

WESLEI ROBERTO CANDIDO

JOSÉ DE ALENCAR: “SOU AMERICANO PARA O
QUE DER E VIER”

ASSIS

2010

WESLEI ROBERTO CANDIDO

JOSÉ DE ALENCAR: “SOU AMERICANO PARA O
QUE DER E VIER”

Tese apresentada à Faculdade de Ciências e
Letras de Assis – UNESP – Universidade
Estadual Paulista para a obtenção do Título de
Doutor em Letras (Área de Conhecimento:
Literatura e Vida Social).

Orientador: Luiz Roberto Velloso Cairo

ASSIS

2010

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca da F.C.L. – Assis – UNESP

C217j	Candido, Weslei Roberto José de Alencar: “sou americano para o que der e vier” / Weslei Roberto Candido. Assis, 2010 280 f. Tese de Doutorado – Faculdade de Ciências e Letras de Assis – Universidade Estadual Paulista. Orientador: Luiz Roberto Velloso Cairo 1. Alencar, José de, 1829-1877. 2. Literatura comparada. 3. Americanismos. 4. Romantismo. 5. Nacionalismo na literatura. I. Título. CDD 809 869.93
-------	--

*Aos companheiros de viagem, “lectores cómplices” do livro de
minha vida ainda em processo de escrita:
Minha mãe Claudete, meu irmão Euspleslei e minha esposa
Daniela. Mas todos podem ser lidos pelo esquema do Aleph.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço em primeiro lugar a Deus por ter colocado as pessoas certas no meu caminho e ter me dado capacidade e força de trabalho suficiente para levar a cabo esta Tese até o fim.

Em segundo lugar, agradeço ao professor Luiz Roberto Velloso Cairo que me acompanhou desde a graduação em Letras em 1997, depois durante a iniciação científica e em seguida no meu Mestrado, no qual comecei a delinear melhor o que pensava sobre americanidade em Fagundes Varela, tendo paciência com meus lapsos textuais e dificuldades ao abordar o tema e, por ser novamente meu Orientador na Tese de Doutorado, quando acreditou ser possível que eu realizasse um trabalho sobre a americanidade em José de Alencar, pois de certa forma herdei esta preocupação americanista voltada para o século XIX inspirado em sua constante preocupação em estabelecer laços entre a literatura romântica brasileira e o lado hispânico.

Não posso deixar de agradecer também à UNESP – Campus de Assis, onde tive a oportunidade de entrar em contato com as Letras e por elas me dedicar como tenho feito nos últimos anos. Nos corredores do prédio de Letras pude conhecer pessoas e me conhecer melhor. No curso de Letras aprendi a admirar os professores e sua paixão pela literatura, assim como a ter um olhar mais crítico sobre a produção intelectual latino-americana. A todos estes professores meu respeito e admiração constantes. Também deixo registrada minha admiração por cada funcionário que ali trabalha, pois de todos sempre tive o melhor atendimento possível. Embora de muitos ainda nem saiba o nome, sei reconhecê-los por onde passar, a vocês o mesmo gesto de um leve inclinar de cabeça que sempre fiz quando passei pelos corredores e departamentos.

Alguns professores participaram em especial de minha formação e contribuíram mais frequentemente: Silvia Maria Azevedo, que participou de minhas qualificações de Mestrado e Doutorado, e de quem fiz um curso na pós-graduação sobre Machado de Assis, Heloísa Costa Milton, minha professora de Literatura Hispânica, Odil e Tânia na Literatura Portuguesa e Maria Eunice Moreira (PUCRS) com suas observações elegantes e sensatas na minha defesa de Mestrado, sempre incentivando o trabalho acadêmico.

Agradecimento especial à minha família, sem a qual nada teria sido possível. Na verdade, tudo o que fiz e faço ainda é dedicado a vocês pelo que contribuíram em minha vida, desde a infância até a fase adulta, mesmo alguns não tendo frequentado uma

Universidade me ensinaram mais sobre o ser humano do que todos os livros já lidos por mim. Aparecem aqui em ordem de chegada na minha vida: minha mãe Claudete, meu irmão Euspleslei e minha esposa Daniela; deles sai o enfrentamento real que é a vida cotidiana e sem o qual é impossível de se construir uma história que valha a pena ao final. Eles aparecem também na dedicatória, embora um nome venha após o outro todos têm a mesma importância, senão haveria uma lacuna neste trabalho que é parte de minha história.

Neste longo caminho há amigos que tenho de citar, alguns de muitos anos outros mais recentes, porém tão importantes quanto os demais: Altamir Botoso, com quem sempre dialoguei e o respeito pela inteligência e caráter, Sérgio Fonseca, companheiro de muitas conversas em algumas faculdades por onde passamos como docentes e, agora, de bons encontros em Ribeirão Preto, sempre muito acolhedor e extremamente gentil comigo, Edvaldo Sotana, com quem ainda mantenho contato virtual e admiro também pela inteligência e trabalho, Luiz Leal Júnior, professor de matemática, companheiro de trabalho e amigo de inúmeras horas de conversas e situações que com certeza ficarão para o resto da vida, Altamiro Xavier (Miro), sempre crítico e amigo incontestado, disposto a estender a mão e compartilhar o abstrato e o concreto de suas posses, companheiro de angústias e inquietações que nos fazem crescer a cada dia e, por fim, Armando Medeiros, atento e criador de estratégias, pronto a ajudar no que for preciso.

Enfim, agradeço a tudo e a todos quanto direta ou indiretamente contribuíram na minha formação, enquanto docente e ser humano, pois nos enfrentamentos entre a teoria e a vida real ambas foram completadas por momentos que não cabem em palavras.

Entramos en cordial relación con otros poetas americanos. No existe el río, no existe la Cordillera, no existen las altiplanicies, ni los límites de país a país.....(El río, la Cordillera, la altiplanicie seguían en buen estado de presencia a pesar de la frase.....) Hacíamos americanismo y pongo americanismo en minúscula para distinguirlo del gritado Americanismo Oficial que tan beneméritamente se ocupa en juntar a todos los imbéciles de América. (Ricardo Güiraldes)

CANDIDO, W. R. *José de Alencar: “sou americano para o que der e vier”*.. Assis – SP, 2010, 280f. Tese(Doutorado). Faculdade de Ciências e Letras. Universidade Estadual Paulista.

RESUMO

Esta tese tem como objetivo apresentar o romancista José de Alencar como o fundador do romance americano no Brasil, lendo seus romances, prefácios e notas que deixou às suas narrativas, pelo viés de um olhar americano. Desta maneira, o conceito de americanidade possibilitará uma leitura da obra alencariana no âmbito das negociações identitárias. Para tanto, conceitos que estão sob a capa da americanidade como *entre-lugar*, *casa-grande* e *senzala*, tropicalismo, transculturação, indigenismo, serão analisados nos romances de Alencar, pois estes conceitos se cruzam na construção de um discurso que tenta reinventar e explicar a América continuamente. Ao debater estes temas, postular-se-á a figura do romancista como aquele que primeiro defendeu, no Brasil, a construção de um romance das Américas, que propôs narrar a lenta gestação do povo americano no seu projeto de literatura. Alencar também foi o primeiro a se auto-definir como americano publicamente no jornal *O Globo*. O sentimento de americanidade em Alencar poderá ser verificado nos diálogos estabelecidos, por seus romances, com outros romancistas e escritores do continente. Todos pensando na construção da identidade americana em seus textos. Assim, Domingo Faustino Sarmiento, José Hernández, Juan León Mera, Clorinda Matto de Turner, Jorge Icaza e Ciro Alegría, serão vistos em contraponto com a produção romanesca de Alencar. Todos estes autores privilegiando o espaço americano como seu lugar de enunciação na defesa de uma produção cultural própria do continente americano, da qual seus romances, ensaios e poemas são portadores. Portanto, a tese propõe um trabalho de comparatismo literário interamericano, que tem como centro de discussões a própria América nos seus mais diversos cruzamentos conceituais, na proposta de uma identidade americana, que ainda se marca por uma forte mobilidade, tendo um caráter de inacabamento pelas constantes reformulações do conceito de americanidade. Como o conceito de americanidade se caracteriza fortemente por um esforço de identificação americana, a obra de Alencar também será vista como o símbolo das constantes trocas culturais que formaram um discurso sobre ser americano em seus romances.

PALAVRAS-CHAVE: José de Alencar; americanidade; transculturação; fronteira; continente americano; indigenismo; patriarcalismo.

CANDIDO, W. R. *José de Alencar: I'm an American for better or worse*". Assis – SP, 2010, 280f. Tese (Doutorado). Faculdade de Ciências e Letras. Universidade Estadual Paulista.

ABSTRACT

This thesis aims at presenting the novelist José de Alencar as the founder of the american novel in the Brazil, reading his novels, prefaces and notes that he left in his narratives, on the bias at an american look. In this way, the concept of americanism will make possible the reading of Alencar's books in the ambit of the identity negotiations. For this proposal, concepts that are under the cover of americanism as *in-between*, *The Masters and The Slaves*, tropicalism, transculturation, indigenism will be analysed in Alencar's novels, because these concepts cross themselves in the construction of a discourse that tries to re-invent and to explain America continuously. At debating these themes, we will postulate that the figure of the novelist as the one who first defended, in Brazil, the construction of a novel of Américas, that proposed to tell the slow gestation of the american people in his literature project. Alencar also was the first to auto-define himself as american publically in the newspaper *O Globo*. The americanism feeling in Alencar will be verified in dialogues established, by his novels, with other novelists and writers of the continent. All of them are thinking of a construction of american identity in their texts. So, Domingo Faustino Sarmineto, José Hernández, Juan León Mera, Clorinda Matto de Turner, Jorge Icaza and Ciro Alegria will be seen in counterpoint with Alencar's romanesque production. All of these authors privilege the american space as the place of enunciation in the defense of an own cultural production of the american continent, from which his novels, essays, and poems are porters. Therefore, this thesis porposes a work of literary comparativism, which has as a center of discussions the own America in its more diverse conceptual crossings, in the proposal of an american identity, that still marks itself by a strong mobility, having an unfinished character by its contant reformulations of the americanism concept. As the concept of americanism characterizes strongly by na effort of american identification, Alencar's books will also be studied as the symbol of the constant cultural changes that shaped a discourse about being american in his hovels.

Keywords: José de Alencar; Americanism; transculturation; frontier; American Continent; indigenism; patriarchalism.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
1-A literatura americana de José de Alencar: “sou americano para o que der e vier”.....	16
2-Percurso da tese rumo ao romancista americano.....	28
CAPÍTULO I: AMERICANIDADE: A BUSCA DE UM CONCEITO.....	38
1-As Contribuições do Romantismo Americano na Configuração de um Conceito de Americanidade.....	46
2-A americanidade de Denis para os Brasileiros.....	50
3-Alencar e a consciência de ser americano.....	57
4-A americanidade como espaço de negociações identitárias.....	67
5-A americanidade e o conceito de transculturação.....	77
6-Conclusões Inacabadas.....	80
 CAPÍTULO II: POLÍTICA E NEGOCIAÇÕES LITERÁRIAS INTERNAS NO SISTEMA LITERÁRIO ROMÂNTICO.....	 82
1-O olhar americano de José de Alencar: caminhos da americanidade no século XIX.....	81
2-O papel dos primeiros românticos na movimentação de uma política das letras no Brasil.....	90
3-José de Alencar e a política interna do sistema literário brasileiro.....	98
4-O Folhetinista, o Romancista e o Dramaturgo.....	103
5-Salões e Livrarias.....	118
6-José de Alencar, “americano para o que der e vier”.....	125
7-Alencar e “a gestação lenta do povo americano”, o romancista e sua obra por ele mesmo.....	134

CAPÍTULO III: ALENCAR E OS PAMPAS, UMA POSSIBILIDADE DE OLHARES CRUZADOS ENTRE BRASIL E ARGENTINA NO SÉCULO XIX.....	141
1-O pampa como espaço de enunciação da identidade americana.....	142
2-Dois gaúchos: o herói dos pampas e o bárbaro que vai à cidade.....	147
3- Os tipos de gaúchos.....	154
4-O papel da personagem feminina em <i>O Gaúcho</i>	172
5- <i>Martín Fierro</i> , o gaúcho a pé. Do símbolo de atraso em Sarmiento, da heroicização em Alencar para a degradação em Hernández.....	179
CAPÍTULO IV: JOSÉ DE ALENCAR UM ESCRITOR INDIGENISTA.....	193
1-Considerações sobre o indigenismo.....	194
2-De que indigenismo estamos falando?.....	197
2.1 O indigenismo de Juan León Mera e Clorinda Matto de Turner.....	200
3-Indigenismo: diálogo possível. A exterioridade do discurso e a contribuição dos índios na formação dos povos americanos.....	205
4-O mundo romanceável. Mito e história. O caráter inconcluso do indigenismo.....	210
5-Violentações ideológicas do indigenismo alencariano.....	218
6-Necessidade do indigenismo no resgate de uma possível identidade.....	224
7-O indigenismo a distância dos brasileiros.....	228
8-O programa indigenista de Alencar. Caminho inverso da construção de um imaginário indigenista: <i>Guarani</i> , <i>Iracema</i> e <i>Ubirajara</i> . Tentativa de compreensão de um mundo deslocado.....	234
9- Indigenismo e a possibilidade do comparativismo interamericano a partir dos romances de Alencar.....	249
10-Indigenismo sem eco: a não defesa do espaço indígena, mas sua mestiçagem, a junção de raças.....	256
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	264
REFERÊNCIAS.....	272

INTRODUÇÃO

O que é o romantismo? Enigma indecifrável, verdadeiro quebra-cabeça chinês, o fato romântico parece desafiar a análise científica não apenas porque sua vasta diversidade resiste aparentemente a qualquer tentativa de redução a um denominador comum, mas também, sobretudo por seu caráter fabulosamente contraditório, sua natureza de *coincidentia oppositorum*: a um só tempo (ou ora) revolucionário, cosmopolita e nacionalista, realista e fantástico, restitutionista e utopista, democrático e aristocrático, republicano e monarquista, vermelho e branco, místico e sensual....

Contradições que atravessam não apenas o “movimento romântico”, mas a vida e obra de um único e mesmo autor, e às vezes, de um único e mesmo texto.

(Michael Löwy e Robert Sayre)

Era Tamandaré; forte entre os fortes sabia mais que todos. O Senhor falava-lhe de noite; e de dia ele ensinava aos filhos da tribo o que aprendia do céu. Quando todos subiram aos montes ele disse:

- Ficai comigo; fazei como eu, e deixai que venha a água. Os outros não o escutaram; e foram para o alto; e, deixaram ele só na várzea com sua companheira, que não o abandonou.

Tamandaré tomou sua mulher nos braços e subiu com ela no olho da palmeira; aí esperou que a água viesse e passasse; a palmeira dava frutos que os alimentavam.

A água veio, subiu e cresceu; o sol mergulhou e surgiu uma, duas e três vezes. A terra desapareceu; a árvore desapareceu; a montanha desapareceu.

A água tocou o céu; e o Senhor então mandou que parasse. O sol olhando só viu céu e água, e entre a água e o céu, a palmeira que boiava levando Tamandaré e sua companheira. (José de Alencar).

José de Alencar, fundador do romance americano no Brasil. José de Alencar: “americano de raiz e de fé”. José de Alencar: “sou americano para o que der e vier”. Estes três possíveis títulos mostram um pouco do que foram as primeiras inquições sobre um sentimento de americanidade nos romances deste escritor. O primeiro parecia mais interessante, talvez pomposo, substituíra-se o título de patriarca do romance brasileiro pelo de pai do romance americano no país, o que já propunha, indiretamente, uma visão do escritor em contraponto com outros romancistas da América, que haviam se dedicado a discutir as identidades nacionais e por extensão americanas em seus romances.

Sendo o romance um gênero aberto às experimentações literárias de toda ordem, ainda hoje não fechado, proporcionava ao romancista cearense discutir temas variados sobre a constituição do país e do continente americano. Assim, Alencar desenha todo seu projeto literário sob a forma romance. Não é na poesia, nem nas crônicas ou no teatro que o escritor obteve maior êxito, e sim no romance, talvez este tenha lhe dado o reconhecimento póstumo que tanto almejava ser lido pela posteridade como expressou no prefácio a *Sonhos d'Ouro*.

Porém, fundador do romance americano no Brasil para título da tese, podia apresentar algumas questões por resolver: houve a continuidade, depois de Alencar, de um romance americano em outros escritores, ou sua proposta ficou como única? A americanidade de Alencar está apenas nos romances, no gênero em si, ou também figura em outros textos em que ele mesmo discute sua obra? Um romance americano seria necessariamente diferente de um romance brasileiro, chileno, uruguaio, argentino, estadunidense? Ou todos estes seriam romances americanos, pois foram escritos por americanos, falando de seus países, e também da América.

O título de fundador pareceu demasiado ambicioso e cercado de tantos problemas quanto o de definir o conceito de americanidade como a expressão de uma identidade continental, uma vez que a heterogeneidade cultural é imensa na América. Talvez, por isto, o romance tenha-se adaptado tão bem à realidade americana, pois estava tão aberto como a América para receber sugestões criativas que formassem e reformulassem os olhares sobre o continente.

O segundo título; *José de Alencar: “americano de raiz e de fé”* também se mostrava interessante, pois mostrava seu orgulho em ser americano, como se dissesse:

“sou carioca da gema”, ou seja, tenho orgulho de onde vim e de onde moro. Admitia abertamente no jornal *O Globo*, no ano de 1875, todo seu orgulho americanista. Apresentava sua fé inabalável no continente americano como expressão da grandiosidade da América frente ao continente europeu. Ter convicção de que era americano, naquele momento, era a forma de desprezar a cultura afrancesada que lhe propunha Nabuco e que muitas vezes lhe apontou nos romances, portanto, afirmar-se como americano, era uma forma também de defender sua obra das acusações de ser uma mera imitação dos modelos franceses.

Parecia sugestiva a ideia tirada da própria fala de Alencar, pois esta posição de “americano de raiz e de fé” podia ser vista como uma metáfora de todo o processo de construção da literatura nas Américas, nas quais os aproveitamentos das culturas das ex-metrópoles eram uma estratégia para construir o cânone literário americano. Não se negava a cultura do Outro, ela estava ali, negava-se sim a acusação de falta de originalidade, pois o fato de haver mesclas com a cultura européia, não quer dizer que houve uma mera cópia do modelo estrangeiro, mas sim, que desde o Romantismo já se mostrava todo o caráter de transições culturais que seria palco a literatura americana, sempre se apropriando de formas literárias e reformulando-as pelo olhar de um povo ex-colonizado agora em busca de sua afirmação identitária.

“Ser americano de raiz e de fé” se torna mais instigante no século XXI, do que no XIX, pois não havia dúvidas, para José de Alencar, ao final de sua carreira, de que ele, mesmo tendo nascido no Brasil, também tinha direito ao uso do adjetivo continental, sentia-se americano, mesmo sem saber ao certo as consequências dessa afirmação, mas tinha fé na sua assertiva. Porém, a situação desde o século XX e agora no XXI é totalmente diversa. Dificilmente um brasileiro se vê como americano, ou quando ouve o termo já o associa aos Estados Unidos, como se apenas este país do norte da América fosse americano. A propaganda por uma nacionalidade foi tão efetiva ao longo da história do Brasil, que praticamente apagou da mente dos brasileiros que também são americanos.

Deste ponto de vista, o segundo título também caberia e talvez até pudesse figurar como uma propaganda por um novo americanismo no Brasil. Entretanto, “ser americano de raiz e de fé” parece mais um desabafo do romancista do que a consciência das implicações dessa afirmativa sugere, mais a expressão de um sentimento que o

isenta de se explicar, como se o chavão falasse por si mesmo, do que a defesa formulada de uma postura crítica do se fazer americano.

Por fim, optamos pelo terceiro título, muito próximo do segundo sim, porém passível de maiores questionamentos do ato crítico de ser um escritor americano e da defesa de uma americanidade. Assim, *José de Alencar: “sou americano para o que der e vier”*, apresenta-se como o título da tese, pois além da defesa de ser americano, traz consigo a provocação: independente do que digam, sou americano, a despeito de todos os ataques, inclusive os de estrangeirismo, e o de não ter um romance original, sou americano e estou pronto para defender esta postura. É como se o romancista desafiasse os seus pares a provar que ele não era um escritor americano; desta defesa surge o ato responsável de sua afirmação, pois mostra a disposição de Alencar em assumir seu americanismo, se antes ele fora o americano de raiz e de fé, agora está pronto para defendê-la, pois está ali “para o que der e vier”.

Esta expressão “para o que der e vier” mostra o quanto o romancista está pronto para defender a ideia de um romance americano no Brasil, ou melhor, de como sua narrativa representa a “lenta gestação do povo americano”. De modo que, quando fala dos índios, está narrando os movimentos de colonização que foram comuns em todo o continente americano, numa tentativa de explicar como se formou a América e qual o papel de colonizadores e índios no surgimento desta nova cultura. Ainda que estivesse experimentando a forma romance como opção literária, Alencar já se via às voltas com um problema maior: o de organizar os fatos da colonização em um romance que tivesse como herói o índio. Mas como é “americano para o que der e vier”, estuda, anota, verifica datas, busca, e às vezes, cria etimologias para palavras indígenas, a fim de significá-las em seus romances; em resumo, enfrenta o problema de narrar o surgimento da América pela ótica de um americano, de alguém que é herdeiro de uma cultura que sofreu com a colonização.

Assim, acreditamos que *José de Alencar: “sou americano para o que der e vier”* é o título mais adequado, pois coloca o escritor na posição de responsável pelos seus atos e formulações de um discurso literário sobre a América. Por isso, não falamos de instinto de americanidade, mas de americanidade nos romances alencarianos, pois o escritor está consciente de seu papel de literato encarregado em impulsionar uma narrativa americana por meio de sua literatura e no momento em que julga insuficientes os dados que estão no tecido literário, lança mão de notas de rodapé e de fim de texto,

para explicar termos indígenas, tradições populares, lendas criadas ou adaptadas pelos habitantes da América.

Pensando na distinção que Bakhtin faz entre ação e ato, podemos dizer que o título escolhido reflete o conceito do segundo termo, pois este propõe o papel do intelectual como responsável pelos seus atos, pelas suas ideias, pelo seu discurso, não é uma simples ação, na qual muitas vezes a pessoa age no impulso, motivado por uma emoção. O ato coloca para o escritor o gesto ético de se responsabilizar pelo seu pensamento, assim, quando Alencar afirma publicamente que é “americano para o que der e vier”, coloca-se à disposição do público para prestar esclarecimentos sobre sua americanidade – aqui entendida como apego ao continente americano – cabendo a Alencar e somente a ele, assinar seu pensamento, defendendo seu projeto literário como o plano de uma literatura americana.

A literatura americana de José de Alencar: “sou americano para o que der e vier”

Para início de conversa é necessário delimitar nosso objeto de estudo – José de Alencar – como o escritor americano, como aquele que fundou o romance americano no Brasil. Quando o romancista afirma ser o “americano para o que der e vier”, está postulando para si o direito de defender a realização de uma literatura que represente não só o Brasil, mas todo o continente americano. Ao escrever seus romances indigenistas já era comum a ideia entre os românticos de uma poesia de cor americana.

Há projetos de uma literatura americana desde o discurso de Denis até as poesias de Gonçalves Dias, Fagundes Varela, Machado de Assis, Porto Alegre e até mesmo Joaquim Norberto, além de Sousândrade. No entanto, na forma romance, Alencar tem figurado como o único escritor que propõe uma narrativa americana, uma forma literária capaz de narrar uma gênese continental. Neste primeiro romantismo comentava-se muito de poesia, a forma romance ainda era muito recente e começava a ser praticada inclusive de maneira mais consistente com o próprio José de Alencar.

Tanto que Machado de Assis ao comentar *Iracema* ainda o faz em termos de realização da poesia americana. Discorre sobre o fato de muitos poetas não terem entendido a musa de Gonçalves Dias, limitando-se a usar rimas e termos indígenas, sem propriamente dar vida aos seus personagens, de forma que a “escola americana” foi considerada por muitos debatedores da época como uma “aberração selvagem”.

Portanto, a discussão ainda se prende muito à forma poema, não se pensa em termos de uma narrativa das lendas indígenas, esta será feita por José de Alencar com seus romances indigenistas. Outra questão, naquele momento se pensava a literatura americana apenas como um retorno às tradições indígenas. Parece que não havia a preocupação em pensar a “musa americana” fora da representação do mundo dos índios. Assim, ao retomarmos os textos de José de Alencar, vemos que o romancista propõe o conjunto de sua obra como a narrativa do povo americano, não restringindo apenas aos índios seu ideal de América. Portanto, é justo analisar o romancista pela ótica que ele mesmo propõe, a de um escritor que pensa o continente como um todo em toda sua pluralidade, inclusive a das raças que conformam o mundo americano.

Fugiu-se, deste modo, a uma crítica tradicional que durante muito tempo se prendeu em encontrar marcas européias nos romances de Alencar, para compará-lo com uma estética da literatura americana, em confluência com outros romancistas e ensaístas do continente que produziram suas visões de uma América em formação. Procurou-se lançar uma visão diferente sobre os romances de Alencar e seus pós-escritos, analisando-os pelo viés dos estudos de americanidade, vistos neste momento do Romantismo como apego ao continente americano, expressado num esforço de identificação continental, na fase de consolidação das literaturas nacionais em todo o continente.

Mesmo tendo os estudos sobre americanidade surgido no século XX é lícito usar estes conceitos para pensar a obra de José de Alencar, pois como afirma Candido:

Ao descrever os sentimentos e as ideias de um dado período literário, elaboramos frequentemente um ponto de vista que existe mais em nós, segundo a perspectiva da nossa época, do que nos indivíduos que a integram. Para contrabalançar a deformação excessiva deste processo, aliás, inevitável, é conveniente um esforço para determinar o que eles próprios diziam a respeito; de que modo exprimiam as ideias que sintetizamos e interpretamos. (CANDIDO, 1975, p. 319)

Por isso, num primeiro momento, voltou-se para o que o próprio José de Alencar afirmou sobre sua narrativa americana, colocando-se como um cidadão do continente e não apenas como brasileiro e sobre as ideias do século XIX do que era ser americano e o que era produzir uma literatura americana, para depois usar os intérpretes do Romantismo como base para pensar o sentimento de americanidade no romancista. Contrabalançou-se, assim, o processo de deformação de que comenta Candido.

De certa maneira, o que foi escrito pelos românticos nos autorizou a pensar a americanidade em José de Alencar. Embora não haja trabalhos que tratem do romancista por este ponto de vista, o viés da americanidade lança mais um pouco de luz sobre uma obra tão debatida no ambiente acadêmico, permitindo explorar o processo de composição alencariano rumo a uma literatura das Américas e, consequentemente, praticar um comparativismo interamericano.

Explicado, então, o processo de retomada da obras alencarianas, nesta digressão quase romântica, voltemos ao que disse Machado de Assis sobre a realização da poesia americana em José de Alencar:

O livro do Senhor José de Alencar, que é um poema em prosa, não é destinado a cantar lutas heróicas, nem cabos de guerra; se há aí algum episódio, nesse sentido, se alguma vez troa nos vales do Ceará o poema de guerra, nem por isso o livro deixa de ser exclusivamente votado à história tocante de uma virgem indiana, dos seus amores e infortúnios. (p. 84).

Estudando profundamente a língua e os costumes dos selvagens, obrigou-nos o autor a entrar mais ao fundo da poesia americana; entendia ele, e entendia bem, que a poesia americana não estava completamente achada; era preciso prevenir-se contra um anacronismo moral, que consiste em dar ideias modernas e civilizadas aos filhos incultos da floresta. (ASSIS, 1997, p. 84, *publicado originalmente em 23/01/1866*).

De acordo com Machado de Assis, o romance de Alencar apresenta uma vantagem sobre as poesias, primeiro por ser um “poema em prosa”, podendo explorar melhor o mundo indígena, depois por não ficar preso apenas a episódios de guerras e disputas entre índios, mas fixar-se sobre uma personagem central e sua história de amor com Martim. Tira-se daí, que, para Machado, a poesia americana não deveria se restringir apenas a estes episódios exóticos, mas sim dar vida aos seus personagens indígenas.

Na sequência, vê em Alencar um romancista dedicado, capaz de pesquisar a língua e os costumes indígenas, a fim de realmente dar forma poética ao mundo indígena, pois o romancista sabia que a fórmula da poesia americana estava ainda em construção, de modo que o papel do romancista é de fundamental importância para a continuidade da poesia americana no país. Na verdade, tanto Machado de Assis quanto Alencar estão lidando com os conceitos de Denis sobre a poesia a ser cultivada na

América. Na continuidade de seu artigo, Machado ressalta o fato de tudo no romance *Iracema* soar a primitivo, selvagem, ingênuo, compondo assim o ideal desta poesia americanista.

No entanto, como a tese discute a produção de Alencar pela americanidade, a maneira como o romancista pensa os índios, vendo-os como selvagens, como atesta o próprio Machado de Assis em sua crítica, remete-nos a pensar o escritor mais pelo critério do indigenismo do que do indianismo, mostrando como seu olhar é externo ao mundo indígena, violentando-o constantemente na sua estratégia de conciliação entre índios e brancos no processo colonizatório. É importante ressaltar, também, que Alencar não está sozinho nesta linha de pensamento, Machado de Assis vê os índios como selvagens, povos primitivos, estando o mérito de Alencar em resgatar esta imagem do índio para tornar seu romance uma representação mais próxima da vida indígena.

Esta visão de um mundo conciliado, porém, esconde as estratégias de se produzir uma literatura americana amena, distante das violências da colonização, adaptando melhor ao gosto da época, pois como sabemos há um descompasso entre o indigenismo brasileiro e seu referente, Alencar escreve no século XIX sobre episódios do XVI. Assim, o índio continua mais como matéria de arqueologia do que um membro real da sociedade americana.

Aí, um certo branqueamento a que Alencar submete seus personagens indígenas e na busca desta identidade americana, criando mestiçagens para forjar o continente e ao mesmo tempo equiparar o homem da América ao da Europa, sempre com a predominância deste sobre aquele, que toma por padrão o estrangeiro como forma de viver. O ideal de uma literatura americana para Alencar é sempre conciliatório, nunca desprezando o elemento estrangeiro em suas obras, na verdade sempre optando mais por este, o que leva Maria Eunice Moreira a afirmar que:

O mundo civilizado atinge de tal forma o mundo da natureza que acaba por lhe determinar a identidade. A possibilidade de construção do país, aberta pelo mito, toma como referencial o modelo estrangeiro, de onde provêm os ditames para sua organização. A valorização de Ceci, como pura e casta, a submissão de Peri às regras da civilização e a eliminação das personagens mestiças confirma a característica do romance.

É nessa medida que a configuração da identidade nacional fica comprometida no texto alencariano. Para o autor, a “limpeza” a que submete as personagens é denunciadora de que a “sujeira” do romance corresponde à barbárie. Retirar as tonalidades híbridas ou mestiças – as raças, elementos ou até mesmo a descrição da paisagem – é

necessário, segundo seu ponto de vista, para obter o reconhecimento do grupo pertencente à civilização. Logo, a construção do Brasil e de sua identidade como nação só se realizará se o país recorrer aos referenciais emanados do círculo com o qual deseja romper relações – o europeu. (1991, p.140-141).

O ideal desta tese é justamente apreender estes processos de branqueamentos, de mestiçagens que tentam ser apagadas em prol de um elemento europeu, mostrando a política literária de Alencar na construção de uma literatura nacional/americana. Portanto, “ser americano para o que der e vier” é lidar com estes impasses entre a sedução que o mundo europeu exercia sobre o escritor brasileiro e a necessidade de se voltar para a natureza e o homem americanos como forma de exaltar e afirmar uma identidade nova na América. Desta maneira, a literatura alencariana, assim como a de outros escritores americanos, nasce entre dois mundos e na impossibilidade de conciliar os dois devido às diferenças, cria-se um terceiro, o mundo americano em toda sua pluralidade, por isso os romances do romancista cearense estão cheios de portugueses, índios e alguns estrangeiros mais que compõem o mundo americano, nem europeu nem indígena, simplesmente americano.

Portanto, estas “sujeiras”, estes branqueamentos, estas “limpezas” a que submete os personagens, são partes da construção de uma literatura americana, são reflexos de um fazer literário em busca da sua identidade e de sua construção, na busca de referenciais que possam representar o verdadeiro homem americano e sua cultura. Assim, não vemos estas estratégias discursivas como traços de enfraquecimento do projeto de Alencar em compor a literatura nacional/americana, porém, estas fissuras, estas quebras, estes labirintos literários que não mostram continuidades, mas o rompimento de certos cânones enriquece ainda mais a literatura americana dos românticos, pois mostram os caminhos percorridos por romancistas, poetas e ensaístas na produção de um texto que tentava explicar o que é a América, o que é ser americano.

A presente tese, então, caminha num rumo diferente dos inúmeros trabalhos que existem sobre José de Alencar. Propõe-se um romancista americano, em busca de uma identidade que não se prende somente ao nacional, mas ao continental, que o coloca em diálogo com outros romancistas americanos, que também tentaram desvendar as origens da América. Embora, Maria Cecília Boechat intitule seu livro de *Paraísos Artificiais* (2003), o que supõe que a pesquisadora discutirá a formação de um paraíso americano em Alencar, o subtítulo de seu estudo desmente a primeira impressão, pois se prende

mais a rever a recepção crítica do romantismo de José de Alencar, mostrando como a historiografia literária tratou a formação da identidade nacional nos romances alencarianos e como o próprio romancista criou uma teoria sobre o que era compor a narrativa nacional.

No entanto, a observação deixada pela pesquisadora em seu livro é fundamental para compreender a produção alencariana, pois revela a necessidade de repensar a figura de José de Alencar frente à “teoria tradicional do romantismo brasileiro”:

A reinterpretação de nossa teoria sobre o romantismo de Alencar, portanto, implica o difícil exercício de repensar os conceitos de origem, fonte e influência que ainda hoje resistem sub-repticiamente ou não, em nosso discurso crítico sobre sua literatura. Deslocando-se, cabe, agora, ao discurso crítico-literário brasileiro colocar em questão seus pressupostos e redefinir a posição da literatura de Alencar, que ou bem constitui uma exceção, ou bem indica a necessidade de empreender a reconsideração da própria teoria tradicional do romantismo brasileiro. (BOECHAT, 2003, p.151).

Além disso, Maria Cecília nos deixa a pista de outra necessidade: a de rever certos conceitos de fontes e influência que ainda resistem ao analisar a obra alencariana, de modo que nossa proposta é a de um comparativismo americano, da constituição de um diálogo entre autores americanos, de um discurso que percorre a prosa romântica em busca de uma identidade americana como uma característica do romance romântico das Américas e como estes escritores lidaram com os influxos estrangeiros e os americanizaram, construindo uma prosa das origens dos povos do continente. No duro impasse entre o próprio e o alheio, entre a valorização do local e a necessidade de aprovação universal, a literatura das Américas já nasce no limiar de se definir como válida frente a outras tradições literárias já consagradas no ocidente, em suma, uma literatura que nasce em confronto com o Outro, definindo-se e se redefinindo constantemente por meio da tentativa de construir uma literatura pelo olhar americano.

O romance alencariano reflete a necessidade de os românticos americanos tentarem definir uma identidade cultural própria, buscando as origens de um continente que se formava inevitavelmente sob a sombra do Outro. Por isto, Alencar não despreza a presença do estrangeiro, principalmente, a do português na formação do povo americano, o que da perspectiva que aqui se estuda a americanidade do romancista não enfraquece o seu projeto de narrativa da “gênese do povo americano”, mas revela as

barreiras e dificuldades enfrentadas pelos românticos ao investigarem as origens de sua formação.

Como afirma Tania Franco Carvalhal, ao comentar a polêmica entre Alencar e Nabuco como uma das primeiras representações do choque entre o próprio e o alheio na literatura nacional:

[...] que a oposição entre o próprio e o alheio se relativiza quando considerados na perspectiva intrínseca da produção literária, onde a absorção do alheio participa da construção do próprio. Portanto, a distinção operatória e metodológica, que polariza os dois elementos, não deve impedir que se perceba a interpenetração do alheio no próprio ou do imitado na obra que resulta dessa inspiração. (CARVALHAL, 2003, p.138).

Vê-se, deste modo, que é inevitável, num primeiro momento, uma tentativa de homogeneização das marcas nacionais na literatura alencariana, não significando um enfraquecimento do seu projeto de americanização em seu romance. Essas revelam as estratégias utilizadas pelos românticos na construção do nacional/americano, tornando os processos de forjamento do nacional, contraditórios, pois ocultavam as diferenças para reforçar as semelhanças, nem que para tanto usassem de processos violentos em suas narrativas, a fim de excluir elementos considerados indesejados ou para mostrar as fissuras como marcas de um processo de miscigenação racial e cultural incontornáveis, com os quais, os romancistas americanos ainda estavam aprendendo a lidar, aceitando algumas mesclas como autorizadas e outras não, como é caso de Isabel, que mesmo sendo filha de uma índia com D. Antônio de Mariz tem uma aceitação parcial, pois mostra a fragilidade da instituição família, no seu intento de impor seus padrões herdados na Europa no novo mundo. Coube, deste modo, a Isabel morrer quase ao final da narrativa, restando Cecília a menina loira que poderia sim deixar suas marcas na raça americana juntamente com Peri, ambos sendo heróis de um tempo imutável, quase divinizados na nova criação do mundo feita por Alencar.

Esta autoridade concedida a Cecília, pelo romancista, de perpetuar e raça americana com Peri, marcando para sempre a presença do europeu no sangue do homem das Américas, é comentada por Bernardo Ricupero em *O Romantismo e a Idéia de Nação no Brasil* (2004):

Já Cecília e Isabel, as filhas de D. Antônio, nasceram no Brasil. A loira, entretanto, é filha legítima, portanto nobre como o pai, enquanto a morena é mestiça, mais próxima, por instinto da natureza. Mesmo assim, diferentemente de Peri, que despreza, não poderá fazer inteiramente parte deste ambiente, já que não cresceu nele, nem será aceita de todo na civilização, em razão de a coloração da pele lhe trair a origem. (RICUPERO, 2004, p. 170).

Desta maneira, percebe-se que o próprio indianismo de Alencar é marcado por contradições de fundo moral herdado da civilização européia. A suposição de que Cecília e Peri formem o continente americano é possível, sendo a figura de Isabel como representante da mulher americana descartada, por ser fruto de uma relação extraconjugal. O que fora das páginas literárias foi algo comum no processo colonizatório de todo o continente americano, é tratado de forma expurgatória pelo romancista, sendo a jovem Isabel uma das personagens que morrem no romance, ou seja, a origem “ilícita” é apagada ou ao menos fica no âmbito da memória, que por ser falha pode falsificar algumas informações.

