

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

*HÍBRIDA, MAS NÃO CAÓTICA,
A LITERATURA BRASILEIRA É*

Vanusa C. P. Richter

Porto Alegre

2004

Vanusa C. P. Richter

**HÍBRIDA, MAS NÃO CAÓTICA,
A LITERATURA BRASILEIRA É**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Literatura Brasileira.

Orientadora: Prof. Márcia Ivana Lima e Silva

Porto Alegre
2004

Ao modo andradino, agradeço a orientadora minha, pequenininha, mas faz coisas de sarapantar, e ao Zé meu, que não é branco louro de olhos azuizinhos, mas é príncipe macanudo. Si não fosse pelos dois tudo teria sido mais difícil. Tem mais não. Hi, hi, hi, hi ...

RESUMÉ

La réalisation de la présente étude s'ote principalement par la vérification des questions typiques dans la formation culturelle des pays périphériques colonisés, comme la recherche identitaire imbriquée dans un processus de hybridation culturelle. Nous travaillons avec deux oeuvres canoniques de la littérature brésilenn: *Iracema*, de José de Alencar, et *Macunaíma*, de Mário de Andrade, en les associant aux respectives périodes littéraires et au milieu social et politique. L'étude privilégie la Sociologie de la Littérature, surtout l'oeuvre de Antonio Candido, base théorique-pratique pour la réalisation de cette recherche. Dans ce contexte, il est intéressant de vérifier comme l'Idianisme d'Alencar – caractérisé par un stiment patriotique qui mystifie l'indigène et la nature – fait que la littérature brésiliennse s'itègre aux littératures européennes. Il est également important d'investiguqr comment les stratégies de *Macunaíma* changent esthétiquement la vision ethnocentrique traditionnelle et travaillent avec la capacité critique de sélectionner cela qui est différent de l'autoctone mais qui nous intéresse. Cette action sélective et son produit son montrés avec les couleurs locaux pour faire dévenir tels couleus des dignes représentants de notre sincretisme racial et culturel. Par une critique sociologique, nous verifions que la littérature a dévoilé l'h culturelle du peuple brésilien – sans des préjugés ethnocentriques – et a montré la mélange racial. De cette façon, les oeuvres analysées – malgré le fait qu'elles soient estetiquement singulières et qu'elles appartiennent à des cadres socio-politiques différents – ont un engagement littéraire plus important: produire une fiction représentative de la réalité culturelle brésilienne.

RESUMO

A realização deste trabalho tem como norte a verificação de questões típicas de países periféricos colonizados, como a busca identitária imbricada num processo de hibridação cultural. Para tanto, trabalhamos com duas obras consagradas da literatura brasileira: *Iracema*, de José de Alencar, e *Macunaíma*, de Mário de Andrade, vinculando as mesmas a seus períodos literários correspondentes e, estes, ao meio social e político, numa abordagem que privilegia a sociologia da literatura, em que a obra de Antonio Candido, especialmente, serve de base teórico-prática para a realização desta pesquisa. Nesse contexto, achamos interessante, também, verificar como o indianismo de Alencar, trabalhando numa perspectiva pós-colonial e imbuído de um sentimento patriótico e mitificador do índio e da natureza, faz com que a literatura brasileira integre-se às literaturas européias. E, ainda, com que estratégias *Macunaíma* consegue inverter esteticamente a visão etnocêntrica tradicional e trabalhar com a capacidade crítica de selecionar o que não é do autóctone mas que nos interessa, tingindo esta ação seletiva e seu produto com as cores locais para torná-los dignos representantes de nosso sincretismo racial e cultural. Assim, através de uma postura crítico-sociológica, damos início a uma caminhada pelo viés literário e verificamos que este revelou a hibridação cultural própria do povo brasileiro, ultrapassando preconceitos etnocêntricos, aparentemente sólidos, e mostrando que o caldeamento de raças e, conseqüentemente de crenças e costumes, não deve ser olhado sob a ótica da *anomalía* mas, sim, sob a luz da fertilidade. Desse modo, as obras analisadas, apesar de possuírem estéticas singulares e pertencerem a quadros sócio-políticos distintos, apresentam em sua essência um compromisso literário maior: fazer uma ficção representativa da realidade cultural brasileira.

Palavras - Chave: Literatura Brasileira; Análise Sociológica; Hibridação; Nacionalismo

SUMÁRIO

| | |
|---|-----------|
| 1 INTRODUÇÃO | 8 |
| 1.1 MAPA CONCEITUAL | 11 |
| 2 LITERATURA BRASILEIRA: ALGUNS IMPASSES..... | 20 |
| 2.1 GREGÓRIO DE MATOS GUERRA: UM CASO À PARTE | 24 |
| 2.2 ROMANTISMO BRASILEIRO: CONTEXTUALIZAÇÃO | 26 |
| 2.3 BREVEMENTE A FIGURA DO ÍNDIO: DE MÁRTIR A HERÓI DA NOVA NAÇÃO... .. | 28 |
| 2.4 A INFLUÊNCIA DA CRÍTICA NA LITERATURA E A VALORIZAÇÃO DA COR LOCAL | 30 |
| 2.5 A “BRASILIDADE” DE JOSÉ DE ALENCAR | 32 |
| 2.5.1 José de Alencar crítico de si mesmo | 33 |
| 2.5.2 José de Alencar criticado..... | 34 |
| 2.6 ENTRE A REPRESENTAÇÃO DA LITERATURA BRASILEIRA E A SUA REPRESENTAÇÃO ESCRACHADA ESTÁ O REALISMO | 40 |
| 2.6.1 Alguns privilégios, muitas mudanças..... | 40 |
| 2.6.2 O Parnasianismo e as tendências do Realismo..... | 42 |
| 2.7 MACHADO DE ASSIS, ESCRITOR E CRÍTICO | 44 |
| 2.8 O MODERNISMO: CONTEXTUALIZAÇÃO | 46 |
| 2.9 “O ESTOPIM DO MODERNISMO” | 47 |
| 2.9.1 Primeiros espinhos no caminho da mudança | 47 |
| 2.9.2 Flores a Brecheret..... | 49 |
| 2.10 UM SENTIMENTO SECULAR BROTA DAS CINZAS..... | 50 |
| 2.10.1 Caminhos ainda difíceis: na trilha de Mário de Andrade..... | 53 |
| 2.10.2 Mário criticado..... | 53 |
| 2.10.3 Retomada | 54 |
| 3 A HEROÍNA MÍTICA DO ROMANTISMO BRASILEIRO..... | 56 |
| 3.1 ACERTOS? DESACERTOS? OS DOIS GUMES DA CRÍTICA | 56 |
| 3.2 LITERATURA E NACIONALISMO OU O NACIONALISMO LITERÁRIO NA PERSPECTIVA DE ANTONIO CANDIDO | 56 |
| 3.3 ROMANTISMO, NACIONALIDADE E AUTONOMIA LITERÁRIA: RUMO AO RECONHECIMENTO..... | 57 |
| 3.4 APROFUNDANDO A QUESTÃO ÍNDIO-HERÓI | 59 |
| 3.5 O PROJETO ALENCARIANO..... | 61 |
| 3.6 IRACEMA E A CRISTALIZAÇÃO DAS CONQUISTAS DO ROMANTISMO..... | 62 |
| 3.7 IRACEMA SOB O FOCO DA SOCIOLOGIA | 62 |
| 3.8 UM POUCO DE HISTÓRIA..... | 63 |
| 3.9 SOB AS VESTES DE EVA, IRACEMA..... | 68 |
| 3.10 LITERATURA E HISTÓRIA: UMA CONFLUÊNCIA | 70 |
| 3.11 MARTIM SOB AS VESTES DA COLONIZAÇÃO | 74 |
| 3.12 SENTIMENTO DE SOLIDÃO | 77 |
| 3.13 CULTURA, IDENTIDADE E NAÇÃO: OS CAMINHOS DE ALENCAR..... | 78 |

| | |
|--|------------|
| 4 O HERÓI MALANDRO DO MODERNISMO BRASILEIRO..... | 89 |
| 4.1 A CAMINHADA CONTINUA..... | 89 |
| 4.2 UM MARCO LITERÁRIO: A SEMANA ... A CONSEQÜÊNCIA... .. | 91 |
| 4.3 A CAUSA..... | 91 |
| 4.4 O LADO BOM DO “ATRASSO”: A SEGURANÇA | 94 |
| 4.5 MODERNISMO, NACIONALISMO E AUTONOMIA: RECONHECIMENTO E CONSOLIDAÇÃO | 95 |
| 4.6 CAI A PRIMEIRA MÁSCARA: MACUNAÍMA, HERÓI?..... | 97 |
| 4.7 CAI A SEGUNDA MÁSCARA: MACUNAÍMA, BRANCO, ÍNDIO, NEGRO = HERÓI! | 99 |
| 4.8 MACUNAÍMA VIAJANTE | 101 |
| 4.9 O VIAJANTE CECILIANO..... | 102 |
| 4.10 VOLTANDO AO NOSSO VIAJANTE | 103 |
| 4.11 CARTA DE CAMINHA | 103 |
| 4.12 VOLTANDO A MACUNAÍMA..... | 105 |
| 4.13 ADEUS AO FUTURISMO | 108 |
| 4.14 OUTRA CARTA | 111 |
| 4.15 OUTRA VEZ SENTIMENTO NACIONALISTA..... | 111 |
| 4.16 SEGUE A TRAJETÓRIA | 112 |
| 5 CONCLUSÃO..... | 117 |
| BIBLIOGRAFIA | 125 |

1 INTRODUÇÃO

A cultura brasileira não pode ser vista como um bloco homogêneo, fechado em si, pelo fato de ser a reunião de várias culturas que, por sua vez, formam um grande emaranhado cultural e híbrido, *plural, mas não caótico*. Partindo desse pressuposto, podemos dizer que uma das questões nodais à identidade cultural brasileira é a hibridação cultural, ou seja, o caldeamento de culturas verificado desde o início da colonização até nossos dias. Neste trabalho, nos propomos a verificar como a literatura trabalhou com essa questão. Para tanto, faremos uma caminhada histórico-literária e nos centraremos em dois períodos literários: o Romantismo e o Modernismo, e nestes em duas obras especiais: *Iracema*, de José de Alencar, e *Macunaíma*, de Mário de Andrade, que, além de produções literárias consagradas, constituem-se como paradigmas de identidade cultural.

Sabemos que muitas questões surgirão no decorrer desta pesquisa, e como medida de segurança, para não nos perdermos num caminho tão amplo como este, elegeremos um objetivo geral e norteador e três específicos. Nosso objetivo geral centrar-se-á em ultrapassar os estudos tradicionais da literatura brasileira que tinham como preocupação única confrontar nacionalidades através de uma única direção: da cultura dominadora, no caso da Europa, para os países periféricos, incluindo-se aqui os países de passado colonial, entre eles o Brasil. Nada melhor para trabalhar essa questão do que as obras já mencionadas, pois, apesar de se utilizarem de estéticas diferentes, acreditamos que conseguiram delegar um caráter peculiar à literatura brasileira, instituindo-se como Narrativas de Nação.

Por objetivos específicos queremos compreender como essas obras trabalharam o nosso *específico* num âmbito *global*, ou seja, como aconteceu o processo de elaboração e integração da literatura brasileira às literaturas européias através do indianismo de Alencar que, incumbido de um sentimento patriótico, mitifica o índio e a natureza brasileira. Também, verificar de que formas e com que estratégias narrativas a rapsódia de Mário de Andrade consegue inverter a visão etnocêntrica tradicional e trabalhar com a capacidade crítica de selecionar o que não é do autóctone mas que nos interessa, ou seja, “deglutir” seletivamente a cultura “outra” (européia, africana, etc.) amalgamando-a ao nosso sincretismo racial e cultural. Como terceiro objetivo,

confrontar os projetos estéticos do Romantismo e do Modernismo brasileiros, enquanto sistemas distintos de representação a partir das obras *Iracema* e *Macunaíma*. Ambas, além de produções literárias brasileiras consagradas, constituem-se como paradigmas da nação.

O trabalho será dividido em três capítulos. No primeiro justificaremos a opção sociológica e a bibliografia base (à luz de Antonio Candido), fazendo uma rápida caminhada literária e contextual do Brasil colônia ao século XX, detendo-nos um pouco mais no Romantismo e no Modernismo, por entendermos estes como representantes de uma identidade nacional. Nem por isso, deixaremos de lado o reconhecimento à obra de Gregório de Matos, no Barroco, por considerá-la precursora nos assuntos de cor local. Também daremos ênfase à escritura de Machado de Assis, não só pela sua importância, mas pelo fato de o considerarmos continuador de algumas idéias de José de Alencar. Veremos ainda sobre o surgimento da crítica no Brasil, bem como a influência por ela exercida nas obras literárias.

No segundo capítulo, nos preocuparemos em contextualizar o Romantismo no quadro histórico-político, pelo fato de considerarmos esta atitude indispensável à compreensão do projeto literário intencionado por José de Alencar. Vinculado à contextualização estará a ocultação do negro, a “opção” pelo índio-herói e a mão pesada da crítica influenciando a postura assumida pelo escritor de *Iracema*.

Pretendemos ainda, nesse capítulo, confirmar as hipóteses de que essa obra cristaliza o projeto alencariano por representar a origem do povo brasileiro, através da hibridação cultural, atingindo assim, uma identidade nacional. E, também, nos mostra, através da personagem Iracema (quando esta deixa seu povo para viver com o colonizador), que esse mesmo projeto é erigido sobre uma visão exógena e etnocêntrica, e, neste caso, compõe um processo sacralizante, em que o nacional foi tingido com pinceladas europeizantes, como forma de ser visto pelo estrangeiro. Vinculada a essas premissas, efetuaremos a análise da narrativa, tentando entender o tipo de relação existente entre colonizador e colonizado, aproximando História e ficção, ou o quanto a ficção trabalhou com os fatos históricos, bem como o processo de doação à outra cultura, vivido pelos personagens Iracema, Martim e Poti.

O terceiro e último capítulo será construído a partir de algumas hipóteses. Uma delas é a de que no Modernismo, com *Macunaíma*, através da paródia à *Iracema*, acontece a integração de

mitos indígenas a outros mitos, sendo valorizadas, assim, formas consideradas menores (populares) na narrativa, pelo elemento híbrido. Esse fato, para nós, é um dos responsáveis pela consolidação da independência literária brasileira. Para avaliar essa idéia, partiremos da contextualização da obra em sua época e da influência tanto da história literária quanto do quadro social. Enfim, o que queremos dizer é que os vários momentos da literatura, apesar de próprios, são interligados e aprimorados conforme a estética de cada período, daí a necessidade de estudá-los numa caminhada de acertos, de erros, de angústias, de construções, de desconstruções e de distanciamentos.

Quando se fala em Modernismo, pensamos que neste ocorre uma inversão à sacralização romântica, a começar pelos mitos fundadores, à medida que esse apresenta o mito indígena associado a outros mitos, tornando essa fusão a representação das raças que formam o país e caracterizando a literatura brasileira como uma literatura nacional. Pela obra *Macunaíma* ocorre o resgate do negro, identificado na figura do herói, um *índio preto retinto*, que ganha espaço na narrativa como parte integrante da sociedade. Desse modo, partimos da hipótese de que Mário de Andrade, através da personagem Macunaíma, rompe com a idéia de herói emblemático delegado pela tradição européia, fugindo da visão etnocêntrica e criando um *herói malandro* e, com isso, atribuindo à literatura brasileira características da função dessacralizante.

Outro fato interessante e que merece ser estudado, ao modo do que pretendemos fazer no Romantismo, é como se dá o encontro de culturas diferentes, no caso, das três raças eleitas representativas do povo brasileiro: o índio, o branco e o negro, com a finalidade maior de entender como o autor resgatou a raça negra da obscuridade a que fora submetida pela literatura dos românticos. E mais, como se deu o processo de integração, ou não, dessas raças. Pretendemos ainda, neste capítulo, estudar a personagem Macunaíma como um viajante, utilizando-nos de conceitos sobre o assunto e aproximando a Carta escrita pelo herói com a Carta escrita por Caminha, no intuito de mostrar que a vanguarda brasileira tem algumas diferenças do Futurismo de Marinetti, pois, ao contrário desse, não faz tábula rasa do passado; pelo contrário, busca nele inspiração, mesmo que num tom um tanto zombeteiro.

Para o melhor entendimento desses capítulos, será necessário trabalharmos com alguns conceitos como: cultura periférica, zona de contato, hibridação, transculturação, identidade, identidade cultural e narrativas da nação, sendo que, no decorrer dessas explicações estarão

infiltradas nossas hipóteses. Esse mapa conceitual associado à literatura, e esta à vida social, já que serve de comunicação entre os homens, é uma tentativa de compreensão do processo constitutivo de uma literatura que não raras vezes oscilou entre o universal e o local, ou seja, entre o já consagrado sucesso das literaturas metropolitanas colonizadoras e a consciência do compromisso com uma literatura colonial em estágio embrionário (literatura brasileira) que, por sua vez, precisava com urgência conquistar um espaço no cenário mundial e, concomitantemente, estabelecer-se enquanto literatura nacional.

1.1 MAPA CONCEITUAL

Para compreendermos o processo de busca de autonomia literária num contexto de colonização, será necessário adentrar no terreno teórico-metodológico do comparativismo, utilizado como método para se chegar a um olhar crítico sobre o assunto, na tentativa de verificar como se deu a busca de autonomia literária em dois períodos literários que consideramos basilares para a construção de uma identidade nacional: o Romantismo e o Modernismo. Para tanto, devemos ter claro que uma das constantes lutas dos países de passado colonial é a tentativa de afirmação cultural e identitária e que esta nem sempre é fácil. Nesse contexto não é demasiado afirmar que, na maioria desses países, o contato entre o habitante da metrópole e o habitante da colônia acontece através do desrespeito e da exploração cometidos pelo colonizador em relação ao colonizado, fazendo com que este, apesar das várias tentativas de reação, fique submetido às ordens e à tecnologia metropolitanas.

Ainda no que diz respeito à colonização, é importante ressaltar que os povos encontrados na América pertenciam a diferentes estágios de desenvolvimento. A exemplo disso, podemos citar a civilização asteca que, apesar de provocar a admiração dos espanhóis por sua capacidade de organização social e produção artesanal, sofreu o preconceito e a crueldade instaurada pelos habitantes de além-mar, assim como todas as demais civilizações ameríndias. Para Todorov “são sujeitos sim, mas sujeitos reduzidos ao papel de produtores de objetos, de artesãos ou de malabaristas, cujo desempenho é admirado, mas com uma admiração que, em vez de apagá-la marca a distância que os separa deles...” (1996, p.126).

Mais adiante, o autor revela dados alarmantes sobre o extermínio dos índios:

Sem entrar em detalhes, e para dar somente uma idéia global (apesar de não nos sentirmos no direito de arredondar os números se tratando de vidas humanas), lembraremos que em 1500 a população do globo deve ser da ordem de 400 milhões, dos quais 80 habitam as Américas. Em meados do século XVI, desses 80 milhões, restam 10. Ou, se nos restringirmos ao México: às vésperas da conquista, sua população é de aproximadamente 25 milhões; em 1600, é de 1 milhão (TODOROV, 1996, p.129).

Todorov elenca ainda uma série de fatores que contribuíram para esse horror, incluindo aí doenças transmitidas pelo homem branco ao índio, o que não ameniza o genocídio que foi esse episódio da história.

Diante desse quadro lastimável de desrespeito de um ser humano para com o outro, é inevitável buscarmos as causas para tamanha atrocidade. A autora Mary Louise Pratt define o encontro entre culturas diferentes; de pessoas geográfica e historicamente separadas, de “zona de contato”, ou seja, “espaços sociais onde culturas díspares se encontram, se chocam, se entrelaçam uma com a outra, freqüentemente em relações extremamente assimétricas de dominação e subordinação” (PRATT, 1999, p.27). No caso dos espanhóis com os astecas, verifica-se o reconhecimento do trabalho indígena, no entanto, o índio-pessoa é reduzido a um simples produtor de objetos exóticos que servem para admiração do povo civilizado.

Com isso, percebemos que o contato entre culturas diferentes tende a ocorrer de maneira desigual, pois uma delas prepondera sobre a outra, sendo que a cultura dominante ou “cultura dominante”, segundo Teixeira Coelho, é identificada pela imposição violenta de seus valores e faz-se ponto de referência às “culturas de fronteira” (COELHO, 1997, p.108), aquelas onde ocorre o contato. Este fato pode ser verificado em casos como o da Europa, centro irradiador de cultura, e dos países denominados periféricos, os de passado colonial. Nestes ocorre um intercâmbio cultural, demarcando assim a pluralidade de culturas verificada na diversidade de línguas, costumes e comportamentos; esses países movimentam-se em torno de um centro norteador e inspirador que serve de base às culturas nascidas desse encontro.

Contudo, há nesses conceitos uma ressalva. Quando Teixeira Coelho utiliza-se do conceito de cultura de fronteira apresenta a idéia de Boaventura de Souza Santos, o qual afirma que “uma cultura de fronteira assim como o é a cultura brasileira, cultura antropofágica de

apropriação e incorporações *não seletivas* (o grifo é nosso) que considera tudo como insumo possível do processo de transformação cultural”. Observamos que este generaliza o conceito de cultura *não seletiva* a toda literatura brasileira e, neste ponto, divergimos do autor já que entendemos que a literatura brasileira em sua formação elaborou-se de elementos essencialmente europeus e nesse sentido, apropriou-se da estética européia na medida em que descreveu a alma e a sociedade delineadas na perspectiva tradicional das metrópoles. Porém, acreditamos que o Brasil apresenta um período divisor de águas, crítico e seletivo, que não pode ser enquadrado na definição *não seletiva*, o Modernismo. Assim, quando nos referirmos à cultura do colonizado, nos utilizaremos da conceituação *cultura de fronteira*, de Mary Louise Pratt, pois entendemos que esta se enquadra melhor em nossa proposta.

A hibridação é outro conceito fundamental. Para entendê-lo melhor precisaremos compreender o significado do termo híbrido e como este veio parar nos limiares da literatura, fazendo-se necessário entender suas origens, sua raiz. Para tanto, precisaremos nos reportar a Grécia, pois assim, verificaremos que, para os gregos, *hybris*, cuja etimologia remete a “ultraje”, significava miscigenação ou mistura anômala; termos que mereciam punição por violarem as leis naturais. O termo ficou conhecido como sinônima de “irregular, anômolo, aberrante, anormal, monstruoso, mestiço” (BERND, 1995, p.13). O conceito híbrido estabelece, então, um negativismo já em sua origem, e esse preconceito o acompanha por muito tempo, pois não raras vezes foi associado à impureza, “aquilo que, misturado com uma substância, a polui ou adultera” (BUARQUE, 1968, p.892).

A literatura, por longa data, foi verdadeira vilã na demarcação cultural centro X periferia, foi também personagem protagonista no desmonte ao preconceito instaurado pelas metrópoles nos países colonizados, sendo que uma das maneiras encontradas para superar tal preconceito foi através da hibridação cultural. No Brasil esse fato acontece a partir do momento em que ocorre o amadurecimento dos escritores da literatura considerada a “prima pobre” da literatura européia, ou seja, há nesse período uma adaptação da cultura e da literatura européia que começam a ganhar contornos brasileiros. Época esta que, segundo Antonio Candido, pode ser identificada ainda durante o período colonial, com os escritores árcades que, imbuídos em colocar nossa literatura no eixo literário mundial, fazem uma escritura nos moldes da escritura mãe, porém

cantam as cores locais e participam da vida social e política da colônia, mostrando com isso, através da literatura, o Brasil da época.

O empenho que os escritores brasileiros tiveram em colocar nossa literatura na rota dos sistemas culturais consolidados, muitas vezes se deu por caminhos tortuosos visto que estávamos sempre atrasados literariamente em relação à metrópole, já que, quando determinada estética na Europa chegava ao seu esgotamento, no Brasil iríamos apenas iniciá-la e, assim, recebíamos sempre material fora de linha, em atraso, nunca chegávamos a nos pôr em dia com os assuntos literários, mas, pelo menos, estávamos em contato com novidades estéticas e sociais emanadas da metrópole.

Além disso, os temas abordados pelas literaturas metropolitanas nem sempre conseguiam representar com eficácia o nosso país, visto que se tratavam de literaturas e contextos sociais totalmente diferentes. Este fato proporcionou, de certa maneira, o afastamento do parco público leitor do Brasil colônia da literatura feita pelos autores brasileiros que viviam a eterna dubiedade entre as riquezas da Europa e o amor por uma terra inculta e que não os entendia. Fatos como estes resultavam numa dialética; de um lado aumentavam ainda mais as diferenças existentes entre a colônia e a metrópole, de outro, faziam com que nossos autores ficassem atentos para as novidades literárias e almejassem acompanhá-las. Além disso, nota-se um grande esforço de nossa literatura na tentativa de “superação constante de obstáculos, entre os quais o sentimento de inferioridade que um país novo, tropical e largamente mestiçado, desenvolve em face dos velhos países de composição étnica estabilizada, com uma civilização elaborada em condições geográficas bastante diferentes” (CANDIDO, 1985, p.110).

O primeiro passo para a incorporação da literatura brasileira às literaturas consagradas foi, para Antonio Candido, dado pelos escritores árcades. Entretanto, coube aos autores do período posterior, o Romantismo, intensificar essa luta:

Com efeito, a literatura foi considerada parcela de um esforço construtivo mais amplo, denotando o intuito de contribuir para a grandeza da nação. Manteve-se durante todo o Romantismo este senso de dever patriótico, que levava os escritores não apenas a cantar a sua terra, mas a considerar as suas obras como contribuição ao progresso. Construir uma “literatura nacional” é afã, quase divisa, proclamada nos documentos do tempo até se tornar enfadonha (CANDIDO, 1995, p.12).

Assim, imbuídos de um sentimento patriótico e pós-colonial, exaltaram a natureza e mitificaram o índio brasileiro, escolhendo este como representante do novo país. Nesse momento acontece a fusão de elementos locais e universais, ou seja, o imbricamento cultural entre colonizador e colonizado que se fundem e representam a nova literatura e, a exemplo disso, pode ser citada a obra *Iracema*, de José de Alencar, que através do caldeamento cultural, elemento comum em países de passado colonial, representa a estética do período e nos mostra como se deu o contato entre culturas diferentes, no caso branco *versus* índio, na zona de contato.

É interessante a opinião de Eduardo Coutinho em se tratando da literatura produzida pelos países colonizados. Segundo ele “os movimentos e escolas literárias eram sempre enfocados pela crítica como extensão dos equivalentes europeus, e os autores e obras aqui surgidos eram considerados espíritos menores que seus contemporâneos da metrópole” (COUTINHO, 1997, p. 199). Podemos concluir com isso que, apesar das tentativas de autonomia literária, nossos escritores eram taxados de inferiores e de incapazes de uma originalidade literária, mostrando com isso o menosprezo das literaturas de além-mar em relação às literaturas periféricas. Essa visão vinha acentuar a dependência e mostrar a posição de desvantagem a que a literatura do Novo Mundo estava submetida.

Para o autor, dois fatores contribuíram para a marginalização dessas literaturas. O primeiro é que “um texto fonte ou primário, tomado como referencial na comparação, era envolvido por uma aura de superioridade, enquanto o outro termo do processo, enfaixado na condição de devedor, era visto com evidente desvantagem e relegado a um nível secundário” (COUTINHO, op. cit. p.200). Nesse contexto, podemos dizer que o texto relegado à condição de devedor e, neste caso, designado a um nível secundário, seria sempre a literatura produzida na colônia ou nos países pós-coloniais, enquanto que o texto produzido na Europa servia de paradigma às comparações e sempre seria o mais valorizado, ou seja, trata-se da comparação centro X periferia, realizada pela Literatura Comparada tradicional.

O segundo caso eleito pelo autor e co-responsável por esse pensamento retrógrado ocorre através do uso indiscriminado de teorias estrangeiras que nada ou pouco tinham a ver com a realidade local, pois não eram considerados os diferentes contextos para sua aplicação, o que provocava o entusiasmo europeu no sentido de delegar à sua literatura um caráter universal. Esse fato acaba gerando preconceito e discriminação, pois isso pode ser entendido, por leigos no

assunto, ou como é o caso, por vantagens postuladas a literaturas já consagradas, como incapacidade dos escritores que se “apossaram” dessas teorias já que não sabiam formular teorias próprias. Daí a importância de se fazer um estudo rastreador e crítico da formação e da vida literária em países que, através da literatura e pela hibridação cultural nela manifesta, conseguiram ultrapassar os enfoques da literatura comparada tradicional, elegendo-a a um plano mais elevado; é nesse sentido que pretendemos trabalhar.

Sendo assim, adiantamos que, no Brasil, essa caminhada somente conseguiu longas e decididas passadas no século XX, mais precisamente com o movimento modernista. Nesse período já havia ocorrido uma reestruturação nas bases do velho comparatismo europeu, e as relações unidirecionais que viam a Europa como centro irradiador de saber, agora, com a nova visão, colocam os países que, por longa data, receberam a titulação de periféricos, em sentido de reciprocidade. Nesse contexto, não cabe mais a visão etnocêntrica e desvantajosa que objetivava apenas a comparação entre textos para concluir que um era o devedor e sempre o pertencente à literatura mais nova. Nessa nova visão o que vale é justamente aquilo que antes era menosprezado e julgado como cópia, a apropriação do elemento estrangeiro e a transformação deste em produto da terra, ou seja, a capacidade seletiva de apropriação da cultura outra, estrangeira, conferindo assim às idéias emanadas do velho mundo um caráter peculiar, deixando de ser o sinônimo de “cópia” mas de criação.

Nesse sentido podemos falar em transculturação, aqui entendido como “um processo complexo em que as aportações da literatura européia mesclam-se com as formas ou tendências existentes, e dão origem a manifestações novas, que contêm elementos tanto da forma apropriada quanto da que já existia anteriormente no continente” (COUTINHO, *op.cit.*, p. 262). Na verdade, o que ocorre é uma mescla cultural, ou melhor, um encontro onde acontece a fusão de elementos, sendo que durante esse processo ocorrem perdas e ganhos de ambas as culturas, resultando num elemento novo, o qual podemos chamar de híbrido. Então, não pecamos em afirmar que a concepção de híbrido, que desde os gregos era entendida como sinonímia de mistura monstruosa, perde sua gênese negativa e passa a refletir fertilidade e criatividade. Essa passagem tem um significado muito importante para os países do novo continente, pois na medida em que ocorre a valorização de suas literaturas, que são em sua essência formadas por elementos híbridos,

acontece também algo que é de grande valia para as novas nações: a construção de uma identidade nacional a partir da hibridação cultural.

O conceito de identidade cultural ganha espaço no campo literário no momento em que é deixado de lado o conceito de identidade individual, definido aqui segundo o *Novo Dicionário Aurélio*, como sendo um “Conjunto de caracteres próprios e exclusivos de uma pessoa: nome, idade, estado, profissão, sexo, defeitos físicos, impressões digitais, etc.”, passando-se ao conceito de identidade cultural que pode ser entendido como algo coletivo, maior, em que ocorre a identificação de um grupo social, comunidade ou país. Nesse momento, os países denominados periféricos pela grande metrópole cultural, a Europa, resolvem inverter a visão etnocêntrica e discriminatória e atribuir um caráter nacional às suas literaturas. Com essa mudança de posicionamento as literaturas emergentes assumem uma postura mais crítica, de conscientização nacional e, nesse intuito, “reivindicam um estatuto autônomo no interior do campo instituído” (BERND, 1992, p.13).

Segundo Teixeira Coelho, o conceito de identidade cultural vincula-se a uma forma de representação que o indivíduo possui de suas relações com outros indivíduos, bem como das relações que acontecem em seu meio, espaço e tempo. A identidade cultural foi, durante muito tempo, relacionada a um “núcleo duro”, ou seja, por manifestações cristalizadas no interior de seu *corpus* que, mesmo distanciadas de seu território de origem permaneceram vivas, podendo ser identificadas através da tradição oral, da religião e de comportamentos extensivos à coletividade. Desses três fatores surgiram ramificações, tais como: os ritos profanos, como o carnaval e o folclore, os comportamentos sociais e, ainda, as mais variadas manifestações artísticas. Além disso, essas identidades fechadas em si mesmas representavam a idéia basilar de nacionalidade.

Esse conceito de identidade vem perdendo terreno para o de identificação, ou seja, o indivíduo tende a identificar-se ora com um determinado grupo de elementos, ora com outro, de acordo com diversificados fatores. O “núcleo duro” identificado no interior da identidade não se apresenta mais como algo fechado em si mesmo, pelo contrário, varia de acordo com a necessidade de identificação de seus elementos, salvo naqueles territórios onde esse núcleo se prolifera com tal intensidade que supre até mesmo o individual e o coletivo e consegue manter como meta a identidade cultural.

Para termos uma visão mais ampla sobre esse assunto – a construção identitária - foco de variáveis pontos de vista, faz-se necessário falarmos em globalização da economia e em avanços tecnológicos, dando ênfase nesse contexto para a mídia, responsável pela aproximação de todos os povos, nos possibilitando com isso o conhecimento de novas culturas e, por que não, a adaptação a estas e que ao mesmo tempo funciona como um referencial identitário padrão, ou seja, nos apresenta, segundo interesses do mercado, algo que represente o ideal identitário naquele momento. Para Suely Roinik as “identidades locais fixas desaparecem para dar lugar a identidades globalizadas flexíveis, que mudam ao sabor dos movimentos do mercado e com igual velocidade” (ROINIK, 1996, p.24). Nessa razão, há o abandono dos núcleos duros, mencionados por Teixeira Coelho, ocorrendo então a adaptação a nova representação, mesmo que esta esteja em constante mudança.

Stuart Hall trabalha a questão identitária sob a visão da teoria social. Para tanto, parte do pressuposto de que as velhas identidades, que até então estabilizaram o mundo social, estão em declínio, ocorrendo com isso o surgimento de novas identidades e a fragmentação do sujeito moderno. Tal fato pertence a um amplo processo de mudança, o qual está “deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social” (HALL, 2000, p.07). Assim, a mudança na estrutura social mexe também com a vida do indivíduo que, segundo o autor, vive uma “crise de identidade”, tornando-se com isso um sujeito fragmentado.

Além do que já foi abordado na obra de Stuart Hall interessam para essa pesquisa, em especial, o capítulo três de seu livro. Neste, o autor parte da premissa de que no mundo moderno, “as culturas nacionais em que nascemos se constituem em uma das principais fontes de identidade cultural” (HALL, op. cit. p.51). A partir daí, explica que o sujeito, apesar de ser uma criatura autônoma, precisa de uma identificação maior, nacional, com o todo, algo que de certa maneira o identifique, sendo que o contrário também é verdadeiro.

A nação apresenta-se para o indivíduo como *um sistema de representação cultural*, algo de que ele necessita para constituir sua identidade nacional, já que esta não é algo nato, é construída ao longo do tempo e sob a forma de *representação*. Além disso, esse sistema de representação nacional abrange todas as formas culturais representantes de uma nação, constituindo-se assim na cultura nacional, composta não apenas de “instituições culturais”, mas

também, de “símbolos e representações”. No momento em que a cultura nacional apresenta-se como um discurso dotado de sentido e de possibilidades de identificação, pode-se dizer que estes estão nos ajudando a construir identidades. Assim, através da representação, idealizamos e construímos a nação que queremos, delegamos a esta ou àquela nação uma visão positiva ou negativa, conforme a representação que fazemos.

O autor seleciona cinco aspectos para explicar como é contada a narrativa da cultura nacional, dos quais, serão abordados, nesse momento, apenas o primeiro, que se fez nodal para esse texto. Trata-se da *narrativa da nação*:

tal como é contada e recontada nas histórias e nas literaturas nacionais, na mídia e na cultura popular. Essas fornecem uma série de estórias, imagens, panoramas, cenários, eventos históricos, símbolos e rituais nacionais que simbolizam ou representam as experiências partilhadas, as perdas, os triunfos e os desastres que dão sentido à nação (HALL, op. cit. p.56).

