGIO, 2012, p. 11) do poema, que pretendia representar o povo brasileiro e, atentando às censuras que proferira, um ano após a polêmica, publicou o seu primeiro romance indianista, revelando um cuidado particular para não cometer os mesmos equívocos de Magalhães. Em sua primeira carta, Alencar afirma:

A pintura da vida dos índios não tem, na minha opinião, a menor beleza; uma página de um viajante qualquer a respeito da vida nômade dos árabes do deserto é mais cheia de poesia da liberdade selvagem do que a parte do poema a que me refiro.

Demais, o autor não aproveitou a ideia mais bela da pintura; o esboço histórico desses povos desconhecidos, as tradições primitivas dos indígenas, davam por si só matéria a um grame poema, que talvez um dia alguém apresente sem ruído, sem aparato, como modesto fruto de suas vigílias (ALENCAR, 1953, p. 06).

A artificialidade com que Magalhães descreveu a vida indígena, a origem desse povo, e os seus desdobramentos na formação do povo brasileiro comprometeu a beleza do assunto tratado. De acordo com o pensamento alencarino, faltou ao artista poetizar a vida do selvagem que, em comunhão com seus irmãos e no seio de sua terra natal, tem toda a liberdade de vivenciar sua cultura e costumes. Um maior contato com o objeto a ser representado e uma maior sensibilidade no momento de compor as representações, afirma o censor, evitariam a superficialidade das descrições d’*A confederação dos*

tamoios e permitiriam a construção de belos quadros verbais, pois a poesia de Gonçalves de Magalhães se aproximaria da pintura, no sentido de que suas imaginações seriam semelhantes à “ideia sensível” (BAUMGARTEN, 1993, p. 26) que lhes serviram de inspiração.

A proximidade das imaginações à realidade indígena do poema ficou comprometida possivelmente pelo pouco conhecimento da cultura e das tradições dos povos selvagens por parte de Magalhães. Evitando incorrer no mesmo erro, o autor de *As minas de prata* frequentou documentos antigos, nos quais se apoiou para dar maior veracidade aos seus escritos, mas sem deixar de lado o caráter poético de suas obras, preocupando-se com as palavras utilizadas na pintura das personagens e de suas ações, na cadência de cada som articulado, nas comparações sempre precisas, que ampliam a imaginação das representações pictóricas em cada cena.

Araripe Júnior vê em Alencar o equilíbrio perfeito entre o instinto e a intenção³, reconhecendo no cearense um escritor completamente inspirado, mas que busca constantemente dar a forma exata à sua inspiração, partindo sempre dos conhecimentos profundos de estética, literatura, história e línguas, adquiridos nas vastas horas dedicadas às bibliotecas e aos acervos, nos quais buscava, além de argumentos históricos significativos para suas obras, uma forma literária para sua inspiração.

Nos dois romances por nós analisados, nota-se o cuidado do autor em apresentar, minuciosamente, elementos da cultura dos aborígenes brasileiros, seus rituais, suas crenças, suas vestimentas e sua organização social, recuperando, assim, a memória indígena perdida. Em *Iracema*, vários são os rituais descritos com a minúcia própria das grandes descrições alencarinhas. Porém, os elementos culturais e sociais dos indígenas não funcionam como meros ornamentos na narrativa, mas, ao contrário, exercem função extremamente significativa para o desenrolar de cada acontecimento. Se pensarmos, por exemplo, no que levou a heroína do romance à ruína: o amor por um estrangeiro, sendo ela a virgem sacerdotisa de Tupã, guardiã do segredo da jurema, cerimonia sagrada de sua tribo, notaremos que a descrição detalhada do ritual permite a compreensão do destino da virgem, que engravida, após a noite em que Martim perdeu-se em delírios

³Schlegel explica que o poema ideal é composto por intenção e instinto, que dão forma artística à obra. A genialidade parte da intenção e do instinto natural do poeta: “Em todo bom poema, tudo tem de ser intenção e tudo tem de ser instinto”. (SCHLEGEL, 1997. *Op. cit.*, p. 23.)

motivados pelo licor da jurema, e acaba padecendo ao dar a luz ao primeiro cearense, nascido do sofrimento:

Atravessaram o bosque e desceram ao vale. Onde morria a falda da colina, o arvoredo era basto: densa abóbada de folhagem verde-negra cobria o ádito agreste, reservado aos mistérios do rito bárbaro.