Por isto, na tese prefere-se debater os romances de fundação da raça americana pelo viés do indigenismo, da aceitação tácita de que o romancista americano violenta o mundo indígena, apropria-se dele, muitas vezes, por interesse político, sendo o índio uma forma de mascarar as fissuras, a quebras da homogeneidade que a figura do negro poderia impor ao ideal da junção de raças: a dos portugueses e a dos índios na formação da gênese americana.

Nestas contradições aparentes é possível ver as marcas da interpenetração do alheio naquilo que quer se tornar próprio, de uma literatura que vive entre a tentação do modelo europeu, quase divinizado em seu eurocentrismo, e o modelo americano, no qual passaria a figurar personagens morenas, misturadas como símbolo da pretensa americanidade do continente, não tendo apenas no índio o seu símbolo, mas a interpenetração da matriz européia na indígena, gerando o tipo americano. De forma que este impasse entre o modelo europeu e a necessidade de se forjar um novo fica explícito nos romances de Alencar, nos quais índios, sertanejos e gaúchos têm espírito nobre, são cavaleiros fugidos nas novelas de cavalaria em pele de americanos que se não são nobres na forma o são no espírito, dentro da argumentação do romancista.

O processo de afirmação do nacional/americano é por natureza contraditório, muitas vezes, indeciso, entre qual modelo escolher, mas o que não enfraquece os projetos de literatura americana, pois revela que a repetição do modelo puro, dentro de

uma atitude de veneração beatífica simplesmente é irrealizável. O solo americano se converte em espaço das trocas, das misturas, dos choques entre o próprio e o alheio, enriquecendo o período da consolidação das literaturas nacionais na América. Contraditórios ou não esses processos de forjamento das nacionalidades, foram responsáveis pelas primeiras discussões de caráter identitário no continente americano, mostrando que desde o início a condição de literatura subalterna incomodava aos primeiros americanos que se lançaram no projeto de desvendar uma origem própria.

Tânia Franco Carvalho comenta este processo de integração de elementos estrangeiros na produção nacional, adaptando-os às necessidades locais, usando procedimentos de integração e diferenciação necessários ao fazer literário de em seus romances de fundação:

Portanto, o conhecimento que Alencar tinha da literatura e da língua francesas, como do latim e de outras literaturas, está a dizer de um autor cujo propósito de fundação de uma literatura e de uma língua nacionais incluía a transformação desse conhecimento, pela adaptação de seus primeiros modelos a um contexto diverso e específico, em procedimentos de integração e de diferenciação não muito diversos do que ocorre quando do ingresso de palavras estrangeiras em uma língua. (CARVALHAL, 2003, p.136).

Diferentemente de outros autores, Alencar em seu labor literário não desprezou a contribuição estrangeira, muitas vezes até balizou seus textos por estes influxos, americanizando aquilo que lhe interessava no projeto de uma literatura americana. Portanto, o romancista transforma, como afirma Tânia Franco Carvalho, este conhecimento adquirido nos livros europeus, em matéria-prima para compor fundar o romance americano, adapta os modelos ao contexto “diverso e específico” das Américas, assim como se procede ao ingresso de termos estrangeiros em uma nova língua. Alencar não está lidando apenas com as inspirações locais, com a junção destas aos influxos estrangeiros em busca da fundação da literatura verdadeiramente americana.

A assertiva de Alfredo Bosi, em *Dialética da Colonização* (2000) de que a literatura de Alencar apresenta uma “oscilação” ora dando preferência pelo mundo americano e ora pelo mundo europeu constante em seus romances indianistas – aqui na tese tratado como indigenista – também foi uma pista usada para pensar o projeto de fundação de uma literatura americana no romancista cearense, pois não se buscou

apenas o elogio do nacional/americano em detrimento do europeu nos romances alencarianos, porém buscou-se ver nestas contradições, nestes impasses e oscilações os primeiros passos de uma literatura produzida nas Américas, mostrando como escritores em todo o continente também estavam preocupados em buscar as origens de suas nações, sendo movimentos de um Romantismo americano que lidava com a diversidade, mas era tentado a homogeneizar, a borrar, apagar as diferenças raciais e culturais em seus poemas, romances e ensaios sobre os tipos americanos.

O primeiro quartel do século XIX foi, em toda América Latina, um tempo de ruptura. O corte *nação/colônia*, *novo/antigo* exigia, na moldagem das identidades, a articulação de um eixo: de um lado, o pólo brasileiro, que enfim levantava a cabeça e dizia seu nome; de outro, o pólo português, que resistia à perda do seu melhor quinhão. Segundo este desenho de contrastes, o esperável seria que o índio ocupasse no imaginário pós-colonial, o lugar que lhe competia, o papel de rebelde. Era, afinal, o nativo por excelência em face do invasor; o *americano*, como se chamava, metonimicamente, *versus* europeu. (BOSI, 2000, p.177).

No entanto, esta literatura americana de José de Alencar em vez de adquirir estes tons de revolta ou de desligamento com o europeu, pratica a conciliação, a junção de raças o amálgama entre o povo invasor e o *americano* (o índio), que em vez de representar a liberdade do continente, alia-se servilmente ao colonizador para adentrar a cultura do invasor e não o contrário, o índio o tempo todo cede, admira, venera os heróis brancos, é o caso de Peri que adora Cecília e Iracema que tudo faz pelo branco Martim. Não é diferente em outros romances latino-americanos do período, em *Aves sin nido*, os índios e aqueles que tentam ajudá-los são perseguidos pela sociedade dos *criollos*, e em *Cumandá*, a morte da filha do padre Domingo ocorre como forma de expiação da culpa dos brancos terem maltratado os índios durante tanto tempo, porém ambos os lados sofrem os efeitos da colonização e não há uma defesa real do índio. Parece haver, realmente, uma vocação da literatura indigenista do continente americano pelo *mito sacrificial* que não está apenas em Alencar, mas também em Clorinda Matto de Turner e em Juan León Mera.

Estas pistas deixadas pela crítica literária dedicada aos romances de José de Alencar, leva-nos a ver o romancista totalmente integrado a um sistema literário maior que não se restringe apenas ao campo brasileiro, mas sim de toda a América Latina, na qual outros românticos também estão preocupados em fundar seus romances nacionais,

criando uma tradição literária que pensasse a formação do continente americano nas páginas do recente romance na América.

Integrado política e literariamente José de Alencar foi o padrão do homem de letras americano do século XIX: “Como Sarmiento, Isaacs, Mármol, Galván, el brasileño José de Alencar fue un intelectual que respondió a las exigencias de su tiempo”. (YÁÑEZ, 1989, p.261). Por este motivo, a tese postula uma americanidade em Alencar, consciente de seu papel de escritor que fundava o romance americano em seu país, atento aos problemas comuns dos demais escritores românticos nos países de fala hispânica, demonstrando ser possível estabelecer, desde o XIX, um diálogo entre o Brasil e outros países da América, mostrando que há temáticas e problemas comuns às jovens nações americanas que passavam a produzir sua literatura no período pós-independência.

Mirta Yáñez ainda postula um triângulo do romance indianista na América: “Es *El Guarani* una de las puntas del gran triángulo indianista de América Latina, junto con *Enriquillo* de Manuel de Jesús Galván y *Cumandá* de Juan León Mera.” (1980, p.262). Novamente, possibilitando provar que há um diálogo intenso entre as temáticas dos escritores românticos do século XIX americano, pois ao discutir a americanidade de Alencar, discute-se a possibilidade de que sua literatura possa estar em intertexto com toda uma produção romântica que tem como tema a América e isto não pode ser apenas privilégio dos brasileiros, mas sim de todo escritor preocupado em definir um padrão para a literatura americana, exigindo para si o direito de ter a América como lugar de enunciação válido para decifrar o próprio continente.

Portanto, pensar José de Alencar pelo viés da americanidade é uma possibilidade de olhar a obra deste já reconhecido romancista, pela historiografia literária, como o fundador do romance nacional por um ângulo diferente, o de fundador de um romance americano no país, de uma narrativa que está em comunhão com outros enredos de fundação dos romances nacionais em toda a América Latina. Os trabalhos que há sobre a obra de José de Alencar sempre o mostram como o pintor da natureza, de grandes cenários naturais onde figuram seus personagens, como o continuador em prosa de um indianismo que havia lançado raízes nos versos de poetas como Gonçalves Dias, sendo o idealizador de uma literatura nacional, tentando muitas vezes ocultar aquelas falhas que pretensamente enfraqueceriam seu projeto de nacionalidade ou, então, criticando

estes deslizes, como se a literatura para ser americana ou nacional tivesse de ocultar as heterogeneidades em prol de uma completa homogeneização.

O presente estudo, ao contrário, busca analisar as “falhas”, as rupturas, os “deslizes” como uma das características inerentes aos paradoxos de fundação de uma literatura americana, que oscilava entre a sedução do europeu e o encanto produzido pelo continente americano, de uma literatura que se quer própria, mas tem de lidar com o alheio, entre os influxos estrangeiros e as inspirações locais, uma literatura que para ser original nasce sob o signo da distinção, com os olhos no Outro, para negá-lo, mas ao mesmo tempo para pedir sua aprovação.

O papel desta tese é questionar também a necessidade de se fazer o elogio do nacional para se escrever uma pesquisa sobre a literatura americana em Alencar, pois o discurso da americanidade pode se mostrar nas diferenças, nas desigualdades, nas heterogeneidades que escapam pelas narrativas desse escritor e suas saídas paradoxais para compor a representação de alguns seus personagens. O olhar americano sempre permeado de dúvidas e incoerências, impasses entre o local e o universal, acaba revelando o desejo de investigar o que é a América, dando-nos um possível caminho para se encontrar nas páginas de Alencar quem é este “americano para o que der e vier”.

Será justamente esta postura de um americano disposto a contar a história do continente que levará o escritor a ocultar a figura do negro, valorizando a figura do indígena como estratégia política de homogeneizar a nação, tornando-a o resultado de duas raças pretensamente “puras”: a indígena e a portuguesa. Veja-se, a tese não justifica as atitudes preconceituosas de Alencar em relação ao negro, mas tenta desmistificar aquele nacionalismo elogioso que se costumou apresentar nas obras do romancista, para, enfim, mostrar os tortuosos caminhos desse romântico no momento de forjar a ideia de nação, de América, nem que para isto precisasse inventar a sua América, o seu continente a partir de sua interpretação.

Percurso da tese rumo ao romancista americano

A declaração de José de Alencar de que é um escritor americano serviu como ponto de partida para a pesquisa sobre a americanidade em seus romances. Alguns conceitos sobre a americanidade, portanto, foram aplicados porque sua própria obra literária permitiu, pois se a americanidade é uma possibilidade de exercício crítico dos intelectuais americanos em valorizar o continente, operando um gesto de recentramento

do comparativismo literário interamericano, este conceito apenas é aplicável porque há uma proposta de um romance americano nos textos de Alencar.

O romancista está em plena época em que as polêmicas sobre o que é ser americano eclodem por todo o continente. De um lado figuram os defensores de um americanismo independente e de outro figuram escritores que ainda encantados com a França fazem uma defesa aberta da assimilação do estrangeiro nas composições literárias. Do lado hispânico o debate mais conhecido ficou por conta de Domingo Faustino Sarmiento e Andrés Bello em torno dos conceitos de *civilización vs barbarie* e do lado brasileiro, fundamental para nossa tese, a polêmica entre José de Alencar e Nabuco, da qual sai a profissão de fé do romancista cearense, ser “americano de raiz e de fé”, conforme Leyla Perrone-Moisés:

No Brasil, polêmica semelhante foi travada, em 1875, entre Joaquim Nabuco e José de Alencar. O jovem Nabuco, formado na Europa e autor de obras em francês, resolveu provocar Alencar, romancista já consagrado, declarando que este não fazia mais do que copiar (mal) o que fora feito na França. Enquanto Nabuco se apresenta como “antes um espectador do meu século do que de meu país”, assumindo uma pose cosmopolita e “civilizada”, Alencar se declara orgulhoso de ser um brasileiro escrevendo “no seio das florestas virgens”. Como outros escritores nacionalistas, Alencar lembra que a literatura indigenista já existia, na América, muito antes de Chateaubriand (*Araucania*, de Ercilla, no século XVI). Ele chama Nabuco de “folhetinista parisiense” e de “cidadão do Faubourg Saint-Honoré”, considera que o sabor nativo de seus próprios livros ofende o “gosto parisiense” do crítico, e termina assumindo, com orgulhosa ironia, a condição de “bárbaro”. Acusa ainda Nabuco de querer “desnacionalizar seu país” e faz uma profissão de fé americanista: “Sou americano de raiz e de fé”. (PERRONE-MOISÉS, 2007, p.62).

Percebe-se que há um esforço por apreender uma identidade americana nos romances alencarianos, mesmo quando este esforço esbarra em misturar americano com brasileiro, ou tornar simplesmente um como sinônimo do outro, como se o orgulho nacionalista se expandisse para um orgulho de ser cidadão da América, o que permite usar os estudos sobre americanidade na análise de suas obras, pois este conceito está associado ao esforço de encontrar uma identidade continental que se expresse por meio da produção literária dos países americanos.

Desta maneira, nosso escopo foi analisar alguns temas da americanidade nos romances alencarianos, estabelecendo pontes com outros autores hispânicos, no quais

alguns temas se repetem. Este olhar cruzado com a literatura hispânica permite reforçar a tese de que Alencar produziu um romance americano, ou seja, tendo como preocupação temas continentais comuns a outros escritores como: Domingo Faustino Sarmiento, José Hernández, Juan León Mera, Clorinda Matto de Turner, Jorge Icaza e Ciro Alegría.

A presença de temáticas semelhantes, principalmente no Romantismo, período marcado fortemente pelos projetos de afirmação nacional nos países americanos, garante a discussão sobre uma literatura das Américas, na qual o Brasil se insere dialogando com estes temas, que também estão presentes nos romances românticos. Algo constante nesta produção romanesca é a tentativa de forjar uma identidade homogênea que sempre esbarra na heterogeneidade das diversas raças e culturas que povoam o continente. Assim, a situação dos índios e dos negros sempre surge como tema controverso e cheio de delicados discursos de mestiçagens, apagamentos, embranquecimentos ou até mesmo desprezo total como no caso do negro. Os tipos de fronteira também são problemáticos para os românticos. O gaúcho, por exemplo, é alvo de várias construções: bandido, apátrida, herói, monarca dos pampas, excluído social, pária, figurando no curto espaço entre o Brasil e a Argentina. No entanto, são estes paradoxos que marcam o forjamento das nações americanas na literatura do século XIX.

Buscou-se ao longo do trabalho ver como os temas literários dos autores americanos se enriqueceram mutuamente, frequentando o espaço americano como palco de constantes negociações de saberes e valores de seus países em viagens entre as fronteiras, num processo de transculturações, num trabalho contributivo de composição da literatura das Américas, da qual o romance de José de Alencar sempre esteve no centro das discussões.

Assim, todo este trabalho comparativista teve como foco a produção literária de José de Alencar em oposição aos demais escritores americanos, o que permitiu afirmar a existência de um romance americano, com temas e problemas comuns a serem enfrentados no caminho da construção de um cânone das Américas, possibilitando usar o conceito de americanidade sobre uma literatura que também propunha ter como tema o continente americano.

De modo que, o gesto deste comparativismo americano, é uma forma de se reajustar a uma literatura comparada que quebra o paradigma eurocêntrico, retirando os olhos de uma admiração beatífica sobre a Europa, para olhar a literatura americana

como o centro de suas preocupações, reconhecendo a existência de um fazer literário das Américas, permitindo cruzar olhares entre as nações e, assim, construir um *corpus* de investigações que tenha como ponto de partida a literatura produzida na América. Esta postura leva-nos a pesquisar nos escritores essa crescente consciência de pertencer ao continente e como, a partir do século XIX, em pleno Romantismo, estes romancistas e poetas, em sua grande maioria, passaram a forjar um discurso das nações americanas, retomando também o anseio da construção de uma identidade continental, que permitisse a todos se verem como simplesmente americanos em oposição a europeus.

Na busca por apreender este conceito de americanidade, o primeiro capítulo tenta capturar as diversas definições que há sobre este esforço em perscrutar o sentimento identitário de continentalidade desde seus primeiros paradoxos entre valorizar o local ou o universal, o próprio ou o alheio e como ambos contribuíram para formar uma visão da América.

Em seguida, discutimos o paradoxo da primeira americanidade no Brasil ter surgido via Ferdinand Denis nos seus conselhos de como os poetas brasileiros deveriam compor a verdadeira poesia americana, o que sugere ser a nacionalidade um despertar tardio entre os românticos. Assim, esse sentimento nasce como recorte de uma preocupação anterior que era o apego ao continente americano. De maneira, que era comum ver os românticos usando o termo americano como sinônimo de brasileiro, tomando posse para si da América como fonte de inspiração.

Como o foco da tese é José de Alencar, também procuramos mostrar as primeiras vezes que o romancista se declarou americano, revelando aos leitores a intenção de seu projeto literário. É importante, portanto, resgatar o papel de Alencar nesta construção de um sentimento de americanidade, pois foi um dos poucos escritores brasileiros de seu período a se dedicar ao tema americano, apontando as origens da literatura continental em poetas brasileiros e hispânicos antes do Romantismo.

Discute-se também na tese a americanidade como um sentimento ou um discurso que possibilita reinventar a imagem da América pelos próprios americanos, como um sentimento de apego ao continente, presente nos romances fundacionais das nascentes nações americanas pós-independência, e como elas lidaram com as heterogeneidades, uma vez que buscavam uma identidade americana, mas acabavam por esbarrar mais nas diferenças do que nas semelhanças, sendo obrigadas a lidar com elas.

O sentimento de americanidade, dessa maneira, pode ser estudado nas literaturas do continente que se voltaram para a busca de suas origens, afluindo mais fortemente nos momentos em que os escritores foram obrigados a pensar o surgimento da América, possibilitando-nos falar de uma literatura que se debate em busca uma origem pura, pretensamente americana. Rer os momentos de confrontos entre colonizadores e autóctones pelo olhar crítico do ex-colonizado, como forma de responder aos primeiros olhares estrangeiros sobre o continente americano é um dos caminhos para investigar a necessidade de se forjar um discurso da americanidade a partir do próprio continente.

Discutir-se-á nesse mesmo capítulo conceitos paralelos ao de americanidade. Entre eles estão os conceitos de *entre-lugar*, fronteira, transculturação, alteridade e discurso da margem, todos apontando para o caráter de constante mobilidade do conceito de americanidade, revelando seu caráter flutuante e suas constantes (re)formulações contextuais que se confundem com o próprio forjamento das identidades nas Américas, possibilitando-nos afirmar que não há uma americanidade, mas sim, várias americanidades que tentam explicar o múltiplo e diverso continente americano.

A tese se dedica ao escritor romântico José de Alencar, portanto, também está ligada ao período de formação de uma *literatura brasileira propriamente dita*, no qual passou a existir um sistema literário que garantiu a continuidade ininterrupta da literatura, como afirma Antonio Candido. No entanto, não foi apenas no Brasil que a literatura passou a se consolidar. Também em toda a América Hispânica as várias nações que a compõem estavam produzindo suas literaturas de afirmação das identidades nacionais, o que nos autoriza, pelas necessidades comuns a ambas as literaturas, comparar os romances românticos brasileiros com os hispânicos, mostrando que há uma literatura com preocupações e problemas semelhantes desde o século XIX. Com isto, é possível praticar um comparativismo literário americano a partir deste momento que é o Romantismo nas Américas.

No segundo capítulo, discutiremos o caminho percorrido por José de Alencar para atingir o reconhecimento de seus pares e do público, a fim de ser visto como o melhor escritor romântico. Para tanto, utilizaremos como base algumas das teses de Pierre Bourdieu sobre a constituição do campo artístico, o reconhecimento dos pares e as constantes tensões que garantem a sobrevivência do campo. De certa maneira, narraremos a gênese de uma primeira movimentação literária consciente no Brasil com

o advento do Romantismo, tomando como centro de nossas atenções a figura de José de Alencar.

Este capítulo tenta historiar a política interna do sistema literário que começou a se estabelecer no Brasil do século XIX, tomando como ponto de partida o grupo da *Revista Nitheroy* e como Gonçalves de Magalhães se manteve à frente deste grupo por dez anos, decidindo quem entrava ou não na literatura brasileira, até que surge na imprensa a figura de José de Alencar polemizando em torno à *Confederação dos Tamoios*, movimentando o nascente sistema literário no Brasil, pois suas cartas sobre o poema de Magalhães criam tensões necessárias à *continuidade ininterrupta da literatura* de que fala Antonio Candido, sem a qual uma tradição literária não pode existir. Alencar contende com todos seus pares e vence a todos, passando ele a ter o direito de falar o que seria a verdadeira literatura nacional e quem poderia dela participar.

Alencar se coloca como a voz profética no campo das letras, criticando e apontando os novos rumos da literatura no Brasil. Como diferencial apresenta um programa de literatura nacional, que aos poucos vai afunilando para propor a gênese de uma literatura americana. Assim, sua carreira foi cheia de polêmicas, desde sua entrada na imprensa nacional, que também estava em formação, passando pela escrita dos primeiros folhetins, a proposta de um teatro que respondesse aos anelos de uma comédia nacional, até chegar a seus romances indigenistas que consolidaram sua posição de patriarca do romance nacional.

Quando se tornou o centro deste sistema literário, o próprio Alencar ajudou a criar as tensões e a movimentá-lo intensamente com suas polêmicas, tornando-se depois alvo da crítica dos novos escritores que buscavam seu espaço. Taunay, Franklin Távora e Joaquim Nabuco foram alguns dos que contenderam com o romancista, obrigando-o a defender sua produção literária: “Quis o eterno retorno das coisas literárias que, quinze anos depois da polêmica sobre a *Confederação dos Tamoios*, a nova geração viesse pedir contas ao já glorioso Conselheiro Alencar, como ele as pedira, jovem e neófito, ao solene Visconde de Araguaia”. (CANDIDO, 1975, p. 365).

Todo este percurso do surgimento de um primeiro grupo de homens de letras no Brasil, mesmo que incipiente aos olhos de alguns, fez-se necessário, pois foi principalmente nas polêmicas que Alencar foi definindo melhor seu papel no campo literário. Em textos como o prefácio aos *Sonhos d’Ouro*, *Como e porque sou romancista*

e nas polêmicas com Joaquim Nabuco no ano de 1875, o romancista definiu sua postura como a de um escritor não só nacional, mas americano também. É neste ponto que Alencar se identifica como o “americano de raiz e de fé” e logo em seguida como “sou americano para o que der e vier”, apontando seus romances como a narrativa da lenta gestação do povo americano. Enfim, Alencar consolida sua imagem com a do fundador de um romance americano no Brasil, pois enquanto os escritores que contendiam com ele estavam preocupados com a cor local, o romancista se mostrou preocupado com uma literatura que o incluísse entre os escritores do continente americano, garantindo-lhe o reconhecimento póstumo que tanto almejava.

No terceiro capítulo intitulado “Alencar e os pampas, uma possibilidade de olhares cruzados entre Brasil e Argentina no século XIX”, estudamos os pampas como o espaço americano por excelência das discussões identitárias. Sendo um espaço de fronteira, compartilhado por brasileiros, argentinos e uruguaios, o pampa se transforma num local de cruzamentos de olhares entre algumas das culturas que compõem o continente americano. Nele – no pampa – figura um tipo americano chamado gaúcho, que está presente tanto no Brasil quanto na Argentina, o que favoreceu analisar como os escritores dos dois países trataram o mesmo sujeito americano em seus romances.

Aqui o intertexto se intensifica, as vozes americanas proliferam num jogo de construções e desconstruções da mesma figura em seus textos. No lado argentino, num primeiro momento, temos Sarmiento com *Facundo*, espécie de ensaio, biografia, periodismo, literatura que tenta dar conta da personagem Juan Facundo Quiroga, um “gaucho”, o qual se transforma em metáfora do atraso argentino. O “gaucho” seria uma espécie a ser eliminada, deixada esquecida nos pampas a fim de não contaminar as cidades com sua barbárie.

Uma das teorias de Sarmiento é a dos “acidentes geográficos comuns” que permitem formar um tipo humano das Américas. Assim, o índio de Cooper não é muito diferente do gaúcho argentino. Nesta parte de seu ensaio, o escritor se dedica a descrever quatro tipos de gaúchos, todos eles sisudos e de caráter duvidoso, embora muitas vezes seus serviços sejam necessários. Figuram no ensaio de Sarmiento o “gaucho baqueano”, o “rastreador”, o “cantor” e, por fim, o “gaucho malo”, síntese de todos os outros três.

A partir daqui é que começamos a fazer a ponte com o romance *O gaúcho*, de José de Alencar, cuja temática também se dedica a forjar mais um tipo americano, no

seu projeto de literatura que busca mapear os tipos e as culturas da América. Neste romance, Alencar transforma Manuel Canho na síntese dos quatro gaúchos descritos por Sarmiento, nessa personagem estão, cada um a seu tempo, o vaqueano, o rastreador, o cantor, e também o gaúcho mau, que entram em ação de acordo com o momento vivido pelo gaúcho na narrativa. Ao cruzar a fronteira, no entanto, os signos são relidos, os ideologemas ganham novos contornos, o gaúcho de José de Alencar não é o símbolo de atraso do país como Sarmiento o representou, mas um herói da galeria alencariana, uma vez que o romancista brasileiro está buscando uma origem nobre para os tipos americanos em sua narrativa.

É neste momento que operamos com o conceito de “fronteira”, que se converte em espaço de negociações identitárias e culturais no espaço dos pampas, revelando o quanto é difícil descrever uma identidade americana, continental única, pois num curto espaço geográfico, o mesmo tipo americano ganha figurações diversas. Neste contexto, os escritores, como proposto por Zilá Bernd, transformam-se em atravessadores destas ideologias que se transmutam incessantemente nos cruzamentos que ocorrem entre as fronteiras.

Como já foi dito, há várias vozes e olhares que se cruzam no espaço americano, local das discussões sobre uma identidade continental, de modo que não ficamos com dois olhares apenas, mas inserimos um terceiro, o de José Hernández com seu *Martín Fierro*. Então, se em Sarmiento o gaúcho é símbolo de atraso e barbárie, em Alencar é o herói dos pampas, o centauro das Américas, em José Hernández o gaúcho é degradado, perseguido pelo processo de branqueamento da Argentina.

Neste terceiro capítulo, praticamos o exercício de uma literatura comparada americana, que tem como escopo analisar a produção literária dos escritores americanos em contraponto com outros escritores do continente. Também, mostramos que este comparativismo literário é possível desde o Romantismo, de forma que José de Alencar pode ser lido à luz de cruzamentos ideológicos com outros escritores americanos como Domingo Faustino Sarmiento e José Hernández, sem necessariamente tomar como parâmetro o romance europeu. São estes fatos que nos permitem afirmar a existência de um sentimento de americanidade percorrendo a literatura das Américas e que se reforça no século XIX, pois neste momento é que se intensificam as discussões sobre uma identidade nacional, retomando-se então a discussão sobre uma identidade americana.

Finalmente chegamos ao quarto capítulo: “José de Alencar um escritor indigenista”, no qual nos detivemos na parte mais importante de sua literatura, pois foram os romances indigenistas – chamados pela crítica de indianistas – que garantiram a posteridade com que tanto sonhou Alencar. Neste capítulo, discute-se a diferença entre indianismo e indigenismo, optando pelo segundo conceito, que de acordo com José Carlos Mariátegui e Antonio Cornejo Polar é o mais adequado para pensar as operações ideológicas dos romancistas sobre o mundo indígena.

O conceito de indigenismo se apresenta com uma possibilidade para desmascarar as ideologias que propõem um resgate da imagem do índio nos romances românticos do século XIX, pois foram escritos por escritores não por indígenas. Esses autores nem participavam dessas comunidades, o que pressupõe uma visão externa da realidade do aborígine e de uma literatura que tem como objeto o índio, mas como referente, os leitores brancos, ou seja, uma literatura sobre índios e não para índios.

Pela ótica desse indigenismo, os romances *O Guarani*, *Iracema* e *Ubirajara*, não seriam indianistas, mas narrativas indigenistas, pois foram escritos por José de Alencar, um escritor branco, herdeiro inevitável de um repertório europeu, que olha o mundo indígena à distância, idealizando o índio de acordo com os referentes herdados de uma cultura européia e como propaganda de um nacionalismo literário. Assim, tentamos mostrar também como o índio serviu para resolver o problema dos negros, pois para construir a origem da nação estes figuravam como uma questão controversa, tornando-se mais fácil desviar o olhar para um passado remoto e dar ao público leitor um herói nacional adaptável à estrutura da nascente sociedade americana, do que inserir o negro nesses romances de fundação de uma nacionalidade.

Dentro desta proposta de um comparativismo interamericano, cruzamos os romances indigenistas de Alencar com os de outros dois escritores: Juan León Mera, com *Cumandá* e Clorinda Matto de Turner com *Aves Sin Nido*, que estariam situados no que poderíamos chamar de um indigenismo andino. Estas narrativas indigenistas têm em comum com os romances de Alencar o olhar externo, que agride o mundo indígena para poder entendê-lo. A diferença estaria no fato de o indigenismo andino ser de denúncia, embora não proponha a participação efetiva do índio na sociedade, enquanto o indigenismo alencariano seria de idealização do índio, invenção de um herói nacional, quase mitificado num passado distante na história da colonização americana.

A vantagem do conceito de indigenismo sobre o de indianismo nos estudos sobre americanidade é que o primeiro revela o caráter de constructos discursivos da identidade americana a respeito da imagem do índio, adaptando-se melhor ao conceito de americanidade que também está relacionado à ideia de um discurso sobre a identidade americana. O conceito de indianismo ocultaria este caráter de constructo, apresentando-se apenas como valorização do índio, sem mostrar as contradições desta imagem idealizada do indígena. Já o indigenismo, por se apresentar abertamente como um discurso sobre o mundo indígena e não a partir de, é possível analisar todos os paradoxos deste período de afirmações identitárias que se intensificaram no Romantismo americano.

Não julgamos, porém, a narrativa indigenista como a vilã na história dos índios, mas como uma tendência necessária para resgatar, mesmo que pelo olhar alienígena, a figura do índio da história do processo colonizatório, para incluí-la na história da literatura via o romance.

Incluimos na tese, também, Ciro Alegría com *El mundo es ancho y ajeno* e Jorge Icaza com *Huasipungo*, para mostrar como o indigenismo andino superou o século XIX seguindo a mesma linha, enquanto no Brasil romances como *Macunaíma*, de Mário de Andrade e *A expedição de Montaigne*, de Antônio Callado seguiram uma linha diferente de José de Alencar aproximando-se mais do indigenismo dos hispânicos.

Os capítulos que se seguem, então, têm como proposta discutir a americanidade nos romances de José de Alencar com todos seus paradoxos, impasses e violências no caminho da construção de uma identidade americana, da qual participam escritores de todo o continente, numa busca incessante por desvendar as rotas que possam levar a conhecer a identidade de um povo marcado por violentos processos colonizatórios, que deixaram seu legado de um continente cheio de questionamentos sobre o que é a América, o que é ser americano, o que exige uma (re)formulação contínua das identidades que compõem o grande mosaico cultural que forma o continente. Partamos, assim, em busca desta reinvenção de um discurso sobre a América pela ótica da americanidade, cuja tese pretende contribuir um pouco mais, analisando a produção romanesca de José de Alencar.

CAPÍTULO I: AMERICANIDADE: A BUSCA DE UM CONCEITO

Aqui a americanidade define simplesmente a identidade das Américas segundo o modo pelo qual esta identidade coincide com a emergência ou a formação sócio-histórica do mundo moderno, um mundo que tem, bem entendido, a Europa como centro; nesta abordagem, a identidade das Américas é paradoxalmente “periférica” àquela da Europa (digo paradoxalmente, pois é bem o Novo Mundo que gera essa “nova Europa”, uma situação que perdurará pelo menos até o séc. XIX), mas essa identidade das Américas, essa americanidade, participa intrinsecamente do fenômeno da modernidade. (Jean-François Côté)

Será possível comentar sobre uma América apenas? Será possível um único conceito de americanidade para explicar todo um vasto continente, que desde suas origens foi motivo de indagações, formulações e reformulações discursivas a seu respeito? Tem um único conceito o poder de explicar o que foi um enigma desde a chegada dos primeiros europeus ao continente?

Talvez não seja possível responder a todas estas perguntas, talvez nem haja uma resposta categórica, no entanto, o conceito de americanidade é mais uma das tentativas de explicar a produção intelectual das Américas. Como e quando os intelectuais começaram a se sentir americanos, a ter orgulho desse designativo como símbolo de independência cultural e necessidade de explicar a si mesmos como pertencentes a uma grande comunidade formada por distintos países que formavam o continente americano.

No caso do Brasil os primeiros estudos sobre americanidade datam de 1993, quando na Universidade Federal do Rio Grande do Sul foram realizados dois Ciclos de Palestras pensando a possibilidade de estabelecer um comparativismo literário interamericano. (BERND; CAMPOS, 1995). O primeiro encontro se deu como um curso livre no Programa de Pós-Graduação da citada universidade e teve como título "Relações Literárias Interamericanas" e o segundo foi realizado em forma de curso de extensão, intitulado "Literatura e Americanidade".

O resultado dos encontros foi o livro *Literatura e Americanidade* (1995), organizado por Zilá Bernd e Maria do Carmo Campos e que de acordo com as autoras tinha três eixos: "reflexão teórica, origens do sentimento de americanidade na literatura brasileira e questões de americanidade, reunindo artigos sobre literaturas canadenses de língua inglesa e francesa (quebequense)." (1995, p.5). Outro objetivo do livro era praticar um comparativismo literário menos eurocêntrico, tendo como meta de comparação as literaturas produzidas pelos países americanos, buscando nestas produções "um sentimento de pertença à América".

Desde este início o grupo foi se delineando para um comparativismo mais estreito entre o Brasil e o Canadá, dando origem à ABECAN – Associação Brasileira de Estudos Canadenses, tendo a maioria dos estudos centrados na literatura do século XX e a permanente reconfiguração dos conceitos de americanidade, passando por americanismo, *americanidad*, mestiçagem, hibridação, transculturação, criouldade, indigenismo, literatura da margem, subalternidade, valorização de vozes femininas e

negras que foram ocultadas durante todo o processo colonizatório e também uma valorização da tradição oral americana.

O presente trabalho, no entanto, centra-se no século XIX, mais propriamente no movimento romântico americano e como desde este período já havia uma discussão do que era pertencer à América. Tentamos captar como os autores foram se dando conta de que pertenciam a um conjunto maior, continental, e como lidaram com este sentimento, além de fazerem o elogio das nações recém inauguradas, definindo-se ao mesmo tempo como brasileiros, paraguaios, chilenos ou argentinos. Este momento é marcado por transições, paradoxos e impasses, fazendo do Romantismo americano um período fértil para estudar as formulações e reformulações do conceito que perseguimos neste trabalho: o de americanidade.

Tomar a consciência de que se é americano é um dos primeiros passos rumo à americanidade, uma vez que inegavelmente este termo se refere a questões identitárias e não de uma simples identidade nacional, mas sim continental. O sentimento de continentalidade dá uma unidade maior em meio à diferença dos países de língua espanhola, portuguesa, francesa e inglesa. Cabe aos homens de letras do século XIX tomar a consciência de que são americanos, que pertencem a um único continente, embora não reconheçam no Outro um igual, mas o estranhem constantemente entre as fronteiras que separam os países na América.

Nesta tarefa, o Romantismo contribuiu muito na re-tomada de uma consciência americana e, por conseguinte nacional. As poesias e romances dos românticos faziam abertamente a propaganda de um continente livre, que tinha uma literatura própria, e, em seguida começam a afunilar o termo americano para brasileiro. Portanto, não produziam apenas uma poesia da América, mas do Brasil também, narrando junto à gênese americana a do povo brasileiro.

Antes mesmo de conseguirem se definir como brasileiros, os românticos começaram filiar-se à América como seu lugar de enunciação. Gonçalves Dias não escreve “Brasileiras”, mas sim, *Americanas*, Fagundes Varela compõe *Vozes da América*, Machado de Assis também escreve suas *Americanas* e Alencar com seus romances indigenistas publica *Iracema*, simplesmente anagrama de América. Em outras palavras, começa a surgir com o Romantismo brasileiro um discurso consciente sobre a América, que podemos chamar de americanidade, pois querendo ou não, este sentimento está ligado diretamente a um apego ao continente americano, a um desviar o

olhar da Europa para a América como centro das produções literárias. A América, assim, torna-se o centro de enunciação de vários escritores, surge a necessidade de se falar, discutir e formular conceitos que expliquem o fenômeno americano.

De acordo com Eduardo Coutinho, no Romantismo o discurso literário está associado ao político, o que produz uma literatura engajada nos problemas vividos pelas nascentes nações americanas:

No âmbito geral do continente, o discurso literário do século XIX não se distancia muito do político. Ao contrário, ambos estão empenhados em um projeto comum, o da constituição do estado nascente; daí sua grande preocupação com a língua e temas nacionais, ou ainda com todos aqueles elementos que possam funcionar como rasgos de americanidade. (COUTINHO, 2003, p.46).

Este projeto comum, de que comenta Eduardo Coutinho, também pode ser considerado um dos pilares deste discurso da americanidade, pois é um dos poucos elementos que consegue dar unidade ao continente americano, a busca por formar o conceito de nações independentes; desta necessidade partilharam todos os países americanos, uns antes outros depois, mas todos perseguiram a construção de um discurso nacionalista que fosse capaz de dar unidade aos países em formação. Juntamente com uma literatura que assumia um sentimento de pertencer ao continente americano há uma tomada de consciência das nacionalidades, mostrando aos intelectuais que suas nações pertenciam a um lugar maior, e este, era a América, portanto, urgia também desenvolver um discurso sobre os traços americanos que cada novo Estado Nação possuía.

Na prática, o Romantismo na América reacendia as polêmicas em torno do choque cultural iniciado com a chegada dos primeiros descobridores do continente americano. Desde sempre a América foi tema de um discurso alheio às suas fronteiras, o olhar estrangeiro ajudava a formar a imagem de um continente que ainda estava por nascer. O discurso sobre a América começa a ser construído antes que Colombo houvesse chegado a estas terras. O discurso do maravilhoso incentivou aos navegantes a dar continuidade na viagem rumo ao Novo Mundo. Portanto, o imaginário americano, num primeiro momento se constrói pela ótica do europeu, é veiculada pela língua deste, mas sempre a imagem da América é construída como contraponto em relação à cultura européia.