São narrativas que possibilitam a identificação do sujeito já que são acontecimentos que tratam do e sobre o sujeito, de modo que este identifica-se diretamente com o que está sendo narrado.

Acreditando que as duas obras que servirão de análise têm muito em comum, pretendemos eleger pontos para aproximá-las. Além disso, queremos fazer um estudo do comportamento das personagens protagonistas em momentos narrativos que se assemelham seja pela descrição da paisagem, seja pelo sentimento vivido, seja pela hibridação verificada, pois temos convicção de que tal semelhança não é mera coincidência, visto que Macunaíma é a finalização de um projeto iniciado no século XIX.

2 LITERATURA BRASILEIRA: ALGUNS IMPASSES

Cada momento histórico apresenta características peculiares que definem suas manifestações culturais; é o que podemos denominar estilo de época. Na mesma regra, estão as produções artísticas, submetidas a normas estéticas que as disciplinam e orientam conforme o momento histórico em que se inserem, cuja aceitabilidade depende de alguns fatores variáveis como gosto, idade, sexo, etc.

O historiador é desafiado a estudar a periodologia literária, vinculada com a História, porém sempre tentando superá-la, ultrapassá-la, pois só assim conseguirá estudar o veio literário e as características estéticas que o compõem. Deve-se também ter claro que o período literário representativo de uma época não é estanque, isto é, não se concebe exatamente uma data de início e término deste, a não ser para fins didáticos/pragmáticos. Neste sentido, pode-se dizer que os períodos literários são como uma corrente, que têm seus elos interligados, pois cada período tem suma importância para o surgimento de seu sucessor, já que, de certa forma, estará imbricado nesse.

Sabe-se que uma das questões nodais, que sempre se fez presente nos estudos de críticos literários, são as fronteiras literárias. Esses estudiosos estão sempre em busca de um melhor entendimento para o início ou término desse ou daquele período literário, sendo que não há uma posição única para a questão. Com esse intuito e baseados em levantamentos estéticos e históricos, criam e defendem alguns pontos de vista. Um deles, que já rendeu muitos comentários, é a questão do início de uma literatura nacional, ou seja, quando, no Brasil, começamos a produzir uma literatura “brasileira”.

Seria insensatez ou pelo menos ingenuidade buscar uma resposta para essa questão apenas sob a ótica de um estudioso. Assim, tomamos mais de um ponto de vista sobre o assunto, verificado à luz de três autores, para só depois escolhermos um deles como norte ao estudo realizado, são eles: Alfredo Bosi, Afrânio Coutinho e Antonio Candido. Para o primeiro, só temos uma literatura nacional a partir do momento em que adquirimos nossa Independência Política, ou seja, no século XIX, com o movimento literário denominado Romantismo. Entretanto, para Afrânio Coutinho, a consolidação de uma escrita tipicamente brasileira ocorreu

com Anchieta, quando este, para ensinar o gentio, adota a língua tupi ou, ainda, quando faz uso do polilingüismo, escrevendo em português, espanhol, latim e tupi e mostrando, com isso, o sincretismo lingüístico e cultural brasileiro.

Divergindo dos dois autores, Antonio Candido considera a existência de uma literatura brasileira no momento em que ocorre uma consciência literária que, para ele, acontece somente no século XVIII, com o Arcadismo. Segundo o autor, ocorre nesse momento o amadurecimento de nossos escritores, a consciência de que através da literatura podia-se: conhecer a realidade local, valorizar as populações aborígenes, contribuir para o progresso do país e colocar nossa literatura na mesma rota das literaturas européias. Para Candido, esse é o momento em que se consegue distinguir manifestações literárias de uma literatura sistêmica, ou seja, um conjunto de obras e autores cientes, na maioria das vezes, de integrar um processo de formação literária. E mais, é nesse momento também que acontece a formação do tripé: obra-público-autor, elemento chave do processo literário.

O ponto de vista que melhor se enquadra na perspectiva desta pesquisa é sem dúvida, a abordagem nos moldes do estudo de Antonio Candido, já que esta trata, através de uma visão sociológica, a questão do transplante cultural, produto da dialética entre a realidade local e as influências da metrópole européia. Apesar de esta questão merecer, devido a sua importância, uma análise mais aprofundada, detivemo-nos no estudo do que consideramos ser de maior relevância para a compreensão do sistema literário brasileiro: a literatura colonial e o Realismo, vistos de maneira panorâmica, e os períodos literários romântico e modernista, estudados com um olhar mais curioso, já que são eles o berço das obras que pretendemos analisar.

Considerando que um período literário não é estanque, pelo contrário, estende suas ramificações até seu período sucessor, verifica-se que, para melhor compreendermos os projetos estéticos e culturais dos períodos romântico e modernista, bem como a importância desses na construção de uma identidade nacional, faz-se necessário nos reportarmos à época colonial, visto ser impossível um estudo mais aprofundado do assunto sem conhecermos as escrituras precursoras de nossa literatura e sem compreendermos as relações entre literatura e o contexto social em que esta se insere, pois, segundo Antonio Candido, cada “período literário é ao mesmo tempo um jardim e um cemitério, onde vêm coexistir os produtos exuberantes da seiva renovada,

as plantas enfezadas que não querem morrer, a ossaria petrificada de gerações perdidas” (CANDIDO, 1997a, p.181).

Durante o período da colonização do Brasil, que data de 1500 a 1822, fomos considerados, pela matriz colonizadora, fonte de riqueza, de matéria prima a ser explorada. Esta exploração não ocorreu somente das riquezas naturais, mas, também, se deu em relação ao índio que, além de ter sua terra invadida e transformada em colônia de Portugal, teve também suas crenças, costumes, hábitos, mitos, deuses, enfim, sua cultura desrespeitada pelo colonizador, constituindo o que Leo Gilson Ribeiro denominou “uma cultura reduzindo outra a mito de raças inferiores” (RIBEIRO, 1988, p.17). Assim, à cultura existente na colônia foi designado o título de cultura periférica pela matriz colonizadora.

Nesse quadro de discriminação cultural ressaltava-se ainda a pobreza intelectual dos moradores da colônia que, em sua grande maioria, não se preocupavam com assuntos intelectuais, já que ao povoamento da colônia foram designadas pessoas que viam aqui a perspectiva de riqueza para si e para a metrópole, pois ela oferecia a situação ideal para isso: abundância de terra e trabalho escravo. Segundo Donaldo Schüller:

não se transplantaram para cá comunidades inteiras como ocorreu nos Estados Unidos. Recebemos fragmentos: soldados, padres, artesãos, aventureiros, sentenciados... Homens cruzavam os mares, as mulheres ficavam, viúvas de homens vivos. [...] Era uma sociedade formada por duas classes sociais: senhores de terra que não tinham outro interesse se não o da exploração das riquezas da terra “nova” e os escravos. Aos últimos, cabia a obediência, aos primeiros, angariar lucros, voltando para a família ricos ou, para muitos, colaborar com o povoamento, tendo filhos com as índias, como mostra o mesmo autor: “Famílias cresciam ao acaso, férteis, sem limites. Filhos de brancos se perdiam na floresta como sementes jogadas ao deus-dará, absorvidos pela selvageria, pela antropofagia (SCHÜLER, 1997, p. 5).

A atividade intelectual era tarefa exclusiva dos religiosos, e estes, por sua vez, destinavam-se à conversão dos gentios ou ao recrutamento do sacerdócio. Seus ensinamentos eram desvinculados da realidade da colônia, faziam-se de abstrações não mostrando, dessa maneira, nenhum perigo à metrópole. A Companhia de Jesus foi uma das maneiras encontradas para “domesticar” os gentios. Para tanto, foram usados recursos diversos, como a utilização de sua linguagem, de seus ritos e costumes, desde que esses não comprometessem a imagem da Igreja e, ainda, espetáculos dramáticos com fins didáticos e, neste caso, pode ser citada a peça “O

auto da pregação universal”, feita pelo padre Anchieta, que, segundo estudiosos, foi a primeira peça de teatro feita na colônia.

Os fatos até então descritos mudam de paradigma quando os interesses da colonização assumem outra necessidade, afetando diretamente a catequese. Os jesuítas abandonam a conversão do gentio e assumem o ensinamento dos filhos de colonos. O material didático, entretanto, continua sendo característico de uma sociedade alheia à estética artística e voltada para leituras de fins informativos, sendo que esse tipo de visão sobre o estudo predominou durante os dois primeiros séculos de dominação portuguesa.

Após esses dois séculos de solidez inabalável que a estrutura colonial conseguiu manter, um acontecimento tornou-se fundamental para o início do que se pode chamar de enfraquecimento de poder dessa estrutura: a atividade mineradora e, como consequência desta, o surgimento de uma classe que viria ombrear o trabalho escravo, a do trabalhador assalariado. Ainda nesse período de características essencialmente urbanas, tem-se o florescimento de uma classe média.

Quanto ao quadro literário, o que observamos é que a literatura desse período também sofreu mudanças, pois ocorre uma reação contra o período literário anterior, o Barroco, levado ao extremo, quando se inspira no gongorismo; a essa reação denominou-se Arcadismo. Este se apresenta vinculado às idéias iluministas, centrando-se na razão, na verossimilhança, buscando nos temas campestres a simplicidade da vida, agora comprometida com o processo de urbanização. Para Antonio Candido:

A poesia pastoral, como tema, talvez esteja vinculada ao desenvolvimento da cultura urbana, que, opondo as linhas artificiais da cidade à paisagem natural, transforma o campo num bem perdido, que encarna facilmente os sentimentos de frustração. Os desajustamentos da convivência social se explicam pela perda da vida anterior, e o campo surge como um cenário de uma perdida euforia. A sua evocação equilibra idealmente a angústia de viver, associada à vida presente, dando acesso aos mitos retrospectivos da idade de ouro. Em pleno prestígio da existência citadina os homens sonham com ela à maneira de uma felicidade passada, forjando a convenção da naturalidade como forma ideal de relação humana (CANDIDO, 1997a, p. 58).

A colônia apresentava-se como um ambiente pobre e desestimulante, um cenário deprimente e de portas fechadas à literatura. O livro era material ilícito e, se não o fosse, seriam

poucos os que faziam uso dele, visto existirem, na época, poucas pessoas alfabetizadas e menos ainda interessadas em literatura. Essas, como forma de socializarem o que sabiam e de adaptarem-se ao contexto medíocre em que estavam inseridas, formaram agremiações seletivas, que, de certo modo, colaboraram para a formação de um público leitor, mesmo que restrito, pois, além das leituras feitas entre seus membros, vez ou outra reuniam-se outros habitantes da colônia para apreciação. Os literatos faziam poesia de péssima qualidade, associando-se essa à idéia de literatura. Eram adequadas aos padrões religiosos e culturais da colônia e delegavam à sua escrita a característica da bajulação a um amigo do grupo ou, de preferência, a um membro influente na sociedade, do qual pudessem angariar algum tipo de vantagem.

Pelo retrocesso histórico feito até aqui e à luz de Antonio Candido, é possível afirmar que antes do Arcadismo a literatura pode ser considerada um compêndio de textos informativos sobre a nova colônia e o modo “maravilhoso”, “livre” e “natural” como viviam seus primeiros habitantes. Era, também, o melhor caminho para a conversão do gentio e recrutamento de elementos para o clero, e, ainda, fazia-se uma poesia centrada nos moldes europeus, totalmente desvinculada de teor artístico, muitas vezes utilizada como instrumento de exaltação e, não raras vezes, de informação. Verifica-se que a escritura colonial ficou, por muito tempo, nas mãos da Igreja, mais tarde nas de um seleto grupo de intelectuais, que se sentia na obrigação de, assim que acabasse seus estudos, escrever poesias e, na maioria das vezes, glorificar uma musa.

2.1 GREGÓRIO DE MATOS GUERRA: UM CASO À PARTE

Entretanto, para nós, tais afirmações não condizem com as características atribuídas a Gregório de Matos, cujo valor artístico é reconhecido por Antonio Candido. Porém, segundo o estudioso, sua obra não faz parte de um Sistema, à medida que não passa de simples manifestação literária. Nesse ponto, de certo modo, divergimos de Antonio Candido, apesar de compreendermos seu raciocínio. Gregório não foi apenas um poeta de valor artístico; foi o semeador de uma nacionalidade nunca vista antes em solo brasileiro e que, mais tarde, rendeu frutos verificados, por exemplo, no Romantismo, na obra de Alencar, e no Modernismo, na de Mário de Andrade. Isto é, esses três autores trabalharam, apesar de contextos e teores diferentes, imbuídos de um projeto identitário formador - Barroco e Romantismo - e consolidador - Modernismo - de uma identidade nacional comprometida com a realidade local, ou seja, uma

arte preocupada em mostrar a realidade vinculada ao sentimento de seu autor e àquilo que este representa, já que reconhecemos na figura do escritor uma pessoa, não obrigada a uma arte representativa do real, mas que vive os problemas, as alegrias e expectativas, seja de sua cidade, de seu país ou do mundo, e que, portanto, não raras vezes, utiliza em sua obra alguns elementos dessa vivência.

Nesse viés, percebemos um dado fundamental: uma ligação do Romantismo com o Barroco, e do Modernismo com o Romantismo e com o Barroco. Verificamos que há uma espécie de “visita ao passado”, comprovada pela arte feita por cada um dos momentos citados, e que se dá, justamente, pelo fato de todos eles se apresentarem comprometidos com a representação da cultura brasileira, através do resgate de elementos híbridos representativos dessa cultura e intimamente ligados à questão identitária.

Não podemos negar, também, o empenho de Gregório de Matos em representar, via literatura, a sociedade de seu tempo, seja através da crítica, da ironia ou do deboche, como bem fez o poeta, principalmente porque esse comportamento renderá tempos depois, mais precisamente no século XIX, a atenção dos escritores e o reconhecimento de uma literatura empenhada, acontecendo, assim, uma espécie de continuidade de intenções, isto é, assim como o poeta baiano manifestava interesse pela cor local, no Romantismo de José de Alencar verificamos essas mesmas preocupações, num âmbito mais abrangente.

Há, contudo, uma ressalva quanto a Gregório de Matos, pois entendemos que a sua poesia, apesar da importância que teve e tem para a vida literária brasileira, não era feita com o mesmo propósito utilizado por Alencar e Andrade. Ou melhor, teve a sua importância formadora, mas não teve a consciência de seu autor de ser o iniciador desse processo, nem um público que lhe desse a atenção merecida, já que o seu reconhecimento na literatura aconteceu bem mais tarde. Tais características fazem com que a obra de Gregório fique à margem do Sistema candidiano.

A respeito desse assunto, é interessante lembrar o debate proposto por Haroldo de Campos em seu livro *O Sequestro do Barroco*. Para ele, que também trabalha com a sociologia da literatura, há uma falha no Sistema candidiano, no momento em que este não contempla a obra de Gregório de Matos, bem como o próprio Barroco. Campos chega a ironizar, afirmando que a

Formação da Literatura Brasileira “poderia chamar-se História Evolutiva do Romantismo Brasileiro, já que nela o Barroco não tem porta de acesso” (CAMPOS, 1989, p.39). O autor diz ainda que um dos principais argumentos utilizados por Candido para deixar de fora do Sistema o Barroco seria o parco público da época, argumento este que não se sustenta, pelo fato de o público, reduzido ou não, ter existido.

Seguindo os passos de Antonio Candido, é somente no Arcadismo que podemos ver a literatura brasileira como um Sistema, ou seja, nesse período, surge em nossos escritores uma consciência literária, quando se sentem dispostos a colocar nossa escritura no eixo mundial. Assim, a admiração que sentiam pela Europa e a formação intelectual que tinham precisavam conviver com o amor e a rusticidade da terra onde viviam. Em outras palavras, os árcades tinham noção de que, ao fazerem poesia, cantavam o país e, através dela, acabavam por mostrá-lo à Europa. Nesse período novos temas foram criados e os já existentes foram vistos de maneira diferente: as poesias que mais pareciam exaltar a ordem política e cultural dominante foram justamente as que mostraram nossa realidade, o nosso pitoresco com maior carinho, apontando com isso o amadurecimento de nossos escritores e o desejo de criar uma sociedade livre.

Entretanto, se fizermos uma reflexão mais profunda, veremos que a literatura daquele momento não poderia ser de outra forma. Nossos escritores não tinham uma “varinha mágica” para, de uma hora para outra, fazerem uma literatura “diferente”, desvinculada da literatura mãe. O máximo que conseguiram, pensando agora especificamente em Gregório, foi apresentar um esboço de cor local, no caso dele, atrelada à cidade da Bahia. Precisávamos nos firmar literariamente, mostrar capacidade de escrita e provar que éramos capazes de, pelo menos, tentar acompanhar essa literatura já consagrada.

2.2 ROMANTISMO BRASILEIRO: CONTEXTUALIZAÇÃO

Após a Independência política do Brasil, acontecem algumas mudanças significativas, principalmente no campo literário, quando ocorre um deslocamento de influência cultural, pois, se antes nossos autores baseavam-se nos moldes ibéricos, agora, no Romantismo, o modelo a seguir passa a ser Inglaterra e França, centros do capitalismo mundial. Os autores sentiam-se comprometidos em fazer uma literatura que amenizasse a lembrança dos trezentos anos de

colonização e das seqüelas negativas deixadas e, para isso, tenderam a negar o período literário que os antecedeu, alegando ser esta literatura colonial. Apesar disso, o movimento romântico continuou a seu modo o projeto embrionário fecundado pelo Arcadismo: o processo de equiparação de nossa literatura à européia e o aproveitamento do elemento autóctone em sua temática.

Pode-se dizer que o Romantismo brasileiro assumiu um caráter singular, pois, ao contrário de outros países que tiveram os pilares de seu romantismo alicerçados na aliança entre a burguesia e o povo, no Brasil isso não acontece. A justificativa para essa evidência está no fato de a burguesia brasileira encontrar-se em uma situação desfavorável, já que todas as decisões sociais e políticas estavam concentradas nas mãos da classe territorial que, nesse período, estava em fase de urbanização e, com isso, pretendia expandir o seu domínio. Além disso, muitos escritores representantes do Romantismo descendiam, justamente, da aristocracia rural. As famílias pertencentes a essa classe, desde que perceberam a crescente urbanização, inteligentemente, utilizaram-se dos recursos financeiros de que dispunham para fazer pelo menos um de seus filhos estudar. No início, esse estudo acontecia em Coimbra, mais tarde em cidades brasileiras, como mostra a citação que segue: “[...] a sociedade urbana contou para sua inteligência, com os filhos de famílias abastadas do campo, que costumavam receber instrução jurídica (raramente, médica) em São Paulo, Recife e Rio (Macedo, Alencar, etc.)” (BOSI, 1994, p.92).

Ainda nesse contexto de urbanização, verifica-se no campo literário que a mulher conquista seu espaço e, ao lado do estudante, torna-se o público alvo da literatura.

A exemplo disso, Werneck Sodré afirma que no ambiente urbano:

Encontrariam a sua moldura natural dois elementos que vão ter um papel característico e, sob muitos aspectos, novo: o estudante e a mulher, e isso interessa em particular à literatura, uma vez que o público do tempo vai ser constituído especialmente pelos dois, eles é que consagraram e definiram as preferências (SODRÉ, 1960, p.190).

O mesmo autor afirma ser os salões palco de galanteios que raras vezes aconteciam entre classes distintas, como mostram muitas crônicas, entre a moça em busca de um pretendente e o estudante. Nesse palco aconteciam galanteios entre ambos, sendo que a maioria desses estudantes eram poetas que transferiam os encantos e a beleza de sua amada e leitora para seus poemas,

enquanto elas aproveitavam a liberdade, ainda restrita, de que dispunham para sonharem. Isso, segundo o autor, foi o pano de fundo e uma das fontes de inspiração para os escritores da época.

É interessante e necessário, para melhor entendermos o Romantismo brasileiro, estudarmos mais a fundo o processo que o definiu. Durante o período colonial éramos dependentes, tanto política quanto culturalmente, da matriz colonizadora, Portugal. Nesse prisma, entende-se e, até de certo modo, aceita-se nossa submissão, pois compreendemos que a colonização realizada no Brasil não deixava margem para que a História se realizasse de outra maneira. Entretanto, é mais difícil aceitar que após a Independência, a situação continuasse, em certos aspectos, a mesma, que nossa emancipação tenha acontecido apenas nos limiares políticos. Fica bem mais fácil compreender esse quadro, se nos lembrarmos de que os escritores brasileiros buscaram conhecimento fora daqui, na Europa. Assim viviam, de certo modo, uma dubiedade entre os modelos europeus e um sentimento patriótico por um país onde ainda imperavam uma sociedade descendente do império, uma burguesia sem autonomia alguma e uma massa de analfabetos, dentre os quais, os negros escravos.

2.3 BREVEMENTE A FIGURA DO ÍNDIO: DE MÁRTIR A HERÓI DA NOVA NAÇÃO

Onde buscar, então, uma fonte de inspiração digna o bastante para caracterizar um país que precisava com urgência de algo que lhe desse ânimo e dignidade? É claro que ela não seria encontrada na sociedade brasileira, pois nossos escritores, nesse momento, faziam vistas curtas para os problemas do país. Nas palavras de Mário Cavalcanti Proença, o negro também era impossível de ser escolhido, não pelo fato de já possuir um passado histórico-cultural, muito menos pela cor da pele. O motivo teria sido a sua condição de trabalhador braçal, característica execrada pela classe média.

Assim, o negro também seria impossível de ser escolhido para representar a nova nação, porque, além de escravo era o trabalhador, motor da sociedade e, como tal, deveria ficar. Seria uma contradição uma literatura que idealizasse o negro, pois seus leitores, em grande parte, eram justamente compostos pela parcela que pertencia à sociedade que o mantinha escravo. Além disso, o fato de o negro já possuir um passado histórico-cultural na África, não podia ser ignorado

nem modificado. Sua cultura era fato, não podia ser usada pela literatura para representar um passado grandioso para a nova nação e, neste caso, não servia aos propósitos do Romantismo.

Precisavam de um produto da terra, de algo que não interferisse na estrutura social. Assim, a figura escolhida foi o índio que já havia sido homenageado desde os primeiros escritos feitos por muitos poetas e viajantes que passaram pela colônia e que viram na descrição da vida indígena, livre, sem governantes, a forma ideal a uma crítica à estrutura social vigente na Europa. A personagem indígena fez parte, também, da vida literária de muitos escritores brasileiros, em períodos anteriores e sob outro prisma, já que esses, precursores do tema em questão, mal conheciam seu objeto de análise, escreviam então através da ótica européia. Para nós, isso foi possível porque, ao contrário do negro, o “passado” do índio está em branco, isto é, o português não o conhece, pois ele faz parte de uma civilização “nova” aos olhos do colonizador, tornando, assim, mais fácil “preencher” esta lacuna com histórias, lendas e mitos que o dignificavam. O índio era, nesse contexto, a personagem perfeita para a situação, um ser que já fora alvo de muitos comentários, em sua grande maioria na ótica do exótico e, além disso, sua imagem associava-se à natureza, o que lhe atribuía mais um ponto positivo. Nossos românticos, então, o fizeram um herói.

A literatura brasileira indianista ignora as reais condições do índio. Este, desde o início da colonização, foi explorado e maltratado pelo colonizador; suas crenças, seus costumes, enfim, sua cultura foram ignorados. Para agravar mais ainda essa situação, há o fato de ter sido o índio subjugado lingüisticamente, pois sabemos que isso representa o ápice da desaculturação de um povo, a perda de sua linguagem. Como se não bastasse, quando o índio mostrou-se um “incômodo” para a metrópole, foi, em sua grande maioria, dizimado ou submetido ao banimento da sociedade. Sodré descreve a personagem símbolo do indianismo da seguinte maneira: “O índio literário dos romances é o descendente, em linha direta, do índio social e individualmente bom, dotado de bondade natural, a criatura que fascinou os elementos intelectuais da larga fase de ascensão burguesa, dos viajantes e utopistas aos enciclopedistas” (SODRÉ, 1960, p.249). Verifica-se, pela citação, que o índio literário foi uma criatura utópica, idealizada. Era o herói perfeito criado por uma parcela de jovens burgueses que não enfrentava nem conhecia os reais problemas do país.

2.4 A INFLUÊNCIA DA CRÍTICA NA LITERATURA E A VALORIZAÇÃO DA COR LOCAL

Apesar de a crítica literária brasileira ter sua origem ligada às academias do século XVIII, é, conforme Antonio Candido, no Romantismo que ela se afirma como atividade regular. Mas, e ainda na linha do raciocínio de Candido, suas raízes vincadas na teoria do nacionalismo literário não se prendem aqui, já que derivam do estrangeiro: Ferdinand Denis e, exercendo influência mais amena, de outro, Almeida Garrett. Ainda um fator determinante para a consolidação da crítica no Brasil foi o desenvolvimento de agremiações literárias como a *Sociedade Filomática*, inspirada nas idéias de Denis e Garrett, e as revistas *Niterói* e *Minerva Brasiliense*. Além disso, a independência política do país colaborou com esse processo, através da abertura de espaços para o exercício e divulgação da crítica, já que esse foi um momento propício para entusiasmadas observações sobre o fazer literário ligado a um nacionalismo exacerbado oriundo do ideário romântico.

Assim, a crítica passou a exercer uma atividade regular e “reguladora” na vida literária, já que ela, de certo modo, não apenas tecia seus comentários sobre as obras produzidas, como também as influenciava, na medida em que o crítico opinava sobre o fazer literário e o melhor caminho para o sucesso do texto. Esse fato acontece com os críticos citados, que, influenciados por outros pensadores, julgam, dizem e influenciam as produções brasileiras. Assim, quando estudamos as obras de nosso Romantismo, como as da fase indianista, por exemplo, não nos espantamos ao localizar na grande maioria delas, na íntegra ou fragmentado, o pensamento de Ferdinand Denis, quando este valoriza a natureza e o autóctone, elegendo-os como princípio de originalidade literária.

Ferdinand Denis residiu no Brasil de 1816 a 1820; nessa época escreveu sobre brasileiros e portugueses. Via a literatura brasileira como produção literária distinta da literatura portuguesa, delegando-lhe assim um caráter próprio e importante, que, mais tarde, servirá de base para o nosso Romantismo e norteará o pensamento crítico nacional de todo o século XIX. As fontes em que bebia, como Humboldt, Chateaubriand e Bernardin de Saint Pierre, cada um a seu modo, lhe instigaram o reconhecimento da raça e do meio, a valorização da natureza e o apreço pelo indígena. Acreditava que a literatura de um país devia ser autônoma, principalmente de um país

novo. Além disso, o primitivo precisava ser inspiração e personagem central das obras literárias. No Brasil, esse era o índio. Tal linha de pensamento funcionou como estopim tanto para a poesia quanto para a prosa de nosso Romantismo, principalmente a literatura indianista. Para citar Antonio Candido, a literatura brasileira inspirada nessa visão se valeu do nacionalismo, do indianismo e do cristianismo, norteadores da colonização brasileira.

Almeida Garrett também influenciou nossos autores, tanto pelos seus escritos quanto pela estreita relação que manteve com alguns estudantes brasileiros ligados à *Niterói*, em Paris. Assim como Denis, valorizou a natureza tropical e viu nesta a inspiração necessária aos poetas brasileiros. Todavia, não conseguiu distinguir a literatura brasileira da portuguesa, já que a viu como um prolongamento dessa. A solução para ele, ao modo de Denis, também estava na valorização do espaço tropical como matéria-prima para a originalidade. A exemplo de Denis, também considerou obras de valor nacional as que tinham como tema o indígena e como pano de fundo, as cores do país.

Depois disso a crítica se consolida como programa regular na vida literária, continuada pelo grupo da *Niterói* e por Gonçalves de Magalhães, responsável pela divulgação das novas idéias literárias. Magalhães faz um balanço sobre a situação da literatura brasileira e da contribuição de pensadores, como Denis, por exemplo, em seu *Discurso sobre a história da literatura no Brasil*. É interessante a observação feita por Carlos Alexandre Baumgarten sobre a influência de Denis e Garrett na escritura de Magalhães:

O Discurso de Gonçalves de Magalhães, se não foi original nas idéias gerais que defendeu, uma vez que elas já estavam presentes nas opiniões de estrangeiros que antes dele trataram da literatura brasileira, especialmente Denis e Garret, teve o mérito de aglutinar em torno de si um grupo de intelectuais que, em solo brasileiro, levou avante e sedimentou o ideário de fundo romântico e, ao mesmo tempo, através do exercício regular da crítica, passou a analisar a produção literária brasileira à luz de novos critérios que então se firmaram e fizeram escola (BAUMGARTEN, 1997, p.29).

Até aqui a intenção foi dar uma breve idéia de como surgiu a crítica literária no Brasil, seus primeiros pensadores e as suas principais preocupações sobre o fazer literário. Após essa fase inicial, a crítica apresenta uma longa caminhada que se estende até os dias atuais. Caso fizéssemos uma análise de tal fase, poderíamos dizer que ela apresenta pontos positivos e negativos. Como positivos, é que, de certa maneira, ela colocou a literatura brasileira par e passo

com o pensamento em voga em toda a Europa, ou seja, nossa fonte não era mais, apenas, a literatura portuguesa, acontecendo então um alargamento de fronteiras. E mais, idéias como a de Denis e Garrett fizeram com que nossos escritores voltassem os olhares para os produtos da terra, valorizando a cor local e fazendo dela uma aliada na luta por autonomia.

Como pontos negativos, não podemos deixar de pensar que o tipo de crítica, feito aqui, acabava por ditar regras de escritura, ou seja, aquele que não produzisse dentro do modelo estabelecido, era considerado um escritor que não estava contribuindo para o progresso da nova nação. Em suma, ou falava-se sobre o índio ou não se produzia literatura de boa qualidade e inspiração, como mostra a crítica feita a Tomás Antônio Gonzaga por Garrett (1904 apud BAUMGARTEN, 1997, p.25)¹ “[...] quisera eu que em vez de nos debuxar no Brasil cenas da arcádia, quadros inteiramente europeus, pintasse os seus painéis com as cores do país onde se situou”. Também, que esse tipo de crítica, associada aos textos dos viajantes, criou na literatura um misto de encantamento e “bobice”, expressado por seres edênicos que habitam um paraíso terrestre. Tal visão percorreu a literatura brasileira por longa data, provocando reações da crítica, das mais inusitadas quanto se possa imaginar, desde o estudo e a compreensão dos fatores que levaram a esse tipo de escritura até a incompreensão total e crucificação dos autores que se aventuraram em textos assim.

2.5 A “BRASILIDADE” DE JOSÉ DE ALENCAR

José de Alencar preocupou-se em escrever sob o signo da brasilidade, mostrando, através de sua obra, etapas importantes da vida e da natureza brasileiras. O próprio autor, no prefácio de *Sonhos d'ouro*, divide sua obra em três fases: a primeira, denominou de primitiva, que engloba seus romances indianistas; a segunda, de histórica, que, como o nome sugere, trata-se da representação do invasor à terra americana. A terceira e última fase é nascida no bojo da independência política e é a etapa vivida pelo escritor.

O modo consciente com que Alencar trabalhava os assuntos literários, vinculados a uma percepção latente da realidade social, é explicado pela dedicação assumida por ele desde a infância: um menino esforçado e atento às realizações políticas. Filho de senador, por várias

¹ GARRETT, Almeida. *Obras Completas*. Lisboa: Empresa da História de Portugal, 1904. 357p.

vezes presenciou reuniões políticas acontecidas em sua casa. Estudou direito, mas a literatura logo o encantou, levando-o de cronista a redator de jornal, momento em que desenvolveu sua atividade crítica sob o pseudônimo de Ig. Tempos depois, torna-se um grande romancista, aventura-se na política, mas desanima desta e segue apenas no campo literário.

2.5.1 José de Alencar crítico de si mesmo

Através da leitura do texto *Como e por que sou romancista*, de José de Alencar, é possível compreendermos melhor o seu pensar literário. Nesse texto podemos verificar a consciência do escritor sobre as condições da literatura nacional bem como a de seus autores, além de, entre vários depoimentos e considerações, verificar também a preocupação de Alencar em elucidar escolhas e atitudes por ele tomadas e que serviram e ainda hoje servem de crítica negativa à sua obra.

Assim, sob a forma de carta, dividida em oito capítulos, o autor principia alertando a influência do cotidiano na vida dos escritores, mostrando desse modo a obra literária inserida num contexto sociológico. A partir daí, discorre sobre seus estudos no Colégio de Instrução Elementar, de sua estreita relação com a literatura e da dificuldade de se ter acesso a ela, devido à tímida circulação de obras literárias, pois, neste período, eram poucas as livrarias existentes no Brasil, além da, segundo Alencar, rara comunicação com a Europa. Mas, apesar das dificuldades quanto à aquisição de exemplares para leitura, dava-se um jeito, através da troca ou empréstimo de livros. Foi assim que Alencar, pela primeira vez, entrou em contato com a obra de Balzac, que lhe despertou admiração pelo gênero romance.

Narra também sua trajetória como advogado, folhetinista, redator-chefe de um jornal da época e, finalmente, romancista com a publicação em folhetim de seu primeiro livro *Cinco minutos*. Depois deste, *Viúvinha* e, em 1857, *O Guarani*, que lhe rendeu as primeiras críticas. Alencar foi acusado de escrever à moda de Cooper, escritor norte-americano. Contudo, defende-se, afirmando: “Meus escritos se parecem tanto com os do ilustre romancista americano como as várzeas do Ceará com as margens do Delaware” (ALENCAR, 1998, p.62), para, mais tarde, deixar claro que o seu mestre maior foi a esplêndida natureza brasileira.

Quanto à imitação americana, diz ainda que tanto o Brasil quanto os Estados Unidos, bem como outros povos da América, com exceção de Peru e México, têm em comum a colonização, com a qual a raça invasora subjuga a raça indígena. Conclui assim que o escritor que desejar escrever sobre o período da colonização brasileira terá pontos semelhantes ao escritor que escrever sobre a colonização americana, pois isso é fato histórico. E mais, acredita ele que, se o romance americano não tivesse acontecido, com certeza e respeitando o seu tempo, apareceria no Brasil. Com tais afirmações, Alencar consegue assegurar credibilidade à escritura brasileira, pois, apesar do pouco reconhecimento desta fora e dentro do Brasil, mostrou ser possível uma literatura brasileira, eivada de nacionalismo e confiança.

Ainda sobre *O Guarani* e a possível imitação à obra de Cooper, garante que possíveis semelhanças, como a descrição da paisagem de que ambos se utilizam, nada mais é do que o pano de fundo que representa a cor local. Além disso, quanto ao índio descrito pelos dois, afirma ser o índio de Cooper uma representação realista do americano, enquanto que o seu personagem indígena é idealizado. Neste caso podemos nos recordar de Peri, uma das personagens principais d'*O Guarani*, através do qual Alencar nos apresenta sua primeira idealização heróica do índio brasileiro.

Alencar, brevemente, comenta sobre *Lucíola*, *As Minas de Prata*, *Diva* e *Iracema* e, ainda, tece comentários sobre a dificuldade encontrada em editar seus livros, os quais, muitas vezes, fazia por sua conta. Não deixa de mencionar também o sucesso de vendas e de crítica de *Iracema*, tanto no Brasil, a exemplo Machado de Assis, quanto em Portugal, por Manuel Joaquim Pinheiro Chagas, escritor português.

2.5.2 José de Alencar criticado

Sempre que se fala em Romantismo brasileiro ou em prosa romântica, seja para a crítica construtiva ou não, um nome é citado: José de Alencar. Partindo dessa premissa, a idéia, neste momento, é trabalhar com textos de alguns autores que fazem parte da fortuna crítica da obra alencariana, na intenção de verificar diferentes olhares sobre ela. Para tanto, precisamos, entre vários nomes, optar por alguns, os quais acreditamos que atenderão com precisão ao nosso propósito. São eles: José Veríssimo, Antonio Candido e Roberto Schwarz.

