

Maria Cristina Pascutti de Oliveira

O Épico em Alencar



MARIA CRISTINA PASCUTTI DE OLIVEIRA

O ÉPICO EM ALENGAR

Dissertação de Mestrado apresentada ao Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" - Campus de São José do Rio Preto, para obtenção do título de Mestre em Letras (Área de Concentração: Literatura Brasileira).

Orientador: Prof. Dr. José Perozim

SÃO JOSÉ DO RIO PRETO
1991



535/91

tB869.09AL
048e

T.535/91

*Algumas pessoas às quais, por
muitos motivos gostaria de agradecer:
Doni, Clíssia, Larissa, Aparecida,
mãe, pai, mano e Celeste. Em especial
agradeço ao Professor José Ferozim
pela orientação e ao amigo Eli pelo
apoio, aos professores Salvatore e
Zêqui, às bibliotecárias da casa pela
colaboração. Finalmente, meus agrade-
cimentos à CAPS pelo apoio financei-
ro.*

Introdução.....	1
I-CONCEITO DE EPOPEIA.....	3
I- Os Elementos constitutivos da Narrativa.....	6
1. Autor.....	6
2. Narrador.....	7
3. Exórdio.....	9
4. Narração.....	14
Fábula.....	17
Caráter.....	25
Personagem.....	26
Tempo e espaço.....	33
Maravilhoso.....	40
5. Pensamento.....	42
6. Elocução.....	42
II- OS ROMANCES INDIANISTAS DE ALENCAR.....	44
1. Ubirajara.....	52
1. Fábula.....	52
2. Análise da Fábula.....	54
3. Características épicas.....	60
1. Narração.....	60
2. Personagem.....	67
3. Tempo e espaço.....	74

4.Maravilhoso.....	75
2.Iracema.....	79
1.Fábula.....	79
2.Análise da fábula.....	80
3.Características épicas.....	83
1.Narração.....	84
2.Personagem.....	90
3.Tempo e espaço	91
4.Maravilhoso.....	94
3.0 Guarani.....	98
1.Fábula.....	98
2.Análise da fábula.....	99
3.Características épicas.....	105
1.Narração.....	105
2.Personagem.....	108
3.Tempo e espaço.....	115
4.Maravilhoso.....	118
III- CONCLUSÃO.....	121
Anexos.....	127
IV- BIBLIOGRAFIA.....	131

INTRODUÇÃO

O presente estudo se propõe a destacar os elementos épicos, em particular o herói dos três romances indianistas de José de Alencar: Ubiraiara, Iracema e O Guarani. A idéia de buscar obras épicas que pudessem ocupar o lugar de epopéia brasileira nasceu durante as leituras e comentários sobre as epopéias clássicas: Iliada e Odisséia de Homero, Eneida de Virgílio e Os Lusíadas de Camões; e diante das críticas aos poemas épicos brasileiros O Uruguai de José Basílio da Gama e Caramuru de Santa Rita Durão, quanto à ausência de nacionalismo. Procurou-se, então, investigar a presença de elementos épicos, segundo os teóricos pesquisados, que estariam presentes nas obras indianistas alencarianas, apesar de terem sido escritas em prosa. Visto que o herói indígena criado por José de Alencar muito se assemelha com os heróis épicos clássicos.

Assim, após uma breve análise e o levantamento das características épicas, procurar-se-á estudar as obras na ordem que possivelmente o autor as teria imaginado, ou ordem essa que nos oferece uma sequência épica-cronológica. A ordem disposta dos "romances-épicos", denominação que se procurará demonstrar, se explica não pela cronologia de publicação, mas pela ordem histórica-temporal, visto que a fábula de Ubiraiara corresponde à época dos primórdios da civilização brasileira, muito antes do descobrimento do Brasil pelos portugueses, encontrando-se na narrativa apenas índios entre índios. No romance Iracema temos a presença de um branco entre índios e o tempo histórico é logo após o descobrimento do Brasil. Em O Guarani, tem-se a presença de um



índio, no início, em meio a uma civilização de brancos, portanto num tempo mais avançado da colonização brasileira.

Para uma investigação interna do texto, tentar-se-á aplicar as funções de V.Propp e A.J.Greimas, e serão usadas para melhor analisar a ação que a narrativa traz. A épica brasileira presente nas obras possui uma outra dimensão que continua além da narração, o que permite que o texto fale por si.

É necessário esclarecer que o produto das pesquisas feitas a respeito do assunto epopéias, das obras indianista e do autor José de Alencar, assim como esse trabalho em si, constituem material para muitos trabalhos e não se pretende esgotá-lo aqui. Muito se poderia falar, ainda, sobre o épico das obras indianistas, sobre a miscogenação das raças branca e indígena, a relação colonizador versus colonizado, cultura versus natureza; porém se restringiu aqui a um breve paralelo entre as três obras de Alencar que possuem características épicas, deixando os demais tópicos para outro trabalho.



I. CONCEITO DE EPOPÉIA

Antes de se falar sobre a estrutura da obra épica, necessário se faz definir o que se entende por épico e epopéia.

A palavra "épica" (grego "epos") significa "feitos-fatos, palavra, discurso, narrativa recitada". Epos" originariamente não indicava um gênero literário, mas uma forma métrica: um poema composto em versos hexâmetros dactílicos, destinado à recitação.

Massaud Moisés⁽⁴¹⁾ faz a seguinte distinção entre poema épico e epopéia: "quando um poema épico alcança representar a totalidade do seu povo, no instante supremo da sua vida, torna-se uma epopéia".

O poema épico tende a buscar uma visão global do universo, evidente a partir da fusão entre o humano e o sobrenatural, procura oferecer uma visão completa da vida e do mundo. Na compreensão do universo reside o cerne da poesia épica. Neste trabalho a palavra épico será usada no sentido clássico: feito, fato; através dos quais o herói é apresentado.

A arte épica, segundo Kayser⁽³³⁾, deriva da situação primitiva de narrar: um fato narrado a um público através de um narrador que é um intermediário entre esse fato e o público. É marcada, por excelência, pela narração, e deve ser um assunto grandioso, sublime e solene. Trata da exaltação das ações heróicas que estão na origem da formação de uma nacionalidade.

Para Bowra⁽¹⁰⁾, poesia épica, ou poema épico "é uma narrativa com certo desenvolvimento e trata de fatos de certa gran-



deza e importância, que se foram buscar à vida ativa, em especial de ação violenta, como a guerra. Causa prazer porque os fatos e as pessoas exaltam a nossa crença no valor dos feitos humanos e na dignidade e nobreza do homem".

Bowra estabelece distinção entre poesia épica "espontânea" e poesia épica "literária". A poesia épica "espontânea" seriam as notas duras e naturais da poesia pura, o canto inspirado, direto e espontâneo do poeta que a cultura não corrompeu. A poesia épica "literária" sugere a poesia elaborada e artificial, que fala das lendas existentes entre os povos, recolhidas por um poeta e contadas artisticamente.

Massaud Moisés⁽⁴¹⁾ classifica as epopéias clássicas em dois grupos. O primeiro é o da epopéia natural, folclórica ou primitiva que se caracteriza por ser anônima e brotar "espontaneamente da alma dos povos jovens" é uma espécie de criação coletiva, da qual o poeta seria o rapsodo ou copilador (Odisseia, Iliada, Cancão de Rolando, Poema del Cid). O segundo é o da epopéia erudita ou artificial: é o produto refletido de uma sociedade evoluída captado por um único poeta, sem o concurso da imaginação popular (Eneida, Os Lusíadas, Divina Comédia).

A distinção feita por Salvatore D'Onofrio⁽²⁰⁾ é semelhante ao de Bowra: fala em poesia épica primitiva, que são os poemas elaborados na fase pré-histórica de uma nação, de autoria desconhecida ou incerta, transmitidos oralmente, e poesia épica reflexa, que foi elaborada por escritor historicamente conhecido e imita poemas épicos pré-existentes, possui finalidade político, moral ou religiosa.



I.1. Os elementos constitutivos da narrativa épica

Segundo Aristóteles⁽⁷⁾, a epopéia, como a tragédia, deve ser constituída por uma ação inteira, com princípio meio e fim, um todo de certa extensão que produz o prazer que lhe é próprio, através dos elementos: autor, narrador e exórdio.

1.0 autor

A palavra "autor", proveniente do latim "auctor", do verbo "augere", significa "fazer, criar, agir". Assim autor é aquele que cria.

Alguns poemas épicos primitivos são de autoria desconhecida, pois se baseiam em mitos ou lendas existentes entre o povo. Várias teorias existem sobre as origens das epopéias. Os estudiosos apontam a tese romântica da "criação coletiva": uma espécie de geração espontânea da alma popular⁽²⁰⁾.

As poesias "reflexas" ou "literárias" são, geralmente, uma coletânea de lendas existentes entre o povo, provavelmente nascidas a partir de um fato histórico e, sobre o qual, a imaginação popular criou mitos e lendas e que a tradição oral perpetuou no espírito do povo. O poeta recria-as, transformando-as em obra literária.

Segundo Hegel⁽³²⁾, "O poema épico, como verdadeira obra de arte, é o espírito de uma época, de uma nação, apreendido pelo gênio individual de um poeta que tome consciência deste espírito e do seu conteúdo como fazendo parte da sua própria intuição e os exterioriza numa obra". Assim, há uma estreita relação entre o



valor de uma obra épica e do seu autor, pois este é quem dá corpo ao espírito épico e não pode ser confundido com o narrador do poema ou do romance. O narrador nunca é o autor, apesar de a narrativa, às vezes, ser em primeira pessoa.

2.0 Narrador

"Canto as ardeas e o verão..."

O gênero épico implica a presença de um narrador, pessoa a quem o autor dá a palavra para narrar o discurso. "O narrador é um ser ficcional autônomo, independente do ser real que o criou. As idéias e sentimentos do narrador não coincidem necessariamente com as do autor⁽²⁰⁾."

O narrador, segundo Raul Castagnino⁽¹⁵⁾, pode adotar diversos "pontos de vista" em relação ao objeto narrado:

- a) onisciente - articula quando convém ao relato ordenando causas e feitos, intervindo com esclarecimentos, anotações, antecipa a conduta das criaturas, seus caracteres, apresenta e prejulga a respeito deles, pois esse narrador sabe todo o acontecido antes da evocação;
- b) observador - observa o objetivável, o mundo físico em que se movem seus personagens; ouve-os e escuta: vê-os atuar, mas não pode antecipar o que passa por suas mentes; não pode seguir o fluxo de seus psiquismos;
- c) personagem - conta em primeira pessoa os fatos, como personagem secundário dos mesmos, mescla-se com suas criaturas e nos acontecimentos: é uma testemunha;
- d) protagonista:- o narrador é o protagonista do relato, e nesse caso a narração pode ser uma autobiográfica.



Nas obras épicas, o narrador inicia a narrativa fazendo a proposição e a invocação em primeira pessoa, havendo, assim, uma fusão de autor e narrador. Na fábula, aparece um narrador em terceira pessoa a quem o autor dá a palavra, desaparecendo a primeira pessoa:

"Canto as armas e o varão..."

"Faz-me lembrar, ó Musa, as causas, que divindade..."

(Eneida. livro I)

"O valor cantarei na adversa sorte,

Pois só conheço herói quem nela é forte."

(Caramuru. canto I)

"Canta para mim, ó Musa, o varão industrioso.

[...]. Deusa, filha de Zeus, conta-nos, a nós também."

(Odisséia. livro I.)

O narrador da epopéia se apresenta apenas como um intermediário entre o fato a ser narrado e o público, uma espécie de contador de histórias. Procura manter-se afastado do fato a ser narrado por se tratar de um passado remoto e imutável que não envolve as suas emoções.

Geralmente, o narrador épico apresenta os fatos acontecidos e descreve os caracteres dos personagens sem se aprofundar no psicológico. Ele tem uma visão global de tudo que vai acontecer, de certa forma, um tanto onisciente, pois, sabe o que vai dentro do personagem, e o que acontece na terra, no céu e no mar.



Para manter-se verossímil com todo esse saber, nas epopeias gregas e romanas o narrador diz-se inspirado pelos deuses, musas, ou alguma outra entidade sobre-humana. Através da Invocação, o narrador torna-se um elemento de comunicação entre a divindade e a humanidade, um depositário do conhecimento dos fatos gloriosos ocorridos nas origens de uma nação.

Caracteriza-se, predominantemente, como o primeiro tipo na classificação de Raúl Castagnino, citada mais atrás, um narrador onisciente, de forma a manipular a organização dos fatos.

O narrador de terceira pessoa, que narra a fábula, em determinadas ocasiões, cede a palavra a uma personagem que narra determinados episódios, de forma que o fato narrado tenha mais vida e aproxime-se de uma situação de oralidade. Na Iliáda, algumas passagens são contadas por Calcas, outras por Nestor; no livro ou canto III da Eneida, o narrador começa em terceira pessoa e no segundo parágrafo dá a palavra a Enéias que relata suas peripetias até o penúltimo parágrafo, numa espécie de "flash back", quando o narrador de terceira pessoa retoma o discurso para fechar a narrativa de Enéias. Em algumas ocasiões o autor coloca o discurso na boca das divindades:

"Canta, ó deusa, a cólera de Aquiles, filho de Peleu...

"

(Iliáda)

"...Juno, tendo no peito a ferida incurável, diz consigo mesma: Terei de renunciar, não posso afastar da



Itália o rei dos teucros?(...) o herói enganado, que
E Juno segue". a sagrada fortaleza de Tróia, errou por

(Eneida. Livro I)

3.0 Exórdio.

O exórdio da epopéia clássica, segundo Aristóteles se
estrutura em três partes: Proposição, Invocação e Dedicatória.O
Exórdio (o começo do discurso - o prólogo) abre caminho ao que
vai seguir e poderá ter um tom de elogio, ou de censura, ou de
conselho.

Proposição

Na Proposição, que é uma antecipação, o narrador anun-
cia o tema da obra, o assunto de seu canto, antecipa o que vai
acontecer numa síntese de passado e futuro, ligando as partes da
narração. Segundo Kayser⁽³³⁾ essa antecipação desenvolveu-se na
epopéia como meio para ligar o extenso assunto, dando uma visão
de conjunto, sem destruir a expectativa do desfecho, pois não re-
vela tudo, apenas um resumo:

"Canto as armas e varão que, expulso pelo destino das
praias de Tróia para a Itália, chegou primeiro ao li-
toral da Lavinia...

(Eneida)



"..., narra-me as aventuras do herói engenhoso, que após saquear a sagrada fortaleza de Tróia, errou por tantíssimos lugares vendo as cidades e conhecendo o pensamento de tantos povos e, no mar, sofreu tantas angústias no coração, tentando preservar a sua vida e o repatriamento de seus companheiros, sem, contudo salvá-los, mau grado seu; eles perderam-se por seu próprio desatino; imbecis, devoraram as vacas de Hélio, filho de Hiperião, e ele os privou do dia do regresso."

(Odisséia. Canto I)

"As armas e os barões assinalados.

Que, da Ocidental praia Lusitana,

Por mares nunca de antes navegados

Passaram ainda além da Taprobana,

Em perigos e guerras esforçados

Mais do que prometia a força humana,

E entre gente remota edificaram

Novo Reino, que tanto sublimaram;

E também [...]

Cantando, espalharei por toda parte,

Se a tanto me ajudar o engenho e arte.

(Os Lusíadas. Canto I)

Essa antecipação pode, às vezes, ser feita, por capítulos, contribuindo para a concatenação do conjunto, mas seu obje-

tivo é dar sentido vivo da unidade e do arredondamento do mundo poético.

Invocação

Na Invocação o narrador pede a proteção de uma divindade, para que o ajude na tarefa de narrar os grandes feitos que estão na origem de uma nação. Homero na Iliáda, Virgílio na Eneida, e Camões n' Os Lusíadas iniciam invocando a Musa, que no caso da epopéia é Calíope, a Musa da bela voz.

"Canta, ó musa...

(Iliáda)

Virgílio inicia a Eneida, invocando as musas.

"Faze-me lembrar, ó Musa, as causas, que divindade foi ofendida...

(Eneida)

"Musa, narra-me as aventuras do herói engenhoso..."

(Odisséia. Canto I)

"E vós. Tágides minhas, pois criado
Tendes em mi(m) um novo engenho ardente ..."

"Dai-me agora um som alto e sublimado;
um estilo grandílo q(u)o e corrente,"



"Dai-me sua fúria grande sonora..."

"Dai-me igual canto aos feitos da famosa..."

(Os Lusíadas. Canto I)

Dedicatória

A invocação vem, normalmente, no início da narração, mas pode ocorrer em outros lugares, quando a ajuda sobrenatural for necessária, como acontece n'Os Lusíadas de Camões.

"Agora tu, Calíope, me ensina

O que contou ao Rei o Ilustre Gama;

Inspira imortal canto e voz divina.

Neste peito mortal, que tanto trama."

"Põe tu, Ninfa, em efeito meu desejo,"

"Banhar-me Apolo, na água soberana;

Senão direi que tens algum receio."

(Os Lusíadas. Canto III)

Em epopéias de cunho religioso, as musas são substituídas pelo Espírito Santo, como no Caramuru e no Uraguai, o poeta invoca esse ser para que o iluminem:

"Santo Esplendor, que do Grão Padre manas

Ao seio intacto de uma Virgem bela,

Se da enchente de luzes soberanas

Tudo dispensas pela mãe donzela,

Rompendo as sombras de ilusões humanas

Tudo do grão caso a pura luz revela;
Faze que em ti comece e em ti conclua
Esta gande obra, que por fim foi tua".

(Caramuru, canto I)

Dedicatória

A dedicatória não é tão comum, mas quando aparece é uma explanação da pessoa ou pessoas a quem o autor dedica a epopéia.

4 - Narração

A narração é a parte central e mais extensa da obra, constitui o enredo ou o relato minucioso da ação praticada pelo herói. O assunto de que trata a epopéia, na narração, está especialmente ligado a acontecimentos bélicos, uma gesta guerreira, ou uma soma de vários atos de bravura, praticados contra todo o tipo de adversários; acontecimentos históricos ocorridos há muito tempo e que se tornaram ou se tornarão lendas com o passar do tempo.

A epopéia é de grande dimensão, o que se justifica por ser, muitas vezes, uma coletânea de histórias homogêneas ligadas por algum ponto: o mesmo herói ou a mesma nação. O conteúdo da epopéia é geralmente a origem de um povo, como diz Lukacs⁽³⁶⁾:

"Em todo rigor, o herói da epopéia não é nunca um indivíduo. Desde sempre, considerou-se como uma caracte-



característica essencial da epopéia o fato de que o seu objeto não é um destino pessoal, mas o de uma comunidade".

De fato, observa-se isso nas epopéias clássicas: Enéias possui as qualidades do povo romano. Ulisses representa o povo grego, Vasco da Gama, em Os Lusíadas, representa o povo português.

O assunto das epopéias é constituído por três fatores: personagem, ação e espaço, que vão determinar o tipo de epopéia, segundo Kayser (33).

A epopéia marcada pela ação é denominada epopéia-evento: é através da ação que a personagem se faz. Por exemplo, a Iliáda, de Homero, caracteriza-se como epopéia-evento, o fato narrado é a ira de Aquiles, desde a sua causa, até ao restabelecimento da honra do herói e à vingança completa da morte de Pátroclo, morte que foi consequência dessa ira. A ação, auxiliada por motivos que a desviam ou retardam, vivifica as personagens, justifica sua existência e dá à obra princípio, meio e fim. A obra de Basílio da Gama, Uraguai é um poema épico de evento ou ação: conta os feitos guerreiros entre portugueses, jesuítas e indígenas.

Outro gênero é a epopéia-personagem, onde, por exemplo, a personagem possui qualidades para dinamizar os fatos. A Odisseia representa esse gênero: Ulisses é um general grego que partiu para um empreendimento guerreiro e teve de se confiar ao mar bravo, voltando vitorioso. Durante sua viagem é perseguido por Poseidon e protegido pela deusa Atena. O personagem possui dimen-



sões máximas e a maioria dos acontecimentos está subordinado a ele. O mesmo acontece na Eneida, de Virgílio, e no poema Caramuru de Santa Rita Durão.

O Terceiro gênero é a epopéia-espaço, onde o mundo se estrutura segundo o fator espaço. A Divina Comédia, de Dante Alighieri, por exemplo, é representante desse gênero: conta a passagem através do inferno, purgatório e paraíso - alegorias artisticamente narradas à maneira épica. A grande gama de personagens, os vários acontecimentos e todos os pormenores estão subordinados ao espaço. Também no poema épico de Camões, Os Lusíadas, predomina o fator espaço; as terras conquistadas pelos portugueses.

Enéias é marcado pelo caráter de lealdade aos deuses, cumpridor de seus deveres, piedoso, Caramuru é o modelo de perfeição humana, inteligente, fiel aos deveres de cristão e bom esposo.

Os três tipos de epopéia se estruturaram da mesma forma, por episódios ou núcleos de narratividade, que, muitas vezes, são separados por longas digressões. O narrador épico, sem pressa de atingir o final da fábula, se estende em descrições pormenorizadas de episódios secundários à ação principal, ou se detém em narrar a origem de objetos, confecções de armas, descrições de lugares e de personagens.

Essa flexibilidade no amarró dos episódios permite uma certa autonomia das partes da epopéia, de forma que um episódio possa ser contado e compreendido isoladamente. Isto se dá porque a poesia épica primitiva era elaborada para que o rapsodo a declamasse perante uma assembléia em sessões alternadas. Assim cada



episódio constitui uma unidade com princípio, meio e fim. A narração deve obedecer uma sequência lógica, partindo de uma situação inicial para se chegar a uma situação final, passando por vários estágios ou etapas: Exposição, intensificação, clímax, retardamento e desfecho.

A ação desenvolve-se numa linha crescente de tensão até chegar ao clímax, que é o ponto culminante, onde se dá a peripécia e o reconhecimento, constituindo o nó. A partir do clímax começa o desenlace, ou desfecho.

Segundo Aristóteles⁽⁷⁾, a obra literária em geral e a tragédia em particular possuem seis partes: Mito (ou Fábula), caráter, elocução, pensamento, espetáculos e música (melopéia). A Fábula tem primazia em relação às outras partes e o espetáculo e a música são específicos da tragédia e não aparecem na obra épica.

1. Fábula

Fábula ou "Mythos" ou "forma" é o elemento mais importante da epopéia. Para Aristóteles⁽⁷⁾ "a fábula é a composição das coisas, isto é, a organização, estrutura e plano geral de todas as partes de uma ação, em ordem a formar dela um todo belo e perfeito".

A fábula compreende a ação: a sequência de fatos ocorridos; ela é o conjunto de acontecimentos ligados entre si e que



nos são comunicados no decorrer da obra. A forma como esses acontecimentos são organizados dentro da obra é chamada "trama" por Tomachevski⁽⁴⁹⁾:

"A fábula opõe-se à trama, que é constituída pelos mesmos acontecimentos da primeira, mas que respeita sua ordem de aparição na obra e a sequência das informações que se nos destinam. Na realidade, a fábula é o que se passou; a trama é como o leitor toma conhecimento dele".

A trama épica começa sempre "in medias res", pelo fato de o narrador contar fatos que se desenvolveram num longo lapso de tempo. Ele começa num determinado momento da fábula e depois deixa uma personagem narrar os fatos, através de um "flash-back", ou um olhar retrospectivo de um personagem contando para outro em forma de lembrança. Às vezes, a intromissão de divindades conversando com o herói é um motivo para narrar algo do passado ou do futuro, ou ainda, com a entrada de um novo personagem, ocorre uma digressão e a narração de fatos passados. Desta forma, muitas ações contemporâneas podem ser apresentadas, ligadas à ação principal, engrandecendo a obra, e variando o interesse do leitor, ou ouvinte.

Observa-se que as epopéias clássicas como a Eneida de Virgílio, começam "in media res": Enéias já se encontra perto de Cartago, fugindo de Tróia destruída, mais adiante, quando é recebido por Dido, que lhe pede para contar sua viagem, então é narrado o início da fábula; na Odisseia de Homero encontra-se três



sequências narrativas: 1-) a viagem de Ulisses, 2-) a viagem de Telêmaco, filho de Ulisses, a Pilos e a Esparta, e 3-) a vingança de Ulisses. No início do poema Ulisses se encontra retido na Ilha de Calíпсо e o início da fábula é contado na Corte de Alcinó, mais tarde, pelo próprio Ulisses ao se emocionar com o episódio do Cavalo de Tróia. Também a Iliáda começa a narração no meio da Guerra de Tróia (Ilion) e conta apenas alguns episódios no nono ano do assédio grego, fatos já conhecidos pelo povo grego e que visavam focalizar o herói Aquiles em suas ações e paixões relacionadas com a participação na guerra de Tróia, antes de sua destruição.

Para que se pudesse ter uma visão mais analítica da fábula, procurou-se aqui apresentar as noções de estrutura fabular dadas por Propp e Greimas, as quais serão aplicadas aos romances analisados. A teoria desenvolvida por esses dois autores apresenta condições de ser aplicada às fábulas dos romances, pois não se pretende fazer, aqui, um estudo mais aprofundado da fábula, mas utilizar-se dos conceitos que melhor puder ajudar na análise

As funções de Propp.

Segundo Propp⁽⁴²⁾ a narrativa é composta de partes específicas e, baseando-se nas funções exercidas pelos protagonistas, destaca as partes constitutivas dos contos maravilhosos e compara-os uns com os outros. Sua teoria considera dois valores: o constante (a função) e o variável (o atributo). As funções fazem parte da estrutura do conto, são unidades estruturais e podem ser encontradas em todos os contos. Isolando-as podemos estudá-lo,



pois elas são a parte fundamental. A ação da personagem definida do ponto de vista de sua significação dentro do desenvolvimento da intriga é o que Propp chama função.

Para Propp, existem trinta e uma funções, ligadas entre si, em ordem, pela causalidade. Tais funções são as seguintes.