O Romantismo reacende as polêmicas, porque toma para si a língua que herdou do europeu e tenta imprimir nela um olhar americano, veicular numa língua de empréstimo um novo ideário do continente. Daí, o século XIX ter sido palco de inúmeros embates acerca de língua espanhola e portuguesa entre as novas nações e suas antigas metrópoles. Como expressar uma nova realidade por meio da velha língua herdada dos europeus, era uma das perguntas. O mais importante destes conflitos foi o surgimento de um discurso consciente sobre a América desde seu espaço de enunciação e não mais a partir de olhares alheios ao continente.

Outro problema estava na afirmação de uma identidade americana original desenhada através de um discurso, na verdade, europeu, pois os projetos nacionais como afirma Coutinho “havia sido concebidos à luz dos referenciais europeus” (2003, p.45), o que aumentava a contradição da existência de um discurso totalmente americano, independente das ex-metrópoles. No entanto, urgia falar da América desde seu espaço geográfico, que também se tornava o espaço discursivo de um povo tão heterogêneo em busca de sua identidade. Os românticos tomaram para si esta tarefa, mesmo sem saberem ao certo o que era a América, nem tampouco como defini-la, portanto, é comum neste período, as inúmeras contradições nos discursos daquilo que seria o continente americano.

A América se constrói como um espaço de alteridade, no qual é inevitável deixar de cruzar com a presença do Outro. Se num primeiro momento, os descobridores europeus tiveram de lidar com a constante presença do nativo, para compor um discurso sobre o continente americano pelo viés do imaginário europeu, levando aos constantes choques culturais que revelavam ser impossível transplantar pura e simplesmente a cultura dominante sobre um povo aparentemente bárbaro, no século XIX a alteridade continua sendo uma barreira a se enfrentar, e os escritores acabam criando quase um discurso sobre a “Outridade”, pois não há como negar a presença do elemento estrangeiro e seu papel na formação de um primeiro imaginário americano, que agora precisava ser reconstruído desde os olhos daqueles que se autodenominavam americanos.

Era importante que os escritores românticos conseguissem recolocar o discurso sobre a América no centro, fazer daquilo que foi a voz da margem se tornar o centro discursivo de todo um continente. A americanidade está ligada, portanto, a um discurso identitário que se constrói na urgência de explicar o elemento americano ao mundo. Ser

americano não é mais símbolo de inferioridade, mas sim de orgulho de pertencer à América, ao continente da utopia, da alegria futura, em que todos os problemas seriam resolvidos pelo caráter regenerador do Novo Mundo. Como afirma Maria do Carmo Campos: “Se nossas raízes são européias, nosso horizonte são a terra e a história americanas [...]” (1995, p.20). Não há como negar a presença européia nas origens do povo americano, mas há como ter um horizonte de possibilidades que está centrado no próprio continente, de onde se pode tirar, como já havia aconselhado Ferdinand Denis, a inspiração da literatura americana, sendo o continente tema e fonte para as produções românticas em busca de sua independência.

Ainda seguindo o que afirma Maria do Carmo Campos, a literatura americana inevitavelmente está ligada por dois pólos: a necessidade do cosmopolitismo e ao mesmo tempo da americanidade, uma poética dividida entre o localismo e o universalismo como propunha Candido ou entre o próprio e o alheio como postulou Tania Franco Carvalhal e Antonio Cornejo Polar – *el propio y el ajeno* – daquilo que se pode chamar de uma consciência americana dilacerada entre dois mundos, a de um passado europeu que despojou a América de uma cultura e a de um discurso sobre o futuro americano que se propõe a recuperar o espaço perdido pela América ao longo dos anos de colonização.

Porém, há contradições internas no sentimento de americanidade. A unidade identitária está longe de ser alcançada. Pode-se comentar a existência de ao menos duas americanidades explícitas, uma dos Estados Unidos e outra dos latino-americanos, pois:

Se os poetas dos Estados Unidos estão condenados ao futuro, os latino-americanos estariam condenados à busca da origem, ou à imaginação dela: se um povo sagrou-se a si mesmo com o destino de mensageiro do futuro, com a celeridade possível para um mercúrio da era do plástico e do acrílico, os demais legaram-se, por intermédio dos poetas, à tarefa de desvendar a face opaca da origem, a memória compartilhada entre o que foi e o que poderia ter sido. (CAMPOS, 1995, p.19).

A americanidade dos latino-americanos estaria, então, ligada a desvendar a origem do continente americano, buscar uma identidade única ou na falta dela, inventá-la como artifício da fuga de um sentimento de subalternidade que incomodava e ainda incomoda aos intelectuais americanos. Era necessário afirmarem-se como superiores, independentes, negar a origem européia e construir uma nova, capaz de satisfazer a um

continente que já nascia sob o signo da inferioridade imputada pelos europeus aos habitantes do Novo Mundo.

Discutir americanidade, portanto, é lidar com uma literatura que nasce sob a suspeição de uma inferioridade. Uma produção que exige o olhar do Outro para se sentir aprovada, embora paradoxalmente negue este Outro ou imite-o parodicamente na tentativa de diminuí-lo e se erigir como uma literatura americana livre das heranças européias, aí se intensifica o choque entre o local e o universal, entre o próprio e o alheio, pois para ser americano também exige que se admita que há um europeu, cuja presença indubitavelmente contribuiu para que os povos americanos se vissem como tais.

As primeiras vezes que o continente americano figurou nos textos, foram nos registros que os navegantes europeus deixaram em seus relatos de viagem. Colombo em língua espanhola e Caminha em língua portuguesa. Portanto, a América, num primeiro momento, é uma invenção européia. O continente é descrito pelo imaginário europeu, que interpreta o que vê nas novas terras, de modo que os primeiros olhares em registro escrito sobre a América são alienígenas, externos à realidade encontrada nos povos autóctones. Esta realidade deixou marcas profundas no imaginário americano, e também gerou a necessidade de se reinventar a América, contá-la pelos olhos dos americanos, por conseguinte, nas poéticas americanas, abundam textos que remetem à origem do continente. Desde os românticos que retomam a imagem do índio como símbolo de nacionalidade para desfazer os enganos de interpretação cometidos pelos viajantes europeus como se propõe Alencar, até chegar ao século XX, no qual há uma grande produção romanesca que se propõe a comentar a origens do continente americano: *Macunaíma*, de Mário de Andrade, *El Otoño del Patriarca* (1975) e *Cien años de Soledad* (1967), ambos de Gabriel García Márquez, *El arpa y la sombra* (1979) e o conto *Viaje a la semilla* (1944), de Alejo Carpentier, *Contravida* (1994) e *Vigilia del Almirante* (1992), de Augusto Roa-Bastos e *Cristóbal Nonato* (1992), de Carlos Fuentes são alguns exemplos desta busca por uma origem americana.

Rapidamente, podemos afirmar que a americanidade destes escritores está marcada por sua literatura de regresso, na qual se tentar reconfigurar as origens da América pelo olhar dos próprios americanos. Em *Iracema*, o encontro entre a índia e Martim dá origem ao primeiro mestiço, o final de *Ubirajara* mostra a chegada dos brancos ao continente; *Macunaíma* é um índio que nasce negro, fica branco e ao final da

rapsódia volta para Marapatá em busca de sua consciência e como não a encontra toma emprestada a de um latino-americano. *El Otoño del Patriarca*, o narrador vê as caravelas chegando ao continente e em *Cien años de soledad* se narra a saga da família de “los Buendía” na mítica Macondo. Já *El arpa y la sombra* se volta para a figura de Cristóvão Colombo e o conto “Viaje a la semilla” é uma narrativa ao contrário, na qual o personagem depois de morto, revive a volta até a sua primeira origem: o útero materno e à consequente desapareição total. *Vigilia del Almirante* conta pelos olhos de um mestiço como diz o próprio Roa-Bastos, sua história inventada, a de um “criollo”, marcado pelos 500 anos de colonização e que sente a necessidade de dar sua versão dos fatos no momento da chegada de Colombo à América. E em *Contravida*, o personagem volta à mítica Manorá e entra em um “útero en llamas”, desaparecendo. E por fim, *Cristóbal Nonato*, a concepção do novo Colombo para ganhar um prêmio oferecido no México à mulher que concebesse um filho no dia 12 de outubro e lhe desse o nome de Cristóbal Colón.

Todas estas narrativas direta ou indiretamente narram as origens do continente americano, revelam um apego à América que se concretiza na intenção que estes romancistas têm em dar a sua versão das origens americanas. Há nesses romances a reinvenção da América pelos olhos dos americanos, mesmo que se mostre a cada instante a forte tensão com o mundo europeu, ao qual estão respondendo obliquamente estes romances que tentam fundar novamente o continente. Portanto, a América dos americanos é uma invenção tardia, um conceito que precisou da tomada de consciência dos intelectuais sobre sua americanidade, sobre o fato inegável de que mais do que brasileiros, chilenos, uruguaios ou venezuelanos, eles eram americanos, que precisavam tornar a América o centro de suas enunciações, tomar sobre si o papel de re-configurar o mapa cultural do continente.

1- As Contribuições do Romantismo Americano na Configuração de um Conceito de Americanidade.

O período pós-independente das nações americanas foi marcado por um forte apelo identitário. Preocupava-se em construir a ideia de nação e afirmar as nacionalidades nascentes e que careciam de mecanismos que validassem suas independências frente às ex-metrópoles. Logo o apelo nacionalista rompeu a fronteiras

do nacional e se deu como uma retomada do apelo continental, mais que membros de uma nação, os homens de letras voltaram a se sentir membros de uma comunidade maior: a América.

Postula-se que com o avanço das nações rumo à consolidação da independência, o sentimento de pertença ao continente americano foi arrefecendo, a tal ponto que hoje quando se fala em literatura americana ou em americanos, a referência imediata são os Estados Unidos. Portanto, ao falar em americanidade há também que se recolocar o termo ou chamar a atenção para um novo despertar de um sentimento americanista, sem necessariamente estar ligado a esse país norte-americano.

De acordo com Zilá Bernd, o termo americanidade está intimamente associado a questões de identidade e não apenas nacionais, mas sim continentais:

Justifica-se o esforço por ser um conceito [o de americanidade] intimamente associado às questões de identidades, podendo corresponder a um anseio de afirmação identitária mais abrangente, para além das nacionalidades, dos gêneros e das etnias, por se tratar de um desafio de identificação continental. (2003, p. 26).

O esforço de que comenta Zilá é o de traçar o percurso do conceito de americanidade na literatura, pois de acordo com a pesquisadora este sentimento começa a se delinear no Brasil no século XVIII com José Basílio da Gama e seu *Uraguai* (1769). Neste caso preferimos optar pelo conceito de literatura brasileira propriamente dita, formulado por Antonio Candido, que afirma ser apenas no Romantismo que houve uma continuidade ininterrupta de produção literária, garantindo a existência de uma literatura com temas comuns, que permitia a seus escritores se identificarem como pertencentes a um determinado sistema literário. Assim, estas primeiras vezes que a América começa a figurar na literatura são apenas manifestações isoladas de uma americanidade que começava a despontar com aquilo que viria também a ser considerado a história da literatura no Brasil.

Foi com o Romantismo no Brasil, a partir de 1836, ou seja, quatorze anos após a independência brasileira, que os escritores tomaram a consciência de que faziam parte de um país e de que precisavam construir sua literatura. Conjunto a este sentimento de nacionalidade, outro, embora seja anterior ao impulso nacionalista, volta à cena, o de uma americanidade, ou melhor, o sentimento de que era necessário compor uma poesia americana. José de Alencar, na prosa, foi um dos primeiros escritores a ter lido

adequadamente as ideias de Denis, que propunha o ideal da verdadeira poesia americana, tanto que o cearense se propõe a escrever esta saga americana em seus romances.

Também o primeiro romancista a apontar a existência de uma poesia americana no Brasil foi o mesmo Alencar, que em polêmica com Joaquim Nabuco apresenta Basílio da Gama como um dos primeiros poetas americanos do continente, afirmando que sua inspiração não viera apenas de escritores estrangeiros como Chateaubriand, mas de poetas do próprio continente, como por exemplo, Alonso Ercilla:

É erro afirmar que foi Chateaubriand fundou uma poesia nova saída das florestas americanas.

O primeiro poeta, que inspirou-se na musa americana foi, se não me engano, Ercilla, na sua *Araucânia*, escrita de 1569 a 1590. É certo que falta a esse poema o colorido, como bem notou Sismondi; mas a descrição dos araucanos e seus combates apartam-se da escola clássica.

Temos ainda Marmontel, o autor dos *Incas*, onde já se encontram belas descrições, e no Brasil colonial, Santa Rita Durão, o autor do *Caramuru*, e José Basílio da Gama, com seu *Uruguai*, todos do século XVIII. (ALENCAR, Jornal *O Globo*, 18-10-1875).

De modo que foi no Romantismo, na sua volta ao passado, buscando as primeiras produções de escritores nacionais, é que os românticos descobriram também poetas americanos, que tinham como tema a América em suas composições. Alencar não é só o primeiro romancista americano que retomou consciência de sua localização continental, como conseguiu ver as raízes de um sentimento americano em literatos anteriores a ele e a Chateaubriand a quem atribuíam a origem de uma poesia americana.

Assim, Alencar tentou traçar o perfil de uma poesia americana no país. Sempre um escritor à frente de seus demais pares românticos soube que havia a necessidade de compor uma literatura que não estivesse presa apenas ao sentimento de nacionalidade, mas ao de continentalidade, precisava fazer um esforço maior para resgatar uma identidade mais ampla, que seria a identidade americana, por isso no prefácio aos *Sonhos D'Ouro* o romancista explica seu projeto de literatura e o motivo pelo qual não havia excluído os portugueses da narrativa genésica do continente americano: “É a lenta gestação do povo americano, que devia sair da estirpe lusa, para continuar no novo mundo, as gloriosas tradições de seu progenitor. Esse período colonial terminou com a independência.” (ALENCAR, 1872, p.11).

Como propõe Zilá Bernd, o conceito de americanidade “[...] obriga a introduzir a dimensão da alteridade na reflexão, sobre o identitário, podendo se constituir como uma espécie de não-lugar identitário para as populações migrantes. (2003, p.27). A americanidade de Alencar reside, neste ponto, no de incluir a figura do português na “lenta gestação do povo americano”, um povo que nasce sob o signo da alteridade, da constante presença do Outro na sua formação racial e cultural. Aí encontrarmos uma série de violentações contra o mundo indígena na trilogia indigenista desse escritor, pois na verdade, estas agressões ao mundo dos autóctones estavam na base de constituição do continente americano. Um duplo estranhamento que deu lugar a uma série de violências contra os índios, após a lua de mel dos primeiros encontros, o que houve foi o choque entre as culturas que se enfrentavam e se redesenhavam a cada instante. Cabia, assim, aos escritores românticos, como aqueles que primeiro tomaram a consciência de estar produzindo uma literatura americana, explicar este fenômeno colonizatório, que como disse Alencar terminou com a independência, ao menos no plano da propaganda ideológica.

Principalmente, *O Guarani* é uma tentativa de narrar o consórcio entre o povo invasor e os indígenas, no qual estes tiveram de se adaptar àquilo que Nelson Werneck Sodré chamou de “civilização transplantada” (1988, p.4). O romancista tenta mostrar como o índio Peri aceita servir a família de D. Antônio de Mariz somente para ficar perto de Cecília, uma espécie de quase anjo na cabeça do índio. Neste ponto, começa a existir o lugar não-identitário de que comenta Zilá sobre os povos migrantes, nesse caso a família do fidalgo, que ao não compreender bem cultura do índio, cerca-se daquilo que seriam elementos do mundo civilizado em meio às matas americanas, como uma forma de não perder totalmente sua identidade primeira. Porém, “a repetição pura e simples não existe”. (BERND, 2003, p. 17), a mescla com o elemento indígena era inevitável, havia a necessidade de se fundar o continente e, este seria fundado pela junção da raça indígena e da raça portuguesa, de acordo com a ótica de Alencar. Mesmo que para isto tivesse de batizar o índio para unir a moça branca e o rapaz natural da terra.

O espaço do romance se torna o lugar de discussão da identidade americana em formação, mostrando como no entre-lugar, no espaço intermédio das culturas em contato, as transgressões e os desvios dos modelos herdados da Europa são subvertidos pelo escritor americano que está em busca da gestão da América; assim se o elemento

português é incontornável, também está sujeito a reinterpretações e junções escolhidas pelo autor do romance. Neste papel de atravessadores culturais que ligam as zonas fronteiriças, narrando as fissuras deixadas no tecido da pretensa homogeneidade, é que narradores como Alencar deixam a herança desde o Romantismo de uma literatura da diferença, da inevitável heterogeneidade americana.

A americanidade no século XIX está ligada a um despertar dos escritores brasileiros de que não estavam isolados em seu país, mas de que sua literatura estava em consonância com outras literaturas do continente. Em *Como e Porque Sou Romancista* (1873), Alencar faz a seguinte afirmação:

O Brasil tem, como os Estados Unidos, e quaisquer outros povos da América, um período de conquista, em que a raça invasora destrói a raça indígena. Essa luta apresenta um caráter análogo, pela semelhança dos aborígenes. Só no Peru e México difere.

Assim o romancista brasileiro que buscar assunto do seu drama nesse período de invasão, não pode escapar ao ponto de contacto com o escritor americano. Mas esta aproximação vem da história, é fatal e não resulta uma imitação.

Se Chateaubriand e Cooper não houvessem existido, o romance americano havia de aparecer no Brasil a seu tempo. (1955, p. 69).

O primeiro ponto de uma americanidade estaria ligado ao contato da literatura brasileira com a dos estadunidenses, e também com demais povos, pois todos passaram por um momento de invasão e destruição da raça indígena rumo ao surgimento de uma nova cultura. Então, o escritor que se dedicasse a narrar este período de conflitos, obrigatoriamente entraria em contato com Cooper e suas narrativas dedicadas às relações entre brancos e índios, de forma que há a presença de um romance americano no continente, que trabalha temas comuns como a colonização e a destruição dos povos indígenas. Apesar de afirmar que no Peru e México há diferenças, pode tê-lo feito por desconhecimento dos escritores destes dois países, pois também seus índios foram dizimados pelo colonizador.

Outro ponto importante é que Alencar se defende da acusação de imitador de Cooper, pois se o continente americano possui uma história muito semelhante, da qual o índio é um elemento comum a todos os povos, escrever sobre as origens da América é passar inevitavelmente pelo tema do índio na literatura, não há imitações, mas um tecido textual que permite o encontro de várias vozes a dissertar sobre o mesmo assunto, numa grande intertextualidade americana, na qual os romancistas têm como

problematização o continente americano. A América, portanto, é a inspiração destes escritores românticos, a história comum de invasão e colonização criara problemas semelhantes entre as nações que começavam a se consolidar no século XIX, tanto que o romancista brasileiro afirma que se não houvesse Cooper ou Chateaubriand, o romance americano surgiria naturalmente no Brasil como consequência da história da própria América.

Mais adiante responde a Mendes Leal sobre a produção literária brasileira, afirmando que o romance americano não era uma novidade para os escritores do Brasil e que *O Guarani* era este exemplar de uma narrativa americana. O romancista cearense estava convencido de que não só praticava uma literatura de caráter nacional, e sim continental, um romance que abarcava problemas e temas comuns a toda a América. O índio seria, enfim, o primeiro destes temas.

2- A americanidade de Denis para os brasileiros

Neste ponto é válido resgatar algumas ideias de Ferdinand Denis que contribuíram para a americanidade dos escritores românticos. O crítico francês foi o primeiro a perceber que a América se tornara um espaço de inúmeras negociações identitárias e trocas culturais que fugiam ao controle dos poderes moderadores dos colonizadores:

Se essa parte da América [o Brasil] adotou uma língua que nossa velha Europa aperfeiçoara, deve rejeitar as ideias mitológicas devidas às fábulas da Grécia: usadas por nossa longa civilização, foram dirigidas a extremos onde as nações não podiam compreender e onde deveriam ser sempre desconhecidas; não se harmonizam, não estão de acordo com o clima, nem com a natureza, nem com as tradições. A América, estuante de juventude, deve ter pensamentos novos e enérgicos como ela mesma; nossa glória literária não pode sempre iluminá-la com um foco que ao atravessar os mares, e destinado a apagar-se completamente diante das aspirações primitivas de uma nação cheia de energia. (1826, Apud CÉSAR, 1978, p.36)

Há em Denis uma proposta de inovação do antigo cânone europeu na América. Nada de imitações de velhas mitologias já desgastadas, mas a busca por inspirações legitimamente americanas, novas como o próprio continente. Os escritores românticos deveriam tomar como inspiração a América, a força do jovem continente deveria ser o material da literatura, pois “a glória literária” dos europeus tenderia com o tempo a

enfraquecer-se no Novo Mundo, desgastar-se com a longa viagem que fez até chegar ao mundo americano. Em outras palavras, Denis foi o primeiro a perceber que na viagem dos temas, os ideogramas nunca serão os mesmos, que nessa travessia entre culturas, a repetição, proposta por Bernd, pura e simples não existe, a transgressão deste modelo europeu seria a saída para a criação de uma literatura americana.

O guia do escritor americano deve ser a observação de acordo com Denis. Este olhar deve ser o mais americano possível, na verdade, o crítico está ensinando os brasileiros a tomarem a América como inspiração, olhá-la como a possibilidade da criação de um discurso continental, como um espaço de enunciação próprio, legítimo de onde deveriam falar os primeiros escritores americanos.

Existe ainda uma proposta de dupla independência, pois se o Brasil se tornou independente politicamente, precisa se libertar também das velhas heranças européias, voltar-se sobre a cultura dos “povos que exterminamos”, valorizar a “grandeza selvagem”, pois esta “cumulará de orgulho” os povos americanos e ajudará a resgatar crenças, cantos poéticos que serão os responsáveis pelo surgimento de um “maravilhoso” americano, produzindo heróis em nada inferiores aos “tempos fabulosos da Grécia”. De certa maneira, todos estes conselhos de Denis são portadores das raízes de uma americanidade para os escritos de poetas e romancistas do continente, pois apontam para uma apreciação do continente americano como fonte de questionamentos e resgate de um passado glorioso. Uma literatura de regresso ao passado, de busca das origens que parece ter marcado toda a produção literária dos latino-americanos, que ainda no século XXI tentar tirar da opacidade a verdadeira identidade americana.

Queremos apontar com todos estes exemplos tirados de Denis que o sentimento de americanidade, ao menos no Brasil, é tão contraditório quanto o de nacionalidade, pois oculta o paradoxo de querer ser americano, mas com uma ideologia importada ainda da Europa. O olhar é e deve ser americano, mas quem primeiro emprestou as lentes de uma americanidade ainda foram os europeus, portanto, o sentimento de um apego ao continente americano e a inevitável relação que o conceito de americanidade tem com questões identitárias também tiveram suas origens fora da América. Se a América foi inventada enquanto um discurso europeu e coube aos escritores americanos recriar discursivamente uma América pelos americanos, pensar a americanidade é um constante exercício de (re)formulação do conceito para entender melhor a produção literária das Américas.

Pelo viés da americanidade, o pensamento de Denis contribuiu muito para as primeiras formulações de uma América como palco de negociações identitárias, inclusive mais amplas de que fizeram os primeiros românticos brasileiros como Alencar, pois o crítico francês no seu texto *Resumo da História Literária do Brasil* incorporava a presença do negro e sua contribuição na formação do continente americano. É o primeiro elemento migrado à força para a América, obrigado a ficar longe de sua pátria, ter a sensação de deslocado social. O negro traz consigo, de acordo com Denis o calor da imaginação e da alma, a abundância de idéias e gestos, além de uma credulidade no sobrenatural, que “embeleza-lhe as narrativas; dá vida com tradições poéticas da terra natal, à nova pátria”. (1826, *Apud*, CÉSAR, 1978, p. 39).

Indubitavelmente, Denis estava apontando como o negro contribuiu na formação de um caráter americano: a alegria, a força da imaginação, a presença do sobrenatural em suas narrativas, tudo numa associação de tradições entre sua terra natal e a nova pátria, de modo que as tradições africanas contribuíram no modo de ver a realidade americana pela presença do maravilhoso, do sobrenatural que acompanham muitas das narrativas do continente. Alencar também aproveitou a tradição negra no romance *O Tronco do Ipê*, embora com preconceitos, desvalorizando a cultura negra, afirmando que não passava de um artifício para enganar as pessoas, mas mostrou como os negros, à noite, embaixo do tronco do ipê faziam seu culto afro às entidades do candomblé.

Von Martius, historiador bávaro, em artigo publicado na *Revista do Instituto Histórico Brasileiro* em 1843, também ressalta a necessidade de se olhar para a figura do negro e avaliar as contribuições dessa raça na formação do povo brasileiro:

Não há dúvida de que o Brasil teria tido um desenvolvimento muito diferente sem a introdução dos escravos negros. Se para melhor ou para pior este problema se resolverá para o historiador, depois de ter tido ocasião de ponderar todas as influências, que tiveram os escravos africanos no desenvolvimento civil, moral e político da presente população.

Mas, no atual estado das coisas, é mister indagar a condição dos negros importados, seus costumes, suas opiniões civis, seus conhecimentos naturais, preconceitos e superstições, os defeitos e virtudes próprias à sua raça em geral, etc., se demonstrar quisermos como tudo reagiu sobre o Brasil. (MARTIUS, 1843, p. 49).

Uma literatura que incluísse o negro na história e na literatura brasileiras permitiria uma análise mais consistente da identidade brasileira/americana. Portanto, é nítido tanto para Denis quanto para Von Martius a necessidade de observar a presença

do negro nas letras nacionais, pois ao indagar sobre este tipo humano chegaria-se à conclusão da real influência do negro no caráter do homem americano. Assim, Martius acredita que o historiador brasileiro deve narrar a história não de um só povo, “[...] mas sim de uma nação cuja crise e mesclas atuais pertencem à história universal [...]”. (MARTIUS, 1843, p. 50). Na verdade, os homens de letras no Brasil deviam perceber que as mesclas fazem parte da história não apenas americana como também universal. Ser misturado não deveria ser uma vergonha ao homem das Américas, porém, motivo de orgulho de ver na junção de vários povos a criação de uma nova nação. Os costumes, preconceitos e formas de ver o mundo, a partir do ponto de vista do negro, deveriam ser analisados, pois seguramente estas formas de viver influenciaram na formação do homem americano.

A América, assim, não seria apenas a alegria trazida pelo negro. Denis comenta que na junção de vários homens, de tão diferentes costumes, espalhados pelo imenso espaço do continente e agora “reunidos pela Providência para formar um povo de irmãos” há uma tristeza que apenas é abandonada quando se pensa na independência americana:

O americano ouve com melancolia, uma tristeza no olhar, se fala é em voz baixa, com um acento lastimoso nas palavras; raramente se anima, retendo a energia no fundo da alma, que é todo pela independência, pela liberdade que reina nas florestas. (DENIS, 1978, p. 39)

Deste modo, Denis compõe a imagem de um americano que anseia pela independência e esta estava nas florestas, nas origens da América; de forma indireta o conselho é o de uma literatura de volta às origens, de busca por uma identidade apagada com a colonização, e que no século XIX passava por uma reconfiguração a partir da tomada de consciência da presença de vários elementos humanos na constituição do povo americano. Assim, a melancolia do homem americano se justifica por uma ausência de passado, pelo despojamento de uma origem que passava pela necessidade de ser reconstruída para existir enquanto uma cultura americana. A melancolia se dá porque ainda o olhar sobre a América é estrangeiro, o Outro permanece no direcionamento de como produzir um discurso americano sobre as origens.

O discurso sobre a América no século XIX ainda é estrangeiro. O conselho de Denis é que os brasileiros a inventem, o crítico francês não pede uma poesia brasileira, mas americana, um americanidade que parta de olhos americanos, da observação da

história e da natureza americanas como fonte de inspiração. Denis lamenta a ausência de um Cooper brasileiro para narrar a “ideia exata dessas tribos cujos remanescentes vagam ainda nas florestas das Capitanias desertas.” (DENIS, 1978, p.53). Portanto, as primeiras figurações de um sentimento de americanidade deveriam partir, obrigatoriamente, de um indigenismo, que se propusesse a desvendar os mistérios da vida indígena e sua contribuição na formação da América.

Von Martius também acredita que o historiador brasileiro não deve ignorar a vida dos “aborígenes americanos”, pois de certa maneira é história do Brasil desde a época das conquistas. Ainda lembra que durante muito tempo se considerou o homem americano como “emanado direto das mãos do Criador”, porém o que se vê no solo brasileiro é apenas o vestígio de uma longa e muito distante história. “Logo que nós tivermos penetrado desta convicção, estende-se a raça americana para uma época encoberta de escuridão; e esclarecê-la será tarefa tão espinhosa quão cheia de interesse.” (MARTIUS, 1843, p. 35).

Desta maneira, tanto para Denis quanto para Martius os índios são tomados como raça americana, símbolo do resgate de uma identidade que carece de literatura e história a serem feitas pelos homens de letras na América. Por isso, a literatura indigenista se torna um dos símbolos desta primeira americanidade no continente, pois se dedica ao estudo ou à idealização de um povo quase desaparecido pela ação do processo colonizatório. É inegável que Alencar conhecia estes textos e herda este sentimento americano das leituras que realiza de historiadores e críticos literários europeus, adotando o mesmo ponto de vista deles, não excluindo totalmente nenhuma das raças, inclusive a portuguesa de que na visão de Von Martius sempre será uma parte da história do Brasil: “Nos pontos principais a história do Brasil será sempre a de um ramo de portugueses”. (MARTIUS, 1843, p. 50)

As primeiras formulações de um conceito de americanidade no Brasil devem ter como origem a contribuição estrangeira na formação de um sentimento de apego ao continente americano, a presença de elementos indígenas e negros na junção das raças que formariam o primeiro americano. De certa maneira, a americanidade no Brasil já nasce em meio a negociações identitárias e (re)formulações do que é ser brasileiro, pois antes de se afirmar nacionalmente, Denis aconselha que os escritores se sintam americanos, desta perspectiva a formação de um sentimento de americanidade é paralelo

ou até mesmo anterior ao sentimento de afirmação nacional na literatura romântica, pois como afirma Zilá Bernd:

Acreditamos que “América” e “americano” foram gradativamente substituídos por “Brasil” à medida que se consolidava o projeto nacional e que institucionalizar as letras brasileiras tornou-se uma urgência. Valeu enquanto significava oposição à Europa; quando os Estados Unidos passam a exercer influência sobre a América Latina, o interesse passa a ser o de se desvencilhar de um ideograma ambíguo em favor do que representasse de maneira inequívoca como Brasil, brasilidade e brasileiro. (BERND, 2003, p. 30).

Ora, se os termos “América” e “americano” foram substituídos por signos de uma brasilidade com a crescente tomada de consciência uma afirmação nacional, num primeiro momento, mesmo que pela ótica de Denis, Alencar exigiu para si o posto de um escritor americano, postulou narrar a gênese do povo americano em sua lenta gestação por meio de seus romances. Portanto, este primeiro romantismo introduz o sentimento de americanidade na literatura brasileira, dando-lhe uma dimensão continental, colocando o Brasil em diálogo com outros países hispânicos como Argentina, Chile, Equador, México e outros, por meio de um romance americano de volta às origens.

Alencar se propõe a ser o Cooper brasileiro que pedia Denis em seu ensaio sobre a história literária do Brasil. Advoga para si o direito de ser tão americano quanto seu companheiro estadunidense de letras, o que coloca não só o romancista, mas sua literatura num circuito maior que a literatura nacional, coloca-os no âmbito de uma literatura americana, não cópia como o próprio romancista se defendeu, mas tão americano quanto Cooper, só que o estadunidense sendo mais realista com a figura do índio e ele, Alencar, idealizando-o, para despi-lo dos “andrajos” colocados pelos viajantes europeus.

Mesmo que o sentimento de americanidade tenha arrefecido com o afirmar das nacionalidades na América Latina, tornando os adjetivos pátrios uma forma de não aceitar a dominação estadunidense sobre a porção menos favorecida do continente, isto não faz com que brasileiros, paraguaios, chilenos, cubanos ou argentinos sejam menos americanos. São americanos e ainda produzem uma literatura que tem como horizonte de expectativas a América. Muitos dos textos românticos, após o arrefecimento dessa primeira americanidade continuam a tarefa de se definirem como americanos e não há

mal algum se em vários momentos os adjetivos brasileiro e americano convivam juntos como sinônimos, pois no final das contas, ser brasileiro não é ser americano também? Não estamos nós com o olhar do século XXI querendo acusar nos românticos uma ausência de sentimento que está mais em nós do que neles?

Em função destas idas e vindas do sentimento de americanidade presente nas literaturas americanas que Jean François Côté afirma ver:

[...] (n)o conceito de americanidade[...] o caráter de uma realidade em movimento – logo, de uma realidade dialética, dando conta de uma evolução histórica que se constrói através de expressões simbólicas diversas, polifônicas, polissêmicas, de encontros e contradições, sejam elas polêmicas ou agonísticas, evolução essa, por outro lado, hoje sempre aberta a novas possibilidades de determinação. (CÔTÉ, 2008, p.13)

A necessidade destas constantes (re)formulações do conceito de americanidade é que possibilita comentar a existência de várias americanidades ou de vários momentos em que este conceito pode ser aplicado para explicar o horizonte de produções do continente americano. Este conceito permite cruzar as diversas vozes que ajudaram a compor o imaginário americano, construções simbólicas que foram lidas e relidas ao chegarem ao continente americano, ganhando novos contornos e significados, sem necessariamente perder suas origens, mas foram enriquecidos pela produção literária das Américas, cujos autores abusaram das apropriações e transformaram o longo tecido textual literário num enorme palimpsesto de vozes, de encontros e desencontros que marcaram e ainda marcam a formação do continente americano.

São estas releituras de signos alienígenas, que num primeiro momento, invadiram a América, que permitiram ao escritor romântico Alencar abrir as portas de seu romance para a experimentação, transformando o índio no nobre das florestas, narrando o processo colonizatório por um indigenismo amoroso que encobre ou ao menos disfarça as violências contra o selvagem convertido em símbolo de nacionalidade. Também pelo viés de uma americanidade, o romancista converte o gaúcho no centauro dos pampas, o monarca das coxilhas, tirando dele o signo de vileza que os próprios americanos – argentinos – tinham posto sobre este homem que vive na fronteira. Nestes encontros e contradições que aponta Côté no conceito de americanidade é que o leitor vê no sertanejo Arnaldo, um índio de botas e gibão de couro de tão semelhante que é em suas características com o indígena brasileiro. Ler,

portanto, os romances de Alencar pelo viés da americanidade é notar esta realidade em movimento, de um conceito que em pleno século XXI continua sendo (re)formulado.

3- Alencar e a consciência de ser americano

“Não importa; ele (José de Alencar) chegou, impaciente e ousado, criticou, inventou, compôs”. (Machado de Assis, comentando o papel do romancista no ambiente literário brasileiro).

O Romantismo americano marca um momento de despertar das consciências dos escritores de que pertenciam a uma nação e, conseqüentemente a todo um vasto continente. Surge a necessidade cada vez maior de se produzir uma literatura que não fosse alheia às realidades de seus países. Porém, ao mesmo tempo, havia um desejo de reconhecimento externo, concomitante à busca pela formação de uma tradição literária própria. O paradoxo estava no fato de que os escritores tinham de usar as formas literárias consagradas pelo continente europeu para expressarem suas ideias. A saída era inovar nos gêneros já existentes, dar a cor local que tanto perseguiram no século XIX os escritores, sob as críticas exteriores de que na América não havia literatura própria. Estava, portanto, inaugurado o período de conflito entre o próprio e o alheio, o constante mal-estar de produzir sob o signo da pretensa inferioridade a que estava atirado o continente americano.

Deste paradoxo surge uma literatura de afirmação identitária, de busca por uma identidade que pudesse representar as literaturas dos nascentes Estados-Nação do período pós-independência. Entretanto, a busca por criar uma origem nacional também criou a urgência de se postular um discurso sobre a América, pois decorrente das afirmações nacionais, há uma tomada de consciência de que estas jovens nações pertencem a um continente, cuja identidade estava por ser criada também. Precisava-se refazer a imagem da América pelos olhos dos americanos, reinventar a utopia americana como espaço de projeções futuras de um longo e promissor destino das nações do continente.

Nacionalismo e americanismo, interamericanismo ou americanidade como postulamos aqui na tese, sempre estiveram muito próximos, ora acercando-se ora afastando-se, segundo os interesses políticos em pauta no continente. Luís Claudio

Villafañe G. Santos tenta mostrar os impasses de um projeto interamericano nas jovens nações independentes na América do século XIX:

A relação entre o interamericanismo e os diversos nacionalismos americanos pode ser visto de duas maneiras, ao menos parcialmente, conflitantes. Por um lado, o interamericanismo pode ser lido como a tentativa de criação de um vínculo que reuniria todos os povos americanos em uma nação de dimensões continentais e a fragmentação da América em Estados independentes seria um atestado do fracasso deste projeto. Nessa óptica, os diversos nacionalismos americanos seriam a comprovação da ideia interamericana. Por outro lado, o interamericanismo pode, também, ser entendido como um projeto de cooperação e apoio mútuo entre as diversas nações americanas, em especial em face de ameaças extracontinentais, sendo assim um ponto de suporte para cada um dos projetos nacionais particulares. (SANTOS, 2004, p. 31).

Como se percebe pelos comentários de Luís Cláudio Villafañe G. Santos a ideia de um continente como uma única nação sempre foi alvo de polêmicas. Assim como o próprio conceito de “interamericanismo” não esteve livre de pontos de vistas conflitantes, de forma que unir todos os países da América como nação uma sempre fracassou, o que não invalida a presença de uma tendência ao diálogo e à criação de políticas entre os países do continente, que os fortalecessem enquanto nações particulares. O mais importante deste registro de uma política entre os países americanos no século XIX não está no fracasso ou êxito de uma ideia de América, mas de ser possível analisar que o continente já era uma preocupação constante para os governantes e homens de letras em seus respectivos países. Portanto, quando escritores como José de Alencar, Domingo Faustino Sarmiento, José Hernández, Clorinda Matto de Turner e Juan León Mera estão produzindo seus romances e ensaios, a América como tema estava em pauta não só nas letras como nas relações diplomáticas entre os países americanos, de modo que tudo conflui para haver sim um sentimento de pertencer ao continente americano, mesmo que esse ainda estivesse em vias de configuração geográfica, política e ideológica nas discussões entre os primeiros homens de letras conscientes de seus papéis de literatos e de construtores de uma identidade nacional/americana.

Para tornar mais contraditória a discussão sobre um discurso da americanidade no século XIX, principalmente no Brasil, está o fato de os governantes brasileiros sempre terem olhado com desconfiança estas reuniões entre países americanos de fala

espanhola. Além disso, do outro lado o discurso de um americanismo deixava de fora o único país que ainda estava sob o regime imperial na América do Sul, pois de certa maneira representava a manutenção da política européia no Novo Mundo. Portanto, até mesmo as relações interamericanas foram cercadas de impasses e desconfianças nas possíveis alianças propostas pelos congressos interamericanos que foram realizados.