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 [...]

Iracema fez ao estrangeiro um gesto de espera e silêncio; logo depois desapareceu no mais sombrio do bosque. O sol ainda pairava suspenso no visio da serra; e já noite profunda enchia aquela solidão.

Quando a virgem tornou, trazia numa folha gotas de verde e estranho licor vazadas da igaçaba, que ela tirara do seio da terra. Apresentou ao guerreiro a taça agreste:

— Bebe!

Martim sentiu perpassar nos olhos o sono da morte; porém logo a luz inundou-lhe os seios d'alma; a força exuberou em seu coração. Reviveu os dias passados melhor do que os tinha vivido: fruiu a realidade de suas mais belas esperanças (ALENCAR, 1965, p. 60-61).

Ao criar a cena transcrita acima, José de Alencar apresenta um dos principais rituais indígenas de que teve conhecimento: os efeitos da bebida preparada pelos selvagens com folhas e frutos da jurema, que tem o poder de causar alucinações. O autor do romance se preocupa em apresentar o processo de produção dessa bebida sagrada e a sua importância na cultura do povo indígena, fazendo com que essa informação esteja em consonância com o enredo do livro, pois, devido às alucinações de Martim causadas pela bebida ofertada pela sacerdotisa, dá-se a relação sexual entre o branco e a índia, a qual acaba por condenar-se à morte, mesmo carregando em seu ventre aquele que será o primeiro filho da união entre dois povos.

As informações referentes ao ritual da jurema, à obtenção da bebida e aos seus efeitos podem ser atestadas pelo leitor nas notas do romance *Iracema*, nas quais o seu autor preocupou-se em apresentar os frutos de seus anos de pesquisa e dedicação à cultura indígena. Para o José de Alencar crítico, a história atestada em documentos oficiais e a narrativa criada na obra literária de cunho indianista devem estar em comunhão, algo que o José de Alencar romancista segue à risca em *Iracema*. De fato, é possível reconhecer que a falta de cuidado de Gonçalves de Magalhães com dados históricos que atestem a veracidade sobre a vida dos índios pintada na *A confederação dos tamoios* não é um equívoco cometido pelo escritor cearense, uma vez que este,

constantemente, volta-se para documentos historiográficos que reforçam as informações oferecidas por ele ao seu leitor sobre os costumes das personagens selvagens de sua obra são, de fato, reais.

O falar selvagem na construção de uma temática indianista brasileira

A divisão das obras realizada por José de Alencar explica o fato de, quando lemos *O guarani* ou *Iracema* pela primeira vez, nos deparamos com uma linguagem totalmente diferente da qual estamos habituados, não só pelo arcaísmo do vocabulário ou pelas constantes inversões de que o autor se utiliza, mas, especialmente, pelo modo simples de expressão de suas personagens selvagens. Essa simplicidade no falar é própria do estilo alencarino nos livros indianistas, e em *Iracema* esse estilo é ainda mais intensificado pelo fato de pertencer à fase primitiva de nossa literatura revelando que “o estilo do livro é como a linguagem daqueles povos: imagens e ideias agrestes e pitorescas, respirando ainda as auras da montanha [...]” (ASSIS, 1965, p. 193).

Para Alencar, o escritor que se empenha em cantar as origens do povo brasileiro, em valorizar seus ancestrais aborígenes e em enaltecer a natureza de seu país, precisa, antes de tudo, esquecer suas ideias de homem civilizado e adentrar a grandiosidade da natureza brasileira e da cultura indígena (ALENCAR, 1953, p. 5), algo semelhante ao que defende Antônio Alcalá Galiano para a literatura espanhola do século XIX quando diz que os escritores da Espanha devem voltar-se para as paisagens de seu país, para os costumes, tradições e cotidianos espanhóis, a fim de criar romances realistas, no sentido de que os dramas e romances românticos comporiam retratos dos costumes cotidianos de um país (GALIANO, 1992, p. 134). Tanto um quanto outro escritor reconhece a necessidade de se voltar para os elementos nacionais, quando se tem por objetivo a nacionalidade e apresentação de obras que falem as origens do seu povo e apresente a cor local de sua nação.