1. Afastamento: um dos membros da família se afasta de casa.
2. Interdição: uma interdição é imposta ao herói.
3. Transgressão: o herói, ou a vítima transgride a interdição.
4. Interrogação: O antagonista tenta obter informações.
5. Informação: O agressor ou antagonista recebe informação sobre a vítima.
6. Engano: O agressor tenta enganar a vítima para se apoderar dela ou de seus bens.
7. Cumplicidade Involuntária: A vítima se deixa enganar ajudando o inimigo involuntariamente.
8. Dano: O antagonista causa dano ou maltrata um dos membros da família.
 - 8.1. Falta: falta alguma coisa a um dos membros da família que deseja obtê-la.
9. Pedido de Auxílio: A notícia do dano é divulgada, um pedido ou uma ordem é dirigida ao herói, que parte para reparar o dano.
10. Decisão do herói: O herói perseguidor aceita ou decide agir e reagir ao dano.
11. Partida: O herói deixa sua casa para ajudar a vítima.
12. Prova: O herói passa por uma prova ou sofre um ataque, que o prepara à recepção do adjuvante.
13. Reação do herói: O herói reage às ações do futuro doador.



14. Recepção do Adjuvante: Um objeto mágico ou uma pessoa é colocada à disposição do herói.
15. Deslocação espacial: (transferência de um reino a outro): O herói é conduzido para perto do lugar em que se encontra o objeto de sua procura.
16. Combate: O herói e seu agressor enfrentam-se num combate.
17. Sinal ou Marca: O herói recebe uma marca.
18. Vitória: O antagonista é derrotado.
19. Reparação ou Supressão do dano: O dano inicial é reparado ou a falta suprimida pela aquisição do objeto procurado.
20. Retorno: O herói retorna para sua casa ou reino.
21. Perseguição: O herói é perseguido.
22. Salvação ou Libertação: O herói escapa da perseguição.
23. Chegada Incógnita: O herói chega incógnito ao seu país, a sua casa ou a outro lugar.
24. Falsa pretensão (impostura do falso herói): Um falso herói apresenta suas pretensões infundadas.
25. Tarefa difícil: Uma tarefa difícil é apresentada ao herói.
26. A tarefa é cumprida: O herói vence as provas.
27. Reconhecimento (identificação): O herói é reconhecido graças às suas marcas ou ao objeto que lhe foi dado.
28. Descoberta ou revelação do vilão: O falso herói, ou antagonista, é descoberto e desmascarado.
29. Transfiguração: O herói toma uma nova aparência.
30. Punição: O falso herói é castigado, ou punido.
31. Casamento: O herói se casa e sobe ao trono.



Essas funções foram reestruturadas por outros pesquisadores. Greimas retomou-as de uma forma mais sintética:

A fábula segundo Greimas.

Outros pesquisadores procuraram desenvolver as funções de Propp, Greimas⁽²⁹⁾, em seu livro Semântica Estrutural, retoma as funções de Propp, generalizando-as para sua aplicação nas narrativas em geral. Reduz o número das funções de 31 para 20, acasando as funções que se impliquem mutuamente. Greimas apresenta as seguintes funções:

1. ausência.
2. proibição versus violação.
3. procura versus submissão.
4. decepção versus submissão.
5. vilania versus falta.
6. ordem versus decisão do herói.
7. partida.
8. atribuição de uma prova versus enfrentamento da prova.
9. recepção do adjuvante.
10. deslocamento espacial.
11. combate versus vitória.
12. sinal.
13. dissolução da falta.
14. retorno
15. perseguição versus liberação



16. chegada incógnita.
17. atribuição de uma tarefa versus êxito.
18. reconhecimento.
19. revelação do traidor versus revelação do herói.
20. punição versus casamento.

Greimas ainda agrupou todas as funções em três categorias:

1. funções contratuais: dizem respeito ao estabelecimento e ruptura do contrato entre o indivíduo e a sociedade.
2. funções performanciais: compreendem as três provas a que o herói é submetido: prova qualificante, prova principal e prova glorificante.
3. funções disiuncionais: dizem respeito à ausência do herói e do "bem" alienado da sociedade, e à sua volta ou reintegração na sociedade.

As funções constituem a estrutura da obra que pode ser vista como um todo harmônico e completo, pois, a fábula deve conter um princípio, um meio e um fim, encaixado em três momentos: situação inicial, situação medial ou desenvolvimento, e situação final.

1. Situação Inicial - é a apresentação das personagens antes do início da ação, situação de equilíbrio existente antes do surgimento do "dano". Na situação inicial (SI), as personagens são apresentadas dentro de um contexto espaço - temporal. Se a "fábula" coincidir com a "trama"*, as funções seguem a ordem dada por Propp; se a "trama" não obedecer a uma ordem cronológica, então haverá uma ruptura na sequência das funções. Há



narrativas que se iniciam no meio das ações "in medias res" (o caso das epopéias), e a situação inicial da fábula é informada através do "flash-back".

2. Situação Medial (ou desenvolvimento) - é caracterizada pelo "fazer" da personagem. Um motivo dinâmico** vem romper o equilíbrio da situação inicial - o "dano". O sujeito se encontra numa situação de carência, de "falta".



Este estado de falta ou carência do objeto fará, necessariamente, o herói agir para obtê-lo e inverter o sinal de disjunção, o que se dará no final da narrativa:

S n O
(sujeito unido ao objeto)

A narrativa passa por transformações através da sequência das funções, que vão desde a primeira função - "afasta-

* A trama é a ordem dos acontecimentos tal como são apresentados na obra.

**Tomachevski classifica as ações em motivos estáticos e dinâmicos. Os motivos estáticos nada muda na sequência das funções, os dinâmicos fazem a estrutura da obra.



mento", até a reparação do "dano", com a eliminação do inimigo e a posse do objeto-valor. O equilíbrio será, então, restituído.

3. Situação final - é o desfecho da história: com a posse do objeto - valor não há mais falta ou carência do sujeito; temos, então, S n O. Restabelece-se o equilíbrio inicial e temos a sequência das funções do "reconhecimento" ao "casamento".

Esses três momentos estão ligados à configuração: "introdução, desenvolvimento e conclusão". O primeiro e o terceiro momento são, predominantemente, estáticos ou equilibrados. A ação se concentra no segundo momento, no meio da narrativa, onde temos o "fazer" que transforma o estado disjuntivo (S U O), de carência, em estado conjuntivo (S n O), sujeito em poder do objeto - valor.

Para A.J.Greimas⁽³⁰⁾ a ação é o passar do "querer" ao "fazer", é a realização da trama através do agir da personagem. A ação é, portanto, o "estado medial": a transformação dinâmica, por meio da qual a personagem adquire as qualificações e a competência necessárias para o seu agir. Na situação medial se dá a passagem de um equilíbrio a outro: S n O - S U O - S n O.

O operador da ação se tornará apto para o "fazer" através de um "querer", atribuído de um "poder".

$\text{querer} + \text{saber} + \text{poder} = \text{fazer}$

Esta é a hierarquia dos valores modais, segundo Greimas, a qual orienta o percurso sintático. O "querer" do sujeito o torna apto para cumprir a primeira execução, marcada pela atribuição do valor modal do "saber" ou do "poder" que permitem a realização do "fazer".

O herói, o sujeito da ação, deve adquirir, além do "querer" que nasce de sua vontade própria, o "saber" e o "poder". O "querer" representa a função 10a. de Propp e 6a. para Greimas. - a decisão do herói que aceita ou decide agir e reagir ao dano.

Na função 12a. proppiana, o herói é submetido a uma prova para ver se está qualificado para o "fazer". O "saber" e o "poder" são atribuídos através da função 14a. (de Propp) - recepção do adjuvante: o sujeito se prepara através de um aprendizado para o "saber - fazer", ou recebe um objeto mágico, ou uma pessoa é colocada à sua disposição para o "poder - fazer". Realizadas essas etapas, o sujeito está qualificado para cumprir sua performance.

2. Caráter

Para Aristóteles,⁽³⁾ "caráter é o que nos faz dizer das personagens que agem, que têm tal ou tal qualidade". Os caracteres, que permitem qualificar o homem, são representados pela ação das personagens, que são caracterizadas não só pelo que fazem e dizem, como também pelo que é dito pelas demais personagens, podendo então serem vistas ao nível do ser e do parecer.

Outra forma de identificarmos os caracteres é através dos índices: "índices e informantes têm sempre significados im-

plícitos e implicam uma atividade de deciframento. Dão ao leitor a possibilidade de conhecer o caráter, a atmosfera e as intenções íntimas latentes do autor"(8).

Tais índices são unidades semânticas que nos fornecem significados que nos remetem ao caráter de uma personagem. As personagens que participam da ação são definidas pelo seu caráter e pelos seus pensamentos.

3. Personagem.

A estrutura da fábula pressupõe as personagens, pois são elas que veiculam as idéias presentes na obra e fazem a dinâmica da narrativa. O pensamento do autor se manifesta através do comportamento e das ações das personagens que são seres fictícios vivos dentro da obra.

V. Propp⁽⁴³⁾ dedicou uma parte de seu livro Morfologia do Conto ao estudo da personagem. Segundo sua análise, as personagens se definem por "esferas de ação" das quais participam, são constituídas por feixes de funções que lhes são atribuídas. Distinguiu elementos invariáveis, comuns a todas as narrativas e elementos variáveis, próprios de cada narrativa. Os elementos variáveis são: nomes das personagens, sexo, idade, outros atributos, qualidades externas e caracterizações psicológicas. Os elementos invariáveis correspondem às funções que a personagem pode exercer na narrativa. Tais funções Propp agrupa em "sete esferas de ação das personagens": o vilão, o doador, o auxiliar, a princesa, o herói, o falso-herói e o mandatário.



A.J.Greimas⁽²⁹⁾ retomou os estudos de Propp e apresentou um "modelo actancial" de personagem fazendo uma distinção entre "ator" e "actante". Ator é a personagem que atua nas esferas de ação dentro de um conto, um ser humano antropomorfizado, identificável na narrativa. Os atores são elementos variáveis dentro da obra. Os Actantes são as classes de atores determinados a partir da análise de todos os contos. Os actantes são conceitos abstratos, categorias metalinguísticas, que só podem ser encontrados numa estrutura profunda. São elementos invariáveis, de número reduzido.

O conto é uma articulação de atores, enquanto uma estrutura de actante é um gênero.

A estrutura actancial apresenta uma relação de oposição entre sujeito vs objeto, formando um eixo, onde se manifesta o desejo, um "querer", que leva à procura: o sujeito da ação sente falta de algo, ou quer possuir algo, e inicia um processo de transformação para possuir o objeto desejado:

S	vs	Objeto
(o herói)		(princesa, ou o bem desejado)

Ao lado desses dois actantes surgem mais dois actantes secundários: ajudante vs oponente. O sujeito em busca de seu objeto-valor pode precisar de auxílio, fornecido então pelo ajudante ou doador, como também, o herói pode encontrar empecilhos, re-



presentados pelo oponente, o vilão ou seu ajudante.

Ajudante



Sujeito -----> Objeto



Oponente

O objeto pode, também, centralizar outro eixo sintático-semântico, originando outra dupla actancial: "destinador e destinatário."

Destinador é o ator que funciona como o mandante do objeto e destinatário é aquele a quem se destina o objeto. Vejamos um exemplo: O rei estabelece com o herói um contrato: determina que a princesa se casará com o herói, se este a libertar das mãos do vilão. O rei é o destinador, o herói é o destinatário, pois o objeto (princesa) se destina a ele como recompensa.

Tem-se o seguinte esquema:



O objeto pode ser uma personagem que exerce funções at-
tanciais, ou pode ser "figurativo" ou "noológico": um animal, um
objeto, ou um conceito: amor, felicidade, virtude, fortuna, casa-
mento, etc.

Segundo o modelo narrativo de Greimas⁽²⁹⁾, o sujeito tem
uma função a cumprir e para isso deve ser qualificado, deve ter a
competência para o fazer. Qualidades devem lhe ser acrescentadas
para que se torne capaz de superar e ou vencer a prova principal.
A qualificação do herói pode se dar no início da narrativa, isto
é, ele já está qualificado no começo da ação, ou a qualificação
pode se dar durante a narração, gradativamente.

Se, ao iniciar a narrativa, a personagem já estiver
qualificada, tem-se uma personagem "plana", segundo Foster⁽²⁸⁾ ou
de costumes, a qual é apresentada por meio de traços distintivos
fortemente escolhidos e marcados; por meio, de tudo aquilo que os
distingue vistos de fora. Estes traços são fixados de uma só vez
para sempre, e cada vez que a personagem surge na ação, basta in-
vocar um deles. Tais personagens são facilmente reconhecíveis
sempre que surgem. Permanecem inalteradas no espírito porque não
mudam com as circunstâncias.

Se a qualificação da personagem se der gradativamente,
por um preenchimento progressivo das capacidades para cumprir sua
missão, temos uma personagem "esférica" ou "de natureza". Tais
personagens possuem traços superficiais não identificáveis ime-
diatamente e que não se explicam pelo mecanismo das relações.
Visto que essas personagens sofrem mudanças durante a narração, o
autor deve, a cada mudança de seu modo de ser, caracterizá-la di-
ferentemente, por isso são chamadas personagens "esféricas" e



surpreendem o leitor. Para que a personagem esférica efetue sua "performance", sendo sujeito das ações dinâmicas, deve ser qualificada: adquirir competência específica, conferida pelo "querer", pelo "saber" e pelo "poder".

Antes de agir, a personagem deve definir o seu "querer", mostrando desejo de adquirir o objeto desejado. Deve, então, "saber" como conseguiu-lo e onde encontrá-lo; isso feito, deve possuir os meios para conseguiu-lo.

As qualificações do herói se dão segundo o esquema:

Querer + Saber + Poder = Competência = Performance

(ser) às vezes (fazer)

Adquirida a competência específica, o sujeito está apto para o fazer, para cumprir sua missão, a sua "Performance".

A personagem épica de destaque é o herói, que se tratará a seguir, pois será objeto de estudo na análise dos romances.

O herói

O herói, para Tomachevski⁽⁴⁹⁾ é a personagem que recebe a carga emocional mais viva e acentuada, a qual é seguida pelo leitor com maior atenção e provoca a compaixão, a simpatia, a alegria e a tristeza.

Nas obras mais tradicionais, o herói é construído esteticamente segundo o código da moral e da vida social. O autor



atrai a simpatia do leitor para a personagem cujo caráter na vida real poderia lhe provocar repugnância e desgosto.

O herói épico relaciona-se com o ideal de pessoa, possuidora de valores vitais "puros", de nobreza de corpo e alma, de grande vontade espiritual, grandeza de caráter e visa ao poder, à responsabilidade e à audácia.

Os protagonistas das principais ações épicas são seres de força física e psíquica superior à média humana, são seres excepcionais. Suas constituições são simples, possuem instintos naturais. O valor do herói épico se deve ou ao nascimento nobre (filho de deuses com mulheres humanas, príncipes, herdeiros de trono, fidalgos) ou ao valor guerreiro e dotes intelectuais: virtudes morais e religiosas, beleza física, e às vezes, poderes excepcionais.

Por ser a epopéia "o conjunto das concepções de mundo e de vida de uma nação, por oferecer a imagem do espírito nacional de um povo, numa determinada época"(34), o herói reúne as virtudes da imaginação humana vigentes naquele lugar e tempo.

Por exemplo, Aquiles, na Iliada é um grande guerreiro, recebe a dádiva divina da força corporal. Ulisses, na Odisséia, possui dotes intelectuais, age através da razão e da sabedoria. Nestor personifica a sabedoria guerreira, apesar de sua idade já avançada é indispensável conselheiro aos chefes num empreendimento guerreiro, sabe como dispor as tropas para vencer a batalha. Enéias, como filho de Vênus, além de seu valor guerreiro, possui grande sentimento religioso e virtude moral.

A coragem é a virtude essencialmente épica, pois sendo o assunto da epopéia os empreendimentos guerreiros nacionais, não



há outro motivo que possa levar um herói à luta senão a coragem. Ao herói épico, a coragem é inata e natural, está em sintonia com sua espiritualidade e persegue os fins práticos próprios da epopeia.

Ernest R. Curtius⁽¹⁹⁾ baseado na teoria de Scheeler, define o herói como "um ideal humano, o santo e sábio" e propõe cinco valores fundamentais, em ordem decrescente: a santidade, a intelectualidade, a nobreza, o útil e o agradável, que corresponderão a: o santo, o gênio, o herói, o dirigente da civilização e o artista do prazer". E acrescenta:

"A idéia de herói relaciona-se com o valor vital de nobreza. Herói é o tipo de pessoa ideal, com o centro de seu ser fixado na nobreza e suas realizações, portanto, em valores vitais 'puros' e não técnicos, e cuja virtude fundamental é, naturalmente, a nobreza do corpo e da alma. O herói distingue-se pela abundância de sua vontade espiritual e por sua concentração em face da vida instintiva. É o que faz sua grandeza de caráter. A virtude específica do herói é o domínio sobre si mesmo. Mas a vontade do herói visa ainda ao poder, à responsabilidade e à audácia."

O herói épico, mesmo defendendo uma causa comunitária, é individualista e concentra-se na vida instintiva, obedece seus instintos primitivos e humanos e, às vezes, repele o autoritarismo. Quando falha, é justamente por ouvir seus instintos. Aquiles, por exemplo, não se dobra diante de Agamenão, que também falha,



deixando-se levar por paixões. Enéias se deixa amolecer pelos encantos da rainha Dido, e Mercúrio, por ordem de Júpiter o adverte, ordenando que parta e cumpra sua missão. Por excesso de orgulho, Rolando perde a própria vida.

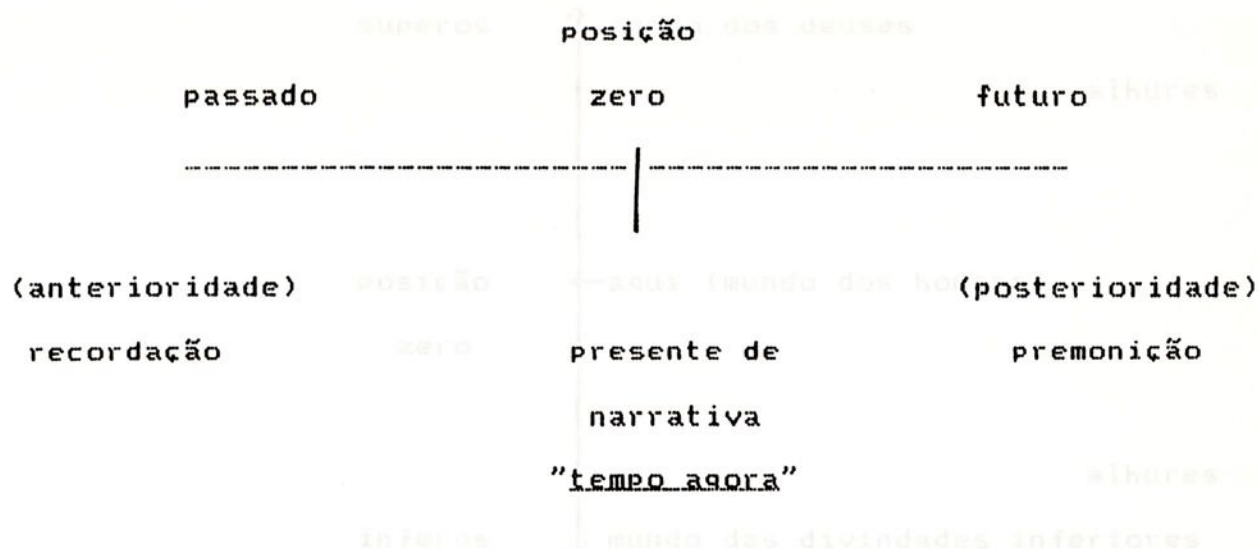
As personagens épicas simbolizam o homem em seu grau mais primitivo, seguindo ora os instintos, ora as necessidades da coletividade e, dessa forma, muitas vezes, lutam contra o destino.

Esse tipo de protagonista encontraremos nas epopéias brasileiras: Caramuru é conhecido pelos índios como alguém que veio do mar, Peri subjuga o valente Loredano, luta contra mais de cem índios aimorés, encena a morte e depois consegue livrar-se do veneno; Ubirajara enverga dois arcos juntos, os quais ninguém conseguia envergar separadamente. Estudaremos, mais à frente, cada personagem, especificamente.

4. Tempo e o Espaço

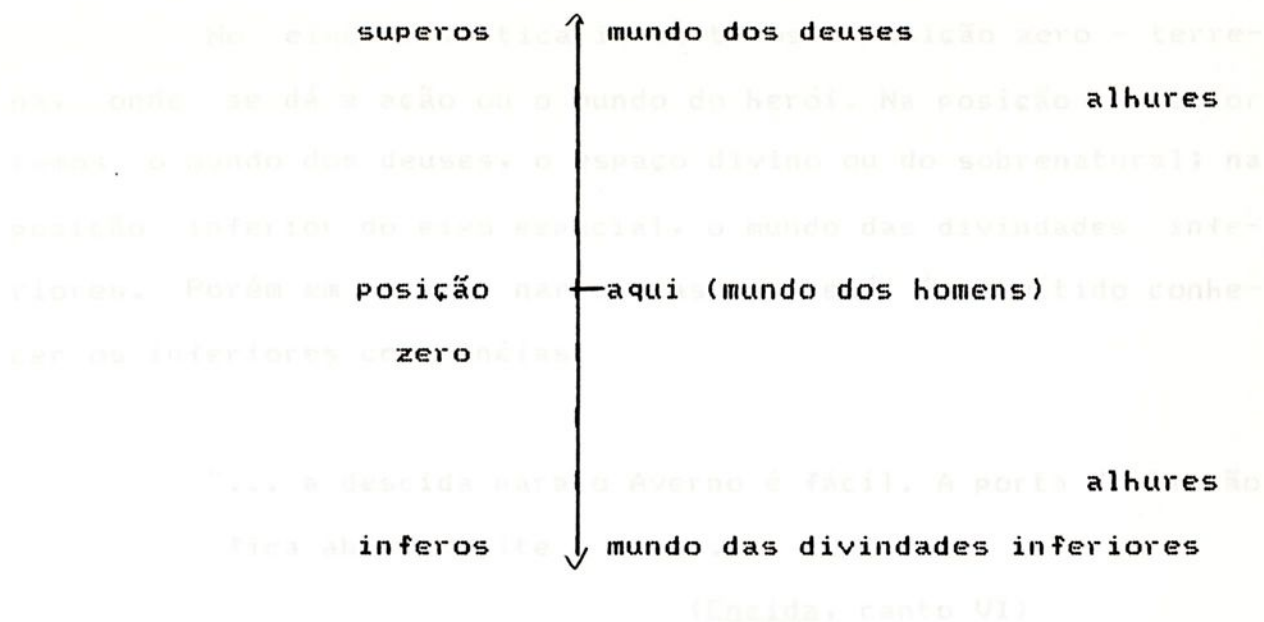
O tempo e o espaço estão interligados. A localização temporal pode ser vista no discurso - enunciado de dois pontos: o "tempo então" (enuncivo) e o "tempo agora" (enunciativo) (31). O "tempo agora" pode ser considerado "o presente da narrativa" - posição zero num eixo de horizontalidade. A partir dessa posição a narração que precede aparece como anterioridade, e as narrativas proféticas ou premonitórias, que se referem ao futuro, se colocam avante.



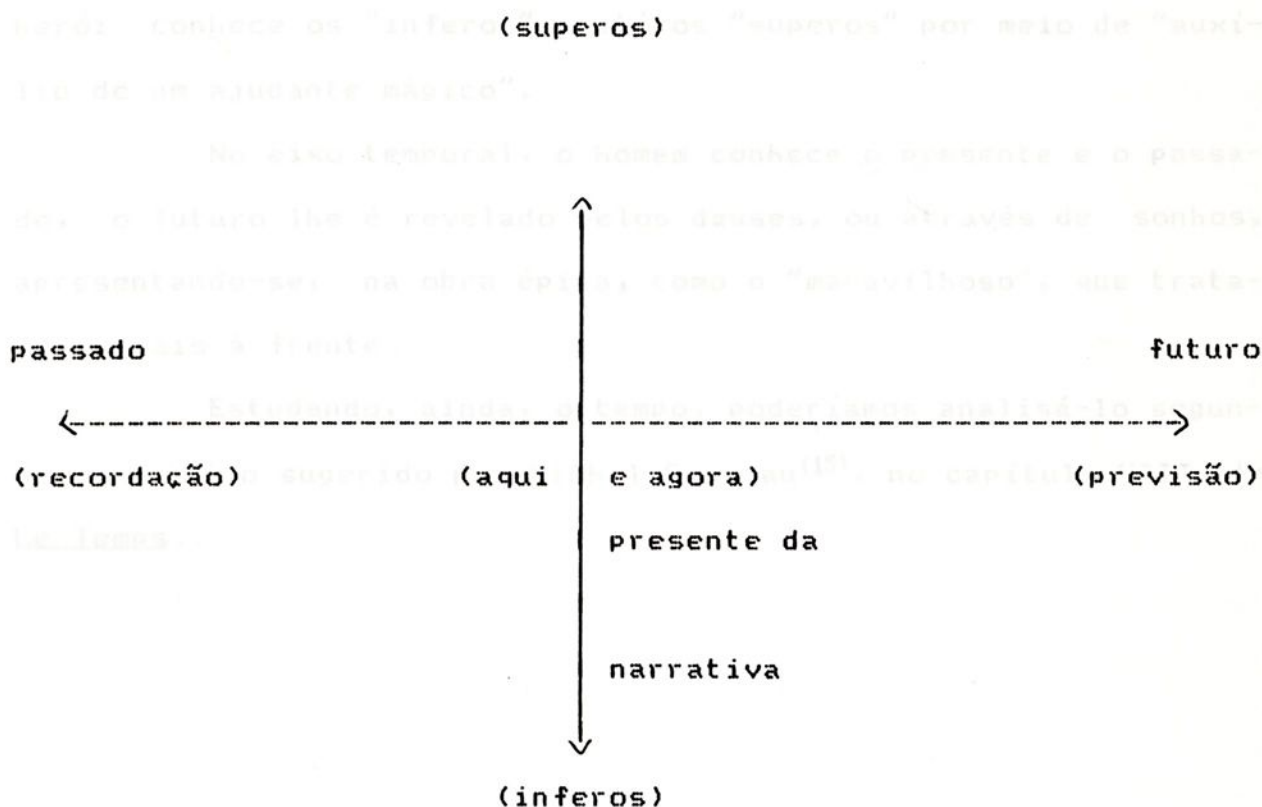


No gênero épico existe uma flexibilidade maior do tempo em relação às demais narrativas, pois articula presente, passado e futuro: o relato do que sucede agora (presente), fato que ao narrá-lo já passou; o relatado do que sucedeu (passado), que pode ser trazido a um ideal presente; o relato do que prevê e profetiza há de suceder (futuro) mas que para poder narrá-lo, deve estar concluído como previsão ou profecia. A posição zero, o presente da narrativa, é onde começa a ação e nesse eixo da temporalidade temos: o passado contado em "flash-back" ou um passado mítico da origem do povo, do lado esquerdo, e o futuro revelado através do maravilhoso, do lado direito.