Espécie de ato fundacional desta política interamericana foi a convocação, por Bolívar, do Congresso do Panamá em 1826. Embora tenha sido pobre em resultados concretos (RICUPERO, 2004), o encontro foi importante por marcar uma espécie de mito-fundador de uma retórica integradora da lenda americanista. Desta maneira, não só no campo literário, mas também no político há um movimento por um maior diálogo entre os países americanos, do qual o Brasil se esquivou constantemente por meio de uma política cautelosa em relação às demais repúblicas hispano-americanas.

O Embaixador Rubens Ricupero denuncia a política brasileira de tentar reescrever sua história dentro do americanismo, mostrando um interesse que nunca houve na prática. Durante o III Congresso Americano o Brasil descobre uma vocação americanista que foi marcada por uma forte ausência nos congressos anteriores:

Fabrica-se, desde esses anos, uma espécie de americanismo em retrospectiva, com intenção de demonstrar que, longe de inovar, a diplomacia dava continuidade a uma antiga tradição. Isto é, reescreve-se de certo modo a história, a fim de tentar criar a impressão de que o Brasil tivera pelo americanismo um entusiasmo de primeira hora, manipulando-se para tal fim o pioneirismo do país recém-independente, ao singularizar-se como o primeiro a reconhecer a Doutrina Monroe. Passa-se para isso em silêncio a diferença fundamental entre o unilateralismo da doutrina americana original e a interpretação brasileira, que se esforça em tentar dar-lhe cunho multilateral. (RICUPERO, 2004, p. 17).

Percebe-se que há uma política brasileira por mostrar um interesse pelo americanismo que nunca existiu. O Brasil não participou dos congressos do Panamá (1826), Lima (1847 – 1848), Santiago (1856), Washington (1856) e Lima (1864-1865), indo apenas ao Congresso de Washington (1889 – 1890). Vê-se claramente o desinteresse do Brasil pela ideia de uma relação interamericana, preferindo se preservar em suas fronteiras e se proteger daquilo que acreditava ser a causa das dissensões nas nações hispano-americanas: a república. Porém, a fala de Rubens Ricupero mostra o quanto o conceito de americanismo é um constructo discursivo, mais antigo nos povos andinos e mais tardio no Brasil ou menos contundente nesta porção da América do Sul.

Como o governo brasileiro, pelo seu regime Imperial, sempre esteve mais aberto à ideia do continente como o Novo Mundo, sendo possível tornar esta porção do mapa uma nova Europa, atentou pouco para as teses antiamericanas, que colocavam tudo o que havia no continente como inferior e atrasado. Como afirma Luís Cláudio Villafañe G. Santos: “O ‘americanismo’ brasileiro, no Império, nunca passou do plano das intenções e não se traduziu em políticas concretas, perseguidas de modo consistente”. (2004, p.74). Já os povos hispano-americanos mais atentos a estas teses e postulando a República como forma de apresentar um novo governo para os países americanos, logo começaram a propor reuniões que pudessem fortalecer as recentes nações hispano-americanas frente a uma possível retomada do continente pelos europeus.

No entanto, o sentimento de americanidade ou americanismo do lado das repúblicas hispano-americanas não esteve livre de ambiguidades sobre uma identidade comum americana, prevalecendo, na maioria dos casos, a identidade nacional de cada país, ficando o sentimento americano relegado a um segundo plano nas valorizações das peculiaridades nacionais.

O século XIX americano é marcado por estes enormes impasses entre se definir como nação ou como continente, entre identidades locais ou continentais, ora enfraquecendo o sentimento americanista ora fortalecendo-o por uma política de defesa nacional dos países da América. Como se por trás das nacionalidades houvesse um sentimento maior de ser americano, de forma que um discurso americanista esteve desde suas bases cercado de polêmicas, dúvidas, impasses e paradoxos que bem se adaptou no campo das letras ao movimento Romântico.

Por isso, foi comum surgir um discurso americanista juntamente com os primeiros textos das afirmações nacionais. No caso do Brasil, como já foi dito, brasileiro e americano eram usados como sinônimos, ser um era ser o outro por extensão. Para os primeiros românticos brasileiros não havia dúvida de que eram americanos, e esta consciência não feria de modo algum o sentimento de nacionalidade, mas expandia-o, colocando o Brasil num continente grandioso que podia fazer frente à antiga e velha Europa.

O primeiro sentimento de americanidade manifestado, de forma consciente, no Brasil, dá-se como extensão da ideia de nacionalidade entre os românticos. O conselho de Ferdinand Denis estava presente nas primeiras formulações de uma poesia americana no Brasil, e também presente nos primeiros romances nacionais indigenistas de Alencar.

Estava inaugurado, assim, o momento de um discurso sobre o sentir-se americano, o sentimento de continentalidade uniria escritores e reforçaria as identidades em construção, ainda que o ideal fosse utópico de uma identidade única decorrente dos “acidentes geográficos comuns”, como defendido pelo argentino por Domingo Faustino Sarmiento.

Não é à toa que escritores como José de Alencar defenderam uma miscigenação racial no continente americano, na qual a junção sucessiva de raças levaria a um branqueamento dos povos da América, de modo que, após longos séculos de formação, passasse a existir simplesmente uma raça americana, livre das diferenças que tanto incomodavam os românticos ao construir o discurso sobre uma identidade nacional frente à enorme diversidade racial presente em todo o continente. De certa maneira, o escritor cearense estava fazendo eco da voz do historiador Von Martius para quem:

Jamais nos será permitido duvidar que a vontade da providência predestinou o Brasil a esta mescla. O sangue português em um poderoso rio deverá absorver os pequenos confluente das raças índia e etiópica. Em a classe baixa tem lugar esta mescla, e como em todos os países se formam as classes superiores dos elementos das inferiores, e por meio delas se vivificam e fortalecem, assim se prepara atualmente na última classe da população brasileira essa mescla de raças que daí a séculos influirá poderosamente sobre as classes elevadas e lhes comunicará aquela atividade histórica para a qual o Império do Brasil é chamado. (MARTIUS, 1843, p. 31-32).

Munido dessas leituras, Alencar trabalha em seus romances o consórcio entre a raça invasora e a aborígine, além de tentar ocultar as miscigenações por meio de branqueamentos de suas personagens, que quando não é físico é moral como no caso de Peri, que recebe nome cristão e é batizado. Tanto o índio como o negro estão nos romances alencarianos, sendo que estes últimos sempre figuram como empregados ou escravos bem tratados pelos seus senhores, porém neste ideal de branqueamento dos povos americanos sempre prevalece a raça branca, a do colonizador sobre o colonizado em suas narrativas.

Assim, a história da americanidade é a de pelo menos três movimentos: o primeiro, iniciado com o advento do Romantismo, trouxe consigo a tomada de consciência de que havia a necessidade de reformular o discurso sobre a América e do se sentir americano; o segundo, de um apagamento das diferenças, para tentar construir uma literatura que exibisse a homogeneidade da raça americana, o que gerou uma

literatura cheia de contradições e fissuras identitárias; e um terceiro momento, já no século XX, de tomada de consciência dos valores destas fissuras, de admissão destes processos de apagamentos como estratégias de construção de uma americanidade, cujo conceito vê nas diferenças, nos *entre-lugares*, o lugar da criatividade americana, o espaço da construção da verdadeira literatura das Américas, numa permanente troca e intercâmbios de vozes que mostram as negociações de uma identidade inacabada em permanente processo de (re)formulação.

Quando postulamos o papel de José de Alencar como o centro do campo das letras no século XIX brasileiro, tendo o autor movimentado intensamente com suas polêmicas a política interna do círculo de produção literária entre seus pares, como a “voz profética” apontando o caminho para uma literatura da posteridade na tradição literária brasileira, estamos chamando a atenção às propostas inovadoras desse romancista na estratégia de uma literatura não só brasileira como americana também. Talvez, esta postura de Alencar tenha feito dele o maior dos escritores românticos, pois não se ateve apenas ao conceito de cor local como uma valorização da pátria apenas, estendendo este conceito para o de uma cor americana em seus romances, o que automaticamente o colocava em diálogo com escritores de todo o continente americano.

Porém, a forte personalidade de Alencar não deixou que ele ficasse à sombra do escritor estadunidense, exigiu para si o papel de romancista que estava em diálogo, que produzia em pé de igualdade com Cooper, uma vez que era tão americano quanto este e não precisava ser influenciado por sua literatura, o continente americano simplesmente era a inspiração de ambos, tanto que em *Como e porque sou romancista*, afirma que se não existissem Cooper e Chateaubriand o romance americano surgiria no Brasil a seu tempo e o seu tempo era o seu romance, o romance dele mesmo Alencar.

Interessa neste ponto a consciência que Alencar tem de ser americano, o que não parece de forma explícita em outros romancistas brasileiros, o que lhe dá destaque entre seus pares no campo das letras em formação e o obriga, ao mesmo tempo, como americano que se identifica, formular o conceito de sua americanidade, apresentar aos demais escritores o que seria este sentimento de pertencer a um espaço mais amplo que é a América. A primeira pista desta americanidade está na polêmica travada com Nabuco no dia 07/10/1875, na qual o escritor toma para si as tradições americanas. *Iracema e Ubirajara* seriam dois romances que compõem “lendas inspiradas por *nossas tradições americanas* [grifo meu], que formam a pátria brasileira, pois encerram a

história do solo que habitamos.” (ALENCAR, original no Jornal *O Globo*, outubro de 1875).

O pronome possessivo “nossa” referindo-se às tradições americanas, mostra o sentido de posse que as histórias da América têm para o escritor. O território americano é apresentado como seu, de forma que pode atuar sobre a vida indígena em seus romances indigenistas, operando a releitura das “tradições americanas”. Mais que romances *Ubirajara* e *Iracema* se converteram em duas epopéias que portam as origens do continente. Veja que essas tradições são responsáveis por formar a pátria brasileira, pois a América e o Brasil são o mesmo solo, a mesma terra, os conceitos são diferentes, o primeiro mais amplo e o segundo mais restrito a uma porção do continente, porém ambos se imbricam na construção de um mesmo espaço. As lendas americanas se transformam em sinônimo de lendas brasileiras, uma completa e amplia a outra.

Ainda é importante, nesta polêmica, a postura de intelectual ativo e responsável por seus atos que assume o romancista. Ao se defender de Nabuco e do estrangeirismo de que este o acusa, afirma: “sou americano para o que der e vier”. O escritor se posiciona como americano, como um romancista que constrói o romance americano, independente do que sejam os padrões europeus, que segundo seu contendor, o romancista cearense estaria longe. Antes de atender aos padrões europeus, Alencar acredita que seu romance indigenista atende às lendas e ao vigor da América, apresentando histórias de índios em meio às florestas e entrando em contato com os primeiros invasores.

A atitude consciente de Alencar em se afirmar como americano mostra o tanto que a literatura, durante o Romantismo, tornou-se um ato engajado politicamente na construção dos estados-nação e de uma americanidade em suas obras. A literatura se transmutou em instrumento de propaganda de uma América livre e cheia de fontes de inspiração para seus escritores. A literatura americana se consolidou, não eram mais manifestações literárias isoladas de um apego ao continente, mas havia a presença de um escritor que adentrara ao circuito de produção mais amplo, permitindo ver os contatos entre Alencar, Sarmiento e Hernández, todos falando sobre o gaúcho e (re)formulando sua identidade, com três pontos de vista diferentes sobre a mesma persona. Também, é o que permite ver os contatos entre o romancista cearense, Cooper, Clorinda Matto de Turner e Juan León Mera, todos usando o mundo indígena como inspiração para seus romances.

Forma-se, então, um campo de produção literária americano, muito mais amplo que apenas o sistema literário conceituado por Candido em *A Formação da Literatura Brasileira*. A produção romântica brasileira começa a participar de um campo intelectual e artístico das Américas, mostrando que há um tecido textual, um novo paradigma de produção de poesias, romances, ensaios que tentam explicar a América. O Brasil não fica fora de este despertar pelo continente, participa destas produções que são em muitos dos casos romances e poemas teses que tentam explicar as origens do povo americano, mesmo que para isto utilizem do conceito de raça para discutir o que é o homem americano.

Em *Para uma filosofia do ato*, Bakhtin propõe a responsabilidade pelo ato da enunciação, o enunciador consciente do que falou é obrigado a defender seu ponto de vista e se responsabilizar pelo que está conceituando. A responsabilidade pelo ato da enunciação retira a possibilidade do *álibi*, o escritor se vê obrigado a defender seu ponto de vista e formular conceitos que possam explicar o pensamento que propôs. Dessa perspectiva, Alencar se mostra consciente de seu papel de escritor americano, pois defende em seus pára-textos a existência de uma literatura americana; na verdade, propõe seu projeto literário como a narrativa das origens da América.

Quando em outubro de 1875, Alencar se define como “americano de raiz e de fé”, está assinando seu contrato de americanidade frente aos demais escritores, o que o obrigava a explicar como poderia se autodefinir como americano. Como sua obra seria a expressão deste sentimento americanista de se sentir como um filho da América? Começa neste instante, a obrigatoriedade do intelectual, do escritor José de Alencar apresentar suas ideias, mostrar sua verdade em relação ao continente americano.

Como afirma Beth Brait, comentando o conceito de *pravda* desenvolvido por Bakhtin, para explicar a responsabilidade do *ato*:

A assinatura de um pensamento é o que o constitui como ato e que lhe confere validade(*pravda*). Mas a assinatura não é a expressão de uma subjetividade fortuita, e sim de uma *posição*. Assinar é iluminar e validar o pensamento com aquilo que somente do meu lugar pode-se ver ou dizer. Esse lugar único daquele que pensa ou cria é aquele do conceito de *exotopia* que aparece aqui formulado pela primeira vez. A assinatura é o compromisso com a singularidade, com a participação no ser. Não se furtar, não se subtrair daquilo que seu lugar único permite ver e pensar. Assinatura é também inscrição na relação de autoridade: é o confronto e conflito com os outros sujeitos. E por fim, pode-se dizer que a assinatura em Bakhtin é o atestado da passagem

do sujeito por um dado espaço-tempo: ser real e concreto que se apropria de seu contexto, assumindo-o em ato.(BRAIT, 2009, p.25).

O fato de Alencar ter publicado sua declaração em jornal, num momento em que sua obra está sendo questionada por Nabuco, funciona como a assinatura de seu pensamento, validando sua condição de escritor americano. Não é um momento de subjetividade, mas a de uma contra-argumentação em defesa de seus romances, o que o obriga a se posicionar como o romancista americano por excelência, o homem que tem um projeto de literatura americana e que sabe defendê-lo das críticas. Além disso, este episódio com Nabuco, o romancista cearense estabelece outros sujeitos leitores para sua obra, inclusive aqueles que têm posturas divergentes da sua, pautados por um universalismo maior que se opõe ao seu localismo, ou melhor, à continentalidade de seus romances, que propõe a discussão da identidade da América.

Ademais, a assinatura pública de sua posição de americanista, insere o romancista no espaço-temporal das discussões e dos projetos das literaturas nacionais em todo o continente americano. Sendo, portanto, o *ato* um gesto de responsabilidade do autor com seu pensamento. Não é possível propor um instinto de americanidade em Alencar, mas sim da presença real de uma discussão e de um apego ao continente americano em seus romances, que se convertem na americanidade em suas narrativas. Alencar responsabiliza-se por inteiro pela defesa de um romance americano, de uma literatura que vai além das fronteiras do nacional, dialogando com toda a produção literária dos românticos do século XIX.

Outro conceito muito claro nos textos alencarianos é o uso de americano por brasileiro e vice-versa, como se fossem sinônimos. O romancista jamais se questionou de que ser brasileiro era o mesmo que ser americano. Na polêmica com Nabuco, ao pensar sobre a posteridade de sua obra e de seu reconhecimento futuro como um dos primeiros escritores a pensar a América em seu país escreve: “Mais cedo do que outros países, o império americano possuirá uma literatura opulenta que ofusque este período embrionário; [...]”(ALENCAR, 18/10/1875, *O Globo*). Aqui, o “império americano” é sinônimo de Brasil, a literatura americana é uma forma de construir o “grande monumento nacional”. A americanidade na obra do romancista está ligada a se voltar para origens do povo americano, sendo que este também é o brasileiro, nada mais consciente do que saber que ser brasileiro é ser americano por extensão; foi o que postulou Alencar em seu projeto de literatura nacional.

Os conceitos de *ato* e *assinatura* desenvolvidos por Bakhtin são importantes, pois mostram o quanto Alencar é participante da construção de um discurso sobre a América durante o Romantismo. Este sentimento de pertença ao continente americano é resultado de uma longa análise de sua própria obra presente nas polêmicas com Nabuco na década de 1870, em *Como e porque sou romancista* (1873) e o prefácio de *Sonhos d'Ouro* são textos do final de sua produção artística, o que lhe permite ter uma visão panorâmica do que produziu e ver na sua produção a presença de um projeto de uma literatura americana. Como o “ato é o gesto ético no qual o sujeito se revela e se arrisca por inteiro” (BRAIT, 2009, p.23), o romancista se propõe a comentar sua obra, seus romances pelo olhar de um “americano de raiz e de fé”, de um “americano para o que der e vier”, ou seja, pronto para defender a americanidade de sua narrativa.

4- A americanidade como espaço de negociações identitárias

O conceito de americanidade está relacionado fortemente a questões identitárias em construção nas Américas. A necessidade de reinventar um discurso sobre o continente americano que abrangesse sua realidade, que representasse uma cultura continental sempre esteve na ordem do dia desde os primeiros ensaios que se propuseram a forjar uma imagem da América pelos americanos. Havia toda uma história colonial que divulgou uma imagem do continente pelos olhos dos estrangeiros, o que constituía em uma posição incômoda e de mal-estar para historiadores, romancistas, poetas e ensaístas que surgiram com o passar dos séculos.

Antonello Gerbi em *La disputa del Nuevo Mundo* Historia de una polémica 1750 – 1900, publicado pela primeira vez em italiano no ano de 1955 comenta as várias visões que os estrangeiros tiveram da América e as definições que criaram para tentar explicar o continente americano aos europeus, mostrando as discordâncias que havia entre os intérpretes do Novo Mundo. Isto significa que desde que a América se tornou objeto de estudo e indagação passou a ser alvo de polêmicas, demonstrando o quão difícil é apreender esta nova porção de terras que agora passava a fazer parte do mapa mundi.

Gerbi inicia seus estudos a partir de Buffon que vê os animais do Novo Mundo como seres menores, inferiores aos animais europeus. Os animais na América não haviam se desenvolvido e representavam o tanto que o continente estava atrasado. Não

diferente é como o homem americano, impotente diante de toda a força da natureza selvagem, rende-se a ela sem dominá-la, o que prova ser o aborígene um ser em completo atraso. O continente americano é um lugar insalubre e cheio de podridão: “[...] América es un continente todavía intacto, del cual no ha tomado aún posesión el hombre, y por lo tanto insalubre para los pueblos civilizados y para los animales superiores.” (GERBI, 1993, p. 21).

O teórico italiano ainda trabalha com Hume para quem os habitantes dos trópicos são todos inferiores, Bodin que admira os povos primitivos e celebra uma América que desde seu descobrimento passou a constituir uma das fontes de comércio para o mundo. Ainda cita Botero y Campanella, Montaigne, Colón e inclusive a rainha Isabel que associam o clima americano a uma falta de constância nos homens do continente e em seguida Voltaire, que não associa o caráter do homem a questões climáticas.

Em seguida trata do tema da América impúber de Raynal e os americanos decrépitos, ou seja, das contradições deste crítico que ao mesmo tempo vê um continente no qual os homens são impotentes e as mulheres não servem ao prazer masculino, mas como escravas trabalhando para “machos” e paralelamente trata de homens envelhecidos, tudo por culpa da umidade. Um continente em que foi negado ao homem o prazer e o condenou a uma decrepitude precoce. Dessas contradições Gerbi assinala: “Raynal se salva de la contradicción diciendo que América no es joven, sino ‘renacida’, esto es, extraordinariamente joven extraordinariamente vieja, y aun muerta a un mismo tiempo.” (1993, p. 64). Toda esta dificuldade em tratar sobre o continente americano mostra como a América sempre foi palco de contradições e incertezas sobre sua realidade ao tentarem descrevê-la e explicá-la aos leitores.

Marmontel compõe a galeria de autores que participaram desta polêmica história da América em construção, apontando seu romance *Les Incas* como uma literatura do século XVIII que tratou dos desmandos europeus sobre os índios, da felicidade perdida na mesma linha de Rousseau, apontando somente para o fato de os americanos serem julgados como fracos de espírito e corpo. (GERBI, 1993). Para contrapor a Marmontel, Gerbi contrasta com De Paw e todo seu furor antiamericano, numa desabrida propaganda contra o homem da América. Sua fúria é tanto que faz, segundo Gerbi, nas suas definições, inúmeros “rolos”, confusões sobre o continente, afirmando, ao mesmo tempo, que os americanos eram crianças incorrigíveis e velhos precoces, exagerando e

delirando, assim como fizeram os primeiros apologistas do Novo Mundo, só que agora depondo contra o continente.

Na prática, todos estes discursos sobre o continente americano estão tentando apreender uma identidade que pudesse representar a América frente ao mundo. Muitas destas ideias totalmente europocêntricas legavam a situação do Novo Mundo a uma eterna inferioridade. Antes mesmo de América ser tema para os americanos, foi assunto para os estrangeiros, principalmente europeus interessados em dominar e explorar as terras encontradas. Portanto, inevitavelmente as primeiras formulações de conceitos sobre o continente americano foram estrangeiras, alheias aos povos que habitavam o Novo Mundo.

Assim, desde a época da descoberta, a América esteve constantemente sob o signo da reformulação, o continente nunca acabado, nunca percebido em sua totalidade, necessitando de discursos que a construíssem e desconstruíssem sua imagem, até que os americanos, homens de letras principalmente resolveram tomar para si a tarefa de olhar a América pelos olhos dos habitantes do continente. Esta necessidade reacende com o movimento romântico, que coincide também com o período das independências dos países americanos, momento no qual estas nações recém independentes tiveram de construir uma imagem de si mesma e do conjunto a que pertenciam.

Urgia criar um discurso que legitimasse a produção cultural da América. Não bastava se sentir americano, havia a necessidade de se teorizar sobre o que é ser americano, formar um cânone continental e mecanismos que sacralizassem sua produção literária. Estava em pauta, principalmente com o Romantismo, deixar a dependência cultural que era sentida pelos americanos e reforçada pelas ex-metrópoles, temerosas em perder o domínio total das antigas colônias. O romancista José de Alencar percebeu que não era preciso ignorar ou tentar apagar as contribuições estrangeiras na formação do povo americano, tanto que em sua gênese do continente a presença dos portugueses é freqüente em seus romances indigenistas. Por se tratar de romances fundacionais, dedicados a forjar nacionalidades e identidades pretensamente únicas, podem ser vistos praticamente como ensaios da formação da América, as primeiras tentativas em realizar o ideal de uma poesia americana, proposta por estrangeiros como Denis.

Zilá Bernd propõe o ensaio como um espaço privilegiado de negociações identitárias, nos quais se foi possível teorizar a existência de uma América independente

culturalmente, capaz de produzir uma literatura nas trocas entre os influxos estrangeiros e as contribuições locais, ou pseudolocais como no caso dos negros que habitavam no continente por força da escravidão:

O ensaio teve um papel importante no esforço de legitimação e sacralização das literaturas das três Américas que surgiram como extensão das culturas dos países dominantes. Foi por intermédio desse gênero híbrido por excelência que é o ensaio que compreendemos que a dependência cultural não existe e que mais importante do que enunciar discursos ressentidos, era necessário aceitar o caráter inevitável não apenas do contato como dos empréstimos que dele decorreram desde os primeiros tempos no espaço das colônias. (BERND, 1999, p.16).

A literatura romântica é um excelente exemplo dos empréstimos de modelos literários europeus e sua adaptação ao Novo Mundo. No Brasil, o gênero romance surge com o advento do Romantismo, propondo modelos de um romance nacional que pudesse explicar verdadeira identidade brasileira. Logo, esta identidade brasileira se vê mesclada com uma cultura indígena e uma inegavelmente portuguesa. *O Guarani* e *Iracema* são modelos da presença lusa na formação da nação brasileira. Como era inevitável o ramo luso no Brasil, Alencar tenta mostrar o consórcio que houve entre as raças para chegar à cultura americana. Poderia ter escondido, exaltado o índio e evitado o português, mas não; ele está ali incomodando e se acomodando na constituição do novo povo.

A consciência de que a dependência cultural não existe foi um importante momento das literaturas fundacionais ao narrar toda a heterogeneidade do continente, pois a presença de elementos múltiplos nas narrativas garantiu o registro da riqueza cultural e racial que havia na América desde a chegada dos primeiros colonizadores. Na verdade, escritores como José de Alencar não se sentiram nem um pouco inibidos em usar modelos da cultura européia para compor seus primeiros romances, adaptando-os à realidade americana. Se não há dependência cultural, não há nenhum problema em aproveitar modelos pré-existentes para a realização da nova literatura das Américas. Assim, o Romantismo brasileiro foi o primeiro movimento literário a usar da antropofagia proposta posteriormente pelos Modernistas em 1922, pois selecionaram do gênero romanesco já em desenvolvimento na ex-metrópole, aquilo que julgavam interessante para compor o romance nacional. Podemos afirmar que o romance

americano já nasce no espaço da alteridade, sendo impossível negar a presença do Outro na cultura em ascensão.

O romance americano surge sob a égide da reconstrução de uma identidade pré-concebida pelos europeus. É o caso do romance indigenista que desde suas primeiras interpretações do mundo indígena tenta olhá-lo pela ótica da América, desfazendo enganos, relendo textos dos viajantes europeus – Alencar sempre faz referências, nas notas que deixou nos seus romances, sobre a necessidade de reinterpretar os textos dos primeiros cronistas – para também contribuir na construção da imagem do continente americano. A explosão dos romances em folhetins pelas páginas dos jornais tornou esse gênero umas das formas de propaganda de uma nova visão da América.

José Luís Jobim comenta a controversa condição dos índios e sua construção no continente americano desde os primeiros olhares dos europeus:

Quando os europeus encontraram as culturas indígenas americanas, já tinham uma série de idéias pré-concebidas – não pelos navegadores – que incluíam monstros e eldorados fantásticos. Não admira, que, mesmo diante da realidade concreta das populações indígenas, muitas destas idéias, completamente discrepantes em relação à realidade americana, ainda permanecessem. Os europeus, de certa maneira, transformaram a América num derivado da visão de mundo que vinham armados. Mas a concretude desta realidade também provocou alterações nas visões pré-concebidas, embora possamos dizer, com os padrões de hoje, que mesmo estas alterações foram mais tênues do que a diferença real das culturas ameríndias em relação à Europa. (JOBIM, 1997, p. 91).

Portanto, a realidade americana passa primeiro pelo crivo de um olhar pré-concebido, cheio de preconceitos e imaginações das tradições européias, para depois passar por inúmeras configurações, desde as dos próprios colonizadores frente a uma nova realidade, diferente da que haviam imaginado, até a (re)construção do imaginário americano pelos olhos dos crioulos do Novo Mundo. Principalmente, no Romantismo estas visões sobre a América foram relidas e narradas pela interpretação dos olhos americanos, que precisavam tornar o continente um espaço de enunciação válido enquanto tradição para os próprios americanos e para reinscrever o continente na tradição ocidental a partir de um novo olhar que propunham os escritores, romancistas e poetas do século XIX.

A americanidade se apresenta como a possibilidade de olhar a América como um espaço de negociações identitárias permanentes, negociando inclusive o conceito de

americanidade, que permite aos estudiosos deste conceito admitir o caráter de constructos destas visões sobre o continente. O conceito de americanidade permite valorizar as diferenças e ver nas fissuras, nos labirintos e nas descontinuidades entre o mundo europeu e o mundo americano, a construção de uma valorização da América como espaço privilegiado de enunciação de um discurso que se propõe perscrutar os sentidos do continente e transformar sua produção literária em um objeto sacralizado por uma nova tradição, por um cânone americano.

Outro conceito interessante para pensar o conceito de americanidade é o *entre-lugar*. Silviano Santiago o coloca como o espaço de criatividade do americano. É neste lugar do entre, no meio ou em meio a duas culturas pelo menos que atua o romancista na América, re-significando estereótipos das antigas metrópoles e dando a eles uma nova roupagem. O *entre-lugar* se transforma no espaço das negociações identitárias, ali será possível o encontro das duas culturas – a autóctone e a européia – num enfrentamento de produções de signos americanos, nem indígena nem europeu, mas fruto da imbricação dos dois elementos, o que gerará consequentemente o terceiro elemento, mestiçado culturalmente, que é o produto americano.

O *entre-lugar* é o espaço intermédio, nunca pronto, sempre inacabado das construções das identidades americanas, porém, possui grande força, uma vez que questiona a pretensa superioridade européia sobre a América. Como as culturas se apresentam em processo, sempre inacabadas, inviabiliza-se a possibilidade de uma cultura ser superior à outra. Há sim, culturas diferentes, ambas ricas em contribuições e que se metamorfoseiam o tempo todo no novo espaço identitário, pois estar no entre é não pertencer mais a nenhum dos dois lados, mas ao mesmo tempo aos dois lados, com elementos culturais das duas culturas que não estão mais em confronto, mas em negociação.

América se converte em múltiplos *entre-lugares*, já no século XIX o problema aumenta. Os romancistas, principalmente, além de tentarem se definir entre as culturas autóctones e européias têm de lidar com a figura do negro que chegara ao continente via comércio de escravos, que indubitavelmente começa a participar da construção do continente americano. O *entre-lugar* também se multiplica, o local intermédio abre espaço para novas imbricações e a mais conformações identitárias, o que elimina de vez a possibilidade de se pensar numa superioridade cultural de alguma das culturas envolvidas neste novo território que está sendo forjado.

Assim, surgem paradoxos neste *entre-lugar*, pois os americanos também começam usar estratégias de apagamentos, de enfraquecimentos de alguns elementos culturais africanos, para ressaltar o consórcio entre o índio e o europeu, para tentar homogeneizar um continente que nascera sob o signo da mestiçagem, da mescla entre culturas. Os autores dos romances de fundação das identidades nacionais na América, muitas vezes usaram estratégias etnocêntricas herdadas da Europa para esconder aquelas raças que consideravam indesejadas, pois se o índio se torna o elemento de propaganda de uma América independente, com grandes culturas existentes antes da chegada do colonizador, o negro sempre figura como elemento da vergonha dos países americanos que usavam a mão-de-obra escrava, pois contradizia com a proposta de uma América livre, descrita como o continente da liberdade.

Portanto, o *entre-lugar* é o espaço de confronto, palco de enfrentamentos que se multiplicam com a entrada de novos sujeitos culturais neste lugar intermédio. A americanidade passa obrigatoriamente por uma questão identitária, não poderia, deste modo, deixar de incluir o conceito de *entre-lugar*, pois neste espaço é que se revelam as fraturas dos constructos discursivos de uma identidade americana, de modo que pensar a americanidade é um esforço por reconhecer na diferença uma característica marcante do continente americano. Não se busca a igualdade, mas a heterogeneidade como peça fundamental deste “[...] anseio de afirmação identitária mais abrangente, para além das nacionalidades, dos gêneros e das etnias, por se tratar de um desafio de identificação continental.” (BERND, 2003, p.26).

Ao pensar o conceito de *entre-lugar*, este nos remete ao conceito de fronteira, uma vez que esse lugar intermédio se constrói entre duas margens, ambas querendo ser centro, no entanto a duas sendo vistas muitas vezes como margens pelos habitantes de cada lado. Cada margem quer se erigir como espaço de um discurso centralizador da hegemonia das culturas que defendem. Por isso, o *entre-lugar* contribuiu para desfazer estes discursos da superioridade cultural, pelo de uma paridade de culturas, uma contribuindo com a outra, o que interessa agora são as idas e vindas entre os dois lados e como no espaço intermédio as culturas se cruzam, transformam-se e são obrigadas a se olhar, associando-se continuamente.

Se a cultura americana se constrói no espaço do *entre*, isto quer dizer que ela se faz entre fronteiras, entre espaços forjados política e culturalmente pelos habitantes de um determinado lugar, que se sentem como membros de uma comunidade que partilha

ideais, em sua grande maioria, comuns, que há laços de afetividade que os unem e os tornam membros da aldeia que imaginaram para si(ANDERSON, 2008), a fronteira se converte num primeiro momento numa barreira entre as nações zelosas de sua independência que tanto lutaram para obtê-las.

No entanto, no caso americano, a fronteira pode ser vista como um espaço imaginário, apenas uma linha ideológica que não serve de barreira, e sim de mais um lugar de negociação das identidades americanas. Como discute Homi Bhabha em *O Local da Cultura* (2007), a fronteira marca não o lugar do fim, mas do início, é o lugar das passagens, que permitem ao sujeito cruzar o espaço do outro, questionando a imagem que tem de si próprio, refazendo continuamente sua identidade em função do Outro. Em resumo, a fronteira é o espaço da alteridade.

Com toda a multiplicidade étnica e cultural que há na América, as fronteiras se tornam mais frágeis ainda. Nelas a americanidade se realiza de forma plena, o exercício de ver no Outro um americano também é um desafio permanente, ao qual é impossível se escapar. O esforço pela identificação continental se torna mais complexo e obriga aos intelectuais que se dedicam a pensar a América como símbolo de sua identidade encarar seus inúmeros paradoxos. Tanto que desde os primeiros esforços dos romancistas românticos em escrever suas literaturas de afirmações identitárias, as diferenças escaparam pelas linhas de suas narrativas, além da presença contínua do Outro – europeu – que participou da constituição do continente americano se fazer presente. É o caso de *O Guarani*, que mesmo sendo um romance indigenista, narrar o consórcio entre o branco e o índio foi necessário, inclusive mostrando toda a violência cometida contra o elemento autóctone que é despido de sua cultura. De certo modo, poderia ser contraditório construir uma literatura nacional sobre uma história dessas, mas o não apagamento do europeu permite ao leitor hoje, ver como o processo colonizatório contribuiu a seu modo na configuração de uma cultura americana.

A fronteira entre o mundo indígena e o mundo branco se reconfigura, a casa de D. Antônio de Mariz está em meio à floresta, que seria naturalmente o ambiente indígena, mas que se vê invadido por um novo elemento: o português. Como a fronteira é apenas uma linha imaginária, Peri participa dos dois lados, entra no espaço da *casa grande*, que não lhe é totalmente estranho, pois a casa está no seu *habitat*, e vive perfeitamente como um índio em meio às florestas. Peri é o elemento que cruza permanentemente as fronteiras criadas pela casa do fidalgo português, é o índio o

atravessador entre culturas que negocia sua identidade o tempo todo na sua relação com o branco. *O Guarani* é, de certa forma, a raiz de toda a história dos índios no continente americano. Primeiro despojado pelo colonizador, depois tendo suas terras invadidas inúmeras vezes por donos de fazendas, até serem confinados em reservas indígenas, que também são alvo das disputas com latifundiários. Basta ver os exemplos de *Cumandá* e *Aves Sin Nido*, dois romances indigenistas que têm como tema os confrontos entre os índios e os crioulos americanos.

A primeira americanidade está relacionada a um apego do continente americano e sua valorização frente à Europa; definir-se como americano, era uma forma de defender uma fronteira continental em relação a outros continentes. Porém, com a construção de novos discursos sobre a americanidade, com o advento dos nascentes estados-nação independentes em toda a América, foram se configurando outras fronteiras, agora internas, obrigando às nações americanas reconfigurarem suas identidades a partir de si mesmas, do próprio continente americano. Mais que brasileiros, paraguaios, argentinos, chilenos, cubanos, etc., cabia às novas nações se esforçarem para se ver como americanas. A própria identidade americana se dava entre as fronteiras nacionais do continente em questão e se enfraquecia num primeiro momento.

Assim, quando os Estados Unidos se transformam em potência mundial política e economicamente, assumiram para si o termo americano, tomando posse da América como sinônimo de seu país, houve um novo despertar pela identidade americana na porção latina do continente, pois os Estados Unidos passaram a utilizar o termo americano como forma de distinção das demais nações do continente, que tiveram de se conformar com a definição de latino-americanos, o que trazia consigo a ideologia da inferioridade. Novamente, as fronteiras têm de se tornar espaços de negociação identitárias e se ver como americanos passa a ser um novo exercício do esforço de identificação continental que propõe a americanidade. Esforço esse, que passa hoje pela necessidade de romper as barreiras impostas pelo neo-colonialismo dos estadunidenses.

Zilá Bernd(2003) ao discutir o texto de Maximilien Laroche, aponta neste crítico a necessidade de que ele chama de reinventar a América para nós brasileiros, quebequenses, antilhanos, etc.:

Já Maximilien Laroche, em seus ensaios, desde os anos noventa, vem alertando para esta situação que nos impede de nomearmos a nós

mesmos de americanos sem correr o risco da ambigüidade. Ele chama a atenção para a necessidade de romper o círculo vicioso que une obrigatoriamente “uma certa palavra a uma coisa: a palavra americanidade, por exemplo, e a realidade dos EUA”(Laroche, 1992, p.193). O interessante no texto de Laroche é que ele não apenas constata a apropriação do termo pelos estadunidenses, como destaca os efeitos de ambigüidade que dela decorrem, passando por uma argumentação vigorosa em favor da reversão dessa situação e propondo que redescubramos a América, ou que juntos – latino-americanos, antilhanos, brasileiros, quebequenses – a reinventemos. (BERND, 2003, p.28)

Por isso, é que Jean François Côté afirma que a americanidade é um conceito em mobilidade permanente, sujeito a inúmeras (re)configurações de seus significados, cabendo aos intelectuais americanos praticar o exercício de conceituar a americanidade de acordo com os novos contextos do continente. Desse modo, a americanidade é um conceito pós-moderno que traz consigo a necessidade de se pensar continuamente nas identidades americanas, nem que para isto seja necessário tomar posse novamente do sentir-se americano frente a outros americanos.

Ainda, é necessário reinventar a América continuamente, tomar posse dela novamente, fazer frente aos Estados Unidos e lutar para pôr um fim à ambigüidade do termo, que usar o adjetivo americano seja um direito de todos os habitantes do continente e não apenas de uma porção dele. De toda maneira, a americanidade continua sendo um esforço por alcançar uma identidade americana. No caso do Brasil, o início do Romantismo marcou uma identificação total entre ser americano e ser brasileiro como equivalentes, não havia nenhum problema em usar os dois termos como sinônimos, no entanto, esta tentativa se apropriar do termo cedeu espaço com o tempo, sendo substituído apenas pela ideia de nação brasileira. Deixado de lado o termo americano pela maioria dos países latino-americanos, foi fácil para os Estados Unidos se apossarem do termo, cabendo a estes países, agora, advogarem o uso do adjetivo americano como símbolo de uma identidade maior que os insere no conceito de continente.