Ao refletir sobre o poema de *A confederação dos tamoios* o cearense afirmou que o poema foi inspirado nos tempos coloniais do Brasil, sendo um belo assunto, o qual poderia ser realçado pela grandeza de uma raça que sofrera com a chegada do europeu, e pelas belas cenas das matas nacionais, porém a escrita da obra com tais pretensões não foi bem sucedida, pois o autor não soube exprimir os grandes

sentimentos com a linguagem apropriada, atribuindo aos selvagens pensamentos, ações e, especialmente, falas próprias de um homem civilizado:

A mesma observação se pode fazer a respeito da linguagem que o autor atribui aos índios, e que não tem aquele estilo poético e figurado, próprio das raças incultas; à exceção de uma ou outra comparação, às vezes forçada, não há nada que se possa comparar às expressões simples e graciosas de *Paulo e Virgínia* (ALENCAR, 1953, p. 54).

Para José de Alencar, falta ao ilustre poeta do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro a compreensão de que o homem crescido livremente por entre as matas nacionais constrói seu pensamento e estabelece a suas associações com a realidade que o envolve desde o seu nascimento, são raciocínios simples e de grande capacidade figurativa que, proferidos por um homem de educação formal, seriam totalmente inadequados. Os símiles de que Gonçalves de Magalhães se utilizam, de acordo com o autor das cartas, não estão de acordo com as expressões simplórias e belas esperadas de um selvagem.

Ao compor seus dois maiores romances de temática indígena, o escritor preocupou-se constantemente em representar os pensamentos e as ações dos nativos com palavras revestidas de “lã e de estamentas” evitando, assim, cair no que Machado de Assis chama de “anacronismo moral, que consiste em dar ideias modernas e civilizadas aos filhos incultos da floresta” (ASSIS, 1965, p. 189). Constantemente as personagens civilizadas de *O guarani* impressionam com a singeleza e tecem elogios sobre quanto o beleza e o caráter poético do falar de Peri, mesmo sendo este um selvagem que nasceu e cresceu nas matas brasileiras:

Cecília não pode reprimir um sorriso ouvindo esse silogismo rude, a que linguagem singela e concisa do índio dava uma certa poesia e originalidade (ALENCAR, 1951c, p. 150)

O índio começou, na sua linguagem tão rica e poética, com a doce pronúncia que parecia ter aprendido das auras da sua terra ou das aves das florestas virgens essa narração (ALENCAR, 1951c, p. 216).

D. Antônio o ouvia sorrindo-se do seu estilo ora figurado, ora tão singelo como as primeiras frases que balbucia a criança no seio materno. O fidalgo traduzia da melhor maneira que podia essa linguagem poética a Cecília, a qual já livre do susto queria por força [...] saber o que ele dizia (ALENCAR, 1951c, p. 219).

Álvaro fitou no índio um olhar admirado. Onde é que este selvagem sem cultura aprendera a poesia simples, mas graciosa; onde bebera a delicadeza de sensibilidade que dificilmente se encontra num coração gasto pelo atrito da sociedade? (ALENCAR, 1951c, p. 249).

D. Antônio, Ceci e Álvaro são três das várias personagens que vieram de outras terras para habitar o país pertencente à coroa portuguesa e que reconhecem com certa frequência a beleza singela e sensível com que o índio brasileiro fala sobre sua dedicação à virgem loira, ou sobre seus atos dentro das florestas. É uma linguagem que inspira admiração e ao mesmo tempo se impõe em relação à língua portuguesa, por ser, também, própria de um nobre herói.

A linguagem autóctone, revelada não somente no ritmo com que as personagens selvagens pronunciam as palavras, mas também no uso constante de palavras de origem indígena, contribui para a configuração das obras literárias de temática indianista, revelando em suas personagens não apenas ações próprias das tribos de nativos do Brasil, mas todos os aspectos que compõem a cultura desse povo.