José Veríssimo nos lembra Garrett, Denis, Magalhães e o próprio Alencar, à medida que faz uma associação entre emancipação literária e independência política; contudo, acredita ser esta um processo natural daquela. Atribui a José de Alencar, juntamente com Magalhães e Gonçalves Dias, o título de fundador da literatura brasileira, reconhecendo a sua luta pela emancipação de nossa literatura que, “há pouco”, nada mais era do que *rebento e reflexo da portuguesa*. Elogia-o por seu talento literário e escrita elegante, enxergando nele o “criador” da prosa romântica: “[...] é ele cronologicamente o primeiro que por virtudes de ideação e dons de expressão mereça plenamente o nome de escritor” (VERÍSSIMO, 1998, p.191). E, mais adiante, quando cita *O Guarani* como a grande obra-prima do autor, diz:

Além da imaginação criadora da invenção do drama, da sua urdidura e desenvolvimento, da traça dos episódios, da variedade e bem tecido das cenas, da invenção das figuras, da vida insuflada numa ficção, de raiz falsíssima, a ponto de no-la fazer verossímil e aceitável, levava *O Guarani* tal vantagem de composição, de língua e estilo a todos os romances até então aqui escritos que, sob este aspecto, pode dizer-se que criava o gênero em nossa literatura (VERÍSSIMO, 1998, p.193).

Veríssimo reconhece, também, o caminho movediço pelo qual se movimenta Alencar, ao resgatar um tema já “saturado” pela poesia, o indianismo, e trazê-lo para a prosa, inaugurando, com isso, um importante e novo momento da literatura. Ele não esquece de elogiar a importância dos românticos ao delegarem um espaço aos estudos históricos, principalmente de Alencar, que não raras vezes trabalhou esse assunto. Entretanto, os elogios e reconhecimentos a Alencar param por aí, pois, para o estudioso, o autor de *O Guarani* “estacionou” sua escritura de verdadeiro valor ao encerrar essa obra. A partir de então, comenta sobre as obras *Iracema* e *Ubirajara*, afirmando serem estas, apesar de enxergar em seu autor empenho e inspiração pessoal, aproveitáveis apenas pela poeticidade que apresentam, chegando a chamá-las de “dois poemas em prosa”. De resto, são, para ele, “disparatadas” imaginações de seu autor.

Acusa Alencar e todos os românticos de terem tido uma formação defeituosa, inspirada em romances franceses que acabaram por lhes dar uma visão distorcida sobre o romance, visão esta que se estende até o Naturalismo e que parte da idéia de que o romance “é uma história puramente sentimental, cujos lances devem pela idealização e romanesco nos afastar das feias realidades da vida e servir de divertimento e ensino” (VERÍSSIMO, 1998, p.195). Após, conclui que tal ruptura à idéia acontece somente com Machado de Assis. Ainda sobre Alencar, diz que

este enquanto romancista tem sua obra dividida em duas fases, sendo a segunda de declínio e de monstruosidade, e acusa o próprio autor de ter percebido isso, pelo fato de usar, nesse momento, o pseudônimo de Sênio. Na primeira, que considera a boa fase do romancista, inclui obras como *O Guarani*, *As Minas de Prata*, *Lucíola*, *Diva* e *Iracema* (enquanto poesia em prosa). Sobre *Senhora*, obra anterior a Sênio, fala sobre o autor:

Não possuindo a língua com seguro conhecimento, tinha Alencar, entretanto, com um fino sentimento dela, dons naturais de escritor que o distinguiram, desde que apareceu, entre todos os seus contemporâneos, antes que Machado de Assis, sob este aspecto ao menos, os excedentes a todos. Mas com essas qualidades nativas, alguma afetação e certos amaneirados de estilo, aumentados na fase de Sênio (VERÍSSIMO, 1998, p.198).

São interessantes algumas considerações feitas por José Veríssimo quando menciona a crítica feita por Franklin Távora a Alencar. Citando algumas obras de Távora, como por exemplo *Os índios de Jaguaribe* e *O Cabeleira*, Veríssimo conclui que esse teve inspiração nos romances indianistas e regionalistas de Alencar, apesar de criticá-los, o que, de certo modo, serviu de recompensa ao autor de *Lucíola*, pois “na vida literária não há maior satisfação nem melhor prêmio, de que vemos seguir-nos os passos os mesmos que nos contestam e nos atacam” (VERÍSSIMO, 1998, p.224).

Ao modo de Veríssimo, Antonio Candido também divide a obra alencariana, sem a preocupação de estabelecimento de fases, mas a enxerga oscilando entre duas posições: *a complicação sentimental e a idealização heróica*, que perpassam, ora uma, ora outra, vinte anos de escritura do autor. Assim como Veríssimo, considera *Lucíola*, *As Minas de Prata*, *Iracema* e *O Guarani* como obras exemplares de Alencar. Entretanto, tece seus comentários com maior clareza e segurança, percebendo o amadurecimento do autor que traz experiências adquiridas no teatro para o enriquecimento das obras, como é o caso de *Lucíola*, na qual podemos perceber a “firmeza do diálogo, o senso das situações reais e o gosto pelo conflito psicológico” (CANDIDO, 1997b, p.200).

Quanto *As Minas de Prata*, enquanto Veríssimo atém-se à importância histórica do romance e às intenções de seu autor em mostrar aspectos sociais e pitorescos do Brasil, Candido vai mais longe, pois aponta, novamente, para a “capacidade de fabulação e segurança narrativa que até hoje nos prendem”. Neste ponto, podemos dizer que tais visões não se excluem, pelo

contrário, se complementam, já que ambas ressaltam a importância da obra em questão. De *Iracema*, contudo, não podemos dizer o mesmo, pois Veríssimo só reconhece seus méritos por ser um romance poético, no mais tende a “inverossimilhanças etnológicas, históricas e morais” (VERÍSSIMO, 1998, p.194). enquanto que para Candido, a análise é outra, já que ele aparece como “o exemplar mais perfeito da prosa poética na ficção romântica – realizando o ideal tão acariciado de integrar a expressão literária numa ordem mais plena de evocação plástica e musical. Música figurativa ao gosto do tempo e do meio” (CANDIDO, 1997b, p. 200).

De acordo com Antonio Candido, todos os romances de Alencar permanecem vivos e merecem leitura, apesar das mudanças instauradas a partir do Naturalismo, visto que nenhum é péssimo e três deles são de excelente qualidade: *Lucíola*, *Senhora e Iracema*. Como boa segunda linha, elege *O Guarani*, que, lembrando, era obra-prima para José Veríssimo. Candido divide os romances de Alencar em três tipos, distribuindo-os conforme a posição assumida pelo autor e reconhece ser fruto dessa posição o sucesso que ele teve diante de seus leitores. Assim, vamos ter o Alencar dos rapazes, o das mocinhas e outro, o dos adultos.

O Alencar dos rapazes preocupou-se em apresentar, para uma sociedade oscilante entre os aflorados ideais de independência e crescimento político e a dureza da realidade diária agravada pela escravidão, um romance heróico, representado por um herói épico. Este herói deveria ser forte, decidido e invencível, capaz de enfrentar vários tipos de problemas com a grandeza de um legítimo herói. Para assegurar seu sucesso, a ficção é sobreposta à realidade, contudo, com garantia de uma lógica interna dos fatos o que deu ainda mais ênfase à leitura do público adolescente a que se destinam tais romances, como *O Sertanejo*, *O Gaúcho* e *O Guarani*, para citar alguns exemplos.

No segundo Alencar, o das mocinhas, encontramos o romance urbano, onde os personagens são cândidas moças e bons rapazes envolvidos numa trama bem escrita em que, por diversos motivos, as personagens principais, jovens apaixonados, enfrentam algum tipo de obstáculo a sua união. Porém, o conflito sempre é superado e serve de fortalecimento ao amor, possibilitando, assim, um desfecho feliz, como em *Cinco Minutos*, n’*A Viuvinha* ou n’*A Pata da Gazela*, por exemplo.

O terceiro Alencar, o dos adultos, é aquele que trabalha com temas profundos, não delegando importância à escritura heróica do primeiro, nem à elegância do segundo, pois, para ele, importa o amadurecimento das personagens, atingido através de atitudes e diálogos em que homem e mulher são defrontados num patamar de igualdade e revelam as crueldades de uma sociedade conservadora e preocupada com as posições sociais, como podemos ver em *Lucíola* e *Senhora*. Em tais obras as personagens vivem conflitos dessa ordem, atingindo um grau de maturidade para lidar com eles, maturidade esta que as difere das demais personagens criadas pelo autor. Mas, nem por isso, deixamos de encontrar em outras obras esse mesmo tipo de construção e de análise das relações humanas ou do conflito da alma inquieta dos protagonistas.

Candido observa que boa parte dos romances de Alencar giram em torno de galãs pobres e heroínas ricas e que seus melhores livros são justamente os que elevam ao máximo este conflito. Outro elemento utilizado é a força do passado conduzindo as atitudes das personagens no presente da narrativa, e, ainda, a luta de um sentimento normal, e por isso tido como bom, com um obstáculo que pode ser um sentimento ou uma pessoa que não está de acordo com aquela situação. É o que Antonio Candido chama de a dialética do bem e do mal, grande presságio à obra de Machado de Assis. Nesse momento, o crítico é reticente ao imaginar *A Pata da Gazela*, de Alencar, nas mãos de Machado. Todavia, não deixa de reconhecer que Alencar “foi capaz de fazer literatura de boa qualidade tanto dentro do esquematismo psicológico quanto do senso da realidade humana” (CANDIDO, 1997b, p.208).

Roberto Schwarz, em seu segundo capítulo de *Ao Vencedor as Batatas*, também faz relevantes considerações sobre a obra de José de Alencar. Antes disso, fala da sociedade brasileira após a Independência Política e do modo encontrado pelos escritores brasileiros de expressarem via ficção alguns problemas sociais, provocando o que denomina ser um “torcicolo cultural”. Isso porque, para o crítico, é visível a inadequação das idéias do liberalismo europeu para a sociedade escravista brasileira, ou seja, eram simplesmente visões opostas de realidades diferentes e que, aqui, foram obrigadas pela ficção a conviverem e a representarem uma realidade inexistente, pois, para ele, “ao longo de sua produção social, incansavelmente o Brasil põe e repõe idéias européias, sempre em sentido impróprio. É nesta qualidade que elas serão matéria e problema para a literatura” (SCHWARZ, 2000, p.29).

Assim, em se tratando de romance, Schwarz insiste na idéia de que os pressupostos deste não se encontravam no Brasil, ou encontravam-se alterados na tentativa de uma melhor adaptação deste ao modelo europeu. Desse modo, ao adotar o romance como modelo para a literatura, adotavam-se também ideologias que não eram nossas, que pertenciam à cultura européia e eram “ajustadas” à realidade do país. A exemplo disso, cita a obra de Alencar, que, apesar de deixar frutos, não demonstraria com harmonia essas duas realidades. Tal empreitada, para o crítico, foi alcançada apenas por Machado de Assis, que soube localizar e sanar as falhas imperdoáveis do romance alencariano.

A partir daí, passa para a análise de *Senhora*, romance urbano de Alencar, e, ao contrário de Antonio Candido, aponta seu principal defeito justamente num dos pontos mais elogiados pelo outro: o conflito psicológico vivido pelos protagonistas da narrativa e o modo como eles resolvem os problemas que os afligem, acusando-os de inverossímeis à realidade local. É interessante a abordagem de Schwarz, pois divide o romance analisado em dois registros: o primeiro formado pelo “círculo familiar”, que, para ele, é o mais interessante e condizente com a realidade brasileira, à medida que expõe tipos sociais mostrando sua vida rotineira. E o segundo, inspirado em Balzac, formado pelo “círculo mundano”, apresentando um cenário em que as personagens centrais são jovens que convivem num mundo de hipocrisias, onde impera uma sociedade regida pelo dinheiro e pela ambição, uma das tramas preferidas para representar o sentimento romântico.

Viria daí, para Schwarz, uma das grandes contradições em Alencar. Ou seja, ele delegou ao primeiro registro um espaço secundário na narrativa, quando, ao contrário, deveria tê-lo deixado em primeiro plano; só assim, teria conseguido aproximar-se melhor da realidade local, mostrando suas tradições, afetos e desafetos, e fugindo da universalidade normativa a que ficou submetido. Portanto, Alencar deixaria em sua obra muitas lacunas, pois teria trabalhado com dois tons muito diferentes, que, postos numa mesma narrativa, ficaram desajustados. Schwarz afirma que tal ajuste só foi conseguido por Machado de Assis, que soube com maestria delegar um primeiro plano para o temário periférico de Alencar.

Contudo, como bem aponta o crítico, Alencar não trabalhou só voltado à vertente universal; quando achou necessário, soube deixá-la de lado em prol da cor local. Assim,

arquitetou seus romances pensando na sociedade brasileira, como disse o próprio autor no prefácio de *Sonhos d'ouro*, citado por Schwarz:

Tachar estes livros de confeição estrangeira é, relevem os críticos, não conhecer a sociedade fluminense, que aí está a faceirar-se pelas salas e ruas com atavios parisienses, falando a algemia universal, que é a língua do progresso, jargão erriçado de termos franceses, ingleses, italianos, e agora também alemães. Como se há de tirar a fotografia desta sociedade, sem lhe copiar as feições?” Alencar (apud SCHWARZ, 2000, p.46)²

Seria justamente nessa tentativa de acerto que Schwarz identifica mais uma desarmonia na obra de Alencar. Para o crítico, o próprio autor já teria percebido essa desarmonia, pois, para justificar a crítica feita ao comportamento de Seixas, uma das personagens centrais de *Senhora*, o romancista diz que “talha seus personagens no tamanho da sociedade fluminense” Alencar (apud SCHWARZ, 2000, p.68). Partindo da vida social que era composta de imitações européias, da qual ele próprio fazia parte, criava a imitação da imitação, com roupagem à Europa, já que adotou, como ideologia de primeiro grau, o romance realista com recheio balzaquiano para expressar a sociedade brasileira.

Para finalizar, entre outras considerações, Schwarz reconhece no “tamanho fluminense” a oscilação entre duas ideologias: uma local e que precisa conviver com a realidade escravocrata e outra almejada, inspirada no liberalismo europeu. Contudo, não vê justificativa à ficção de Alencar, que não teria sabido trabalhar essas contradições, apresentando essas ideologias conforme a intenção do autor, que sobrepôs o segundo registro ao primeiro, sufocando e distorcendo em suas obras uma realidade.

2.6 ENTRE A REPRESENTAÇÃO DA LITERATURA BRASILEIRA E A SUA REPRESENTAÇÃO ESCRACHADA ESTÁ O REALISMO

2.6.1 Alguns privilégios, muitas mudanças

O Realismo brasileiro, período que se estende entre 1875 a 1822 (datado apenas a título de localização temporal, pois sabemos que isso não é estanque), foi, para nós, um momento privilegiado. Tal predicativo vem do fato de o Realismo ser um momento literário posterior tanto

² ALENCAR, José de. *Obra completa*. 699 p. v. 2.

ao Romantismo quanto à Independência Política do país. O que obviamente não diminuiu a sua grandeza, pelo contrário, colocou-o num patamar literário diferenciado. Para explicar melhor essa idéia, lembremos dos escritores românticos escrevendo em um país recém independente, mas escravocrata, precisando apresentar e mostrar, através da literatura, um novo país e uma identidade nacional. Seguindo essa linha de raciocínio, apesar do curto distanciamento temporal entre os escritores do Romantismo e os do Realismo, estes já não mais tiveram essa incumbência, que, de certo modo, é castradora de novas idéias à medida que delega uma determinada intenção social e política aos escritores através da literatura, visto que a tarefa já havia sido executada pelos primeiros. Os “realistas”, nesse momento e por esse viés, já colhiam alguns frutos plantados pelos colegas da geração anterior. Além do mais, já podiam ter noção daquilo que havia dado certo ou não na vida literária, podendo escolher outro caminho se assim desejassem e se os fatores sociais, estéticos e até mesmo teóricos permitissem. E eles permitiram. Assim, novas idéias brotaram e outras fontes surgiram para irrigar as novas plantações que vingaram em solo brasileiro.

Assim, o Realismo iniciou sua caminhada por uma trilha já aberta pelos escritores do Romantismo. Isso não quer dizer, no entanto, que os escritores do Realismo não criaram caminhos novos; pelo contrário, eles olharam, analisaram a pequena trilha deixada e procuraram ampliá-la da melhor maneira possível. Tanto é que, enquanto no Romantismo a preocupação maior era com a poesia e o romance, no Realismo outros gêneros ganharam destaque, como o conto, por exemplo. Ou seja, tivemos o caminho literário ampliado graças a dois fatores fundamentais: em primeiro lugar, graças ao esforço e talento dos escritores do período; em segundo lugar, graças às mudanças ocorridas no contexto social, como a abolição da escravatura e o fim da Monarquia. Fatos como estes contribuem para o surgimento de focos de pensamento crítico, fundamentais nas mudanças. Outro fato que corrobora para essa ampliação está ligado diretamente ao contexto social: uma maior valorização do escritor, que passa do conhecimento dos pequenos círculos literários ao reconhecimento da população em geral, que nesta época valoriza melhor a literatura e seus autores. Esta mudança de postura e mentalidade foi uma das responsáveis pela oficialização da literatura no Brasil, através da criação da Academia Brasileira de Letras, no ano de 1897.

Para Antonio Candido, a criação da Academia Brasileira de Letras instaurou vantagens e desvantagens tanto para a literatura quanto para os escritores da época. Ao mesmo tempo em que ela vinha oficializar a literatura do país, dando-lhe cunho de maior respeitabilidade, instaurou o academicismo literário, bem ao gosto da classe dominante, tolhendo, desse modo, certas escrituras de cunho popular, que, apesar de lutarem pela garantia de um espaço literário, acabaram ficando à margem da literatura brasileira oficial, ou seja, a literatura que obedecia os padrões estabelecidos pela Academia. As escrituras de cunho popular vão ser resgatadas, mais tarde, pelos escritores modernistas, como veremos no capítulo três.

2.6.2 O Parnasianismo e as tendências do Realismo

Verificamos que o Realismo brasileiro, assim como os outros movimentos literários já existentes no Brasil, tendeu, pelo menos num primeiro momento, à negação ao período literário antecessor. Isto é, aconteceu uma oposição clara ao Romantismo, apesar de Machado de Assis, por exemplo, elogiar o talento de um dos principais autores românticos, José de Alencar, chamando-o de fecundo e brilhante escritor. De qualquer forma, a oposição é visível, tanto na poesia quanto na prosa. Na primeira, a reação aconteceu de maneira tumultuada, através do Parnasianismo. Na segunda, desdobrou-se em duas tendências: o Realismo e o Naturalismo.

O Parnasianismo foi um movimento poético paralelo à ficção realista e naturalista. Assim como esta, também ele renegou o Romantismo, mais precisamente a poesia romântica, cuja preocupação maior era expressar, através de seus versos, entre outras coisas, a subjetividade, o lirismo, o tom confessional, a musicalidade, a cor local e o exotismo. Os parnasianos, ao contrário daqueles, lutaram pela impessoalidade, afastando-se da subjetividade e do lirismo que relegariam o poema à emoção e em consequência à vulgarização. Valorizaram a arte pela arte e viram o poeta como um sujeito desvinculado dos problemas sociais e voltado apenas para a construção de seu poema, o qual deveria ser apresentado de forma precisa, objetiva, através de uma linguagem preocupada com o rigor formal e com a adequação sintática. Este tipo de preocupação, tão diferente da estética romântica, atribuiu, muitas vezes, à poesia parnasiana características de prosa.

Na prosa, como vimos, o Realismo dividiu-se em duas tendências conhecidas como realismo e naturalismo. Para Antonio Candido, a designação “realismo” é polêmica, pois o realismo não é mérito apenas da literatura do final do século XIX. Na verdade, os escritores do Romantismo já praticavam o realismo na literatura, pois acreditavam retratar a realidade realisticamente. A idéia de Candido é a de que a literatura nasce da oscilação entre a realidade e a fantasia. Com este argumento está justificado, para nós, a polêmica com o batizado de Realismo ao período em questão.

Mas, polêmicas à parte, o fato é que o realismo assim como o naturalismo, este significando na ótica candidiana um tipo cientificista de realismo que tenta explicar a conduta humana através de fatores biológicos e sociais, são tendências da prosa literária que têm como características a oposição às idéias românticas e tentam expressar na literatura o realismo no seu sentido literal. Desse modo, temos na prosa realista objetividade e impessoalidade narrativa, ou seja, o escritor do Realismo afasta-se da linguagem alambicada e do exotismo utilizados no Romantismo, principalmente na literatura indianista, para levar às últimas conseqüências uma outra vertente desta prosa: a análise psicológica do José de Alencar de *Lucíola*.

A obra do escritor no realismo não é vista ao modo romântico como fonte de inspiração divina. Neste ponto ele se assemelha ao Arcadismo, pois sua obra é considerada fruto do seu trabalho e não de sua inspiração. Precisa ser trabalhada de maneira que atinja a perfeição formal. Outro fator que merece ser citado é a valorização do contemporâneo, ou seja, os temas e as personagens trabalhados deveriam estar relacionados aos fatos da vida presente. Daí temas como adultério, homossexualismo, política, pessimismo entre outros, presentes na vida social, conseqüentemente trabalhados na literatura. A contemporaneidade é uma característica que também pode ser verificada no Romantismo, como em *Lucíola*, romance já citado e que trabalha com o tema da prostituição. Precisamos ter clareza de que esse mesmo tema nas mãos de Machado de Assis tomou contornos diferentes que podem ser justificados com a premissa calcada no privilégio tido no Realismo. A partir disso, entendemos as modificações ocorridas nas obras, entre elas o modo machadiano de resolver os conflitos. A questão, na verdade, não é comparar o Realismo e o Romantismo e eleger a melhor escritura. A análise é muito mais séria e fundamentada, pois requer um posicionamento e um olhar de “fora” mas que enxerga a alma de

cada texto e as condições de sua produção e que, acima de tudo, entende a intenção e o esforço de cada escritor.

Quanto ao Naturalismo, este encarna todas as características encontradas no Realismo e acrescenta mais algumas, como por exemplo, o fato de o homem ser considerado um produto do meio. Assim, num mundo degradado só poderiam existir seres degradados. As personagens do naturalismo estariam fadadas, por mais que lutem pelo contrário, ao afloramento de instintos hereditários, ligados à cobiça, à inveja, a taras, a crimes, à prostituição. Por mais que se esforcem, acabam de alguma maneira caindo em tentação e mostrando a sua verdadeira face, anormal e cheia de vícios. Muitas foram as personagens utilizadas para comprovar essas teses, entre elas Pombinha, de *O Cortiço*, obra de Aluísio Azevedo. Podemos acompanhar a trajetória de Pombinha, moradora do cortiço, desde a meninice, virgem e frágil, até a fase adulta, quando se torna prostituta. Em meio a sua história, todo o esforço da mãe, uma costureira que não mediu esforços para dar uma vida “digna” para a filha. No entanto, o meio falou mais alto e determinou o comportamento da moça.

2.7 MACHADO DE ASSIS, ESCRITOR E CRÍTICO

Machado de Assis, escritor maior do Realismo no Brasil, foi um dos fundadores da Academia Brasileira de Letras e, enquanto viveu, foi seu primeiro e único presidente. Podemos identificar em sua obra duas fases: a primeira ainda vinculada às características do romance urbano romântico, a segunda, porém, embora de mesma matriz, ganha vida própria e caminha por horizontes diferentes, onde imperam as formas realistas no seu mais alto grau. Esta mudança assumida pelo autor em relação ao fazer literário é exemplo de maturidade, afinco e equilíbrio do escritor aos estudos da literatura.

Uma das maneiras encontradas por Machado de Assis para explicar a nova tendência literária que aos poucos se fazia na produção dita realista foi através de textos críticos, como “Instinto de Nacionalidade”, publicado na revista *Novo Mundo*, de 1873. Resumidamente, podemos dizer que o crítico principia seu texto reconhecendo um certo instinto de nacionalidade na literatura brasileira, garantido pelo trabalho dos literatos em expor a cor local, via literatura. Dissemos expor e não “esforço”, pelo fato óbvio de que o Brasil do oitocentos esbanjava belezas

naturais e isso era prato cheio pra literatura. Apesar de o crítico entender que essa característica está vinculada ao desejo dos escritores em construir tanto uma literatura quanto um pensamento nacional, assinala que o espírito nacional não se faz somente das obras que dão exclusividade à cor local. Para não deixar dúvida em sua afirmação, cita Shakespeare, um poeta essencialmente inglês e escritor de obras universais.

Comenta também que, pelo fato de a literatura brasileira da época ainda ser muito jovem, dava exclusividade ao romance, deixando num segundo plano outros gêneros, como o conto, que, apesar de aparentar uma fácil escritura, exigia complexidade. Atribui a esse fato o “descaso” ao gênero, tanto da parte dos escritores quanto da do público, visivelmente inclinado ao romance. Este, por sua vez, estaria atrelado à cor local e despreocupado com os problemas sociais, pois seu interesse era “a pintura dos costumes, e luta das paixões, os quadros da natureza, alguma vez o estudo dos sentimentos e dos caracteres [...]” (ASSIS, 1994a, p.805).

Esse ponto da crítica de Machado é muito forte, e, por um momento, tendemos a incluir nela todas as obras produzidas até então, inclusive o indianismo de José de Alencar, como meras ostentações de cor local, indiferentes do desejo emancipatório que seus escritores tinham em relação à literatura. Porém, numa leitura mais atenta compreendemos que existem exceções, como o próprio Alencar, cujo projeto era justamente vinculado à cor local, inserindo-se nesta o índio brasileiro. Quanto ao elemento indígena, Machado de Assis o considera patrimônio da literatura brasileira, porém, não sozinho. Cita como exemplo de boa mostra literária entre “o elemento bárbaro e civilizado” (ASSIS, 1994b p.803) *Iracema*, de José de Alencar. Ou seja, para ele, *Iracema* não é a mera transcrição da paisagem local com alguns traços indianistas, o romance vai além, à medida que mostra um problema cultural: a relação entre culturas díspares, a indígena e a portuguesa.

Para encerrar, diz estar a poesia incorrendo nos mesmos erros do romance, ou seja, o excesso de cor local, afirmando que, se no Brasil a crítica trabalhasse como deveria, muitos erros seriam sanados, proporcionando melhor qualidade às obras literárias. Em relação ao teatro, diz que esse não existe, mas que já existiu nas mãos de José de Alencar, Pinheiro Guimarães, Quintino Bacaiúva e outros, que até então não haviam sido seguidos. Quanto à língua, afirma entender que uma língua não é estática, pois se modifica com o passar do tempo, mas, bem ao

gosto do Realismo, repudia a linguagem popular e afirma que, para o texto literário, deve prevalecer sua pureza.

2.8 O MODERNISMO: CONTEXTUALIZAÇÃO

Não podemos começar a contextualização do Modernismo brasileiro sem antes fazermos um breve balanço da literatura colonial e romântica: pela retrospectiva feita, constatamos ser impossível uma originalidade literária na época colonial, quando imperavam os interesses de uma sociedade refratária, com um caso à parte, como vimos. No Romantismo, com a independência política, percebemos que a nova nação, da posição de colônia, passa a buscar a posição de sujeito de sua própria história, numa ferrenha tentativa de autonomia literária, através da mitificação indígena e da exaltação à natureza. Entretanto, tal empreitada não obteve o êxito merecido, pois estávamos ainda muito arraigados à cultura européia. Contudo, precisamos ter clara a grandeza dessa primeira tentativa e do compromisso de missão assumido por seus escritores e completado, no entanto, somente pela geração modernista do século XX.

Temos nesta época o surto industrial, delegando com isso à cidade de São Paulo, berço do modernismo brasileiro, o título de metrópole nacional. No mesmo período ocorre a crise econômica do império europeu. Esta crise tem seus reflexos na literatura tanto européia quanto brasileira. Ela significou, no Brasil, o ápice de uma nova estética através do movimento modernista e uma crise momentânea no setor agroexportador. Ocorre também o crescimento da classe média e da classe operária, aliadas no “desmonte” à classe proprietária. Segundo Werneck Sodré, a “originalidade, que define uma literatura, como o instrumento de expressão, que é o seu veículo, não surge por acaso, senão no período próprio, quando as condições sociais permitem” (SODRÉ, 1960, p.249). Nessa ótica, é possível afirmar que tais acontecimentos possibilitaram que o Modernismo brasileiro, movimento de rebeldia artística, se constituísse como literatura original, ou seja, as condições sociais de que ele fez parte possibilitaram tal acontecimento.

Outros fatores contribuíram com o Modernismo no Brasil, como o surgimento da indústria do livro e o desenvolvimento da imprensa. Seus escritores tinham como norte a destruição das normas estabelecidas e não se importaram em atingir seus objetivos através da rebeldia, da revolta consciente sobre o que estava posto. No entanto, não ocorre a recusa à cultura

elitista européia; o que se tenta na verdade é extrair o máximo que ela possa oferecer. O desafio era então selecionar o que de fato interessava, ou seja, “deglutir” seletivamente a cultura “outra”, amalgamando-a ao nosso sincretismo racial e cultural.

2.9 “O ESTOPIM DO MODERNISMO”

Esse é o título do quarto capítulo do livro *História do Modernismo Brasileiro*, de Mário da Silva Brito, o qual tomamos emprestado por considerá-lo o nome ideal para este sub-capítulo, já que aqui, ao modo do autor, queremos verificar alguns fatos que serviram de estopim ao movimento. Assim, devemos principiar lembrando que o Modernismo brasileiro não se restringiu somente à literatura, abrangeu também a pintura, a escultura, entre outras formas de arte. E foram justamente pela pintura e pela escultura as suas primeiras manifestações, ou seja, os primeiros a colocarem a “cara a tapa” foram Anita Malffati, na pintura, e Victor Brecheret, na escultura.

2.9.1 Primeiros espinhos no caminho da mudança

Anita Malffati, de 1892 a 1894, estudou pintura em Berlim, contatando, pela primeira vez, com o expressionismo. Mais tarde, com o objetivo de aprofundar seus conhecimentos em pintura, vai aos Estados Unidos e lá a artista não só aprende novas técnicas para seu trabalho, como também compartilha experiências com artistas de diversas áreas e nacionalidades. Nesse tempo, “O primeiro nu cubista norte-americano e o primeiro nu cubista brasileiro foram então feitos. Aquele por Bolynson, secretário da escola de Homer Boss³, e este por Anita Malffati” (1939 apud BRITO, 1997, p.41)⁴. Podemos verificar que a arte brasileira inicia uma nova fase, num novo patamar, pois caminha lado a lado com artes inovadoras e que já têm o reconhecimento da crítica.

De volta ao Brasil e a sua cidade, São Paulo, Anita Malffati sofre com a crítica feita por sua família às suas obras. Apesar disso, e por insistência de alguns amigos, decide expô-las ao público, que, inicialmente, as recebe com grande admiração e apreço. Contudo, bastou um artigo de Monteiro Lobato, intitulado “A Propósito da Exposição Malffati”, para esse quadro se

³ Homer Boss foi professor de Anita Malffati na “Independence School of Art”.

⁴ MALFATTI, Anita. 1917: in Rasm. *Revista Anual do Salão de Maio*, São Paulo, n..1, 1939.

modificar. Neste texto, entre outras coisas, Lobato divide os artistas em duas espécies: uma composta por imortais, e outra espécie

formada pelos que vêm anormalmente a natureza, e interpretam-na à luz de teorias efêmeras, sob a sugestão estrábica de escolas rebeldes, surgidas cá e lá como furúnculos da cultura excessiva. São produtos do cansaço e do sadismo de todos os períodos de decadência: são frutos de fim de estação, bichados ao nascedouro. Estrelas cadentes, brilham um instante, as mais das vezes com a luz do escândalo, e somem-se logo nas trevas do esquecimento. Embora eles se dêem como novos, precursores duma arte a vir, nada é mais velho do que a arte anormal ou teratológica: nasceu com a paranóia e com a mistificação [...] (Lobato, 1917 apud BRITO, 1997, p.46)⁵.

A partir daí, a artista conheceu o peso da crítica pública. Muitos que já haviam comprado quadros seus, os devolveram, tamanha era a influência das palavras de Lobato no meio social. Essa atitude do crítico, para Mário da Silva Brito, é justificada pela posição retrógrada assumida por Monteiro Lobato, um “avesso às inovações artísticas, não as aceitava e, acima de tudo, seu conhecimento teórico e crítico de arte radicava-se nas tradições acadêmicas e tradicionalistas” (BRITO,1997, p.51).

Todo o escândalo que a exposição de Malfatti causou acabou por abrir caminho ao Modernismo, pois funcionou como uma injeção de ânimo a todos os artistas que apreciavam a nova arte e, também, àqueles que a conheceram através da obra da pintora. Daí, o salão onde as obras se encontravam expostas ter recebido uma peregrinação de curiosos, em sua grande maioria, artistas, como é o caso de Mário de Andrade, que não o visitou uma ou duas vezes, mas muitas, e a partir dessas visitas travou amizade com a artista.

Para os modernistas da primeira fase, e nas palavras de Mário de Andrade “Anita Malfatti se afirmará em sua posição legítima de despertadora do movimento modernista” (Andrade, 1944 apud BRITO,1997, p.65)⁶.

⁵ LOBATO, Monteiro. A propósito da Exposição Malfatti. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 20 dez. 1917.

⁶ ANDRADE, Mário de. Mundo Musical: fazer a história. *Folha da Manhã*, 24 ago. 1944.

Com esta declaração, percebemos a importância que a exposição pública das telas de Malfatti teve para o movimento modernista, pois não apenas rompeu com a arte acadêmica, como instigou outros artistas a rebelarem-se a favor da nova estética. Podemos ver, assim, que ela foi a “mártir” da revolução artística; depois de sua exposição, o mundo artístico brasileiro jamais seria o mesmo. Anita, além de mostrar as novidades “recém saídas do forno europeu”, provocou um sentimento de coletividade consciente na renovação das artes brasileiras, segundo palavras de Mário de Andrade.

2.9.2 Flores a Brecheret

Em 1920, três anos depois da exposição de Anita Malfatti, uma nova descoberta é feita em favor do Modernismo. Trata-se de outro brasileiro, Victor Brecheret, moço reservado e com grande talento à escultura. Passara seis anos estudando em Roma e, de volta ao Brasil, é descoberto por alguns jovens modernistas, entre eles, Oswald de Andrade, que de início identificou no trabalho do rapaz talento e originalidade. A partir desse encontro, ocorre uma campanha publicitária dos modernistas em prol das obras do escultor.

Brecheret é tido como um escultor de talento singular, que caminha ao lado da arte contemporânea. Suas inovações, ao contrário das de Anita Malfatti, foram bem recebidas pela crítica em geral, inclusive por Monteiro Lobato, que, rendendo-se ao seu talento, diz:

Honesto, fisicamente sólido, moralmente emperrado na convicção de que o artista moderno não pode ser um mero ‘ecletizador’ de formas revelhas e há de criar arrancando-se do autoritarismo clássico, Brecheret apresenta-se-nos como a mais séria manifestação de gênio escultural surgida entre nós. (Lobato, 1920 apud BRITO, 1997, p.109)⁷.

O escultor torna-se, para os artistas da época, motivo de orgulho e inspiração, já que pela primeira vez eles têm a crítica curvada ao talento de uma arte não acadêmica e a par e passo com a arte européia.

⁷ *Revista do Brasil*, n. 50, fev. 1920. Segundo Brito o comentário não traz a assinatura de LOBATO, mas garante que é de sua autoria.

O entusiasmo mostrado pelos primeiros modernistas em relação às obras de Brecheret, tão bem apresentado no texto de Mário da Silva Brito, significou a concretização da mudança iniciada três anos antes com a exposição de Anita Malfatti. A possibilidade transformara-se em realidade. Um olhar superficial do assunto, que não leva em conta a caminhada histórica trilhada por esses precursores, não enxerga a grandeza desta conquista, grandeza não apenas para Brecheret, mas para todos os artistas que há tempo clamavam pela renovação estética.

Brecheret muda-se para Paris, e lá, em solo estrangeiro, é reconhecido seu talento. As notícias chegam ao Brasil, provocando o orgulho do grupo paulista que, cada vez mais, vê a renovação literária e plástica como acontecimentos inevitáveis. Aos poucos ela acontece, tanto é que, segundo Brito:

No ano de 1921, os renovadores já estão em plena polêmica e até xingações. Já aceitaram também a classificação de futuristas. Fazem mais: passam a impor a palavra, dividem o terreno entre os que os acompanham e os que os combatem. Agora somente há futuristas e antifuturistas. O triunfo de Brecheret recrudescer os ânimos (BRITO, 1997, p.128).