5- A americanidade e o conceito de transculturação

Outra possibilidade de se pensar a americanidade está no conceito de transculturação. Ele apresenta uma vantagem sobre o termo re-atualização, uma vez que este sempre remete a um passado, ou retomada de elementos do passado para re-

significá-los à luz de um novo contexto. Não há, portanto, um diálogo, mas um simples aproveitamento de teorias ou modelos literários já desgastados. Já o conceito de transculturação permite ver as trocas entre as culturas, as transferências de conceitos e modelos que são trabalhados pelos receptores da cultura de chegada. Mas esta recepção é crítica, seletiva, absorve-se o que os escritores julgam interessante aproveitar, não é uma aceitação beatífica da cultura de origem, no caso americano, em geral, da Europa.

Este conceito proposto por Fernando Ortiz em 1940 no livro *Contrapunteo cubano del Tabaco y del Azúcar*, aproxima-se muito do Manifesto Antropófago dos Modernistas brasileiros, que propunham a deglutição seletiva dos elementos culturais do europeu, como uma forma de canibalismo intelectual, que permitira aos intelectuais americanos alcançarem a originalidade em suas obras, sem desprezar as contribuições estrangeiras, assumindo uma postura crítica diante dos problemas enfrentados no continente americano.

De acordo com Bronislaw Malinowski, no prefácio ao livro de Fernando Ortiz, citado acima, a transculturação é:

Todo cambio de cultura, o como diremos desde ahora en lo adelante, toda transcultración, es un proceso en el cual siempre se da algo a cambio de lo que se recibe; es un “toma y daca” como dicen los castellanos. Es un proceso en el cual ambas partes de la ecuación resultan modificadas. Un proceso en cual emerge una nueva realidad compuesta y compleja; una realidad que no es una aglomeración mecánica de caracteres, ni siquiera un mosaico, sino un fenómeno nuevo, original e independiente. Para describir tal proceso el vocablo de latinas raíces trans-culturación proporciona un término que no contiene la implicación de una cierta cultura hacia la cual tiene que tender a la otra, sino una transición entre dos culturas, ambas activas, ambas contribuyentes con sendo aportes, y ambas cooperantes al advenimiento de una nueva realidad de civilización. (1940, p.10).

A vantagem da transculturação é que não há cultura superior, ambas são contribuintes de uma nova realidade, o contato da cultura americana com a européia cria uma equação de modificação recíproca, saindo disto uma nova e complexa realidade, de cujo contato não há como sair ilesa nenhuma das duas partes. Assim, uma cultura não anula nem privilegia a outra, pois do contato emerge uma nova realidade, o que faz da americanidade pela transculturação um conceito mais complexo, pois as culturas contribuintes se reconfiguram, criando uma cultura nova, original; destas contribuições apareceria a literatura americana, totalmente independente dos antigos modelos

europeus, pois não há cópia, mas sim transculturação dos modelos, transformação mútua, mantendo o diálogo no plano da igualdade, no qual desaparece a ideia de subalternidade americana.

Como tradutores culturais, atravessadores que permitem o trânsito dos conceitos e das ideias no continente americano, os escritores que praticassem a transculturação seriam responsáveis por naturalizar na cultura da chegada conceitos da cultura do Outro. É claro que este processo incluiria apagamentos, assimilações, exclusões, privilegiando determinadas teorias em detrimento de outras. O processo de formação cultural se daria por assimilação e exclusão ao mesmo tempo, criando um diálogo entre ideias e formando continuamente o conceito do que é ser americano.

A americanidade, então, estaria sujeita ao jogo das reterritorializações e desterritorializações pertinentes ao contexto americano. Alguns conceitos e a aceitação de modelos seriam inevitáveis, no entanto, ao chegarem ao continente já teriam passado pelo processo de reterritorialização, o que supõe uma adaptação ao solo americano, nunca sendo esta recepção pacífica, como se fosse uma transplantação dos modelos estrangeiros à realidade da América. Como a simples repetição não existe, mas está sujeita a transformações ideológicas, ocorre na chegada uma desterritorialização do conceito original, incorporando elementos dessa cultura e sendo introduzida inevitavelmente a cultura americana, de modo que esta sempre é a mescla da constante presença do outro na constituição do continente americano. Consequentemente, não há cultura superior, mesmo que essa seja a européia, há culturas em diálogo, em trocas simbólicas que permitem rever os discursos sobre a América ininterruptamente.

Como propõe Zilá Bernd:

As operações transculturais criam condições favoráveis à emergência de novos lugares de enunciação em oposição a um pensamento eurocentrista e etnocêntrico que, durante longo tempo, considerou as metrópoles como sendo o único lugar abalizado de enunciação. (2003, p. 20).

Desta maneira, a americanidade, vista pela ótica da transculturação, confirma-se como uma estratégia de criar novos lugares de enunciação que tenham como ponto de partida o continente americano e que queiram pensar o mesmo, por meio de um olhar americano, descolonizado, longe da dependência cultural imposta pelo discurso eurocêntrico às culturas em formação na América, para quem a Europa durante longos

anos foi a única possibilidade de diálogo, sempre em posição de subalternidade, o que reforçava o caráter centralizador da produção cultural européia.

A transculturação possibilita uma realidade em movimento, que não remete ao simples retorno ao passado, ficando no mito das origens, na melancolia, no olhar triste de quem perdeu suas origens, mas sim de um intelectual também ativo que atua sobre o conceito de “trans”, propondo a ir além, olhar “através de”, podendo assim praticar seu papel de atravessador cultural de que comenta Zilá Bernd. O olhar oblíquo entre a América e a Europa cria o campo de negociações que vão para além dos sentidos idealizados na matriz, o intelectual como um tradutor exerce o seu direito à crítica e seleciona o que pode ser adaptado ao continente americano e que sirva de ponto de partida de um novo olhar sobre as Américas.

Os vaivens entre as culturas envolvidas neste processo de transculturação garantem o caráter de negociação entre as culturas, saindo do olhar de admiração da dependência cultural da Europa, para um novo ponto de vista americano, de valorização da cultura do continente, não mais pensando em dependências e sim em fricções que garantem a criação de novos significados, os quais têm como ponto de partida a América, em que esta se torna o local da enunciação de um discurso americano, que brota dos contatos entre as realidades distintas envolvidas no processo de forjamento de um discurso cultural autônomo e não hierarquizado.

6- Conclusões Inacabadas

Ao longo destas páginas tentou-se postular algumas ideias sobre o conceito de americanidade e de sua importância ao tentar analisar a realidade da produção intelectual das Américas, principalmente no âmbito literário. Talvez os avanços não tenham sido grandes, até porque o próprio conceito é de uma mobilidade que não se deixa apreender de modo palpável. O conceito de americanidade ainda está em construção, assim como as identidades da América se reestruturam a todo o momento, a cada novo contato cultural há propostas novas do que é ser americano.

Algo que se pode ter certeza é de que o conceito de americanidade está intimamente relacionado a uma necessidade de afirmação identitária, à qual não escapou nenhuma das nações do continente. Desde suas primeiras manifestações no Romantismo, quando esteve ligado à ampliação das identidades nacionais, seu caráter

de forjamento de uma identidade é o que mais marcou as discussões a respeito da americanidade.

O conceito de americanidade começa a ser pensado como um apego ao continente americano, o que fez com que poetas e romancistas passassem a demonstrar um orgulho do continente, fazendo questão de se auto-definirem como americanos. Surge, no século XIX, a consciência de que as nações pertenciam a um bloco maior que suas fronteiras nacionais e que em conjunto compunham a América.

Mas desde o início se percebe os paradoxos da americanidade, pois o despertar para que os escritores olhassem para a América como fonte de inspiração foi sugerido de fora, por Ferdinand Denis. Assim, nos seus primeiros momentos a americanidade foi um empréstimo, paradoxalmente, daquilo que era próprio da América.

Também tentamos demonstrar como José de Alencar foi um dos primeiros românticos brasileiros a se definir como americano, divulgando seu orgulho no jornal *O Globo*. A importância desse ato está na postura consciente do escritor sobre sua posição dentro do amplo campo literário das Américas, pois sendo o ato um gesto ético de explicar suas posições, o romancista cearense se coloca à disposição para comentar seu projeto de literatura americana.

As negociações identitárias nos *entre-lugares* e nas fronteiras foi outro aspecto da americanidade discutido até aqui, mostrando como a postura do escritor americano está situada no jogo das trocas culturais e como estas podem ser estratégias para discutir a pretensa unidade americana. Na busca da identidade, o que se ressalta é a diferença. Embora o conceito de americanidade tente abarcar uma identificação continental, esta só se realiza na multiplicidade das culturas que se imbricam e se reconstroem permanentemente.

E por último, discutiu-se um pouco a transculturação como um caminho possível para a americanidade, pois como sua definição escapa a explicações simplistas, a proposta das trocas culturais e da viagem dos conceitos entre as nações, e também entre a América e a Europa passam por metamorfoses constantes, que ajudam a perceber este caráter inacabado ou de construções discursivas momentaneamente acabadas, mostrando que o conceito de americanidade é tão complexo como o próprio conceito de América, que se discute desde a chegada dos primeiros navegantes ao continente.

Por isso, conclusões inacabadas. Há muitos conceitos que se abrigam debaixo dos estudos sobre americanidade, que não permitem apreender esse termo em poucas

palavras. Teorizar sobre a americanidade é aceitar, portanto, o signo do inacabamento de um conceito que tenta se apresentar como a possibilidade de um espaço discursivo para as Américas, de um espaço de discussões identitárias que fogem aos binarismos, às dicotomias civilização/barbárie, negro/branco, índio/branco, centro/margem para se situar no espaço do *entre-lugar*, no lugar da criatividade americana, que permite aos intelectuais da América reinventá-la a cada momento.

CAPÍTULO II: POLÍTICA E NEGOCIAÇÕES LITERÁRIAS INTERNAS NO SISTEMA LITERÁRIO ROMÂNTICO

[...] tudo se fez sob e para o olhar da Europa, à qual os países da América Latina queriam provar seu valor como nação e como cultura, sendo uma então sinônimo da outra. (Leyla Perrone-Moisés)

Uma circunstância porém obriga-me a dizer seguidamente tudo o que penso do escritor, tantas vezes proclamado o chefe de nossa literatura, dignidade considerável sem dúvida, mas que parece indicar que para certas pessoas a nossa literatura é por enquanto um confraria. (Joaquim Nabuco)

Destarte, constituem-se “sociedade de admiração mútua”, pequenas seitas fechadas em seu esoterismo e, ao mesmo tempo, surgem os signos de uma nova solidariedade entre o artista e o crítico. (Pierre Bourdieu)

1- O olhar americano de José de Alencar: caminhos da americanidade no século XIX

Propor um trabalho sobre José de Alencar inevitavelmente está sob o signo ou sob o peso dos estudos da identidade nacional. O perigo deste tipo de pesquisa ou mesmo de leitura é acreditar ser obrigatório uma defesa do nacional frente ao europeu. Corre-se o risco de fazer a mesma manobra dos escritores românticos para escamotear as diferenças, apagar fraturas que por serem tão explícitas escorrem pelas linhas dos romances e poemas, de onde transitam personagens mestiças, negras, judias e mulatas.

Discutir a obra de José de Alencar pelo viés da americanidade não é, portanto, fazer o elogio da construção nacional/americana, mas também mostrar os paradoxos desta ideologia nacionalista que ocultam ideais de branqueamento de raça, que de certa forma, escondem um desejo de se europeizar para chegar à igualdade. Assim, tratar deste período de fundação das literaturas americanas é sempre lidar com o olhar constante do/ou no Outro que serve de base às comparações encontradas nos romancistas do século XIX.

Desprezar a presença do Outro é negar o processo de colonização pelo qual passou a América. Pode-se, sim, negá-la como forma de exigir a autonomia americana frente à européia num primeiro momento como fizeram os românticos, não deve agir desta maneira o crítico que queira estudar este momento fundacional. Deve, na verdade, buscar a riqueza de temas que esta postura gerou, pois nem os primeiros romancistas da América conseguiram desfazer-se totalmente do Outro, por isso o encontramos e estudamos hoje como forma de constituição do imaginário americano.

Alencar percebeu a necessidade de não excluir na totalidade o Outro. Candido, no documentário *Raízes do Brasil*, feito pela tevê Cultura afirma categoricamente que a origem do povo brasileiro é portuguesa e que negar isso seria fator de ignorância. O romancista cearense não negou esta raiz, esta presença do português a qual se refere o crítico, tanto que em seus romances figuram portugueses “puros” e aqueles que descenderam de Portugal, porém com uma raiz americana.

Ao tratar deste período fundacional em *Formação da Literatura Brasileira* (1957), Antonio Cândido usa a expressão “literatura comum”, ou seja, portuguesa e brasileira ao mesmo tempo, sendo alguns autores mais do lado de lá do que de cá, como afirma o crítico, mostrando que há uma imbricação impossível de ser contornada nesses

momentos de afirmação de uma identidade nacional: “Elas (a literatura portuguesa e brasileira) se unem tão intimamente, em todo caso, até meados do século XIX, que utilizo em mais de um passo, para indicar este fato, a expressão “literatura comum” (brasileira e portuguesa).” (1975, p.28).

Alfredo Bosi em *Dialética da Colonização* apresenta este consórcio nos romances indianistas de Alencar, nos quais se vê a necessidade de sacrificar o índio para a formação americana e a constante presença do Outro nesta origem:

A concepção que Alencar tem do processo colonizador impede que os valores atribuídos romanticamente ao nosso índio – o heroísmo, a beleza, a naturalidade – brilhem em si e para si; eles se constelam com um ímã, o conquistador dotado de um poder infuso de atraí-los e incorporá-los. Não sei de outra formação nacional egressa do antigo sistema colonial onde o nativismo tenha perdido (para o bem e para o mal) tanto de sua identidade e de sua consistência. Augusto Meyer, em um soberbo estudo que dedicou a Alencar, tudo remete ao conceito de *tenuidade brasileira* para dar conta deste outros singulares descompassos de nossa cultura romântica. (1995, p. 181).

Está justamente neste descompasso da “cultura romântica” o caminho para a pesquisa de como se constrói um sentimento americanista em José de Alencar. Talvez o fato de ele nunca haver negado a presença do Outro é que tenha dado maior consistência aos seus romances. Perscrutar a origem americana é passar obrigatoriamente pela presença européia no continente. Como ímã destruidor da cultura indígena ou como elemento a ser negado, mas presente, é que se deve estudar este período. Residem nestes paradoxos a *tenuidade brasileira* que propõe Meyer, e é também esta tenuidade que garante um novo espaço de negociações identitárias, é o “entre-lugar” proposto por Silviano Santiago no permanente questionamento da superioridade cultural.

Meyer (1959) comenta o fato de a literatura romântica ser desterrada em sua própria terra, de que o Brasil passava por um desterro cultural inevitável, que obrigava os escritores românticos terem de lidar com os influxos estrangeiros que davam a nota de como devia ser a literatura nacional. Consequência desta atitude é o paradoxo em que se vê submerso o Romantismo brasileiro, advogando uma literatura nacional que fora, paradoxalmente, despertada pelos franceses em seus conselhos de como compor a poesia americana. Poder-se-ia resumir este paradoxo numa síntese de nacional, porém estrangeiro, de um impasse de como lidar com os influxos estrangeiros na construção de uma literatura americana. De acordo com Augusto Meyer:

Dos dois poderosos fatores poéticos da ficção romântica, a “distância no espaço” – exotismo – e a “distância no tempo” – o primitivismo, o medievalismo, as idades recuadas, a poesia das coisas vestutas –, o primeiro agiu paradoxalmente, em nosso caso, dando um sabor de novidade estranha ao que era prata da casa e devia parecer-nos em vez de original, costumeiro, e em vez de exótico, familiar. Mas o paradoxo era uma consequência inevitável das condições de desterro cultural em que vivíamos; no fundo, como ainda hoje de resto acontece, éramos uns estrangeiros em nossa terra, sentíamos as coisas como exilados da fantasia. O índio, a selva, a paisagem grandiosa, as feracidades americanas sabiam-nos inconscientemente a exotismo. Estávamos – e ainda de algum modo estamos – ausentes. Só nos veio a revelação da presença muito tarde, em plena reação contra o Romantismo; a rigor, só a contar do Modernismo. (1959, p. 21)

A dificuldade dos primeiros românticos brasileiros está justamente em acertar este descompasso entre a sua produção e o exotismo que a cerca, uma vez que o romance nacional, como afirma Meyer, cheira a novidade estranha quando, na verdade, deveria ser prata da casa, o que era “nosso”, acabava por ser estrangeiro, aí ser desterrado em nossa pátria, levando os primeiros poetas e romancistas românticos a estarem ausentes de sua própria cultura, olhando a natureza americana pelos olhos europeus, lendo-a pelo cânone estabelecido fora das fronteiras nacionais. Embora se construísse o nacional/americano, o olhar ainda era estrangeiro dentro do Brasil, melhor dizendo, o olhar dos românticos estava extremamente europeizado para ver com olhos americanos aquilo que era natural do local onde estavam, enfim, permaneciam “exilados da fantasia”, o índio ainda era a figura exótica em suas florestas.

Mesmo nos romances indigenistas de Alencar à semelhança dos “poemas americanos” dos primeiros poetas do Romantismo, a distância do mundo indígena é marcada fortemente pelo afastamento do mundo a que se refere, como afirma Meyer, mesmo que rotulássemos de nativa a esta poesia, na prática se sentia um forte sabor de exotismo. Assim, como se nossos escritores houvessem encarnado a “inconsciência do conquistador ocidental”: “como bons românticos, só o [o índio] exaltamos quando estava morrendo e já era passado elegíaco para nós, ou simples matéria etnográfica.” (MEYER, 1959, p.22).

Para Meyer, ainda há uma tenuidade na poesia dos poetas românticos e que nos romances de José de Alencar: “[...] correspondia ao ‘vazio brasileiro’, à tenuidade da nossa consciência nacional, sem lastros de tradições sedimentadas, capaz de alimentar a obra literária prescindindo do arrimo de influências peregrinas [...]” (1959, p. 22). Este

vazio referido por Meyer está ligado também ao conceito de tenuidade, ambos se voltam para uma ausência de tradições literárias que fossem capazes de alimentar nosso primeiro Romantismo. Portanto, os escritores brasileiros, inevitavelmente, buscavam suas bases na poesia européia, a fim de construir o nacional, mas, de acordo com o crítico, o faziam tão naturalmente que podia se caracterizar esta atitude como uma tênue consciência do que era o nacional entre nós.

Outro aspecto desta tenuidade brasileira presente na literatura romântica está associado ao de “complexo de inferioridade”, que segundo Meyer vem do espanto dos românticos diante do gigantesco legado ocidental em “nossa pobre literatura de remediados e acomodados, de bacharéis de Coimbra e saudosistas de Paris, todos eles exilados em sua terra?” (1959, p. 22). Esta posição ambígua dos primeiros românticos acompanha todos os impasses da construção do nacional. Ora admirando e precisando dos modelos estrangeiros, ora negando-os e tentando criar modelos próprios, a literatura nacional enfrenta seus paradoxos pelo viés mais simples, a criação de um herói nacional que não oferecesse tantos problemas: o índio. Distanciado e quase dizimado pela colonização, o indígena se oferece como material para forjar uma origem própria e nobre nas florestas americanas, capaz de enfrentar a natureza selvagem e introduzir os primeiros colonizadores na vida do Novo Mundo.

No entanto, Meyer caracteriza esta tenuidade como uma indecisão problemática na cultura brasileira, capaz de ser resolvida, ou melhor, problematizada apenas no Modernismo. Porém, essa tenuidade de uma consciência verdadeiramente nacional se arrasta desde o Romantismo com sua necessidade de construir uma literatura nacional. Como se conseguiria tal objetivo se não havia propriamente uma consciência do que era ser brasileiro? O vazio de que comenta o crítico problematiza a questão, permitindo-nos afirmar que este impasse cria uma literatura de amenidades, de consórcios e sacrifícios indígenas em prol de uma cultura branca que se quer fazer dominadora e se manter na América. O vazio cultural que cercava os primeiros românticos os obrigava quase a forjar a estrutura literária em que teriam de escrever, ou então, a adotar modelos já consagrados na Europa e enquadrar o conteúdo americano numa forma literária muito insípida no continente ou que estava em vias de implantação.

Para compensar este vazio de tradição, segundo Meyer, só havia a possibilidade do trabalho, para ele nem José de Alencar tinha vocação, mas tinha força e vontade de trabalho, estava disposto a escrever dentro de um projeto de literatura nacional – que

chamamos na tese de americana – de criar uma literatura que pudesse abarcar todo o território nacional, mas não somente de criar os temas da nacionalidade e sim estava disposto a forjar uma literatura que no âmbito do romance praticamente inexistia. Criar e consolidar ao mesmo tempo eram duas atividades muito amplas para um romantismo que sofria desta tenuidade de uma consciência nacional:

Ainda nisto, penso eu – e todo criador necessariamente deve contar com a disciplina de uma vontade retesada -, ainda nesta observação crítica transparece a mesma circunstância, como causa preponderante: o vazio brasileiro, a tenuidade da consciência nacional provocando entre os filhos de uma “terra virgem”, onde tudo é ainda conjectural, problemático e conjugado no futuro, uma crise de exacerbação da vontade de afirmar-se. Tão vasto era o vazio, que pedia vontade firme, pertinácia, mas também vocação, qualidades que se interpenetram e condicionam, embora comportando uma discriminação proveitosa para a análise crítica. Instinto de nacionalidade, para empregar a expressão feliz de Machado de Assis, ainda é somente uma tendência, vaga aspiração em busca de uma forma. (MEYER, 1959, p. 23).

Embora haja esta tenuidade de uma consciência nacional, ocasionada também por um vazio de modelos e tradições, todos suspensos, aguardando seu forjamento, gerando uma necessidade de estabelecer modelos e projetos literários, este vazio de que comenta Meyer tem seu lado criativo, pois gerou uma preocupação imensa em se afirmar, que ia além das vocações e das ausências de modelos. Talvez derive deste vazio a implicação entre o continental e o nacional, na busca de uma nacionalidade tiveram de enfrentar antes a representação da identidade americana.

Buscar uma saída a estes impasses identitários na construção de um sentimento americano era uma forma de lidar com o complexo de inferioridade de que comenta Meyer, pois agora os escritores românticos não pertenciam somente a uma nação, mas sim a todo um continente, o nacional continua imbricando-se com o americano, como sinônimos ambos caminham de mãos dadas rumo à afirmação identitária presente em todas as literaturas nacionais da América.

Zilá Bernd, em *Literatura e Identidade Nacional*, comenta as ambiguidades da construção de uma identidade nacional e de que maneira devem se dirigir os estudos sobre as literaturas de fundo nacionalista:

Do meu ponto de vista, esta busca de identidade não deve coincidir com a “conquista de um caráter nacional” pelo simples motivo de que não existe “um” caráter nacional nem uma “essência” brasileira, pois

já está sobejamente comprovado, pela moderna antropologia, que não há nenhuma relação necessária entre a existência de determinadas raças e a produção de objetos culturais. Logo, a questão da identidade nacional será encarada como um dos pólos de um processo dialético; portanto como “meio” indispensável para entrar em relação com o outro, e não como um “fim” em si mesmo. A busca de identidade deve ser vista como processo, em permanente movimento de deslocamento, como *travessia*, como uma formação descontínua que se constrói através de sucessivos processos de reterritorialização e desterritorialização, entendendo-se a noção de “território”(Deleuze e Guattari, 1977) como um conjunto de representações que um indivíduo ou um grupo tem de si próprio. (1992, p.10).

A proposta de estudar a americanidade em Alencar passa justamente por essa negociação permanente com o Outro que há em sua obra. Preocupado em estabelecer um mapa cultural do país, desde a origem indígena nas florestas, passando pela cidade, com perfis de mulheres, até o campo onde vão figurar gaúchos, sertanejos, nobres de origem portuguesa, negros e ainda índios que sobraram das antigas tribos, os romances alencarianos são documentos da busca por uma origem americana.

Portanto, não ocorrerá um elogio da identidade americana em Alencar de forma ingênua e nacionalista, porém discutir-se-á a americanidade como um porto de travessias, um espaço de negociações permanentes com o Outro que obrigou os escritores do século XIX a reconfigurarem a imagem que tinham do europeu e da própria imagem neste embate americano/europeu, utilizando do imaginário presente nos dois mundos, ora europeizado ora americanizado num diálogo com outros autores do continente.

Desta maneira, a americanidade em José de Alencar será discutida justamente como fator desta complicação em se definir como Outro frente ao europeu, sendo ele mesmo o Outro que serve de paradigma para a diferenciação cultural. Além disso, há a presença de muitos Outros, como os negros, imigrantes italianos, alemães, ingleses, franceses, encontrados no continente americano e que num primeiro momento serviram de complicação no caminho de uma pretensa homogeneização da raça americana, pois a presença destes novos sujeitos marcava a heterogeneidade cultural e racial do continente. É neste terreno de paradoxos que surge o sentimento de americanidade na obra alencariana. Leyla Perrone-Moisés comenta estas agruras da formação cultural latino-americana:

Outro fator de complicação, decorrente dessa necessidade de se desenvolver à imagem e semelhança do Outro, num lugar desprovido do passado do Outro ou destituído de seu próprio passado foi a dupla missão de que se sentiram investidos os primeiros escritores latino-americanos: a missão de criar, ao mesmo tempo, uma pátria e uma literatura. A literatura teve um papel efetivo na constituição de uma consciência nacional e, assim, na construção das próprias nações latino-americanas. (2007, p.32).

Era preciso ir além de negociar com o Outro a identidade americana, havia a necessidade de se criar um passado, no sentido de torná-lo histórico, textual. José de Alencar tomou sobre si essa tarefa de rastrear e descrever a origem do povo americano, criando, assim, o passado que faltava às páginas da história, por meio de uma narrativa genésica do povo americano.

Este segundo capítulo da tese dedicar-se-á ao estudo do caminho percorrido por José de Alencar até se tornar o romancista americano que se defende nesta pesquisa, pois como afirma Antonio Candido(1975, p.38), “o eixo do trabalho interpretativo é descobrir a coerência das produções literárias, seja interna das obras, seja a externa, de uma fase corrente ou grupo.” Portanto, buscar-se-á a coerência interna do sistema literário brasileiro e o que motivou a produção de determinado tipo de literatura por um grupo de autores, dedicado a construir um projeto de uma literatura romântica de afirmação das identidades nacionais no continente. Portanto, a ideia é historicizar as políticas de negociações internas ao sistema literário, mostrando como os autores entre si definiam aqueles que entrariam na vida literária ou não, e conseqüentemente viriam a compor nas histórias da literatura brasileira o cânone de uma produção literária americanista.

2- O papel dos primeiros românticos na movimentação de uma política das letras no Brasil

A noção de sistema literário desenvolvido e aplicado por Antonio Candido, para explicar o processo de formação da literatura brasileira, continua atual e muito tem

contribuído na compreensão de como se organizou e se construiu uma tradição literária no Brasil do século XIX.

Ao valorizar um esquema comunicativo mais completo, que não isolava o autor em sua produção, colocando-o em diálogo com outros autores, adeptos da mesma tendência, com uma produção literária “mais ou menos consciente” de seu papel, e também inserindo os leitores que passavam a ocupar um lugar de destaque como receptores privilegiados dessa obras, Candido propõe o conceito de “literatura brasileira propriamente dita”. Tem-se assim, um conjunto de autores, que têm certa consciência de seu papel, uma produção literária variada, mas em constante diálogo, e um grupo de leitores com interesses distintos, que lêem estes textos e ajudam a estabelecer uma “continuidade ininterrupta” que, a longo prazo, gera a tradição literária do país. Assim, Antonio Candido(1975) explica o que seria o sistema literário:

[..] convém principiar distinguindo *manifestações literárias*, de *literatura propriamente dita*, considerada aqui um *sistema* de obras interligadas por denominadores comuns, que permitem reconhecer as notas dominantes de uma fase. Estes denominadores são, além das características internas, (língua, temas, imagens), certos elementos de natureza social e psíquica, embora literariamente organizados, que se manifestam historicamente e fazem da literatura aspecto orgânico da civilização. Entre eles se distinguem: a existência de um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes de seu papel; um conjunto de receptores, formando diferentes tipos de público, sem os quais a obra não vive; um mecanismo transmissor, (de modo geral, uma linguagem, traduzida em estilos) que liga uns aos outros. (p.23).

Como Candido se volta para um período de formação da literatura brasileira, sendo seu próprio livro como ele afirma: “uma história dos brasileiros no seu desejo de ter uma literatura”, definir, num primeiro momento, o que seriam as *manifestações literárias* de *literatura propriamente dita* se torna fundamental, uma vez que é sobre esta segunda que se concretiza o “sistema literário” brasileiro, com os românticos tomando consciência de seu papel de fundadores e continuadores de uma cultura em vias de afirmação. Será esta consciência que tornará possível o diálogo entre os grupos românticos que começam se formar, ora afirmando-se ora negando-se no processo de consolidação e evolução de um movimento literário que se quer nacional.

Portanto, a consciência dos escritores românticos de que escreviam para um público e não apenas para seus pares, levou muitos destes escritores a usarem o jornal como canal para divulgação de suas ideias e para se lançar como literatos no parco

mercado literário nacional. A aprovação do público passa a ser importante, ser lido não apenas por poetas e alguns romancistas, ou bacharéis que predominavam no ambiente social brasileiro é de suma importância para estes primeiros românticos, tanto que no século XIX, o jornal se tornou o veículo que mais publicou polêmicas entre estes escritores ávidos por chamar a atenção sobre si.

Além disso, o conceito de *sistema literário* remete diretamente a outro: o de *literatura propriamente dita*, que permite enxergar a presença de denominadores comuns que marcam uma geração. São estes denominadores comuns que põem à mostra os projetos românticos de literatura nacional e americana, uma literatura que no seu conjunto está preocupada com a formação de um cânone nacional que valorize a cor local, ou que toma este princípio como padrão para inserir um autor ou não no sistema literário em movimento.

Como o sistema literário é mantido não só por obras (poemas, romances, ensaios, crônicas), mas também por autores que o produzem, o presente texto tem por objetivo expor as negociações internas desse sistema, mostrando as estratégias dos escritores para se manter no comando do mesmo. Porém, sobretudo, deter-se-á no romancista José de Alencar e como ele ajudou a movimentar ainda mais este sistema literário, garantindo a continuidade de temas e o processo ininterrupto de produção literária que levaram à consolidação de um cânone nacional. Assim, Alencar, dialoga com seus pares, com o público e com os influxos estrangeiros, os quais serviam de base para a construção do nacional, mas ao mesmo tempo incomodavam por tornar o nacional, de certa maneira, ainda um conselho de estrangeiros.

Esse conceito de *sistema literário* trouxe inúmeras vantagens para se analisar a construção da literatura nacional, vista dentro do equilíbrio entre o social – necessidade de afirmação identitária – e o literário – necessidade de se adequar aos modelos existentes e consagrados há mais tempo na Europa – e criar o modelo nacional, brasileiro. A partir desta perspectiva, a literatura que passava, no século XIX, a ser produzida mais sistematicamente é pensada pela dicotomia do choque entre o universal e o particular, que foi reformulado depois na conceituação de Tania Franco Carvalhal como o embate entre o próprio e o alheio.

De certo modo, a literatura produzida pelos primeiros românticos recriava o antigo choque entre colonizador e autóctone, no qual havia a sensação de estranhamento frente ao novo, só que, neste momento em estudo, no campo da arte literária: afirmação

e necessidade de reconhecimento do lado brasileiro, curiosidade e desconfiança do lado europeu.

Pode-se pensar o processo de formação intelectual americano como um eterno retorno ao mito da origem, gerado pelo sentimento de ausência de uma origem própria. A literatura escrita nas Américas sempre teve como contraponto o Outro, atrelada à urgência de consolidação e aprovação em um primeiro momento e, após o período romântico, de refutação e questionamento do aval cultural eurocêntrico do colonizador.

No entanto, desse processo de formação de um sistema literário mais amplo será tratado adiante. Interessa aqui percorrer um caminho mais restrito, mas nem por isso menos americano, que é a construção de um primeiro grupo de intelectuais brasileiros no século XIX. Antonio Candido muito contribuiu para pensar este momento com seu conceito de “sistema literário”, pois consegue ver a necessidade de um pensamento comum, em torno de temas comuns, que garantiriam a continuidade ininterrupta na literatura brasileira. Ora, para que isto fosse possível era preciso que um grupo de escritores, consciente de seu papel, pudesse produzir dentro de parâmetros que fossem respeitados pelos próprios autores que estavam participando das primeiras produções românticas. Vê-se, desta maneira, o surgimento do primeiro grupo de pares, que produziam olhando para os demais escritores, como se fossem juízes capazes de avaliar mutuamente seus trabalhos como válidos e importantes para temática do Romantismo, nesta época muito às voltas com os temas do herói nacional e da cor local, como elementos de distinção da literatura escrita na ex-metrópole.

A proposta, porém, não é seguir inteiramente o caminho do crítico, porque embora este conceito seja fundamental para refletir sobre o Romantismo brasileiro, ele não permite ao estudioso do período questionar o processo interno de formação da literatura nacional, os jogos de interesse, as concorrências internas, a consolidação de um grupo de autores, vistos como tais, frente a outros autores e frente à sociedade.

O foco do presente trabalho é o romancista José de Alencar e seu papel decisivo na criação do romance, não só nacional, mas americano nas letras brasileiras. No entanto, antes de apresentar esta tese e tudo o que implica este posicionamento, operar-se-á uma historicização do campo intelectual brasileiro do período romântico, em outras palavras, percorrer-se-á o caminho que levou Alencar ser considerado um dos patriarcas da literatura brasileira “propriamente dita”.

Antes de discutir a importância da figura de José de Alencar no âmbito literário nacional, cumpre repensar o grupo de literatos brasileiros que no ano de 1836, na França, publicou a *Revista Nitheroy Brasiliense*, inaugurando no Velho Mundo, o movimento romântico brasileiro.

Esta revista, apesar de seu caráter efêmero, afinal foram apenas dois números publicados, tinha por epígrafe: “Tudo pelo Brasil e para o Brasil”, revelando-se uma publicação que realmente tinha como leitores o público brasileiro. Nasce, desta maneira, para este grupo de jovens a consciência de que eram brasileiros e escreviam para tais.

Para Brito Broca, é a primeira “panelinha de intelectuais” que o Brasil possui. Baseados em elogios mútuos e trabalhando para serem vistos como homens de letras, estes moços, a saber: Domingos José Gonçalves de Magalhães, Manuel Araújo Porto Alegre, Francisco Sales Torres Homem e Azeredo Coutinho percorreram um caminho para serem reconhecidos na França, eleita, naquele momento, a nova pátria intelectual dos brasileiros, como homens de letras que podiam e tinham autoridade para discorrer sobre o Brasil. Em outras palavras, este grupo buscava o apoio em um sistema literário mais estruturado do que o brasileiro para que lhe auferisse o título de literatos, que estavam em consonância com a estética romântica divulgada em toda a Europa.

Antes de fundarem a *Revista Nitheroy*, entraram em contato com personalidades que foram decisivas para dar um norte à literatura brasileira que estava em vias de formação. Ferdinand Denis, Chateaubriand, Almeida Garret foram fundamentais para consolidar um sentimento de nacionalidade que impregnaria o primeiro grupo de românticos no Brasil.

Apesar de no campo das idéias estes intelectuais terem desenvolvido um papel decisivo na formação da literatura brasileira, um outro, aparentemente, menos importante para o contexto fundacional do pensamento romântico no Brasil, auxiliou os jovens brasileiros a serem apresentados ao grupo de homens de letras da França, ao menos ao grupo instituído. Seu nome é Èugène de Monglave.

Sócio-fundador e secretário perpétuo do *Instituto Histórico de Paris*, Èugène de Monglave era responsável por conseguir novos sócios para a fundação parisiense. Logo, os brasileiros travam contato com o secretário e conseguem ser apresentados ao Instituto e fazer algumas conferências. É no Instituto que Gonçalves de Magalhães apresenta idéias contidas no “Ensaio sobre a História da Literatura do Brasil”, que será

publicado depois na *Revista Nitheroy Brasiliense* com a promessa, não cumprida, de terminar o texto.

Para não se tornar mais um grupo de jovens abastados que viajara a Paris para diversão, cabia a eles buscarem ser conhecidos e reconhecidos como intelectuais que estavam querendo aprender novas idéias, no caso, sobre o Romantismo, e divulgá-las aos seus pares no Brasil. Isso será possível graças à figura de Eugène de Monglave, que apresentou o grupo ao Instituto Histórico de Paris, a fim de que fizessem uma comunicação: “tratando Magalhães de literatura, Torres-Homem de ciências e Porto-Alegre de belas artes”(CANDIDO, 1975, v. 2, p. 12). É importante ressaltar dois fatos: Monglave era um dos sócio-fundadores e secretário da agremiação mencionada acima, portanto, foi convidado posteriormente para abrir o segundo número da *Nitheroy* com um texto em francês na publicação brasileira.

Há de se valorizar, que mais importante neste momento, é o fato deste grupo passar à categoria de homens de letras, vistos como tais por outros grupos de literatos, historiadores e pesquisadores de ordem vária que se reuniam no *Instituto Histórico de Paris* para debater assuntos diversos. Nasce, a partir, deste reconhecimento, de outros pares, o primeiro grupo de literatos românticos do Brasil.

É interessante a força que a figura de Gonçalves de Magalhães exerce sobre este primeiro grupo de escritores brasileiros. Como se fosse uma espécie de liderança natural para o grupo, assume a frente das atividades destes moços, a ponto de Porto Alegre afastar-se para que o amigo pudesse brilhar. Quem dá a informação é Antonio Candido ao discutir como se estruturou o grupo da *Nitheroy*, mostrando como Magalhães foi alçado ao posto de líder pelos seus pares.

Na própria *Nitheroy* seus amigos, e também poetas e literatos, comentam seus poemas de forma elogiosa, o que contribuiu para a consolidação de Gonçalves de Magalhães como liderança desta gênese do campo literário brasileiro.

O fato é que Gonçalves de Magalhães consegue aglutinar em torno de si todos esses primeiros homens de letras, que lhe ajudam a fundar o movimento romântico no Brasil. Quando viajou a Paris, este poeta alcançou a admiração e o respeito de seus companheiros, que delegaram a ele a função de abrir os caminhos e divulgar as novas idéias com as quais estava entrando em contato.