Varnhagen (1959, p. 68) acredita que a literatura brasileira deve declarar-se independente da portuguesa por seus autores fazerem uso de palavras e expressões oriundas do tupi, o que acaba tornando os escritos produzidos nas terras da antiga colônia tipicamente brasileiros e distantes dos textos lusitanos. E justifica seu pensamento alegando que o uso de palavras indígenas para um escritor português pode ser motivo de riso, mas, para um verdadeiro escritor brasileiro, o emprego de tais expressões e vocábulos jamais seria risível ou vergonhoso:

É por ventura, tão verdadeira, tão estrita essa identidade da língua? Não há no Brasil nomes do país ali conhecidos, e cujo objeto é mais ou menos poético, dos quais em Portugal a sua pronúncia dizem que excita o riso?

[...] que a poesia brasileira tem que declarar-se independente da mãe-pátria: pois desgraçado do poeta do Brasil que, ao chegar-lhe a inspiração tivesse que mandar consultar um de seus filhos, que nunca tivesse ido à América [...] se tal ou tal palavra lhe promove o riso (VARNHAGEN, 1959, p. 68).

Adolfo Varnhagen defende que, no pensamento vulgar da época, não é possível se manter unidas, como uma só, a poesia brasileira e portuguesa, uma vez que aquela poesia reconhece nos vocábulos e expressões de origem tupi traços poéticos e também

marcadores de sua identidade, enquanto que esta poesia jamais usaria certos artifícios, pois reconhece nas palavras indígenas elementos que recaem no riso e não no poético.

Percebe-se que o intelectual paulista, com sua defesa à independência literária brasileira, acaba cedendo espaço à ideia de que quantidade e identidade são sinônimos, ou seja, alguns literatos recaem no pensamento de que quanto mais nomes indígenas os poetas brasileiros utilizarem, mais brasileiros os seus escritos serão. A essa literatura composta pelo uso excessivo dos termos tupis, surge um grupo de rejeição, que condena a nacionalidade literária sustentada apenas no uso abusivo dessas palavras. Alencar compartilha da mesma rejeição àquilo que ele chama de “poesia inçada de termos indígenas”, mas preocupa-se que a reação acabe condenando não mais o uso abusivo dos termos, mas o uso em si:

[...] o que acho fatal, é que essa reação se exceda; que em vez de condenar o abuso, combata a cousa em si; que em lugar de estigmatizar alguns poetastros que perdem o seu tempo a estudar o dicionário indígena, procure lançar o ridículo e a zombaria sobre a verdadeira poesia nacional.

Esses que assim procedem tem uma ideia que não posso admitir; dizem que nossas raças primitivas eram ralas decaídas, que não tinham poesia nem tradições; que as línguas que falavam eram bárbaras e faltas de imagem, que os termos indígenas são mal sonantes e pouco poéticos; e concluem d’aqui que devemos ver a natureza do Brasil com os olhos do europeu, perimi-la com frases do homem civilizado, e senti-la como o individuo que vive no doce *comfortable* (ALENCAR, 1953, p. 27).

A condenação do uso excessivo dos termos indígenas, na literatura indianista, é para o escritor cearense o ponto-chave da discussão, pois somente a disposição de algumas palavras de origem tupi não ajuda a construir uma literatura nacional. A ressalva, no entanto, não deve se estender ao uso dos vocábulos em si, pois, para o escritor, eles têm papel significativo na configuração da cultura indígena que precisa ser representada nos poemas e romances que trazem a temática do índio brasileiro, enquanto questão essencial, devendo centrar-se no modo como os termos vêm sendo empregados no texto literário.

A preocupação em relação ao emprego dos termos deve ater-se não somente aos indígenas, mas também àqueles que são de uso comum em língua portuguesa, e às

aproximações feitas entre esses termos, a fim de criar uma imagem bela e extremamente poética:

[...] O Sr. Magalhães não só não conseguiu pintar a nossa terra, como não soube aproveitar todas as belezas que lhe ofereciam os costumes e tradições indígenas, que ele copiou dos cronistas sem dar-lhes o menor realce.