A localização espacial pode ser vista no discurso - enunciado, assim como o tempo, de dois pontos: o "espaço alhures" (enuncivo) e o "espaço aqui" (enunciativo)⁽³¹⁾. O alhures e o aqui são considerados num eixo de verticalidade como posições espaciais zero.



Como já foi dito, tempo e espaço estão interligados: instalam-se nos eixos da horizontalidade e da verticalidade:



No eixo da verticalidade temos a posição zero - terrena, onde se dá a ação ou o mundo do herói. Na posição superior temos o mundo dos deuses, o espaço divino ou do sobrenatural; na posição inferior do eixo espacial, o mundo das divindades inferiores. Porém em algumas narrativas, ao herói é permitido conhecer os inferiores como Enéias:

Presente

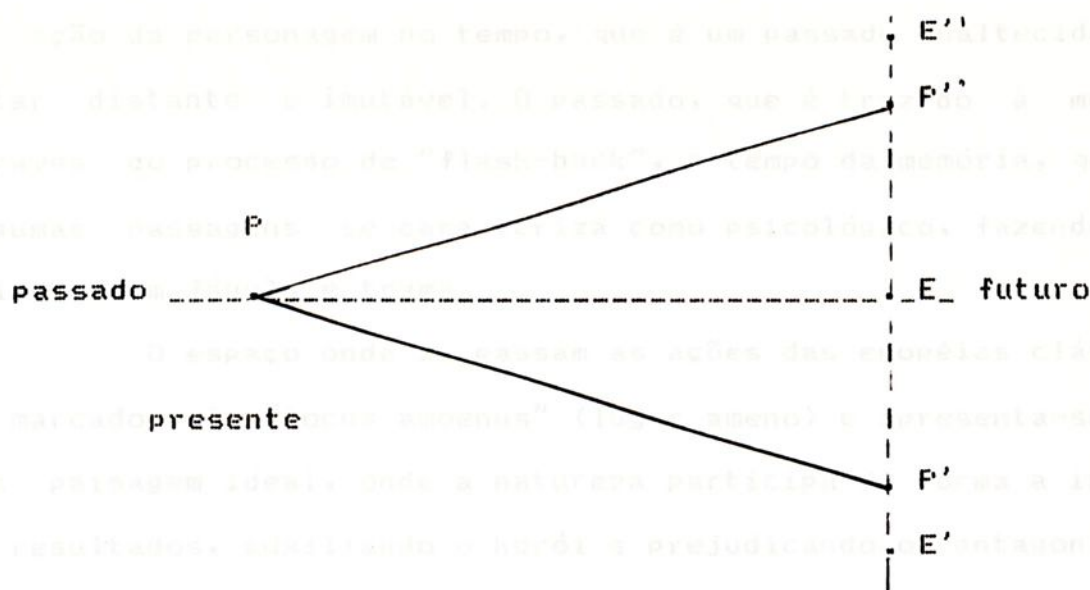
"... a descida para o Averno é fácil. A porta de Plutão fica aberta noite e dia..."

(Eneida, canto VI)

ou ainda na Divina Comédia, onde o herói conhece toda a região dos mortos. Em outros momentos, principalmente nas tragédias, o herói conhece os "inferos" e até os "superos" por meio de "auxílio de um ajudante mágico".

No eixo temporal, o homem conhece o presente e o passado, o futuro lhe é revelado pelos deuses, ou através de sonhos, apresentando-se, na obra épica, como o "maravilhoso", que trataremos mais à frente.

Estudando, ainda, o tempo, poderíamos analisá-lo segundo o gráfico sugerido por Michel Souriau⁽¹⁵⁾, no capítulo VIII de Le Temps.



Uma linha horizontal (imagem do tempo cronológico) é marcada por um ponto E (presente); à sua esquerda é colocado o passado P ; à sua direita o futuro F . Quando o E se tornar presente, P ficará à sua esquerda e se converterá em passado. A recordação de P contemporânea de E será marcada por P' , numa vertical $E-E'$ (a linha das recordações). O P (presente) seguiu a linha oblíqua $P-P'$ para se transformar em memória.

Voltando ao presente P podemos traçar outra oblíqua $P-P''$ sobre a horizontal do tempo cronológico, e, ali, colocar as antecipações atuais a respeito do futuro, que podem ser distintas dos instantes reais que virão.

Na obra épica a linha das antecipações $P-P''$ (superior à horizontal) pode coincidir com a horizontal cronológica, pois no momento da escrita esse futuro já se deu. Da mesma forma o passado, as recordações do passado existentes na epopéia são reais, já aconteceram.

A epopéia narra acontecimentos que se deram num passado remoto. O enunciado se faz de eventos históricos, mitificados pe-

la ação da personagem no tempo, que é um passado enaltecido, por estar distante e imutável. O passado, que é trazido à memória através do processo de "flash-back", o tempo da memória, que em algumas passagens se caracteriza como psicológico, fazendo não coincidirem fábula e trama.

O espaço onde se passam as ações das epopéias clássicas é marcado pelo "locus amoenus" (lugar ameno) e apresenta-se como uma paisagem ideal, onde a natureza participa de forma a induzir os resultados, auxiliando o herói e prejudicando os antagonistas: há belas descrições de bosques, grutas com riachos, a campina viçosa, fauna e flora exóticas, as praias são bem aventuradas.

Nos poemas gregos, a morada dos deuses, o Olimpo, é um céu aberto, paredes de mármore branco com lindos jardins, onde os moradores levam uma vida fácil e de prazeres, os guerreiros cansados e sedentos após uma batalha encontram grutas com água fresca, frutas deliciosas e ninfas ao seu redor.

Na Eneida, de Virgílio, Enéias entra numa imensa floresta para procurar o ramo dourado, uma das condições para entrar no tártaro. O ar é límpido e há árvores com ramos e folhas de ouro:

"Assim como se vê nos bosques, no frio hibernal reverdecem com novas folhas o visco, que não é a árvore que o sustenta, e cujos frutos são da cor de açafrão..."

(Eneida, canto VI, p.97).

"Cumpridas estas prescrições, entregue a oferenda à deusa, chegam aos lugares aprazíveis e às risonhas ve-

redas dos bosques afortunados, morada dos bem aventurados. Um éter mais amplo veste esses campos de uma púrpura; os moradores têm um sol e astros que lhe são próprios..."

(Eneida, canto VI)

Outro exemplo é a desabitada Ilha das Cabras, na Odisseia, no jardim de Alcino, onde há frutas de diferentes espécies: romãs, maçãs, figos, peras, azeitonas, uvas. E árvores que produzem o ano todo porque duas fontes regam os jardins.

A gruta de Calipso fica num bosque de choupos, álamos e ciprestes; quatro regatos atravessam essas campinas, onde florescem violetas e heras. Na Ilha de Siros há abundância de vinhos, não há fome, nem doenças. Na Iliada, o Elísio é a eterna primavera animada pelo murmúrio do vento. A natureza, numa ação de empatia, também colabora nos encontros amorosos: Zeus e Hera escondem-se no cimo do Ida, numa nuvem dourada (Iliada, canto XIV, p.347).

"Então a divina Terra criou debaixo deles uma relva nova, lotos orvalhados, açafraão e jacintos espessos e macios, que os levantaram do solo."

(Eneida, Canto IV)

Juno e Vênus interferem na natureza provocando a chuva para que Enéias e Dido se abriguem numa gruta e se entreguem ao amor (Eneida, Canto IV).

Para a epopéia clássica, a topografia é de grande importância. "Nos momentos críticos e nos pontos culminantes, os sucessos épicos devem ilustrar-se com a suméria designação da localidade, assim como os momentos dramáticos pedem uma decoração"⁽¹⁹⁾. Além da distinção das três partes do mundo (céu, terra e inferno) o épico procura os espaços diversos onde se dá a ação.

Pode-se referir ao espaço, também, considerando-o como: tópico o lugar seguro para o herói, onde habita; atópico o lugar onde se dá ação guerreira, lugar do combate, também onde se encontra o inimigo; e utópico o lugar desejado, sonhado pelo herói.

O relato de ações ocorridas num espaço sobrenatural como o mundo dos deuses ou os infernos e a invocação de musas e outras divindades, não é tudo que a epopéia apresenta de maravilhoso, ocorre ainda marcas mais profundas da ação do sobrenatural.

O Maravilhoso

A epopéia se caracteriza, ainda, pela presença do "maravilhoso", que seria o impacto de forças sobrenaturais nas ações dos heróis, ou a intervenção dos deuses no plano terreno.

O mundo sobrenatural é entendido como o universo dos deuses, da magia dos bruxedos, dos encantamentos, das manifestações parapsicológicas⁽³⁹⁾. Esse maravilhoso deve sempre respeitar as leis de verossimilhança ou ser coerente com a obra.

René Bray, em sua obra: La Formation de la Doctrine Classique en France (1951) (p.235) fala de três formas básicas do maravilhoso: o maravilhoso divino (cristão e pagão), o maravilhoso mágico e o maravilhoso humano.



Essa classificação é menos abrangente que aquela feita por Jean Suberville⁽⁴⁷⁾, em que menciona seis tipos de maravilhoso:

1. O Maravilhoso alegórico seria o fantástico ligado às figuras

1. O Maravilhoso pagão apresenta a mitologia antiga, o deus ex machina das tragédias e comédias clássicas, que se transformou, na Renascença, em linguagem alegórica ou simples ornato.

Tem-se, por exemplo, no canto XI da Odisseia, a descrição do Reino dos Mortos. Ulisses desce ao mundo do inferno e conversa com pessoas já falecidas: Elpenor, um piloto do navio recém falecido suplica-lhe a sepultura, Anticléia a mãe de Ulisses, conversa com o filho e lhe conta as novidades da pátria de Penélope e do filho; Tirésias lhe prediz as futuras aventuras. Ele tem a visão das muitas personagens ilustres do mundo grego.

2. O Maravilhoso fantástico é originado da superstição e da imaginação, pois afasta-se da realidade ou a distorce, manifesta os conflitos do real e do possível.

Essa forma de maravilhoso aparece como o filtro mágico de Tristão e Isolda, os encantamentos das novelas de cavalaria. (hipogrifos, dragões alados).

3. O Maravilhoso cristão está evidente nos "milagres" protagonizados pelos santos e figuras bíblicas. Pode-se observá-lo, no momento da agonia de Rolando quando aparecem anjos. Outro exemplo é o milagre de Ourique em Os Lusíadas.



Como a presença de anjos na agonia de Rolando e o milagre de Ourique n' Os Lusíadas.

4. O Maravilhoso alegórico seria o fantástico ligado às figuras de estilo (alegoria, prosopopéia), próprio da epopéia erudita ou artificial.

5. O Maravilhoso subjetivo é caracterizado pelas alucinações, visão de fantasmas, sentimento de estranheza ou de influência, pressentimentos, sonhos. É uma maneira do escritor cristão utilizar-se do maravilhoso, sem cair nos exemplos mitológicos e pagãos.

Em Caramuru, a índia Paraguassu tem um sonho, onde lhe é revelado o futuro. No Uraguai, Lindóia tem uma alucinação e uma visão do futuro.

6. O Maravilhoso científico é a mais recente forma do maravilhoso, desenvolvido a partir do progresso das ciências nos últimos séculos. Inaugurado pela ficção científica de Júlio Verne, aparece hoje nos filmes que contam a história de futuras civilizações que habitam o cosmo (Guerra nas Estrelas e similares).

O maravilhoso, na epopéia pode-se apresentar como um recurso usado pelo narrador para fazer uma ligação entre o passado e o futuro, uma vez que os fatos narrados compreendem um longo tempo.



5. Pensamento

Pensamento é tudo quanto digam as personagens para demonstrarem o que quer que seja ou para manifestarem sua decisão. O pensamento, que consiste "em poder dizer sobre tal assunto o que lhe é inerente e lhe convém, na eloquência, é regulado pela política e pela oratória"⁽⁷⁾. Através do pensamento o orador demonstra que algo é ou não é, ou aquilo que enuncia uma sentença geral e é através da fala e da ação das personagens que o autor transmite a sua mensagem, o pensamento.

6. Elocução

Elocução é o enunciado dos pensamentos por meio de palavras. Pela elocução, que é um dos elementos essenciais e constituintes de qualquer obra literária, em verso ou em prosa, sabe-se o que é uma ordem ou uma súplica, uma explicação, uma ameaça, uma pergunta, uma resposta, etc

Nesse capítulo procurou-se expor uma breve teoria que será aplicada nos romances indianistas de Alencar com o objetivo de se fazer um levantamento das características épicas dessas obras.



II. OS ROMANCES INDIANISTAS ÉPICOS DE ALENCAR

Antes de se falar nos romances indianistas de Alencar, chamados aqui de épicos, é necessário fazer um breve comentário sobre o indianismo.

Na Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira, indianismo é definido como "simpatia dos índios da América: estilização em literatura dos seus costumes, modos de ser, mentalidade" (53).

No Brasil, o indianismo foi uma tendência do romantismo da era nacional, sobre a qual Alceu Amoroso Lima comenta (35):

"A mais antiga e a mais persistente dessas correntes é a indianista. Costuma ser apresentada como um setor apenas do romantismo. Se a considerarmos, porém, em sua autêntica natureza - de corrente literária, que adota por tema o indígena ou homem nativo de nossas selvas - é fácil ver que vem dos primórdios de nossas letras, pois a carta de Pero Vaz de Caminha é o primeiro documento do nosso indianismo e vem ainda, inspirar, os livros dos mais modernos autores de nossas letras, como vemos, entre outros no Macunaíma de Mário de Andrade. A corrente indianista, portanto, é como um veio d'água que acompanha todo o curso de nossas letras, embora durante o romantismo fosse lançada como a única verdadeiramente representativa da literatura nacional".



Essa tendência ao indianismo que teve início no Romantismo, de forma defensora e idealista, atravessou o século com outras formas de tratamento, chegando ao final do século XX ainda como motivo para temas de ficção.

Por estar a origem do povo brasileiro apoiada sobre o indígena, várias obras procuraram mostrar essa origem de forma enaltecida. Com mais força, isso aconteceu durante o Renascimento e o Arcadismo, no Brasil, quando surgiram obras de valor épico, como o poema "A Frotopopéia" de Bento Teixeira (1601), composto aos moldes de "Os Lusíadas" e que fala da terra brasileira.

Em 1769, José Basílio da Gama publica "Uruguai", um poema lírico-narrativo, que fala da expedição mista de portugueses e espanhóis contra a missão jesuítica do Rio Grande do Sul para executar as cláusulas do tratado de Madrid de 1756. O poema de Basílio da Gama tem como finalidade mostrar a oposição entre a ordem racional do europeu e o primitivismo do nativo: civilização versus rusticidade. Essa dialética coloca o autor numa posição ambígua, defendendo a civilização, embora simpatize-se com o selvagem e o considere mais feliz na sua vida primitiva.

Em 1781, Frei José de Santa Rita Durão publicou o poema "O Caramuru", com intuito de responder ao poema de Basílio da Gama. Retoma o passado jesuítico e colonial, num estilo neocamonianno, estilo comum na época. No poema, destaca-se a preocupação com a etnografia, com a fidelidade histórica e com as diferenças culturais. O assunto é o descobrimento do Brasil no meio do século XVI, por Diogo Álvares Correa, e vários episódios da história do



Brasil: como a política das colônias e as tradições dos nativos. Durão, com habilidade e fluência, metrificava as frases, transformando em versos as informações retiradas dos livros de História. Os sete primeiros cantos narram as características do herói, Diogo Alvares Correa, os costumes dos índios e faz referências à flora brasileira. Os três últimos cantos narram as aventuras do herói em ações que fazem parte da História do Brasil.

Poemas há, ainda, que falam do indígena e descrevem a flora brasileira antes da colonização, como: A Confederação dos Iamoiros, de Domingos Gonçalves de Magalhães, publicado em 1856, o poema inacabado de Alencar, "Filhos de Tupã", em que transparecia uma vontade épica do autor, mas que não será tratado nesse trabalho, visto que seu interesse se limita à prosa alencariana, em especial os três romances indianistas: O Guarani, Iracema e Ubirajara. A escolha dessas obras se justifica por demonstrarem um grande número de características épicas e porque o autor mostrase embebido de um sentimento nacionalista, que se expressa através do nativo americano que construiu.

Influenciado pelo Romantismo, que revelou uma consciência de revolta pelos padrões tradicionais de cultura, Alencar, assim como outros escritores de sua época, procurou exprimir uma concepção própria da vida, refugiando-se no passado. Sua vida mostra o interesse que tinha pelo Brasil e pelos valores nacionais.

José Martiniano de Alencar nasceu em Mecejana, Estado do Ceará, a primeiro de maio de 1829. Passou sua infância na ci-



dade natal. Com dez anos, quando se muda para o Rio de Janeiro, viaja por terra entre o Ceará e a Bahia, numa verdadeira aventura através da natureza. Em 1840, matricula-se no Colégio de Instrução Elementar, onde se mostrou diligente e aplicado, interessando-se especialmente pela língua pátria. Seu tempo era gasto na leitura e releitura das poucas novelas: Amanda e Oscar, Saint-Clair das Ilhas, Celestinas e outras, o que estimulava sua curiosidade intelectual. Em 1843, muda-se para São Paulo para cursar a Faculdade de Direito do Largo de São Francisco. Sem destaque, passa pela Faculdade de forma obscura, pois seu interesse estava nas leituras de autores estrangeiros como: Victor Hugo, Chateaubriand, Lamartine, Bernardin de Saint-Pierre, Walter Scott, Fenimore Cooper, Marryat, George Sand, Dumas. Dos autores nacionais, lê principalmente cronistas: Simão de Vasconcelos, Sebastião da Rocha Pita, Gabriel Soares de Sousa, e os portugueses: João de Barros e Damião de Góis. Em 1846, funda, juntamente com alguns colegas, uma revista semanal intitulada "Ensaaios Literários", onde publica "Pátria de Camarão" e "Questões de Estilo". Em 1848, vai fazer o terceiro ano de Direito em Olinda, quando passa dois meses em sua cidade natal e nasce-lhe o vago plano de escrever O Guarani e Iracema. Volta para terminar o curso em São Paulo, retorna à Corte onde faz carreira jornalística e política.

Como jornalista do Diário do Rio, Alencar cria grandes polêmicas com suas duras críticas a respeito do poema indianista A Confederação dos Tamoios, publicado em 1856 por Gonçalves de Magalhães. Sua crítica tem por alvo o índio brasileiro que aparece no poema de maneira falsa, artificial, irreal, um "mero produto de gabinete". No mesmo ano, Alencar estréia como ficcionista,



publicando Cinco Minutos, em folhetins do Diário do Rio. Em 1857, para provar sua coerência em matéria indianista e sob o influxo das memórias da infância escreve O Guarani, que é publicado em folhetins anônimos no mesmo jornal. O romance foi aceito em todo o país e fez Alencar ficar conhecido, aproveitando o sucesso para encenar as peças "Demônio Familiar" e "Verso e Reverso", duas comédias que agradaram o público da época. O mesmo não acontecendo com a peça "Asas dum Anjo", acusada de imoral.

O escritor cearense lança-se à política, porém não obtém o mesmo êxito que na literatura. É eleito deputado pelo Ceará em 1861 e Ministro da Justiça de 1868 a 1870 e afasta-se da política quando não escolhido para senador do Ceará, sua maior decepção. A carreira política de Alencar é marcada por um extremo anseio de colaborar no progresso da Pátria, associado à vontade de conquistar glórias sociais.

A carreira literária nunca foi interrompida. Ao viajar pelo Ceará, em campanha eleitoral em 1860, contempla a natureza armazenando dados para escrever Iracema, que sai em 1865. Publica ainda: Lucíola (1862), Diva (1864), As Minas de Prata (1865). Publica duas séries de "Cartas a Erasmo" (1865-1867), onde analisa a vida do país, a grave situação interna, dirigindo-se ao Imperador, a quem atribui a responsabilidade por essa crise. Depois da desilusão política dedica-se à literatura, publicando O Gaúcho (1870), A Fata da Gazela (1870), O tronco do Ipê (1871), Sonhos d'Ouro (1872), Iil (1872), Guerra dos Mascates (1874), Ubiraiara (1874), Senhora (1875). Monta, ainda, a peça "O Jesuíta", que não atrai muito público. Com os insucessos políticos e literários, acrescido de uma doença pulmonar, Alencar refugia-se na Tijuca,



depois de passar uma temporada na Europa, e morre em dezembro de 1877.

Pelo volume de sua obra, Alencar é o maior ficcionista romântico, contando com uma grande variedade de temas e um estilo eloquente e espontâneo. O ato de escrever provinha de uma fonte interior, atividade que o acompanhou em todos os momentos.

Considerando o momento em que Alencar escrevia sua obra, é importante ressaltar que o Brasil se tornara um país independente e o espírito nacionalista que pairava era muito forte. Esse escritor cearense, que já demonstrara seu amor à Pátria e sua aversão ao estrangeiro, procurou manifestar seu orgulho nacional por meio da literatura, onde apresenta um índio idealizado, extremamente elevado, um objeto digno do orgulho de um brasileiro romântico. Ele, que acusava Gonçalves de Magalhães por fabricar um herói, acaba por fazer o mesmo. O entusiasmo pelo nativo fez com que Alencar exagerasse em sua caracterização. O autor de O Guarani, que no prefácio da primeira edição de Iracema, se dizia um exímio conhecedor da língua dos selvagens, excedeu-se na caracterização do selvagem e apresentou, na carta ao Dr. Jaguari-be (anexo I), uma explicação para seu indianismo:

"O conhecimento da língua indígena é o melhor critério para a nacionalidade da literatura. Ele nos dá não só o verdadeiro estilo, e até as menores particularidades de sua vida. É nessa fonte que deve beber o poeta



brasileiro, é dela que há de sair o verdadeiro poema nacional, tal como eu o imagino".

Está mais clara, ainda, sua vontade em fazer uma epopéia, quando diz, nas cartas sobre A Confederação dos Iamoiós, publicadas em 1856, antes do aparecimento de O Guarani, que "se algum dia fosse poeta e quisesse cantar a sua terra, faria tudo por esquecer a sua condição de homem civilizado para aprender nas matas a nova forma de poesia digna da natureza americana". Em outra passagem das cartas, fala que poderia escrever um poema, "mas não um poema épico, um verdadeiro poema nacional, onde tudo fosse novo desde o pensamento até a forma, desde a imagem até o verso. A forma como Homero cantou os gregos não serve para cantar os índios; o verso que disse as desgraças de Tróia e os combates mitológicos, não pode exprimir as tristes endeixas do Guanabara e as tradições selvagens da América".

A forma encontrada por Alencar é a prosa, uma prosa poética e carregada de figuras, por meio da qual exprime o espírito nacional. Uma epopéia em prosa, que encontramos dividida em três romances épicos: O Guarani, Iracema e Ubiraiara.

Sob a perspectiva histórica, Alencar seguiu uma trajetória inversa, pois o primeiro romance indianista, O Guarani (1856) fala de um selvagem vivendo próximo, e mesmo junto, da civilização. O segundo, Iracema (1865), fala de um branco entre selvagens, Martim. No terceiro, Ubiraiara (1874), fala dos selvagens entre si: não ocorre a presença do branco. Tem-se, portanto, um retrocesso cronológico: Alencar escreveu em 1874 a origem e



qualificação de um herói, o indígena, do qual já narrara aventuras em 1856, em O Guarani. Em Iracema, o escritor revelaria o caráter dessa raça através de uma personagem feminina. As qualidades força e coragem do nativo americano, foram destacadas em Ubiraiara, o valor moral e de caráter, em Iracema e a performance, em O Guarani.

Alencar já ambicionava construir um poema épico-indianista ou americanista, desde o projeto de "Os filhos de Tupã". Mas, por ser um escritor essencialmente prosador, de acentuada sensibilidade lírica, opta pela prosa e cria uma obra cíclica composta pelos três romances, assim vista se for deslocada da sua cronologia, o que se fará no presente trabalho. Para que se aprofunde nessa discussão, é necessário que se analise cada obra separadamente.

II.1. UBIRAJARA

1. Fábula

Dos três romances indianistas de Alencar, o *Ubirajara* foi o último a ser escrito. Foi publicado em 1874, nove anos depois de *Iracema* e dezoito anos depois de *O Guarani*. Nesse romance, só o índio ocupa a cena. Nele aparece o índio entre índios, na época anterior ao descobrimento do Brasil pelos brancos. Aqui os selvagens são diferentes dos bárbaros descritos pelos historiadores do período colonial, pois aqui eles tinham alma e belas virtudes.

A fábula conta uma lenda tupi sobre a origem da nação ubirajara, que existia no tempo do descobrimento, nas cabeceiras do rio São Francisco.

Jaguarê, "o mais feroz jaguar da floresta", está à procura de um adversário com quem possa medir-se e merecer o título de guerreiro. Jaguarê é filho de Camacã, chefe da valente nação dos araguaia, "nenhum guerreiro brandiu jamais essa arma terrível, (a lança de duas pontas) que sua mão primeiro fabricou". Finalmente encontra em Pojucã, que é uma contração de uma frase, segundo Alencar, significando "Eu mato gente", filho de Itaquê, chefe dos tocantins, um digno rival para poder provar as suas qualidades de homem valente e forte.

Na luta, ambos, Jaguarê e Pojucã, mostram-se fortes e corajosos. "Cada um dos campeões pôs na luta todas as suas forças, bastante para arrancar o tronco mais robusto da mata. Ambos, porém, ficaram imóveis". Na valentia, agilidade e força não havia



diferença entre eles. Cada um queria ter a honra de ser o vencedor, mas é Jaguarê que vence e solta o grito de triunfo: "Eu sou Ubirajara, o senhor da lança, o guerreiro invencível". Pojucã torna-se prisioneiro de Ubirajara e é colocado em sua cabana como escravo.