A personalidade de um dos amigos de Magalhães lhe favoreceu ao assumir o lugar mais importante do grupo de jovens intelectuais brasileiros neste primeiro

momento do Romantismo. Segundo Candido(1975), Porto Alegre foi tão leal em sua amizade a Gonçalves de Magalhães que chegou a “esquivar-se” para dar lugar ao amigo na história. Travou amizade com Debret, Almeida Garret, D. Pedro II e Gonçalves Dias, fundando com este último a revista *Guanabara*. Como se percebe, o jovem Porto Alegre tinha prazer em cultivar amizades, mas nunca quis o posto de comandante, apenas o de auxiliar, amigo, “amigo de homens e da poesia”, como afirmou Candido.

Antonio Candido na sua *Formação da Literatura Brasileira* relata que ao voltar para o Brasil, este grupo da *Nitheroy* comandou a literatura nacional por um período de aproximadamente dez anos, ditando as regras de quem deveria ou não participar do grupo, que naturalmente tinha de se expandir, dando a benção aos novos participantes do campo literário ainda em permanente formação, bem como isolando as participações indesejadas ao pensamento dominante.

Na própria gênese do sistema literário é possível perceber as disputas entre os pares e a necessidade de criar regras próprias, que garantam a sobrevivência de uma literatura que ainda está em busca de sua afirmação. Desta maneira, desenvolve-se uma política de inclusão e exclusão, garantida pela autoridade criada pelo próprio grupo e passível do mínimo de desaprovação de outros grupos externos, mas atentos aos eventos daqueles que se auto-intitularam homens de letras e representantes da literatura nacional.

No caso brasileiro esta relação se torna mais frágil ainda, pois o diálogo com o “grande público” praticamente inexistia, pelo simples fato de ser problemático afirmar que havia muitos leitores no século XIX, haja vista o pequeno número de alfabetizados no país: vinte por cento da população, o que em termos práticos garante a leitura das obras produzidas no Brasil quase exclusivamente pelos próprios autores que produziam e era também público de si mesmos o que implica também não desprezar o escasso público que desejava ler e estava moldado pelo modelo francês de literatura folhetinesca e com um grau mínimo de crítica em relação àquilo que desembarcava da Europa.

Portanto, este primeiro grupo, vivia praticamente da imitação quase servil dos modelos europeus e publicando aquilo que pudesse agradar ao pequeno público brasileiro, já reduzido e carente de uma tradição literária que começava a dar seus primeiros passos com a explosão do Romantismo pelo mundo. Assim, o sistema literário comentado por Antonio Candido, que dá a impressão de um desenvolvimento natural da literatura em um país que começava a se desenvolver, passa por momentos de

instabilidade, que poderiam colocar em xeque as futuras gerações de escritores que se consagraram depois no cânone da literatura nacional.

Tem-se com esse primeiro grupo de românticos a constituição da imagem de nossos primeiros intelectuais, nossos primeiros homens de letras que se apresentam à sociedade. Novamente, Antonio Candido auxilia na revisão da imagem do intelectual romântico a que o público leitor estereotipou, relacionando-os a boêmios e bagunceiros:

Estudando os retratos dessa gente honrada – Magalhães, Porto Alegre, Norberto, Fernandes Pinheiro, Teixeira e Sousa, Macedo – sentimos imediatamente quanto estão longe do que habituamos, por extensão indevida, a considerar romântico, isto é, o ultra-romantismo da geração seguinte. Suíças veneráveis, cabelos arrumados, óculos de aro de ouro, pose de escritório. Homens de ordem e moderação, medianos na maioria, que viviam paradoxalmente o início da grande aventura romântica e, mesmo no aceso da paixão literária, desejavam manter as conveniências, nunca tirando um olho do Instituto Histórico ou da jovem e circumspecta majestade D. Pedro, ao qual dedicavam seus livros. (1975, v.2, p.49)

Como se percebe estes primeiros homens de letras no Brasil se preocupam, neste momento, em construir uma imagem positiva diante do público, bem vestidos, cabelos penteados, vivendo de acordo com as normas sociais. A aventura romântica, as noitadas ficam apenas por conta do ficcional, pois, na prática, esses literatos se revelaram pessoas contidas e de bom tom para a época, interessando-se pelos cargos públicos e o que isso lhes poderia render, além do reconhecimento do parco número de leitores que havia no Brasil; era, portanto, necessário agradar.

Refazer essa imagem do escritor romântico é importante, uma vez que revela o alto grau de consciência destes autores na sua tarefa de produzir uma literatura nacional, e não simplesmente um arroubo da juventude com o objetivo de quebrar os limites estabelecidos pelos mais velhos; na verdade, tem-se poetas, pintores, romancistas bem aclimatados à sociedade em que vivem.

O seguinte comentário de Pierre Bourdieu permite analisar a figura dos primeiros românticos brasileiros, que produziam para um público restrito, mais para seus pares do que para um grande público-leitor que inexistia na primeira metade do século XIX no Brasil:

Nunca se prestou a devida atenção às consequências ligadas ao fato de que o escritor, o artista e mesmo o erudito, escrevem não apenas para

um público, mas para um público de pares que são também concorrentes. Afora os artistas, os intelectuais, poucos agentes sociais dependem tanto, no que são e no que fazem, da imagem que têm de si próprios e da imagem que os outros e, em particular, os outros escritores e artistas, têm deles e do que fazem.(BOURDIEU,2001, p.108).

Gonçalves de Magalhães consegue o respeito de seus pares, e também de todo o público brasileiro. De seus amigos recebe um comentário elogioso acerca de *Suspiros Poéticos e Saudades*, publicado na *Nitheroy*, revista de que ele mesmo era um dos editores e, depois, quando começa a perder o posto de organizador do campo literário brasileiro para José de Alencar, que o ataca no tão conhecido episódio da *Confederação dos Tamoios*, recebe do Imperador o título de visconde, o que mostra quão bem relacionado era esse homem de letras e ao mesmo tempo como há uma tensão entre os escritores românticos, cujo clima ajuda a remodelar e garantir a continuidade ininterrupta do sistema literário brasileiro.

Karin Volobuef critica a importância dada à estadia desses jovens intelectuais na França, no entanto sua fala, na prática, ajuda a confirmar que a *Nitheroy* foi acontecimento fundamental para estabelecer o primeiro círculo de poder entre escritores que estavam buscando reconhecimento do público leitor:

Foi decerto, um grupo que colaborou intensamente para que a França se tornasse o novo referencial cultural para os românticos brasileiros após a independência. Nisso, porém, se resumiu a sua atuação como grupo; de resto sua união, em última instância, nada mais representou do que uma 'panelinha' ligada pelos louvores excessivos e quase ridículos que trocam', conforme definiu Brito Broca(VOLOBUEF, 1999, p.311).

Este comentário exemplifica como os literatos brasileiros começam a se ver como grupo que tem uma preocupação comum, aproveitando do parco sistema cultural no Brasil para se estabelecer como os homens de letras que ditavam as regras do primeiro grupo romântico instituído na nascente literatura no país, pois não se pode esquecer que estes jovens ao passarem por Paris, fundaram o Romantismo brasileiro, principiando sua organização enquanto primeiro movimento literário do país. Agora, vê-se redimensionada a epígrafe usada pelos editores da revista: “Tudo pelo Brasil e para o

Brasil”, o que demonstra a preocupação destes primeiros escritores em escrever para um público específico.

Da mesma maneira que estes jovens brasileiros foram apresentados por Monglave ao círculo de escritores na França, quando regressaram ao Brasil a situação se tornou a mesma, tendo os novos poetas e escritores que pedir a benção ao grupo da já extinta *Nitheroy*, mas que seus fundadores ainda estavam na ativa em cargos públicos ou na direção de novas revistas literárias. Magalhães, muito amigo do imperador, ocupou vários cargos importantes, Torre-Homem foi um dos diretores da *Minerva Brasiliense*, Porto Alegre ajudou a fundar a *Guanabara*. Assim, é que acaba o primeiro grupo de românticos brasileiros: muito bem relacionado e ainda no comando das primeiras letras do Romantismo.

3- José de Alencar e a política interna do sistema literário brasileiro

Mas foi com José de Alencar que a mudança de mentalidade atingiu o clímax, num verdadeiro *shock of recognition* do momento em que a consciência literária se corporifica, em que os problemas literários são encarados de maneira técnica e em que surge a convicção, a consciência de que se estava criando uma nova literatura em uma nova situação histórica e geográfica. (Afrânio Coutinho)

Até o presente momento, apenas se historiou o estabelecimento dos primeiros homens de letras conscientes de seu papel de escritores na construção de uma literatura nacional no Brasil, em condições precárias de produção e divulgação das obras literárias, o que ocorre por vários motivos: a) falta de editoras que garantam a divulgação constante e em larga escala de novos escritores; b) falta de uma tradição literária, no caso brasileiro, a literatura estava em vias de se tornar um bem simbólico, não havia efetivamente uma valorização do material literário; c) novos escritores dispostos a entrar no campo e assumir uma posição dominante dentro do mesmo; d) falta de mecanismos que garantissem o estatuto da obra literária como um bem cultural; e) quase ausência de críticos que se especializassem em conferir às obras literárias este caráter. Em resumo, faltava ao ambiente brasileiro um campo de produção artístico efetivo que se mantivesse por si mesmo e por seus próprios participantes, sustentando uma produção literária consciente de seu papel.

Os primeiros literatos que foram citados acima haviam dado o primeiro passo, tinham adquirido a consciência de que eram escritores, poetas e pintores com uma missão: construir a literatura brasileira independente de Portugal. No entanto, faltavam novos escritores que impulsionassem o campo, ainda em estado de gênese, a produzir constantemente, inovando sempre e criando meios de alcançar a autonomia.

Para que este fenômeno ocorresse dois acontecimentos foram muito importantes para a história da literatura brasileira. Primeiro, o surgimento de José de Alencar como folhetinista nas páginas do *Correio Mercantil* e depois em *Diário do Rio* e, em segundo, a publicação de *A Confederação dos Tamoios*, pelo ainda dominador das letras românticas no Brasil, Gonçalves de Magalhães. Aqui as relações de complicam, todavia, a polêmica que surge em torno da publicação garantirá a sobrevivência do sistema literário brasileiro, colocando no centro do grupo uma nova figura: o quase desconhecido Alencar.

De acordo Maria Eunice Moreira, como José de Alencar estava:

Decidido a ingressar na carreira literária, [...] vem se preparando para exercê-la através das leituras dos primeiros cronistas da terra e dos escritores franceses e portugueses, influenciadores de sua geração. Com essa formação de acentuado pendor nacionalista e orientado pelos princípios românticos da crítica literária brasileira, o futuro romancista inicia a análise do poema de Gonçalves de Magalhães. (MOREIRA, 1991, p.115).

Alencar desde o início de sua carreira esteve consciente dos passos que daria, preparou-se com as leituras da época, munuiu-se de um referencial teórico conhecido pelos românticos e partiu para o ataque à *Confederação dos Tamoios*. Certo de que a figura de Magalhães seria o alvo a ser atacado por ele, a fim de entrar de vez no campo literário no país, o futuro romancista parte para o ataque nos jornais, para isto cria um pseudônimo – Ig. – que representava alguém mais velho e, portanto, com cabedal para criticar o poema da nacionalidade brasileira. Assim, consciente da importância do nacionalismo para as letras pátrias, o romancista traça seu caminho para ingressar na vida literária do século XIX.

Eduardo Vieira Martins ao comentar a figura de Alencar neste período, apresenta-o como: “então redator-gerente do *Diário do Rio de Janeiro*, [que] começou a publicar uma série de cartas sobre o poema. Com 27 anos e sem a notoriedade, a autoridade e o prestígio de Gonçalves de Magalhães, assinou-as com o pseudônimo

Ig.”(2005, p.118). A estratégia do futuro romancista é disfarçar sua pouca idade e colocar-se como alguém que possuía o respaldo para fazer a análise do poema e desbancar o seu opositor. Assim, preparava terreno para ele mesmo, Alencar, entrar em cena, agora apresentado por *Ig*, que lhe passa o cetro, a fim de continuar a polêmica e assumir o centro das atenções no terreno da literatura.

Ainda a este respeito Antonio Candido nos dá a seguinte informação em a *Formação da Literatura Brasileira*:

Ao lado de *Ig*. postaram-se alguns anônimos de tonalidade pasquineira. Um tal “Ômega”, de maior calibre que outros, feriu em cheio uma nota importante ao denunciar o grupo de elogio mútuo chefiado por Magalhães – a bem articulada *clique* originada com a *Niterói* e dominante desde então através de revistas, cargos, publicidade, sob a proteção imperial e o encosto do *Instituto Histórico*.(CANDIDO, 1975, p.363).

Desta maneira, o papel de Alencar no cenário das letras nacionais foi muito importante, pois revela a articulação política que ocorria nos bastidores da produção literária oficializada pelo poder do Estado, por meio de publicidades, cargos, revistas, apoio do Imperador e do próprio *Instituto Histórico*, além é claro dos elogios mútuos entre aqueles que pertenciam ao grupo da *Niterói*, o que garantia a presença constante de seus autores na nascente imprensa brasileira, estando, portanto, sempre em destaque e lembrados pelo pequeno público brasileiro. Esta postura do futuro romancista mostra como Alencar tinha conhecimento do campo em que pisava e quem eram seus reais contendores, ou seja, aqueles que poderiam garantir seu acesso ou não ao mundo das letras, nem que para isto precisasse pôr a limpo a estratégia do grupo dominante, por meio dos seus ataques à *Confederação dos Tamoios*.

O jornal, por isso, no século XIX brasileiro, exerceu uma importante função na formação e consolidação das letras no país. Órgão divulgador da literatura francesa que chegava nos paquetes e logo era traduzida nos rodapés dos jornais, a imprensa brasileira também funcionou como divulgadora dos novos escritores nacionais, como o próprio Alencar e ainda serviu de palco para polêmicas e debates literários que talvez não tenham se repetido mais na história da literatura brasileira.

Nesse período, o romancista cearense soube aproveitar-se de todas as oportunidades que surgiram, desde sua entrada como folhetinista indicado por Francisco Otaviano até o momento de se apresentar como o inovador das letras pátrias. Eduardo

Vieira Martins ajuda a explicitar a estratégia de Alencar para entrar definitivamente no campo literário:

Ao final da quinta carta, a última da primeira série, Ig. retira-se da arena, passando ao amigo jornalista a responsabilidade de defender as idéias apresentadas: 'Não dirão que fujo, visto que deixo por mim um amigo, ou se quiserem, um *alter ego*.(CCT,V, p.41). Como leitor já pôde perceber, Alencar, redator do Diário do *Rio de Janeiro*, por meio de um divertido jogo de máscaras, converteu-se em *alter ego* de Ig., *persona* que assinava as cartas.(2005, p.118)

Com um pouco de engenho e certa habilidade no manejar do texto jornalístico Alencar definitivamente entra em cena e vai polemizar com Gonçalves de Magalhães, marcando o período de consolidação do sistema literário brasileiro, pois até o presente momento havia apenas o grupo do autor de *A Confederação dos Tamoios*, o que não garantia a existência propriamente de uma continuidade ininterrupta na literatura romântica, faltava, até ali, a negociação entre os homens de letras, os escritores novos que pretendiam adentrar a carreira literária, e isto só se deu com José de Alencar, funcionando como elemento desestabilizador, mas ao mesmo tempo como a peça que faltava no processo de continuidade e expansão da literatura nacional. Inaugura-se, desta maneira, o sistema literário de que teoriza Antonio Candido.

Embora o conceito de sistema literário de Candido seja válido para se pensar os momentos de consolidação da literatura nacional, tomaremos como parâmetro para pensar os anos de iniciação de Alencar, o conceito de “campo artístico” desenvolvido por Pierre Bourdieu, uma vez que é mais profundo no aspecto de perscrutar os caminhos percorridos pelo escritor neófito até a consagração. Os percalços, as estratégias para penetrar no campo artístico, as amizades, as formações de outros círculos de poder que se auto-elogiam e disputam entre si e entre os círculos de poder para se tornarem o campo de principal destaque, em outras palavras, aquele que passa a ter o poder de decisão, de seleção, de escolha daqueles que vão se iniciar no campo e de consagração dos autores mais antigos.

Com essa postura, Bourdieu defende a necessidade de historiar a formação do campo artístico. Historicização, esta, que muitas vezes se dá a partir de uma figura consagrada pela história literária, cabendo ao historiador ou estudioso da literatura conhecer e desvendar os caminhos que percorreu determinado autor até a consagração.

É esta a tarefa deste primeiro momento da tese: desvendar os caminhos percorridos por José de Alencar até o topo sistema literário romântico. Como conseguiu o acesso? Como cresceu depois dentro das letras nacionais? Como adquiriu o título de patriarca do romance nacional? E o mais importante, como desenvolveu um discurso sobre a literatura americana em seus textos, podendo ser considerado também o fundador de um estilo ou de uma tese sobre a literatura na América.

Desta maneira, inspirando-nos em algumas das ideias de Bourdieu aprofundaremos o conceito de sistema literário proposto por Antonio Candido, pois como este se centra mais na preocupação de como as obras se interligam pelos temas, imagens, linguagem, contexto em que surgiram, alguns dos conceitos desenvolvidos por Bourdieu autorizam a pensar a política interna de formação do sistema literário brasileiro, como são os bastidores, os caminhos percorridos pelos poetas e romancistas românticos antes de alcançarem a consagração nas páginas dos jornais e depois nos livros.

Portanto, o caminho que se realizará a partir deste momento não deve ser tomado como uma digressão textual do assunto que se desenvolveu até agora, mas como a possibilidade de indagar os caminhos percorridos por Alencar até sair do anonimato para o centro do sistema literário do século XIX, da produção de uma *literatura propriamente dita*, criada por autores com um certo grau de consciência de que estavam escrevendo com vistas à consolidação de uma literatura brasileira independente de sua ex-metrópole. Volta-se, então, para o jornal, a crônica, melhor ainda, para o folhetim, espécie de estágio probatório dos escritores antes da consagração nos livros.

4- O folhetinista, o romancista e o dramaturgo

A imprensa no Brasil parece ter sido um caminho incontornável, no século XIX, para os escritores românticos. Preso à necessidade de um público leitor que era escasso neste período – com aproximadamente 80% da população analfabeta – o jornal se configura como a ponte entre o escritor e seus leitores. O modo mais rápido de atingir o reconhecimento e a fama entre o reduzido número de pessoas que sabiam ler.

Iniciar pelo jornal, pelos rodapés que eram reservados ao entretenimento e à informação vária foi quase uma obrigatoriedade para esses novos literatos que surgiam

no ambiente literário do Romantismo nacional, uma espécie de ritual de iniciação, no qual escritores, os poucos existentes, começavam a apresentar os novos pares ao público. Essa espécie de rito foi tão importante que não o desprezaram escritores como José de Alencar, Machado de Assis e Olavo Bilac, posteriormente.

Na biografia de Alencar escrita por Raimundo de Menezes, encontra-se narrado o episódio em que o futuro autor de *O Guarani* e *Iracema* pede a “benção” de Francisco Otaviano para escolher o jornal em que daria início à sua carreira literária, acatando servilmente a opinião de seu padrinho ao mundo da imprensa:

Otaviano. Lembras-te do que conversamos domingo à noite vindo de Botafogo, e especialmente de um projeto que comunicaste, o qual me diz respeito, se há de realizar em setembro? Se te lembras, deves lembrar-te também do que disse na ocasião, que a seguir uma carreira nova para mim, desejava começá-la a teu lado e debaixo de tuas vistas, porque me sorri essa idéia de continuarmos colegas e amigos, embora já lá vão os tempos de São Paulo. Entretanto, segundo te percebi, qualquer resolução a este respeito não depende unicamente de ti, pois então sei que seria negócio feito. É necessário acordo de outros e este acordo, bom ou mau para mi, precisava sabê-lo hoje. Tive pela manhã um oferecimento vantajoso, [convite do *Jornal do Comércio*] o qual facilmente advinhas, porque direta ou indiretamente concorreste para ele. Não o aceitei por precisar consultar-te. Comprometi-me, porém a dar uma resposta hoje e por isso volto-me para ti. À noite desejo terminar isto: tu dirás com quem. Preciso dizer-te que te consulto, não só pelo dever rigoroso em que estou, depois que me disseste, como por interesse meu; quem ganha se contigo for, não és tu, sou eu pelo que te disse no começo e por outras razões que te direi. Vem jantar comigo no Hotel da Europa [Rua Carmo, 69]. Conversaremos sobre este respeito com mais largueza. Irei ao *Mercantil* esperar-te às 3 horas. /Todo teu Alencar/

P.S. – Esqueceu-me dizer-te que qualquer das duas coisas que se realize, *Correio Mercantil* ou *Jornal do Comércio*, desejava que ficasse em segredo. De qualquer dos dois modos te vou substituir, e por conseguinte prefiro que a dificuldade da posição recaia sobre um nome ignorado absolutamente. (ALENCAR, *apud* MENEZES, 1965, p. 82)

A citação é longa, porém ajuda a refletir sobre esse processo de inserção dos neófitos na vida literária, sobre como a “confraria” de que fala Nabuco, trabalha em prol de construir um grupo de literatos no Brasil. José de Alencar é muito direto ao afirmar que a carreira nova só seria bem-vinda ao lado de Otaviano; começam aqui os elogios mútuos e os apadrinhamentos de que se constitui todo sistema literário. A benção de Otaviano se mostra como algo imprescindível, a presença de/ou viver sob a sombra

deste num primeiro momento não se afigura como um obstáculo, mas como uma forma de apoio, de aval do mestre que deixava o posto para alguém de igual quilate.

Apesar dos elogios, Alencar parece pressionar o amigo, ou cria uma estratégia de auto-valorização, mostrando haver outro jornal interessado em sua pessoa, mesmo ainda sendo um desconhecido no ambiente literário. Está em jogo ainda receber o apoio incondicional do amigo e padrinho literário, não importa o jornal, mas o aval deste, que como fica sugerido no texto já era bem conhecido e respeitado na imprensa.

De algo Alencar tinha absoluta certeza, iria substituir Francisco Otaviano em um dos dois jornais, porém, faltava a indicação final daquele que já era conhecido e dominava o estilo de escrita do folhetim. Raimundo de Menezes, afirma, que na verdade, apenas Otaviano acreditava no jovem cearense:

De posse da carta, Francisco Otaviano entra logo em entendimentos com os conselheiros do jornal, que são Alves Branco Muniz Barreto, Bernardo de Souza Franco, (mais tarde Visconde e Ministro da Fazenda) e Francisco Sales Torres Homem, Visconde de Inhomirim. Todos se mostram satisfeitos, embora Otaviano seja o 'único a acreditar naquele rapaz de 25 anos, esquivo, agitado e cheio de melindres'. (MENEZES, 1965, p. 83).

Este episódio marca a negociação interna do início da carreira literária de José de Alencar, apesar de anos mais tarde em polêmica com Joaquim Nabuco, afirmar ter iniciado com uma revista literária intitulada *Ensaio*, da época em que ainda era estudante e de que o *Jornal do Comércio* o havia convidado antes, é o *Correio Mercantil* que lança Alencar como escritor rumo à profissionalização. Embora jovem, o escritor se mostrava atento aos fatos diários, Otaviano era genro do dono do *Correio Mercantil*, além disso, parecia ter tino para a literatura, pois havia se cercado de alguns desconhecidos que se tornaram nomes célebres e imprescindíveis para a história da literatura brasileira: Machado de Assis era o seu revisor e Manuel Antônio de Almeida publicara no suplemento literário *Pacotilha* seu romance *Memórias de um sargento de milícias* (1854).

Um dos nomes presentes na citação é muito importante, uma vez que se postula nesta tese a figura de José de Alencar como um dos escritores que mais movimentou o sistema literário brasileiro: Francisco Sales Torres Homem. Este também participou do grupo de jovens que fundou a *Revista Niterói*, portanto, estava ligado diretamente ao

círculo de Gonçalves de Magalhães e com ele ditava as regras do magro grupo de homens de letras do país. Passar pelo crivo de Torres Homem foi um caminho que o jovem Alencar não pôde contornar, o que revela ainda mais a importância dos ataques futuros à *Confederação dos Tamoios* para assumir o posto de patriarca do romance nacional.

Aprovado, então, pelo conselho do jornal e por Otaviano, inicia uma série de folhetins intitulados *Ao correr da pena*. Aqui realmente pode-se afirmar que Alencar começa sua carreira de escritor profissional, tendo a obrigação de reunir em um único espaço comentários de vários acontecimentos da semana, tendo de amarrá-los de forma que prendesse a atenção do leitor. Em diversos momentos, nas suas crônicas, ou *folhetins*, *revistas* ou *conversas* como denominava seus textos, via-se às voltas com o assunto da dificuldade de redigir uma crônica. Após tratar de assuntos como leis, a falta de asseio do passeio público, o comportamento das pessoas, o agora cronista provoca o leitor:

Aposto, porém, que a essa hora já o meu respeitável leitor está torcendo a cabeça em forma de ponto de interrogação, para perguntar-me se pretendo escrever uma revista hebdomadária sem dar-lhe nem ao menos uma ou duas notícias curiosas. (ALENCAR, 1854, p. 34-35, *apud Folha de S. Paulo*).

Depois de todo este preâmbulo, é necessário que conte aos meus leitores os acontecimentos notáveis da semana.

Todos os reduzem a um dia (*o sábado*), a um acontecimento (*a chegada do pacote*), e a uma notícia que anda de boca em boca e de jornal em jornal. (ALENCAR, 1854, p. 125, *apud Folha de S. Paulo*).

Os fragmentos esclarecem que quando Alencar começa a escrever no *Correio Mercantil*, o público já tinha alguma noção do que era um folhetim e como deveria proceder seu escritor, conceito adquirido provavelmente nas leituras dos folhetins de Otaviano. Deste modo, não resta senão a Alencar tratar de mais um assunto, talvez o preferido de seu público, as notícias vindas da Europa, de que ele chama “curiosidades” e que chegavam a cada quinze dias desembarcados dos pacotes europeus.

Apesar de a literatura romântica estar ainda em seus primeiros passos rumo à consolidação literária enquanto movimento instituído, muito próximo de sua gênese neste momento, o agora folhetinista Alencar sabe haver um costume jornalístico, um

procedimento a ser seguido pelo cronista para atingir seu público e dar continuidade ao sistema literário que dava seus primeiros passos.

Portanto, cumpre seguir as regras, o que estava estabelecido, tanto para dar continuidade como para romper com o primeiro grupo de homens de letras visto como tais pelos poucos leitores brasileiros. Este momento para Alencar era ainda o de reverenciar, reconhecer em seus pares um modelo válido, para depois se impor como inovador e reformador da literatura nacional. Primeiro, o reconhecimento dos pares e em seguida a busca da autonomia, sua enquanto escritor e do próprio campo artístico, que ao proporcionar o diálogo de Alencar com o que já havia produzido o primeiro grupo romântico começa a criar e ditar as regras para garantir a *continuidade ininterrupta da literatura brasileira* em seu frágil sistema literário. O momento ainda era o do reconhecimento mútuo e não o da concorrência. Tanto que Alencar ao tratar em uma de suas crônicas do periódico literário recém-inaugurado, *O Brasil Ilustrado*, afirma: “Em tudo isto, pois só temos a lamentar uma coisa, e é que o novo periódico literário, que promete tanto, tenha ido procurar redatores tão ignorados e obscuros, deixando de parte os verdadeiros Otavianos, Porto Alegres e Torres Homem. (ALENCAR, 1854, p. 64)”.

Esse reverenciamento é significativo, Porto Alegre e Torres Homem fazem parte do primeiro grupo de românticos engajados a um ideal de nação, de pátria. Ajudam a fundar a *Revista Nitheroy* e mantêm a literatura nacional em seus primeiros passos em pleno vigor, participando ativamente de projetos literários neste Brasil em busca da consolidação das letras nacionais.

Alencar como cronista é sábio em suas afirmações e elege aquelas figuras conhecidas do público para elogiá-las. No entanto, uma das personalidades deste grupo será veementemente atacado por *Ig*, seu pseudônimo, para atacar Magalhães, o que mostra o respeito que este tinha junto a seus pares, e também junto aos leitores empolgados com o poema da nacionalidade brasileira.

Mas a tarefa neste momento é dissecar a figura do futuro romancista em sua atividade semanal de crítico, jornalista e cronista. No folhetim do dia 29 de outubro de 1854, são tratados os seguintes assuntos: “O passeio público. A flânerie. A limpeza da cidade e a Câmara municipal. Desembarque na Criméia. Um fenômeno teatral”. Esta pode ser uma das crônicas que auxilie o estudioso do gênero no Brasil a entender o

processo de escrita de José de Alencar. Os assuntos tratados neste folheto mostram a perspicácia do escritor em dar unidade ao diverso da “revista semanal”.

Em primeiro lugar, há comentários sobre o “passeio público” e o estado de abandono em que se encontra, revelando ser o cronista um crítico da sociedade de seu tempo. Comentar fatos diários e que podem ser observados pelos leitores é fundamental, pois mostra ser a crônica um texto atual e em diálogo com as necessidades do leitor. Neste momento, inclusive, Alencar discute uma questão jurídica: de quem é a obrigação de cuidar do passeio público? Visto que este está em estado de abandono, não permitindo aos brasileiros “macaquear” os franceses como de costume.

Reside neste ponto a outra atitude do cronista: a de crítico dos costumes da sociedade. Em geral, costumam-se encontrar comentários de que Alencar foi um imitador dos franceses e que fez isso quase de forma inconsciente, pois tudo no Brasil respirava a França. Porém, o comentário que faz dessa postura imitativa dos brasileiros não é das melhores, pois afirma que a sociedade só copiava os maus costumes:

Nós que macaqueamos os franceses tudo que eles têm de mau, de ridículo e de grotesco, nós que gastamos todo nosso dinheiro brasileiro para transformarmo-nos em bonecos e bonecas parisienses, ainda não nos lembramos de imitar uma das melhores coisas que eles têm, uma coisa que eles inventaram, que lhes é peculiar; e que não existe em nenhum outro país a menos que não seja uma pálida imitação: a *flânerie*. (1995, p.30)

A *flânerie* pelo que se observa em José de Alencar seria uma maneira de a sociedade fluminense conhecer melhor sua cidade. Caminhar por ela, saber o que há nas ruas, conversar com as pessoas, observar as belezas da cidade, que ironicamente estão escondidas pela sujeira encontrada no passeio público e que o cronista cobra das autoridades uma postura para melhorar essa situação rapidamente. Em suma, imitar os franceses no que eles têm de bom, neste contexto seria quase impossível, haja vista o governo não tomar uma providência para tornar o ambiente mais limpo e agradável como prometia com as reformas, que pelo que parece estavam demorando.

Assim, o cronista cumpre seu papel social, o de criticar de modo tênue a situação de abandono público dos bens do país, e também o costume de uma sociedade que adora “macaquear os franceses” em tudo o que eles têm de mau. Na linguagem de Alencar a alta sociedade brasileira era uma imitação grotesca dos maus costumes

franceses, pois imitava sem crítica, sem selecionar o que era bom ou ruim. Será que nesse momento já se começa a configurar nos textos do futuro romancista o caráter nacional?

Em outras crônicas de Alencar nota-se uma preocupação em explicar o gênero e sobre o que este deveria tratar. Quanto ao termo folhetim, este era definido como conversa, revista, artigo. É importante lembrar que na série de textos expostos na coluna intitulada *Ao correr da pena* o escritor nunca chamou seus textos de crônicas, pois é o momento quase da gênese deste gênero no país. Percebe-se, sim, uma preocupação em entender o caráter desta forma textual, decorrendo deste contexto seus diversos nomes sem chegar a uma conclusão sobre que título dar.

É possível ainda depreender outras características da crônica alencariana. Esta pode tratar de assuntos banais: como a limpeza pública, peças de teatro, mortes, máquinas de costura, pezinhos de moças, religião, acontecimentos públicos, falsificadores de moedas, falsificadores de mulheres, a arte de chorar, falar de si mesmo. Também dirigir-se ao leitor, melhor leitoras, é fundamental, pois estabelece um diálogo, um tom de conversa banal que ajuda o cronista a se tornar mais íntimo de seu público.

Além disso, falar sobre falta de assunto, que é como se pode ver, o antigo assunto da crônica também está presente em Alencar: “Estou hoje com bem pouca disposição para escrever. Conversemos. A conversa é uma das coisas mais agradáveis e mais úteis no mundo.”(1995, p.90).

E ao final Alencar retoma o fio da crônica como se tentasse desvencilhar desta fuga da falta de assunto:

Já era tempo.

Vem de novo, minha boa pena de folhetinista, vamos conversar sobre bailes e teatros, sobre essas coisas agradáveis que não custam nada a escrever, e que brincam e sorriem sobre o papel, despertando tanta recordação mimosa. (1995, p.97).

Todo este processo de escrita é uma estratégia consciente em José de Alencar que lida com o texto do folhetim da maneira que mais lhe agrada, jogando com o leitor para demonstrar que domina o assunto. Em síntese, o escritor sempre se mostra como uma autoridade da forma textual que maneja no jornal. Como afirma Afrânio Coutinho: “A Alencar não escapavam os problemas técnicos”. (1959, p.63)

Esta atitude discursiva de se exibir ao leitor como o especialista da forma literária em que escreve foi uma constante na obra de José de Alencar, este sempre se coloca como o inovador das letras pátrias, aquele que possui o dom de introduzir na literatura nascente inovações necessárias para o progresso literário brasileiro. Pierre Bourdieu considera este processo como algo fundamental rumo à autonomia do “campo artístico”, uma vez que este só se autonomiza, à medida que desenvolve um vocabulário próprio, um jargão de grupo que permite a um determinado círculo se manter na comunhão entre os usuários de uma mesma técnica. A linguagem também é um instrumento de afirmação do campo artístico. Forçar a linguagem é obrigar todos os pares a usar os mesmos códigos de significação:

Afirmar o primado da maneira de dizer sobre a coisa dita, sacrificar o “assunto” antes do sujeito diretamente à demanda, à maneira de abordá-lo, ao puro jogo das cores, dos valores e das formas, forçar a linguagem para forçar a atenção à linguagem, constituem procedimentos destinados a afirmar a especificidade e o caráter insubstituível do produto e do produtor, dando ênfase ao aspecto mais específico e mais insubstituível do ato de produção artística. (BOURDIEU, 2001, p.111.)

A produção literária de Alencar publicada nas notas de rodapés dos jornais está cheia destas estratégias discursivas para dar um caráter artístico à crônica e de folhetinista, em outras palavras, de escritor, para quem a produz. “Não há nada como ser folhetinista”, afirma o cronista que comenta o fato de todos os dias entrar na casa das leitoras sem pedir licença. Em outra crônica ao tratar de “máquinas de coser” dirige-se a literatos e poetas que podem julgar o tema da crônica como algo indigno da literatura. Esta procura pela autoridade literária é freqüente, é esta a porta pela qual entra o escritor cearense na literatura romântica, destronando os antigos e se colocando como solução para o sucesso da literatura de seu tempo. Basta lembrar o episódio de *A Confederação dos Tamoios* em que assume ares de mestre para desbancar Magalhães.

Percorrido até aqui o caminho do folhetinista, justifica-se o início do capítulo com a apresentação do primeiro grupo de intelectuais brasileiros que fundou a revista *Nitheroy*, pois foi Gonçalves de Magalhães a vítima final de José de Alencar para, enfim, adentrar as portas do círculo literário como o grande escritor do romantismo, intitulado-se aquele que tinha a chave para a inovação das letras nacionais. Cria-se a situação de que ou os escritores estavam ao lado de Alencar ou de Magalhães.

Estabelecia-se neste momento a “continuidade ininterrupta” de que argumenta Candido no processo de formação do sistema literário no país.

Quando da polêmica das cartas sobre a *Confederação dos Tamoios*, Alencar havia assumido a redação do jornal *Diário do Rio*, pois um corte feito por Moniz Barreto num de seus folhetins do *Correio Mercantil* o desagradou e no mesmo dia deixou o jornal. Logo assume o *Diário* que estava quase falido e se empenha de todos os modos para reerguê-lo. Era uma espécie de faz tudo, muitas das vezes, como afirma Luís Viana Filho(1979), escreveu quase todos os artigos do jornal.

Neste momento Alencar ainda era pouco conhecido e precisava de mais visualidade. Mesmo sendo o folhetinista do *Correio* não havia atingido a fama de grande romancista nas rodas literárias. O reconhecimento após a polêmica criada em torno do poema de Magalhães, que protegido pelo Imperador publica seu livro e fica aguardando os aplausos. No entanto, surge nas páginas do *Diário* um tal de *Ig*, que resolve desmontar o poema da pretensa nacionalidade brasileira.

O ataque é tão contundente e mostra tanta autoridade que num primeiro momento ninguém se anima a revidar o autor das cartas. A polêmica foi durante o Romantismo brasileiro uma espécie de motor das paixões dos poetas e escritores da época. Tudo era motivo para polemizar e nestes momentos surgem os partidários dos polemistas, o que ajuda a movimentar a pequena intelectualidade emergente do país e fazer conhecidos jovens talentos que almejavam as letras.

No entanto, o silêncio dos primeiros dias preocupava profundamente *Ig*. Luís Viana Filho comenta:

A crítica, segundo informa Machado de Assis, ocupou a atenção da cidade durante longos dias, objeto de réplicas, debates, conversações. Mas, embora, causasse sensação, as “Cartas”, inicialmente, não foram refutadas. E, havendo imaginado suscitar ‘uma dessas polêmicas literárias’, o silêncio magoou Alencar. Ainda uma vez mais o mundo o feria, parecendo dar-lhes suas costas, a alma sensível sofreu terrivelmente. Certamente, não era esse o mundo idealizado. Em 5 de julho, ao publicar a quarta “Carta”, ele não conteve um desabafo: sentia-se nostálgico, e anunciava retornar ‘se o *spleen* com que estou não continuar’ (p.60, 1979).

No entanto, pouco tempo depois, entram em defesa do poeta vários amigos. Porto Alegre é o primeiro, depois seguem o próprio D. Pedro II, sob o pseudônimo de outro amigo do poeta, e em seguida Monte Alverne. De acordo com os críticos, todos

estes sem muitos argumentos para desbancar a crítica de Alencar. Não demora e surgem as primeiras desculpas dadas ao Imperador para não defender Magalhães. Alexandre Herculano, Varnhagen e o próprio Gonçalves Dias, que devia favores ao imperador, esquivam-se. Era a vitória que o futuro romancista cearense esperava.