Fica claro, assim, que os “futuristas”⁸ assumem uma posição artística renovadora, tendo como ponto de partida a pintura e a escultura. Porém, nem todos aceitam tal renovação, e a divisão é clara: de um lado renovadores ou futuristas, de outro conservadores ou antifuturistas; nas palavras de Brito “À inércia opõe-se o dinamismo, ao passado o porvir, à tradição a renovação (ou talvez a revolução), ao ontem o hoje. É, numa palavra, a ruptura” (BRITO, 1997, p.132).

2.10 UM SENTIMENTO SECULAR BROTA DAS CINZAS

Mário da Silva Brito chama atenção para o ano de 1920, data que antecede em apenas dois anos a comemoração do centenário da Independência do país, e que, sem dúvida, já incita ao sentimento nacionalista, a exemplo do que acontecera no século anterior, que desencadeara o Romantismo e a ojeriza portuguesa. Desse modo, reascendendo o sentimento nacionalista brotado

⁸ Para Mário de Andrade, o termo “futurista” está ligado muito mais à palavra renovação do que ao próprio Futurismo como vanguarda.

na literatura do século dezenove, os modernistas voltam-se ao indianismo, à terra, ao brasileiro, ao verde-amarelismo.

Na verdade, esse sentimento nacionalista nunca desaparecera da vida literária, pois em vários momentos podemos identificá-lo. O que verificamos é que, no Modernismo, apesar de ele brotar de forma semelhante ao que acontecera no Romantismo, nos parece mais consciente que no primeiro, ou seja, os intelectuais modernistas têm clareza de que, apesar de passados quase cem anos de Independência, pouco mudou, e é contra isso que lutam: contra o academicismo herdado dos pais portugueses, contra as formas tradicionais de expressão e, entre outros mais, contra uma gramática de origem portuguesa. Uma das principais lutas do Modernismo foi a valorização da fala brasileira, considerada representante de uma língua própria para o país. O principal defensor dessa idéia foi Mário de Andrade, que trabalhou diretamente com o nosso folclore e lutou pela instauração de uma “gramatiquinha” brasileira.

Não podemos ignorar algo fundamental que separa os fatos vividos pelos intelectuais no Romantismo, daqueles vivenciados pelos intelectuais renovadores, no Modernismo: o fator tempo, que proporciona o distanciamento, o “olhar de fora”, que leva à análise e percepção ampla do acontecido. Para nós, a consciência visível dos intelectuais renovadores da década de 20, de que nada ou pouco mudou desde a Independência nas letras do país, acontece graças ao distanciamento.

O que podemos observar até aqui é a caminhada de um grupo de intelectuais paulistas favoráveis à renovação estética e afinados, gostem ou não, com o futurismo de Marinetti. Três anos depois da exposição de Anita Malfatti, eles estão organizados e melhor informados sobre o Futurismo e seus principais autores. Reúnem-se, discutem e, de certo modo, alguns deles até orgulham-se pelo adjetivo de futurista, palavra que causava pânico aos conservadores da época. Menotti del Picchia, em artigo ainda na década de 20, tenta convencer o leitor sobre a beleza, honestidade e seriedade do Futurismo. Para tanto, inicia o texto identificando-se ao sentimento do leitor e repudiando o Futurismo de primeira hora, para, depois, mostrar que ele, Menotti, reconheceu o amadurecimento da escola e mudou seu ponto de vista:

Eu, que fui um encruado perseguidor desses revoltados, só ao ouvir o nome de Marinetti sentia ânsias de estrangulamento e minhas mãos crispavam-se como tenazes. [...] Hoje,

amanei minhas cóleras. Sem admitir-lhe as loucuras, sem aplaudir-lhe as aberrações, admirei-lhe as belezas. [...] Como se vê isso não é um bicho-de-sete-cabeças, que nos pintaram os primeiros e bulhentos futuristas. É uma coisa séria, raciocinada, honesta [...] (Hélios, 1920 apud BRITO, 1997, p.164)⁹.

No ano seguinte, 1921, os “futuristas” de São Paulo caminharam rumo à renovação, preparando terreno e propagando as idéias da arte nova. Em artigos publicados e reuniões feitas, defendiam a liberdade de expressão e discutiam, segundo Oswald de Andrade, numa visão paulista, a formação racial brasileira. Difamavam as construções parnasianas, o regionalismo e o Romantismo e, neste, a figura de Peri, representante de idéias ultrapassadas. Para eles, o indianismo dos românticos representou uma fase literária que deveria ser esquecida, pois toda a idealização feita do indígena e da natureza acabaria por instaurar no campo literário uma visão adocicada e, conseqüentemente, plastificada e incapaz de representar o novo país.

Daí, ressaltemos, mais uma vez, a importância do distanciamento. O que, para Alencar, bem como para todo o Romantismo brasileiro, foi, como um golpe de mestre, a solução encontrada para, via literatura, apresentar o novo país e sua raça, representa, para o Modernismo, uma visão distorcida, com jeito de aleijão. Contudo, não devemos esquecer de um dado fundamental: o Romantismo brasileiro ao contrário do europeu, ao descrever a natureza do país, atribuindo-lhe qualidades exuberantes e exóticas, descrevia a verdade, já que este era o cenário nacional. Se exagerou, foi nas características delegadas ao indígena, mitificando-o ao modo de um cavaleiro medieval, à natureza não.

Enfim, mesmo já tendo acompanhado o sofrimento enfrentado por Anita Malfatti, por ocasião da exposição de seus quadros expressionistas, incompreendidos e atacados pela ala conservadora da sociedade paulista, os modernistas não desistiram de seus ideais; pelo contrário, se intitularam “soldados” da renovação, e como tal, agiram. Assim, desde a Exposição de Malfatti e, principalmente, no ano de 1922, empenharam-se na propagação de novas idéias, na preparação para a ruptura com o convencional e na luta pela liberdade da arte.

⁹ HÉLIOS. Futurismo. *Correio Paulistano*. 6 dez. 1920.

2.10.1 Caminhos ainda difíceis: na trilha de Mário de Andrade

Enquanto Anita Malfatti deu os primeiros passos na pintura, Mário de Andrade, ao modo da amiga, preconizou a mudança nas letras. E, quem imagina que as pedras conservadoras foram todas jogadas em Anita Malfatti engana-se, pois, apesar de o grupo modernista já ter apresentado algumas idéias literárias renovadoras, através de artigos e discursos, bem como a explicação ao público dos pontos positivos da vanguarda futurista, Mário de Andrade também sofreu o apedrejamento crítico dos grupos conservadores paulistas.

2.10.2 Mário criticado

Quem apresentou Mário de Andrade e sua poesia ao público foi Oswald de Andrade em artigo intitulado “O Meu Poeta Futurista”¹⁰, de 27/05/1921. Neste, Oswald “faz ver” que uma metrópole absorvente como a São Paulo dos anos vinte “diluviana de gente nova, de gente ávida, de gente viva, pensa outras idéias, escuta outros carrilhões, procura novos ritmos, perscruta e requer horizontes futuros” (Andrade, 1921 apud BRITO, 1997, p.225)¹¹, precisa de uma literatura renovada, que acompanhe as mudanças sociais. Para ele, Mário de Andrade é quem consegue retratar, através de *Paulicéia Desvairada*, a metrópole paulista contemporânea. Oswald de Andrade vai ainda mais longe em seu artigo, pois cita alguns dos versos do livro, que repercutiram como verdadeiro escândalo social, fazendo com que seu autor enfrentasse, como a pintora Malfatti, anos antes, a mão pesada da crítica.

A *Paulicéia* de Mário de Andrade, a princípio, funcionou como uma faca de dois gumes: se por um lado tirou o seu autor do anonimato, apresentando-o para o grande público e ajudando, ainda mais, a mostrar o novo nas letras, por outro, fez com que brotassem críticas e acusações não só à figura do poeta, mas, também, à pessoa de Mário de Andrade, que, por conta disso, foi acusado de maluco. Assim, da escuridão à luz da sandice, esta foi a primeira experiência pública do poeta.

¹⁰ Todas as informações servidas de base para os comentários deste item encontram-se na obra já citada de Mário da Silva Brito, p. 223-242.

¹¹ ANDRADE, Oswald de. O Meu Poeta Futurista. *Jornal do Commercio*, São Paulo. 27 Mai. 1921.

Mas as coisas não pararam por aí. A situação para Mário de Andrade acabou por piorar, tamanho alvoroço gerado a partir da publicação de *Paulicéia*. Este alarido também chegou aos ouvidos de seus familiares, que ficaram escandalizados e exigiram do autor uma posição que amenizasse o escândalo. Ele sofreu desdém, cara feia e xingações, porém, nunca calado, pois aprendeu a defender a arte avançada e a lutar contra o conservadorismo. No seu trabalho, era professor no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, as repercussões também chegaram. Alguns pais ficaram apavorados com a idéia de seus filhos terem aula com um professor “maluco” e os retiraram da escola. Em poucos dias, a vida do autor estava completamente modificada.

Tentando, com certeza, atenuar um pouco o caos instaurado, Mário de Andrade escreveu um artigo em resposta ao texto do amigo Oswald de Andrade. Neste, ele afirma que não é futurista, apesar de ter alguns pontos em comum com as idéias desta vanguarda. De nada adiantou, o “rebolço” estava feito e era perfeito para os propósitos do grupo renovador, pois vinha mexer com as estruturas consolidadas, com a arte “velha”. Apesar dessa tentativa apaziguadora, a vontade de mudança falou mais alto no coração do paulista Mário de Andrade, tanto é que, meses depois, publica no *Jornal do Commercio* “Mestres do Passado”, que funcionou como a gota d’água na explosão das novas idéias, já que tinha como bandeira a morte dos Mestres do Passado, que não mais poderiam servir de exemplo aos jovens talentos, à medida que se tornaram figuras anacrônicas. Seis meses após a publicação de “Mestres do Passado”, acontece a Semana da Arte Moderna.

2.10.3 Retomada

Com base no que foi exposto até aqui, é possível afirmar que a literatura brasileira esteve sempre, com maior ou menor intensidade, arraigada à literatura européia. Na literatura colonial este fato ocorria através do transplante cultural, produto da dialética entre a realidade local e as influências da metrópole européia. Após três séculos de colonização e submissão, surge um país “novo” e, com ele, algumas mudanças significativas, principalmente no campo literário, quando ocorre um deslocamento de influência cultural. Se antes nossos autores baseavam-se nos moldes ibéricos, no Romantismo, o modelo a seguir passa a ser Inglaterra e França, centros do capitalismo mundial. Os autores sentiam-se comprometidos em fazer uma literatura que

amenizasse a lembrança dos trezentos anos de colonização e de seqüelas que esta deixou. Assim, comprometidos com a escritura de uma literatura “nacional”, os autores do período, apesar de ainda estarem sob a influência européia, engajaram-se numa primeira tentativa de produção literária que representasse as cores locais.

No Modernismo as vanguardas européias exerceram bastante influência sobre os escritores, mas não se deve imaginar que esses artistas simplesmente “copiaram” o modelo europeu. Na verdade, os modernistas pretendiam renovar o Brasil, proceder a uma análise crítica profunda das estruturas envelhecidas, livrá-lo das importações artísticas que não se adequavam mais à nossa realidade. Dessa forma, a reutilização do código lingüístico das vanguardas européias objetivava sintonizar a literatura brasileira com a literatura universal, atribuindo ao novo código artístico características capazes de dar à literatura brasileira um caráter peculiar, possibilitando-nos dizer que o Modernismo deu autonomia à literatura brasileira, a ela delegando um patamar até então desconhecido, pois trabalhou em busca de nossa autenticidade e principalmente de nossa originalidade; além disso, deu um sentido ímpar à linguagem literária brasileira.

3 A HEROÍNA MÍTICA DO ROMANTISMO BRASILEIRO

Eu chegaria a dizer que, sem império, não existe o romance europeu tal como o conhecemos e, na verdade, se estudarmos os impulsos que lhe deram origem, veremos convergência nada fortuita entre, por um lado, os modelos de autoridade narrativa constitutivos do romance e, por outro lado, uma complexa configuração ideológica subjacente à tendência imperialista.

Edward Said

3.1 ACERTOS? DESACERTOS? OS DOIS GUMES DA CRÍTICA

Não é redundante lembrarmos que sempre que estudamos um período literário o fazemos vinculado ao seu momento de produção, bem como delegando uma atenção especial às relações que este mantém com as tendências literárias que o antecedem ou que se modificam para substituí-lo, visto acreditarmos na importância dessas relações no sentido de influenciar as produções literárias, atribuindo-lhe um caráter particular. Por isso, ao estudar o Romantismo faz-se importante entender a sua relação com o Arcadismo para não cairmos no erro de pronunciar críticas infundadas e levianas acerca dos acertos e desacertos do período analisado, servindo esta posição não só para ele, mas para qualquer momento literário. Além disso, o estudioso que se aventura pelo caminho da pesquisa e da análise precisa ter ciência de que também produz acertos e desacertos, que talvez um dia servirão de análise e passarão pelo jugo de outro estudioso.

3.2 LITERATURA E NACIONALISMO OU O NACIONALISMO LITERÁRIO NA PERSPECTIVA DE ANTONIO CANDIDO

Nessa linha, quando pensamos em Romantismo, logo remetemos à idéia de nacionalismo e patriotismo. Mas, o que muitos estudiosos não consideram é o caminho já trilhado para se chegar até aí. No capítulo I, tivemos uma visão panorâmica da história literária no Brasil; o que queremos agora é reforçar algumas idéias que de certo modo já foram abordadas sob o prisma de Antonio Candido. Como a de que o Arcadismo brasileiro significou incorporação dos padrões literários tradicionais europeus, enquanto o Romantismo esteve ligado a uma representação patriótica do Brasil. Ou seja, enquanto os poetas árcades preocupavam-se em fazer uma literatura

que expressasse a cor local vinculada aos padrões europeus, os escritores românticos já não apresentavam mais essa preocupação, pois novas influências estavam norteando a produção no momento, como a Independência política.

A realidade era outra, com novos gêneros, novas formas e novos temas, fazendo com que os escritores que substituíram o movimento arcádico se adaptassem a ela. Nas palavras de Candido “Graças ao Romantismo, a nossa literatura pôde se adequar ao presente” (CANDIDO, 1997b, p.11). Um presente inserido numa realidade diferente, de Independência política e que precisava representar uma nova pátria. Entretanto, nem tudo é fratura entre os dois movimentos, pois estamos falando de uma literatura que faz parte de uma grande e lenta caminhada. Aos poucos, surge a noção de função social da poesia, favorecida pela Independência que instaurou nos novos gêneros um sentimento e uma espécie de dever para com o patriotismo, com a intenção do reconhecimento e da equivalência à literatura européia.

3.3 ROMANTISMO, NACIONALIDADE E AUTONOMIA LITERÁRIA: RUMO AO RECONHECIMENTO

Vimos que o Romantismo foi um período literário que procurou representar esteticamente a Independência Política do Brasil. Nesse sentido, nossos escritores sentiam-se comprometidos em escrever uma literatura nacional, que, além de representar a nova nação, pudesse equiparar-se às literaturas européias. O objetivo era superar a designação de literatura periférica, pela busca de valorização de elementos próprios à nossa cultura em detrimento da imposição de modelos exógenos, obtendo-se, assim, um caldeamento cultural representativo das culturas de zona de contato.

Desse modo, apesar de os autores brasileiros não abandonarem as influências européias, das quais, conforme Antonio Candido, podemos nos considerar um apêndice, eles tiveram grande importância. Mesmo vivendo em um ambiente literário muito pobre, eivado pelo fato de sermos um país de recente passado colonial, cuja literatura era considerada a prima-pobre das literaturas européias, esses escritores conseguiram integrar-se aos movimentos europeus, dando um caráter peculiar à nossa escritura e, dessa forma, mostrando o novo país. Concomitantemente e paralelamente a essa auto afirmação, trabalharam ainda na perspectiva do universal, fazendo uma

escritura a partir de sugestões externas, instaurando, no campo literário, o local e o universal. Dessa incorporação do heterogêneo, surgiram as mesclas intertextuais e com elas as formas híbridas, verdadeiras representantes da literatura nacional.

Na literatura produzida pelos escritores do Romantismo brasileiro é visível a dialética por eles vivida. Esta oscila entre um sentimento de nacionalidade expresso através do nativismo e do patriotismo e o deslumbre e a vontade de pertencer à literatura considerada patamar de referência a todas as literaturas, a européia. No que tange ao primeiro caso, podemos ligar o sentimento de nativismo ao despertar de afeto do escritor pelo país, enquanto que o patriotismo estaria ligado à vontade de se colocar a literatura brasileira fora do jugo português. Nesse intuito, precisou-se recorrer a outras fontes de inspiração, como a literatura francesa e a inglesa, por exemplo. Entretanto, apesar das tentativas de negação a tudo o que nos ligasse ao passado colonial, não foi fácil cortarmos o cordão umbilical que nos ligava a nossos pais portugueses, pois

[...] à medida que fomos tomando consciência da nossa diversidade, a eles nos opusemos, num esforço de auto afirmação, enquanto, do seu lado, eles nos opunham certos excessos de autoridade ou desprezo, como quem sofre ressentimento ao ver afirmar-se um fruto seu (CANDIDO, 1985, p.110).

Nesse sentido, podemos dizer que a busca de outros modelos de influência caíram como mosca no mel, pois, além de possuírem grande prestígio literário, foram de grande valia para a libertação da influência portuguesa. Dessa oscilação entre um sentimento patriótico e um universal, surge a dialética que se fez presente, por longa data, em nossa literatura. Em síntese, podemos dizer que, ao mesmo tempo em que nossos escritores sentiam-se comprometidos em fazer uma literatura nacional, precisavam delegar a esta um patamar diferenciado, que a libertasse das amarras coloniais, instituindo-lhe autonomia. Precisavam, ainda, que os países de literatura consagrada reconhecessem essa autonomia, pois isso colocaria a literatura, até então denominada periférica e não criativa pela metrópole, em pé de igualdade com a literatura produzida pela mesma. Assim, inspirados por um nacionalismo desenfreado e pelo exotismo francês, principalmente irradiado por Chateaubriand, os escritores brasileiros buscaram mostrar, através da descrição da natureza e da figura do índio, a representação exótica da nova nação.

3.4 APROFUNDANDO A QUESTÃO ÍNDIO-HERÓI

Para compreendermos melhor como se deu a caminhada pela busca de autonomia literária, precisamos retomar a fase joanina, ainda no período colonial. Com a vinda de D. João VI para o Brasil, inaugurou-se a época das luzes na colônia, marcada pelo surgimento de um público leitor regular e do escritor com posição literária definida e considerado fonte de sabedoria. Nesse contexto propício para a literatura, surge a figura do índio, tematizado na literatura brasileira desde os seus primórdios, tornando-se elemento importante nas festas promovidas por D. João, como legítimo representante do povo brasileiro e equiparado até mesmo a figuras mitológicas. Com a Independência Política, ocorre a acentuação desse processo de exaltação e a figura do índio e os nomes indígenas tornam-se motivo de orgulho para a população brasileira, merecendo lugar de destaque tanto na literatura quanto na utilização de nomenclaturas para revistas e jornais, ou, até mesmo, para alguns nobres que resolviam adotar um nome indígena.

Segundo Antonio Candido, as razões que levaram nossos escritores a transformar o indígena em uma das formas mais lídimas da literatura brasileira foram sem dúvida a “busca do específico brasileiro [...] além duma crescente utilização alegórica do aborígene na comemoração plástica e poética” (CANDIDO, 1997b, p.18). Nesse sentido, é possível afirmar que o índio foi o elemento ideal para representar as aspirações de um país novo que precisava com urgência de um ponto de referência que, além de identificá-lo, pudesse também representar a origem da nova nação. Surge daí uma figura inventada, com características plásticas, despersonalizada, um boneco de fantoche criado para atender às vontades e ao interesse de uma elite branca. Dessa forma, o personagem indígena descrito nas narrativas da época é, na maioria das vezes, um ser dotado de perfeição e gentileza, que pode tranqüilamente ombrear os nobres cavalheiros europeus e, além disso, enfrenta grandes perigos sem perder a pose de verdadeiro herói e legítimo representante do novo país.

É interessante a abordagem de João Francisco Lisboa sobre a equiparação do índio ao português, citada por Antonio Candido. Para ele, um dos motivos da instauração do indianismo em nossa literatura pós colonial seria uma demonstração de reação por parte dos estudiosos do passado brasileiro contra as atrocidades cometidas pelo colonizador branco. Se pensarmos sobre

a violência imposta pelo homem branco ao índio verificada durante o processo de colonização, veremos que tal pressuposto pode ser verdadeiro, pois torna-se impossível sufocar o sentimento de revolta perante tamanha violência e falta de respeito. Esse então poderia ter sido um dos motivos do indianismo e, de certa maneira, pode ser entendido como uma afronta ao “visitante” dos trópicos que desde sua chegada ao Novo Mundo não admitiu ver o *outro*, neste caso o autóctone, como seu semelhante. Contudo, não descartamos a idéia de que um país independente, mesmo que apenas politicamente, almejasse uma escritura que lhe mostrasse e apresentasse uma raça digna o bastante para receber a titulação de progenitora do povo brasileiro.

Dessa forma, a figura do indígena no indianismo dos românticos, para Antonio Candido, “preocupou-se sobremaneira em equipará-lo qualitativamente ao conquistador, realçando ou inventando aspectos do seu comportamento que pudessem fazê-lo ombrear com este – no cavalheirismo, na generosidade, na poesia” (CANDIDO, op. cit. p.19). Assim, aproveitando-se das descrições exógenas e positivas feitas pelos visitantes europeus a nossos índios (neste caso ignorando uma diversidade de textos que delegavam ao indígena a condição de animal ou de bárbaro), os escritores nacionais, espertamente, aproveitaram-se dessa exaltação para suprir o desejo patriótico que a Independência Política. Assim, fizeram do índio, cujo passado desconhecido, em branco, foi preenchido pelo imaginário romântico, a figura representante do novo país, resultando, com isso, na literatura, a fusão entre lenda e história, para apresentar dignamente a nova estética literária.

Nesse contexto de luta por autonomia literária e construção de uma cultura brasileira, é imprescindível citarmos o nome de José de Alencar, autor que representou uma lídima consciência literária, buscando sempre, através de suas obras, resgatar os elementos basilares da cultura brasileira, mostrando assim as cores do país. Desta forma, trabalhou na perspectiva local, sem abandonar a estética universal, conseguindo apresentar as peculiaridades brasileiras no âmbito literário mundial. Essa estratégia lhe rendeu muitas críticas, pois, nesse intuito, descreveu um índio mítico, idealizado e submisso ao colonizador.

3.5 O PROJETO ALENCARIANO

Alencar, via literatura, pretendeu fazer um grande painel literário sobre o Brasil, escrevendo romances indianistas, históricos, regionais e urbanos, como mostra o prefácio de *Sonhos d'Ouro*. Neste, constata-se que o autor pretendeu descrever cada região brasileira, sem, contudo, ressaltar as diferenças regionais, mas sim um todo unificado e representante do “novo país”. Assim, é possível compreendermos, por exemplo, a obra *O Gaúcho*, escrita pelo autor mesmo sem nunca ter estado no Rio Grande do Sul. O que interessavam, no momento, não eram as descrições detalhistas do gaúcho e seus costumes, mas sim uma visão panorâmica da geografia de cada região brasileira, que mostrasse as diversas cores do país.

Precisamos nos dar conta do empenho desse autor, pois, agindo dessa maneira, foi, e ainda é, muitas vezes incompreendido. Porém, se analisarmos o seu comportamento pela ótica sociológica, entenderemos que esse tipo de escritura é uma forma de reação original, ou seja, nos servíamos sim dos modelos francês e inglês, moda atual do país, mas não tão passivamente como querem alguns críticos literários. Um dos meios encontrados para registrar essa reação foi mostrando as regiões brasileiras e a exuberância de nossas paisagens, num processo de cor local, já iniciado no Barroco por Gregório de Matos. Contudo, a cor local utilizada pelo Romantismo tem outra conotação, ou outro tom que acaba por diferenciá-la do Barroco, pois estamos agora em outro momento histórico, e, mais uma vez, este apresenta seus reflexos na literatura.

O que queremos entender é como José de Alencar representou, via literatura, questões pertinentes à vida social. Pelas leituras feitas, vimos que o projeto alencariano apresenta muitas lacunas, como o fato de o autor “submeter” a literatura brasileira ao modelo europeu. Mas nos interessa entender os motivos que o levaram a isso. É claro que não podemos ser ingênuos e não perceber que José de Alencar representava uma sociedade escravocrata e conservadora, alinhada às idéias estrangeiras. Todavia, se partirmos basicamente desse pressuposto para a leitura de suas obras, não conseguiremos compreender, em sua íntegra, o projeto literário que ele intentou, nem a importância deste para a literatura brasileira, já que o autor, para nós, utiliza-se da ficção para criticar essa mesma sociedade (conservadora e escravocrata) da qual faz parte.

3.6 IRACEMA E A CRISTALIZAÇÃO DAS CONQUISTAS DO ROMANTISMO

Detendo-nos especificamente em *Iracema*, podemos classificá-la como a obra cristalizadora das conquistas do Romantismo brasileiro, em que Alencar, aproveitando-se de um fato histórico, a colonização do nordeste brasileiro e de uma lenda criada pelo povo nordestino, narra, ficcionalmente, o processo de colonização do Brasil e a origem do povo brasileiro. Assim, em *Iracema*, é narrada a história de Iracema, a virgem dos lábios de mel, que, apesar de ser a sacerdotisa de sua tribo, apaixonou-se pelo colonizador português, Martim, abandonando sua gente e suas incumbências religiosas para viver com o amado no litoral cearense. Martim, enquanto colonizador do Brasil, faz muitas viagens para conquistar novos territórios, deixando, frequentemente, a esposa à mercê da solidão. E é na solidão que Iracema tem um filho, Moacir, o filho da dor. Debilitada, morre, deixando a criança que é encontrada por Martim e levada para Portugal. Mais tarde, o colonizador retorna para continuar sua missão.

3.7 IRACEMA SOB O FOCO DA SOCIOLOGIA

Logo nas primeiras páginas de *Iracema*, quando o narrador descreve a personagem protagonista da obra, é visível a idealização da heroína, sempre associada à natureza, mostrando a perfeita harmonia existente entre o índio e a terra, e, assim, justificando a escolha da raça representante do país. O índio seria, portanto, o brasileiro nato e peça chave do projeto de Alencar; desse modo, a descrição feita no início da narrativa vem ao encontro dos objetivos do autor:

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 do 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... (ALENCAR, 1984, p.07).

Essa idealização vem associada à idéia de bravura, motivo de orgulho para um país que já fora colônia e que agora fazia questão de apresentar heróis nacionais. Assim, quando o autor menciona a tribo da índia, os tabajaras, enfatiza sua “*guerreira tribo, da grande nação tabajara*” (grifo nosso), que, como se sabe, dominava a província, especialmente a serra da Ibiapaba.

3.8 UM POUCO DE HISTÓRIA

É interessante abordarmos, neste momento, o estudo feito por Boris Fausto em seu *História do Brasil*, em relação às civilizações indígenas encontradas pelos europeus ao chegarem à terra “nova”. O autor, a partir de estudos antropológicos que delegam espaço maior a afinidades culturais e lingüísticas, divide a população indígena em dois grandes blocos, são eles: os tupis-guaranis e os tapuias. Os primeiros, também denominados tupinambás, estendiam-se por quase toda a costa brasileira e eram, na verdade, dois povos distintos, os tupis e os guaranis, aproximados pela semelhança de cultura e de língua. Os segundos, chamados tapuias, eram populações formadas por várias tribos que não falavam a mesma língua que os tupis-guaranis.

Conforme o autor, é difícil um relato preciso sobre a vida e os costumes desses povos, pelo fato de se tratar de outra cultura, diferente da cultura do europeu. Nesse sentido, precisamos ter cuidado na leitura dos relatos, considerados as primeiras informações sobre os índios brasileiros, de cronistas, viajantes e padres, principalmente jesuítas. Até porque, muitos deles eram feitos com base em classificações nada parciais, atribuindo, por exemplo, características positivas e negativas ao indígena, de acordo com o grau de resistência aos portugueses. Como exemplo, vejamos a citação do autor sobre os aimorés, tribo que sofreu a descrição negativa:

[...] os aimorés, que se destacaram pela eficiência militar e pela rebeldia, foram sempre apresentados de forma desfavorável. De acordo com os mesmos relatos, em geral, os índios viviam em casas, mas os aimorés viviam como animais na floresta. Os tupinambás comiam o inimigo por vingança; os aimorés, porque apreciavam carne humana. Quando a Coroa publicou a primeira lei em que se proibia a escravização dos índios (1570), só os aimorés foram especificamente excluídos da proibição (FAUSTO, 1995, p.38).

Na visão de Boris Fausto, o índio não possuía o instinto de preservação, tão enfatizado nos bancos escolares; ele pescava, caçava, coletava frutas e, como é o caso dos tupis, derrubava e praticava as queimadas à floresta para plantar. A diferença é que plantava para subsistência e não para a exportação, quando muito trocava algum produto agrícola com outra tribo. Além disso, como não possuía a tecnologia que o homem branco dispõe hoje para a derrubada da mata, o desmatamento praticado foi apenas o essencial para fazer sua lavoura. Mas, sem dúvida, quando ocorria a exaustão do solo, ele migrava para outro local.

O que não se pode negar, ainda na visão do mesmo autor, é a bravura de muitos povos indígenas, a qual, associada a outros fatores, os ajudou a não permanecerem como escravos. Os índios, diferentemente dos ideais de escravo almejados pelos portugueses, não eram adeptos ao trabalho compulsivo e regular, não porque fossem preguiçosos, mas porque não estavam habituados a isso; não precisavam, pois a natureza brasileira sempre lhes proporcionou aquilo de que necessitavam. Gostavam de empregar seu tempo nos rituais, celebrações e guerras, incompatíveis com as necessidades do colonizador.

Os índios foram submetidos a dois tipos de dominação: uma, cometida pelos colonos portugueses, submetia o índio à condição de escravo; outra, praticada pelos padres jesuítas, que, apesar de defenderem o índio da escravidão, não o respeitavam enquanto sujeito de cultura própria, submetendo-o aos costumes e tradições do branco. Para exemplificar, o autor cita Padre Manuel da Nóbrega, que assim se refere aos índios: “índios são cães em se comerem e matarem, e são porcos nos vícios e na maneira de se tratarem” (apud FAUSTO, 1995, p.45).

Apesar da escravização a que foram submetidos, os índios, ao modo da história da escravidão negra, não deixaram de se rebelar, seja através de guerras, de recusa ao trabalho ou de fugas. Quanto à última tentativa, talvez esteja aí o grande diferencial entre índios e negros: o privilégio de os índios estarem fugindo dentro de um território conhecido, a sua terra natal. Muitos deles embrenhavam-se em lugares longínquos, até então desconhecidos pelo branco. Esta era uma maneira eficaz de segurança, que garantiu a muitas tribos o isolamento e a liberdade. Outros, porém, não tiveram a mesma sorte e acabaram por morrer vitimados de doenças epidêmicas trazidas pelo colonizador. O insucesso foi tanto que a partir de 1570 a Coroa portuguesa optou pelo incentivo à escravização do negro africano, como tentativa de melhorar a mão-de-obra e diminuir a morte e o aprisionamento do índio. Até que em 1758, a Coroa proclamou a libertação dos indígenas.

Quanto às epidemias, tais como sarampo, varíola, varicela e outras, causadoras da morte de muitos índios que até então não conheciam esses tipos de doenças, foram interpretadas por alguns observadores do século XVI, de acordo com Stephen Greenblatt (fazendo referência à colonização espanhola, mas que, de qualquer maneira nos serve, pois não deixa de nos apresentar uma idéia sobre as imagens feitas sobre os indígenas), como moralizadoras, ou seja, “como castigo de Deus à descrença pagã” (GREENBLATT, 1996, p.90).

Para finalizar esta questão, é imprescindível ressaltar que comentários desse tipo tinham grande repercussão na sociedade européia, tanto é que foram registrados. Eles serviam de justificativa para muitas barbáries cometidas contra os indígenas pelos “civilizados”, que, amparados pelo cristianismo, se achavam no “direito” de maltratar, abusar, escravizar e tomar posse do pagão, no intuito de cristianizá-lo. Tudo isso seria para o seu próprio bem, e é o que Greenblatt nomeia de “Imperialismo cristão”. Nesta visão os índios deveriam entregar suas riquezas em troca de um benefício divino:

[...] os índios devem perder tudo para tudo receberem; os inocentes nativos abrirão mão de seu ouro como se tratasse de lixo, mas em troca receberão um tesouro muito mais precioso; os nativos iníquos (os “canibais”) serão escravizados a fim de se libertarem de sua própria bestialidade (GREENBLATT, 1996, p. 96).

Os fatores acima relacionados, apesar de, num primeiro momento, parecerem pejorativos à imagem indígena, afinal, mostraram que o índio também foi escravo, maltratado e assemelhado a um animal, serviram de esteio para os escritores do Romantismo na reconstrução de uma nova imagem do indígena. Em primeiro lugar, porque num clima de pós independência, o fato de o indígena não ter aceitado a escravidão, e melhor, ter adquirido sua liberdade da maneira como já foi descrita, serviu de glorificação e aproximou ainda mais essa brava raça à natureza. Além disso, discursos como o do Padre Manuel da Nóbrega foram abafados por estudos como os de Montaigne, pensador francês que afirmou sobre os índios sul-americanos:

[...] errada, sim, é a pretensão do europeu que julga bárbaro tudo que se afasta de seus costumes. Tão selvagens seriam os índios, quanto os frutos não cultivados pela mão do homem, dádivas espontâneas da terra [...]. Não nos cabe razão de considerá-los bárbaros, muito menos em relação a nós, que os excedemos em requintes de crueldade (Montaigne apud PROENÇA, 1966, p. 46).

E, mais adiante, o estudioso destaca como de maior importância a falta de vocábulos indígenas para designar “*traição, hipocrisia, avareza, inveja, maledicência, perdão*” (PROENÇA, 1966, p.48), mostrando, assim, a pureza dessa raça que não necessitava de vocábulos dessa ordem no seu convívio, até então, exclusivos do homem branco.

Outro ponto que vem favorecer a imagem do índio é que ele foi reconhecido pelos românticos como o verdadeiro dono da terra, o que chegou primeiro. Muitas discussões foram levantadas sobre esse assunto, gerando muitas polêmicas e opiniões divergentes. Os cristãos, por

exemplo, que acreditam no batismo, consideram-se os verdadeiros donos, já que, ao chegar às “índias”, Colombo encarregou-se de ir logo batizando as ilhas que encontrou. Outros, no entanto, principalmente os protestantes, consideram que essa lei não se aplica a terras habitáveis, como é o caso da América. Talvez, prevendo uma contestação desse tipo, Colombo tenha mudado seu discurso sobre o indígena, pois temos pelo menos duas versões dele, apresentadas por Greenblatt. Uma primeira que reconhece os índios como pessoas vivendo em sociedades hierárquicas, cada uma com seu “rei” nativo. Em cada sociedade ou aldeia, o poder do “rei” era absoluto. Numa segunda versão, o discurso já é outro, Colombo não fala mais das várias aldeias e “os índios são assimilados a uma concepção de barbarismo nômade antiga, como a da Grécia” (GREENBLATT, 1996, p.94).