Ubirajara é noivo de uma índia de sua tribo, Jandira, e só espera a ocasião de obter um nome de guerra para se casar. Porém, ao procurar um adversário, conhece Araci, "Grande Estrela do Dia", índia tocantim e, enamorado de sua beleza, esquece Jandira, oferecendo-a como noiva de túmulo* para Pojucã. Sem saber que Araci é irmã de Pojucã, Ubirajara candidata-se à mão da filha de Itaquê. Após vencer os demais candidatos, o chefe araguaia, ao tomar Araci como esposa, revela seu verdadeiro nome e é reconhecido como o vencedor do filho do próprio Itaquê. O chefe Tocantim quer vingança, liberta o hóspede para que volte como Ubirajara e lute. Da mesma forma, o chefe araguaia liberta Pojucã para que lute ao lado da nação tocantim.

A nação tocantim deve enfrentar a tribo tapuia que procura fazer aliança com Ubirajara, este não aceita, pois cada tribo deve vingar a sua causa separadamente. Na luta entre os tocantins e os tapuias, um menino, Pahan, fere os olhos de Itaquê com uma seta. Itaquê fende a cabeça do chefe Canicrã.

Pojucã deve ser o sucessor de Itaquê, mas não consegue manejar o arco chefe. O pai, frustrado, oferece o arco ao chefe da nação araguaia, Ubirajara, que, sem dificuldades, enverga os

*a noiva de túmulo faz parte dos costumes indígenas que Alencar foi buscar nas lendas das tribos americanas. A tribo vencedora oferecia uma das mais belas virgens para servir o prisioneiro antes de seu sacrifício.



dois arcos separadamente, então pede para ligarem os dois arcos e os enverga, causando a admiração de todos os tocantins e assume o posto de chefe, tomando assim Araci como esposa tocantim e Jandira como esposa araguaia.

2. Análise da Fábula do Romance Ubiraiara

Depois de abordar os conceitos de função no capítulo I deste trabalho, quando se viu as três situações da estrutura da Fábula: Situação Inicial - situação de desequilíbrio, ou falta; Situação medial - a passagem de uma situação de desequilíbrio para uma situação de equilíbrio, através da ação das personagens, e Situação Final - reequilíbrio da situação; passa-se, agora à parte prática do trabalho, aplicando os conceitos estudados ao romance Ubiraiara de José de Alencar.

A trama coincide com a fábula do romance: o autor apresenta os fatos na ordem do tempo cronológico; assim, o leitor toma conhecimento deles na ordem em que eles aconteceram.

Situação Inicial - Ao iniciar a trama do romance Ubiraiara, há uma ordem a cumprir.

1a. função - ordem: segundo as leis da nação araguaia "para ser aclamado guerreiro por sua nação, o jovem caçador deve conquistar o título com uma grande façanha".

2a. função - carência - o índio Jaguarê não possui o título de guerreiro e deseja obtê-lo por meio de uma luta com um adversário.



(Jaguarê) (título de Guerreiro)

3a. função - partida - para encontrar um adversário à sua altura em força e coragem, Jaguarê parte à procura de um adversário.

Os animais ferozes não são o inimigo que procura, pois Jaguarê, o grande caçador, já cansou de caçá-los para alimento. Procura agora um inimigo "terrível para vencê-lo em combate de morte e ganhar nome de guerra".

Afastado de sua tribo, em campo inimigo, portanto, lugar atópico, onde o herói estaria, de alguma forma, mais vulnerável, Jaguarê sofre uma falta: conhece Araci, a estrela da manhã, e se apaixona por ela.

4a. função - prova qualificante - Jaguarê encontra o adversário que esperava - Pojucã ("Eu mato gente"), igualmente forte e corajoso, vem de outras lutas e depara-se com o herói. Há um combate entre os dois.

"Cada um dos campeões pôs na luta todas as suas forças, bastante para arrancar o tronco mais robusto da mata. Ambos, porém, ficaram imóveis (...). O tufão passa bramindo sem agitá-los".



5a. função - êxito - Jaguarê vence, dá o grito do triunfo e leva Pojucã como prisioneiro para mostrar sua superioridade à nação araguaia.

6a. função - marca - Jaguarê é aclamado guerreiro e recebe o nome de Ubirajara (senhor da lança), recebe junto o arco que só ele consegue envergar porque ele mesmo o construiu.

Ubirajara conhece o valor de seu prisioneiro e deixa-o em sua cabana, pois sabe que Pojucã é de grande caráter e não fugirá. Oferece-lhe Jandira como esposa de túmulo.

O herói, Ubirajara, conquistou o título e é, agora, o mais forte entre os araguaia: recebe, então, o poder de governar a nação. Somente ele consegue envergar o arco de Camacã, seu pai, isto lhe caracteriza como uma marca.

Na situação inicial ocorreu uma falta que não foi reparada: Jaguarê conheceu Araci, por quem se apaixonou. O chefe araguaia não tem paz porque seus pensamentos estão na índia tocan-tim.

"... a noite desceu em sua alma. Só a estrela do dia pode restituir-lhe a alegria que o abandonou".

(Ubirajara, cap. III, p. 116).

Tem-se, então, a situação medial.



Situação medial - A ação é, então, reiniciada. O herói parte em busca do objeto valor, Araci.

2a. função - falta - O herói deseja obter Araci, índia tocantim, como esposa.

3a. função - partida - Ele parte na direção da nação tocantim, onde é recebido como hóspede.

4a. função - disfarce - Como hóspede, o herói adota o nome de Jurandir, que significa o que veio trazido pela luz.

10a. função - cúmplice - Araci reconhece o visitante, mas não disse nada a ninguém a respeito de sua identidade e o motivo que o havia trazido ali.

11a. função - ordem - Para Jurandir casar-se com Araci deve tornar-se servo do pai, Itaquê, e lhe prestar serviço até o momento das provas.

12a. função - prova - Os candidatos à mão de uma índia tocantim, depois de servirem o pai da moça por algum tempo, devem provar sua coragem, sua força e caráter através de uma série de provas.

13a. função - vitória - Jurandir vence os demais candidatos no combate nupcial, provando ser o mais corajoso, o



mais forte e melhor caráter.

14a. função - revelação - Os anciãos tocantins decidem que o vencedor, antes de receber a recompensa, deve identificar-se, uma vez que fora recebido como hóspede e agora pertence à nação. O herói revela-se como Ubirajara, o grande chefe da nação araguaia e narra o episódio em que conquistou o título vencendo Pojucã. O noivo de Araci é, então, reconhecido como o matador de Pojucã, filho de Itaquê e irmão de Araci.

15a. função - perseguição - Ubirajara, após revelar-se, é considerado ofensor dos tocantins, que desejam se vingar, da possível morte de Pojucã, o herói deve lutar contra a nação tocantim.

16a. função - retorno - Ubirajara volta para a tribo araguaia para preparar-se, pois haverá uma luta entre as nações tocantim e araguaia.

A morte de Pojucã deve ser vingada pelos tocantins, e o chefe araguaia deve permitir-lhes a vingança. Ubirajara solta Pojucã para lutar ao lado de seu povo.

Nesse ponto da fábula, a nação tapuia ataca aos tocantins para vingar a morte do Pajé causada por um incêndio provoca-



do por Pojucã.

17a. função - combate - tocantins e tapuias batalham até que os dois chefes sejam derrotados. Canicrã (chefe tapuia) é morto por Itaquê, que fica cego com a flechada do menino Paham.

Com o chefe tocantim cego, um outro chefe deve ser escolhido, alguém que envergue o arco da nação tocantim. Pojucã é chamado, mas não consegue êxito na prova que lhe é imposta; sendo então chamado Ubirajara, cuja força Pojucã já conhecia.

18a. função - prova glorificante - Ubirajara atende ao chamado do pai de Araci e consegue envergar o arco. Não só o arco da nação tocantim como também os arcos das nações tocantim e araguaia juntos.

19a. função - vitória - o chefe araguaia é o vecedor, o mais forte entre os guerreiros das duas nações.

Situação final - Desfecho

20a. função - reconhecimento - Ubirajara é o chefe da nação tocantim e da nação araguaia, recebe Araci como esposa tocantim e Jandira como esposa araguaia.



21a. função - recompensa- do casamento de Ubirajara com Araci e Jandira, forma-se a grande nação ubirajara.

3.Características épicas do Romance Ubirajara

O valor épico do romance Ubirajara pode ser visto, retomando a definição de Bowra⁽¹⁰⁾ quando diz que "poema épico é uma narrativa com certo desenvolvimento e trata de fatos de certa grandeza e importância, que se foram buscar à vida ativa em especial de ação violenta, como a guerra", acrescenta ainda o prazer na exaltação à crença nos valores humanos: a dignidade e a nobreza. Deduz-se, daí, que a função das epopéias clássicas era tornar conhecidos os acontecimentos gloriosos sobre a origem de uma nação e perpetuar a crença nas virtudes dos heróis.

A obra em questão retrata uma época anterior ao descobrimento do Brasil pelos portugueses e uma terra habitada apenas por selvagens, sem a presença do homem branco. Os habitantes nativos dessa terra primitiva são apresentados por Alencar como bárbaros canibais, como poderia supor quem lesse os primeiros historiadores; mas ao contrário, possuem bom caráter, vivem em comunidades governadas por líderes e regidas por normas.



1. Narração

O narrador de Ubirajara inicia a obra em primeira pessoa, na Advertência:

"Chamei-lhe de lenda..."

"Faço estas advertências..."

(Ubirajara, p. 97 e 98)

Ao iniciar a ação no capítulo um, o narrador apresenta os fatos em terceira pessoa e assim permanece até o final: esse narrador é onisciente, sabe tudo o que acontece, até mesmo o que sentem as personagens:

"O lábio de Jandira emudeceu, mas o peito soluçou.

A virgem conheceu que o amor de Ubirajara retirava-se dela e que de todo perderia se o não defendesse."

(Ubirajara, p. 115)

"É em seu coração de guerreiro que Pojucá sente as garras do Anhangá ..."

(Ubirajara, p. 116)

Seguindo processo semelhante a Homero, na Odisséia, quando o narrador cede a palavra a Nestor para contar os grandes feitos de Ulisses, o narrador de Ubirajara cede a palavra a um personagem, Pojucá, que conta como o herói, Ubirajara, vence-o na luta:



"Pojuçã alçou mão em sinal de que desejava falar, e todos escutaram com respeito o herói, ainda maior na desgraça."

- Guerreiros araguaiaes, ouvi a voz de Pojuçã, vosso inimigo, que afronta a ira dos fortes e despreza a vitória dos fracos.

Pojuçã, [...] jamais encontrou guerreiro que resistisse à força do seu braço invencível."

(Ubirajara, p. 109)

Numa outra passagem, a personagem herói assume a palavra para narrar seus feitos, mas o faz em terceira pessoa:

"Jurandir é moço; ainda conta os anos pelos dedos e não viveu bastante para saber que os anciãos [...], onde o último cedro se ergue mais frondoso e robusto, porque recebe a seiva de seus avós."

(Ubirajara, p. 128 e 129)

O assunto da obra é a origem da nação ubirajara - que, segundo Gabriel Soares⁽⁴⁶⁾, teria existido no tempo do descobrimento, nas cabeceiras do Rio São Francisco - através dos feitos guerreiros do índio Jaguarê, depois chamado Ubirajara. Narra a lenda sobre a origem épica do povo ubirajara, através da união de duas outras nações: araguaia e tocantim.



Há vários pontos épicos e mitológicos que devem ser destacados no assunto da obra Ubirajara:

- 1º) o uso da liga vermelha, distintivo que trazia Araci para marcar sua situação de moça solteira.
- 2º) a virtude da hospitalidade era uma das mais veneradas entre os indígenas, um traço nobre do seu caráter.
- 3º) a disputa pela noiva, feita entre os candidatos, que deviam servir ao pai da noiva durante algum tempo para provar que eram capazes de sustentar a filha. A prova final era carregar uma tora de madeira com o peso equivalente ao dela, denominada "figura da noiva". Ritual semelhante ocorria entre os gregos da antiguidade, quando o noivo fingia um rapto, quando deveria correr carregando a noiva até entrar na casa⁽¹⁶⁾.
- 4º) o costume da noiva de túmulo: uma virgem era oferecida pela tribo vencedora ao prisioneiro de guerra na véspera de seu sacrifício, como esposa de túmulo. Entre os egípcios também havia esse costume, porém a noiva era enterrada junto com o prisioneiro.
- 5º) o envergamento dos arcos: Ubirajara é reconhecido como o mais forte entre os araguaiaes depois de envergar o arco de seu pai. Também entre os tocantins prova sua força envergando o arco do chefe Itaquê. Essa passagem é semelhante à da Odisseia, quando Ulisses, disfarçado de mendigo, é reconhecido por Telêmaco ao envergar o arco e atirar (Eneida, Canto XXII).

O mito do herói também faz parte do assunto de Ubirajara, representado pela figura do guerreiro do mesmo nome, um indígena, através do qual Alencar quer fazer uma exaltação do selva-



gem brasileiro. Para tal, atribui-lhe qualidades extraordinárias e dá-lhe forças para empreender, com êxito, difíceis tarefas. Através do mesmo processo usado na epopéia e na origem das lendas, ele passa do plano de simples personagem de ficção para o plano mitológico.

Alencar, no final da obra, faz uma breve explicação, numa perspectiva épica, do futuro da nação ubirajara:

"As duas nações, dos araguaia e dos tocantins formaram a grande nação dos Ubirajaras, que tomou o nome do herói.

Foi esta poderosa nação que dominou o deserto. Mais tarde, quando vieram os caramurus guerreiros do mar, ela campeava ainda nas margens do grande rio"

(Ubirajara, p. 171)

O grande rio é o São Francisco, onde se encontrava a nação ubirajara quando o homem branco (os caramurus) chegou. Esta nação indígena estaria nas raízes dos povos que formaram o povo brasileiro.

Quanto à estrutura, a fábula do Ubirajara é constituída por uma ação inteira e completa, que se desenvolve em nove capítulos, onde são narrados acontecimentos bélicos e gloriosos do povo que deu origem à nação brasileira, um dos motivos que classifica o romance como uma epopéia brasileira.



A estrutura da obra Ubiraiara é próxima da estrutura das epopéias clássicas: contém invocação, proposição e narração, características essas já levantadas no primeiro capítulo. Numa introdução que o autor denomina "Advertência", encontramos uma apresentação do romance diferente da proposição que, em geral, é uma antecipação. Aqui o autor prepara o leitor para o que vai ler, procura despertar sua atenção para o valor da obra enquanto lenda da "pátria indígena", levantando um pouquinho a cortina que oculta os motivos da narrativa:

"Este livro é irmão de Iracema."

"Chamei-lhe de lenda como ao outro. Nenhum título responde melhor pela propriedade, como pela modéstia, às tradições da Pátria indígena."

Quem por desafio percorrer estas páginas, se não tiver estudado com alma brasileira o berço da nossa nacionalidade há de estranhar entre outras coisas a magnanidade que ressumbra no drama selvagem e forma-lhe o vigoroso relevo."

(Ubiraiara, p. 97)

3. Proposição

Nessa "advertência" o autor invoca a consciência nacionalista do leitor, pedindo-lhe que se abstenha de preconceitos para que absorva a imagem do indígena, a qual será mostrada. Essa invocação, semelhante ao prólogo do Teatro Greco-Romano, é marcada pela "Capitatio benevolentiae", por meio do qual o autor pedia que sua obra fosse julgada e analisada sem preconceitos.



Em seguida, ainda na "Advertência", o autor faz a proposição, que seria uma antecipação do que será narrado; ele se propõe a descrever os indígenas com índole e caráter admiráveis, possuem valores levados ao extremo, seus costumes são descritos de forma poética, seus traços são generosos e cavalheirescos, os sentimentos nobres e castos.

"Como admitir que bárbaros, quais nos pintaram os indígenas, brutos e canibais, antes feras que homens, fossem suscetíveis desses brios nativos que realçam a dignidade do rei da criação?"

(Ubiraiara, p. 97)

A narração é constituída por uma ação completa com exposição, intensificação, clímax e desfecho, como já analisamos no capítulo anterior. O elemento mais carregado de características épicas, nas obras de Alencar, é a personagem.

2. Personagem

A persoangem veicula as idéias do autor, e na epopéia, por excelência, o herói leva toda a carga de atenção.

O herói, na metodologia greco-romana, era considerado um semi-deus - filho de um deus ou deusa e um mortal, como, por exemplo, Hércules, Aquiles e Enéias. Esse conceito, com o tempo, estendeu-se aos homens que se tornaram célebres por alguma razão



excepcional: força física, coragem, valores guerreiros. O herói é o produto ideológico de uma cultura, na medida em que se constitui num reflexo das reivindicações de uma sociedade.

No romance Ubirajara, o personagem principal, que no início da narrativa é chamado pelo nome da Jaguarê, e é qualificado como guerreiro após um agir (vence Pojucã). Era, pois, norma nas tribos indígenas, o costume de conferir ao mancebo que fizesse prova real de seu esforço e coragem, através de uma grande façanha, o título de guerreiro.

Jaguarê, após vencer o valente Pojucã numa demorada luta, leva-o prisioneiro e cativo, para dar provas de sua força e coragem. Durante um ritual araguaia, Jaguarê torna-se guerreiro e recebe o nome de Ubirajara (o senhor da lança).

O sujeito-herói adquire a competência através dos três elementos: querer + saber + poder - que lhe dão a competência para realizar o fazer (performance).

Jaguarê	Ele sa-	Pode ven	Recebe o	Adquirida a competência, agora o herói está qualificado e pode cumprir sua missão, realizar a Performance.
guer ob-	he que	cer Poju	título	
ter o tí	deve en	cã e o	de "guer	
tulo de + contrar + faz, após = reiro" -->	um ini-	uma luta	(compe-	
guerrei-	migo	de vári-	tência)	
ro	forte e	as horas		
	vencê-			
	lo			

Estando qualificado para sua missão, a personagem Ubirajara não sofre alterações durante a obra. Temos, portanto, uma personagem plana, marcada com as características: "forte", "valente", "corajoso". Mantém-se assim marcado até o final da obra, não surpreendendo o leitor em momento algum. É uma caricatura do

indígena idealizado por Alencar, caricatura esta criticada por ele mesmo na obra de Gonçalves de Magalhães, Confederação dos Iamoi.

As personagens são criadas pelo autor, que pode ter-se baseado na vida real para criá-las. Segundo Antonio Cândido, no seu artigo "A personagem do romance", se o romance for história poderá trazer uma personagem tratamento como a pessoa real, baseando-se em provas.

Mauriac⁽¹²⁾ classifica a personagem segundo o grau de afastamento da realidade:

1. um disfarce leve do romancista, presente na memória do escritor.
2. uma cópia fiel das pessoas da realidade - reprodução de um escritor retratista.
3. inventadas a partir da realidade como dado inicial.

A lógica do romance impõe alguns limites, pois a narrativa deve ser mais coerente do que a vida real.

As personagens indígenas de Alencar são resultados da fantasia do autor a partir de dados genéricos dos selvagens reais existentes no Brasil, na época do descobrimento, e descritos pelos historiadores. O herói de Alencar também sofre as influências da formação clássica do autor, haja visto que lia Victor Hugo, Chateaubriand, Lamartine, Bernardin de Saint-Pierre, Walter Scott, Fenimore Cooper, etc.

Ubirajara é um indígena na roupagem, nos costumes e na bravura, mas é um herói cavalheiresco no caráter e nos ideais. É um herói brasileiro moldado no herói das epopéias clássicas, tal



como Aquiles, Ulisses, Enéias, Rolando e outros. Retomando o que já se falou no primeiro capítulo deste trabalho, quando se caracterizou o herói das epopéias clássicas, observa-se que a personagem do romance Ubirajara - Jaguarê, que recebe o nome Ubirajara quando é qualificado como guerreiro, no início da obra é caracterizado como o mais forte e o mais valente entre os mancebos da nação araguaia, mais feroz que o animal mais perigoso da floresta, o qual já cansara de vencer em suas caçadas. "Jaguarê, o mais feroz jaguar da floresta".

O nome Jaguarê é composto de "Jaguar" - a onça, e o sufixo ê - que na língua tupi reforça enfaticamente o sentido da palavra a que se liga. Jaguarê, segundo o próprio romancista, significa, pois, a onça, verdadeiramente onça, digna do nome, por sua força, coragem e ferocidade.

Com o título de guerreiro que o herói recebe após grande façanha, recebe também o nome de Ubirajara - composto por Ubi-rá- que significa vara, lança - e jára - o senhor, e vem a ser lanceiro, ou o senhor da lança.

"- Eu sou Ubirajara, o senhor da lança, o guerreiro invencível que tem por arma a serpente."

A lança, que nessa passagem é comparada à serpente, era confeccionada pelos guerreiros da nação ubirajara com paus tostados muito agudos, de mais ou menos três palmos, suas pontas eram



como punhais. Essas armas eram usadas tanto na caça como na guerra. Empunhar e usar uma lança são marcas de virilidade e valentia do herói, do lutador e não de um simples iniciado.

Como os heróis das epopéias clássicas: Aquiles, Ulisses e Enéias, Ubirajara também é marcado pela nobreza do nascimento: é filho de Camacã, o maior chefe araguaia e por hereditariedade seria o chefe sucessor de Camacã, o pai. Assim como os heróis homéricos, Ubirajara era protegido de Tupã, o deus de sua nação, que lhe permitia escolher a virgem entre as mais formosas da tribo para se casar, mesmo que o pai já a houvesse destinado a outro, "se o chefe a deseja, a vontade de Tupã é que lhe pertença".

Porém, o herói selvagem possui valor guerreiro como Ulisses e Aquiles. Confeccionou, como fez Ulisses, um arco que só ele pode envergar, lançando as flechas certeiras. Possui, também, como Aquiles e Enéias, caráter e virtudes morais. Não lhe bastava ser herdeiro do maior chefe pela tradição, queria merecer a posição pela sua própria força pois era o mais valente. Ao receber, pelas mãos do pai, o arco que somente este envergara, Ubirajara diz:

"- Camacã, tu és o primeiro guerreiro e o maior chefe da nação araguaia. Para a glória de Jaguarê bastava que ele se mostrasse teu filho no valor, como é teu filho no sangue" (p.111)



Seus valores representam os valores e tradições de seu povo. Deseja ser o mais forte para melhor liderar seu povo, em defesa do bem da coletividade indígena. O conjunto dos traços do personagem herói o faz homem completo. Seu modo de pensar, de sentir e de agir são comuns ao seu povo, porém nele são elevados ao grau máximo.

Na tribo Tocantim, Ubirajara é recebido como hóspede. Ubirajara possuía, ainda, beleza física, aquela mesma beleza de Enéias por quem Dido se apaixonou. Jandira, a noiva escolhida por ele, depois de ser abandonada não aceita outro noivo tornando-se cerva da esposa Araci.

Araci, quando conhece Jaguarê, na floresta, diz:

"— Araci vai..., pois nunca seus olhos viram mais um belo caçador."

Ubirajara luta por uma causa coletiva e um bem individual, conciliando-os no final. A primeira é manter o poder da nação araguaia, e o segundo é o casamento com Araci, uma índia da tribo Tocantim. Ele representa o chefe ideal, sem autoritarismo, respeita os direitos de cada um: dá a Pojucã (prisioneiro vencido em luta) os direitos de prisioneiro, oferece-lhe a noiva de título, e, depois de saber que é o irmão de Araci, liberta-o para lutar ao lado de seu povo. O chefe araguaia não interfere na batalha entre Tocantins e Tapuias, deixa que os Tapuias vinguem o mal cometido por um Tocantim.

O herói parte de sua tribo para conquistar Araci (a estrela do dia), uma índia Tocantim que conhece no momento em que



procura um inimigo valente para vencê-lo em combate. Araci apresenta o bem individual do herói. Para conquistá-la ele participa do ritual tocantim como servo do amor; trabalhando para o pai da noiva por algum tempo. E depois submete-se a prova final para recebê-la como esposa.

Na tribo tocantim, Ubirajara é recebido como hóspede. Sua vida fora dali fica incógnita, não sabem quem ele é, nem que nome tem. E com o pseudônimo de Jurandir (o que veio trazido pela luz) o herói deve ser novamente qualificado para receber Araci como noiva. Entre os demais candidatos a esposo da noiva tocantim, o chefe araguaia deve provar sua força, sua agilidade, robustez e paciência.

Entre outras provas, Jurandir deveria carregar um tronco de madeira, onde estava entalhada uma figura de mulher, com o peso aproximado da noiva e untado com gordura para escorregar na mão do guerreiro. Ele deve levar o tronco, defendendo-o dos outros até um lugar seguro para provar que tem condições de defender a mulher em ocasiões de perigo.

Entre os gregos da antiguidade existia um costume semelhante. Ao casar-se, "a rapariga não entra por seus pés na nova habitação. É preciso que o marido a arrebate simulando rapto, que ela dê alguns gritos e as mulheres finjam que a guardam".

Para provar sua paciência e constância para suportar sereno as mortificações das mulheres e as importunações das crianças, o guerreiro deve colocar a mão dentro de uma cabaça repleta de formigas saúvas famintas. Com um sorriso nos lábios, Jurandir realiza e vence a prova.



Ubirajara é o herói clássico, apolíneo, qualificado para uma nobre missão e investido de atributos eufóricos (beleza, valor, nobreza de sentimentos, etc.). Quando parte para um empreendimento em busca de um bem individual (o casamento com Araci), nosso herói vence, obtendo a recompensa e ainda conquista um bem coletivo: a união de tocantins e araguaias, formando o povo ubirajara, nova raça que dá origem ao povo brasileiro, como Enéias, que, ao conquistar Lavinia, une troianos e latinos, de onde surge a raça romana.

O bem individual (Araci) e o bem coletivo (a supremacia de sua nação) do herói de Alencar são conquistados por seus dotes físicos e morais e através do respeito imposto pela força e caráter. Com seu domínio de chefe, concilia os dois amores: a esposa araguaia, Jandira, e a esposa tocantim, Araci. Para corresponder ao ideal de herói cavaleiresco, Ubirajara repara todos os danos: liberta Pojucã; entrega o menino tapuia, Pam, para que a justiça fosse feita através de Itaquê; designa Jandira também como esposa.