Ubiratan Machado comenta a posição de Alencar frente aos seus possíveis contendores:

Vaidoso ao extremo, impaciente e inconformado com a qualidade e o volume das críticas à sua obra, irritado com a menor restrição, Alencar foi inflexível como crítico na série de artigos sobre a *Confederação dos Tamoios*. Duro como diamante no desbaste à obra de Gonçalves de Magalhães, demonstrou, porém, um cabedal de conhecimentos, um bom senso, um gosto apurado e um brilho de expressão que constituíam admiráveis dons para o cultivo do gênero. (p.234, 2001)

Alencar luta com as armas que possui. Um pouco irritadiço e orgulhoso ao extremo para aceitar o silêncio ou a crítica às suas ideias, passa a estudar muito, dedica-se ao seu projeto de ser reconhecido como literato respeitado nas rodas literárias. Na linguagem de Bourdieu está estabelecido o clima de tensão que um campo artístico precisa para se manter vivo e na ótica de Candido a movimentação tão necessária à continuidade do sistema literário brasileiro. Dos jornais surge aquele que seria o centro da literatura romântica por longos anos, em outras palavras, de um meio de publicação mais popular começa a consagração do romancista que vai ocupar as estantes nas livrarias de Garnier e Paula Brito.

Inicia-se a luta entre os literatos, as discussões e disputas que movimentam o campo literário nascente. Não há mais um único centro, mas centros que emergem das margens e buscam o reconhecimento dos profissionais que atuam na mesma área. Assim, não há amigos, mas um público que concorre entre si. A preocupação não está mais apenas com o campo externo, ou seja, os leitores comuns, mas se busca o reconhecimento do pares, o público especializado que mantém viva a produção literária no país. “Afora os artistas e intelectuais, poucos agentes sociais dependem tanto, no que são e no que fazem, da imagem que têm de si próprios e da imagem que os outros e, em particular, os outros escritores e artistas, têm deles e do que eles fazem.”(BOURDIEU, p.108, 2001).

Fica fácil imaginar então porque Alencar se desespera com o silêncio da crítica nascente. Promete não escrever mais sobre o assunto, que há um clima de *spleen*, pois sabia que no fundo as opiniões de aceitação ou refutação eram muito importantes, sem elas não haveria polêmica nem reconhecimento artístico. A debandada do grupo do Imperador gabarita o jovem escritor a continuar no campo das letras. Agora com o peso de ditar as regras deste, uma vez que atrai a si dois olhares: o do público leigo e dos poucos especializados que havia no Brasil naquele momento, o que torna sua posição ainda mais frágil.

Desta maneira, não surge apenas o literato, mas também o crítico literário, que usa uma linguagem que se pressupõe especializada, apontando defeitos de composição no poema de Magalhães. É como se o campo literário brasileiro começasse a formar suas bases e consolidar uma linguagem crítica que não apenas elogia, mas observa a obra em questão. Esse processo de especialização da linguagem do campo é fundamental. Para Bourdieu:

Afirmar o primado da maneira de dizer sobre a coisa dita, sacrificar o “assunto”, antes sujeito diretamente à demanda, à maneira de abordá-lo, ao puro jogo das cores, dos valores e das formas, forçar a linguagem para forçar a atenção à linguagem, constituem procedimentos destinados a afirmar a especificidade e o caráter insubstituível do produto e do produtor, dando ênfase ao aspecto mais específico e mais insubstituível do ato de produção artística. (BOURDIEU, p.111, 2001)

O jogo não está circunscrito à obra de arte em si, mas aos seus produtores, na medida em que estas peças artísticas (folhetins, poemas, contos, novelas, romances, peças de teatro, etc.) são de certo modo representações de mundo a partir da visão do artista. Assim, a crítica de Alencar mostra como ele pensava o poema nacional no contexto de independência a afirmação de uma identidade própria. Além de ditar as normas de como deveria ser a epopéia nacional, estava conjuntamente afirmando aos leitores que tinha em mãos a fórmula da literatura americana. Mais do que desbancar a Magalhães, o futuro romancista projeta seu caminho nas letras do país.

Com o caminho preparado ou pelo menos anunciado nas páginas dos jornais, Alencar introduz nos rodapés de seu *Diário*, ao final de 1856, o folhetim *Cinco Minutos*, “romancete” publicado em poucos capítulos para presentear os assinantes do jornal. O êxito foi mais do que o esperado e mais pessoas também reclamavam o direito

a um exemplar. Esta publicação do escritor saiu anônima, alimentando mais a curiosidade das pessoas sobre quem era o autor. Luís Viana Filho registra a satisfação do jovem escritor: “Tinha leitores e espontâneos, não iludidos por falsos anúncios. Os mais pomposos elogios não valiam, e nunca valerão para mim, essa silenciosa manifestação, ainda mais sincera nos países como o nosso de opinião indolente. (p. 69, 1979).

Porém, nota-se nesta fala de Alencar um certo ressentimento com o público leitor que tinha em mente – os críticos – revela-se feliz com o público dos jornais, porém falta a crítica, claro que parca naquele momento, manifestar-se, escrever o que pensa de seu folhetim. Apesar do silêncio alegado, inicia a publicação de a *Viuvinha* que tem como sempre boa acolhida dos assinantes do jornal. Mais adiante quando faz a edição em livro, os dois romancetes saem juntos numa mesma edição e continua até o século XXI, nas edições escolares, da mesma maneira, ou seja, sempre num único volume.

O romancista começava a despontar e apresentar seus primeiros trabalhos. A ausência de seu nome na publicação do jornal ajudou a aumentar a curiosidade sobre quem era o autor. Talvez uma estratégia de marketing para época, se é que se permite usar o termo, no entanto surtiu efeito. Raimundo de Menezes ao escrever a biografia de Alencar afirma que pairava uma dúvida sobre a identidade do autor, até um político da época foi apontado como o possível dono dos romancetes, o qual não se sabe o porquê não negava nem assumia, aumentando mais a curiosidade. A anedota ilustra bem como o sucesso desejado pelo romancista estava às suas portas, faltavam seus companheiros de letras.

O caminho estava traçado, logo inicia a publicação de *O Guarani*, que segundo os críticos e os biógrafos foi um sucesso de público. As pessoas disputavam o folhetim, reuniam-se em rodas para que alguém pudesse ler o capítulo saído em folhetim. Discutiam sobre as personagens e as moças se embalavam nos amores de Ceci e Peri. Chega-se a comentar que durante a publicação de *O Guarani* (1857), Alencar escreveu para um jornal do sul que pirateava a sua produção, publicando quase que concomitantemente o sucesso das páginas fluminenses. Parece que o romancista conseguiu atingir seu alvo, era um dos atores que movimentava intensamente a vida literária de seu país, em outras palavras, assumia o principal papel nas letras no Brasil.

Machado de Assis ao escrever a crítica sobre *O Guarani* comenta a postura de Alencar como aquele que movimenta e altera o rumo das letras nacionais, não importando quem eram seus antecedentes ataca, critica e mostra seu talento:

Em verdade, Alencar não vinha conquistar uma ilha deserta. Quando se aparelhava para o combate e a produção literária, mais de um engenho vivia e dominava, além do próprio autor da *Confederação*, como Gonçalves Dias, Varnhagen, Macedo, Porto Alegre, Bernardo Guimarães; e entre esses posto que já então finado, aquele cujo livro acabara de revelar ao Brasil um poeta genial: Álvares de Azevedo. Não importa; ele chegou, impaciente, ousado, criticou, inventou, compôs. As duas primeiras narrativas trouxeram logo a nota pessoal e nova; foram lidas como revelação. Era o bater das asas do espírito, que iria pouco depois arrojado até as margens do Paqueta. (p.42, 1955. publicado originalmente em 1888)

Alencar não temia os concorrentes, na verdade, precisava deles, de oponentes que permitissem mostrar seu talento e reinar na nova ordem literária do dia. Então, o fato de já haver escritores consagrados pelos círculos literários brasileiros propicia um salto maior, que não deixou escapar quando saiu do *Correio Mercantil* para assumir as páginas do *Diário do Rio*, agora como redator-chefe. Sempre avesso ao pretenso silêncio da crítica e às críticas quando as recebia não titubeou nem uma vez para entrar em polêmicas e responder nos jornais, defendendo seus romances.

O teatro também foi um dos palcos em que atuou o romancista. Sabia ele que o público lotava as salas teatrais, que estas haviam se tornado espaços da vida cultural intensa em que mergulhara o Rio de Janeiro. No texto “O Rio de Janeiro e a Unidade da Literatura”, Afrânio Coutinho dedica algumas linhas ao papel do teatro na vida intelectual do século XIX:

Um fator de intensificação da vida intelectual do Rio de Janeiro, durante o império, foi o teatro, cuja imensa voga é uma das características da época, tal como testemunham José de Alencar, Macedo e Machado de Assis. O teatro de S. João, o Teatro Provisório, o S. Pedro de Alcântara, o Ginásio Dramático, o Lírico, e outros foram palco de uma intensa vida teatral, representando desde a alta comédia e a ópera, até as revistas e as peças brejeiras, de companhias estrangeiras. Os autores nacionais também se fizeram encenar desde 1840, com Martins Pena, Alencar, França Júnior, Artur Azevedo, e outros. (COUTINHO, publicado originalmente em 1959, p. 78)

Excelente observador e frequentador dos teatros, Alencar havia percebido que as salas mais lotadas eram as que representavam peças estrangeiras, as “brejeiras”, e achou ser possível levar as pessoas, principalmente as mulheres, ao riso “sem fazer corar”, nem usar a malícia presente nas peças a que assistia. De modo que o escritor, agora como dramaturgo, lança-se no mundo do teatro.

A consagração junto ao público vem ainda no ano de 1857 e os dissabores também. *Rio de Janeiro Verso e Reverso*, *A noite de São João*, *Demônio Familiar*, *O crédito* e *Asas de um anjo* são todas escritas no mesmo ano. Em quase todas as peças, Alencar foi ovacionado pelo público, que o aplaudia em pé. No caso de *Demônio Familiar*, até o Imperador esteve presente e foi homenageado pelo dramaturgo.

Mas com *O crédito* os problemas começam a surgir. Joaquim Heliodoro recolhe a peça para os bastidores, pois como estava cheia de conceitos e era monótona, o público não atendeu ao nome que até aquele momento havia sido tão aplaudido. Desencantado, Alencar resolve escrever sua última peça e se retirar do cenário.

O nome da peça era *As asas de um anjo*, o tema da prostituta regenerada, inspirado pela *Dama das Camélias*, de Dumas atraía o escritor de modo que colocou o texto à prova no Conselho do Conservatório Dramático. O parecer foi elogioso e a peça recomendada à representação. Pelo que se percebe o dramaturgo rapidamente angariou o respeito dos críticos de teatro no Brasil.

Em poucos dias iniciaram os ensaios, a parte mais polêmica estava no quarto ato quando o pai encontra a filha num prostíbulo. Este episódio foi o germe da discórdia e da censura que cairia sobre Alencar logo na segunda representação. No dia 17 de junho de 1858, a polícia intervém, impedindo que a peça voltasse ao palco. Isidro Borges Monteiro, subdelegado de polícia classifica a representação de imoral nos “pensamentos e nos lances” (VIANA FILHO, p. 86, 1979). Abre-se um processo contra a peça *Asas de um anjo*, do qual Alencar se defenderá nas páginas do jornal como de costume:

Cumpre-me porém, declarar, escreveu, que recebi a notícia que transmito ao público sem emoção nem abalo, com a mais profunda indiferença. Em outras circunstâncias ele me alegraria, como também deviam alegrar-me as censuras e acusações de imoralidade dirigidas contra a comédia; porque tudo isso não será outro resultado senão excitar a curiosidade pública, e dar a uma composição sem merecimento o estímulo, o sainete do *fruto proibido*. Mas atualmente essa popularidade artificial que a ordem da polícia dará à minha obra já não me lisonjeia; de volta às minhas lides de advogado, as veleidade literárias passaram e o pequeno rumor que elas pudessem

fazer não seria capaz de distrair-me de outros estudos; apenas delas me restam as lembranças do prazer que sentia quando via a minha idéia surgir como um gérmen imperceptível, crescer e materializar-se numa criação; paternidade do espírito, gozo supremo da inteligência, que só compreendem aqueles que escrevem.

.....
 Reconheço na polícia o direito de proibir a representação de qualquer peça; mas o que não reconheço é o direito de mandar reconsiderar uma obra, na qual eu, seu autor, não consinto que se mude uma palavra, uma letra, uma vírgula. A minha comédia ficará como está; e espero em Deus que durará algum tempo mais do que a memória de certas nulidades éticas de orgulho e filáucia. (ALENCAR, apud. VIANA FILHO, p. 87, 1979)

Embora tenha recebido atenção do público e dos críticos do Conservatório Dramático favoráveis à sua peça, há uma nota de amargura e desprezo pelo trabalho da polícia que se intrometeu onde não tinha base teórica para criticar. Alencar desejava a atingir a crítica de seus pares e não de policiais desocupados, cheios de falsos pudores, uma vez que nos teatros brasileiros a *Dama das Camélias* havia sido bem recebida. Começa aqui a seleção de quem são os homens de letras no Brasil, nem todos podem opinar ou não se dá esse direito a quem não domina a linguagem e a teoria do teatro. É bom ressaltar que Alencar sempre se dedicou muito a estudar o que iria escrever, no caso do teatro, afirma ser o seu modelo a escola de Molière, aperfeiçoada por Alexandre Dumas Filho.

Sempre cercado das teorias e dos modelos que procurava seguir, era difícil na sua época encontrar quem pudesse contestá-lo à altura, de forma que sempre se colocava como o inovador das letras brasileiras em tudo o que fazia. Com o teatro não foi diferente, achava que era necessário “fazer rir sem corar” e que ainda não havia no Brasil um teatro independente que se pudesse qualificar como tal.

R. Magalhães Júnior em estudo introdutório à peça *Demônio Familiar* destaca esta postura agressiva de Alencar na busca de ser o melhor escritor de seu tempo em todos os aspectos. “Seu desejo era, então, já mais destro, sobrepujar tanto Martins Pena como Joaquim Manuel de Macedo.”(2005, p.14). Na sequência e para não deixar dúvida alguma o crítico afirma:

José de Alencar já ingressou no teatro com um propósito definido, armado de uma teoria. Não escrevia por escrever. Escrevia com o intuito de melhorar o teatro de seu tempo. Ao contrário dos outros, resistiu à facilidade. Não quis ir de encontro ao gosto da época,

conquistando popularidade graças à risada e ao aplauso fácil. (MAGALHÃES JÚNIOR, 2005, p.15).

Como nas demais áreas do âmbito literário, a atividade dramatúrgica de Alencar é precedida de comentários que ressaltam a necessidade de impor uma renovação ao teatro no Brasil, não se queria apenas dar continuidade ao que já existia, mas sim inovar, criar uma forma mais adequada ao público brasileiro, pois este apenas aplaudia com entusiasmo as peças estrangeiras e desvalorizava o teatro nacional, assim há uma proposta para nacionalizar o teatro, visto que a geração anterior não conseguiu. Nas próprias palavras de Alencar, em resposta a Joaquim Nabuco, pode-se observar como o autor vê a situação do teatro nacional no século XIX:

Quando comecei estes artigos era minha intenção suscitar algumas idéias acerca da regeneração do nosso teatro ou antes de sua criação, pois nunca tivemos; nem alguns esforços individuais constituem uma literatura dramática.

Pensei melhor, porém. As mágicas e espalhafatos que se dão na cena fluminense, em todo caso são um esboço do teatro brasileiro, de que sem eles não existiria vestígios. Em vez de desacreditá-los, devemos animá-los; e fique à boa sociedade o vexame de seu atraso.

O povo tem um teatro brasileiro; a alta classe frequenta os estrangeiros.(ALENCAR, 1978, p. 42).

Realmente, José de Alencar postula o seu lugar de primazia no campo literário brasileiro do século XIX. O autor sugere até mesmo a criação do teatro nacional e não “regeneração”, pois em sua visão o Brasil não havia ainda desenvolvido esta técnica da dramaturgia, para ele há apenas “mágicas”, “espalhafatos” que servem de um pequeno esboço do que viria a ser o “vestígio” da arte teatral, acrescentando ao final o gosto europeizado do público desejoso de peças estrangeiras. Mas se não há teatro brasileiro, a quem o autor reclama a falta de atenção? A ele mesmo, pois já havia escrito peças de teatro como *Rio de Janeiro Verso e Reverso*, *A noite de São João*, *Crédito*, *Asas de um anjo*, *Mãe*, *O demônio familiar*, *O Jesuíta*, este inclusive tema de algumas das polêmicas entre Alencar e Nabuco, as quais aquele tinha na conta de ser o verdadeiro teatro nacional.

5- Salões e Livrarias

Engana-se quem acredita ter sido a vida literária nos primórdios da formação da identidade nacional apenas um debate em páginas de periódicos. Em grande parte o jornal foi um veículo de informação precioso na gênese da vida intelectual brasileira, no entanto, a agitação se estendia às ruas, às esquinas, ao comércio, às padarias e às livrarias que começavam a se proliferar pelas ruas do Rio de Janeiro. Foi comum em festas, saraus e aniversários ter presentes escritores, poetas, compositores a passear pelas salas. Eles enriqueciam os ambientes com suas graças, declamações e debates da vida literária.

É uma espécie de *Belle Époque* romântica, na qual os jovens literatos tinham de estar presentes. Neste contexto, começam a crescer o número de salões literários, organizados para receber os escritores e estimular o ambiente intelectual. A literatura e a música passam a ser bens simbólicos, para um público ávido em consumir folhetins, romances, poemas e dedicatórias em álbuns de família, nos quais era um luxo ter a composição de algum novel escritor.

Em *Vida literária no Brasil durante o romantismo*, Ubiratan Machado comenta a existência de treze salões literários no país, a grande maioria no Rio de Janeiro. Por estes salões passaram os escritores mais importantes do Romantismo, contando com a presença, em muitos deles, de Machado de Assis e José de Alencar. Estes dois estavam sempre muito próximos a conversar, afinal de contas, para se estabelecer no sistema literário, que estava em pleno desenvolvimento no país, havia de se pagar a taxa de reconhecimento dos valores que a política interna do campo literário postula ao iniciar sua consolidação, e com certeza, na década de 1850, o romancista cearense era o mais importante destes agentes que garantia a negociação com outros românticos sobre os caminhos literários do país. Há entre os dois aquilo que Pierre Bourdieu chama de: “o reconhecimento mútuo da legitimidade, pacto provisório de não-agressão ou acordo duradouro mas somente possível entre agentes que não se encontram colocados em situação de concorrência direta [...]” (p. 172, 2001).

Neste contexto, os salões criam o ambiente necessário para a produção literária, garantindo também uma grande proximidade entre os pares que concorrem entre si pela atenção do público presente nestas festas regadas à comida e poesia. Discutia-se política, literatura, além das músicas e declamações de poesia, como tão bem descreveu Joaquim Manuel de Macedo no capítulo “Sarau” em seu romance *A moreninha*.

O primeiro salão(1842-1865) de que se tem notícia é o de Miguel Calmon du Pin e Almeida, o marquês de Abrantes, que com sua esposa Maria Carolina recebiam no palacete de Botafogo políticos, escritores, jornalistas e diplomatas. Este salão foi tão bem frequentado que chegou a ter uma segunda fase. Após a morte de seu esposo, a viscondessa de Abrantes, agora casada com Dr. Araújo Silva manteve o salão até sua morte. O mais ilustre frequentador foi Machado de Assis.

Outro salão que também teve duas fases – 1854 a 1865 e de 1865 em diante – foi o de Nabuco Araújo que contou com a presença de José de Alencar na primeira fase e com Machado de Assis na segunda. O terceiro salão foi o de Pereira da Silva que teve seu ponto alto entre 1850 e 1851, caracterizado pelo luxo. Devido ao caráter conciliatório deste homem, reuniu políticos saquaremas e luzias debaixo do mesmo teto.

Houve outros salões ainda. No Recife havia o salão de Francisco do Rego Barros que chegou a presidente da província. A presença mais marcante foi a de Maciel Monteiro. Em São Paulo, havia o salão da marquesa de Santos, no qual Álvares de Azevedo foi frequentador assíduo. Já em Salvador havia dois salões: o do conselheiro Pereira Franco e o do Rabino Isaac Amzalack, este tendo Castro Alves como participante.

Além desses, outros menores também criavam seus grupos e neles se fechavam para as reuniões. Como o de Paulo Barbosa, mordomo da Casa Imperial que ficou conhecido como Clube da Joana e de fundo político, que, segundo os jornais da época, seus frequentadores manipulavam o Imperador. Cardoso de Menezes e Sousa organizou o seu salão para os amigos interessados em jogar gamão, assim como Justiniano José da Rocha fazia reuniões apenas para amigos. Ainda havia o da comunidade lusa comandado por Feliciano Castilho, ardoroso inimigo de Alencar.

Fora estes salões houve outro muito importante para o presente estudo. O salão de Francisco Otaviano, que esteve presente nos primeiros passos de Alencar na imprensa, era frequentado por vários escritores da época. Este espaço era predominantemente literário, mostrando o quanto a literatura conquistara seu espaço na sociedade. Ubiratan Machado registrou seus frequentadores:

Não havia escritor que não fosse, pelo menos uma vez, a essas reuniões. Entre os mais assíduos figuravam José de Alencar, Machado de Assis, Taunay, Joaquim Serra, Joaquim Manuel de Macedo, José Bonifácio, o moço, França Júnior, Melo Moraes Filho, Joaquim Nabuco, Tavares Bastos, Bernardo Guimarães, Franklin Dória,

Salvador de Mendonça, Pinheiro Guimarães, João Cardoso de Menezes e Sousa, Rosendo Moniz Barreto, Teixeira de Melo, Luís Guimarães Júnior, Quintino Bocaiúva e muitos outros. (p. 138, 2001).

A lista é grande, mas tendo em vista explicitar a política interna do sistema literário brasileiro ilustra bem como se formaram as primeiras “panelinhas de admiração mútua” e a concorrência entre seus pares. Alencar é o primeiro da lista, não por acaso seguido de Machado de Assis, que foi profundo admirador do romancista cearense e, posteriormente, crítico de sua obra, igualando-se e superando o companheiro de letras ao ponto de Alencar indicar Castro Alves para ser apreciado por Machado. Há ainda outros importantes como Joaquim Manuel de Macedo, acusado pelo autor de *O Guarani* de não ter criado o romance nacional, Bernardo Guimarães que ficou para a posteridade como autor de *Seminarista* e *Escrava Isaura*, Nabuco que estabeleceu polêmica com Alencar e, por fim, Quintino Bocaiúva que saiu em defesa da peça *Asas de um anjo*, do autor já citado várias vezes neste parágrafo.

A sensação é de um tom de redundância no parágrafo acima, porém revela o círculo que gira ao redor daquele que se tornou o centro da literatura brasileira no final da década de 40 e início dos anos de 1850: José de Alencar. Se há admiradores, também há os críticos, o sistema literário está em pleno movimento e continuidade, a tensão entre seus participantes ocorre a todo instante, concorrem a cada lance para serem considerados os mais importantes homens de letras no Brasil. Otaviano, fora seu papel de folhetinista, que exerceu no *Correio Mercantil*, nunca produziu obra de relevo, no entanto, foi político influente e ainda era genro do dono do periódico, o que tornava sua figura cobiçada pelos jovens intelectuais, ciosos de um espaço na imprensa do século XIX. Vale lembrar que foi Otaviano que apostou na figura do cearense Alencar, na época desconhecido do público.

Como sempre o autor de *O Guarani* não se dava por contente apenas em participar como espectador, queria ser agente do processo cultural que se desenvolvia a plenos pulmões. Por essa época, na Rua dos Arcos, o escritor também teve seu salão, exclusivamente literário, no qual recebia amigos aos domingos, em festas que tinham a cor da brasilidade como depõe França Júnior. Ali havia música, danças e jogos. Alencar não se permitiu estar fora de nada que o ambiente cultural romântico propiciara com seus costumes, tem-se, desta maneira, o homem de letras em toda a sua performance literária.

Outro costume dos românticos foi o de frequentar as livrarias que começavam a surgir. Logo após o expediente do trabalho público, por volta das três da tarde, os poetas e escritores se reuniam nos balcões e cadeiras existentes nelas. Ali discutiam literatura, as novidades do meio literário, do qual eles mesmos eram parte ativa, política, romances ou poemas que eram lançados no mercado, inclusive destes últimos, alguns eram compostos nos balcões do livreiro no calor dos debates.

Duas livrarias neste período foram constantemente frequentadas: a de Paula Brito e a do francês Baptiste Louis Garnier, esta instalada na Rua da Quitanda e depois na Rua do Ouvidor. Elas se tornaram ponto de encontro obrigatório entre os escritores da época. Machado de Assis em suas memórias relata que muitas vezes ficou a discutir sobre literatura com Alencar, ambos sentados às portas das livrarias.

Essa assiduidade toda dos escritores em algumas livrarias não está desprovida de interesses. Garnier se tornou o principal editor de alguns deles. Em pouco tempo, conquistou Alencar para o rol de seus editados. O livreiro fechou ótimos contratos com romancista: pela segunda e terceira edição de *O Guarani*, impressas na Europa, recebeu de Garnier 750\$000, no mesmo ano de 1863 contrata a segunda edição de *Asas de um anjo*, *O Crédito*, *Demônio Familiar*, *Mãe*, *O Rio de Janeiro Verso e Reverso*, *A Viuvinha*, *Cinco Minutos* e *Lucíola* por 850\$000. Ao final deste ano, o livreiro compra os direitos de editar *Diva* pelo valor de 250\$000 cada edição, pois este tinha em mente duas edições para o livro. No ano de 1865, o escritor fecha novo contrato com Ganier, agora para publicar *As Minas de Prata*.

Com tantos contratos assim, deduz-se que para Garnier comprar os direitos autorais dos romances de Alencar era bom negócio. Outra conclusão a que se pode chegar é de que o romancista tinha público garantido, ou seja, era lido ainda em vida. Por essa época e com a saúde já abalada, preocupava-o a posteridade, seria lido no futuro?

José de Alencar sempre reclamou do silêncio da crítica, que não o elogiava, fazia-se indiferente aos seus romances. Para muitos, apenas uma estratégia para ficar em evidência. Na verdade, o escritor não esperava que com o reconhecimento também viessem os ataques. Da mesma maneira que atuou contra Magalhães nas oito “Cartas” sobre a *Confederação*, também sofreu ataques de vários lados, os quais foram revidados ferrenhamente, defendendo sua obra e revelando os planos que traçara para registrar a literatura americana em seus romances.

Antônio Henriques Leal, Tobias Barreto e Sílvio Romero foram alguns dos críticos da época que tentaram abalar a reputação de José de Alencar. Todos sem muita insistência e método para analisar a obra do romancista. O ataque maior fora o do português José Feliciano de Castilho e Franklin Távora nas Cartas de Cincinato a Semprônio. Brito Broca na “Introdução Biográfica” de 1955 que precede *O Guarani* comenta:

José Feliciano de Castilho voltou-se, então, contra o romancista, numa série de panfletos em forma de cartas sob a assinatura de Cincinato e publicadas nas Questões do Dia. Era uma análise minuciosa da obra de Alencar, com o propósito malévolo de catar impropriedades, vícios de linguagem, erros de gramática, deslizes, lapsos, pequenezes. A essa tarefa veio associar-se um escritor brasileiro, Franklin Távora, com o pseudônimo de Semprônio, e ambos se empenharam no esforço renitente de desmontar a reputação literária do romancista. Esmiuçavam-lhe os pontos fracos e sobre estes faziam cargas impiedosamente. Quem ler hoje as cartas de Cincinato e Semprônio verificará que em muitos pontos os agressores de Alencar tinham razão. Mas submetido a idêntico processo de análise muito romancista poderá ter sua glória abalada. O que Castilho e Távora não reconheciam era o valor poético da prosa de Alencar, e na ignorância deste seria possível reduzir a um amontoado de peças defeituosas todo o arcabouço mágico. (p. 34, 1955).

Como se percebe Alencar esteve no centro das atenções literárias do Romantismo durante muito tempo. Para ser elogiado ou para ser criticado, o autor era o foco dos velhos escritores, presos a um preciosismo gramatical herdado da tradição portuguesa, e também dos novos escritores, desejosos de fazer fama literária sobre ele. O clima de tensão garante a continuidade ininterrupta da literatura e, conseqüentemente, do sistema literário em todo seu desenvolvimento, assim aos novos atores que entram em ação cumpre questionar a tradição existente e, neste momento, o nome da tradição que havia sido criada pelo próprio romancista era José de Alencar.

Antes de falecer, o romancista envolve-se em outra polêmica. Joaquim Nabuco a propósito da peça *O Jesuíta*, resolve fazer uma análise minuciosa da obra completa de José de Alencar, apontando-lhe os defeitos e qualidades, onde as houvesse. As cartas trocadas pelas páginas de *O Globo* vão de 22 de setembro de 1875 a 20 de novembro do mesmo ano. No periódico os dois escritores se enfrentam, muitas vezes descambiando para o ataque pessoal e fugindo do literário.

A esta altura, praticamente com a estética romântica esgotada em suas fórmulas e com as ideias estéticas do Realismo cada vez mais presentes, a literatura havia

alcançado o *status* de um bem cultural. Era consumida em jornais, revistas e livros. Os salões literários, as livrarias, os gabinetes de leitura, as padarias e redações de jornal, onde se discutiam literatura, garantiam que o sistema literário conceituado por Candido se consolidasse cada vez mais. O Brasil possuía uma literatura que servia de base às futuras tendências, podendo discutir seus autores e até mesmo refutá-los em preferência a outros. Havia uma crítica estabelecida, uma linguagem que buscava os instrumentos adequados para analisar o fenômeno literário no país.

Em grande parte, o responsável por este fenômeno no Brasil foi José de Alencar. A crítica afirma que o romancista foi o patriarca do romance nacional, realmente consolidando a forma iniciada por Macedo. No entanto, o mérito de Alencar não se reduz apenas ao romance nacional, deve-se pensá-lo dentro de duas perspectivas: a de fundador do romance americano no país e como o consolidador de um campo literário, no qual os autores estavam conscientes de que produziam uma literatura nacional, que fundavam uma tradição literária até aquele momento inexistente num Brasil atrasado pelos longos anos de colonização. Portanto, sem a figura ativa de Alencar, sem sua força criadora e sua luta por uma legitimação da literatura, talvez não se criasse durante o Romantismo uma base literária que serviu posteriormente para críticas ou elogios de quase todas as tendências literárias que surgiram no país. De certa forma, o Romantismo acabou perpassando quase todas as tendências literárias que vieram após ele, pois para negá-lo ou para retomá-lo é que muitas vezes este período literário do país foi chamado de volta à cena.

Como e porque sou romancista(1873) e “Benção Paterna”(1872) servirão de ponto de partida para analisar a força criadora de Alencar frente a seus pares, impondo, muitas vezes, a necessidade de se criar um romance de temática americana. Nestes dois textos, o escritor revela o que pensa da poesia a ser escrita na América e de sua própria obra dentro do contexto brasileiro.

Alguns críticos comentam a existência de um sentimento de americanidade nos escritores românticos, o que autoriza a presente tese a buscar os traços deste sentimento em José de Alencar, apresentando-o como um verdadeiro americanista na página do Romantismo brasileiro. Afrânio Coutinho afirma que:

A idéia central que norteia o pensamento contemporâneo no Brasil, - e idêntico fenômeno se observa nos demais países do continente, - é a da consciência de nossa “americanidade”, em consequência da qual procuramos valorizar a nossa em detrimento dos laços de dependência

à Europa, revendo inclusive pontos de vistas anteriores à luz desta noção. Desde o início, aliás, a “Idéia de América” consistiu nessa conquista de um local onde seria construída uma vida melhor para o homem que a ela viesse aportar. (publicado originalmente na *Revista do Arquivo Municipal, São Paulo*, Vol. CLXXXIV, ano XXXV, 201/220).

Justamente este lugar da construção de um novo homem que se vai explorar nos textos alencarianos, procurando verificar como o romancista redefiniu antigas posições e expandiu o conceito de literatura nacional a partir da consciência de uma americanidade que devia ser defendida pelos escritores da América. Portanto, os textos de Alencar serão estudados por meio desta perspectiva da defesa de uma literatura do continente americano, e como estes se constituíram num projeto de literatura continental e não apenas local, transformando o romancista não somente em fundador do romance nacional, mas também americano no Brasil.

6- José de Alencar: “americano para o que der e vier”

[...] sou americano de raiz e de fé. (Alencar em
polêmica com Joaquim Nabuco)

Hoje o sentimento de nossa autonomia é patente:
procuramos pensar por nós mesmos o país que é nosso,
no continente cujos problemas só nós sentimos e cuja
civilização só nós podemos construir. (Afrânio
Coutinho)

Alguns dos prefácios deixados por José Alencar permitem rastrear aquilo que seria o ideal de americanidade em sua produção literária. Neste momento, determinado como um sentimento de pertencer à América, e também de um ideal de compor a poesia americana. Esta seria derivada do próprio continente como aconselhava Ferdinand Denis. *Como e porque sou romancista*, “Benção Paterna” e trechos da polêmica com Nabuco, apesar de não serem estritamente literários, revelam o caminho percorrido pelo romancista para atingir este ideal de construir uma literatura americana.

Surpreende nestas produções a consciência do autor sobre seu papel desempenhado no desenvolvimento da literatura romântica no Brasil. Nada modesto, o autor coloca-se como aquele que se não fundou o romance americano no continente, ao menos no seu país é um forte representante, dando continuidade a uma tradição

americanista iniciada por Basílio da Gama e Santa Rita Durão. Além disso, alinha-se com outros autores do continente como Alonso Ercilla e James Fenimore Cooper, demonstrando que conhecia a literatura produzida na América.

Ocorre, portanto, a defesa de uma tradição americana que lidou com temas comuns como o índio e a natureza. Talvez considerados, na crítica literária do século XXI, como uma fórmula desgastada, a questão da origem própria, do idioma nacional, da natureza e do índio foram temas que preocuparam a intelectualidade nascente nos países que emergiam do contexto pós-colonialista.

Estes temas e a defesa de um ambiente cultural, que surgia na América, estão presentes nos textos de Alencar, sempre apresentando sua figura como o centro do desenvolvimento literário no país. Para este projeto, Alencar vai além da defesa de uma literatura pátria, sugere a existência de uma literatura das Américas, da qual ele é um de seus fundadores.

Orgulhoso como sempre, o romancista se tem em grande conta. Elogia-se, insinuando que sua figura poderia enriquecer o *Dicionário Bibliográfico*, de Macedo. Alencar acredita estar na origem da “infante literatura”, o que, na verdade, oculta em suas palavras o sentimento que tem de fundador de uma tradição:

Sabendo de seus constantes esforços para enriquecer o ilustrado autor do *Dicionário Bibliográfico*, de copiosas notícias que ele dificilmente obteria a respeito de escritores brasileiros, sem a valiosa coadjuvação de tão erudito glossólogo, pensei que não me devia eximir de satisfazer seu desejo e trazer minha pequena quota para a amortização desta dívida de nossa infante literatura. (ALENCAR, 1955, p. 60).

A escrita desta pequena *autobiografia* demonstra como no Brasil inexistia uma tradição de se estudar os autores do país, de modo que faltavam pesquisas sobre os romancistas e poetas, tendo estes mesmos que contribuir para a criação de um arquivo literário, do qual eles são parte viva desta história por se construir. O título de “infante literatura”, dado por Alencar à produção literária brasileira, está de acordo com os princípios postulados por Candido na sua *Formação da Literatura Brasileira*, que ao formular o conceito de *sistema literário*, para explicar o momento fundacional da literatura, enxerga no Romantismo a consolidação daquilo que até então era apenas sugestão de uma *literatura propriamente dita*.

Por se reconhecer como um dos fundadores do campo literário no país, o romancista coloca-se como escritor experiente que viu o interesse pelos livros crescer

no Brasil, mas se desiludiu com o ambiente literário que acenava com falsas glórias, sendo na prática: “o baço lampejo de um fogo de palha.”(ALENCAR, 1955, p. 60).

Alencar se considera o desbravador dos caminhos para a literatura brasileira, afirma em sua *autobiografia*, que quando ele surgiu, a imprensa nem sequer dava notícias de seus romances, ao contrário do momento em que Macedo lhe pede a contribuição para o *Dicionário Bibliográfico*. “Compare-se essa estrada tapeçada de flores, com a rota aspérrima que eu tive de abrir, através da indiferença e do desdém, desbravando as urzes da intriga e da maledicência.”(ALENCAR, 1955, p.71). Apesar da reclamação da ausência de comentários sobre sua obra na imprensa brasileira, o autor revela certo orgulho por ter sido iniciador de um campo intelectual ativo.

A pouca atenção dada aos seus romances também é vista como consequência de um período em que “a literatura era um artigo de luxo” e circulava menos. O país estava atrasado, a comunicação com a Europa era escassa e as obras literárias demoravam a chegar para alimentar o mercado brasileiro. Havia alguns gabinetes de leitura e “maior raridade de livrarias”, dificultando a formação de leitores no país, de modo que, embora, houvesse estudado a escola francesa e se preparado para produzir neste gênero – quem afirma é Alencar – faltavam leitores e consequentemente seus romances eram pouco lidos. Em outras palavras, o romancista se via como participante do surgimento da tradição leitora no país, uma vez que seus romances contribuíram para alimentar o nascente campo literário.

Esta pequena *autobiografia* alencariana é enriquecedora. À medida que o autor vai traçando seu perfil literário, ele apresenta suas fontes, os autores que leu e sua visão da literatura americana, como esta é e como deve ser sua continuidade. Quais são, então, seus modelos para uma literatura que represente seu continente? São três: Chateaubriand, a própria natureza americana e Cooper. Depois em polêmica com Nabuco, o escritor ainda traça uma espécie de micro-história literária americana citando outros nomes de autores americanos como ele.

Em forma de resposta a um jornalista da época – parece que o romancista sentia a necessidade de justificar suas posturas o tempo todo – que lhe perguntasse qual era o modelo da poesia americana em que se inspirava, Alencar responde:

Quanto à poesia americana, o modelo para mim ainda hoje é Chateaubriand; mas o mestre que eu tive foi essa esplêndida natureza que me envolve e, particularmente a magnificência dos desertos que eu perlustrei ao entrar na adolescência, e foram o pórtico majestoso

por onde minha alma penetrou no passado de sua pátria.(ALENCAR, 1955, p. 69).

O romancista é explícito ao afirmar quais são seus modelos: Chateaubriand e acima de tudo a natureza do continente, a qual ele foi testemunha de sua grandeza ao passar por ela na adolescência. Pelo declarar longo, que faz sobre o poder de inspiração presente na natureza, percebe-se haver em Alencar, na verdade, um modelo maior que são os desertos americanos que lhe permitem entrar no passado do país. Este não pode ser encontrado em autores estrangeiros, mas no próprio solo americano. O comentário do autor revela como ele conhecia a concepção de Ferdinand Denis sobre os modelos da poesia na América.

Nessas belas paragens, tão favorecidas pela natureza, o pensamento deve alargar-se como o espetáculo que se lhe oferece; majestoso, graças às obras-primas do passado, tal pensamento deve permanecer independente, não procurando outro guia que a observação. Enfim, a América deve ser livre tanto na sua poesia como no seu governo. (DENIS(1824), *apud* Guilhermino César, p.36, 1978).