O importante é que os escritores do Romantismo passaram a acreditar, ou pelo menos esforçaram-se em acreditar, naqueles escritos que não aceitavam as visões que denegriam a imagem do índio. Assim, associando-o à natureza, bravura e liberdade, adjetivos colhidos na história, além, é claro, de o índio ser considerado pelos escritores do período como o verdadeiro dono da terra, nossos literatos revestiram-se de sentimento patriótico e consideraram que a boa literatura era aquela que apresentava nossas riquezas, pois isso daria peculiaridade aos textos nacionais. Essas idéias tiveram tamanha força que Alencar, num afã de nacionalismo, acusou o poema “A confederação dos Tamoios”, de Gonçalves de Magalhães, escritor da época, pela falta de uma expressividade que pudesse representar o país na figura do índio:

[...] Demais o autor não aproveitou a idéia mais bela da pintura; o esboço histórico dessas raças extintas, a origem desses povos desconhecidos, as tradições primitivas do indígena davam por si só a matéria a um grande poema que talvez um dia alguém apresente sem ruídos, sem aparato, como modesto fruto de suas vigílias [...] a heroína do poema do Sr. Magalhães é uma mulher como qualquer outra; as virgens índias do seu livro podem sair dele e figurar em um romance árabe, chinês ou europeu; se deixassem as penas de tucano que mal as cobrem podiam vestir-se à moda em casa de Mm. Barat e Gudín, e ir dançar a valça [sic] no Cassino e no club com algum deputado (Alencar apud CASTELLO, 1953, p. 20).

Mostra, com isso, acreditar que a literatura à altura para representar o país precisava apresentar descrições idealizadoras do indígena. Vem daí toda a singularidade de Iracema, pois, ao contrário de Magalhães, Alencar soube delinear, através da mitificação e da perfeita associação da índia com a natureza, um ser edênico, com características naturais e digno de

representar um passado histórico para o país. O compromisso de missão incorporado por José de Alencar nos impossibilita trabalhar a obra analisada (ao modo de Bellei) desvinculada de um projeto nacionalista ambicionado pelo escritor e, neste caso, do contexto social e político a que pertence, pois “a ligação entre a literatura e a sociedade é percebida de maneira viva quando tentamos descobrir como as sugestões e influências do meio se incorporam à estrutura da obra – de modo tão visceral que deixam de ser propriamente sociais, para se tornarem a substância do ato criador” (CANDIDO, 1989, p.164).

Outro fator importante e que vale a pena ser abordado é o item comunicação, ou seja, como aconteceu a comunicação entre o branco e o índio em *Iracema*? Mais uma vez, o autor ampara-se na história para dar solução adequada ao literário. Assim, Martim, ao modo dos jesuítas na história, aprende e utiliza, na ficção, a língua do autóctone para efetivar a comunicação e a conquista a que foi designado. Quando a índia lhe pergunta como ele sabe a linguagem de seus irmãos e de onde vem, Martim lhe responde a segunda pergunta, pois nas suas entrelinhas está a resposta da primeira, já conhecida pelos textos históricos: que aprendeu a linguagem indígena para facilitar a colonização e, como sabemos, a exploração das riquezas aqui encontradas. Na resposta à segunda pergunta ele diz: “Venho de bem longe, *filha das florestas* (grifo nosso). Venho das terras que teus irmãos já possuíram, e hoje têm os meus” (ALENCAR, 1983, p.8). Na resposta de Martim, ele não diz o nome do país de onde vem, nem precisa, pois, para *Iracema*, o “bem longe” é suficiente. Para os leitores da obra, também não é necessário, todos já sabem a origem de Martim, graças à História.

É interessante também, nesse diálogo, que o colonizador chama *Iracema* de “filha das florestas”, mostrando com isso que reconhece ser a índia a herdeira legítima da mãe pátria, a que mora e conhece a terra. Entretanto, *Iracema* mostra-se passiva ao saber que o homem branco e os de sua cor são os donos de uma terra distante que pertencera a seus irmãos e ainda lhe dá boas vindas. Este trecho da resposta pode ser interpretado como um objetivo do próprio Martim, que vem de uma terra onde seus irmãos já tomaram posse e está ali, em novo território, para fazer o mesmo. Parece-nos que *Iracema*, ao mostrar-se passiva, representa aquela parcela indígena mencionada por Boris Fausto, cordata ao colonizador. É como se *Iracema* anteviesse que a colonização é um fato dado e impossível de ser revertido. Até porque aconteceria com ou sem o consentimento dos índios, como confirma a História. Além disso, tudo indica que tanto ela

quanto o Pajé já esperavam pelo guerreiro branco, pois, quando chega com o hóspede à cabana de Araquém, chefe da tribo, logo diz que “ele” veio, referindo-se ao branco. O fogo da hospitalidade é aceso por Iracema, Martim é convidado a sentar-se e lhe são oferecidos alimento e mulheres para satisfazer seus desejos.

O Pajé deixa claro que não importa de onde o guerreiro branco vem ou quando irá sair. Apesar disso, Martim apresenta-se e conta que pertence ao primeiro povo que chegou à pátria indígena. Que não era sua intenção estar ali, na aldeia dos tabajaras, mas que “perdera-se” de seus companheiros. Neste momento é impossível não associarmos a chegada “sem querer” de Martim com a chegada “sem querer” de Pedro Álvares Cabral ao Brasil, como nos foi ensinado nos bancos escolares. O fato é que ambos chegaram “sem querer” e acabaram por iniciar a colonização do Brasil.

A partir daí, teremos na narrativa um jogo de sedução entre o casal apaixonado Iracema e Martim. Alencar acaba por revelar aos olhares mais atentos à sua narrativa, que sua heroína não só representa o indígena e a natureza, associada através de metáforas e comparações à fauna e à flora brasileira, como também a algo mais abrangente, a América como um todo, representando assim, através da figura feminina, todo exotismo e exuberância daquela natureza fascinante, a ponto de confundir o estrangeiro sobre os sentimentos que possuía pela noiva distante, vista aqui como a Europa e nesta os entes queridos que deixou, e os que sentia agora por Iracema (a América). O autor de *Iracema* usa seus personagens para nos mostrar algo bem maior do que a paixão entre dois seres de culturas diferentes, estamos falando do encontro entre nações de culturas diferentes: uma considerada, aos olhos do mundo, como hegemônica, a outra, apesar de estar inserida num ambiente de grandiosidade e beleza, subjugada e delegada à periferia.

3.9 SOB AS VESTES DE EVA, IRACEMA

Entendemos que a personagem Iracema não só representa o índio brasileiro, mas, também, a América como um todo; colonizada e subjugada ao conquistador. Além disso, a narrativa de *Iracema* pode ser associada, ainda, ao início da criação, representando uma demarcação temporal, o princípio de uma cultura híbrida, pois, apesar de questões como de quem foi a doação maior à cultura do outro, não podemos negar que aconteceu um caldeamento. Tanto

o colonizador quanto o colonizado envolveu-se com a nova cultura, observou, viveu e experimentou novos costumes, diferentes daqueles em que estava habituado. Portanto, houve a troca, o intercâmbio cultural.

É fato também que, quando pensamos ou falamos em princípio, logo nos lembramos do início da criação humana, de Adão e Eva, da serpente, da maçã, do pecado, da expulsão do Paraíso e, em conseqüência, do sofrimento. Pois bem, durante ou após a leitura de *Iracema*, é praticamente impossível não lembrarmos da história bíblica sobre o princípio da raça humana e não fazermos a ligação desta à trajetória percorrida por Iracema no romance. Apesar de avisada sobre o fruto proibido, a maçã, e sob a influência de uma serpente, Eva tenta Adão para que este coma da fruta. Adão não resiste e ambos são expulsos do Paraíso e condenados a viver em pecado e sofrimento. Ao modo de Eva, Iracema também sabe que não pode quebrar uma regra: para continuar sendo a sacerdotisa que guarda o licor do sonho, não pode perder sua virgindade. Entretanto, age em “pecado” e, no texto de Alencar, é Iracema a própria serpente que enreda Martim, dando-lhe a droga alucinógena, por duas vezes, fazendo-o “cair em pecado”. Como resultado, ambos são expulsos do “Paraíso”, neste caso, das terras dos tabajaras, e no caso específico de Iracema, do bosque sagrado.

Quem, ao ler esse episódio, não o associa a algumas mulheres machadianas, que, como uma serpente, envolvem sua vítima para lhe aplicar o “doce-veneno”. Só a título de exemplo, é o caso de Rita, em “A Cartomante”, que se aproxima do melhor amigo do marido quando esse passa por um momento de fragilidade, a perda da mãe. Nas palavras de Machado de Assis, Camilo quis fugir, mas:

Rita, como uma serpente foi-se acercando dele, envolveu-o todo, fez-lhe estalar os ossos num espasmo, e pingou-lhe o veneno na boca. Ele ficou atordoado e subjugado. Vexame, sustos, remorso, desejos, tudo sentiu de mistura; mas a batalha foi curta e a vitória delirante (ASSIS, 1994b, p. 479).

Neste trecho da narrativa de Machado de Assis, pode tranqüilamente acontecer uma troca de nomes, sem perda de sentido, por: “Iracema, como uma serpente foi-se acercando dele, (neste caso Martim), envolveu-o todo, fez-lhe estalar os ossos num espasmo, e pingou-lhe o veneno na boca”. Lembremos que, no momento em que Martim, pela primeira vez, prova do licor, ao modo

de Camilo também está passando por um momento de fragilidade, e mais, podemos dizer que, se não é exatamente pelo mesmo motivo, é por um motivo muito semelhante:

O cristão contempla o ocaso do sol. A sombra, que desce dos montes e cobre o vale, penetra sua alma. Lembra-se do lugar onde nasceu, dos entes queridos que ali deixou. Sabe ele se tornará a vê-los algum dia? (ALENCAR, 1984, p.11).

A fragilidade de Martim pode ser motivada pela saudade que sente da mãe pátria, da sua terra natal. Neste sentido, são infundadas as críticas que simplesmente apontam a subserviência alencariana à literatura européia, desconsiderando a complexidade de sua obra. Alencar antecipa Machado e cria uma heroína tão ou mais ardilosa do que a mulher machadiana. Iracema não mede esforços para alcançar seus objetivos. Em prol de um grande amor, quebra o segredo da Jurema, abandona sua gente, e, como num salto mortal, entrega-se ao sofrimento inaugurado por Eva e aprende os sentidos da dor: dor da solidão, dor da saudade, dor do abandono e dor do parto. Todas essas dores podem ser vistas como uma conotação maior, a da dor do colonizado frente à impossibilidade de luta contra o colonizador, já que, para o índio, havia apenas duas opções: ou juntava-se ao branco na tentativa de uma colonização pacífica, mas não menos dolorosa, ou lutava em busca de uma vitória impossível, de flecha e tacapeco contra a força do canhão.

3.10 LITERATURA E HISTÓRIA: UMA CONFLUÊNCIA

Apesar da desigualdade de forças, como vimos em Boris Fausto, muitos foram os índios guerreiros, valentes defensores de sua cultura. Em *Iracema*, não há exemplo melhor desse tipo de índio guerreiro do que Irapuã, chefe dos tabajaras (tribo aliada aos franceses) e apaixonado por Iracema (pensemos nesse momento na Índia como América). Ele, como bom apaixonado, tenta “salvá-la” do estrangeiro. Contudo, seus esforços são em vão e suas atitudes são assemelhadas à descrição que Boris Fausto faz daquele tipo de índio que não colabora com a colonização, como os aimorés, na História oficial. Irapuã é tido como um animalesco canibal no romance. Assim, no momento em que se dá conta de que Iracema levou o estrangeiro para o bosque da Jurema, lugar sagrado onde nenhum guerreiro pode entrar sem a permissão do Pajé, revoltado, fala à Índia sobre sua fúria e da vontade de beber o sangue do estrangeiro, na tentativa de que ela passe a amá-lo, a resposta que a moça lhe dá é prova de que sua luta será difícil: “Nunca Iracema daria seu seio, que o coração de Tupã habita só, ao guerreiro mais vil dos guerreiros tabajaras! Torpe é o

morcego porque foge da luz e bebe o sangue da vítima adormecida!” (ALENCAR, 1984, p.13). Enquanto Irapuã mostra-se enfurecido, Iracema apresenta-se defensora do branco e desdenhosa do modo como Irapuã quer liquidá-lo: quer matá-lo enquanto dorme. É claro que Iracema defenderia Martim da morte, pois ela representa aquela parcela disposta às trocas culturais, que já “esperava” pelo branco.

Mais tarde, temos a certeza disso, pois não é somente enquanto Martim dorme que a índia o defende, esta foi somente a primeira vez. A segunda acontece no momento em que a maioria dos guerreiros da tribo dos tabajaras cerca o guerreiro branco enquanto este tenta deixar a terra dos tabajaras. Mais uma vez Iracema, desta vez ajudada por seu irmão Caubi, procura protegê-lo. Depois deste episódio, Iracema, Martim e Caubi voltam à cabana do Pajé. Caubi os deixa. O estrangeiro e Iracema não resistem e se beijam. Mas, em seguida, ele se afasta e clama a seu Deus pedindo forças para resistir à beleza da virgem. Então, pela segunda vez e agora a pedido do estrangeiro, ela lhe dá o licor sagrado. Martim, em sua “viagem”, abre os braços e chama Iracema, que atende o pedido e entrega-se ao cristão.

Quando, pela segunda vez, Martim está deixando o campo dos tabajaras, agora ajudado por sua “esposa” Iracema e por seu melhor amigo, Poti, inimigo da tribo da índia, que em massa os persegue, mais uma vez, Iracema o defende da morte. O primeiro duelo que Martim trava é com Caubi, que, revoltado com o estrangeiro por ter levado Iracema da cabana do Pajé, quer matá-lo. Ocorre, neste momento, uma cena valiosa na narrativa, temos a certeza de que Iracema já não pertence mais a seu povo e está totalmente entregue ao colonizador, pois pede a Martim que não derrame o sangue de seu irmão; se for preciso ela mesma fará isso. A declaração de Iracema horroriza o cristão, que, atônito, lhe pede explicação. Ela lhe responde: “ - Iracema antes quer que o sangue de Caubi tinja sua mão que a tua; porque os olhos de Iracema vêem a ti, e a ela não” (ALENCAR, 1984, p.27). Em seguida, e pela terceira vez, Iracema se põe em defesa de seu amor, agora contra Irapuã, que, ao quebrar a espada de Martim, parte em sua direção para o golpe derradeiro. “Iracema silvou como a boicininga; e arrojou-se contra a fúria do guerreiro tabajara. A arma rígida tremeu na destra possante do chefe e o braço caiu-lhe desfalecido” (Ibid., p.27).

O que pensar neste trecho da narrativa? Onde está a doce índia com seu hálito perfumado? O que vemos nas descrições feitas acerca das atitudes de Iracema é uma índia feroz que braveja e ataca os de sua raça em defesa de um estrangeiro e que provoca nesse mesmo

estrangeiro um olhar de horror quando se mostra disposta a matar o próprio irmão. Alencar nos apresenta nesse momento uma dupla cisura na narrativa; uma, diz respeito à ordem dos fatos: Iracema deixa os campos dos tabajaras para morar com o estrangeiro. A partir de então, a narração terá outro cenário, as praias do mar. A outra, está diretamente ligada à questão cultural. Iracema, que desde a chegada de Martim estava passando por um processo de desculturação, chega a seu ápice e, em nome do amor, entrega-se ao cristão e volta-se contra seu próprio povo. Ela se sente agora sua “escrava”, e é assim que se nomeia quando pede ao branco que poupe a vida de seu irmão: “- Senhor de Iracema, ouve o rogo de tua *escrava* (grifo nosso); não derrama o sangue do filho de Araquém” (Ibid. p.27).

Podemos dizer que o indianismo de Alencar, aqui representado por *Iracema*, significou uma tentativa de afirmação da consciência nacional já que o autor, pela hibridação de elementos culturais do colonizador e do colonizado, mostrou, via ficção, parcelas da realidade através de uma linguagem artisticamente elaborada, transformando, desse modo, a índia Iracema num protótipo desse caldeamento. Assim, no início da narrativa temos uma índia comprometida com os valores e as crenças de sua gente, apresentada inclusive com uma função importante dentro de sua aldeia: é a virgem sacerdotisa que guarda o segredo da Jurema e o mistério do sonho. Depois, na medida em que se apaixona por Martim, inimigo de seu povo, vai perdendo sua cultura de origem e aderindo à cultura do colonizador, resultando assim no que podemos denominar de um processo de desculturação e aculturação, ou seja, Iracema, a partir do contato com Martim, perde algumas características culturais de origem e incorpora outras do colonizador, resultando, assim, numa nova forma cultural denominada híbrida.

Com Martim, esse processo também acontece, identificado logo no início da narrativa, quando o rapaz encontra-se com a índia e, como forma de comunicação, utiliza-se da língua indígena:

O guerreiro falou:
 - Quebras comigo a flecha da paz?
 - Quem te ensinou guerreiro branco, a linguagem de meus irmãos?
 [...] (ALENCAR, op. cit. p.08).

Entretanto, há um ponto interessante neste fato que precisamos discutir. Se partirmos do pressuposto de que Alencar utilizou-se da obra *Iracema* para mostrar, ficcionalmente, como se

deu a colonização do Brasil e a origem do povo brasileiro, perceberemos que a forma de hibridação ocorrida com Martim é diferente daquela que acontece com Iracema. Martim, ao aproximar-se do autóctone, precisava conhecer sua língua, pois o conhecimento desta lhe proporcionava um duplo favorecimento: além de ser fundamental para sua sobrevivência nos trópicos, significava ainda a melhor maneira de (para usar Todorov), *conquistar, destruir e tomar*. Através do conhecimento da língua, Martim garantiu a comunicação necessária no encontro com Iracema, pois lhe salvou a vida.

Aprender a língua do outro é condição fundamental para o conquistador. Muitos foram os enganos e riscos ocorridos com o “visitante” na época da descoberta do Novo Mundo por não saber o que seu anfitrião dizia. Greenblatt cita, a exemplo desse assunto, um engano quase fatal a Colombo e sua tripulação. Obrigados a comunicarem-se por sinais, Colombo, pensando atrair a atenção dos nativos e querendo representar cordialidade, ordena a seus tripulantes que toquem pandeiro e dancem. Entretanto, seus objetivos foram interpretados de maneira inversa. Os índios entenderam que os visitantes preparavam-se para a guerra e partiram para cima deles com seus arcos e flechas.

Muitas tentativas foram feitas pelo estrangeiro para conseguir a comunicação com o autóctone, entre elas, era comum raptar alguns índios e levá-los à Europa para que, no convívio com a civilização, aprendessem sua língua e seus modos, e assim, depois de civilizados e cristianizados, pudessem ajudar a convencer os outros índios que o melhor caminho seria o da cooperação ao colonizador. Porém, muitos foram os índios que se rebelaram e, em posse do conhecimento da língua estrangeira, alertaram seus companheiros sobre a exploração por eles sofrida: “Os índios que aprendiam a língua serviam de intermediários, informantes e a guias, mas nem sempre se podia contar com eles quando se tratava de servir aos interesses colonialistas” (GREENBLATT, 1996, p.148).

A questão da língua, desde o início da colonização, foi um problema a ser transposto por ambos os povos, principalmente para o estrangeiro que, na perspectiva de Greenblatt, vivia num dúbio sentimento em relação ao assunto. Por um lado, queria apagar as diferenças, cristianizando o indígena e ensinando-lhe sua língua, afinal todo o seu discurso foi baseado, principalmente, em nome do cristianismo. Por outro, queria preservá-la, para desse modo continuar a garantir os bons rendimentos que a exploração lhe rendia. Assim, nas palavras de Greenblatt, os colonizadores

“Querem que os nativos sejam concomitantemente diferentes e iguais, outros e irmãos” (GREENBLATT, op. cit. p.149).

Tratava-se, sem dúvida, de um grande impasse. Pelo que a História nos mostra, os europeus priorizaram a exploração e, para isso, como vimos, precisavam comunicar-se para conseguir as riquezas desejadas, principalmente o ouro. Uma das maneiras encontradas para solucionar grande parte dos problemas comunicativos foi o próprio colonizador estudar a língua do colonizado, neste caso não com o intuito de uma troca cultural, mas das possíveis vantagens comerciais e financeiras que isso traria para ele. Tal empreitada, no entanto, não foi fácil, porque o estrangeiro julgava a sua língua superior e sentia-se humilhado em precisar dedicar-se à língua do outro, como bem nota Greenblatt: “Aprender uma língua talvez seja um passo na direção do domínio, mas *estudar* essa língua é pôr-se em situação de dependência, de submissão” (GREENBLATT, op. cit. p.144). Como nota de rodapé Greenblatt faz um comentário sobre o que está por trás do cristianismo: “Eis por que é singularmente apropriado que os missionários comecem por aprender línguas, mas todo *ethos* cristão envolve a proposta de que nos devemos submeter a fim de transcender ou, melhor dizendo, dominar” (Ibid. p.144). Entretanto o colonizador considerava-se superior, logo mais apto ao aprendizado do que o selvagem.

3.11 MARTIM SOB AS VESTES DA COLONIZAÇÃO

Trazendo essas considerações históricas para o corpo da análise, especificamente para o fato de Martim, o colonizador, saber a língua do colonizado, vamos tentar verificar se Martim condiz com as afirmativas de Greenblatt. Para começar, e retomando, vimos que Martim, logo no primeiro encontro com Iracema, fez uso da língua do autóctone em seu benefício. Foi assim, também, que ele se comunicou e ganhou a confiança de Araquém, a ponto de este abrir-lhe a cabana e até mesmo as entranhas da terra, localização de seu Deus, para o estrangeiro esconder-se da fúria de Irapuã e de seus guerreiros. Mas, mais importante que isso, talvez seja o fato de Martim, valendo-se da língua indígena e em benefício do cristianismo, ter conquistado a confiança de seu “irmão”, Poti, batizando-o, no fim da narrativa, em sua religião:

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

A mairi que Martim erguera à margem do rio, nas praias do Ceará, medrou. Germinou a palavra do Deus verdadeiro na terra selvagem e o bronze sagrado ressoou nos vales onde rugia o macará (ALENCAR, 1984, p.44).

Saber a língua do outro foi para Martim imprescindível tanto para sua sobrevivência quanto para atingir o tripé referido por Todorov: *conquistar, destruir, tomar*. Martim conquistou a confiança de Araquém e Caubi. Conquistou, também, o amor de Iracema. Além de conquistar a tribo Pitiguara e nesta Poti, a ponto de convertê-lo ao cristianismo. Destruir nos parece na narrativa associado a conquistar, pois, a partir do momento em que Martim conquista, vem a destruição. Conquistou o Pajé e o irmão de Iracema, para em seguida traí-los, pois ele e Iracema, pelo ato sexual, quebram o segredo de Jurema destruindo a amizade existente e provocando a ira dos tabajaras. Conquistou Iracema, mas o preço que ela pagou foi alto: deixou sua tribo, seus costumes e, sentindo-se como uma escrava, foi morar com o colonizador, destruindo assim os laços que a uniam aos seus. Em seguida ao destruir está o tomar. Assim, já conquistados os Pitiguaras, com a ajuda deles, parte para a tentativa de destruição dos tabajaras. Após, Martim e seus amigos conquistados não se cansam de tomar novos territórios, sendo que a este tomar sucede o destruir. Como consequência desses, acrescentaríamos a tristeza do indígena, pois ela nada mais é do que o resultado do tripé intentado pelo colonizador.

Essa constatação nos possibilita concluir que é visível o processo de desculturação e aculturação presentes na obra e que estes ocorrem de maneira desigual entre colonizador e colonizado, pois, por exemplo, enquanto Iracema entrega-se totalmente à cultura branca, traido seu povo e abandonando-o em prol de um grande amor, Martim adere apenas a alguns costumes indígenas, somente àqueles que lhe beneficiam enquanto colonizador do Novo Mundo, provando assim que pouco lhe interessava a cultura *outra*, que estudou a sua língua apenas para dela tirar proveito. Fazendo-se portador de uma visão etnocêntrica, o “visitante” impõe ao autóctone, verdadeiro dono da terra, a sua concepção de mundo, os seus valores, já que os considera modelos universais. À medida que Iracema perde sua cultura integrando-se à cultura do branco, o projeto alencariano ganha viço, pois não apresenta só um trecho da História, ele a ultrapassa na ficção, mostrando também que o índio do Brasil pode ombrear com a cultura européia e constituir-se em representante “civilizado”, aderindo à civilização branca como forma de inserção cultural.

Foram poucos os momentos na narrativa em que Iracema mostrou o seu lado “selvagem”, agressivo, somente quando defendia Martim. Nesses instantes ele a olhou horrorizado, pois não deveria ser este o comportamento de sua futura esposa. Iracema, cada vez mais, vai se modificando, adotando outra postura, mais “civilizada”, trocando a agressividade pela submissão, sufocando, muitas vezes, a voz pelo choro. Contudo, nem a “civilidade” de Iracema agradou por muito tempo o marido. Logo que saem da terra dos tabajaras, o casal é feliz; no entanto, com o passar dos dias e para o desespero da índia, a saudade de sua terra começa a incomodar o cristão e, por mais que Iracema se esforce, não consegue mais do marido a atenção que tinha antes. As atitudes dele, cada vez mais, são voltadas todas em benefício de sua pátria. Até mesmo o lugar que escolhe para viver ao lado de Iracema é estratégico para o processo colonizador, como confessa à meia-boca para o amigo Poti, para que a índia não o escutasse:

Teu irmão pensa que este lugar é melhor do que as margens do Jaguaribe para a taba dos guerreiros de tua raça. Nestas águas as grandes igaras que vêm de longes terras, se esconderiam do vento e do mar; daqui elas iriam ao Meraim destruir os brancos tapuias, aliados dos tabajaras, inimigos de tua nação.

O chefe pitiguara meditou e respondeu:

- Vai buscar teus guerreiros. Poti plantará sua taba junto ao mairi de seu irmão.

Aproximava-se Iracema.

O cristão com um gesto ordenou silêncio ao chefe pitiguara (ALENCAR, 1984, p.31).

A saudade que Martim tem de sua pátria é amenizada quando ele recebe a notícia de que será pai. Isso fez com que Martim, emocionado, declarasse que “O guerreiro branco não quer mais outra pátria, senão a pátria de seu filho e de seu coração” (ALENCAR, op. cit., p.33) e passasse pela cerimônia de adesão à cultura do outro, tornando-se um “guerreiro vermelho” (ALENCAR, op. cit., p. 34). Todavia, tais palavras e emoção não aplacaram por muito tempo a saudade de Martim, pois, dias depois, já suspirava saudosos por rever sua terra e não eram os braços de Iracema que procurava, mas a vastidão do mar que um dia o trouxe para o exílio. E assim, cada vez mais, o leitor verifica o afastamento de Martim, não só de Iracema, mas de seu amigo, até então inseparável, Poti. O colonizador passou a viver alheio, distante e cada vez mais mostrava pressa em cumprir a tarefa a que foi designado pelos seus nas terras estrangeiras, não interessando o tempo que ficaria longe de Iracema, nem mesmo o fato de a índia estar grávida, solitária e triste a sua espera.

Tudo o que vemos em Martim é em benefício do conquistar e do tomar. Isto parece a recompensa por viver exilado dos seus. Desse modo, é com alegria que conhece o avô de Poti, pois vem a saber que este faz gosto na sua amizade com o neto. No decorrer dessa visita o ancião morre, o que pode ser interpretado como a morte de toda uma cultura, já que o descendente direto desta é Poti, “irmão do branco cristão”, ou seja, assimilado à cultura cristã. Parece-nos que o avô aguardava a chegada do neto e com esta a certeza de que ele era aliado do branco, para assim morrer em paz, mostrando com isso que a colonização era um fato consumado e que o melhor que os índios tinham a fazer era aliarem-se ao português.

3.12 SENTIMENTO DE SOLIDÃO

Iracema, como Martim, também adere à cultura do outro. Porém, a situação da índia é bem mais complicada que a do cristão, pois, ela, com essa adesão, não luta pelo seu povo, mas contra este. Por isso é visível a dialética sentimental em que vive. Em muitos momentos da narrativa, apresenta-se incomodada, envergonhada e triste ao ver o sofrimento de seus irmãos. Podemos constatar esses sentimentos logo após os pitiguaras terem vencido, com a ajuda da própria índia (foi ela quem decepcionou o braço de Irapuã), os tabajaras:

Os olhos de Iracema, estendidos pela floresta, viram o chão juncado de cadáveres de seus irmãos; e longe o bando de guerreiros tabajaras que fugia em nuvem negra de pó. Aquele sangue que enrubescia a terra, era o mesmo sangue brioso que lhe ardia nas faces de vergonha.

O pranto orvalhou seu lindo semblante.

Martim afastou-se para não envergonhar a tristeza de Iracema (ALENCAR, 1984, p.28).

Após a luta, Martim e Iracema hospedam-se na tribo dos pitiguaras, onde o constrangimento da índia aumenta ainda mais, ao reconhecer os crânios de seus irmãos expostos na aldeia. Contudo, Iracema, apesar de aparentar tristeza, não se mostra arrependida por ter lutado contra sua tribo. Tanto é que, naquele momento, não pensou em voltar para seu povo, pois aceita que “tudo sofre por seu guerreiro e senhor” (ALENCAR, op. cit. p.29), a única coisa que a índia deseja é não mais enxergar os corpos decepados de seus irmãos.

Quando a saudade de Martim aumenta, fazendo com que ele busque a solidão, pela primeira vez Iracema sente falta dos campos dos tabajaras, de seus irmãos e, assim como o

marido, experimenta o sentimento de solidão. Neste momento convém abordarmos algumas idéias de Octávio Paz, em seu texto “La dialéctica de la soledad”. Para ele, nascer e morrer são experiências de solidão. O nascimento significa “separación y ruptura, desamparo, caída en un ámbito hostil o extraño. A medida que crecemos, esa primitiva sensación se transforma en sentimiento de soledad” (PAZ, 1999, p.211). Desse modo, desde o nascimento, estamos condenados à solidão. Contudo, segundo ele, estamos condenados também a ultrapassar essa solidão, a partir do momento em que buscamos “rehacer los lazos que en un pasado paradisiaco nos unían a la vida” (PAZ, op. cit., p.215). E é justamente assim que vemos Iracema. Podemos marcar o seu nascimento, neste caso, nascimento na cultura outra, no momento em que deixa a sua tribo. Depois disso, ao primeiro sinal de solidão, o que ela recorda são os campos dos tabajaras, a cabana do Pajé, recorda de sua família. Por mais que receba a visita de seu irmão, anunciando-lhe que tanto ele quanto Pajé perdoaram-na e o esposo, mostrando assim, de certo modo, uma rendição à cultura do branco, não foi o suficiente para tirar-lhe do sofrimento que vivia.

O sofrimento, ou, nas palavras de Paz, essa aventura, só acaba com a morte, que significa a queda no desconhecido, o final de nosso angustiado salto mortal iniciado no momento em que somos expulsos do claustro materno. Iracema parecia prever e guiar o seu trágico destino, pois dias antes de Martim sair para a guerra, deixou claro que morreria logo após o nascimento de seu filho e deixaria o caminho livre para que o estrangeiro voltasse à sua pátria. Assim o fez, ao ter o filho nos braços, parou de se alimentar, aumentou sua tristeza e saltou rumo ao desconhecido.

3.13 CULTURA, IDENTIDADE E NAÇÃO: OS CAMINHOS DE ALENCAR

Sabemos que *Iracema* não é uma narrativa superficial que apenas narra o amor entre dois seres diferentes. Ela vai além, nos faz pensar sobre cultura, identidade e nação, à medida que trabalha com a História, com a ficção, com as diferenças culturais, com o conflito identitário, com a lenda e com os mitos fundadores, todos imbricados para o sucesso de um projeto nacionalista. Nesse contexto, é possível dizer que um dos grandes pilares desse projeto centra-se no resgate dos mitos fundadores para, a partir destes, criar um passado histórico do qual possamos nos orgulhar, nos espelhar, nos enxergar.

Queremos ver como Alencar trabalhou com a questão mítica em *Iracema*, e em que medida o trabalho com os mitos serve de aliado ao seu projeto indianista, cujo ideal era a recuperação de traços peculiares da cultura brasileira até então sufocados pela colonização, bem como a constituição de uma identidade nacional. Além disso, é interesse nosso discutir sobre a influência de um texto como este, rico de simbologia e de mitificação, no imaginário de uma sociedade em formação, que procurava traçar suas bases históricas à parte da realidade cruel e sangrenta da escravização e exploração a que fora submetida há pouco tempo.

Alencar precisava envolver seus leitores a tal ponto que estes identificassem no texto lido o cenário brasileiro, as cores do país, o índio, a exuberância da natureza, os mitos e as lendas que circulavam no gosto popular, envolvendo literatura e História, ficção e realidade. Assim, aproveitando-se da idéia rosseauniana, a do “mito do bom selvagem” e das muitas histórias escritas pelos viajantes europeus sobre a colônia (somente daquelas que se utilizaram de uma visão exógena para descrever o índio, e daquelas que, não raras vezes, povoaram a terra descoberta de seres estranhos e mágicos), o autor de *Iracema* encontra a forma ideal de representação artística da sociedade, mitificando o índio a partir de idéias européias associadas à cultura brasileira.

Zilá Bernd considera que o resgate dos mitos fundadores com o objetivo de dignificar nosso passado, pode incorrer num engano, pois, na proporção em que se expande espelhado em uma cultura consagrada, como é o caso do Brasil, com seus olhos voltados para a cultura européia e seus modelos, ele tende a exercer somente uma função sacralizante, ou seja, a constituição de uma identidade a partir de um modelo, de um quadro de referências. Podemos associar essa função sacralizante com a identidade inventada do índio brasileiro, enxertada de características da cultura européia, por ser ela o objetivo a ser alcançado, como é o caso de *Iracema*, uma índia com características híbridas, pois, além de representar a cultura indígena, representa também a adesão à cultura do colonizador.

Desse modo, utilizando-se de fatores histórico-lendários, Alencar cria a lenda mitificadora do indígena, cujo subtítulo vem a ser Lenda do Ceará, que, segundo Regina Zilberman, é “uma primeira tentativa de aproximação ao âmbito mítico” (ZILBERMAN, 1994, p.119), realizada por José de Alencar, na obra *Iracema*. A partir de então, a autora elenca alguns elementos de procedência mítica, sendo que alguns se fazem nodais para o enriquecimento desta análise. Um

deles diz respeito ao local sagrado onde Iracema e Martim se encontravam, enquanto este era hóspede na cabana de Araquém. O acesso a esse lugar, representado por um bosque sagrado, era permitido apenas para religiosos portadores de poderes mágicos. Verificamos neste trecho da obra o aproveitamento de crenças indígenas e de fantasias instauradas desde o início do descobrimento do Novo Mundo pelos primeiros escritos da terra descoberta, como o elemento mágico, por exemplo, reaproveitados pelo autor como componente mítico indispensável para a narrativa, mesclando-se assim na obra, mais uma vez, a fantasia dos navegadores com a cultura indígena.

Inspirado em fatos históricos reais, Alencar dá vida à sua narrativa e, através da mitificação de alguns elementos essenciais à obra, a exemplo da protagonista Iracema, nos conta uma história de amor e sacrifício, apresentando como pano de fundo a natureza brasileira e a colonização do Brasil. Temos observado que é justamente esse “pano de fundo” o responsável pela distorção de inúmeras análises de *Iracema*. Daí a nossa opção pelo viés candidiano, pois acreditamos ser este, dentre os caminhos sociológicos, o que apresenta uma análise mais coerente da relação obra-contexto. Candido acredita que a literatura produzida por Alencar foi na medida para aquele momento, ou seja, o autor empenhou-se e conseguiu produzir com sucesso uma obra representativa do todo brasileiro. Esse estudo difere da visão de Schwarz que acreditaria ser a literatura feita por Alencar simplesmente um ajuste das idéias européias ao cenário brasileiro.

É interessante a análise feita por Lúcia Helena sobre *Iracema*, considerando esta uma obra fundacional que tende a problematizar a questão da identidade cultural. Na verdade, ela identifica essa problematização em três obras da literatura brasileira: *Iracema*, *Macunaíma* e *Viva o povo brasileiro*. Nos interessam, no momento, apenas a primeira. A autora parte da idéia de que as narrativas de fundação instauram um imaginário cultural e neste questionam fatos de cultura, de identidade social e de nação. Estas narrativas apresentam, segundo suas palavras, uma linha de tensão descontínua que apresenta dupla matriz: um tópico de origem e a rasura dessa origem.