Na estrutura do trio amoroso: Ubirajara, Jandira e Araci, como aparece no Caramuru, de Santa Rita Durão: Diogo, Paraguassu e Moema, com conseqüente morte de Moema, no mar, no desespero pelo amor de Caramuru; ou ainda como aparece na Encida: quando Dido morre pela ausência e abandono de Enéias; como aparece também na Odisseia: Calipso é abandonada por Ulisses, que parte para o encontro com Penélope; em Ubirajara, a índia Jandira, escolhida como noiva por aquele que seria o chefe araguaia, é abandonada por ele e procura a morte através da fuga. Porém, seu final é menos trágico e mais romântico: é recebida pelo herói co-



mo esposa araguaia. Os valores das ações de Ubirajara e Araci são os valores de uma nação, representando a unidade e a harmonia do povo brasileiro.

Araci é a personagem feminina, objeto das buscas, e o motivo da ação épica do herói. Possui os dotes da heroína das epopéias clássicas. Seu nome significa - estrela do dia, é filha do chefe da nação tocantim, portanto de origem nobre entre os selvagens, tal como Ubirajara. A origem nobre é característica épica dos heróis que formarão uma nova nação.

A união dessas duas personagens, ricas em características épicas, forma uma nação valente que mais tarde irá formar o povo brasileiro.

3. Tempo e o espaço.

O tempo do enunciado é passado: as ações se deram num passado remoto em relação ao presente da narrativa. A sequência é cronológica, salvo um único momento em que aparece uma volta ao passado para explicar o motivo pelo qual os tapuias queriam vingar-se dos tocantins (p.157).

Há, ainda um salto para o futuro, no momento em que Ubirajara narra o que aprendeu dos tupinambás, uma espécie de previsão do futuro.

Quanto ao espaço, as ações se realizam com a participação de uma natureza abundante. A descrição do "locus amoenus" é tal como as epopéias clássicas: rios, florestas, animais selvagens:



"ora veados saltam das moitas de ubaia e vê retoucar na grama, zombando do caçador"(p.99).

"o rugido do jaguar abala a floresta"(99)

"respondeu o ronco da sucuri na madre do rio e o urro do tigre escondido na furna"(p.100).

"A copa frondosa ramalhou como as palmas do coqueiro ao sopro do vento, e o tronco gemeu até a raiz".

A participação da natureza numa forma de empatia. As personagens estão sempre sendo comparadas com os animais pela força, pela agilidade, pela rapidez. Também na ornamentação e vestimenta dos selvagens a natureza está presente: o cocar de penas coloridas que distinguia as tribos, a liga vermelha que cingia a perna de Araci, as redes feita de puro algodão, e as armas.

4. MARAVILHOSO

A epopéia clássica se caracteriza também, como já vimos, pela presença do maravilhoso pagão, que seria a ação de forças sobrenaturais nas atividades dos heróis, como, por exemplo, um sonho, uma visão, uma aparição misteriosa, por meio dos quais é feita uma previsão do futuro. Esse episódio tem a função de ligar passado e futuro. Retomando a classificação do maravilhoso



feita por Suberville⁽⁴⁸⁾, onde temos o pagão, o cristão, o fantástico, o alegórico, o subjetivo e o científico. Encontramos no romance épico de Alencar, Ubirajara, o maravilhoso alegórico.

O herói selvagem, no momento em que é recebido como hóspede pelos tocantins, conta os fatos que lhe ocorreram em suas andanças, e entre eles, as crenças das nações tupinambás que viviam nas praias e que acreditavam que um dia, viriam pelo mar, homens brancos, chamados caramurus.

A história do romance se passa numa época, antes do descobrimento do Brasil pelos europeus, e o que o herói conta é uma visão de futuro em relação ao tempo narrado. Os tupinambás fazem uma previsão da chegada do homem branco nas terras brasileiras:

"Que preparei Guiné, Santo embocaba."

"Os pajés dos tupinambás lhe disseram que nas águas do pará sem fim vivia uma nação de guerreiros ferozes, filhos da grande serpente do mar.

Um dia esses guerreiros sairiam das águas para tomarem a terra às nações que a habitam; por isso os tupinambás tinham descido às praias do mar para defendê-las contra o inimigo."

(Ubirajara, p. 130)

A nação tupinambá desceu para as praias para defendê-las dos inimigos.

Jurandir, nome que Ubirajara adotara quando estava entre os tocantins, contou muitas coisas aos anciãos, mostrando



grande sabedoria. Os mais velhos ficaram admirados com o juízo prudente de guerreiro jovem e acreditaram que ele fosse o "filho do Sumé", mandado por seu pai para correr as terras que o "sábio" tinha visto em sua mocidade.

Sumé era uma personagem lendária, a quem os índios atribuíram poderes pela sua aparição misteriosa entre eles, quando teria ensinado algumas noções de agricultura. Sumé, que teria desaparecido também misteriosamente, mais tarde, é identificado pelos jesuítas como São Tomé.

No poema Caramuru de Santa Rita Durão aparece, também, uma referência a Sumé.

"Mas da memória o tempo não acaba,
Que pregara Sumé, Santo emboaba."

Sérgio Monteiro (Caramuru, Canto III. LXXX, p.89)

Nas notas de Caramuru, Santa Rita Durão diz que o padre Nóbrega refere-se ao Apóstolo São Tomé.

Encontramos também outra referência ao apóstolo no "O Poema sobre o cultivo da Raiz Brasileira" de José Rodrigues de Melo traduzido por Sérgio Monteiro Zan em sua tese de doutorado.

"... Sê-me favorável, ó Dídimo,
parte excelsa do sacro senado;
tu que, quando os doze padres,
lumes claríssimos do universo,



deliberaram sobre os altos feitos

a serem os realizados com os sagrados ritos,

tendo tirado à sorte os povos escuros da Aurora.

Levaste a luz celeste às plagas do Oriente.

De lá, penetrando nos longos bosques do Brasil miste

reza a fama que tu, descoberta a raiz,

tinhas dado ao povo os víveres e as leis.

E, já que aquele que cultiva os campos do Brasil

adora reverente as tuas relíquias dirige,

aqui presente, a este que canta os teus dons:

pois, tendo-te por condutor,

nossas Comenas prosseguirão com êxito,

por mais intrincada e áspera que seja a estrada."

Sérgio Monteiro Zan comenta essa invocação a São Tomé que destaca a antiga crença de que o santo, em uma das suas andanças evangélicas, teria chegado ao Brasil, para ensinar aos índios o cultivo e consumo da mandioca.

Rocha Pita fala da possibilidade do apóstolo São Tomé ter vindo não só ao Brasil, mas em toda a América, anunciando a doutrina católica***.

***Rocha Pita. "De ser o Apóstolo São Tomé o que no Mundo Novo pregou a doutrina evangélica, há provas grandes, com o testemunho de muitos sinais em ambas as Américas: na castelhana, aquelas duas cruces que em diferentes lugares acharam os espanhóis com letras e figuras, que declaravam o próprio nome do apóstolo, como escrevem Joaquim Brulio, Gregório Garcia, Fernando Pizarro, Justo Lipsio, o bispo de Chiapa; e na nossa portuguesa América, os sinais do seu báculo e de seus pés, e a tradição antiga é constante em todos estes gentios de que eram de homem de largas barbas, a quem com pouca corrupção chamavam em seu idioma Sumé. Acrescenta que viera ensinar coisas de outra vida e que não sendo deles ouvido o fizeram ausentar." Rocha Pita História da América Portuguesa. 1952.p.47 e 48).

II.2. IRACEMA

1. Fábulas

Iracema, a lenda do Ceará, foi escrita em 1865, oito anos depois de O Guarani. Trata-se de uma narrativa extremamente lírica, por meio da qual Alencar canta a beleza de Iracema e da terra brasileira.

Iracema, uma índia tabajara vivia em sua tribo como a virgem consagrada ao deus Tupã, e somente ela conhecia o segredo da bebida que provocava os sonhos. Um dia, quando estava na floresta, na hora da sesta, depara-se com um estrangeiro, Martim, um português jovem e bonito que se perdera ao sair para caçar, fica admirado com a beleza da selvagem, que lhe acerta uma flecha. Iracema, ao ver a imobilidade do estranho, tira-lhe a flecha e o conduz à cabana do pajé, servindo-lhe água e comida.

Martim narra sua história e permanece entre os tabajaras por alguns dias, apesar do ódio de Irapuã, o chefe guerreiro dos tabajaras. Com a chegada de Caubi, irmão de Iracema, o estrangeiro parte para o encontro do amigo Poti, a qual se perdera na mata. Irapuã, temendo a invasão dos brancos, ataca-os fazendo-os recuar. Iracema, apaixonada por Martim, e sentindo sua tristeza, serve-lhe a bebida entorpecente. Envolvido nos sonhos, ele ama Iracema, que, fascinada por seu amor, se entrega toda a ele. Quando Martim parte com Poti, Iracema acompanha-os e luta contra seu próprio povo para defender o esposo.

Nas praias dos pitiguaras, Iracema e Martim têm dias de felicidade, mas a saudade da terra natal faz o europeu e a selva-



gem se afastarem. Diante do abandono do esposo, Iracema vai se definhando e morre de tristeza, deixando um filho; Moacir, Martin toma o filho, após enterrar a esposa ao pé de uma palmeira, e parte para a Europa, de onde retorna com uma expedição colonizadora.

2. Análise da fábula

No início da fábula tem-se uma situação inicial de equilíbrio: Iracema é a escolhida entre as virgens tabajaras como a mais formosa, para consagrar-se ao deus Tupã. Está qualificada para a missão de fabricar a bebida do deus através da planta, para servir aos guerreiros durante os rituais. Ela identifica-se com a natureza, à qual está perfeitamente integrada. Suas ambições estão em sintonia com as normas da vida tribal, cujos valores são incontestáveis. Seus anseios limitam-se ao que a natureza pode oferecer e a obediência às normas da tribo não lhe pesam. Situação Medial: O surgimento de Martin, um guerreiro branco, vem romper esse equilíbrio, despertando na selvagem a curiosidade por outros mundos: o mundo do amor.

Para Iracema inicia-se o conflito entre ser deusa e ser mulher. Para ser mulher e lutar pelo amor, precisa agir contra os padrões da tribo, uma vez que Martin, por ser de outra cultura, não tem planos de abdicar de seus interesses e assimilar a cultura indígena. Iracema resolve romper com sua tribo e lutar pelo amor de Martin e o ama, resolvendo segui-lo; portanto, assume as consequências da opção. Engana seu povo e luta contra os próprios

guerreiros tabajaras para defender Martim, "tudo sofre por seu guerreiro e Senhor". Com espírito combativo e de forma submissa, Iracema vive ao seu lado, contribuindo para afirmar-lhe a superioridade.

Como deusa, a selvagem excedia em qualidades; como mulher e esposa, não é bastante para realizar-se com Martim e seus anseios são frustrados. O espírito combativo da selvagem rende-se diante do amor vago e indiferente do estrangeiro. O objeto de seu desejo passa a ser a causa de seu sofrimento. Também Martim não se realiza, pois seu amor não supera a diferença racial, e a ligação entre as duas culturas só se dá com a morte de Iracema, a miscigenação se concretiza num terceiro elemento: o filho.

Situação final: A convivência de Iracema entre os inimigos pitiguaras é hostil; como consequência ela perde sua segurança e sua alegria, ao escolher ser apenas mulher em lugar de ser deusa. Busca na morte a recuperação de sua condição de deusa e sua total integração à natureza - tornando para a terra, de onde tudo brota e para onde tudo retorna. O gesto de entregar o filho para o pai é a constatação de que os dois (pai e filho) realizariam o sonho de união entre as duas raças, sonho idealizado por Iracema.

Pode-se aplicar aqui as funções de Propp retomadas por Greimas, já comentadas no primeiro capítulo deste trabalho, e reduzidas ao número de vinte, por estarem mais adequadas à obra:

1 - proibição versus violação - Iracema, a virgem consagrada ao deus Tupã, sacerdotisa e guarda do "segredo de Jurema", é proibida de amar qualquer homem. Comete, porém, a violação



- de se apaixonar por um homem, e ainda mais, um homem de
15- outra raça e cultura. 16 - a punição para a mulher Iracema
- 2 - procura versus submissão (cumplicidade) - A virgem tabajara
leva o amor e o mundo do estrangeiro, tornando-se cumplice
do inimigo de sua raça. A sociedade tabajara se decep-
ciona com a sua "deusa", que viola a interdição por um
amor terreno. Iracema que era submissa aos costumes da
tribo, revela-se corajosa e decidida, porém torna-se ser-
vição, vil à pessoa que procurava conquistar. 17 - a tarefa 18 -
- 3 - vilania versus falta - Martim seduz Iracema, fazendo com que
a tribo tabajara perca a virgem consagrada, que detinha o
segredo da bebida. 19 - o conhecimento do mundo branco 20 -
- 4 - partida - Iracema parte de sua tribo para acompanhar Martim e
Poti, pretende estar perto do estrangeiro, pois decidira
por ele.
- 5 - recepção do adjuvante - O espírito combativo de Iracema e a
amizade dos pitiguaras ajudam a jovem tabajara a enfrentar
a luta pelo amor e pelo mundo de Martim.
- 6 - deslocamento espacial - Ela passa a viver nas praias, longe
das terras tabajaras. A nação tabajara (senhora das al-
deias) vivia e dominava o interior do país, não se adap-
tando ao litoral. 21 - elementos compõem o argumento nacional
- 7- as funções de nº 7 (sete) a 14 (catorze) - combate versus vitória
versus derrota, sinai, dissolução da falta, retorno, perseguição ver-
sus liberação, chegada incógnita, atribuição de uma tarefa
versus êxito e reconhecimento - estão representadas pelas
provas qualificantes pelas quais Iracema passa para adqui-
rir a competência para a última prova, a prova glorifican-



te (que é a morte). O primeiro capítulo tem por objetivo revelar a punição versus casamento - A punição para a mulher Iracema foi a morte - reintegração de Iracema deusa com a natureza, da qual se alienara como mulher - retorno ao seu mundo. A consumação das duas raças realiza-se em Moacir, que se liga ao pai como não fizera a mãe.

As quinze funções estão ligadas à configuração: introdução, desenvolvimento e conclusão. O primeiro e o terceiro momento são marcados pelo equilíbrio: antes de Iracema conhecer Martim e depois de sua morte. O desenvolvimento se dá com a trajetória de Iracema em busca do conhecimento do mundo branco até sua decepção. A morte de Iracema é a única saída, para resolver o conflito entre as duas raças: portuguesa e indígena.

2. Características épicas

Há características épicas na obra Iracema, a lenda do Ceará: a presença dos sentimentos do autor, relativos a sua terra natal, a lembrança das paisagens, das tradições orais e das experiências da infância. Tais elementos compõem o argumento nacionalista, que envolve os componentes épicos e históricos da obra, o que reflete uma profunda sentimentalidade o destino de um povo, que habitará a terra cantada. O início do romance-épico conduz ao final e quando se chega ao final do livro se é reconduzido ao seu início, formando um movimento cíclico ou mítico. De certa forma tem-se uma prepa-



ração do que vai suceder. O primeiro capítulo tem-se uma revelação (um índice) do final da história: Martim está partindo com Moacir para a Europa.

1. Narração

No prólogo, o narrador, como nas epopéias, se coloca como primeira pessoa. O narrador, para dar maior veracidade à narrativa, remete o leitor à lembranças da infância.

"Imagino que é a hora mais ardente da sesta.

Talvez me desvaneça amor do ninho, ou se iludam as reminiscências da infância avivadas recentemente. Senão, creio que, ao abrir o pequeno volume, sentirá uma onda do mesmo aroma silvestre e bravio que lhe vem da várzea."

(Iracema, p.9)

Alencar se referia à viagem que fizera ao Ceará, por ocasião de sua campanha política, quando revira as paisagens da terra natal, o que pode-se comprovar pela sua biografia e pela carta ao Dr. Jaguaribe (anexo 1).

Durante a narrativa, esse narrador de primeira pessoa mostra-se algumas vezes mantendo-se, em geral, em terceira pessoa onisciente.



Ha "O sentimento que ele pôs nos olhos e no rosto, não
Poti - e o sei eu."

(Iracema, cap.II)

Como narrador de terceira pessoa, sabe tudo o que vai
dentro da mente e do coração das personagens: descreve o sonho de
Martim, ou quando descreve a ira de Irapuã ao ver Martim protegido de Iracema:

"... O golpe que deixa ferir Iracema, ainda não al-
gado, já lhe trespassava, a ele próprio, o coração.

Conheceu quanto o varão forte é, pela sua mesma
fortaleza, mais cativo das grandes paixões."

(Iracema, cap.III)

O assunto fala do amor de uma índia por um branco, ten-
do como base uma lenda: a lenda cearense de Iracema, a virgem dos
lábios de mel, que conhecia o segredo da planta Jurema, para a
fabricação do licor que ela oferece a Martim para conseguir o seu
amor. Alencar pode ter se baseado na lenda da "Erva-Mate" (54),
uma planta repleta de folhagens verdes, de onde se desprendia um
perfume, a qual foi trazida por um emissário de Tupã, que manda
deixar crescer e beber de suas folhas para conseguir o companhei-
ro desejado. Mas na lenda da "Erva-Mate" a moça é que bebe o lí-
quido extraído das folhas, ao passo que em Iracema é Martim quem
bebe o licor, para que ela possa atraí-lo para si.

Há também uma lenda criada por Alencar e contada por Poti - a origem do Quixeramobim e a de Maranguab. Poti conta que, antes de seu pai, o valente Jatobá, ser o chefe dos pitiguaras, o tacape da nação estava com Batuirité, o maior dos chefes guerreiros. Quando ficou velho e sentiu que lhe faltavam as forças, Batuirité deu a Jatobá o tacape dos pitiguaras e, atravessando os sertões, chegou aos campos viçosos onde havia um belo rio. Caminhando pelas margens, ele repetia com tristeza: "- Ah meus tempos passados!" A gente que o ouvia, chorava a ruína do grande chefe, e desde então, passando por aqueles lugares, repetia suas palavras; donde veio a chamar-se o rio e os campos. Quixeramobim, que traduzido significa - Qui = ah!, xere = meus, amobinhê = outros tempos, segundo as notas do autor.

Poti prossegue em sua narração e diz que Batuireté continuou seu caminho e foi fazer sua morada no alto de uma serra, onde podia conversar com Tupã. Quando os chefes pitiguaras precisavam ir à guerra, subiam a serra para pedir conselho ao velho, assim as tribos chamavam-no o grande sabedor de guerra, Maranguab. Donde saiu a lenda da origem da serra de Maranguape.

A lenda do Ceará ou de Iracema que é contada na obra diz que a virgem ao morrer, seu corpo foi enterrado ao pé do coqueiro que ela amava, e que estava situado às margens do rio, no local onde a índia e o guerreiro haviam construído sua cabana. No alto do coqueiro, a jandaia, fiel amiga de Iracema, repetia tristemente o nome de sua senhora. "E foi assim que um dia veio a chamar-se Ceará o rio onde crescia o coqueiro e os campos onde serpeja o rio". "Ceará", conforme a tradição popular, significa "canto da jandaia".



Essas lendas completam o assunto da obra, recheado com ações guerreiras, com descrições de paisagens e a caracterização dos personagens, especialmente a descrição do caráter do selvagem americano.

O assunto do romance-épico Iracema apresenta também três mitos: o mito do bom selvagem, o mito da opulência da natureza brasileira e o mito da origem do povo brasileiro.

O mito do bom selvagem, influência de Rousseau, retomado em Caramuru e Uruguai, um selvagem ideal, com qualidades melhores do que as dos próprios portugueses, o que nem sempre corresponde à realidade, é ilustrado pela protagonista: quando Iracema se propõe a salvar o guerreiro branco da perseguição dos tabajaras que desejavam matá-lo, ou a parte em que a índia, fraca e abandonada, não tem leite para alimentar seu filho. A fim de não deixá-lo morrer de fome, ela faz com que os filhotes de irara (uma espécie de cão) suguem seus seios - depois de grande sofrimento, ela vê o leite jorrar e alimentar a criança nascida de seu sofrimento e agora também nutrida de sua dor. Poti é também um personagem que ilustra o mito do bom selvagem. Após a morte de Iracema, foi sua bondade e sua fidelidade que consolaram Martim. "Poti amparou o irmão na grande dor. Martim sentiu quanto um amigo verdadeiro é preciso na desventura ..."

Em Iracema a opulência e beleza da natureza do Brasil, o "locus amoenus", são mostradas pela abundância de caça, pesca, pelas árvores frutíferas, fonte de vida para os silvícolas que delas dependem e a elas se vinculam num todo harmonioso.

O mito da origem do povo brasileiro aparece em Iracema: as duas raças, a portuguesa e a indígena, uniram-se para dar ori-



gem a Moacir, um legítimo brasileiro. Conforme o mito, os estrangeiros brancos que vinham para cá e se uniam às índias, depois de ver seus filhos, consideravam o Brasil como sua pátria e aqui permaneciam. *“Nance, mares do leite!”*

Quando Iracema diz a Martim e a Poti que será mãe, os dois amigos enchem-se de alegria e Martim fala: “O guerreiro branco é feliz: (...) a felicidade nasceu para ele na terra das palmeiras, onde recende a baunilha, e foi gerada no sangue de tua raça, que tem no rosto a cor do sol. O guerreiro branco não quer mais outra pátria senão a de seu filho e de seu coração”. (*Iracema*, p.62) Como proposição, esta contém duas proposições antípodas, tem-se o prólogo, onde Alencar faz comentários sobre a elaboração do livro.

O assunto, portanto, é tema épico, pois enaltece a raça nativa, mostrando o estado de paz e felicidade em que viviam na sua forma natural, descreve as belezas selvagens, do “locus amoenus” e conta o início da raça brasileira.

Quanto às partes da enunciação, tem-se no início, uma invocação, um pedido aos mares para permitir que a nova raça navegue por aqueles mares, deixando implícito o pedido de assisti-la alimentando-a, protegendo-a: *“O narrador.*

Do segundo capítulo em diante, o narrador aparece em terceira pessoa.”Serenai, verdes mares, e alisai docemente a vaga impetuosa para que o barco aventureiro manso resvale à flor das águas!”



"Deus te leve a salvo, brioso e altivo barco por entre as vagas revoltas, e te poje nalguma enseada amiga! Soprem para ti as brandas auras, e para ti jaspeie a bonança, mares de leite!"

(Iracema p.12)

Esse primeiro capítulo do romance é um índice do que vai acontecer no final: Martim deixa as terras do Ceará, levando o filho Moacir e um selvagem que lhe serve de rafeiro.

Como proposição, parte comum nas epopéias antigas, tem-se o prólogo, onde Alencar tece comentários sobre a elaboração do livro e anuncia sua intenção de narrar as memórias e lendas da terra natal. No primeiro capítulo, traz ainda um parágrafo que prenuncia a origem da obra:

"Uma história que me contaram nas lindas várzeas onde nasci, à calada da noite, quando a lua passeava no céu argenteando os campos, e a brisa rugitava nas palmeiras."

Esse argumento, assim como outros comuns nas epopéias, procura dar veracidade ao fato narrado.

Do segundo capítulo em diante, o narrador aparece sempre em terceira pessoa, mantendo um distanciamento do acontecido, devido ao tempo que os separa.



2. Personagem

Iracema é uma epopéia de personagem, cuja narrativa se desenvolve em torno da personagem principal, seu caráter e sua beleza. Iracema é a selvagem idealizada, possui a linguagem pitoresca e os gestos ingênuos e espontâneos. É descrita em seu perfil feminino diante do conflito entre ser deusa (a sacerdotisa da tribo) e ser mulher e amante. É personagem esférica, que surpreende o leitor. Presa a valores tribais incontestáveis, apresenta-se, no início, em equilíbrio, identifica-se com a natureza, que a satisfaz.

O aparecimento de Martim rompe esse equilíbrio, e desperta na selvagem a curiosidade por outros mundos. Ela rompe com tudo e resolve lutar por Martim e viver como mulher, agindo contra um mundo de valores para conquistar uma realização hipotética. Ama o estrangeiro e assume as consequências dessa opção. Iracema apresenta uma personalidade forte que deixa evidente a covardia e falta de definição da personagem masculina Martim, ao qual se torna submissa, servindo-o: "os olhos tristes e magoados da esposa".

A realização de Iracema não acontece plenamente no plano do humano, pois a ligação entre as duas raças é frustrada. A heroína se modifica quando percebe o amor vago do ser desejado, seu espírito combativo rende-se diante da realidade. Saiu do mundo de deusa por conta própria para acompanhar o marido entre os inimigos da sua raça, torna-se mulher, porém insuficiente para realizar Martim, pois tornou-se mulher, mas não branca e não conseguiu transformar o branco em índio.



Ela tinha o querer e o saber, faltava-lhe o poder, para cumprir sua performance. Martim desejava-a enquanto deusa, fruto proibido, mas, como mulher, ela era menos que a jovem branca que o esperava.

A existência de Iracema entre homens, num mundo masculino hostil (terra de inimigos), faz com que ela perca sua segurança e sua alegria e pereça, busca na morte a afirmação de sua condição de mulher e a recuperação de sua condição de deusa. Na morte, torna-se como a terra, onde tudo brota e para onde tudo retorna, é como se tivesse voltado para si mesma, integrando-se na natureza, da qual saíra. É a semente, que lançada à terra, morre para surgir nova planta e seus filhos em rebentos. É o tempo cíclico e mítico do "eterno retorno", de que nos fala Mircea Eliade⁽²¹⁾.

(Iracema, p.21)

3. Tempo e o espaço

A obra situa-se num tempo histórico após o descobrimento do Brasil e início da colonização pelos europeus. As nações tabajara e pitiguara tinham conhecimento da existência de uma raça de homens brancos que vinham do mar. A primeira nação os temia, a segunda convivia amigavelmente. O início da trama ocorre no meio, quase no final da fábula: Martim partindo do Ceará, levando o filho Moacir. No segundo capítulo volta-se ao passado para contar a história de Iracema e explicar o que antecedeu àquela cena do primeiro capítulo.



gar-se seguro para ela, que vivia em harmonia e completamente integrada com a natureza. No momento em que Martim bebe o licor oferecido por Iracema, sua mente desprende-se do corpo e viaja não para o mundo dos deuses, como nas epopéias antigas, mas para o tempo e espaço idealizados pelo personagem: o mundo europeu, a civilização na sua terra natal: "Locus amoenus" das epopéias homéricas. Alencar acrescentou em Iracema o mito da opulência e beleza das florestas brasileiras. "Martim sentiu perpassar nos olhos o sono da morte; mas, porém, logo a luz inundou-lhe os seios d'alma, a força das memórias exuberou em seu coração. Reviveu os dias passados, memórias longas e melhores do que os tinha vivido, fruiu a realidade de suas mais belas esperanças. O cheiro da baunilha mais doce do que o de sua mãe. Ei-lo de volta à terra natal, abraça a velha mãe, típica, prevê mais lindo e terno, o anjo puro dos amores infantis." e vice-versa, ambas se ligam e se completam.