Apontarei como exemplo essa crença que tinham os índios a respeito do beija-flor, que consideravam como o mensageiro que levava e trazia do outro mundo as almas daqueles que faleciam ou que nasciam: tradição grandiosa, que merecia de um poeta mais do que dois versos ligeiros:

Inda alma de meu pai como um colibri

Em fria noite no seu ninho oculto etc

Lembro que um dos missionários do Canadá, vendo pela primeira vez essa avezinha delicada, iriando-se de lindas cores aos raios do sol, e adejando rapidamente, deu-lhe o nome de *flor celeste*; o Sr. Magalhães, que é um poeta, e que escrevia um poema, contentou-se em desnaturar o lindo nome de *colibri*, abreviando-lhe a última sílaba (ALENCAR, 1953, p. 54).

O autor de *Cinco minutos* não identifica o aproveitamento das belezas oferecidas pelos costumes dos índios brasileiros; para ele, *A confederação dos tamoios* é uma espécie de miscelânea dos áridos relatos historiográficos dos povos que ocupavam as terras brasileiras antes da chegada dos portugueses. Segundo o crítico, o poeta foi incapaz de aproveitar as tradições indígenas e delas retirar o que havia de mais poético e belo para, a partir do trabalho com as palavras que nossa língua oferece – e que é o mínimo esperado de um hábil poeta –, compor admiráveis imaginações, que um poema exige.

A obra *Iracema* está repleta de termos indígenas dispostos em orações escritas em língua portuguesa que, na boca da jovem índia tabajara, ganham nova cadência, reveladora da simplicidade poética de uma mulher selvagem que cresceu recebendo os influxos da natureza brasileira e dela tira os elementos nacionais que servem de comparação nas imagens poéticas que cria a cada. É por intermédio da natureza que Iracema, em sua fala simples, consegue exprimir o mais doloroso sentimento, o de abandono:

— Quando tu passas no tabuleiro, teus olhos fogem do fruto do jenipapo e buscam a flor do espinheiro; a fruta é saborosa, mas tem a cor dos tabajaras; a flor tem a alvura das faces da virgem branca: Se

cantam as aves, teu ouvido não gosta já de escutar o canto mavioso da graúna, mas tua alma se abre para o grito do japim, porque ele tem as penas douradas como os cabelos daquela que tu amas!

[...]

— 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, 1965, p. 124-125).

A simplicidade com que Iracema profere as palavras e como consegue dar à sua expressão um tom mais poético, devido aos constantes de que se utiliza, revela o conhecimento não civilizado da indígena, em cujo interior, a natureza brasileira fincou raízes profundas, externando-se sempre que ela entra em contato com seres das outras civilizações. Por meio das comparações, que enchem a boca da bela selvagem, entre os vários elementos naturais comuns ao cotidiano dos silvícolas sua fala cria um efeito sensível em quem a ouve.

Conclusão

Como se percebe, José de Alencar consegue dar voz a esse povo não civilizado que habitava os campos nacionais em tempos tão remotos, fazendo com que a sua simplicidade primitiva no falar se harmonize ao legado linguístico europeu, evitando, assim, que seus principais personagens indianistas caiam no “anacronismo moral”. Para o romancista, as expressões dos selvagens, quando bem utilizadas, ajudam a compor a sonoridade das frases e a dar um tom poético à obra— como se observa em *Iracema* — e, ainda, encantam o homem acostumado à rigidez e à formalidade que a civilização lhe exige — como se percebe na leitura de *O guarani*.

Diferentemente do que os críticos da literatura indianista defendem, o autor de *Sonhos d'ouro* reafirma, por meio de suas obras literárias, que um texto de caráter indianista não pode ser desenvolvido a partir de ideias civilizadas, mas a partir da simplicidade, da singeleza e da sabedoria reveladas no modo de expressão dos selvagens.

Machado de Assis (1965, p. 189) concorda com o autor das *Cartas sobre A confederação dos tamoios* e também acredita que um grupo de literatos compreendera mal a ideia de se desenvolver uma literatura indianista, pois limitaram-se a “tirar os seus elementos poéticos do vocabulário indígena; rimaram as palavras, e não passaram a diante”. Para o escritor carioca esses literatos acabaram “manchando” a reputação de

escritores realmente dedicados ao estudo e à produção indianista, como no caso de José de Alencar. E, em defesa de *Iracema*, declara que seu autor entrou a fundo nos costumes dos primeiros habitantes das terras brasileiras e que com esse livro a literatura nacional foi definitivamente “criada”, e ao país foi ofertada uma obra em que tudo soa como primitivo, ingênuo nos sentimentos, pitoresco nas palavras, e na qual se casam perfeitamente o conhecimento da cultura nativa e a poesia em seu mais alto nível (ASSIS, 1965, p. 189).