Para Lúcia Helena *Iracema* é exemplo de representação da origem. Na obra é apresentado Moacir, simbolizando uma unidade nacional, síntese do branco colonizador com a índia nativa. Contudo, deixa claro que o autor de *Iracema* não questiona a violação praticada por Martim, tanto ao índio quanto a terra, pois considera que Alencar não teria conseguido, através de sua obra, questionar a dependência cultural, visto que teria apresentado um colonizador vitorioso na terra

de Iracema. Este fato, para ela, se daria porque Alencar jamais teria ultrapassado os padrões culturais europeus em que fora formado. Como exemplo cita o batismo de Martim e ressalta que, apesar da cerimônia e da mudança de nome – passa a se chamar *Coatiabo*- ele jamais aderira aos costumes da cultura indígena. Em seguida a essa idéia, a autora afirma:

Tudo isto manifesta como fica difícil a Alencar abandonar seu olhar etnocêntrico, mesmo tentando ser “fiel” ao localismo, e às “origens” da cultura que quer captar e em cujo imaginário vem a interferir com seu olhar de intelectual branco e nacionalista europeizado (HELENA, 1991, p.84).

Compartilhamos da idéia de Lúcia Helena de que *Iracema* pode ser considerada uma obra fundacional, entretanto divergimos em alguns pontos, em primeiro lugar, porque acreditamos que num encontro de culturas há uma hibridação, mesmo que desigual, como aconteceu entre Martim e Iracema. Em segundo lugar, entendemos que o fato de Martim apresentar-se como um vitorioso na terra de Iracema, comprova que Alencar não fugiu da representação histórica, pois, pelo estudo que fizemos, vimos que, tanto no Brasil quanto na América Latina como um todo, os índios foram subjugados e praticamente dizimados pelo colonizador. Alencar, simplesmente, mostrou uma parcela do real em seu texto, ou, como já dissemos, ele mesclou ficção e realidade garantindo com isso uma certa verossimilhança ao seu leitor.

Quanto à premissa de que a dependência cultural não foi questionada, até concordamos, pois o contexto ainda não permitia que assumíssemos essa posição através da literatura, ainda não tínhamos uma independência literária, ela estava apenas nos limiares da política. Contudo, não podemos negar sua presença, pois o autor nos mostra claramente que ela está lá e que esta é uma primeira tentativa para que as coisas aconteçam. É com o Romantismo, como disse a própria Lúcia Helena, no mesmo texto, que vamos ter, pela primeira vez, a valorização do romance como gênero maior e, também pela primeira vez, uma narrativa que pensa a identidade cultural e, acrescentaríamos aqui, que pensa o estado-nação que se forma. Com base neste contexto nos perguntamos, será que não é esperar muito de Alencar? Um sujeito que fazia parte da elite branca, que desejava colocar a literatura brasileira na rota das literaturas mundiais mas que, acima de tudo e apesar de tudo, mostrou o torrão brasileiro, não como mero “localismo” como querem alguns, mas representando uma recente nação que dava seus primeiros passos para longe dos pais.

Lúcia Helena utiliza como exemplo para reforçar a idéia de dependência cultural e da postura etnocêntrica assumida por Alencar, a atitude de Martim, descrita pelo autor, que faz pouco caso à cultura indígena apesar de passar pela cerimônia do batismo nesta. Ora, para nós é muito clara a posição de Martim: ele veio para efetuar a colonização. O batismo não significou nada para ele além de um jogo da conquista ou, para sermos bem otimistas, podemos dizer que o batismo foi um momento de emoção pelo fato de o cristão saber que seria pai. Uma emoção tão forte que o levou a fazer promessas descabidas como a de que não queria mais outra pátria “senão a pátria de seu filho e de seu coração”. Alencar, conduzindo dessa forma sua narrativa, apresentou um quadro verossímil, pois, de fato, foi esse o intuito maior do colonizador, a conquista. Estaria construindo uma narrativa enganosa se transformasse Martim num verdadeiro *Coatiabo*, que, de uma hora para outra, saísse em defesa do povo indígena e contra os portugueses cristãos. Neste caso não teríamos uma visão etnocêntrica dos fatos, apenas uma visão ufanista, irreal e completamente fora do projeto ambicionado pelo autor.

Enfim, as intenções de Alencar se fazem mais subjetivas do que nos possam, à primeira vista, parecer. Se ele, imbuído de sentimento patriótico e, principalmente pós-independente, decidiu escrever uma narrativa mostrando as peculiaridades do país, é compreensível que precisava utilizar-se da visão européia sobre nosso índio e nossa natureza, pois era esta a fórmula que tinha para tentar colocar nossa literatura no eixo das literaturas mundiais, saindo da condição de literatura periférica. Isso não significa, no entanto, que utilizou somente esta visão, pois além da ficção trabalhou com elementos históricos e mostrou algumas verdades, como a posição avassaladora do conquistador. Assim, fundiu o elemento “não civilizado” e “civilizado”, provando que estes em estado de fusão poderiam ser tão férteis quanto aqueles produzidos na Europa. Dentro dessa ótica de combinação de elementos, Alencar mostrou a formação da primeira família brasileira, oriunda do enlace entre a raça européia (a portuguesa) e a americana (a indígena), que deu origem ao primeiro brasileiro, Moacir, filho de Iracema e Martim. Vale lembrar que tal combinação não ocorreu em *O guarani*, de 1836, cujo final em aberto não sela a união do par romântico nem tampouco sua descendência.

Para melhorar ainda mais a imagem de Moacir, nosso representante, este apresenta ascendência divina, tanto por parte da mãe, quanto do pai. Se recordarmos, Iracema era a sacerdotisa de sua tribo, guardadora *do segredo da jurema e do mistério do sono*, portanto,

portadora de poderes mágicos e Martim, por sua vez, como mostra o próprio Alencar, tem seu nome ligado ao deus Marte: “da origem latina de seu nome, procedente de Marte, deduz o estrangeiro a significação que lhe dá”¹², além de ter na língua indígena o significado de “filho de guerreiro”. Ambos, portanto, apresentam qualidades divinais e, neste caso, ideais para serem os progenitores da prole representante do novo país.

Nesse contexto de idealização é também digna de análise a associação que Zilberman apresenta sobre o cenário brasileiro e o mito da fundação de Roma:

- Iracema, como Reassílvia, é a vestal que deve permanecer intocada, mas que vem a ser seduzida pelo representante da guerra, o soldado português Martim [...];
- A sedução de Iracema provoca o exílio dela e a necessidade de dar à luz ao filho longe de sua tribo primitiva, mas junto a um rio;
- A criança, o pequeno Moacir, não pode ser alimentado pela mãe, que se vale então da ajuda de um mamífero de forma canina” (ZILBERMAN, 1994 , p.120).

Para a autora, vem daí a explicação para alguns acontecimentos ocorridos na obra. Dentre eles e representando uma ambivalência (parece que a Literatura Brasileira institui-se de ambivalências), o desejo de equiparar Moacir, o representante da recente nação, ao poderoso Império Romano. Em contrapartida, percebe-se o sentimento de impotência vivido pelo autor perante a influência européia que direciona os temas e a base narrativa de sua obra e mostra a soberania e o poder da influência estrangeira.

Se partirmos dessa idéia, constataremos que a personagem Iracema foi “usada” para representar o autóctone e que seu destino está vinculado ao que aconteceu com a civilização indígena durante a fase de colonização. Assim, além de a índia não sobreviver, sua morte vem acompanhada da dizimação de sua tribo pelo colonizador português ajudado pela tribo indígena dos pitiguaras. Podemos dizer, nesse momento, que, apesar de Martim amar Iracema, desde o início de seu convívio com a índia, no litoral cearense, junto ao rio Ceará, deixou-a na solidão, dando mais importância à sua função de colonizador do Novo Mundo, do que a de companheiro e amante. Não espanta ao leitor, desse modo, a ausência de Martim num acontecimento de grande valia para Iracema, o nascimento de seu filho e a alimentação do mesmo. Assim, combinados os elementos solidão e debilidade, acontecem a morte de Iracema e a concretização da saga do índio brasileiro.

¹² Notas apostas ao texto de Alencar, p.49.

Zilberman acredita que o momento da morte de Iracema e de sua gente rompe o contexto mítico da narrativa, pois “era a magia indígena e sua religiosidade que asseguravam a primitividade e a atemporalidade características do mito” (ZILBERMAN, op. cit. p.121). Neste caso, reafirmamos a responsabilidade do personagem Martim diante de tais fatos, já que este, incumbido de sua tarefa colonizadora, abandona a esposa enquanto os pitiguaras, seus aliados, exterminam a população indígena que não compartilha dos ideais do colonizador, a nação tabajara, o povo de Iracema. Assim, através da representação literária, Alencar não foge ao processo de colonização apresentado por Todorov, mostrando desse modo que, para o colonizador, o que importam são os valores do projeto imperialista lusitano.

Nesse sentido, o colonizador não compartilha da política de boa vizinhança requerida pelos indígenas no primeiro contato com a população branca. Lembremos que Martim foi muito bem recebido na cabana do Pajé. Contudo, desconsiderou tal receptividade e permitiu que seus aliados pitiguaras, que já compartilhavam das ideologias do cristianismo, destruíssem a nação tabajara em prol da colonização e selassem, desse modo, a aliança entre eles. Alencar encerra, assim, o último capítulo de sua obra com a concretização de uma das partes do tripé objetivado pelo colonizador: a expansão do cristianismo simbolizada pelo batismo de Poti.

Entendemos ser aqui o momento propício para o comentário de Edward Said, epígrafe que abre este capítulo, pois pensamos que ela, apesar de não encerrar a polêmica, justifica muitas posições assumidas por Alencar e incompreendidas por muitos críticos de renome da atualidade. Para entendê-la, devemos extrapolá-la um pouco, nos remetendo ao texto do qual foi compilada, *Cultura e Imperialismo*. Neste texto são trabalhados pelo autor os termos “imperialismo” e “colonialismo”. “Imperialismo” é utilizado por Said “para designar a prática, a teoria e as atitudes de um centro metropolitano dominante governando um território distante; o “colonialismo”, quase sempre uma consequência do imperialismo, é a implantação de colônias em territórios distantes (SAID, 1995, p.40).

Esses dois conceitos não nos são estranhos, pois os identificamos na gênese de nosso passado histórico, bem como, via ficção, na obra *Iracema*, que vem traduzir a representação desses dois universos: o imperialismo, representado por Martim, e o colonialismo por Iracema. Universos esses que, apesar das diferenças, mantêm um “estrito” relacionamento, muitas vezes incompreendido, em larga medida cruel e desigual, mas, acima de tudo, um relacionamento que

gerou, e segundo muitos críticos ainda gera, influências significativas na vida, na cultura, na história e na literatura dos povos colonizados.

No século XIX, com o apogeu do imperialismo, representado pelo domínio de muitos povos e territórios (no final do século XIX a Europa detinha um total de aproximadamente 85% do mundo), a Europa, como grande centro imperial, servia de modelo e exercia supremacia de poder. Assim, tudo girava em torno da ou com os olhos voltados à Europa. Do mais simples (moda, futilidades, costumes) ao mais complexo (filosofia, política, literatura). Esta última, representada principalmente pelo modelo em voga: o romance europeu. Idéias como esta vêm ao encontro do que já vimos sobre o modelo seguido por José de Alencar para sua escritura. Talvez não deliberadamente, mas era o modelo vigente e objetivo a ser alcançado pelos demais países, principalmente por aqueles que precisavam se firmar no campo literário, como é o caso do Brasil.

Mas, voltando à epígrafe: “Eu chegaria a dizer que, sem império, não existe o romance europeu tal como o conhecemos [...]”, podemos dizer que nela é visível a idéia de Said, apesar de modalizar seu texto através do tempo verbal, sobre a influência exercida pelo império na literatura. Influência, para não dizer causa, de um modelo literário que sabemos ter sido soberano no século XIX. Por conta desta soberania, esse “modelo” foi adotado por literaturas de passado colonial, como é o caso da nossa, representada aqui pela escritura alencariana. Mais uma vez, as idéias de Said vêm ao encontro de nossas justificativas em favor da maneira como Alencar conduziu seu projeto literário, mostrando ser um escritor de visão ampla, pois entendemos que ele procurou em larga escala, não a mera cópia, mas sim eleger a literatura brasileira à órbita das literaturas emanadas pelo império, utilizando uma “carcaça” estrangeira recheada com o que era nosso: nossa natureza, nossos índios, nossa história, tudo isso, bem ao tempero brasileiro, garantindo assim um banquete identitário, via ficção.

Olhando por esse prisma, o fato de a literatura brasileira do século XIX ser diretamente influenciada pelo imperialismo, não desmerece a obra de Alencar, muito menos lhe atribui um caráter inferior. Simplesmente era esta a característica das literaturas do período, mas isso, em hipótese alguma, lhe designa o título de uma literatura de segunda escala, como quis o crítico Roberto Schwarz. Aliás, parece que o crítico não aprecia mesmo a escritura de Alencar, pois o

acusou também de localismo¹³. A esse respeito, como bem aponta Lúcia Helena (apesar de deixar clara a importância das reflexões do crítico) Schwarz pecou quando acusou o localismo de Alencar e subjugou sua obra em comparação à obra de Machado de Assis. A autora justifica sua premissa, a partir de duas idéias: a primeira, é a de que a obra de Machado é uma evolução da obra de Alencar. Isto remete àquilo que já vimos: a idéia de que o caminho para uma autonomia literária já havia sido trilhado por Alencar. A segunda, nos remete à teoria de Said sobre o imperialismo e a influência deste na literatura, ou seja, apesar de acontecer a Independência, há, no século XIX, uma relação dialética entre o romance e o imperialismo. Melhor dizendo, entre o romance brasileiro e o imperialismo, e, neste caso, entre Alencar e a importação do romance, que, vista desse ângulo, ganha nova e melhor conotação, pelo menos, diferente daquela feita por Schwarz.

Em suma, quando pensamos em literatura do século XIX, precisamos pensar em imperialismo e nas regras implantadas por este. Regras essas que submeteram não só a escritura de Alencar, mas a escritura de todos os autores que desejavam estar em dia com a estética do momento. Portanto, se nos perguntarem se Alencar adotou um modelo, responderemos que sim, mas que esse não era qualquer modelo, era o modelo em voga, fundamental para nossa “infantil” prosa. Contudo, ele simplesmente não adotou um modelo, ele fez literatura de boa qualidade, tanto é que sua obra é referência, ainda hoje, quando se fala em Romantismo. Só para reforçar, vem dessa nova conotação a idéia de que a epígrafe citada não desmerece a obra alencariana. Pelo contrário, a consideramos mais uma aliada ao desmonte de visões curtas, que não levam em conta o momento de produção e a situação por que passa o escritor no instante de sua escritura. Para evitar mal entendidos e sermos acusados de ingênuos ou reducionistas, faço minhas as palavras de Lúcia Helena: “No atual estágio da crítica literária, espero que esteja evidente ao leitor que não me pauto aqui numa proposta redutora e, em alguns casos ingênua, de apostar numa teoria do reflexo que estabelecesse ou supusesse uma analogia direta entre formas sociais e formas estéticas, ou qualquer homologia mecanicamente figurada [...]” (HELENA, 1996, p.101). Não podemos esquecer, segundo a autora, que estamos falando de literatura e que esta está na ordem do discurso. Assim, precisamos ter ciência de que o campo trabalhado é o das representações, não o das empirias.

¹³ Localismo, como o nome sugere, está ligado à ênfase dada por Alencar, nas obras indianistas, à paisagem brasileira. Pintando, desse modo, um quadro verde natural, via ficção.

Desse modo, não há a mera transferência das experiências para a obra, mas sim, uma representação dessas experiências no campo da ficção, em que, não raras vezes, ocorre o conflito entre representação e experiência. Trazendo essa idéia para a obra indianista de Alencar, podemos observar que temos um quadro perfeito de Brasil: natureza (matas exuberantes, verdes mares, água cristalina, “éden terrestre”) e origem (Iracema + Martim = Moacir). Quadro perfeito, pois enaltece nossa natureza e nos dá um passado heróico, qualidades urgidas pela literatura do momento. Porém, essa perfeição restringe-se à ordem do discurso, pois, se a analisarmos na realidade político-social, ela é conflitante: Alencar exclui da narrativa os abusos, maldades e genocídio cometidos pelo colonizador em relação ao índio. Temos em sua narrativa a certeza de que Martim é o colonizador e também estamos certos de suas intenções quanto à colonização, mas não temos a descrição em detalhes da matança dos índios, apenas ficamos sabendo que Iracema está só porque o marido está em combate, o resto fica subentendido e depende da leitura histórica e crítica de cada leitor.

Sobre a postura narrativa assumida por Alencar, Lúcia Helena nos apresenta uma explicação lógica, que, de certo modo, vem ao encontro do que já defendemos. Ela trabalha com o conceito de “narrativas de fundação”, associado ao contexto político-social da época. Isto é, considera que “Durante o século XIX, houve um modelo de sucesso, que deu corpo ao projeto americano de escrever a nação, tudo isso carregado no bojo do processo de descolonização e da necessidade de implantar estruturas sociais estáveis que garantissem a formação de um Estado Nacional” (HELENA, 1996, p.102). Alencar precisava fazer uma literatura representante da nova nação, a qual precisava de uma gênese, que foi encontrada num passado remoto, onde a natureza era fértil e os índios eram fortes. Literatura indianista, repleta das verdes florestas, de fertilidade e de beleza, “onde se plantando tudo dá”, confundindo-se a essa paisagem paradisíaca, o representante da nova nação, um ser “puro”, belo e hospitaleiro, o índio.

Para Lúcia Helena, narrativas desse tipo tiveram uma função significativa, pois exerceram um papel bem mais importante do que entreter leitores; elas resolveram conflitos culturais contínuos, através de uma história de amor entre o civilizado e o selvagem.

Em *Iracema* é visível a resolução desse conflito, pois o amor entre Iracema (anagrama de América) e Martim (colonizador) não apaga as diferenças culturais, mas ameniza. É como se o amor aproximasse os diferentes, tornando híbrida não só a cultura, mas também a literatura, a partir do uso de um “modelo”. Pensando assim, reforçamos mais uma vez a importância, não só para a literatura, mas para sociedade da época, de obras como *Iracema* e de autores com o padrão de Alencar, que serviram de trampolim para vãos literários mais altos.

4 O HERÓI MALANDRO DO MODERNISMO BRASILEIRO

[...]Eram máquinas e tudo na cidade era só máquina! O herói aprendendo calado. De vez em quando estremecia. Voltava a ficar imóvel escutando assuntando maquinando numa cisma assombrada. Tomou-o um respeito cheio de inveja por essa deusa de deveras forçada, Tupã famanado que os filhos da mandioca chamavam de Máquina, mais cantadeira que a Mãe-d'água, em bulhas de sarapantar.

Então resolveu ir brincar com a Máquina para ser também o imperador dos filhos da mandioca.

(*Macunaíma*, de Mário de Andrade)

4.1 A CAMINHADA CONTINUA

Podemos dizer, com base nos fatos apresentados no decorrer deste trabalho, que a Literatura Brasileira teve seus pilares alicerçados numa literatura transplantada, que não raras vezes oscilou entre uma tentativa de ruptura e uma de integração às literaturas metropolitanas. A ruptura aconteceu no sentido de recusa à cultura imposta, que pode ser verificada, por exemplo, na fase de Independência Política, em que se buscaram novas fontes de inspiração que pudessem apagar os longos anos de colonização portuguesa. Fato este que, segundo Antonio Candido, só vinha comprovar o quanto éramos semelhantes a nossos pais portugueses e o quanto aprendemos a lição ensinada por estes, de que “precisávamos” de uma fonte de inspiração para produzirmos uma literatura de cunho elevado. Nesse prisma, só deixamos a fonte primeira, a portuguesa, porque nos surgiu outra, de inspiração inovadora, centrada em ideais de liberdade, igualdade e fraternidade, que, sem dúvida, significou a chance de libertarmos nossa literatura do jugo português.

A integração, por sua vez, surgiu como um processo de busca de novos valores de cunho nativista, procurando-se assim, através da literatura, a busca das realidades do país e dessa forma a representação de uma literatura nacional. Entendemos e até concordamos com essas idéias; contudo a dialética vivida pelos escritores, já referida anteriormente, merece uma atenção maior. Assim, acrescentaríamos que a integração, por sua vez, surgiu associada, de um lado, por um sentimento patriótico e nacionalista, de outro, pelo desejo de ver nossa literatura em patamar de igualdade com as literaturas consagradas. Nessa ótica, entendemos que nossa literatura foi erigida

num processo de transculturação e, neste, passou por momentos de ruptura e integração que serviram de mola propulsora para elevar a auto-estima e, em consequência desta, também a auto-confiança.

Tais processos podem ser identificados em dois momentos distintos da literatura brasileira. O primeiro deles, no século XIX, apresentando-se vinculado à nossa Independência Política, verificado durante o movimento literário denominado Romantismo. O segundo, que será objeto de análise deste capítulo, surge no século XX, podendo ser considerado um movimento literário singular em toda a nossa literatura: o Modernismo. Porém, tanto o Romantismo quanto o Modernismo, apesar de se utilizarem de estéticas diferentes, são movimentos considerados lúdicos representantes da cultura nacional e do resgate de símbolos nacionais que por muito tempo foram renegados pela própria literatura. Para Antonio Candido, ambos representam a dialética do local e do cosmopolita, já que os dois inspiram-se em influências européias. Entretanto, “enquanto o primeiro procura superar a influência portuguesa e afirmar contra ela a peculiaridade literária do Brasil, o segundo já desconhece Portugal, pura e simplesmente: o diálogo perdera o mordente e não ia além da conversa de salão” (CANDIDO, 1985, p.112).

O Romantismo mantinha a preocupação de livrar-se das amarras da literatura portuguesa, até porque esta lhe trazia a lembrança dos trezentos anos de colonização e exploração. Contudo, o Modernismo a ignora por completo, preocupando-se apenas em romper com todo e qualquer tipo de academicismo, através da rebeldia artística e da brusca ruptura com os padrões estabelecidos, inclusive os consolidados no início do século XX.

Antonio Candido divide a literatura brasileira do século XX em três etapas que podem ser definidas da seguinte maneira: a primeira vai de 1900 a 1922, a segunda de 1922 a 1945 e a terceira, datada de 1945 em diante. Interessamos no momento, a segunda etapa, representante da primeira fase do Modernismo no Brasil, que, além de berço acolhedor da obra que pretendemos analisar, representa o período de acontecimentos que serviram de estopim para que os intelectuais da época conseguissem implantar no país as novas estéticas artísticas emanadas pelas vanguardas européias, de maneira tão peculiar, que criamos neste período um movimento modernista tipicamente brasileiro, ou melhor, uma vanguarda brasileira, pois entre nós, “ainda que desponham influências das vanguardas européias, ele tomará uma feição diversa, adaptada às condições culturais, econômicas e políticas que nos eram peculiares” (Ibid., p.112).

4.2 UM MARCO LITERÁRIO: A SEMANA ... A CONSEQÜÊNCIA...

Quando falamos em Movimento Modernista brasileiro, não podemos de forma alguma deixar de relacioná-lo à Semana de Arte Moderna, realizada no Teatro Municipal de São Paulo, em fevereiro de 1922 e considerada um marco para nossa literatura, pois, além de apresentar as correntes de vanguarda européias e, com isso, as renovações do pensamento europeu, tentou despertar também uma nova consciência da realidade brasileira. Nesse sentido, a Semana de Arte Moderna apresenta-se, para Alfredo Bosi, como um “divisor de águas”, ou seja, a Semana representa uma ruptura, dividindo o antes e o depois na arte brasileira.

É claro que a Semana é um marco para o Modernismo, não duvidamos disso. Entretanto precisamos lembrar que ela representa o ápice de uma longa caminhada, iniciada fora do viés literário por Anita Malfatti e Brecheret, precursores das primeiras mudanças. Sob esse ponto de vista, podemos considerá-la uma data convencional. Nas palavras de Mário de Andrade “a pré-consciência primeiro, em seguida a convicção de uma arte nova, de um espírito novo, desde pelo menos seis anos viera se definindo no sentimento de um grupinho de intelectuais paulistas” (Andrade, 1942 apud BRITO,1997, p.160)¹⁴.

Para Flávio Loureiro Chaves, o Modernismo não pode ser estudado como um “acontecimento”, ou seja, até podemos relacioná-lo à Semana, mas não podemos reduzi-lo a ela, à medida que ele se constituiu através de um processo histórico “e, como tal, suas manifestações só podem ser estudadas numa articulação de *causa e conseqüências*, (grifo nosso) muitas delas situadas inclusive, fora do campo literário” (CHAVES,1970, p.9). Vem dessa premissa nosso estudo, no primeiro capítulo deste trabalho, sobre os antecedentes da Semana e nossa valorização dos artistas que primeiro lutaram pela renovação estética, seja na pintura, seja na escultura ou em outro tipo de arte.

4.3 A CAUSA...

Para uma análise mais precisa do assunto, precisamos relacionar o movimento artístico desta fase ao contexto histórico-sociológico de que faz parte, visto poder atribuímos a este a

¹⁴ ANDRADE, Mário de. *O Movimento Modernista*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1942. p. 16 - 17

função de representante de um movimento político e social. Nesse sentido, não é demasiado retomarmos, mesmo que panoramicamente, o quadro político e social que serviu como pano de fundo para um movimento de tamanha grandeza, como foi o movimento modernista no Brasil. Assim, precisamos deixar claro que no ano comemorativo do centenário da Independência, o país estava dividido entre o rural e o urbano, sendo que o último não se apresentava como um bloco homogêneo. A industrialização anunciava-se nas principais cidades, entre elas São Paulo, cidade pólo do movimento de vanguarda brasileira.

Para termos uma idéia geral sobre o processo de industrialização instaurado no país e, a partir deste, da urbanização desenfreada ocorrida nessa época, nos deteremos em dados específicos: em 1907 o país comportava 3.358 indústrias, sendo que em 1920 esse número cresceu para 13.336 indústrias. Esse número representou o crescimento de uma burguesia cada vez mais forte, porém sufocada pela política econômica que tinha seus olhos voltados apenas para a grande produção de café e sua exportação.

Em meio a esse processo, ocorreu a crescente demanda de imigrantes europeus que viam no Brasil uma melhor perspectiva de vida e de trabalho. Então, chegando aqui, instalaram-se nas zonas produtoras de café ou nos grandes centros urbanos, local onde se concentravam as indústrias. É oportuno acrescentar que os imigrantes europeus, em sua maioria, eram anarquistas acostumados em seus países de origem a reivindicar melhores condições salariais e, neste intuito, não deixaram de lado tal posição e também, aqui, lideraram greves e tensões sociais de todo o tipo.

Esse era o cenário ideal para o surgimento de um movimento rebelde como foi o modernista. De um lado, tínhamos a alta burguesia e os produtores de café, preocupados em defender suas propriedades e garantir o seu produto no mercado internacional, de outro, os operários e, em meio a isso, uma pequena burguesia composta por profissionais liberais, comerciantes, funcionários públicos, entre outros. Todos, porém, personagens de um mesmo filme, utilizando-se de um mesmo cenário e, gostando ou não, contracenando lado a lado, com os mais variados tipos e expressões, compondo dessa forma uma verdadeira “paulicéia desvairada” e mostrando ser este o palco ideal para se apresentar um movimento revolucionário como o Modernismo, que não só rompeu com o velho e ultrapassado sistema literário brasileiro, como

também instaurou a idéia de que devíamos mostrar, irônica e mesmo parodicamente, a verdadeira cara do país e de seus habitantes.

Devido à tamanha pretensão, nem tudo foi fácil para os artistas que se empenharam em participar desse movimento radical, principalmente aos participantes da primeira fase modernista, que precisaram apresentar à sociedade brasileira esse novo projeto. Além disso, precisavam de um misto de força, rebeldia e coragem para romper com as estruturas envelhecidas, que não tinham mais espaço no contexto atual. Pode-se dizer que este é um dos grandes motivos de tanta rebeldia e ruptura instauradas pelo Modernismo e seus artistas, que nem sempre foram compreendidos por suas atitudes consideradas anárquicas.

Neste contexto, podemos verificar a dialética já mencionada, vivida pela cidade de São Paulo, dividida entre o urbano e o rural, ou, neste caso, entre um sentimento cosmopolita e voltado para as novidades culturais existentes fora do país e um sentimento provinciano, receoso de novidades, que considerava as exposições artísticas realizadas durante a Semana como “arte de doidos”, mostrando, assim, o apego aos velhos modelos europeus, já desgastados, que teimavam em não ceder espaço para o novo. A atitude modernista, segundo Luís Augusto Fischer, “por certo, não esteve isenta de risco: havia que detectar inimigos, resistir a ataques, seleccionar procedimentos, enfim aceitar o desafio, que de forma alguma pode ser compreendido como uma mera transposição de experiências já bem sucedidas para o cenário tropical” (FISCHER,1990, p.37).

São compreensíveis os ataques à nova estética, a negação ao novo, principalmente quando esse novo surge como um ciclone, provocando tempestades e demolições, agitando e mexendo em estruturas consolidadas, retorcendo o que se julgava alinhado. O que queremos dizer com tais afirmações é que, na verdade, esse ciclone de mudanças, que os artistas da primeira fase, considerada a fase heróica do Modernismo, apresentaram para a sociedade brasileira, gerou insegurança e apreensão, como toda e qualquer mudança tende a provocar na sociedade e no indivíduo. Esta tinha ainda o agravante de que suas vertentes, as vanguardas européias, eram oriundas de um contexto um tanto polêmico: a I Guerra Mundial, a Revolução Soviética e a crise econômica da Europa. Tais fatos geraram sentimentos e atitudes como o niilismo, a rebeldia, o fascismo, o nazismo, a destruição do passado, a fragmentação, a estetização da máquina, a

criação de um novo homem, enfim, características das mais variadas que se fizeram presentes, conforme a inclinação estética e ideológica de cada vanguarda.

4.4 O LADO BOM DO “ATRASO”: A SEGURANÇA

Pensando no que foi dito até agora, nos damos conta do lado bom do “atraso”. Para fazer-nos entender sem causar mal entendidos, precisamos retomar o Arcadismo e o Romantismo. Lembremos que nestes as *novidades* literárias recebidas da Europa eram sempre, historicamente falando, recebidas em atraso, ou seja, quando um período literário e sua estética chegavam ao seu esgotamento, só então eram recebidos aqui. Que fique claro, no entanto, que esse “esgotamento” não é aceito por todos, visto que a renovação estética de um período é lenta e estende suas ramificações aos períodos sucessores. Além disso, num mesmo período literário podem ocorrer divergências estéticas, podendo existir ainda adoção parcial das novidades que caminham concomitantemente com a estética anterior, ocorrendo a integração do velho com o novo, que por vezes acontece tumultuadamente, como no Modernismo.

Enfim, o que queremos dizer é que essas *novidades*, quando chegavam ao Brasil, já eram há anos conhecidas na Europa, assim, estávamos sempre atrasados literariamente em relação à metrópole européia. Desse modo, esses “novos” elementos eram novos somente para nós, pois já haviam sido utilizados e experimentados pelas nossas fontes inspiradoras. Uma espécie de “café coado pela terceira vez”: a matriz primeira, geralmente a França e a Inglaterra, a segunda, Portugal, e, por fim, a transplantação para a terra *brasilis*.

No movimento modernista, no entanto, nossos artistas caminharam lado a lado com as novidades ocorridas na Europa, já que nossa vanguarda ocorre quase que paralelamente às vanguardas estrangeiras. Não mais a comida que já vem *mastigada e digerida*, mas sim a deglutição antropofágica do que vinha das metrópoles européias. A nossa metrópole paulistana, a “Paulicéia Desvairada”, de Mário, busca sintonizar-se com o concerto das grandes metrópoles européias, tornando-se o berço de grandes revoluções culturais e artísticas que se estenderam para outros territórios brasileiros como Rio de Janeiro e Minas Gerais. Suas propostas não tiveram unanimidade no Brasil, como era de se esperar, devido aos diferentes estágios da

sociedade como um todo: muitos artistas, que se consideravam anti-modernistas, boicotaram o movimento, gerando novas formas de arte.

4.5 MODERNISMO, NACIONALISMO E AUTONOMIA: RECONHECIMENTO E CONSOLIDAÇÃO

O Modernismo brasileiro inaugurou uma fase singular em nossa literatura, pois, apesar de inspirar-se nas vanguardas européias, utilizou-se somente daquilo que realmente lhe interessava. Para tanto, fez uso de um caráter crítico e seletivo, ou seja, apropriou-se da cultura *outra*, mas somente daqueles elementos que poderiam suprir nossas necessidades, de tal modo que, quando fossem integrados à cultura brasileira, ficassem revestidos com as cores do país, representando a nossa cultura. Entende-se, assim, a recusa de Mário de Andrade, verificada por Lúcia Helena, ao ser chamado de futurista:

[...] Mário retorna ao tema, reafirmando sua discordância com Marinetti, por ocasião da visita que este faz ao Brasil: ‘Só estive com o tipo duas vezes e me fez a mais idiota das impressões. Chato e chatíssimo, falando o tempo todo e o que é muito mais pior, dando a impressão do sujeito que fala de-cor, pudera, pois se desde 1909 vive repetindo a mesma coisa!... Não gostei não, falei- lhe as minhas verdades e ele não enfricou: continua me caceteando e agora quer que eu traduza pro portuga L’ Alcova d’ Acciaio, tó! Uma banana é que eu traduzo (Koifman, 1924 apud HELENA, 1989, p.44)¹⁵.

Desse modo, dizendo que ele nada tem em comum com o poeta italiano Marinetti, representante do Futurismo, vanguarda italiana cuja proposta essencial era “a destruição de todas as formas tradicionais de cultura, a serem substituídas por uma arte mais condizente com a era da máquina” (D’ONOFRIO, 1990, p.419), Mário mostra toda sua indignação, deixando claro que o Modernismo, apesar da inspiração nas vanguardas européias, representa o Brasil e que ele, Mário de Andrade, também faz parte dessa vanguarda autenticamente brasileira, que busca a recusa incessante de todo e qualquer academicismo e cuja intenção é a destruição das convenções, dos temas poéticos e das formas passadistas do Parnasianismo, principalmente.

Entretanto, o Modernismo tem suas peculiaridades, inclusive algumas que o aproximam do Romantismo, fazendo com que os dois períodos entrecruzem-se. Isto pode ser constatado

¹⁵ KOIFMAN, Georgina. *Cartas de Mário de Andrade a Prudene de Moraes Neto*. (1924 – 1936)

através de algumas ambições pertencentes a ambos, entre elas: a criação de uma língua nacional, de um herói representante do povo brasileiro e de uma cultura autônoma, que pudesse responder por si mesma, independentemente do olhar estrangeiro. Porém, esse projeto é levado adiante por meios divergentes, pois enquanto no Romantismo ocorria a exaltação da pátria e a glorificação do índio, descrito na perspectiva do exótico - lembrando que imbricada à escolha da raça indígena está a ocultação do negro -, no Modernismo, o processo se dá pela conscientização de que se deveria mostrar a realidade, no sentido próprio da palavra, sem mascaramentos e fazendo de cada contradição encontrada um ponto positivo, pois isso nos tornava “diferentes” e, de agora em diante, o interesse maior era justamente mostrar essas diferenças.

Em sua fase heróica, o Modernismo, para Antonio Candido, preocupa-se essencialmente

na libertação de uma série de recalques históricos, sociais, étnicos, que são trazidos triunfalmente à tona da consciência literária. Este sentimento de triunfo, que assinala o fim da posição de inferioridade no diálogo secular com Portugal e já nem o leva mais em conta, define a originalidade própria do Modernismo na dialética do geral e do particular (CANDIDO, 1985, p.119).