Para manter-se em estado de juízo (Iracema, p.21) o desejo do, Iracema renuncia a seu herói e a sua segurança, quando parte do campo. Tem-se o tempo mítico e ideal, obtido com a ajuda do objeto mágico utilizado pela heroína. Há uma volta para o passado, o tempo da saudade revivido por Martim. Da mesma forma o espaço ideal para Martim é a Europa. Para o estrangeiro a tribo pitiguara é o espaço amigo, onde é considerado irmão; na tribo tabajara, é um estrangeiro invasor e está sendo perseguido de morte; a terra natal é o espaço onde deixou familiares e para onde deseja voltar, os braços da virgem indígena. As florestas brasileiras são Iracema, sem mover no espaço na busca de um lugar ideal para realizar seu amor com Martim. Depois de violar as tradições tabajaras, levando um homem branco, a terra natal não é mais lu-



gar o seguro para ela, que vivia em harmonia e completamente integrada com a natureza. Não havia mais o espaço seguro para a índia; somente a morte lhe restitui a integração à natureza e definitivo espaço harmônico.

Esse espaço natural, do qual a personagem faz parte, corresponde ao "Locus amoenus" das epopéias homéricas. Alencar acentuou em Iracema o mito da opulência e beleza das florestas brasileiras. O ambiente onde se dão as ações, é conhecido e dominado por Iracema, que é apresentada com características comparadas à natureza: "cabelos mais negros que a asa da graúna e mais longos que o talhe da palmeira", o sorriso mais doce que o favo da jati, o hálito perfumado como o cheiro da baunilha, mais rápida que a ema selvagem. Surge entre as folhagens, na sombra da oiticica, saída do banho no rio. A natureza completa a beleza da virgem selvagem e vice-versa, ambas se ligam e se completam.

Para manter-se em estado de junção com o objeto desejado, Iracema renuncia a seu berço e a sua segurança, quando parte dos campos tabajaras para viver entre os pitiguaras inimigos de sua tribo.

O espaço natural das terras americanas envolve os personagens numa verdadeira empatia: a natureza participa da ação. O bosque sagrado onde Martim é levado por Iracema exerce papel semelhante ao da gruta em que Enéias e Dido se escondem de uma tempestade, o papel de cupido. Ali, o guerreiro, sob o efeito do licor, procura os braços da virgem indígena. As florestas brasileiras são descritas como um jardim de delícias: possuem mansos regatos, águas frescas e alimento abundante, as árvores oferecem frutos e flores para a ornamentação e vestuário. Tem-se o fenôme-



no da empatia: a natureza participa da ação. Entre a divindade e a tribo. O espaço em Iracema é totalmente selvagem, não apresenta traços culturais como em O Guarani, onde o homem branco já interferiu. Haja visto que no primeiro, o momento histórico descrito é anterior ao segundo, o que perverte a ordem de publicação. Iracema, o chefe guerreiro dos tabajaras representa a consciência do selvagem, pois se preocupa com a invasão da raça branca e teme o domínio do estrangeiro. usado para aproximar hirtis da selvagem e ajudá-lo a fugir da ira dos tabajaras.

Iracema... Agora os pescadores da praia, sempre vencidos, deixam vir pelo mar a raça branca dos guerreiros de fora, inimigos de Tupã. Já os emboabas estiveram no Jassai, o guaribe: logo estarão em nossos campos; e com eles os potiguaras." (p.19)

Sob o efeito da bebida, hirtis revive os dias passados em sua terra. Alencar construiu em Iracema o espaço selvagem idealizado pelo romantismo e oposto ao espaço cultural da Europa, rusticidade versus civilização. A defesa do lugar ideal, a luta contra a civilização é justificada pelo mito do bom selvagem: o índio era mais feliz no seu estado natural, vivendo harmoniosamente com a selva e os animais que ali habitavam.

O surgimento de hirtis na tribo tabajara é fugir de Iracema seguida do casamento mistivo, tem-se uma invasão progressiva. 4. Maravilhoso é representado pela própria virgem tabajara. No primeiro dia, o quadro edênico que faz suporte à descrição da obra. A presença de elementos sagrados na obra caracteriza-se como o maravilhoso divino: a crença no deus Tupã, que rege a vida dos selvagens e que é a causa de desavenças e alianças. Iracema é



a filha do Pajé, que é o elemento de ligação entre a divindade e a tribo, cujas tradições determinam que todo hóspede é mensageiro de Tupã.

A filha do Pajé é tida como uma sacerdotisa, consagrada aos trabalhos religiosos e respeitada pela tribo como uma deusa. Somente Iracema conhecia o segredo da planta jurema, que fornecia um licor de poder alucinógeno, e funciona na obra, como uma espécie de objeto mágico, usado para aproximar Martim da selvagem e ajudá-lo a fugir da ira dos tabajaras.

Iracema abandona sua condição de "deusa" (sacerdotisa) para ser mulher e, assim, amar Martim. Diante do distanciamento entre eles, europeu e indígena, ela usa o argumento de sacerdotisa, o objeto mágico (o licor da jurema), para conquistar seu amor.

Sob o efeito da bebida, Martim revive os dias passados em sua terra natal, numa espécie de sonho maravilhoso. Essa volta ao passado ou previsão do futuro, que em outras obras é causada pelas divindades, aqui é feita pelo poder das plantas, portanto a natureza, que é reificada na obra, age no humano. Num segundo sonho, agora mais erótico, Martim seduz a virgem, sem dar-se conta de que fundem-se onírico e real.

Do surgimento de Martim na tribo tabajara à fuga de Iracema seguida do casamento mestiço, tem-se uma invasão progressiva do sagrado, que é representado pela própria virgem tabajara. No primeiro dia, o quadro edênico que faz suporte à descrição da personagem recém-saída do banho, é rompido pela aparição de um homem branco, que deflagra associações disfóricas: "guerreiro estranho", "mau espírito" da floresta, associações essas



carregadas de semas de "cultura" versus "civilização", além do desconhecido que quebra a paz e harmonia do natural, criando um anti-éden. Essas oposições continuam: Iracema, do pólo da natureza, vem do alto (da serra, onde viviam os tabajaras), estaria, como deusa, no plano superior (divino); Martim, do pólo da cultura, vem de baixo (da várzea), e estaria no plano inferior (humano). Ela está desnuda e dentro d'água; ele vestido.

A invasão do sagrado continua com a entrada de Martim na sociedade tabajara e o movimento de trocas: Iracema dá alimentos, Martim dá o nome. O pajé e o branco praticam o rito do cachimbo. Iracema oferece "as mais belas mulheres", Martim não aceita e reclama Iracema (que não lhe é dada). A primeira explicitação de relação amorosa entre os dois "Iracema tinha o lábio trêmulo, e úmida a pálpebra". Nesse primeiro dia a virgem deusa vai se tornando apenas humana, ainda por duas vezes: 1) quando fala para Martim: "Se a lembrança de Iracema estivesse n'alma do estrangeiro, ela não o deixaria partir. O vento não leva a areia da várzea, quando a areia bebe a água da chuva"; 2) ela prepara para Martim "alva-rede e a perfuma com resina de benjoim."

A sedução já transparece no segundo dia: Martim tem os olhos longe e Iracema faz referência à noiva que talvez espere o forasteiro. Segue-se um silêncio rico de índices semiológicos: ele desvia os olhos; ela dobra a cabeça sobre a espádua; ele reverte o clima dizendo que "a virgem dos lábios de mel" é mais doce e mais formosa. No diálogo e nos silêncios seguem-se novos índices de sensualidade.

A primeira parte da invasão ao sagrado se completa quando Iracema leva Martim ao bosque sagrado, onde só ela entra-



va, e lá amanhecem surpreendidos pelo ciúme de Irapuã. A selvagem e o branco voltam lado a lado, caminhando.

Iracema, ainda como sacerdotisa, participa, juntamente com o pajé, de uma manifestação do sobrenatural: Araquém, por um ardil, faz sair a voz de Tupã do oco da terra e a filha se alheia àquela manifestação. Essa iniciação ritualística de Iracema, como filha do pajé, afasta-a de Martim que a trata com aspereza. A acusação de Irapuã ("O estrangeiro foi quem ofendeu a Tupã, roubando a sua virgem...") e a advertência do pajé ("Se a virgem abandonou ao guerreiro branco a flor de seu corpo, ela morrerá") aumenta a tensão entre Martim e Iracema.

Num terceiro passo, na investida contra o sagrado, Martim é levado pela selvagem para o antro da terra - o túnel de cujos efeitos acústicos se valera o pajé - um recinto sagrado. No quarto dia, Martim é protegido de Iracema enquanto aguardam o momento ideal para saírem. Novamente sob o efeito do licor, Martim chama por Iracema e se completa a sedução.

A fuga da jandaia, no dia seguinte, simboliza a violação do interdito. Iracema, agora, apenas mulher, decide seguir o estrangeiro para o exílio da tabajara - punição pela falta cometida.

Essa obra posiciona-se entre as outras duas que fecham o ciclo épico alencariano. Tem, portanto uma função de ligação, o que será visto melhor na conclusão.

Tem, portanto uma função de ligação, o que será visto melhor na conclusão.

Tem, portanto uma função de ligação, o que será visto melhor na conclusão.



1. Fábulas

2. Análise da Fábulas

Após a morte de Ararê, o primeiro da tribo dos goitacas-
ses, Peri, seu filho, toma o arco e lidera seu povo contra o in-
vasor branco. Durante a guerra, o índio vê numa capela em chamas
a imagem de Nossa Senhora de forma resplandescente, visão que o
comoveu e que apareceu em seus sonhos por diversas vezes, exer-
cendo grande poder sobre ele.

1. Situação Para agradecer ao homem branco que salvara sua mãe, Pe-
ri abandona seu povo e aproxima-se da casa de D. Antônio. Ao co-
nhecer a filha de Antônio, Cecília, relaciona-a com a imagem de
Nossa Senhora e salva-a da morte, evitando que uma grande pedra
caia sobre ela. Por mais de um ano, o selvagem serve como escravo
à família branca, realizando todas as vontades de Cecília. Com o
objetivo de protegê-la, Peri enfrenta diversos inimigos: o pre-
conceito por parte de D. Lauriana e Isabel, as ordens de D. Antô-
nio, a vilania de Loredano, o ataque dos Aimorés. De forma sub-
missa e longe de seu habitat, o índio convive com a civilização
usando os conhecimentos das plantas para envenenar-se e matar os
aimorés, não dando certo seu plano, livra-se do veneno também
através de plantas e da natureza. Seu contato com o mundo branco
vai até o momento em que salva sua senhora e leva-a para o mundo
selvagem.

De volta ao seu habitat de origem, a floresta, Peri
conquista a simpatia e o amor de Cecília. Enfrentam uma tempesta-
de e salvam-se com a ajuda de uma palmeira e permanecem ali na



floresta pois Cecília decide não mais voltar à civilização.

2. Análise da Fábula

A fábula de O Guarani está distribuída em cinquenta e quatro capítulos, agrupados em quatro partes: "Os Aventureiros", "Peri", "Os Aimorés" e "A catástrofe"; que podem ser convertidas em três partes: princípio, desenvolvimento e desfecho; ou:

1. Situação inicial: de equilíbrio: onde se introduz o cenário e as personagens - identificável pela ausência de conflitos;
2. Situação medial: de desequilíbrio, marcada pelo dano - os conflitos começam a surgir, as personagens vão entrando em choque brancos contra brancos e brancos contra índios, até a destruição de quase todos os brancos, exceção de Cecília. Nessa parte, o herói dirige suas ações em favor do restabelecimento do equilíbrio e a reparação do dano.
3. Situação final: novo equilíbrio e as personagens restantes passam a viver numa atmosfera de harmonia.

Situação inicial:

Trama e fábula não são coincidentes em O Guarani: o narrador vai contando os fatos que ocorreram num determinado lugar e tempo, entremeando fatos que se deram ao mesmo tempo em outro lugar. Algumas vezes, pára a sequência da narração para contar fatos do passado: como acontece na segunda parte, nos capítulos I ("O Carmelita"), que narra a história de Loredano, e II ("Iara"), que narra a história de Peri, ou ainda quando o narra-



dor conta como Loredano entrou para a casa de D. Antônio:

"Partimos; andamos; chegamos ao grande rio. Os guerreiros

"Mas não antecipemos; por ora ainda estamos em
olhos 1603, um ano antes daquela cena, e ainda nos falta
contar certas circunstâncias que serviram para o
seguimento desta verídica história."

Viu passar o vento. (O Guarani, p.154)

Se Peri fosse o vento, carregava a senhora no ar.

Viu passar a sombra.

A narrativa se assemelha às rapsódias antigas, narradas oralmente durante longo tempo e interrompidas várias vezes onde cada parte continha uma certa unidade. Isso se justifica por ter sido escrito em capítulos para folhetins publicados num jornal. Tal como Homero, que faz digressões para contar a origem de algum objeto, ou algum acontecimento passado, como no episódio da cicatriz de Ulisses, Alencar também se preocupa em informar o leitor sobre os pormenores dos objetos, ou a origem de uma arma e de uma personagem.

Peri parte, ao saber que um guerreiro branco salvou sua

mãe. Tom Situação inicial: procura o homem branco para ser amigo. Ao conhecer Cecília, vê nela a imagem da Senhora que provavelmente

desapareceu. Seguindo a trajetória do herói, tem-se uma situação de equilíbrio no início da fábula: Peri vivia em seu mundo selvagem e o dominava, era o melhor de sua tribo. Liderava seu povo contra os brancos. Mas um motivo dinâmico veio romper esse equilíbrio - a visão da imagem de Nossa Senhora que lhe disse para segui-la. Tem-se, então, o dano. Peri não teve mais sossego:

“Partimos; andamos; chegamos ao grande rio. Os guerreiros armaram as redes; as mulheres fizeram fogo; Peri a natureza olhou o sol. com dominava. Os elementos opostos entre o natural e o cultural. Viu passar o gavião. Se Peri fosse o gavião, ia ver a senhora no céu. Viu passar o vento. Se Peri fosse o vento, carregava a senhora no ar. Viu passar a sombra. Se Peri fosse a sombra, acompanhava a senhora de noite.”

Situação final:

(“O Guarani”, p.142)

O selvagem deixa a tribo e se entrega inteiramente ao serviço de sua senhora.

Situação medial:

Peri parte, ao saber que um guerreiro branco salvou sua mãe. Toma suas armas e procura o homem branco para ser amigo. Ao conhecer Cecília, vê nela a imagem da Senhora que provavelmente descera do céu e passa a servi-la como escravo, acompanha-a, então, em toda parte.

De início, o objeto da adoração e o motivo das ações do herói é Cecília, que tem aversão e medo por ele. Mas, com sua dedicação, provando seu caráter, sua coragem, sua força e sua fidelidade, Peri vai conquistando Cecília, até transformar-se de es-



cravo submisso a salvador e irmão. *usento. As diferenças raciais, sociais e* Durante o convívio com a família de Dom Antônio, Peri é sempre submisso. A casa e a cultura dos Mariz impõem-se à selva e à natureza que o selvagem dominava. Os elementos opositivos entre o natural e o cultural (aimorés versus homem branco) vão se conflitanto até chegarem ao ponto máximo de tensão - incêndio da casa - e a morte das personagens que representavam o mundo civilizado - o natural vence o cultural. Peri salva Cecília da casa em chamas, levando-a para a floresta (natural).

1a. *Afastamento* - Peri se afasta de sua tribo para combater o invasor estrangeiro.

Situação final:

2a. *Dano* - Ao ver a imagem da Senhora dos brancos na rocha, um

Um novo equilíbrio é estabelecido, o herói e sua amada - objeto de suas ações - sobrevivem harmoniosamente. Os dois pontos dramáticos da ação - Peri e Ceci -, um, representante do natural, e outro, do cultural, se encontram no ambiente que o primeiro domina. Ceci mantém, agora, um novo tipo de relacionamento com a natureza e com o herói, desvendando uma nova linguagem. Ao afastar-se para buscar alimento, Peri lhe diz: *Óito.*

3a. *Prova*: El "Peri não leva a sua alma no corpo, deixa-a nesta flor. Tu não ficas só." *por aquela que lhe pareceu ser a virgem do céu.* (O Guarani, p.457)

4a. *Êxito* Ceci toma a flor e guarda-a como se conservasse o sujeito ausente nesse objeto presente. O herói conquista a simpatia e o coração da menina, abrindo-lhe uma nova vida, e reintegra-se



ao seu mundo, de onde estivera ausente. As diferenças raciais, sociais e culturais deixam de existir entre os dois personagens.

8a. Vitória: Peri vence os inimigos, retirando Ceci da casa em

Para melhor entender a trajetória do herói e reconhecer nele as características épicas, levantam-se aqui as funções prop-
pianas encontradas na obra:

1a. Afastamento - Peri se afasta de sua tribo para combater o in-

10a. Retorno: Ele, vitorioso, retorna ao mundo selvagem, onde é o melhor,

2a. Dano - Ao ver a imagem da Senhora dos brancos na capela em

11a. Caso - Chamado, Peri entende que deve tornar-se escravo da Se-
nhora e sente-se impelido a procurá-la.

3a. Decisão do herói - O selvagem decide procurar o homem branco
que salvara sua mãe.

4a. Partida: O herói parte rumo à casa de D. Antônio.

5a. Prova: Ele passa por várias provas para mostrar que é forte e
corajoso, podendo proteger aquela que lhe pareceu ser a
virgem do céu.

6a. Êxito - Obtem êxito em todas as provas e assim está qualifica-
do para defender sua senhora, o que lhe confia D. Antô-
nio.



7a. Combate - O herói enfrenta o inimigo branco (o mundo civilizado) e o inimigo selvagem (os aimorés).

8a. Vitória: Peri vence os inimigos, retirando Ceci da casa em fazer unchamas, e a coloca a salvo.

9a. Reparação do dano: O herói salva o objeto desejado, Ceci, conquista sua simpatia e a tem ao seu lado.

10a. Retorno: Ele retorna ao seu mundo selvagem, onde é o melhor, fica onde domina o espaço que já lhe é conhecido.

11a. Casamento: Esta função não está clara na obra. Mas Alencar deixa entrever que Peri repete o mito de Tamandará, o Noé indígena: salva Ceci e inaugura uma nova vida.

Acompanhando a organização das funções, articuladas de forma a construir uma estrutura, a estrutura do herói de O Guarani, pode-se observar que ele possui as virtudes e atitudes heróicas dignas de um valoroso herói medieval.

No processo de estruturação desse personagem central, estabelece-se o inventário das funções que designam a esfera de atividade do herói. As mensagens funcionais e qualificativas relacionadas ao herói serão estudadas no item que trata especificamente sobre o herói. Antes, porém, retornar-se-á às características épicas presentes em toda a obra.



em folha 3. Características épicas da capitulação brasileira. Interesse para prender o leitor, tal como nas epopéias antigas, que eram narradas. Como já se comentou, o Brasil da época de Alencar fervia por um nacionalismo que serviu de fonte para as obras indianistas desse escritor, o que, provavelmente, causou a vontade de fazer uma epopéia, uma vez que pretendia fazer do nativo o herói brasileiro. de tal ou tal costume. Por diversas vezes, o autor volta ao mesmo fato para narrar fatos que sucederam aos fatos que outros já narrados.

No prólogo de O Guarani, Alencar confessa ter recorrido à memória e à imaginação para construir o romance, embora justificasse sua procedência de um velho manuscrito encontrado em um armário da casa ao comprá-la e previnisse o leitor de cenas estranhas aos costumes da época em que foi escrito. Trata-se de recursos de narrativa comuns no romantismo com a finalidade de dar um tom de real. O autor se coloca de forma humilde dizendo-se não habilitado a escrever um romance, mas se propõe a "recomeçar" o velho manuscrito. (O Guarani, p. 25)

1. Narração

O assunto do romance é composto por informações históricas. O narrador apresenta-se em terceira pessoa, e é onisciente e onipresente, pois sabe tudo o que acontece: o presente, o passado, o exterior e o interior das personagens. Da mesma forma que Homero canta as epopéias gregas, Alencar narra os acontecimentos em capítulos que constituem episódios com certa independência, isso se explica pelo fato de o romance ter sido escrito

em folhetins, o que exigia que cada capítulo tivesse interesse para prender o leitor, tal como nas epopéias antigas, que eram narradas por rapsodo em partes independentes. Grupo de indígenas que soubo Outro ponto que aproxima o narrador de O Guarani dos narradores épicos é a preocupação em informar ao leitor de todos os detalhes a respeito da origem das personagens, dos obbjetos, ou da causa de tal ou tal costume. Por diversas vezes este narrador volta no tempo para narrar fatos que sucederam ao mesmo tempo que outros já narrados. características na obra Índios do Brasil (26):

"Os princ Em algumas ocasiões o narrador de terceira pessoa aparece em primeira pessoa para dar explicações quanto ao modo de narrar; como acontece no final do segundo capítulo da primeira parte: "Porto Seguro".

Os nomes da nossa história que Alencar menciona são bastante "Demorei-me a descrever..." O de História do Brasil traz

nomes como Deixarei porém que os outros perfis se desenhem por si Brasil; D. mesmos." Salazar, governador-geral do Sul do Brasil em 1570; D. Pedro de Cunha, bandeirante que (O Guarani, p.23) leira de

Gabriel Soares de Sousa por volta de 1590; Vasco Fernandes Coutinho, donatário da Capitania do Espírito Santo e Pero de Góes, donatário da capitania entre Espírito Santo e São Vicente.

O assunto do romance é composto por informações históricas, que o autor foi buscar nas crônicas do Brasil colonial, bem como lendas e mitos pertencentes ao nosso folclore. hior, Rô- bário ser

Na primeira parte, são mencionados alguns acidentes geográficos que servem de cenário para a ação, os quais correspondem com exatidão aos mapas do Brasil da época. Esses locais são: o Rio Paquequer, o rio Paraíba do Sul e a Serra dos Orgãos.



Feijú⁽²⁷⁾. As duas tribos que fazem parte do enredo, os Goitacases e os Aimorés existiram realmente. Sobre os primeiros, diz a Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira⁽⁵²⁾: "Grupo de indígenas que senhoreava até metade do século XVII o litoral brasileiro desde o Espírito Santo até a Paraíba do Sul. Apascentavam rebanhos e revelaram-se notáveis ceramistas. Eram de alta estatura, muito ágeis, invencíveis corredores. Muito bons frecheiros, usavam flechas curvadas, feitas de dentes de crocodilo". Sobre os aimorés há algumas características na obra índios do Brasil⁽²⁶⁾: "Os principais representantes do ramo tapuia habitavam uma faixa de terra paralela ao litoral, do Rio São Francisco ao Cabo Frio. Os Aimorés não deram tréguas aos colonizadores das capitanias de Ilhéus e Porto Seguro".

Os nomes da nossa história que Alencar menciona são bastante conhecidos, e qualquer livro de História do Brasil traz nomes como: Mem de Sá, que foi o terceiro governador-geral do Brasil; D. Antônio Salema, governador-geral do Sul do Brasil em 1570; D. Pedro da Cunha, bandeirante que participou da bandeira de Gabriel Soares de Sousa por volta de 1590; Vasco Fernandes Coutinho, donatário da Capitania do Espírito Santo e Pero de Goes, donatário da capitania entre Espírito Santo e São Vicente.

Sobre Robério Dias, há muita controvérsia. Teria ele sido filho de Belchior Dias Moréia, um descobridor das famosas e legendárias minas de prata da Bahia. Sendo filho de Belchior, Robério seria herdeiro e possuidor do cobiçado roteiro das minas.

Sobre D. Antônio de Mariz não há nenhuma alusão feita, embora Alencar o tenha colocado em suas "notas" como personagem histórico. Porém, na obra História do Rio de Janeiro de Marx



Feiuss⁽²⁷⁾, encontra-se o seguinte trecho: "Estácio de Sá, na qualidade de governador, concedeu algumas datas de terra pelo Recôncavo do Rio de Janeiro (...) e as de São Lourenço (Niterói), ao procedor D. Antônio de Marins Coutinho e à sua mulher, D. Isabel Velha. As terras do fidalgo Antônio de Marins foram depois abjudicadas, em 1568, ao chefe índio Araribóia..."

O assunto de O Guarani traz, além de dados históricos, lendas indígenas encontradas nos compêndios de lendas indianistas como a lenda de Tamandaré, a qual Alencar enriqueceu com poesia e cor local.

2. A Personagem

São as personagens que veiculam as idéias do autor e, no caso de O Guarani, Alencar construiu-os de forma a representar os ideais nacionalistas do Romantismo. Toma-se, por exemplo, os personagens que circundam o herói: D. Antonio de Mariz, um fidalgo português, possuidor de valores morais e caráter excepcional, governa seu pequeno feudo, aos moldes da Idade Média, subjugando seus vassallos. Sua casa era uma fortaleza: construída sobre a rocha com um fosso, uma ponte suspensa, a janela da princesa dava para um pequeno jardim, tal como os castelos medievais. Há, ainda os guardas que a protegiam, representados pelos aventureiros que serviam a D. Antonio. A heroína, filha do senhor feudal, era tipicamente marcada pelas características das heroínas épicas: olhos azuis, pele branca, longos cabelos loiros, ar angelical, rosto de menina,



apaixonada pelas flores e pelos pássaros, o que dava-lhe idéia de inefável, graciosa e infantil; boa, incapaz de fazer um mal a alguém; porém, também possui os caprichos que toda mulher tem. Cecília é o ideal de beleza épica feminina, acentuada por seu oposto, a outra personagem feminina, Isabel, que é morena, olhos negros e vivos, com ar sensual, "tipo brasileiro", com languidez, malícia, vivacidade. Procura a morte por ver perdida a esperança de realizar sua aventura amorosa, como acontece na *Eneida* com Dido, com Lindóia, no *Uruguai*, com Moema no *Caramuru*, todas se deixam morrer. *Cessor do cavaleiro andante, que Alencar representa em Peri.*

Álvaro possui os valores nobres que faltavam em Peri, fidalgo com todas as honrarias, de família tradicional, típico cavaleiro, pretende a mão de Cecília. Álvaro possui fala cortês e bem cuidada, expressa-se como um fidalgo. D. Diogo, filho de D. Antonio, é um cavaleiro da mesma nobreza de Álvaro, porém mais aventureiro, é o responsável pela deflagração do conflito entre aimorés e a casa de seu pai, por matar acidentalmente uma índia, razão pela qual é mandado ao Rio de Janeiro. É ele o violador da ordem natural. *Peri.*

Loredano é o vilão, cego pela ambição de possuir as minas indicadas no mapa e pela paixão de possuir Cecília, planeja atacar e incendiar a casa, e roubar a menina. Já cometera outros crimes e faria tudo para conseguir o que desejava, mas foi desmascarado e castigado. *As qualidades do herói inerentes ao seu caráter).* Todas as personagens são planas, marcadas por características fixas do início ao fim do romance, exceto Cecília, que é plana com tendência a redonda, pois, marcada pelos traços culturais no início, torna-se mediadora entre o mundo civilizado e o



selvagem Peri, e, aos poucos, integrando ao natural juntamente com Peri, que funciona como força de atração.