Corroborando com o pensamento de autor de *Dom Casmurro*, acreditamos que a destreza com que Alencar se apropriou da cultura, do falar e das tradições indígenas, fazendo-as dialogar com a civilização recém-chegada, e a contribuir para a formação da civilização vindoura, foi basilar na composição da temática indígena nos romances nacionais, pois para a compreensão do índio enquanto tema de obras preocupadas com a cor local, é necessária a reunião dos vários aspectos que compõem o indígena enquanto indivíduo e enquanto grupo social.

Referências

ALENCAR, José de. Cartas sobre A confederação dos tamoios. In: CASTELLO, José Aderaldo. *A polêmica sobre “A confederação dos tamoios”*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP, 1953.

_____. *Iracema – lenda do Ceará*. Ed. de Centenário. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965.

_____. Como e porque sou romancista. In: *O guarani*. Tomos 1º e 2º. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951a.

_____. *O guarani*. Tomos 1º. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951b.

_____. *O guarani*. Tomos 2º. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951c.

_____. Benção paterna. In: *Sonhos d’ouro*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951d.

ARARIPE JÚNIOR, T. A. *Luizinha; perfil literária de José de Alencar*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.

ASSIS, Machado. *Iracema*. In: ALENCAR, José de. *Iracema – lenda do Ceará*. Ed. de Centenário. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965, p. 189-193.

BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb. *Estética: a lógica da arte do poema*. Trad. de Míriam Sutter Medeiros. Petrópolis: Vozes, 1993.

CASTELLO, José Aderaldo. *A polêmica sobre “A confederação dos tamoios”*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP, 1953.

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

HOLANDA, Sergio Buarque. Prefácio. In: MAGALHÃES, Gonçalves de. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação, v. II, 1939, p. 10.

PELOGGIO, Marcelo. “Apresentação – *O guarani*: romance nacional de fato e de direito. In: ALENCAR, José de. *O guarani*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012, p. 12-16.

SCHLEGEL, Friedrich. *Dialeto dos fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1997.

SCOTT, Walter. Introdução a *Lady of the lake*. In: GOMES, Álvaro Cardoso; VECHI, Carlos Alberto. (org.). *A estética romântica: textos doutrinários*. Maria Antônia Nunes (trad. Textos alemães, espanhóis, franceses e ingleses); Dúlio Colombini (trad. Textos italianos). São Paulo: Atlas, 1992.

VARNHAGEN, Francisco Adolfo. Prólogo (Ao Florilégio da poesia brasileira). In: CASTELLO, José Aderaldo (org.). *Textos que interessam à história do Romantismo*. Volume I. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1959.

WELLEK, René; WARREN, Austin. *Teoria da literatura*. Trad. de José Palla e Carmo. Lisboa: Publicações Europa-América, 1962.

THE EMBRYONARY THEMATIC FORMS OF THE INDIANIST ROMANCES IN THE ALENCARINAS LETTERS – INDIGENOUS LANGUAGE AND CUSTOS

ABSTRACT

Focused on the ideas of Marcelo Peloggio, we believe that *O guarani* and *Iracema* are laid upon these main subjects, indigenous and nature, which are developed from the reflections of José de Alencar on his *Cartas sobre A confederação dos tamoios*, upon which he showcases the possible “deviations” made by Gonçalves de Magalhães in the writing of his epic poem. Therefore, the objective is to analyze the *Formas Embrionárias Temáticas* of the romances within the letters, to showcase on which aspects the *alencarinos* romances seemingly correspond to a “correction” of Magalhães’ “mistakes” while the latter dealt with indigenous customs and language.

Keywords: *Iracema, O guarani, Cartas sobre A confederação dos tamoios, Indigenous settings.*

Recebido em 24/12/2017.

Aprovado em 10/03/2018.