Assim, ultrapassando qualquer tipo de constrangimento, inclusive aqueles que se fazem mais umbilicais, como o de sermos um povo latino, colonizado, mestiço, situado nos trópicos e herdeiros de uma cultura plural, o Modernismo mostrou que esse *samba do crioulo doido*, geralmente resolvido pela idealização, como foi o caso do Romantismo, deveria, orgulhosamente, vir à tona. E veio, provando que as diferenças podem ganhar um caráter de superioridade, de estado de grandeza e de orgulho. Então, nossas “vergonhas” apareceram e, como prêmio para tamanha exposição, ganhamos a auto-confiança e a alegria de toda uma nação que, finalmente, conseguiu tirar suas máscaras.

Nesse contexto, faz-se fulcral que citemos a obra *Macunaíma*, de Mário de Andrade, rapsódia que apresenta, no mais alto grau, o projeto ambicionado pelo movimento modernista, pois, além de mostrar o representante do povo brasileiro, na figura de Macunaíma, protagonista da narrativa, recupera as *narrativas da nação*, utilizadas aqui na perspectiva de Stuart Hall, simbolizando todas as experiências e representações de um povo. Contudo, precisamos deixar claro que este protagonista pertence a uma obra de ficção, daí esta capacidade de representar o todo brasileiro, os comportamentos e a linguagem de todas as regiões, apresentando assim aquele

“Homo brasiliensis que o próprio Mário sabia não ter existência real, mas apenas ideal” (LOPEZ, 1987, p.360).

Nessa perspectiva é narrada a história desse herói, nascido na Amazônia, na tribo dos tapanhumas. É um protagonista malandro, sem caráter e preguiçoso, mostrando disposição apenas para as atividades sexuais, sendo que estas acontecem até mesmo com a cunhada Sofará, esposa de seu irmão adulto, Jiguê. Um dia, numa caçada, provoca a morte da mãe, recebida como punição por sacrificar uma veada parida. Então, ele e os irmãos, Maanape e Jiguê, saem pelo mundo. No caminho, encontram Ci, a rainha das Icamiabas (as Amazonas brasileiras) e com a ajuda dos irmãos, desvirgina a moça, tornando-se o “Imperador do Mato Virgem”. Ci lhe dá um filho que morre logo após o nascimento, pois toma o leite da mãe que estava envenenado. Esta em seguida morre também, deixando para o esposo, Macunaíma, um amuleto mágico através do qual se consegue enriquecer, a muiiraquitã, perdida pelo herói e achada por Venceslau Pietro Pietra, gigante comedor de gente. Macunaíma parte com os irmãos para São Paulo a fim de recuperar o amuleto. Após matar o gigante e recuperar a pedra, volta para a Amazônia, onde briga com os irmãos e os mata. Perde a muiiraquitã durante uma briga com a Uiara, ser mitológico. Cansado de viver, vai para o céu, transformando-se na constelação Ursa Maior.

4.6 CAI A PRIMEIRA MÁSCARA: MACUNAÍMA, HERÓI?

Nas primeiras páginas de *Macunaíma*, já podemos verificar que não se trata de uma narrativa comum. Inteligentemente o autor parodia *Iracema*, de José de Alencar, obra em que ocorre a idealização do índio, bem ao gosto europeu. Em *Macunaíma*, ao contrário, o protagonista da obra é descrito como uma criança feia e preguiçosa:

No fundo do mato-virgem nasceu Macunaíma, herói de nossa gente. Era preto retinto e filho do medo da noite. Houve um momento em que o silêncio foi tão grande escutando o murmurejo do Uraricoera, que a índia tapanhumas pariu uma criança feia. Essa criança é que chamaram Macunaíma.

Já na meninice fez coisas de sarapantar. De primeiro passou mais de seis anos não falando. Si o incitavam a falar exclamava:

Ai! Que preguiça!... (ANDRADE, 1997, p.09).

Essa descrição, nem um pouco idealizadora, nos dá uma idéia do que ocorrerá no decorrer da narrativa, pois já sabemos que se trata de um herói feio, malandro que *já na meninice fez coisas de sarapantar* e tão preguiçoso que só fala aos seis anos. Além disso, a tribo de Macunaíma, tapanhumas, nome designativo dos “negros filhos da África que moravam no Brasil”¹⁶, é composta de negros, mostrando assim o resgate desta raça, pela literatura, que deixa de ocultá-la e a torna parte integrante das raças que originaram o povo brasileiro. Há neste sentido, já nas primeiras linhas do texto, um claro rompimento com a escritura tradicional e ufanista, que se utilizava do exótico para descrever as coisas nacionais, comprovando, assim, as intenções do projeto modernista que desejava resgatar o negro da ocultação a que foi submetido por longo período.

Em síntese, podemos dizer que, enquanto José de Alencar idealizou o indígena, na figura de Iracema, e, para explicar a origem do povo brasileiro, partiu da miscigenação de duas raças, a indígena e a portuguesa, Mário de Andrade, por sua vez, através da personagem Macunaíma, cria um anti-herói, destruindo os heróis emblemáticos da tradição literária europeia, que serviram por muito tempo de “modelo” para a Literatura Brasileira e que, neste caso, deveriam ser fortes, honestos, sinceros, gentis, cavalheiros e belos. Macunaíma, ao contrário desse emblema, é safado (envolve-se com as duas cunhadas: primeiro com Sofará, depois com Iriqui), egoísta (nega alimento para os irmãos), vingativo e assassino (mata a própria mãe- este episódio é dúbio, pois a justificativa da morte da mãe é a punição a Macunaíma por matar uma veada parida, contudo, parágrafos antes, quando o herói volta para casa depois de ser abandonado pela mãe devido a seu egoísmo, “prevê” a morte dela, ou, “adverte” a mãe de sua morte).

Para Zilá Bernd, essa mudança ocorrida na figura do herói, que passa da glorificação à falta de caráter, apresentada pelo Modernismo, denomina-se *dessacralização* ou *função dessacralizante* da figura indígena, ou seja, o índio perde seu caráter *inventado* ou *sacralizado*, ao modo do Romantismo, e ganha características comuns e, até mesmo, repulsivas. Além disso, para Bernd, no que se refere à origem racial brasileira, o autor surge com um “contradiscurso a esta consistência hegemônica que vinha se firmando ao longo de nossa história” (BERND, 1992, p.47), pois Macunaíma surge como um herói que também representa a raça marginalizada, o negro.

¹⁶ Este conceito foi retirado das notas feitas por Mário de Andrade no final de *Macunaíma*.

4.7 CAI A SEGUNDA MÁSCARA: MACUNAÍMA, BRANCO, ÍNDIO, NEGRO = HERÓI!

Macunaíma é apresentado na narrativa como um índio “preto retinto e filho do medo da noite” que só adquire características européias, tornando-se “branco e de olhos azuizinhos”, na medida em que entra em contato com a civilização branca, no momento em que vai para São Paulo com seus irmãos em busca de seu amuleto da sorte, a muiraquitã. Esta transformação de Macunaíma pode ser associada ao processo de aculturação e desculturação sofrido pelo herói, que se integra à cultura branca na medida em que esta lhe interessa. Com seus irmãos, o processo acontece com menor intensidade, já que um continua preto e o outro índio:

Mas a água era encantada porque aquele buraco na lapa era marca do pezão do Sumé, do tempo em que andava pregando o evangelho de Jesus pra índiada. Quando o herói saiu do banho estava branco louro de olhos azuizinhos, água levava o pretume dele. E ninguém seria capaz mais de indicar nele um filho da tribo Tapanhumas.

Nem bem Jiguê percebeu o milagre, se atirou na marca do pezão do Sumé. Porém a água já estava muito suja da negrura do herói e por mais que Jiguê esfregasse feito maluco atirando água pra todos os lados só conseguiu ficar da cor do bronze novo. Macunaíma teve dó e consolou:

- Olhe, mano Jiguê, branco você ficou não, porém pretume foi-se e antes fanho do que sem nariz (ANDRADE, 1997, p.28).

O banho tomado por Macunaíma acontece numa água encantada pela marca do *pezão do Sumé*, na época em que a *indiada* estava sendo catequisada, ou seja, momento de hibridação cultural, em que o indígena aprendia a conviver com suas crenças associadas as do colonizador. Macunaíma, neste caso, não só almeja a inserção na cultura branca, como, de fato, quando tem a chance para isso, não a desperdiça, banha-se rapidamente nela. Seu irmão Jiguê, apesar da tentativa, não consegue o mesmo desempenho que o herói, que o consola. O outro irmão Maanape em nada assimila a cultura do branco, já que não sobrou para o *seu banho* a água encantada, conseguindo assim molhar apenas a palma dos pés e das mãos. A partir desse episódio tão significativo, simbólico e mítico, a narrativa mostra o convívio entre esses três irmãos: o branco, o índio e o negro.

Para Regina Zilberman, este momento da rapsódia simboliza miticamente a formação da raça brasileira “constituindo uma família unida e solidária” (ZILBERMAN, 1994, p.127). Observa, ainda, que esse “branqueamento” de Macunaíma é irreversível, pois este, a partir do banho simbólico que o integra à cultura branca e o prepara para ingressar no mundo civilizado,

fica impossibilitado de voltar à sua forma primitiva. Além disso, o herói deixa-se corromper pelo branco integrando-se à civilização urbana, representada por São Paulo, metrópole cultural da época e berço do Modernismo. É nesta que Macunaíma aprende os segredos da tecnologia, conhece, entre outras coisas, a *máquina carro* e a *máquina telefone*, fazendo uso destas para atender suas necessidades.

Convém ressaltarmos que, para nós, Macunaíma, ao sair da mata rumo à civilização, fez, na verdade, duas viagens: uma geográfica e outra psicológica. A primeira, ligada ao resgate da muiraquitã, motivo de sua partida. A segunda, uma viagem sem volta, através da qual adere aos costumes e encantamentos da “civilização”, representado miticamente pelo banho tomado por ele. Nesta ótica, podemos acrescentar, ainda, uma maior desculturação ocorrida em Macunaíma, do que em seus irmãos. Isso ocorre por dois motivos: o primeiro deles, pelo fato de Macunaíma ser o único dos irmãos que, antes de viajar, deixou sua consciência pendurada “na ponta de um mandacaru de dez metros, pra não ser comida pelas saúvas” (ANDRADE, 1997, p.28). Esta atitude do herói deixa claro que ele se sentia preparado para a assimilação do diferente. Em segundo lugar, e talvez seja consequência do primeiro, o fato de este apresentar maior interesse pela “civilização”: desde o nascimento de seu filho, Macunaíma já mostrava inclinação por alguns objetos produzidos na cidade, como sapatinhos de lã e também rendas, buscados especialmente para o herdeiro do Imperador do Mato-Virgem.

Outro bom exemplo que vem corroborar com o interesse de Macunaíma com o diferente é a epígrafe do início deste capítulo, onde verificamos que o índio fica encantado e, até mesmo, enciumado da Máquina, desejando inclusive “brincar” com ela para poder possuí-la, não esquecendo que o verbo *brincar*, utilizado na narrativa, está ligado à atividade sexual. Macunaíma tomaria “posse” dos objetos, como é o caso da Máquina, entidade que ordenava toda a vida humana, pela atividade sexual. Isto se dá também em relação aos seres humanos, como aconteceu com Ci, a Mãe do Mato, violada por Macunaíma, que é ajudado pelos irmãos e que, graças ao feito, torna-se Imperador do Mato-Virgem:

Os manos vieram e agarraram Ci. Maanape trançou os braços dela por detrás enquanto Jiguê com a murucu lhe dava uma porrada no coco. E a icamiaba caiu sem auxílio nas samambaias da serrapilheira. Quando ficou bem imóvel, Macunaíma se aproximou e brincou com a Mãe do Mato. Vieram então muitas jandaias, muitas araras vermelhas

tuins coricas periquitos, muitos papagaios saudar Macunaíma, o novo Imperador do Mato-Virgem (ANDRADE,1997, p.18).

O fato é que quando Macunaíma depara-se com a “civilização”, no capítulo V da narrativa, temos a visão do índio sobre esta, ou seja, temos a visão do índio sobre o *outro*, a outra cultura, o diferente. É neste momento que se dá a inversão dos relatos quinhentistas da Literatura Informativa, onde podemos ouvir a “voz” do *outro*, neste caso do indígena, sobre o *outro*, a “civilização”. Esse episódio é marcante para a literatura brasileira, erigida sobre patamares etnocêntricos, já que teve, desde seus primeiros escritos, a voz do indígena sufocada pela ótica européia e mais tarde, no mesmo viés, pela própria literatura brasileira, que estudou e descreveu o índio na perspectiva do exótico, assumindo, de fato, somente no movimento modernista, uma postura de rebeldia em relação ao convencional.

4.8 MACUNAÍMA VIAJANTE¹⁷

Assim, temos em *Macunaíma* uma narrativa ousada, protagonizada por um herói viajante negro-índio-branco que nos conta suas aventuras pela civilização. Neste caso, apesar de *Macunaíma* ser considerada uma paródia de *Iracema*, ele a ultrapassa, pois, ao contrário de Alencar que associa sua personagem feminina à terra, à mãe pátria, “enraizada” no seio da floresta (a única viagem de *Iracema* é aquela em que faz aos campos dos tabajaras até a praia dominada pela tribo rival, o viajante da obra é Martim), Mário cria um protagonista viajante, já que é ele quem busca a civilização, o contato com o diferente, com o *outro*, com o desconhecido. Temos, assim, o olhar do viajante Macunaíma e a descrição que este faz do desconhecido. Esse *outro* na perspectiva de Todorov é visto como a outra cultura, diferente da cultura de origem do visitante.

É válido abordarmos também, nesse contexto, a idéia de François Hartog sobre o *outro*. Para ele, “Dizer o *outro* é enunciá-lo como diferente”¹⁸, até aqui temos a mesma linha de pensamento de Todorov. Contudo, Hartog aprofunda seu pensamento mostrando que a diferença

¹⁷ O tema “viagem” já foi discutido num texto de minha autoria sob o título “Viagem: o *outro* para o *outro*”.

¹⁸ Todas as citações foram extraídas do texto de HARTOG, p.229-271.

se torna interessante no momento em que participa de um mesmo sistema, ou seja, no momento em que ocorre o encontro de culturas díspares. A partir desse contato, tem-se a necessidade de “mostrar” o *outro*, apresentá-lo a outra cultura, através das narrativas de viagem. Um dos recursos utilizados para isso é o que o autor denominou ser retórica da alteridade. E aqui é que focalizamos o cerne do problema, o como esse *outro* e seu mundo (costumes, crenças, modos, atitudes etc) são vistos pelo viajante. Segundo Hartog, o problema do narrador encontra-se na tradução, no como narrar. A solução encontrada é traduzida pela diferença, pela inversão descritiva subjugada à objetividade ou subjetividade do visitante.

4.9 O VIAJANTE CECILIANO

Ainda sobre viagem, Cecília Meireles faz uma distinção entre turista e viajante, que pode ser utilizada em nossa análise. Para ela, o turista, como o nome já lembra, é uma criatura feliz que viaja tendo em sua bagagem uma máquina fotográfica para registrar cada momento, e se utiliza de um sucinto vocabulário, dando-se por satisfeito, pois o que precisa são poucas palavras para sua comunicação. O destino do turista é, segundo palavras da autora, “caminhar pela superfície das coisas” (MEIRELES, 1998, p.101), ou seja, ele não se apega a nada, quer ver tudo e para isso precisa ser rápido, ágil. Nesse prisma é possível entender o registro fotográfico feito pelo turista, pois é uma das maneiras encontradas para eternizar aqueles efêmeros momentos vividos. Contudo, tanto o sentimento eufórico do contato com o “novo” como a fotografia não passam da superfície da paisagem.

O viajante, por sua vez, “mergulha” na paisagem de modo lento, para entender cada traço, para descobrir sua gênese. É um ser envolto em sentimentalismos e afetos, valoriza cada objeto, o que o torna meticuloso e paciente, pois sabe que tudo a sua volta não lhe pertence, mas faz parte da história. Pensando dessa forma, é capaz de ficar horas observando uma paisagem e procurando capturar nesta uma lembrança passada, algum traço que o remeta ao passado, à história. Essas características, um tanto nostálgicas, o deixam com um aspecto menos feliz se comparado à euforia e rapidez do turista, já que a ele são reservadas características dignas de um observador meticuloso, que tem por meta adentrar no âmago histórico de seu objeto.

4.10 VOLTANDO AO NOSSO VIAJANTE

A literatura de viagem foi um dos recursos utilizados por Mário de Andrade para atingir a ruptura literária que ambicionava. Para explicar essa premissa, vamos nos valer da idéia de que *Macunaíma* não faz somente uma paródia à *Iracema*, mas também parodia a Carta de Pero Vaz de Caminha a El Rei, no momento em que, no decorrer da obra, nos deparamos com a “Carta Pras Icamiabas”. Narrativa em que temos a visão de Macunaíma, enquanto viajante, no sentido ceciliano, que se depara com o *outro* na “zona de contato” (PRATT, 1999, p.27), ocorrendo assim uma inversão de olhares, ou seja, enquanto na Carta de Caminha temos o olhar do civilizado sobre o “não civilizado”, na Carta de Macunaíma temos a visão do não civilizado para a civilização.

4.11 CARTA DE CAMINHA

Na Carta de Caminha é possível verificar como se deu o primeiro contato do “visitante” com o “novo mundo”, com o *outro*. Logo no início dessa, Caminha deixa claro que o conteúdo ali presente restringe-se àquilo que ele viu e lhe pareceu, ou seja, tratam-se de suas impressões sobre o *outro*, sobre o diferente. A partir daí, o que temos é um relato de contradições, do tipo civilização e primitivismo, marcando traços dissonantes: a percepção de dois traços, para Maria do Carmo Campos, vai “estender-se descontínua e desdobrada pela literatura brasileira, calcando em formas variadas de evidência os limites do que se quer por cor local” (CAMPOS, 1999, p.20).

Caminha procura descrever minuciosamente a terra e o povo encontrados, de maneira precisa, já que ele é o sujeito que está no mundo que se conta ao mundo em que se conta, ou seja, a expectativa do leitor da Carta deve ser completamente suprida pelas descrições feitas pelo narrador, principalmente porque não se trata de um leitor comum, e sim de El Rei. E é justamente nos momentos de precisão que verificamos a tática da alteridade e nesta a inversão no intuito de traduzir o *outro* (já vista em Hartog), ou seja, descreve-se o objeto, com riqueza de detalhes, atendo-se às diferenças de modo que este pareça “transparente” aos olhos do leitor.

Assim, ao deparar-se pela primeira vez com os índios, Caminha os descreve da seguinte maneira: “Eram pardos, todos nus, sem coisa alguma que lhes cobrisse suas vergonhas. Nas mãos

traziam arcos com suas setas” (apud, CASTRO, 1996, p.77). Verificamos que, já de início, o que chama a atenção do narrador é a diferença, traduzida pela cor da pele e pela nudez. E imbricado a esta descrição, o posicionamento “civilizado” de Caminha com relação à nudez associada por ele à vergonha, estabelecendo-se, assim, o diferente. A partir daí, em cada encontro com o outro acontece uma nova descoberta, surge um novo traço, uma nova característica a ser descrita: “A feição deles é serem pardos, maneira de avermelhados, de bons rostos e bons narizes, bem-feitos. Andam nus, sem nenhuma cobertura” (apud CASTRO, op. cit. p.79).

Contudo, é visível que uma das coisas que mais lhe chama a atenção é a nudez, já que o narrador, por várias vezes, retoma o assunto, como no trecho acima citado, quando mais uma vez ele se refere ao corpo do indígena. É compreensível todo esse estranhamento e essa admiração de Caminha a respeito do assunto, já que, em sua cultura de origem, a nudez devia ser escondida, coberta, enquanto que para o índio era algo natural, parte integrante de seus costumes. Assim, quando o homem branco depara-se com o corpo nu, insiste em olhá-lo e descrevê-lo, pois tudo o que não é comum à sua cultura torna-se motivo de atenção.

Entretanto, o diferente do primeiro momento vai amainando-se, cedendo lugar ao “acostumar-se com ele”, ou seja, na medida em que muito olhamos para o diferente, ele vai sendo “digerido”, deixa de ser a estranheza total e passa para outro estágio, menos chocante talvez, onde nos floresce um sentimento mais familiarizado com o visto, já que este faz parte do todo analisado. Esta afirmação pode ser verificada na escritura de Caminha: “Ali andavam entre eles três ou quatro moças, bem moças e bem gentis, com cabelos muito pretos, compridos pelas espáduas, e suas vergonhas tão altas, tão cerradinhas e tão limpas das cabeleiras que, de as muito bem olharmos, não tínhamos nenhuma vergonha” (apud CASTRO, op. cit., p. 82).

A comparação também é um recurso utilizado com frequência em narrativas feitas por viajantes, pois ela, assim como a alteridade, trabalha com elementos do conhecimento do leitor, isto é, o narrador, para contar ou descrever o “novo”, o desconhecido, o compara a um elemento de conhecimento do leitor. Exemplo assim, pode ser verificado no momento em que Caminha descreve um índio já de idade: “[...] e andava por louçainha todo cheio de penas, pegadas pelo corpo, que parecia asseteado como S. Sebastião” (apud CASTRO, op. cit., p.77). Provavelmente a comparação feita por Caminha é no intuito de facilitar ao seu interlocutor a imagem descrita.

Ele escolhe o termo que deseja “mostrar” e o associa, através da comparação, a uma imagem já vista, o que lhe garante características concretas a um termo abstrato.

É importante ressaltarmos também o comentário que Caminha faz sobre as possíveis riquezas a serem exploradas no novo continente. Isto ocorre no momento do encontro entre o Capitão e dois gentios. Caminha descreve as vestes do Capitão, não esquecendo de comentar sobre um colar de ouro muito grande que o mesmo trazia ao pescoço e que foi motivo da atenção dos indígenas, bem como de um castiçal de prata, que, segundo ele, também despertou o interesse dos autóctones, que por sua vez apontavam para a terra, como que mostrando que lá existiam esses metais. Nesse momento verificamos o entusiasmo na descrição desse episódio e a interpretação feita pelos portugueses com relação à existência do ouro e da prata, ressaltando a cobiça desses pelos metais preciosos: “Um deles viu umas contas de rosário, brancas; acenou que lhes dessem, folgou muito com elas, e lançou-as ao pescoço. Depois tirou-as no braço e acenava para a terra e de novo para as contas e para o colar do Capitão, como dizendo que dariam ouro por aquilo” (apud CASTRO, op. cit., p. 80).

4.12 VOLTANDO A MACUNAÍMA

A exemplo da Carta de Caminha, após o descobrimento do Brasil, muitos foram os escritos sobre o “novo mundo” e o modo maravilhoso e livre como viviam seus habitantes, sendo que, a maioria deles, na perspectiva do exótico. O Romantismo brasileiro soube aproveitar muito bem esse tema, porém, sem ultrapassá-lo, já que continuou vendo-o e descrevendo-o numa perspectiva eurocêntrica, de fora para dentro. No Modernismo, no entanto, não é redundante afirmar, verificamos uma ruptura no que vinha sendo produzido até então, no que diz respeito à literatura indianista. Além de nos ser apresentado o representante do povo brasileiro, na figura de um herói feio e malandro, a produção modernista nos mostra também o outro lado da moeda, isto é, não temos a narração dos viajantes e colonizadores sobre a “nova terra” e seus habitantes, mas sim a visão de um índio viajante sobre a civilização, caindo assim mais uma máscara.

Assim é possível ao leitor acompanhar cada olhar do indígena à “civilização” através da personagem Macunaíma e verificar como este reage a cada novidade que lhe é apresentada no decorrer desse contato. Nessa perspectiva, logo na chegada, Macunaíma e os irmãos precisavam

adaptar-se às regras de uma sociedade capitalista. Ao chegarem em São Paulo, venderam na Bolsa parte do cacau que traziam, o que lhes rendeu oitenta contos, dinheiro com o qual passaram a viver. A primeira atitude de Macunaíma após receber o dinheiro foi “brincar” com três *cunhãs*, percebendo em seguida que a rede na qual deitaram era diferente das redes usadas por sua tribo (era dura e plantada no chão) e, ainda, que precisava pagar pelo “serviço” das moças da cidade. O “brincar” de Macunaíma, desta vez, tem um preço: o dinheiro, ficando bem claro para o herói o tipo de sociedade em que ele ingressou.

Aprendeu também que todos os barulhos que escutou durante a noite não eram de bichos, mas eram de máquinas; tudo na cidade era só máquina. As moças de São Paulo ensinaram-lhe que o sagüi-açu não era sagüim, mas uma máquina que se chamava elevador; que as onças pardas não eram onças, mas sim “fordes hupmobilis chevrolés dodges mármons e eram máquinas” (ANDRADE, 1997, p.30). Macunaíma foi assimilando a cultura do branco, cada objeto, cada informação, nosso herói absorvia com muita atenção, espanto e inveja, e foram tantas que sua inteligência ficou “perturbada”.

Temos, nesse momento, mais uma vez, uma ruptura com a descrição tradicional feita do indígena, muitas vezes associada à idéia de pureza, descrita no prisma do exótico, pois, no momento em que Macunaíma depara-se com o *outro*, a primeira atitude que toma é a de tentar tomar posse do diferente pelo ato do “brincar”. Assim faz com as *cunhãs* da cidade, e, também, quer fazer com a máquina. Até que percebe que em São Paulo as coisas não funcionam como no Mato-Virgem, apresentando-se, então, uma outra visão do indígena, ganancioso e invejoso daquilo que não possui.

Outro fato verificado no decorrer da análise é o motivo da viagem realizada pelo herói, que é a busca da *muiraquitã*, presente de Ci, sua amada. Não devemos esquecer, no entanto, de que esta se trata de um amuleto sagrado através do qual se consegue enriquecer. Podemos, nesse momento, retomar a Carta de Caminha, com a intenção de lembrar um dos motivos intentados pelos portugueses quando se lançaram ao mar: a busca de riquezas. Constatamos, durante a leitura da Carta, o interesse dos viajantes pelo ouro e pela prata, exemplo disso é o momento da chegada de dois índios ao barco (exemplo já citado no decorrer deste trabalho). Nesta hora os portugueses, mesmo sem falar a língua dos índios, imaginam, a partir de gestos feitos pelo autóctone, a existência de metais preciosos na terra descoberta.

Macunaíma, assim como os portugueses, também nutre ganância pela riqueza. Percebemos esse adjetivo desde a meninice, quando, apesar da preguiça, “dandava” para ganhar dinheiro. Já adulto, parte para São Paulo em busca de um amuleto ligado à riqueza, ou seja, não é só o valor sentimental que está em jogo, já que imbricado a este, está o valor financeiro, ambos representados pelo amuleto. Podemos fazer uma outra leitura de Macunaíma, isto é, até agora enfatizamos algumas rupturas feitas por Mário de Andrade com relação à descrição feita dos indígenas por literatos da época colonial e romântica. Contudo, não podemos deixar de lado uma situação que se faz gritante. Para explicá-la, devemos lembrar que o índio de José de Alencar era descrito num prisma europeizado, exótico, que, de certo modo, enfatiza a cultura do homem branco. Macunaíma, por sua vez, é um índio branco de olhos azuizinhos, ou seja, nosso herói não só apaixonou-se pela cultura branca e pelas facilidades nela existentes, como pela máquina, por exemplo, como também já carrega em sua gênese a vontade de enriquecer, provando, desse modo, ter aderido à cultura branca em todas as suas enzimas. Nesse contexto, não podemos ser ingênuos em pensar que *Macunaíma* é uma obra de total ruptura com a visão indígena descrita em períodos anteriores, pois é possível verificar que o índio de Mário de Andrade não é tão diferente assim do índio de José Alencar, já que, como este, entrega-se à cultura branca, embora por razões diversas.

Apesar disso, continuamos afirmando que a ruptura fez parte do projeto intentado pelo Modernismo, e podemos localizá-la em vários momentos da obra em questão. Mais um exemplo que pode corroborar com esta idéia é a ruptura com os padrões acadêmicos da linguagem, verificada na “Carta Pras Icamiabas”, escrita por Macunaíma. Nesta, além de o herói prestar contas de sua viagem a São Paulo para as Senhoras Amazonas, que representam aqui a sua nação, pede-lhes também dinheiro para continuar se mantendo na metrópole. Para escrever sua carta, utiliza-se da paródia ao estilo acadêmico (usado pelos escritores do período literário denominado Parnasianismo), cuja bandeira era o rigor formal. Assim, através da Carta, Macunaíma mostra irreverência e deboche, dignos de um *herói malandro*.

Não podemos esquecer que quando o autor de *Macunaíma* descreve um “herói malandro” e avesso às formalidades (quando delas se utiliza em sua Carta, fica clara a ironia pretendida), ele está numa situação vantajosa: primeiro porque tem fontes onde beber: a carta de Caminha e *Iracema*, textos parodiados (cada um ao seu modo). Segundo, pelo fato de, ao escrever

Macunaíma, em pleno século XX, ter um distanciamento considerável e importante das narrativas base, o que lhe permite criar um protagonista como Macunaíma para parodiar a carta de Caminha. Quanto a esta paródia, é significativo lembrarmos, ainda, de que a ironia do herói, visível no decorrer da carta, é um dos recursos utilizados por Mário de Andrade para atingir a ruptura, o que conseguiu com sucesso.

Luís Augusto Fischer observa a hipercorreção na “Carta pras Icamiabas”, dizendo ser esta decorrente da dificuldade do herói em assimilar a língua do homem branco. Para melhor entendermos, vamos ao exemplo:

As donas de São Paulo, sobre serem mui formosas e sábias, não se contentam com os dons e excelência que a Natura lhes concedeu; assaz se preocupam elas de si mesmas; e não puderam acabarem consigo, que não mandassem vir de todas as partes do globo, tudo o que demais sublimado e gentil acrisolou a sciência fescenina, digo, feminina das civilizações avitas (ANDRADE, 1997, p.57).

Para nós, no entanto, a hipercorreção do herói é um elemento que vem reforçar o seu *deboche* ao estilo formal de escrita. Então, Macunaíma, ironicamente, policia a sua linguagem, mostrando ser impossível e, não exagerando, ridículo o rigor formal. Assim, malandramente escreve a Carta às Senhoras Amazonas, representantes da sua nação que, com certeza, não entenderiam nada do que estava escrito, pois, segundo a narrativa, dos componentes dessa tribo, só Macunaíma e os irmãos foram para São Paulo e mantiveram contato com o homem branco, sua linguagem e costumes, tanto é que Macunaíma escreve detalhes dos costumes brancos, o que nos faz crer no isolamento de seu povo e no seu desconhecimento da língua do homem branco.

4.13 ADEUS AO FUTURISMO

Há uma relação entre a Carta de Pero Vaz de Caminha e a Carta de Macunaíma. Ambos escrevem para noticiar a “nova terra” a seus superiores. No primeiro caso, a Carta é endereçada a El rei, numa escritura extremamente formal, são contadas as características da terra encontrada pelos navegadores portugueses bem como os costumes de seus habitantes, os índios. Na segunda, o herói da narrativa, ao modo de Caminha, procura detalhar para as Senhoras Amazonas as novidades encontradas, porém, agora, numa outra perspectiva: a da civilização. Acontece, então, uma inversão de olhares, ou seja, na primeira Carta temos o olhar do português sobre o indígena,

relatando seus hábitos e costumes. Já na Carta de Macunaíma, temos o olhar do indígena sobre a civilização, que assim como Caminha descrevendo o indígena, ele também procura descrever com precisão a cultura branca.

No decorrer da leitura das Cartas, percebemos o entusiasmo dos viajantes durante a escritura. Ambos mostram interesse pelo *outro* e, de certo modo, transmitem a seu interlocutor o estranhamento e o fascínio pelo diferente. Enquanto Caminha encanta-se com o nudismo e o modo livre e natural como vivem os “selvagens”, Macunaíma mostra-se incansável na descrição das mulheres de São Paulo, principiando tal descrição já pela diferença, pois salienta que as donas da cidade não são derrubadas a pauladas, como ele costumava fazer na mata. E mais, não deixa de contar que essas *cunhãs* não brincam gratuitamente, exigindo pagamento por suas “atividades”.

A partir da análise feita nas Cartas, verificamos que Macunaíma utiliza-se da Carta de Pero Vaz de Caminha para escrever a sua Carta. Procura, ironicamente, utilizar-se do rigor formal, mostrando com isso que o indígena debochado, representante do povo brasileiro e herói da narrativa, apesar de sair da mata e encantar-se com a civilização, não concorda com tudo o que esta estabelece. E o modo mais prático que encontrou para mostrar sua opinião, sem se deixar sufocar pela voz da civilização, foi através do deboche a esses costumes arcaicos, que não têm mais espaço num país de cultura plural como o Brasil. Desse modo, utiliza-se sim da cultura outra, mas somente daquilo que lhe interessa, do resto, num tom zombeteiro, faz coisas de sarapantar, como no momento em que propõe para as Icamíabas a troca de nome do “Império do Mato Virgem para Império da Mata Virgem, mais condizente com a lição dos clássicos”(op. cit. p. 63).

Respeitando o contexto histórico de cada época, que se fazem bem diferentes: “descobrimto do Brasil” e Movimento modernista brasileiro, é possível constatar que tanto Caminha quanto Macunaíma, representam não só o viajante, mas também, imbricado a este, toda a cultura de seu povo, ou seja, Caminha, ao encontrar-se com o povo indígena, vai submetê-lo ao seu olhar, mesclando-o à cultura portuguesa da qual é originário. Macunaíma não foge à regra, pois, quando chega a São Paulo, berço da civilização, também recebe com surpresa e admiração os costumes do homem branco, mostrando, nesse momento, a cultura de sua gente. Esses dois viajantes quando entram na “zona de contato” (para citar Mary Louise Pratt), deparam-se com o

outro que, por sua vez, também recebe o “visitante” com curiosidade, já que este é diferente. É portanto o encontro do *outro* com o *outro*.

Porém, fazendo uma leitura mais atenta de *Macunaíma*, podemos dizer que este vai além do contato, do estranhamento a essa nova cultura. Caminha, por exemplo, garante que de tanto olhar, é possível acostumar-se com o diferente, no caso a nudez. Macunaíma não só acostuma-se com tudo o que diz respeito à civilização como adere a esta: de índio preto retinto a branco de olhos azuizinhos. Nesse momento da narrativa, temos a representação maior do povo brasileiro, pois, assim como Caminha é a imagem de sua nação, a personagem irônica e debochada, Macunaíma, mostra não apenas o indígena, como nos parece num primeiro momento, mas a “gente” brasileira, com todas as suas mazelas. Nesta personagem temos o caldeamento cultural e lingüístico que faz do Brasil uma nação plural, mas não caótica.

Desse modo, temos em cada um dos textos analisados a figura do viajante e do seu primeiro contato com o desconhecido, com o *outro*. Cada um, a seu modo, descreve a nova terra e sua gente. Cada um deles, também, tem seu objetivo de viagem, que, pelo que vimos, não é tão diferente assim: o interesse dos portugueses (Caminha fazia parte da tripulação) pelo ouro e pela prata e Macunaíma, igualmente, faz sua viagem no intuito de recuperar um metal, a muiraquitã.

Assim, é correto afirmar que as Cartas, apesar de pertencerem a planos diferentes de escritura, o real e o ficcional, serviram ao mesmo propósito, o da informação sobre o diferente a seus superiores. Então, via literatura, ou melhor, literatura de viagem, “vivemos” a emoção e o estranhamento do primeiro contato entre civilizações díspares. Mas não é só isso. A Carta de Macunaíma, de inspiração caminiana, nos revela a negação ao Futurismo, já afirmada por Mário de Andrade quando foi acusado de futurista, deixando, desse modo, o nosso Modernismo mais autêntico. Essa inspiração em um texto datado de 1500 mostra que a vanguarda brasileira não desejava fazer tábula rasa do passado, ao modo da vanguarda italiana, tanto é que busca inspiração justamente nele.