O herói romântico é emocional e apaixonante, com dimensão maior que a natural, concebido de maneira tal, que leve o leitor a estabelecer com ele uma relação de identificação. O Romantismo revelou uma tomada de consciência da realidade esmagadora, e uma consequente fuga de um presente de frustrações em busca de uma correlação com a Idade Média. Daí surge o herói romântico como um sucessor do cavaleiro andante, que Alencar representa em Peri.

Por outro lado, no Brasil, fermentava uma necessidade consciente de afirmar a nacionalidade nas raízes verdadeiramente brasileiras. O sentimento nativista serviu de canal para que o índio e sua civilização se tornassem um símbolo de independência espiritual, política, social e literária. Era na civilização indígena que estavam as autênticas raízes brasileiras. O comportamento do cavaleiro medieval e suas atitudes são ressuscitados no herói Peri.

Partindo-se para um campo estrutural, o romance atenta para a construção de um herói de conteúdo mítico, que o inventário das personagens organiza, articulando-o em duas categorias distintas, as mensagens funcionais (as funções do herói), e as mensagens qualificativas (qualidades do herói inerentes ao seu caráter). Nesse sentido, o quadro a seguir mostra um inventário de mensagens funcionais e qualificativas do herói de O Guarani.



Predicações/FuncionaisQualificações

- | | |
|---|--|
| - "... esperava o inimigo com a calma e a serenidade..." | - "... tinha a beleza inculta da graça, da força e da inteligência." |
| - "... fez com a mão um gesto de rei." | - "... a sua vida tem sido um só ato de abnegação e heroísmo." |
| - "... distendeu-se com a flexibilidade da cascavel..." | - "... é um cavaleiro português no corpo de um selvagem." |
| - "... lutava debalde contra a fraqueza que se apoderava dele." | - "... veloz como o tiro de seu arco" |
| - "... lembrou-se de Cecília ... para quem devia viver a fim de salvá-la." | - "... surgira como um gênio benfazejo das florestas do Brasil." |
| - "... fazia um esforço supremo para sustentar o peso da laje ..." | - "Em Pai, o sentimento era um culto." |
| - "... contraindo-se, conseguiu reerguer-se." | - "... um assomo de orgulho lhe brilhava nos olhos." |
| - "... arrastava a morte unicamente para ver se Cecília estava contente e feliz." | - "... embora ignorante, filho das florestas, era um rei." |
| - "... aprendera a poesia simples." | - "... tinha a realeza da força." |
| - "... previa todas as hipóteses, todas as probabilidades ..." | - "... a sua inteligência guiava-o nesse raciocínio com uma lógica e prudência do homem civilizado." |

Cabe esclarecer que este quadro procura dar uma visão global do personagem, evitando redundâncias, através da repetição de idéias.

Peri, assim apresentado, possui virtudes morais e físicas que o destacam da maioria das pessoas. Enfrenta os perigos, vence-os com coragem incomparável, é íntegro e bondoso, demonstrando ser um filho legítimo de uma terra exuberante, onde a na-

tureza é miraculosa. Toda essa atmosfera de heroísmo torna verossímil as façanhas ousadas do herói. salvar da tempestade. Da mesma forma que Retomando os modelos de Propp e Souriau, já faladas no primeiro capítulo desse trabalho, - herói - (sujeito) versus pessoa desejada (o objeto), tem-se: Peri ocupando o lugar do herói, e Ceci o do objeto, a mulher desejada por Peri.

Peri revela-se um herói épico desde sua ascendência, que é ilustre S -----> O liidade - descende de pai ilustre:

(Peri) (Ceci)

"...Como te chamas?

O herói Peri sofre a pressão dos oponentes, representado por Loredano, que sempre se coloca no caminho do herói e pelos brancos preconceituosos (D.Lauriana e Isabel). A natureza, no entanto, exerce a função de adjuvante. Função de extrema importância, pois trabalha com o herói, em todo decorrer do Romance, mediando as ações deste nos empreendimentos grandiosos de ordem física e moral, e é através dela que Peri e Ceci se salvam na tempestade. Também o mais forte e valente da tribo.

Sua vida por Adjuvante (natureza) altamente, aparecendo

já adulto e se revelando através do trabalho titânico de susten-
tar a rocha que ia esmagar Cecilia:
(Peri) Sujeito -----> Objeto (Ceci)
Oponente (cultura)

"... surgiu como um gênio benfazejo das florestas do

O herói consegue obter o objeto de seu desejo (Ceci) com a ajuda da natureza e o afastamento do oponente. A cultura os separa no início, mas a natureza, que sempre os favoreceu, leva-o a conquistar o objeto desejado. Assim, é por meios naturais que conseguem fugir da casa em chamas e conseguem sobreviver na flo-



resta, graças aos hábitos indígenas que Peri conserva da tribo. Através da palmeira, conseguem se salvar da tempestade. Da mesma forma que Peri vai se aproximando do branco e de seus costumes, Ceci vai se aproximando do natural. Tal como acontece em *Caramuru*, Diogo e Paraguaçu se aproximam sofrendo mudanças, é a miscigenação.

Peri revela-se um herói épico desde sua ascendência, que é ilustre, até sua invencibilidade - descende de pai ilustre:

Peri é invencível, acredita que pode vencer tudo e todos. - Como te chamas? - "seja mil", luta contra os limites e os limites.

- Peri, filho de Ararê, primeiro de sua tribo." (O Guarani, p.140)

Assim como os heróis das epopéias clássicas, que possuíam origem nobre, eram filhos de um deus ou deusa e um mortal, Peri também possui origem nobre, é o filho de Ararê, o maior chefe dos goitacases e, além de ser ele o herdeiro do chefe guerreiro, era também o mais forte e valente da tribo.

Sua vida possui um período de ocultamento, reaparecendo já adulto e se revelando através do trabalho titânico de sustentar a rocha que ia esmagar Cecília:

"... surgira como um gênio benfazejo das florestas do Brasil". (p.139)

Peri é o "filho do Sol", é sempre imaginado com traços emprestados do sol - a pele cor de cobre "brilhava com reflexos dourados..." e sua pupila era "negra, móbil, cintilante." Além do que, percorre uma carreira idêntica à do sol. Ambos se alter-



nam em nascimento / morte / renascimento - Peri "morre" várias vezes para, depois, renascer de forma radiante: recebe a flecha dos aimorés destinada a Cecília, consegue se curar; vê a morte perto quando ingere o veneno curare, mas vendo o sofrimento de sua senhora, sente forças para resistir, parece ter descido ao reino dos infernos, quando desce ao precipício para buscar o bracelete que Cecília ganhara de Álvaro, era impossível retornar desse lugar cheio de cobras, mas ele volta com o bracelete.

Peri é invencível, acredita que pode vencer tudo e todos, vencerá a todos, nem que "sejam mil", luta contra as leis e os limites, desafia o próprio Deus. É um rebelde que abandona sua tribo e sua mãe, não ouvindo os seus apelos, para devotar-se à proteção e salvação de Cecília. Mas é submisso à sua Senhora e a D. Antonio, que o tem como amigo. É a civilização européia que o seduz de início, mas que é derrotada por ele no final. Peri salva Ceci e inicia uma nova etapa na vida brasileira.

Como herói, Peri resiste às tentações, tal como Ulisses resistiu ao canto das sereias quando estava amarrado ao mastro do navio, ou quando está na ilha tentado pelos encantos de Calipso, o selvagem, amarrado ao tronco de uma árvore, resiste aos encantos da índia aimoré, que lhe serve de esposa de túmulo. Peri revela-se superior, deseja uma morte gloriosa, despreza as necessidades materiais e físicas: nega a comida e a liberdade oferecidas.

Assim como Enéias e Aquiles, Peri conta seus feitos passados, criando um momento de oralidade. Atividade comum na sua cultura era contarem os feitos dos antepassados, o que funcionava como um meio de preservação dessa cultura:



"Quando Peri abaixou o arco de Ararê, não havia na
taba dos brancos uma cabana em pé, um homem vivo: tudo
era cinza. Veio o dia e alumiu o campo, veio o vento e levou
a cinza. Peri tinha vencido; era o primeiro de sua tribo, e
o mais forte de todos os guerreiros."

(O Guarani p.141)

Peri, que já abandonara sua tribo, espaço onde poderia
ser senhor, para viver entre os brancos, como escravo, assume uma
posição submissa entre eles, sacrifica sua vida para salvar ou-
tros. Os valores que predominam em suas escolhas são os coleti-
vos, para combater o inimigo da sociedade, sacrifica seus valores
individuais, mesmo não tendo quem o vingue. O Peri selvagem morre
com o batismo, abdica da cultura de seus ancestrais ("Peri morre-
rá como seu pai"), para nascer um herói brasileiro. Tem-se, en-
tão, uma nova raça, com a provável união de Peri e Ceci: união de
índios e portugueses. O espaço onde se passa a ação é o espaço que constitui
a paisagem ideal, o "locus amoenus" das epopéias clássicas, onde
a natureza participa do divino. O cenário que serve de palco para

3. Espaço e tempo

O espaço onde se passa a ação é o espaço que constitui
a paisagem ideal, o "locus amoenus" das epopéias clássicas, onde
a natureza participa do divino. O cenário que serve de palco para



as ações, descrito no primeiro capítulo, é uma espécie de jardim paradisíaco: *essa, que procura se defender.*

"A vegetação nestas paragens ostentava outrora todo o selvagem seu fluxo e vigor; florestas virgens se estendiam ao longo das margens do rio, que corria no meio das asca-rias de verdura e dos capitéis formados pelos leques das palmeiras. *branco é construída como um prolongamento da natu* Tudo era grande e pomposo no cenário que a natureza, sublime artista, tinha decorado para os dramas ma- e elementos jestosos dos elementos, em que o homem é apenas um metade *po* simples comparsa." *Indústria do homem tinha aproveitado habilmente a natureza para criar os* (D. Guarani, Cap.I) *e defesa".*

Esse equilíbrio entre selvagem e cultural vai se tor- nando um Alencar realça a harmonia em que vivem homem e natureza, no capítulo "A prece", quando descreve a hora solene da Ave Maria, no sábado, às seis horas da tarde, em que a família de D. Antônio e seus empregados, reunidos na esplanada e juntamente com a natureza, se ajoelham para uma prece. Sente-se de forma sublime, a manifestação do divino, do Criador, sobre suas criaturas: a cascata, os pássaros, as árvores e as pessoas, que silenciam suas vidas e se abrem para um "sentimento vago, que não é bem tristeza, mas respeito misturado de um certo temor" (p.56)

O espaço natural, a interferência da natureza na vida do homem, numa certa empatia daquela em relação a este. A pedra que rola e quase esmaga Ceci é detida por Peri, um ser que ainda está integrado nessa natureza, fazendo parte dela como a pedra ou a cascata, um ser que sabe usufruir desse vasto paraíso, muitas



vezes exercendo a função de mediador entre o homem branco agressor e a natureza, que procura se defender.

Há, por parte do autor, uma busca de equilíbrio entre o selvagem e o civilizado, como se existisse esse equilíbrio. A cultura, representada por D. Antônio, salvou a mãe de Peri, que veio retribuir esse favor, salvando a filha do fidalgo.

A casa do homem branco é construída como um prolongamento da natureza, como diz Affonso Sant'Anna⁽⁴⁴⁾, em sua análise estrutural de O Guarani, numa justaposição de elementos culturais e elementos naturais. A escada "foi feita metade pela natureza e metade pela arte", pois "a indústria do homem tinha aproveitado habilmente a natureza para criar os meios de segurança e defesa".

Esse equilíbrio entre selvagem e cultural vai se tornando uma antítese com o evoluir das peripécias. No final, vence o selvagem, a natureza vence a cultura. A casa dos Mariz, edificada como um castelo medieval, vem ao chão com o incêndio provocado pelos aimorés. O último cenário acolhe uma ação de equilíbrio. Ceci e Peri, dominador e dominado, se encontram sós na floresta, espaço amigo do selvagem. Ambos são elementos dessa natureza. A flor, que para Ceci possuía uma bela forma, parece-lhe agora "uma criatura que sentia e palpitava".

Além da topografia que é apresentada nos moldes das epopéias clássicas, de forma paradisiaca: bosques, campinas, regatos, canto de pássaros, flores, vento, que decoram o ambiente onde se darão os acontecimentos, temos a presença do maravilhoso.



4. Maravilhoso

O maravilhoso que aparece em O Guarani é o maravilhoso cristão, segundo a classificação de Jean Suberville⁽⁴⁸⁾, pois Alencar escrevia para a sociedade do Rio de Janeiro de 1850, e o catolicismo era a religião oficial. D. Antonio era a figura do senhor feudal, da idade média, que exercia um domínio sobre seus vassallos, o batismo, presença do cristianismo na obra, era uma das imposições para qualquer aventureiro unir-se à sua casa, imposição que chegou até Peri para poder salvar sua senhora.

"... Porque se tu fosses cristão, eu te confiaria a salvação de minha Cecília, e estou convencido de que a levarias ao Rio de Janeiro, à minha irmã."

(O Guarani, p.435)

A religião, como já se falou na fábula, já havia sido imposta pelos colonizadores, através dos Jesuítas, e deixava suas marcas, com a construção de igrejas e capelas por esses sertões despovoados. E é numa capela em chamas que Peri vê uma imagem de Nossa Senhora que o impressionou, exercendo-lhe o domínio suficiente para atender cegamente às ordens de Cecília, cuja imagem produzia-lhe o mesmo efeito que o da Virgem Senhora, fazendo dele um escravo. O selvagem não era cristão e não desejava ser, porque não queria aceitar as imposições da religião (como "não matar"), mas cedeu diante de D. Antonio e recebeu o batismo, por ser a única forma de salvar Ceci, pois toda sua vida era para esse momento. O domínio do divino sobre o humano aparece no romance através



da religião, como uma força que age através do medo ou da obediência. Aqueles aventureiros que serviram o fidalgo eram assassinos que investiriam contra o próprio senhor, mas temiam a Deus, não aceitavam ser chamados de hereges. No momento em que João Feio fazia a guarda mandado por Loredano, Mestre Nunes também a fazia, ambos se cruzaram e o mestre disse:

A força da crença era mais forte que os ideais ou que a ambição. "— Tendes a língua um pouco longa amigo. Mas Belzebu tre os selv vos fará as contas, que não eu: perderia a minha alma se tocasse o corpo de endemoniados!"

— que o outro respondeu: —

— Por São João Batista, meu patrão, não me façais saltar esta estacada para perguntar-vos a razão por que tratais em ar de mofa a devoção dos mais. Chamaí-nos rebeldes, mas hereges não."

(O Guarani, p.339)

Os objetos que representam a religião, tidos como sagrados, eram venerados e temidos. Os cinco aventureiros que serviam Loredano, no ataque à família de D.Antonio, investindo pelo interior da casa, são impedidos de derrubarem a parede por conter um oratório:

" — Que tem? Os santos, as sagradas imagens bentas não são coisas que se atire ao chão! Se tão danada



tentação nos tomasse, pediríamos a Deus que nos livrasse dela. CONCLUSÃO

Loredano desesperado dessa nova resistência, cuja força ele conhecia, passeava."

Muitos autores já falaram de (O Guarani, p.371)

Basilio da Gama, e do Caramuru, de Santa Rita Durão, como

epopéias. A força da crença era mais forte que os ideais ou que a ambição. Esse maravilhoso cristão encontra seu correspondente entre os selvagens: a lenda de Tamandaré, que Peri conta a Ceci, é uma versão tupi da passagem bíblica que narra a história do dilúvio e de Noé, e oferece a interpretação final do livro, quando Peri e Ceci utilizam-se de uma palmeira para defenderem-se da água que formava uma corrente impetuosa - o casal se salvaria como ocorre na lenda. Visto dessa forma o final, a lenda de Tamandaré pode servir como uma previsão do futuro: "Desceu com sua companheira, e povoou a terra". Peri e Ceci salvos teriam povoado o Brasil.

Os romances de Alencar são mitos da literatura brasileira. O herói de Alencar é o nativo das terras americanas numa época antes do contato com o branco, ou antes da miscigenação. O índio escolhido por ele não é um bárbaro, apenas bom e puro, ou tolo e fraco, como aparece em Uraguai, onde é ludibriado pelos jesuítas.

O romance O Guarani fecha o ciclo épico dos romances alencarioanos que tem início com o Ubirajara, seguido de Iracema, Caramuru, que coloca a cultura europeia em destaque preterindo a nativa.

Alencar foi muitas vezes chamado de piegas e acusado de construir uma imagem falsa e pastiche do índio que

III. CONCLUSÃO

Muitos autores já falaram de O Uruguai, de José Basílio da Gama, e do Caramuru, de Santa Rita Durão, como epopéias brasileiras que deixaram de cumprir o seu papel de narrar a origem da raça americana. O primeiro por valorizar o estrangeiro, de preferência, que aqui chegou e dominou; o outro por ter como herói um português. Embora ambos tenham a estrutura da enunciação fortemente construída nos moldes épicos, faltam-lhes a consciência nacional, os acontecimentos fabulosos e os grandes feitos que estão na origem da nação proclamada.

Alencar, porém, constrói uma obra épica com três romances, reunindo artisticamente lendas existentes entre o povo, fatos históricos que buscou nas crônicas dos historiadores, mitos da literatura e histórias inventadas por ele. O herói de Alencar é o nativo das terras americanas numa época antes do contato com o branco, ou antes da miscigenação. O índio escolhido por ele não é um bárbaro, apenas bom e puro, ou tolo e fraco, como aparece em Uruguai, onde é ludibriado pelos jesuítas que lhe tomam as riquezas e os tornam escravos. Também não é aportuguesado como Diogo Alvares Correa, do Caramuru, que coloca a cultura européia em destaque preferindo a nativa.

Alencar foi muitas vezes chamado de piegas e acusado de construir uma imagem falsa e passadista do índio que



habitava um paraíso perdido. Tal como Homero, o escritor romântico brasileiro idealizou e enalteceu a raça que primeiro habitou essas terras dando-lhe características grandiosas: força, coragem, caráter, origem nobre e valor guerreiro. O plano do poema épico Os Filhos De Tupã (anexo 2), feito por Alencar, numa visão grandiosa, ambicionava a gênese de uma raça de gigantes pela coragem, pela força e pelo poder, os quais vencidos pela penetração da cultura européia, chegariam ao estado em que se encontra, hoje, o homem americano. Motivado por esse anseio, o escritor buscou modelos e sugestões em diversas fontes, como: a Bíblia, as epopeias antigas, sobretudo as de Homero, Virgílio e Camões, assim como também nas novelas medievais. O que veio dar forma a esses anseios épicos foram: a cosmogonia indígena, a riqueza dos cenários que seriam recriados pela imaginação do escritor-poeta e as idéias nacionalista românticas que inauguravam com o romance.

Aproveitando algumas idéias do poema Os Filhos de Tupã, como a lenda de Tamandaré, as caracterizações de cada tribo indígena, os modelos de heróis e invertendo a cronologia, Alencar criou uma epopéia em prosa dividida em três obras: Ubiraiara, Iracema e O Guarani. 1-) Ubiraiara narra a origem de uma forte nação que estaria, tempos mais tarde, fazendo parte da etnia brasileira, uma ra-



ça resultante de duas valentes nações indígenas. Conta a lenda do herói Ubirajara, o mais forte guerreiro araguaia e os feitos que contribuíram para sua qualificação. Durante a narrativa o herói prova sua força, sua coragem e seu caráter, conquistando o poder das duas nações: araguaia e tocan-tim. Ubirajara pode ser compreendido pela intenção do autor de sugerir os espaços primitivos e grandiosos de terra selvagem a ser conquistada. Os componentes da paisagem física equilibram-se com a reserva de energias inesgotáveis do homem, banhado pelo sol e alimentado pela caça, abatida pelo braço forte, capaz de esmorecer o jaguar. A concepção tradicional do herói, tomado dos poemas épicos (origem nobre, corajoso, bom caráter, de extrema beleza física), funde-se com ideais cavalherescos, no sentido de acentuar a seleção de valores e sentimentos comuns. Trata-se de uma epopéia marcada pela ação guerreira. Ubirajara conquista povos, vence os mais fortes, forma, então, uma nação de valentes. Nessa obra não há a presença do homem branco apenas o selvagem que vive em harmonia com a natureza. *Então, porém modificados e a presença de um terceiro elemento, que é o mestiço Hóazir.*

2-) **Iracema** narra esse mesmo herói indígena, representado por uma personagem feminina, já qualificada, porém abalada em seu equilíbrio pela presença e pela cultura do homem branco, uma cultura que fascina e ao mesclar-se com a raça primitiva, a destrói. Nesse romance observa-se a doação e submissão da heroína em busca do mundo cultural, um fascínio pela cultura européia. A ligação com o elemento branco é efêmera,



pois somente o branco sobrevive, apesar de modificado. Da raça indígena resta o mestiço Moacir, que marca o surgimento da raça brasileira. A personagem Iracema reúne as características épicas dos heróis clássicos: bela corajosa, de bom caráter, de valor guerreiro, de origem nobre, e possui ainda uma ligação mística com o divino.

Em Iracema encontramos condensadas as características estruturais dos dois romances épicos: Ubiraiara e O Guarani. A abertura do romance-épico é significativo no sentido de que, quando se chega ao final, se é impulsivamente reconduzidos ao seu início. Tem-se um imagem da terra fecundada no transbordamento dos primeiros instantes líricos do idílico amoroso e o sentimento daqueles que desaparecem para serem continuados pelos que nascem.

Esta obra coloca-se como intermediária, na sequência da trilogia épica de Alencar, por refletir a intenção de minimizar o choque cultural do encontro das duas raças, através da temática amorosa. Da identificação de uma raça com outra resultam dois seres distintos, porém modificados e a presença de um terceiro elemento, que é o mestiço Moacir.

3-) O Guarani narra a performance do herói selvagem que ao relacionar-se com o homem branco, torna-se escravo e submisso, mas oferece sua vida para salvar sua amada, representante da raça e da cultura tidas como superior. Cumpre sua missão, salva a moça branca, que o italiano Loredano, e o português Álvaro não conseguiram, mostrando sua superioridade



de na força e na inteligência. Vence o branco e o índio inimigos, conquista Cecília somente para si e reintegra-se ao mundo natural do qual saíra. Peri é o herói aos moldes das novelas de cavalaria: gentil, forte, valente, corajoso e de origem nobre. Com Peri realiza-se a gênese da raça gigantesca, idealizada por Alencar no plano do poema Os Filhos de Tupã, o indígena que apesar de fascinado pela beleza européia, simbolizada por Cecília, mostra-se resistente, mas modificado, assim como Cecília. Em O Guarani se evidencia, em termos de ficção histórico-indianista, a síntese de valores e aspirações coletivas ou de um povo ou de uma nação. As duas culturas se fundem para uma civilização nova, numa visão lírica e épica da realização do herói e heroína que sobrevivem. Alencar compôs uma alegoria com impregnações míticas e lendárias do repovoamento da terra, recriando a versão indígena do dilúvio universal.

A figura do herói indígena, como se percebe em qualquer das três obras, é altamente mitológica e irreal considerando a imagem oferecida pelos historiadores da época colonial. Mas o escritor cearense, sob as sugestões de determinadas fontes e modelos (poemas homéricos) precipitou-se em realizações sem nexos imediatos, isto é, isoladas ou sem eixo cronológico. Algumas razões se deve esse fato: 1-) o não amadurecimento do plano da obra Os filhos de Tupã; 2-) a intuição da obra cíclica derivada da concepção do poema épico; 3-) a escolha definitiva da expressão livre em prosa, inaugurada pelo Romantismo. A epopéia cíclica, Ubiraiara,



CARTA
Ao DR. JAGUARIBE

Eis-me de novo, conforme o prometido.

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

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

Se algum leitor curioso se puser à escuta, deixá-lo. Não havemos por isso de mudar o tom rasteiro da intimidade pela frase garrida das salas.

Sem mais.

Há de recordar-se você de uma noite que, entrando em minha casa, quatro anos a esta parte, achou-me rabiscando um livro. Era isso em uma quadra importante, pois que uma nova legislatura, filha de nova lei, fazia sua primeira sessão; e o país tinha os olhos nela, de quem esperava iniciativa generosa para melhor situação.

Já estava eu meio descrito das coisas, e mais dos homens; e por isso buscava na literatura diversão à tristeza que me infundia o estado da pátria entorpecida pela indiferença. Cuidava eu, porém, que você, político de antiga e melhor tempera, pouco se preocupava com as coisas literárias, não por menospreço, sim por vocação.

A conversa que tivemos então revelou meu engano; achei um cultor e amigo da literatura amena; e juntos lemos alguns trechos da obra, que tinha, e ainda não as perdeu, pretensões a um poema.

E, como viu e como então lhe esbocei a largos traços, uma heróica que tem por assunto as tradições dos indígenas brasileiros e seus costumes. Nunca me lembrara eu de dedicar-me a esse gênero de literatura, de que me abstive sempre, passados que foram os primeiros e fugaces arroubos da juventude. Suporta-se uma prosa medíocre e até estima-se pelo quilate da idéia; mas o verso medíocre é a pior triaga que se possa impingir ao pio leitor.

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

Tanto bastou para que supusessem que o escritor se referia a si, e tinha já em mão o poema; várias pessoas perguntaram-me por ele. Meteu-me isto em brios literários; sem calcular das forças mínimas para empresa tão grande, que asseverou dois ilustres poetas, tracei o plano da obra e a comencei com tal vigor que a levei quase de um fôlego no quarto canto.

Esse fôlego susteve-se cerca de cinco meses, mas amorteceu, e vou confessar o motivo.

Desde cedo, quando começaram os primeiros pruridos literários, uma espécie de instinto me impelia a imaginação para a raça selvagem indígena. Digo instinto, porque não tinha eu então estudos bastantes para apreciar devidamente

a nacionalidade de uma literatura; era simples prazer que movia-me à leitura das crônicas e memórias antigas.

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

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

Entretanto, os selvagens de seu poema falam uma linguagem clássica, o que lhe foi censurado por outro poeta de grande estro, o Dr. Bernardo Guimarães; eles exprimem idéias próprias do homem civilizado, e que não é verossímil tivessem no estado da natureza.

Sem dúvida que o poeta brasileiro tem de traduzir em sua língua as idéias, embora rudes e grosseiras, dos índios; mas nessa tradução está a grande dificuldade; é preciso que a língua civilizada se molde quanto possa à singeleza primitiva da língua bárbara; e não represente as imagens e pensamentos indígenas senão por termos e frases que ao leitor pareçam naturais na boca do selvagem.

O conhecimento da língua indígena é o melhor critério para a nacionalidade da literatura. Ele nos dá não só o verdadeiro estilo, como as imagens poéticas do selvagem, os modos de seu pensamento, as tendências de seu espírito, e até as menores particularidades de sua vida. É nessa fonte que deve beber o poeta brasileiro; é dela que há de sair o verdadeiro poema nacional, tal como eu o imagino.

Cometendo, portanto, o grande arrôjo, aproveitei o ensejo de realizar as idéias que me flutuavam no espírito, e não eram ainda plano fixo; a reflexão consolidou-as e robusteceu.

Na parte escrita da obra foram elas vazadas em grande cópia. Se a investigação laboriosa das belezas nativas, feita sobre imperfeitos e espúrios dicionários, exauria o espírito, a satisfação de cultivar essas flores agrestes da poesia brasileira deleitava. Um dia, porém, fatigado da contínua e aturada meditação para descobrir a etimologia de algum vocábulo, assaltou-me um receio.

Todo este ímprobo trabalho que às vezes custava uma só palavra, me seria levado à conta? Saberiam que esse escrúpulo d'ouro fino tinha sido desentranhado da profunda camada, onde dorme uma raça extinta? Ou pensariam que fôra achado na superfície e trazido ao vento da fácil inspiração?

E sobre esse, logo outro receio.

A imagem ou pensamento, com tanta fadiga esmerilhados, seriam apreciados em seu justo valor pela maioria dos leitores? Não os julgariam inferiores a qualquer das imagens em voga, usadas na literatura moderna?

Ocorre-me um exemplo tirado deste livro. Guia, chamavam os indígenas senhor do caminho, *piguara*. A beleza da expressão selvagem em sua tradução literal e etimológica me parece bem saliente. Não diziam sabedor, embora tivessem termo próprio, *coab*, porque essa frase não exprimiria a energia de seu pensamento. O caminho no estado selvagem não existe; não é coisa de saber. Faz-se na ocasião da marcha através da floresta ou do campo, e em certa direção; aquele que o tem e o dá, é realmente senhor do caminho.

Não é bonito? Não está ali uma jóia da poesia nacional?

Pois haverá quem prefira a expressão rei do caminho, embora os brasís não tivessem rei, nem idéia de tal instituição. Outros se inclinaram à palavra guia, como mais simples e natural em português, embora não correspondia ao pensamento do selvagem.

Ora, escrever um poema que devia alongar-se, para correr o risco de não ser entendido, e quando entendido não apreciado, era para desanimar o mais robusto talento, quanto mais a minha mediocridade. Que fazer? Encher o livro de grifos que o tornariam mais confuso e de notas que ninguém lê? Publicar a obra parcialmente para que os entendidos proferissem o veredito literário? Dar leitura dela a um círculo escolhido, que emitisse juízo ilustrado?

Todos estes meios tinham seu inconveniente, e todos foram repelidos: o primeiro afeava o livro; o segundo o truncava em pedaços; o terceiro não lhe aproveitaria pela cerimoniosa benevolência dos censores. O que pareceu melhor e mais acertado foi desviar o espírito dessa obra e dar-lhe novos rumos.

Mas não se abandona assim um livro começado, por pior que ele seja: aí nessas páginas cheias de rasuras e borrões dorme a larva do pensamento, que pode ser ninfa de asas douradas, se a inspiração fecundar o grosseiro casulo. Nas diversas pausas de suas preocupações o espírito volvia pois ao livro, onde estão ainda incubados e estarão cerca de dois mil versos heróicos.

Conforme a benevolência ou severidade de minha consciência às vezes os acho bonitos e dignos de verem a luz; outras me parecem vulgares, monótonos, e somenos a quanta prosa charra tenho eu estendido sobre o papel. Se o amor de pai abrandava afinal esse rigor, não desvanecia, porém, nunca o receio de "perder inutilmente meu tempo a fazer versos para caboclos".

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

O assunto para a experiência, de antemão estava achado. Quando em 1848 revi nossa terra natal, tive a idéia de aproveitar suas lendas e tradições em alguma obra literária. Já em São Paulo tinha começado uma biografia do Camarão. Sua mocidade, a heróica amizade que o ligava a Soares Moreno, a bravura e lealdade de Jacaúna, aliado dos portugueses, e suas guerras contra o célebre Mel-Redondo: aí estava o tema. Faltava-lhe o perfume que derrama sobre as paixões do homem a alma da mulher.

Sabe você agora o outro motivo que eu tinha de lhe endereçar o livro; precisava dizer todas estas coisas, contar o como e por que escrevi *Iracema*. E com quem melhor conversaria sobre isso do que com uma testemunha de meu trabalho, a única, das poucas, que respira agora as auras cearenses?

Este livro é, pois, um ensaio ou antes mostra. Verá realizadas nêle minhas idéias a respeito da literatura nacional; e achará aí poesia inteiramente brasileira, haurida na língua dos selvagens. A etimologia dos nomes das diversas localidades e certos modos de dizer, tirados da composição das palavras, são de cunho original.

Compreende você que não podia eu derramar em abundância essas riquezas no livrinho agora publicado, porque elas ficariam desfloradas na obra de maior culto, a qual só teria a novidade da fábula. Entretanto, há aí de sobra para dar matéria à crítica e servir de base ao juízo dos entendidos.

Se o público leitor gostar dessa forma literária, que me parece ter algum atrativo, então se fará um esforço para levar ao cabo o começado poema, embora o verso tenha perdido muito de seu primitivo encanto. Se, porém, o livro for acoidado de cedo e *Iracema* encontrar a usual indiferença, que vai acolhendo o bom e o mau com a mesma complacência, quando não é

silêncio desdenhoso e ingrato, nesse caso o autor se desengana de mais esse gênero de literatura, como já se desenganou do teatro e os versos, como comédias, passarão para a gaveta dos papéis velhos, relíquias autobiográficas.

Depois de concluído o livro e quando o reli já apurado na estampa, conheci que me tinham escapado senões que se devem corrigir; noto algum excesso de comparações, repetições de certas imagens, desalinho no estilo dos últimos capítulos. Também me parece que devia conservar aos nomes das localidades sua atual versão, embora corrompida. Se a obra tiver segunda edição será escoimada destes e outros defeitos, que lhe descubram os entendidos.

Agosto; 1865.

OS FILHOS DE TUPÃ

(1863).

FABULA

1. Tupã cria a Terra, irmã do céu, e junto d'ele. Cobre-a de árvores e rios. Depois gerou na palmeira dois filhos: um com o seu sopro, que se chamou Tupi; outro com a sua luz o qual se chamou Ara.

Elles saíram juntos do mesmo tronco e ao mesmo tempo. Ambos belos e grandes guerreiros. Tupi tinha os cabelos cor da tempestade; o raio fuzilava nos seus olhos; e o trovão rugia no seu peito. Guerreiro impetuoso como ele não houve nunca. Era uma tempestade; quando desceria a corrida pela selva, a terra estremecia.

Ara tinha os cubelos do sol ao talar; o céu estava nos seus olhos; a luz da manhã coava doce dos seus olhos, como um rio sereno da montanha altaneira. Seu peito não conhecia a borrasca.

Tupã não sabia qual mais amasse dos seus dois filhos. Criou para elles Abaci, a mãe dos homens, e disse a seus filhos: "Geraí do vosso sangue um povo guerreiro que mandará sobre todos os povos da terra e que ninguém vencerá, porque nelle estará meu sopro e minha luz."

Abaci dorme a primeira noite com Tupi: Ara cede benévolo a seu irmão a preferência. Chega a segunda noite; Tupi cego pelo ciúme mata o irmão (Ahangá).

Tupã troa da terra e diz: "Tupi, tu mataste teu irmão; tua mão derramou teu próprio sangue — sê maldito, tu e tua raça. (Ara foi parte no céu.)"

O povo que se gerar do teu sangue não será vencido por outro povo da terra porque elle vem do mim; mas elle mesmo se destruirá, como o crocodilo que devora a sua prole.

No dia em que o pai de teu povo gerar, como eu, do mesmo tronco, dois filhos gêmeos, trema a tua raça. Se a tua mão derramar outra vez o teu sangue, a minha cólera será aplacada, senão... Nesse dia começará a discórdia em tua raça. Os irmãos matarão os irmãos, as mulheres os maridos, as mães os filhos. Ela abandonará o berço e se espalhará pelo mundo; as nações se dividirão e se tornarão estranhas e se devorarão.

Esta terra não basta para ti e o teu irmão: toma-a toda e sê dela senhor. Eu criarei outra onde Ara torne a viver, e onde gerará uma raça menos valente, porém mais doce do que a tua.

Então a raça de Ara, dos filhos da minha luz, dos cabelos do sol, virá para exterminar os teus filhos já bárbaros e fracos, porque elles já se terão vencido a si mesmos. Então será o tempo da vingança; a minha cólera ficará satisfeita. Então do teu sangue ao d'ele misturado outra vez se há de gerar o maior povo da terra; porque esse povo será o filho do meu sopro e da minha luz."

Tupã disse; e de sua mão potente travando da terra arremessou-a no meio dos mares profundos. Depois criou outra terra igual para Abaci e Ara.

2. A raça de Tupi cresceu e encheu a Terra. Tupã criou povos de serpentes, de monstros, mastodontes, animais ferozes para que os filhos de Tupi tivessem amigos a quem vencer. Os filhos de Tupi eram homens imensos, e os animais como montanhas. A raça crescendo se anarquizou; o filho maior do neto de Tupi era o pai dos povos; mas daí a pouco ninguém soube mais onde estava

o primeiro sangue de Tupi, como não se pode saber qual a primeira flor que abriu no ingazeiro em lua das águas. Muitos queriam ser os primeiros; e nenhum o era. Os povos não tinham chefe: faltou um pai aos povos.

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

3. A raça Tupi cresce de novo. Nasce *Tamul* o grande herói, que pede a Tupã que crie outros povos para que elle os vença. Tupã cria os Oromas, povos das montanhas, os bárbaros. *Tamul* gerou a grande nação *Tamoia* — seu neto *Quevira* foi pai da nação dêsse nome. Vem *Sumé* que ensina o fabrico dos vinhos e a construção das tabas e as plantações. A prole dêsse herói forma a nação *Tabajara*.

São essas as três nações mães: Tupis, Tamoias e Tabajaras.

Finalmente vem *Berab*, pai de *Iruama*, *Iruama* gera dois filhos gêmeos: *Caribe* e *Guarané*, em que deve recair a ameaça de Tupã. O *Abaré*, que é irmão do pai de *Berab* e tio-avô de *Iruama*, quer que elle mate um dos filhos. *Iruama*, levado pelo amor paterno e pelo amor de recusa e adia, a ver qual dos dois é mais valente, e mais digno de succeder-lhe.

Nesse tempo começa o costume dos Tupis cativarem as mulheres inimigas, e terem filhos delas; já esse costume existia, porém matavam os filhos para não misturar o sangue tupi ao sangue inimigo. Continuavam a matar as filhas, porém guardavam os filhos. As mães para serem amadas dos guerreiros lavavam as filhas ao rio (*Amazonas-Igira*). Os *Aimorés*, maus parentes.

Caribe e *Guarané* crescem e tornam-se heróis. O *Abaré* insta por que o pai sacrifique um, o pai hesita sempre, esperando que Tupã escolha.

Finalmente vem a guerra dos Oromas. Nova insistência do *Abaré* — nova recusa de *Iruama*.

Por fim o *Abaré*, inspirado pelo céu, escolhe *Caribe* como successor de *Iruama*, por ter o coração duro, e o amor da pátria. *Caribe* resolve sacrificar *Guarané* para salvar a sua raça.

Guarané é salvo pela mãe, e emigra com o seu povo — *Guaranis* — embarcado nas igaras pelas Amazonas. Soa a voz do extermínio da raça tupi e do triunfo da raça de Ara, dos filhos da luz. O *Abaré* expira no seu rochedo tendo uma visão. (Trovoada)

Essa visão lhe mostra três grandes igaras que a tempestade arremessa dos mares. Colombo — Cabral — O condor (*Columba*) — A Cruz.

Depois do dilúvio a virgem de Tupã sob a guarda do *Abaré* — Instituição dos *Abarés*.

(101) Aguiar, e Silva, Victor Manuel. Teoria da Literatura. 2ª ed.
Livraria Alameda, Coimbra, 1968.

PLANO PRIMITIVO

1.º Canto — A vingança — Cabana de Mariraca — Os Oromas — Episódio de Arauco — Tempestade — Chega Nacê — Narração da virgem — Luta de Berab com Aruac — Aparece Berab, mensageiro da guerra — Diálogo com Mariraca — Iquisê.

2.º Canto — O deserto — Saudação ao Amazonas — Volta de Berab — Sua partida com Guaranê havia dias, da taba dos Tupis — O aparecimento da virgem — A floresta sagrada do Abarê — Guaranê segue a virgem — Narração de Guaranê — Chegam à taba — Flecha de guerra.

3.º Canto — A guerra — Iruama — As nações tupis — Os Oromas — Combate geral — Guaranê e Paoqui — Episódio de Cambir — Paraci, mãe das águas — Marona.

4.º Canto — A vitória — Ameaça de Mariraca a Iruama — Derrota dos Oromas — Cai a tarde — A noiva de Cambir — Colhendo mel para o refresco, óleo para ungi-lo. Perfuma-se — É preciso que Cambir ganhe nome de guerra — Canto da noite (Sou como flor sem fruto; deleito os olhos apenas) — Noite — Campo de Batalha — Cenas lutasas.

5.º Canto — A festa — Fogueiras — Cantos — Os Camucins — Canto guerreiro dos Tupis — Libações — Canto dos mortos — Junto de cada camucim — Cerimônia do nome de guerra de Cambir — Cambir, amigo de Guaranê — Canto de amizade — Guaranê e Berab — Amor de Cambir — Noite de Himeneu — Berço de rosas — Ao longe canto de guerra.

6.º Canto — O pai — Cabana de Iruama — O velho chefe pensativo — Imagem do que se passa na sua mente — O seu amor por.....; nascimento dos filhos gêmeos: Guaranê e Caribe — Infância deles — Exigência de Abarê — Iruama recusa — O Abarê ameaça-o — Manhã — Sepultura dos mortos — Lamentação de Cendira — Vingança de Guaranê.

7.º Canto — Meio-dia — A floresta — Caribe na floresta com Igira — Guaranê na gruta do Abarê — Ibaquir — Amor — Volta do Abarê — Resolve escolher Caribe para pai dos povos.

8.º Canto — Caribe na gruta do Abarê — Narração etc. — Volta de Caribe — Vinda de Cendira — Vinda de Guaranê — Diálogo entre os dois — Guaranê pede que o deixe vingar seu amigo.

9.º Canto — Volta dos Oromas — Novos combates — Vingança de Guaranê — Guaranê quer sacrificar; mas Caribe o salva — No combate — Iruama mata Mariraca mas traz a morte no seio — Morte de Iruama: na taba, toca o membi. Vêm os dois filhos e Guaranê renuncia e pisa.

10.º Canto — Sucessão de Iruama: a prova das armas; a corrida, o grito — Caribe recebe o arco do pai, insígnia do comando — Continua a guerra — Os Oromas são exterminados — Caribe vai buscar a virgem de Tupã, que deve provocar o pai dos povos.

11.º Canto — Amor de Guaranê e ciúmes do irmão — Combate dos dois gêmeos — Vem Igira — Vem a mãe — Vem o Abarê — Cessação do combate.

12.º Canto — Emigração — A partida de Guaranê — A tempestade — Vição do Abarê — A pomba.

12.ª. Livraria Civilização, Porto, 1958.

(11) Cândido, Antonio. Formação da Literatura Brasileira. 2ª vol.
Livraria Martins Editora, S.P.

(12) "A personagem do romance". In: A personagem
de ficção. FFLUXUS, S.P., 1963.

(13) Varões Escritos. Livraria Duas Cidades.
S.P., 1978.

- (01) Aguiar e Silva, Victor Manuel. Teoria da Literatura. 2ª ed. Livraria Almeida. Coimbra. 1968.
- (02) Aron, Raymond. Mitos e homens. Tradução de Tomás Ribeiro Colação. Editora Fundo de Cultura S.A., Rio de Janeiro. 1959.
- (03) Assis, Machado. Crítica Literária. Grafica Editora Brasileira. S.P. 1962.
- (04) ALENCAR, José de. O Guarani. Otto Pierre Editores, Rio, 1979.
- (05) _____ . Ubiraiara. Iracema. Edigraf. São Paulo
- (06) Alves, Geraldo Martins. "O índio Peri". Boletim. ano III - nº5. UFMG Junho/81.
- (07) Aristóteles. Arte Poética. Tradução de Antonio Pinto de Carvalho. Difusão Européia do Livro. São Paulo. 1964.
- (08) Barthes, Roland. "Introdução à Análise Estrutural da Narrativa". In: Análise estrutural da Narrativa. 3ª ed. Vozes. Petrópolis. 1973.
- (09) Bosi, Alfredo. História Concisa da Literatura Brasileira. 2ª ed. Editora Cultrix. S.P.
- (10) Bowra, C.M. Virgílio, Tasso, Camões e Milton. Ensaio sobre epopeia. Livraria Civilização. Porto. 1950.
- (11) Cândido, Antonio. Formação da Literatura Brasileira. 2ª vol. Livraria Martins Editora. S.P.
- (12) _____ . "A personagem do romance". In: A personagem de ficção. FFCLUSP. S.P. 1963.
- (13) _____ . Vários Escritos. Livraria Duas Cidades. S.P. 1970.



- (14) Camões, Luis de. Os Lusíadas. Otto Pierre Editores, Rio, 1980. 1.ª ed. Globo, Porto Alegre, 1967.
- (15) Castagnino, Raúl. Tempo e Expressão Literária. Tradução de Luiz Aparecido Caruso. Mestre Jou, São Paulo, 1970.
- (16) Coulanges, Fustel de. A Cidade Antiga. 8.ª ed. vol. I. Tradução de Fernando Aguiar. Livraria Clássica, Lisboa, 1975.
- (17) Coutinho, Afrânio. A Literatura no Brasil. vol. I, tomo 2. 1955. Dias Lima e outros. Cultrix, São Paulo, 1979.
- (18) Crippa, Adolfo. Mito e Cultura. Ed. Convívio, S.P., Guimarães
- (19) Curtius, E. R. Literatura Européia e Idade Média Latina. 2.ª ed. Instituto Nacional do Livro, Brasília, 1979. vol. II.
- (20) D'Onófrio, Salvatore. Literatura Ocidental. Autores e obras fundamentais. Ática, São Paulo, 1990. 2.ª ed. Cia
- (21) Eliade, Mircea. Mito e Realidade. Tradução de Pola Civelli. Perspectiva, São Paulo, 1972. Literatura Brasileira.
- (22) Ferreira, Aurélio Buarque de Holanda. Novo Dicionário da Língua Portuguesa. 1.ª ed. 14.ª impressão. Nova Fronteira, Rio, 1975. Presença, Lisboa.
- (23) Ferreira, Delson Gonçalves. Língua e Literatura Luso-Brasileira. 5.ª ed. Belo Horizonte, 1964. U.F.Piauí, 1988.
- (24) Figueiredo, Fidelino de. A épica portuguesa do sec. XVI. Per3
- (25) História da Literatura Clássica. vol. I, I época. 3.ª ed. Anchieta S.A. 1946. edição Melhoramentos.
- (26) Figueiredo, Major Lima. Índios do Brasil. Cia Editora Nacional. São Paulo, 1939. de Tarmos Literário. São Paulo.
- (27) Fleiuss, Max. História da Cidade do Rio de Janeiro. Cia Melhoramentos. São Paulo. s/d. Ensaio e Interpretação, Cul-



- (28) Forsters, E.M. Aspectos do Romance. Tradução de Maria Helena Martins. Globo. Porto Alegre. 1969.
- (29) Greimas, A.J. Semântica Estrutural. Tradução de Aquira Osakampe e Izidoro Blikstein. 2ª ed. Cultrix. São Paulo.
- (30) _____. Sobre o Sentido. Ensaio Semântico. Tradução de Ana Cristina Cruz Cezar e outros. Vozes Petrópolis. 1975.
- (31) _____. e Courtes. Dicionário de Semiótica. Tradução de Alceu Dias Lima e outros. Cultrix. São Paulo. 1979.
- (32) Hegel. Estética-Poesia. Tradução de Álvaro Ribeiro. Guimarães Editores. Lisboa. 1964.
- (33) Kayser, W. Análise e Interpretação da Obra Literária. vol.II. 5ª ed. A. Amado Editor. Coimbra. 1970.
- (34) Leite, Dante Moreira. Psicologia e Literatura. 2ª ed. Cia Editora Nacional. USP. S.P. 1967.
- (35) Lima, Alceu Amoroso. Introdução à Literatura Brasileira. Agir. Rio de Janeiro. 1956.
- (36) Lukacs, Georg. Teoria do Romance. trad. de Alfredo Margarido. Editorial Presença. Lisboa.
- (37) Machado, Janete Gaspar. "A mulher na obra de José de Alencar." In: Veredas Culturarte. Ano 2, nº4, U.F.Piauí. 1988.
- (38) Mateus, Maria de Fátima. "Herói e Ideologia: Eurico e Peri". In: Arquivos. V 2. U.F.do Paraná. Curitiba. 1975.
- (39) Moisés, Massaud. A Criação literária. Edição Melhoramentos, Editora da USP. São Paulo. 1967.
- (40) _____. Dicionário de Termos Literários. São Paulo. Cultrix. 1974.
- (41) _____. José de Alencar. Ensaio e Interpretação. Cultrix. S.P. 1968.



- (42) Patai, Raphael. O Mito e o homem moderno. Tradução de Octavio Mendes Cajado. Cultrix. S.P. 1972.
- (43) Propp, Vladimir. Morfologia do Conto. Tradução de Jaime Ferreira e Vitor Oliveira. Editorial Vega. Lisboa. 1978.
- (44) Sant'Anna, Affonso Romano. Análise Estrutural de Romances Brasileiros 2ª ed. Vozes. Petrópolis. 1974.
- (45) Santos, Ana Lucia Esteves. "A relação Colonizador versus Colonizado em Iracema". In: O Eixo e a Roda. Revista de Literatura Brasileira. Vol. 4. Belo Horizonte. Nov. 1985.
- (46) Souza, Gabriel Soares de. Notícias do Brasil. Tomo II. Martins, São Paulo.
- (47) Spalding, Tassilo Orpheu. Dicionário de Mitologia Grego-Latina. Editorial Itatiaia. Belo Horizonte. 1965.
- (48) Suberville, Jean. Teoria de l'art et des genres litteraires. 7ª ed. 1964.
- (49) Tomachevski et. alii. "Temática". In: Teoria da Literatura. Formalistas Russos. Globo. Porto Alegre. 1973.
- (50) Vasconcelos, Vera Regina. "História e Estórias nos Romances Indianistas de Alencar". In: Estudos Leopoldenses. nº 19. UNISINOS. 1971.
- (51) Virgílio, Eneida. Tradução e notas de David Jardim Jr., Editora Tecnoprint. S.A.
- (52) Suplemento do Centenário. O Estado de São Paulo. 28/06/1975.
- (53) Boletim Bibliográfico. nº 38, Biblioteca Mario de Andrade. SP. 1979.
- (54) Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira. Rio de Janeiro. Editorial Enciclopédia Ltda. Vol. XII. 1945.
- (55) Antologia Ilustrada do Folclore Brasileiro. Vol. VIII.



- (55)Coelho, Odette Penha. "Um paralelo: O Romance O Guarani de José de Alencar e o Libreto de Il Guarany, Opera de Carlos Gomes". Revista Guairacá. Fundação F.F.C.L. nº 4, Guaruapuava. Nov. 1985/86.
- (56)Figueiredo, Fidelino. "Ainda a épica Portuguesa". Revista de História, ano II, vol.5 e 6. 1951.
- (57)_____. "Variações sobre o espírito épico". Revista Boletim. nº 166. Literatura Portuguesa. F.F.C.L. USP. 1954
- (58)Pereira, Carlos de Assis. "Ideário crítico de Fidelino de Figueiredo. S.P. 1962.
- (59)Serra, Ordep José Trindade. "Considerações sobre o mito e as míticas. Revista Cultura. nº26 MEC. Brasília. 1977.
- (60)Sousa, Regina Célia Rodrigues. "A Metáfora na Obra de Alencar e de Chateaubriand" Leopoldianum Revista de Estudos e Comunicação. vol.V, nº12. publicação da Sociedade Visconde de S. Leopoldo .Santos. 1978.
- (61)Stahl, Lino. "O índio nas obras indianistas de José de Alencar". In: I Colóquio de Estudos Luso-brasileiros. Revista Anais. Tóquio. 1967.
- (62)Suplemento do Centenário. O Estado de São Paulo. 28/06/1975. nº 26, "A Literatura do Romantismo ao modernismo - II Teoria e Ideologia. José Aderaldo Castelo.
- (63)Suplemento Literário - Minas Gerais .23/01/1982.nº799. parte V "O índio Peri". Geraldo Martins Alves.