4.14 OUTRA CARTA

Nesse contexto é oportuno fazer referência à história de outra carta, de autoria do andino Felipe Guaman Poma de Ayala, endereçada ao rei Felipe III da Espanha. Esta carta foi encontrada em 1908 por um especialista em estudos peruanos, Richard Pietschmann, e apresentava cerca de 1200 páginas, “das quais oitocentas eram textos escritos e quatrocentas de elaborados desenhos à pena com chamadas explicativas” (PRATT,1999, p.25). Fora escrita numa mistura de quíchua e espanhol rude e propunha uma nova visão de mundo. Através desta carta, verificamos o interesse do ameríndio Ayala na comunicação com o branco, no caso, o rei Felipe III. Não obstante, havia nas ilustrações feitas pelo andino uma imbricação de estilos: “as quatrocentas ilustrações seguiam o estilo europeu dos desenhos de bico de pena legendados; contudo, como demonstrado por pesquisa posterior, elas empregavam estruturas especificamente andinas do simbolismo espacial”(ibidem). E, o mais importante: o visível caldeamento lingüístico entre a língua quíchua e espanhola, resultando num hibridismo lingüístico típico das civilizações de zona de contato.

Estabelecendo uma relação entre a carta de Ayala e a Carta de Macunaíma, para nós, é claro que o último também nos apresenta uma forma híbrida entre a língua indígena dos tapanhumas e a língua do homem branco, apesar de esta, no decorrer da Carta, apresentar-se com a intenção de ironizar o rigor formal e provar que não tem sentido querer padronizar dessa forma um país com uma pluralidade lingüística como o Brasil. No entanto, em contraponto à Carta e contribuindo para ironizá-la, constatamos que, ao longo da narrativa, a linguagem utilizada é uma espécie de caldeamento lingüístico, resgatando todos os falares brasileiros, onde a oralidade de cada região é trazida para dentro da obra, fazendo desta uma espécie de hibridismo lingüístico e representativo do povo brasileiro.

4.15 OUTRA VEZ SENTIMENTO NACIONALISTA...

Zilberman observa que, embora os objetivos maiores do grupo modernista tenham sido “a atualização da consciência estética” e o “direito à pesquisa” (Andrade apud, ZILBERMAN, 1994,

p. 122)¹⁹, mostrados por Mário de Andrade, esse grupo foi envolvido por um sentimento nacionalista. Desse modo incorporou à arte literária elementos que pudessem dar conta do cadinho cultural de cada povo, de cada raça que compõe o Brasil de Norte a Sul. Daí a explicação para termos uma obra como *Macunaíma*, que resgata os mitos indígenas e os elementos primitivos pertencentes a essa cultura, adotando uma visão mítica do mundo como forma de representar o nacionalismo e a identidade brasileira.

Partindo de tais afirmações e levando estas para o corpo da narrativa, encontraremos uma série de elementos que as justificam. Entre eles, a figura do herói de personalidade mutante, que passa por muitas metamorfoses verificadas na infância e na juventude. Esse protagonista consegue ultrapassar os limites geográficos e cronológicos, provando assim uma forte tendência ao extraordinário. Macunaíma, sendo um, é vários, pois sua pessoa reúne características de todo o país e de todas as regiões, fazendo deste herói uma personagem única e caracteristicamente híbrida, daí *sem nenhum caráter*, isto é, incharacterístico. Extrapolando esta idéia, podemos nos utilizar da citação de Gilda de Mello e Souza que, baseada nas palavras do próprio autor, diz que, pela ambigüidade interna apresentada por Macunaíma, este pode ser tanto “o retrato do homem brasileiro, como do venezuelano (sul-americano) ou do homem universal” (SOUZA, 1979, p.43).

4.16 SEGUE A TRAJETÓRIA

A comparação da obra *Iracema* com a rapsódia *Macunaíma* só pode ocorrer com a ciência de que se tratam de sistemas distintos de representação. Faz-se mister verificar, pois, como seus autores conseguiram, através de estéticas diferentes, fazer com que estas obras delegassem um caráter peculiar à Literatura Brasileira. Elegeremos alguns pontos para essa aproximação:

1º) Cenário: Verificamos que ambas são narradas no cenário brasileiro; contudo *Iracema* apresenta como pano de fundo de sua narrativa a colonização do Brasil, enquanto, em *Macunaíma* o cenário já é outro, construído, segundo Zilberman, sobre dois movimentos:

O primeiro movimento, a ida do protagonista, foi na direção Norte-Sul, reproduzindo, à sua maneira, o exódo rural a que toda a nação assistia, em decorrência da atração exercida por São Paulo, cuja industrialização crescente demandava mão-de-obra farta e

¹⁹ ANDRADE, Mário de. O movimento Modernista. In: _____. *Aspectos da Literatura Brasileira*. São Paulo: Martins, [19-]

barata fornecida pelo Nordeste após as secas arrasadoras da década anterior, e do encerramento do ciclo amazônico da borracha, até então um pólo de captação de trabalhadores desocupados. O segundo movimento, a volta do Sul para o Norte, tem por sua vez nítida índole romântica. Trata-se de uma reversão de expectativas e de uma renúncia à sedução urbana à qual o protagonista se adaptara bem (ZILBERMAN, 1994, p. 128).

Em *Iracema* temos a chegada do colonizador português, que, além de conquistar a terra, conquista também o coração da índia, que se entrega ao branco abandonando seu povo. Esse episódio pode ser interpretado como a dizimação da cultura indígena em prol da cultura branca. Em *Macunaíma* o processo é semelhante, pois ele também fica apaixonado pela civilização branca a ponto de ele próprio tornar-se homem branco. Contudo, conforme Zilberman, não podemos desconsiderar o contexto histórico de produção da obra, neste caso, o exôdo rural abordado por ela e o fascínio que a cidade de São Paulo exercia com a possibilidade de trabalho a pessoas castigadas pela seca do Nordeste.

Acrescentamos nesse item a dialética vivida pela sociedade brasileira dividida entre a tradição e a modernidade. A tradição diz respeito a todas as crenças e costumes trazidos pelos recém chagados à cidade e pode ser representada pelos indígenas do Mato Virgem. A modernidade, por sua vez, pela cidade de São Paulo, pelas mudanças ocorridas no processo de industrialização, enfim, pela máquina que Macunaíma tanto quis dominar. Já a volta do herói ao Mato Virgem é, para Zilberman, um olhar romântico, pois representaria uma negação a urbanização, que sabemos ainda hoje não ter se concretizado.

2º) Família: Tanto *Iracema* quanto *Macunaíma* perdem a sua família. Iracema, no início da obra, trai sua tribo para viver um grande amor, abandonando assim o pai e o irmão para viver ao lado do colonizador. Entretanto, a partir desse episódio, passa a viver grande parte do tempo na solidão, a esperar pelo marido. Macunaíma também perde entes queridos como sua mãe, sua esposa, seu filho e, mais tarde, os irmãos, Maanape e Jiguê. Os três primeiros morrem, quando Macunaíma ainda não estava corrompido pela civilização branca, e a perda dos irmãos acontece quando nosso herói já está integrado à cultura branca, ou seja, já é um “branco de olhos azuizinhos”, enquanto seus irmãos apresentam-se um como índio e o outro como negro, todos constituindo, segundo Zilberman, “uma família unida e solidária” (ZILBERMAN, 1994, p.127).

Este, para nós, é um dos pontos nevrálgicos da narrativa. É neste momento que Mário de Andrade apresenta, ficcionalmente, a relação entre o índio, o negro e o branco em pleno século XX. Contudo, antes de adentrarmos nesse assunto, retomemos *Iracema*. Neste romance, verificamos que o colonizador português desvalorizou a cultura autóctone, mascarando-a numa idealização que a aproxima da européia. Na imposição de sua cultura obrigou o indígena a assimilar-se às suas leis e costumes ou ser dizimado. Quanto mais Iracema aderisse aos costumes europeus, maior seria a sua *exaltação* e seu posterior aniquilamento. O negro, por motivos já estudados no primeiro capítulo, “não integra” a origem do povo brasileiro na narrativa de Alencar, fato este que nos apresenta muito bem o quadro social da época, tanto histórica quanto literariamente.

Se partirmos agora das palavras de Regina Zilberman, “família unida e solidária”, para descrever as relações existentes entre o branco, o índio e o negro, representadas por Macunaíma, Jiguê e Maanape, estaremos pisando num caminho utópico, pois percebemos este contexto familiar assemelha-se muito ao ocorrido em *Iracema*. O herói branco, Macunaíma, representa a cultura européia, o centro da narrativa e das atenções, enquanto Jiguê e Maanape (o índio e o negro) são usados por Macunaíma, ou seja, os irmãos não têm vontade própria, vivem em função do nosso herói, tanto é que saem do Mato Virgem, viajando para São Paulo e acompanhando Macunaíma em “suas aventuras”. Dessa forma, essa “família unida e solidária” até pode existir, mas enquanto os sacrificados forem o índio e o negro em função do branco.

Mário de Andrade representou simbolicamente, na figura desses três irmãos, a pluralidade racial e cultural existente em plena fase de industrialização brasileira, no século XX. Neste período da história nossos negros, antigos escravos, sofriam na pele a marginalização, enquanto os índios passavam por um processo semelhante, pois foram empurrados para áreas indígenas onde não pudessem interferir nos empreendimentos industriais e tecnológicos. Macunaíma, por sua vez, representa o homem branco, no caso o homem brasileiro já assimilado pela civilização, em plena fase de urbanização. Assim, quando sai da mata para integrar-se à civilização branca está indo por um caminho sem volta. Quando tenta o retorno às suas origens, percebe que não tem mais forças para isso, está corrompido demais, tornando-se uma estrela de “brilho inútil”: “Macunaíma se arrastou até a tapera sem gente agora. Estava muito contrariado porque não

compreendia o silêncio. Ficara defunto sem choro, no abandono completo” (ANDRADE, 1997, p. 118).

3º) Híbridação: Tanto Martim quanto Macunaíma passaram por processos semelhantes que os aproxima. Todavia, tiveram reações diferentes frente a situações peculiares, isto é, os dois experimentaram o processo de aculturação, mas, cada um reagiu ou entregou-se a ele de uma maneira. O primeiro chegou a adotar a pátria de Iracema e de Poti e um nome indígena no momento em que passa “por aquela cerimônia, para tornar-se um guerreiro vermelho, filho de Tupã” (ALENCAR, 1984, p.34). O segundo, após o banho na água encantada, vira *branco de olhos azuizinhos*. Ou seja, tanto um quanto outro sofre uma mudança de identidade, revelando, dessa maneira, um aspecto interessante de hibridismo: Martim de branco para índio e Macunaíma de índio para branco.

Entretanto, comparando os resultados dessas híbridizações, podemos constatar, como a História já mostrou, uma entrega e um sofrimento muito maior do indígena. Retomando, há a vontade de entregar-se a outra cultura, isso é visível em Martim e em Macunaíma, no entanto, a doação maior é a do segundo, que vive suas aventuras ou desventuras pela civilização, é corrompido por esta, sente-se só, não quer mais viver e morre. Já Martim, “entrega-se” aos costumes indígenas, mas, só um pouquinho, enquanto está emocionado com o fato de ser pai, depois, como que “retomando a consciência”, pega seu filho e o leva para a civilização.

4º) Solidão: Ao final das obras analisadas, os heróis Iracema e Macunaíma, vivem o sentimento de solidão. Podemos associar esse sentimento à saudade. Iracema sente-se só, está isolada de seu povo e longe de seu marido. Ela abandonou sua tribo para viver um grande amor e constituir a sua família, que pode ser vista como a primeira família brasileira, interrompida pela morte de Iracema. Esta morte simboliza o fim de uma cultura, a indígena, e, também, um “casamento” que, desde o início, causou dor e sofrimento ao indígena.

Macunaíma, ao final da obra, também sente-se só, isolado de seu povo, de suas origens. Está sem um ponto de referência, ou, se preferirmos, um porto seguro onde possa identificar-se ou ser identificado por este. Desse modo, sente-se morto, um *defunto sem choro* que perdeu a vontade de viver, mas que representa muito bem, através de um herói atordoado e fragmentado, o protótipo do homem brasileiro do século XX em meio ao processo de industrialização. Ou ainda, se ousarmos um pouco mais, poderemos dizer que Mário de Andrade prenuncia, também, através da figura de Macunaíma, totalmente desreferencializada, o homem pós-moderno.

5 CONCLUSÃO

Findamos esta pesquisa cientes de que muito mais há para ser explorado, estudado e descoberto, tanto nas obras utilizadas para a análise, já que se tratam de obras literárias consagradas e fazem-se fontes inesgotáveis de pesquisa e descobertas, quanto ao tema pesquisado, a hibridação cultural. Esta, conforme verificamos, constitui-se em elemento nodal para a construção de nossa identidade nacional, visto ter superado a visão etnocêntrica de impureza e assumido um caráter de fertilidade, resgatando a cultura do colonizado, seus valores, seus costumes, suas crenças, bem como valorizando os significados e interpretações resultantes da alquimia cultural entre pessoas e mundos diferentes.

Primeiramente nos preocupamos em justificar o caminho trilhado: pelo viés sociológico e à luz de Antonio Candido, por considerarmos esse o que melhor representa o tripé obra/público/autor, fundamental à compreensão de uma literatura representativa de sua época. A partir de então, nos empenhamos em mostrar, mesmo que panoramicamente, a trajetória de nossa literatura, desde o período colonial até o movimento modernista, no intuito de entendermos como a literatura brasileira, nascida no bojo da colonização, conseguiu conquistar sua autonomia.

O estudo feito nos possibilitou compreender os problemas enfrentados pelos literatos brasileiros do período colonial: escreviam numa sociedade que, além de colonial e escravocrata, era miserável em ofertas literárias. Os escritores do período, quando tinham formação acadêmica, esta era feita na metrópole ou aos seus moldes. Viviam numa sociedade voltada para a matriz colonizadora: querendo copiá-la (era considerada o centro cultural) ou negá-la pois, assim, livrar-se-iam da exploração e da humilhação de ser um povo colonizado.

Lentamente, o quadro vai se modificando e vozes para cantar as belezas da terra ou criticar os abusos dos poderosos vão surgindo, mostrando seu descontentamento com a política reinante. Através da literatura, é expressado o quadro político de uma sociedade insatisfeita. Surgem poetas como Gregório de Matos, no Barroco, Tomás Antônio Gonzaga e Cláudio Manuel da Costa, no Arcadismo, entre outros, todos conscientes das riquezas brasileiras, da exploração sem medida feita por Portugal à colônia, do descaso de nossos políticos, enfim, dos problemas sociais enfrentados e sentidos pelo povo, incluindo-se aí eles próprios.

No século XIX, surgem algumas novidades. No campo político temos a Independência do Brasil. Na literatura, apesar de ainda não termos alcançado a independência, importantes mudanças acontecem, entre elas: um alargamento de fontes e de influências, inspiradas por Inglaterra e França, o surgimento de um novo gênero, o romance que, no Brasil, chega para encantar o novo público leitor, o estudante e a mulher e, também, a consolidação da crítica literária, feita na época, principalmente, por Denis e Garrett que acreditavam que a literatura de um país devia ser autônoma. Para tanto, os escritores precisavam valorizar a cor local. A partir do estudo feito sobre o surgimento e consolidação da crítica, constatamos a sua importância na construção literária, mas não podemos deixar de verificar que essa mesma crítica, que direcionou a literatura, acabou por tolhê-la, pois as obras produzidas depois dela precisavam estar de acordo com o seu julgamento, para, assim, serem consideradas de boa qualidade.

Com essa pesquisa foi possível compreender alguns posicionamentos assumidos por José de Alencar na escritura de suas obras, como por exemplo, entender o modo com que trabalhou a figura do índio em seus romances indianistas, bem como o fato de o ter escolhido, e não o negro, para representar o Brasil. Também, conseguimos verificar a “brasilidade” desse autor, que se mostrou consciente dos problemas de seu tempo e procurou, através da literatura, apresentar o novo país (bem ao gosto das idéias de Denis e Garrett). Para tanto, fez uso da crítica e também a recebeu, pois nem todos compreenderam e, ainda hoje, compreendem a grandeza de seus ideais e de seus romances.

Antes de estudarmos o Modernismo, corremos os olhos sobre o Realismo, com a intenção de não interromper a trajetória literária que até então vinha sendo traçada. Contudo, sem a intenção de uma análise aprofundada sobre alguma obra ou autor. Apesar disso, ficou visível a imbricação de um período literário ao outro, como bem mostrou Antonio Candido na *Formação*. Partindo dessa idéia, fizemos algumas considerações sobre a obra machadiana e a influência recebida por esta da *pena* de Alencar. Ou seja, entendemos que algumas personagens ou algumas obras de Machado, como Rita do conto “A Cartomante”, representam um amadurecimento das idéias semeadas pelo escritor romântico. Concluímos que tal amadurecimento não é somente genialidade, deve-se também ao fator tempo.

Quanto ao Modernismo, verificamos que os acontecimentos que o desencadearam começaram bem antes da Semana de Arte Moderna (fevereiro de 1922), marco desse movimento.

Na verdade, a renovação principiou, não pela literatura, mas pelas artes plásticas. Primeiro, em 1917, com a exposição da pintora Anita Malfatti. Três anos depois, com as esculturas de Brecheret. Para só então acontecer na literatura e tornar-se, nas mãos de alguns escritores, a exemplo de Mário de Andrade, referência de ruptura e renovação. Mas, apesar de os escritores modernistas fazerem parte de um processo já desencadeado, vimos que não foi fácil instaurar a mudança literária e, mais uma vez na história da literatura (lembramos dos escritores do Arcadismo mineiro - presos, exilados) confundiram-se obra e pessoa, então a crítica recaiu não só à obra, mas também ao homem, como é o caso de Mario de Andrade, que na época era professor e chegou a perder alguns alunos por causa de suas idéias consideradas “estranhas”.

A caminhada histórico-literária feita, bem como a contextualização das obras analisadas em seus períodos correspondentes, vistas numa perspectiva sociológica, serviu de base e compreensão a determinados comportamentos assumidos, não só pelos seus autores, mas também, pelas personagens das obras que foram analisadas: *Iracema* e *Macunaíma*. Enxergamos nesses textos certas situações representativas e influenciadas pela realidade social de seus escritores. Mas, não é só isso. A primeira é representativa da Independência política do país, enquanto que a segunda, além de parodiá-la, é escrita no contexto de comemoração ao centenário da Independência. Ou seja, é inegável que há um elo entre esses textos. Nossa intenção foi, partindo dessa certeza, verificar como seus autores trabalharam com a representação do povo brasileiro (aí entram o comportamento das personagens) e com o híbrido, elemento base de literaturas de passado colonial como é, no caso, a nossa.

O Romantismo, com a obra *Iracema*, constrói, à moda mitificada da estética do período, um perfil de homem brasileiro, resultado da síntese indígena e do colonizador português. O filho de Iracema e Martim, “o filho da dor”, simboliza um imbricamento das duas culturas e tenta explicar a origem do povo brasileiro. Ainda no contexto romântico, dissemos também que Alencar, através da protagonista Iracema, simboliza o autóctone brasileiro, tingindo essa personagem com pinceladas europeizantes, já que se utiliza de uma ótica exógena e etnocêntrica para caracterizá-la, criando com isso um produto inventado e híbrido, dando a sua obra um caráter sacralizante e mítico.

Nesse período reconhecido como pós colonial, percebe-se um sentimento de missão incorporado pelos escritores, que se sentiam comprometidos em fazer uma literatura nacional,

apesar de suas fontes de inspiração serem, sem dúvida, oriundas da Europa. Desse modo, mitificaram o índio e a natureza brasileira, procuraram também fazer com que nossa literatura saísse da condição de literatura periférica e entrasse no eixo das literaturas mundialmente consagradas. O que desejavam, por certo, era dar autonomia a uma literatura que há pouco conhecera a Independência Política de seu país e, neste contexto, precisavam mostrar literariamente essa nova pátria de um modo atraente, como um verdadeiro paraíso terrestre. Daí uma escritura como *Iracema*, que apresenta uma índia que, além de meiga e gentil, é bela e integrada com a natureza.

No Modernismo, Mário de Andrade, através da obra *Macunaíma*, mescla o mito indígena a outros mitos, delegando um caráter nacional à literatura brasileira. Valoriza ainda, constituídas nessa cultura, as formas consideradas menores (populares) em sua narrativa. Com isso, o autor rompe com a idéia alencariana que explicava a origem do povo brasileiro, a partir da fusão de duas raças; a do branco e a do indígena, a começar pelo próprio herói da narrativa, um índio preto. *Macunaíma*, ao contrário de *Iracema*, é um herói malandro, feio e “sem nenhum caráter” que vem romper com a tradição de herói emblemático apresentado pelas literaturas até então. No caso de *Macunaíma*, a própria personagem simboliza o povo brasileiro e o caldeamento de três raças, ocorrendo, assim, o resgate do negro que fora renegado pelo Romantismo.

Mário trabalha, ainda, sob uma perspectiva de representação do real, em outro patamar, não se utilizando de uma visão etnocêntrica para caracterizar seu herói. Através disso consegue-se atribuir à literatura brasileira características da função dessacralizante; isto é, obtém-se uma mudança radical no que vinha sendo construído até então, em termos de herói épico, fazendo com que este se constitua num anti-herói, mesmo pertencendo à categoria de mito. As características de *Macunaíma* o trazem para mais perto do mundo real, pois é um herói que, além de feio, comete erros, engana, mente e mata familiares.

No decorrer da análise de *Macunaíma*, constatamos que ele não parodia somente *Iracema*, mas, também, a Carta de Pero Vaz de Caminha a El-Rei, através da Carta pras Icamiabas. Nesta, Mário de Andrade não só mostra ser anacrônico o academicismo da linguagem, como prova aos que o acusavam de futurista, que seus escritos não têm tanto em comum com a vanguarda italiana, pois, ao contrário dessa, busca no passado (mesmo que pela ironia) inspiração para apresentar o povo brasileiro.

A exemplo de *Iracema*, também contextualizamos a análise de *Macunaíma* ao meio social e político. Nesse sentido, verificamos que o processo de industrialização paulista, o movimento citadino, a chegada de imigrantes europeus para trabalharem nas indústrias e nas lavouras de café e, principalmente, a inspiração nas vanguardas européias, formaram o palco ideal para o surgimento de um movimento tão revolucionário como foi o Modernismo brasileiro. E, mais uma vez, percebemos o imbricamento entre o contexto social e a obra literária, já que *Macunaíma* é o reflexo da sociedade que o produziu, apresentando o caldeamento de raças e os falares do povo brasileiro no seu cotidiano, resgatando ainda crenças e ditados populares, lendas e folclore brasileiros, enfim, mostra que merece a designação de rapsódia, pois é uma verdadeira síntese da nação brasileira.

Procuramos aproximar *Iracema* e *Macunaíma*, considerando, sempre, a situação social e política em que ambas estão inseridas. Verificamos que, apesar de apresentarem-se esteticamente diferentes, possuem alguns pontos em comum, como por exemplo, o fato de refletirem o sentimento nacionalista de seus autores: José de Alencar e Mário de Andrade. Ambos expressam claramente o desejo de instituir autonomia à literatura brasileira, utilizando-se da hibridação cultural como ponto positivo e grandioso que se reflete numa maior auto-estima literária. Enquanto Alencar nos apresenta o primeiro brasileiro, Mário nos mostra o caldeamento de três raças, originárias desse povo. Entendemos que tais posições não se tratam apenas de pontos de vista, mas de situações sociais que muitas vezes tolhiam as inspirações de nossos escritores, como a situação de Alencar que se encontrava numa época em que o negro sofria demasiadamente os abusos da discriminação.

Além disso, os autores trabalharam com questões culturais, mostrando como se deu o processo de integração de culturas díspares. Alencar procura delegar a nossa literatura, através da obra *Iracema*, um lugar reconhecido mundialmente. Para tanto escreve numa perspectiva eurocêntrica, europeizando o indígena brasileiro e fazendo com que esse perdesse suas características e sua identidade a ponto de associar-se plenamente à cultura do homem branco. Mário, por sua vez, apesar de inspirar-se nas vanguardas européias, colhendo dessas somente os frutos que lhe são apetitosos, também mostra a desaculturação do índio, porém nos apresenta um sujeito a mais, o negro, mostrando, desse modo, seu processo de integração na cultura *outra*. Ambos, porém, a seu modo, trabalham com questões que remetem à luta identitária de um país de

passado colonial que, por muito tempo, permaneceu à margem dos acontecimentos literários mundiais, vivendo numa condição periférica e discriminatória imposta pela grande metrópole cultural, a Europa.

Os dois autores trabalharam ainda com nuances da realidade social, nos apresentando, ficcionalmente, como se deu o contato cultural entre povos distintos e como cada um dos povos sintetizou a cultura outra com a sua cultura de origem. Diríamos mais, podemos constatar através dessas narrativas o processo de exílio social imposto ao índio e ao negro no início de nossa história e existente ainda hoje. Começemos por *Iracema*. Nesta obra, o que vemos é uma indígena apaixonada pelo colonizador, renegando seu povo e juntando-se ao branco. Temos, ainda, a colonização e a dizimação de povos indígenas. Para completar o triste quadro, a morte de Iracema, rompendo com a possibilidade de uma relação duradoura entre essas duas raças.

Em *Macunaíma*, o quadro não é diferente. Apesar de o herói encarnar o imbricamento da raça negra, índia e branca, mostra também as desavenças existentes entre elas. Macunaíma (preto) provoca a morte da mãe (índia). Mais tarde, o herói (já branco) envenena um anzol de mentira e mata seu irmão Jiguê (*cor do bronze novo*), para, em seguida, recusar-se a salvar a vida de seu outro irmão, Maanape (negro). O que se vê no final da obra é rivalidade e vingança entre os irmãos. Nessa disputa só o mais aculturado à raça branca sobrevive, mesmo que por pouco tempo.

Não estamos querendo dizer com isso que o caldeamento de raças não pode dar certo, não é isso. O que queremos dizer é que os autores das obras em questão trabalharam com um assunto delicado: a “supremacia” da raça branca em relação às outras raças, impondo suas crenças e valores como ideais, desrespeitando, com isso, outras culturas. Vimos isso na ficção do século XIX e na ficção do século XX. Se fizermos uma análise da sociedade brasileira do século XXI, encontraremos pessoas negando suas origens, calcadas na demagogia de raça pura, provando que as obras analisadas além de representarem leituras consagradas, continuam mostrando parcelas de nossa própria realidade.

Após a análise dos textos literários, ficou visível que tanto *Iracema* quanto *Macunaíma* buscaram pela hibridação cultural uma identidade nacional. Para Stuart Hall, “as culturas nacionais são compostas não apenas de instituições culturais, mas também de símbolos e

representações. Uma cultura nacional é um discurso – um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos” (HALL, 2000, p.07). Adaptando a idéia de Hall ao nosso contexto, podemos pensar que *Iracema* e *Macunaíma* trabalharam esta abordagem, pois ambas enfocaram o povo e a natureza brasileiros em suas narrativas, ou seja, através da ficção construíram uma identidade brasileira.

Alencar procurou, através de *Iracema*, construir uma identidade unificada e estável, centrada num nacionalismo exacerbado, numa figura indígena quase divinal e na ocultação de qualquer possibilidade de desajuste. Ele apresentou uma paisagem cultural una e em plena harmonia com a raça e a nacionalidade. Mário de Andrade, com *Macunaíma*, deslocou essa imagem identitária, fugindo do nacionalismo ufanista e da unificação, mostrando um Brasil plural pela personagem do próprio herói. Macunaíma, além de sintetizar três raças numa só pessoa, mostrou-se receptível a outras culturas como aconteceu no momento em que voltou de sua viagem e não achou sua consciência, “então o herói pegou a consciência dum hispano-americano, botou na cabeça e se deu bem da mesma forma” (ANDRADE, 1997, p.110).

Esse episódio mostra igualmente que o herói Macunaíma pode receber a designação do que Hall chama de sujeito pós- moderno, isto é, um sujeito que não tem uma identidade fixa, ele vai se adaptando de acordo com a necessidade, “o sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente” (HALL, 2000. p.13). Apesar da possibilidade de identificação do protagonista de *Macunaíma* com o sujeito pós-moderno de Hall, não podemos deixar de lado o fato de este autor descrever seu sujeito como representante do final do século XX, o que nos autoriza a pensar que Mário de Andrade estava mais do que renovando a literatura de seu tempo, estava preconizando um novo tempo, tanto para o sujeito quanto para a literatura.

Com base no estudo feito, podemos dizer que as obras analisadas trabalham com temas importantes, não só para a literatura, mas, também para o povo brasileiro, enquanto parte integrante de uma sociedade de passado colonial. Estudá-las, permite-nos entender como ocorreu o processo de colonização do autóctone brasileiro, explorado e subjugado pelo colonizador, e o processo de transculturação, bem como a visão discriminatória do estrangeiro para com o morador dos trópicos e com sua cultura, denominada periférica. Visão esta que, mesmo após a

Independência Política, continuou acontecendo e ainda hoje acontece, com uma nova denominação: a de um país subdesenvolvido, de terceiro mundo ou emergente.

Em meio a tudo isso, está a literatura, *plural mas não caótica*, erigindo sua bandeira e mostrando com orgulho uma das suas principais marcas: o elemento híbrido, indispensável aliado à escritura brasileira. Seria impossível dar conta do cadinho cultural de cada raça que faz deste país sua terra, se todas essas formas, características do povo brasileiro, fossem deixadas de lado. Reforçamos, assim, que esse assunto nos oportuniza uma pesquisa muito maior e melhor aprofundada, visto ser ele, ao mesmo tempo, antigo e atual, remontando da colonização aos nossos dias, num contexto globalizado. Desse modo, utilizamo-nos de uma citação de Antonio Candido, em seu texto “Literatura de Dois Gumes”, para reafirmar que muito mais há para ver e a impressão que temos é a de “haver mostrado apenas o vestíbulo, sem entrar no interior da casa”.

BIBLIOGRAFIA

- ALENCAR, José de. *Iracema*. São Paulo: Moderna, 1984.
- _____. *Lucíola*. Porto Alegre: L&PM, 2002.
- _____. *Senhora*. São Paulo: Moderna, 1983.
- _____. *Como e Por Que Sou Romancista*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1998.
- ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*. 19. ed. São Paulo: Martins, 1997.
- ASSIS, Machado de. A Cartomante. In.: _____. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1994a.
- _____. Notícia atual da literatura brasileira - instinto de nacionalidade. In: ASSIS, Machado de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1994b.
- BERND, Zilá. *Literatura e Identidade Nacional*. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1992.
- _____. *Fronteiras do Literário*. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1995.
- BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 36.ed. São Paulo: Cultrix, 1994.
- BAUMGARTEN, Carlos Alexandre. A crítica literária brasileira. In: _____. *A Crítica Literária no Rio Grande do Sul: do Romantismo ao Modernismo*. Porto Alegre: IEL; EDIPUCRS, 1997.
- BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo Brasileiro*. 6. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.
- BUARQUE de Holanda Ferreira, Aurélio. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1968.
- CAMINHA, Pero Vaz de. Carta a El-rei Dom Manuel sobre o Achamento do Brasil. In: CASTRO, Silvio. *A Carta de Pero Vaz de Caminha: o descobrimento do Brasil*. Porto Alegre: L&PM, 1996. p. 76-98.
- CAMPOS, Haroldo de. *O seqüestro do Barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos*. 2.ed. Salvador: FOJA, 1989.
- CAMPOS, Maria do Carmo. *A Matéria Prismada: o Brasil de longe e de perto e outros ensaios*. São Paulo: EDUSP; Porto Alegre: Mercado Aberto, 1999.
- CANDIDO, Antonio. Literatura e Cultura de 1900 a 1945. In: _____. *Literatura e Sociedade*. 7. ed. São Paulo: Editora Nacional, 1985.

_____. *Formação da Literatura Brasileira*. 8.ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1997a.

_____. *Formação da Literatura Brasileira*. 8.ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1997b.

_____. Literatura de Dois Gumes. In.: CANDIDO, Antonio. *A Educação pela Noite e Outros Ensaios*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1989.

_____. Literatura e Subdesenvolvimento. In: CANDIDO, Antonio. *A educação pela Noite e Outros Ensaios*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1989.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas*. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 1998.

CASTELLO, José Aderaldo (org). *A polêmica sobre a Confederação dos Tamoios*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP, 1953. p.20.

CHAVES, Flávio Loureiro. Contribuição de Oswald e Mário de Andrade ao Romance Brasileiro. In: _____. *Aspectos do Modernismo Brasileiro*. Porto Alegre: UFRGS, 1970.

COELHO, Teixeira. *Dicionário Crítico de Políticas Culturais*. São Paulo: Iluminuras, 1997.

COUTINHO, Eduardo. A Crítica Literária na América Latina. In: CARVALHAL, Tânia Franco. *Estudo Crítico da América Latina*. Porto Alegre: Ed. Unisinos, 1997

D'ONOFRIO, Salvatore. *Literatura Ocidental: autores e obras fundamentais*. São Paulo: Ática, 1990.

_____. *Metodologia do Trabalho Intelectual*. São Paulo: Atlas, 1999.

FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 1995.

FISCHER, Luís Augusto. Alguns Custos da Radicalidade: o romance modernista. In: _____. *O Romance Modernista*. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1990.

GREENBLATT, Stephen. *Possessões Maravilhosas*. São Paulo: EDUSP, 1996.

HALL, Stuart. *A Identidades Culturais na Pós-Modernidade*. 4. ed. Rio de Janeiro: DP & A, 2000.

HARTOG, François. *O Espelho de Heródoto: ensaio sobre a representação do outro*. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

HELENA, Lúcia. *Modernismo Brasileiro e Vanguarda*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1989.

_____. A Narrativa de Fundação: Iracema, Macunaíma e viva o povo brasileiro. *Revista Letras*, Santa Maria, n.1, jan. 1991.

_____. Narrando o Brasil: configurações do Brasil na ficção. *Revista Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 31, n. 4, p. 99-110, dez. 1996.

- LOPEZ, Telê Porto Ancona. *Macunaíma* : O herói sem nenhum caráter. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1987.
- MEIRELES, Cecília. *Crônicas de Viagem*. São Paulo: Nova Fronteira, 1998.
- PAZ, Octávio. La Dialéctica de la Soledad. In: ____ . *El Labirinto de la Soledad: Postdata vuelta o el labirinto de la soledad*. 3. ed. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1999.
- PRATT, Mary Louise. *Os Olhos do Império: relatos de viagem e transculturação*. São Paulo: EDUSC, 1999.
- PROENÇA, Manuel Cavalcanti. *Roteiro de Macunaíma*. 6.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.
- PROENÇA, Mário Cavalcanti. *José de Alencar na Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.
- RIBEIRO, Leo Gilson. *O Continente Submerso*. São Paulo: Best Seller, 1988.
- RICHTER, Vanusa Prestes. Viagem: o outro para o outro. In: COLÓQUIO NACIONAL LETRAS EM DIÁLOGO E EM CONTEXTO: rumos e desafios, 2003, Porto Alegre. *Anais...* Porto Alegre: UFRGS/PPG Letras, 2003.1 CD-ROM.
- ROINIK, Suely. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 15 mai.1996. Caderno Mais.
- SAID, Edward. *Cultura e Imperialismo*. São Paulo: Companhia da Letras, 1995.
- SCHÜLER, Donaldo. Correspondência no Território da Conquista. In: BERND, Zilá ; UTÉZA, Francis (orgs). *Produção Literária e Identidades Culturais*. Porto Alegre: Afiliada, 1997.
- _____. "A Guerra de Gregório nos Matos da Conquista". In: SCHÜLER, D. ; PAVANI, C. F. (orgs). *Gregório de Matos: texto e hipertexto*. Porto Alegre: Sagra-Luzzatto, 2000.
- SCHWARZ, Roberto. *Ao Vencedor as Batatas*. 34. ed. São Paulo: Duas Cidades, 2000.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Literatura Brasileira*. 3.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1960.
- SOUZA, Gilda de Mello e. *O Tupi e o Alaúde: uma interpretação de Macunaíma*. São Paulo: Duas Cidades, 1979.
- TODOROV, Tzvetan. *A Conquista da América: a questão do outro*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- VERÍSSIMO, José. *História da Literatura Brasileira*. 5. ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.
- ZILBERMAN, Regina. Mito e Literatura Brasileira. In: FLORES, Moacyr. (Org.) *Negros e Índios*. Porto Alegre: EDIPUCRS,1994. p. 115-133. (História, 2)