Em *Como e porque sou romancista*, Alencar não deixa sombra de dúvida que segue os conselhos de Denis, observa a natureza, busca inspiração nesta para escrever seus romances e narra o passado do continente em formação após entrar em contato com o colonizador. Igual ao filho das matas se embrenhou pela natureza e dela tirou as descrições para compor a poesia americana. Em síntese, permitiu que seu pensamento se alargasse não apenas com leituras de escritores estrangeiros, mas usou a fonte que tinha a sua frente: a natureza.

Outro aspecto que deveria ser tratado pela literatura americana era a condição indígena após a chegada dos colonizadores. Sobre este fenômeno histórico, Alencar argumenta que há temas comuns aos escritores do continente, pois os índios foram destruídos pela “raça invasora” tanto nos Estados Unidos quanto no Brasil, diferindo um pouco em relação ao Peru e o México.

Consequência deste fenômeno histórico continental seria a proximidade existente entre os romances de Cooper e os romances do brasileiro. Assim, o romancista se defende da acusação de ser influenciado pela literatura indígena do estadunidense. Ambos escreveram sobre os índios por ser um tema comum à cultura americana. Então, na realidade, o brasileiro traduziu os anseios dos intelectuais do continente americano

em resgatar a cultura destruída pelos colonizadores. A partir deste raciocínio, Alencar chega à seguinte conclusão: “Assim o romancista brasileiro que buscar o assunto do seu drama nesse período da invasão não pode escapar ao ponto de contato com o escritor americano. Mas essa aproximação vem da história, é fatal e não resulta de uma imitação”(1955, p. 69).

A leitura de *Como e porque sou romancista* revela que o cearense não se considera o fundador do romance americano no continente, pois isto ficou a cargo de Chateaubriand e Cooper, no entanto, se os dois não houvessem existido o romance americanista “havia de aparecer no Brasil a seu tempo”. Da maneira que argumenta Alencar, afirmando existir uma ligação entre seus romances e os dois autores, naturalmente conclui-se que no Brasil somente ele pode ser o fundador do romance americano.

Portanto, Cooper e Alencar trataram do mesmo assunto indianista porque era comum à América a existência de povos indígenas antes da chegada dos colonizadores. Resgatar essa cultura era o papel de todo escritor americano. Com a diferença de que, segundo o romancista brasileiro, o estadunidense descreveu o índio do ponto de vista social, de maneira realista e sob um “aspecto vulgar”, enquanto em *O Guarani*: “o selvagem é um ideal, que o escritor intenta poetizar, despindo-o da crosta grosseira de que o envolveram os cronistas, e arrancando-o ao ridículo que sobre ele projetaram os restos embrutecidos da quase extinta raça”. (1955, p. 69).

Pode-se notar a constante postura defensiva do romancista em preservar sua obra de ataques que afirmavam ser ele um simples imitador de Cooper. Em primeiro lugar, porque ambos pertencem à mesma cultura, a americana, logo, os dois trabalham temas comuns ao continente a que pertencem. Em segundo, porque Alencar quer tirar de sobre o índio brasileiro a visão preconceituosa, presente nos textos dos cronistas coloniais, que haviam ridicularizado o nativo na América; para realizar tal intento poetiza sua imagem, construindo um ideal para representar a origem do povo americano.

Embora em sua pequena *autobiografia*, terminada com reticências, tenha apresentando Chateaubriand como um dos modelos para a poesia americana, que inclusive lhe serviu de inspiração no início de suas leituras, Alencar em outra ocasião nega este posto ao escritor. Ao debater com Nabuco o valor do romance *O Guarani*, o romancista declara ser: “um erro afirmar que Chateaubriand fundou uma poesia nova saída das florestas americanas”(ALENCAR, *apud* COUTINHO, 1978, p.94).

Apoiado em leituras de Sismondi, um dos primeiro teóricos estrangeiros que se voltou para registrar a literatura produzida na América, o romancista aponta Alonso Ercilla como o primeiro poeta que se inspirou “na musa americana” para compor *Araucânia*(1569 – 1590), inclusive desligando-se do classicismo para descrever os índios do Arauca.

Ao buscar mais argumentos e provas da existência de uma literatura das Américas, que não precisa mais olhar para fora do continente, apresenta Marmontel, autor dos *Incas*(1777), que segundo Alencar mostra belas descrições da natureza americana. Prova ainda haver uma linha temática seguida por todos os poetas e escritores do continente, apresentando a figura de Santa Rita Durão, autor de *O Caramuru* e Basílio da Gama de *O Uruguai*, como poetas americanistas, todos do século XVIII e que se voltaram para a América, buscando a inspiração para seus poemas.

De certo modo, o escritor brasileiro ao se defender de falta de originalidade busca resgatar a história da literatura americana, aqui, utilizada no sentido continental, uma literatura produzida por vários autores de países americanos. Veja que Alencar não se refere a hispano-americanos, porém a americanos, demonstrando ter convicção de que há uma América unida por ideais literários comuns. Não há a preocupação do romancista em explicitar a brasilidade de *O Guarani*, mas sua americanidade, sua irmandade com outros textos produzidos em todo o continente, assim mais que uma literatura brasileira há uma literatura americana que, apesar das diferenças regionais, liga-se por temas comuns como a natureza e o índio.

Para arrematar sua defesa, o escritor comenta: “Quando Chateaubriand publicou *Atala* em princípio deste século, a poesia americana já estava criada, até no Brasil; ele não fez mais do que dar-lhe o realce de seu talento”(ALENCAR, *apud* COUTINHO, 1978 p. 94). Realmente, para o romancista cearense, existe uma poesia americana, da qual até o Brasil contribuiu para sua construção, talvez por meio de Basílio da Gama e Santa Rita Durão no século XVIII e indubitavelmente com ele mesmo – Alencar – e seus romances indianistas no século XIX.

A resposta a Joaquim Nabuco demonstra toda a consciência do autor sobre o estágio em que vive a literatura americana durante o romantismo. Assume o tom profético e proclama que:

Mais cedo que outros países, o império americano possuirá uma literatura opulenta que ofusque este período embrionário; mas estou convencido de que minha pátria no seu apogeu não esquecerá o modesto nome dos primeiros, embora toscos obreiros, que trabalharam para este grande monumento nacional. (ALENCAR, *apud* COUTINHO, 1978, p.100-01).

A defesa de uma literatura americana é cheia de entusiasmo, certo de estar contribuindo para esta formação, mesmo que sem lapidar o material literário, espera ser lembrado e ter reconhecido seu papel de fundador de um romance americano no país. Percebe-se que Alencar sabe de sua importância na movimentação da literatura nascente. Há de se lembrar que essa defesa americanista ocorre nas páginas do jornal *O Globo* entre setembro de 1875 a novembro do mesmo ano. Isto faz pensar que mesmo depois da publicação de *O Guarani*, na década de 1850, enfrentar o romancista em uma longa polêmica seria o caminho para entrar no campo literário brasileiro. Mais uma vez o jornal foi o veículo escolhido para o embate, de modo que o público pôde ver o cearense se intitular abertamente como “americano de raiz e de fé” com um forte orgulho de sua posição.

Está em jogo neste momento mais do que a criação romance nacional, circulam pelas páginas do jornal um americanista de bases firmes e convicções inarredáveis por estar na mesma linha de outros americanos que postulam uma visão perscrutadora do continente americano. Romance de tese, desta maneira, pode-se intitular os romances de José de Alencar, que em meio à ficção tenta desvendar aos olhos do leitor um projeto de mapeamento da cultura na América.

Nesta nova literatura, o romancista cearense funciona como um atravessador de teorias vindas de fora, trabalha suas sugestões e as americaniza, ouve aquilo que Denis tem a oferecer de conselhos sobre como deve ser a literatura do novo continente e os segue, traçando um projeto que põe a literatura brasileira ao lado de outras literaturas americanas que possuem preocupações semelhantes sobre suas identidades. É um escritor maduro em suas posições, sabe defender seu projeto, tanto que em *Como e porque sou romancista* se põe ao lado de Cooper como um dos divulgadores da poesia americana.

Não há usurpação do sentimento de americanidade pelos românticos brasileiros como afirma Hélio Lopes em seu texto sobre as representações de Colombo na literatura, há sim um projeto comum ao continente americano. Consciente do que ocorria na América, Alencar trabalha, sim, sugestões vindas da Europa, como todos os

intelectuais do continente e, em especial, ouve a Denis. A americanidade na obra alencariana não vem dos hispânicos e nem como sugestões de leituras destes, porém da França e são retrabalhadas pelo autor em seus romances.

De certo modo, Alencar sabe que havia preenchido a lacuna de um escritor americano no Brasil como pedia Denis: “É verdadeiramente lastimável que não se encontre no Brasil um Cooper para dar à Europa a ideia exata destas tribos cujos remanescentes vagam ainda pelas florestas das Capitanias desertas.” (DENIS, *apud* Guilhermino César, 1978, p. 53). Para atender ao pedido do teórico francês e fechar este vazio, o romancista escreve pelo menos três romances: *O Guarani*, *Iracema* e *Ubirajara*, narrando as aventuras e encontros entre heróis romanescos, os quais participaram metaforicamente da formação do novo continente. O Brasil passa a ter, deste modo, o seu Cooper, em síntese, seu escritor americano.

É em meio a estes paradoxos que nascem as literaturas nacionais na América. Nacional, porém estrangeira, uma literatura que surge sob o olhar do Outro, à sombra deste e para este, adaptando teorias estrangeiras e americanizando-as, praticando uma aclimatização das teorias européias ao solo americano. Provavelmente, foram os românticos os primeiros a perceberem essa necessidade de selecionarem das letras européias aquilo que poderia ganhar nova vida nas letras americanas, servindo paradoxalmente de parâmetros para a construção de um cânone literário das Américas. Alencar lidou com estes influxos estrangeiros, relendo-os, resignificando, na medida do possível, o que lhe servia e se declarou independente: “sou americano de raiz e de fé” e como eco surgiu na voz de Macunaíma já no outro século: “Sou americano, o meu lugar é na América”(ANDRADE, 1975, 145).

Colocada à margem do centro literário pelos portugueses, no caso brasileiro, como o próprio José de Alencar comenta em sua pequena *autobiografia*, tão citada até o presente momento, a literatura surge na América com anseios de ser centro também, anelando ser respeitada e reconhecida pelo Outro – o europeu – como válida artisticamente. A França foi o primeiro país a exigir dos americanos uma inspiração baseada em sua realidade e não apenas imitassem o Velho Mundo. A literatura dos românticos americanos é estrábica, possui um olhar oblíquo, mira a América, mas indiretamente sempre acerta a Europa. É uma literatura afiada como uma lâmina de dois gumes até para quem estuda seus primeiros passos.

Alencar não estava equivocado quanto à originalidade de sua obra, de seu americanismo, na polêmica travada com Joaquim Nabuco. O modelo foi importado dos franceses no início de sua produção literária, como ele mesmo revela, no entanto, como afirma Zilá Bernd:

A repetição pura e simples não existe. Mesmo no modelo da continuidade, no qual, segundo Bouchard(2000), as coletividades têm tendência a “reproduzir de modo idêntico” as matrizes culturais das metrópoles, há transgressão, desvio, deslocamento (senão subversão total) dos modelos. (2003, p. 17).

A modificação do modelo coloca a produção artística dos povos americanos no espaço da transculturação, da realidade modificada, na qual a repetição pura e simples se torna irrealizável. As culturas americanas nascem no entre-lugar, num porto de passagem, no qual os escritores servem de atravessadores, ligando estas zonas fronteiriças (BERND, 2003). A postura americanista de Alencar revela esta atitude de um atravessador entre culturas, lida com os influxos estrangeiros e tem o trabalho de ambientá-los à realidade americana, nem índia nem européia, mas nova, construída entre o velho e o novo, simplesmente americana.

Consciente de não ser apenas o índio o elemento formador da cultura americana, Alencar se dedica a traçar o perfil do homem americano e seus costumes em vários romances. Além da trilogia indianista, encontra-se em sua obra *O Sertanejo* e *O gaúcho*, ambos figurando como títulos de romances, e outros elementos que participaram na formação da América: o negro em *O tronco do Ipê*, o judeu em *As Minas de Prata*, mestiços, filhos de relações ilícitas e portugueses, todos em choque, aproximando-se e se repelindo ao mesmo tempo, num permanente negociar de identidades neste entre-lugar que se denominou América.

É a exploração deste espaço americano, deste entre-lugar que se pretende discutir nesta tese. Como esta permanente fronteira imaginária que define tipos culturais está em plena discussão nos romances alencarianos. Como o romancista soube usar o ambiente da América, transformando-o em lugar de questionamento de uma nova identidade. Entre a floresta e cidade, entre a civilização e barbárie, como defende Domingos Faustino Sarmiento, entre o patriarcalismo e a liberdade da mulher, é que o presente trabalho propõe José de Alencar como fundador do romance americano no

Brasil, como alguém que soube fazer deste espaço intermédio, a romancização da origem americana.

7- Alencar e “a gestação lenta do povo americano”, o romancista e sua obra por ele mesmo

Sobretudo compreendam os críticos a missão dos poetas, escritores e artistas, nesse período especial e ambíguo da formação de uma nacionalidade. São estes operários incumbidos de polir o talhe e as feições da individualidade que vai se esboçando no viver do povo. (ALENCAR)

No ano de 1872 vem a público o romance *Sonhos d'ouro*. Este traz em forma de prefácio o texto “Benção Paterna”, no qual José de Alencar faz uma reflexão sobre a situação da literatura no país e sobre sua própria produção literária. Para a pesquisa em questão este texto é muito valioso, pois o escritor apresenta ao leitor suas ideias sobre o mercado de livros no Brasil, sobre a crítica, sobre sua própria obra e discute o conceito do que ele chamou de “a gestação lenta do povo americano”, cuja origem está relatada nas páginas de seus romances.

Neste prefácio, praticamente um ensaio, é possível conhecer como o romancista traçou e cumpriu o projeto para acompanhar a gênese do povo americano. Desde o período das invasões dos colonizadores até o momento em que começaram os primeiros “consórcios” entre as raças e surgiram os primeiros mestiços. Embates de um povo em gestação, acompanhados de perto pelo romancista, sempre preocupado em resgatar e registrar uma história que caminhava para a descolonização e, conseqüentemente, para a independência.

Com o *sistema literário* praticamente consolidado e caminhando para aquilo que muitos escritores adeptos das estéticas do Realismo apontavam como o fim da tendência romântica no país, Alencar inicia suas reflexões pelo romance que apresenta: *Sonhos d'ouro*, alertando-o de que poderão acusá-lo de fruto de uma “musa industrial”: “Não te faltará quem te acuse de filho de certa musa industrial que nesse dizer tão novo, por aí anda a fabricar romances e dramas aos feixes./ Musa industrial do Brasil!”(ALENCAR, 1872, p.7). Ao analisar esta assertiva do romancista, pode-se deduzir que o público

leitor havia crescido e estava sempre atento às novas publicações. Entretanto, engana-se quem imagina que este alerta ao “livrinho” era um elogio ao romance. Quando se percorre o texto todo, percebe-se que há, na verdade, a preocupação de que sua história seja vista apenas como mais um folhetim no mercado, garantindo-lhe uma leitura passageira e vedando-o da glória póstuma.

O prefácio é praticamente todo redigido num tom de ironia voltada ao mercado livreiro, aos críticos e até mesmo aos leitores, que buscam uma leitura fácil como mais um passatempo. A expressão “musa industrial” também é irônica, pois acredita que ainda a literatura no país é um trabalho feito nos intervalos de outras atividades julgadas mais importantes. “Não consta que alguém já vivesse nesta abençoada terra do produto de obras literárias”(ALENCAR, 1872, p.7).

Ser escritor e ser político, duas atividades que não combinavam na sociedade do século XIX, a literatura era uma atividade para moços, jovens estudantes que lá pelos seus 30 anos deviam abandonar esta senda e entrar na vida pública: ser advogado, ocupar algum cargo público ou se tornar político. Porém, deveria abandonar a carreira literária. Alencar quando assume a tribuna é ironizado por muitos de seus colegas, pois estava no auge de sua carreira como literato. Acreditava-se que alguém que vivia a inventar histórias não pudesse ser muito sério, por isso em seu prefácio o romancista questiona se realmente existe esta literatura de mercado que paga pelos folhetins, pois ainda os literatos têm de se abandonar a outras atividades deixando para a literatura algumas “horas minguadas”.

Magoado com muitas críticas que havia recebido durante suas carreiras de político e de literato e certo de uma ausência de comentários da crítica, da qual se dizia vítima do silêncio premeditado, o escritor previne ao livro esta situação, pois ao não ser visto como produto da literatura de mercado receberia o desprezo, porém alcançaria a glória póstuma:

Dá-te por advertido pois, livrinho; e, se não queres incorrer na pecha, passando por um produto de fábrica, já sabes o meio. É não caíres no gosto da pouca gente que lê, e deixares-te ficar bem sossegado, gravemente envolto em crosta de pó, à espera do dente da traça ou da mão do taberneiro que te há de transformar em cartucho para embrulhar cominhos.(ALENCAR, 1872, p.7).

O escritor deixa transparecer que sua obra era incompreendida pela crítica da época, assim, mais adiante defenderá seu livro de outros ataques considerados sem

razão, como por exemplo, o rótulo de estrangeiro, de romance que reproduz cenários afrancesados, tornando, portanto, impossível a *Sonhos D'ouro* representar a nacionalidade do Brasil. Crítica esta rebatida por Alencar com a simples alegação de que apenas descrevia a sociedade fluminense cheia de francesismos, de modo que seus personagens são francófilos porque a sociedade brasileira imita intensamente Paris e seus costumes. Lembre-se de que quando folhetinista ele mesmo havia dito que os brasileiros “macaqueavam os franceses” em tudo.

Para os estudos sobre americanidade “Benção paterna” se torna um manifesto da produção literária americana e da consciência de pertencer à América de José de Alencar, pois apresenta seu projeto de uma literatura como a “gestação lenta do povo americano”. Para acompanhar e compreender esta gênese de um novo povo que surge em solo americano o romancista divide sua obra em três fases: a “primitiva” ou “aborígene” que são: “[...] as lendas e mitos da terra selvagem e conquistadas; são as tradições que embalsamaram a infância do povo, e ele escutava como filho a quem a mãe acalenta no berço com canções da pátria que abandonou”(1872, p.9).

Esta primeira fase ficaria por conta de uma tradição vinda da oralidade, das histórias sobre índios que perderam sua pátria. Para resgatar a infância do povo o escritor produziu o romance *Iracema*, cujo título é o anagrama de América, no qual a heroína índia se sacrifica voluntariamente para garantir a vida de seu filho recém-nascido. Este filho é o primeiro mestiço, o primeiro americano por assim dizer. Embora não seja o primeiro romance indigenista de Alencar, *Iracema* representa inegavelmente os primeiros embates culturais entre duas raças no Novo Mundo.

Com toda certeza estes primeiros românticos estavam lidando com a difícil realidade de criar uma literatura e até teorizar sobre ela, refletir sobre sua situação e argumentar sobre seu processo de escrita. “Benção paterna” é um exemplo desta dificuldade de ser gênese de uma literatura em processo de autonomização, e também ser ele mesmo tese de uma possível gênese do povo americano. Como resultado destas preocupações em definir uma identidade própria, americana, os romances de José de Alencar são, em certa medida, teses da formação do povo americano, tentativa de descrever o longo processo de miscigenações culturais e raciais que davam conta de apresentar à Europa realmente um novo homem, transformado pelo contato com a América.

Afrânio Coutinho em *Conceito de Literatura Brasileira* argumenta sobre o novo homem surgido ao contato com o solo americano:

Os colonos, à medida que se afastavam da costa e pequenos povoados, regrediram à condição primitiva, esquecendo o estado de civilizados, a fim de adaptar-se ao meio e de habilitar-se à luta com os silvícolas. Esse processo não podia deixar de modificar profundamente o homem criando um novo homem, sob todos os aspectos. Como considerá-lo, pois, um simples continuador do europeu? Não; como afirmou Ortega y Gasset, um homem novo criou-se desde o primeiro instante em que pôs o pé no novo mundo. Foi o americano, o brasileiro. A sua fala, sua sensibilidade, suas emoções, sua poesia, sua música, tinham de ser, e foram, diferentes, diferenciados desde o início. Nada tem em comum com o que se produziu na Europa. Desde o primeiro século, máxime no segundo, falava-se, sentia-se, cantava-se no Brasil de maneira diferente (p. 10, s/d).

Faltava a este novo homem sua história, sua origem, sendo estas narradas em seus romances. Como afirmou Coutinho, o contato com o continente criou o homem americano, e o romancista cearense percebeu estas mudanças, narrando-as, idealizando-as de acordo com a necessidade de esquadriñar a formação do povo americano.

Assim, a segunda fase da literatura alencariana é chamada de histórica, na qual se apresenta o “consórcio do povo invasor com a terra americana”, sendo os “eflúvios de sua natureza virgem” fator de transformação deste europeu que pisa a América. Ninguém sai ileso a este contato, nem brancos nem índios, a “estirpe lusa” é inegável, mas é nas florestas americanas que esta história terá sua continuidade. A fim de narrar esta saga de um povo em busca de afirmar-se como americano/brasileiro, é que Alencar escreve *O Guarani* e *Minas de Prata*.

E por fim, a terceira fase dos romances alencarianos, que compreende os romances urbanos como *Senhora*, *Lucíola*, *Diva* e *Sonhos D'ouro*, produções estas que enfrentaram alguns ataques da crítica literária da época que os acusava de serem fruto de influxos estrangeiros. Para o romancista, a crítica deve compreender o período de formação da literatura nacional, cheio de ambiguidades a serem polidas pelos escritores. Por isso, Alencar se converteu em romancista e crítico de si mesmo, crente de que no país a crítica literária ainda estava engatinhando e por certo não compreendia sua visão literária, resolve explicá-la aos seus leitores contemporâneos e futuros, visto que pretendia alcançar a glória póstuma.

A terceira fase, a infância de nossa literatura, começada com a independência política, ainda não terminou; espera escritores que lhe dêem os últimos traços e formem o verdadeiro gosto nacional, fazendo calar as pretensões hoje tão acesas, de nos recolonizarem pela alma e pelo coração, já que não podem pelo braço (ALENCAR, 1872, p.10-11).

Para o romancista, os brasileiros viviam ainda a infância literária, esta só terminaria quando novos escritores tomassem sobre si a responsabilidade de dar os últimos contornos à feição nacional/americana, como forma de expressar uma nova cultura, independente, e evitar a “recolonização” pelas idéias. A época da violência do primeiro processo colonizatório havia terminado, porém Portugal ainda resistia à nova literatura que teimava em se tornar independente. Com o propósito de levar a cabo esta tarefa, cabia aos novos escritores, que entravam no campo intelectual, acabar de moldar “o verdadeiro gosto nacional.”

Consciente de seu projeto de ser um literato conhecido e respeitado no campo intelectual brasileiro, que ele mesmo ajudou a criar e a manter com suas polêmicas, Alencar esmiúça sua obra, principalmente os romances, e ainda aponta os caminhos a serem seguidos pelas futuras gerações. O romancista vai além de seus pares, não se define apenas como brasileiro, mas como americano; cidadão de um continente cheio de impressões para serem trabalhadas em seus romances.

Ao criar um projeto de literatura nacional, mais propriamente de romance nacional, que na visão de Valéria de Marco são ensaios, no sentido *lato sensu* da palavra, pois tentam explicar a origem de um povo, Alencar esbarra no continente americano, criando um projeto continental, que estará em permanente diálogo com outros escritores da América. Não os imita, pois o continente é o mesmo, como o próprio romancista explica, porém recebe suas influências e as traduz em seus romances.

A busca da originalidade em seus romances, tanto em relação aos europeus quanto aos seus pares brasileiros e americanos em geral, levou o romancista a forjar uma literatura, idealizar os índios, criar metáforas para explicá-los e para explicar o próprio continente. Em síntese, foi o primeiro a “tematizar a relação de tensão entre a produção cultural de um país dependente e as diferentes metrópoles desenvolvidas, usando para isso os conceitos da época – nacional e estrangeiro” (DE MARCO, 1993, p. 16).

Portanto, indubitavelmente, Alencar fundou o romance americano no Brasil, preocupado com a gestação deste povo, forjou abundantes metáforas para opor novo e velho, estrangeiro e nacional, americano e europeu. Enfrentou paradoxos comuns ainda hoje às nações americanas que sofreram e ainda sofrem com a sombra da colonização. Alencar não quis ser recolonizado nem pelas ideias nem pela força, mas caiu no mesmo paradoxo de todos os nacionalismos, para ser americano teve de lidar com a aprovação do europeu. Como o romancista afirmou em “Benção Paterna”: “A importação contínua de idéias e costumes estranhos, que dia por dia nos trazem todos os povos do mundo, devem por força de comover uma sociedade nascente, naturalmente, inclinada a receber o influxo de mais adiantada civilização.” (1872, p.11)

Em meio a estes paradoxos, a americanidade se constrói nos romances de José de Alencar, o que permite ao estudioso de literatura debater como as produções dele representaram o embate entre o novo e o velho, entre o nacional e o estrangeiro, entre o americano e o europeu, forjando uma literatura americana. Assim, poder-se-á verificar os caminhos deste sentimento de americanidade seguidos pelo escritor, cuja obra fez da América o espaço para a representação de uma negociação identitária permanente, lidando com o entre-lugar das identidades fraturadas para narrar a saga da “gestação lenta do povo americano”.

CAPÍTULO III: ALENCAR E OS PAMPAS, UMA POSSIBILIDADE DE OLHARES CRUZADOS ENTRE BRASIL E ARGENTINA NO SÉCULO XIX

Minha pátria é a campanha onde corre meu cavalo. (José de Alencar)

Las razas americanas viven en la ociosidad, y se muestran incapaces, aún por medio de la compulsión, para dedicarse a un trabajo duro y seguido. (Domingo Faustino Sarmiento)

“El caballo es una parte integrante del argentino de los campos; es para él lo que la corbata para los que viven en el seno de las ciudades”. (Domingo Faustino Sarmiento)

Manuel já não era mais o mesmo homem. O amor tinha domado o rei do deserto, **o centauro dos pampas**: e o atirava aos pés de uma mulher. (José de Alencar)

1- O pampa como espaço de enunciação da identidade americana

O sentimento de americanidade traz consigo um esforço de identificação continental, que não se prende às fronteiras nacionais, criando um diálogo transnacional, interamericano, permitindo estabelecer relações entre as literaturas dos povos da América.

A americanidade pode ser uma estratégia de leitura dos textos literários dos povos americanos, principalmente daqueles que vivem um permanente questionar de suas identidades, desenvolvendo uma literatura que busca uma origem própria, mas que sempre vive assombrada ou incomodada pelo fantasma do Outro, ou pelo menos presa ao Outro como critério de diferenciação para se definir como americano.

A americanidade, portanto, pode ser pensada como uma estratégia de criar novos espaços de enunciação, nos quais se gera um discurso americano, um olhar voltado para o próprio continente que tenta se explicar continuamente, fazendo e refazendo a imagem de si mesmo e do Outro que o confronta também de seu espaço enunciação, que no caso americano vem da Espanha, de Portugal, da França ou da Inglaterra.

Além do desejo de mapear as fronteiras do Brasil nos romances românticos brasileiros do século XIX, como forma de exaltar a grandeza nacional, que nestes casos se expressavam pela geografia do país, existe a criação de um novo espaço enunciatório, que permite ao escritor americano comunicar a visão que tem de seu próprio continente.

A literatura produzida dentro do projeto alencariano de narrar a “lenta gestação do povo americano”, não se limitou às florestas, mas percorreu todo o país, que muitas vezes em seu entusiasmo se convertia em símbolo de toda a América. Desta maneira, no romance *O Gaúcho*, publicado em 1870, apresenta um novo espaço discursivo no continente: o pampa. Local de onde se configura uma nova personagem americana, principalmente do Sul e que tem seus correlatos no Brasil, Argentina e Uruguai, que é o gaúcho, o típico habitante destas terras.

O pampa no romance alencariano é o palco onde atua o gaúcho. Lugar de identificação entre homem e natureza, sendo ambos rústicos e completando-se num amálgama, no qual é impossível identificar quem é o homem e quem é a natureza, pois ambos são parte de um todo, um conhece o outro de modo que os sinais são interpretados facilmente pelo gaúcho que conhece até o mato, se este foi pisado ou não, e se foi, há quantos dias isto ocorreu.

Há neste romance romântico um gosto pela amplidão, o ambiente vasto e que se perde no infinito: “O volume 1º é o *deseño de um grande cenário*, e o esboço de um caráter vigoroso, cuja exuberância ainda não foi revolta e propelida pelo esto da paixão”. (ALENCAR, 1978, p.172). O orgulho do espaço americano transborda no exagero dos espaços verdes do pampa, será neste cenário que se construirá sua figura mais importante: o gaúcho.

Neste ponto Sarmiento e Alencar também têm as mesmas preferências. Ambos olham para o vasto deserto e o tornam o símbolo da grandeza de seus países, um cenário grandioso para uma história digna de ser registrada nas origens de suas nações. O escritor sanjuanino descreve o deserto argentino da seguinte maneira:

El mal que aqueja la República es la extensión: el desierto la rodea por todas las partes y se le insinúa en las entrañas, la soledad, el despoblado sin una habitación humana, son por lo general los límites incuestionables entre unas y otras provincias. Allí, la inmensidad por todas las partes; inmensa la llanura, inmenso los bosques, inmensos los ríos, el horizonte siempre incierto, siempre confundiéndose con la tierra, entre celajes y vapores tenues que no dejan en la lejana perspectiva señalar el punto en que el mundo acaba y principia el cielo. (SARMIENTO, 2004, p. 60, *originalmente publicado em 1845*).

O ensaísta argentino explode de orgulho e arrogância da amplidão do seu país. É um país extenso, grande, rodeado por um espaço de solidão: o deserto ainda não tocado pelo homem. Tudo é imenso, nem se alcança com a vista o horizonte, planícies, bosques, rios não deixando o admirador saber onde começa o céu e onde termina a terra. Esse cenário grandioso exerce fundamental importância, pois é ele que será o palco de apresentação de Facundo.

Usando signos semelhantes de solidão e amplitude, de lugares imensos e desabitados, onde céu e terra se misturam no vasto horizonte, Alencar apresenta a figura do gaúcho oprimido por uma espécie de vácuo que cria o narrador ao apresentar este tipo americano cavalgando pelas campanhas do Rio Grande do Sul:

O viadante perdido na imensa planície, fica mais que isolado, fica oprimido. Em torno dele faz-se o vácuo: súbita paralisia invade o espaço, que pesa sobre o homem como lívida mortalha. Labor de jaspe, embutido na lâmina azul do céu, é a nuvem. O chão semelha a vasta lápida mugosa do extenso pavimento. Por toda a parte a imutabilidade. Nem um bafo para que essa natureza palpite; nem um rumor que simule o balbuciar do deserto. (ALENCAR, 1965, p.353).

O narrador paralisa a imagem, pinta um quadro da grandiosidade dos pampas imerso em sua profunda solidão, tendo apenas um viajante a desafiar este espaço, ficando praticamente sufocado pela força da natureza que o rodeia, como se esta se incomodasse com o cavaleiro que ousa enfrentá-la. Tudo está parado, imutável, o silêncio total permite ao observador desfrutar de toda a beleza do quadro pintado pelo narrador. Será neste espaço também grandioso, como o descrito por Sarmiento do lado argentino, que o romancista cearense vai apresentar o gaúcho ao leitor brasileiro.

Na definição de Alencar o pampa é:

[...] o pasmo, o torpor da natureza. O pampa é a pátria do tufão. Aí, nas estepes nuas, impera o rei dos ventos. Para a fúria dos elementos inventou o Criador as rjezas cadavéricas da natureza. Diante da vaga impetuosa colocou o rochedo; como leito de furacão estendeu pela terra as infindas savanas da América e os ardentes areais da África. (1978, p.13).

A partir destas descrições o pampa se torna o espaço selvagem, indômito, com furacões e ventos imperiosos que dificultam a sobrevivência neste local, além das rochas que reforçam ainda mais a ideia de um ambiente duro, no qual só um tipo humano pode domar e vencer estas adversidades. Este personagem é o gaúcho, tão duro e rijo quanto a natureza do pampa, pois este homem sendo parte da natureza que o cerca, domina as forças naturais e como uma espécie de Adão americano que a tudo nomeia e põe sob sua forte mão o controle de todos os elementos da natureza, reina absoluto, convertendo-se no herói americano.

Na tentativa de definir para o leitor os pampas, o narrador usa de uma série de simplificações, com períodos simples, usando o verbo de ligação “ser” inúmeras vezes, como se observasse a natureza e fosse dando nomes e explicações sobre os lugares e seres que compõem o pampa: “É o mesmo ermo, porém selado pela imobilidade[....]”; “é o átomo envolto em uma dobra do infinito”; “O pampa ao contrário é o pasmo, o torpor da natureza”; “O pampa é a pátria do tufão”; “É a mesma face impassível; não há ali nem sorriso nem ruga”; “tal é o pampa.” (ALENCAR, 1965, p.353-354).

Dentro da estética romântica ainda se comenta a existência de uma “alma pampa”, uma espécie de sentimento comum que permeia este espaço. Novamente, o representante desta alma é o gaúcho. Nas palavras de Alencar: “Nenhum ente, porém, inspira mais energicamente a alma pampa do que o homem gaúcho. De cada ser que povoa o deserto, toma ele o melhor; tem a velocidade da ema ou da corça; os brios do

corcel e a veemência do touro.” (1978, p. 14). Constrói, assim, um ser misto, que numa espécie de antropofagia natural assimilou o que havia de melhor dos seres do deserto definidos nos próprios romances de Alencar. Tem o gaúcho um misto de índio herdado da própria Iracema: “velocidade da ema ou da corça” e do sertanejo Arnaldo os “brios do corcel e a veemência do touro”. Este homem é o habitante dos pampas.

Fica sugerido que dentro do projeto de narrar a “gestação lenta do povo americano”, os personagens criados por Alencar agregam valores uns dos outros, numa somatória que criará um ser único e forte das Américas, no entanto, tão múltiplo quanto às raças que existiam no continente. Não se pode esquecer que se o fator raça hoje é considerado ultrapassado, para românticos como Alencar, foi uma estratégia para compreender e tentar explicar a formação das identidades americanas.

Para demonstrar todo o conhecimento que tem sobre o assunto e resgatar a origem americana do termo pampa, Alencar recorre ao quíchua, desta maneira desenvolve uma estratégia a mais no discurso da identificação americana:

Esta palavra originária da língua quíchua significa simplesmente o plano; mas sob a fria expressão do vocabulário está viva e palpitante a idéia. Pronunciai o nome, como o povo o inventou. Não vedes no som cheio da voz, que reboa e se vai propagando expirar no vago, a imagem fiel da savana a dilatar-se por horizontes infintos? Não ouvis nesta majestosa onomatopéia repercutir a surdina profunda e merencória da vasta solidão. (ALENCAR, 1978, p.14).

Talvez apoiado na ideia de que a língua indígena é muito musical, o romancista apela à percepção dos leitores para que ouçam todo o som do termo, associando-o à vasta solidão desta parte do sul da América. Estaria no som da palavra a ideia palpitante, cheia de vida que ajuda a contrapor o frio da região sul. Porém, esta preocupação em definir o pampa como o espaço da solidão, da vida selvagem e rústica tem sua ideologia bem definida. Na sequência, Alencar compara o pampa brasileiro ao uruguaio e chega à conclusão de que para este a civilização já chegou e o transformou em campanha, fazendo com que perdesse o “belo nome americano”. De modo que se pode chegar à conclusão de que o espaço selvagem é o lugar a ser exaltado. Neste pano de fundo é que gaúcho atuará, como o dominador das “vastas solidões” do pampa.

Como afirma Maria Eunice de Souza Maciel, em “Apontamentos sobre a figura do gaúcho brasileiro”(2000), cria-se o pampa como o espaço simbólico. Será justamente este local carregado de significados em que atuará a figura heróica do gaúcho construída

por Alencar em seu romance, antecipando até mesmo os autores do Rio Grande do Sul na representação de um gaúcho heróico, que fosse emblema também de um tipo americano internacional.

Embora haja receios e preconceitos contra os gaúchos uruguaio e argentinos nos romances de Alencar, principalmente contra os primeiros, vendo-os desconfiadamente e, portanto, reforçando aquela ideia do gaúcho como bandido, o escritor cearense lida com um espaço internacional, que não pertence apenas ao Brasil, mas a toda América do Sul. Nas palavras de Ana Pizarro entre os vários espaços de contato entre os blocos americanos, o mais importante é o das fronteiras:

Existe uma cultura de fronteiras que é específica. A fronteira, seja geográfica ou cultural, delinea um espaço de convergência e uma dinâmica intercultural. Na fronteira, cria-se um espaço de entre-lugar, em que a negociação mobiliza níveis desiguais de aceitação, recusas, transformações. (p.111, 2006).

O fato do romance *O Gaúcho* se dedicar a um local e um tipo internacional, ou seja, pertencente a pelo menos três culturas distintas dentro do continente americano, faz do trabalho de Alencar um material muito importante dos primeiros registros de um sentimento de americanidade no movimento literário romântico brasileiro, de forma que o romancista pode ser considerado o primeiro literato, com consciência de seu papel fundador de uma literatura identitária, a se dedicar ao espaço das fronteiras, às fraturas que há na formação das identidades americanas, pois neste espaço de negociação de identidades e culturas Alencar se vê às voltas com o problema de definir quem é o gaúcho brasileiro, optando por heroizá-lo em detrimento dos outros gaúchos(argentinos e uruguaio), que dividem o mesmo espaço do pampa e que estão separados apenas por fronteiras político-ideológicas que dividem os países dessa porção sul-americana.

Nestes diálogos culturais nem sempre as contribuições são reveladas, há como afirma Pizarro níveis de aceitação, recusa e transformações operando nos escritores que tratam da mesma figura gauchesca em diversos níveis, ora se aproximando ora se recusando, mas sempre em busca de uma identidade sem fim, cujas fraturas descortinam riquezas que pouco se conciliam, demonstrando ser a identidade única americana algo inalcançável ou apenas identificável nas suas diferenças, permitindo haver fronteiras de negociações dentro da própria América.

Desta forma, poderemos acompanhar o processo de heroicização e mitificação que ocorre na figura do gaúcho na obra de José de Alencar, na qual o gaúcho é o herói dos pampas, a perfeita junção entre a natureza americana e o homem rústico. Neste caso, não havendo nenhum preconceito no caráter bárbaro do dominador destas terras, uma vez que será neste espaço americano que todas as habilidades e honras do gaúcho serão construídas e valorizadas como emblemas de uma cultura desprovida dos traços da metrópole que tanto querem renegar os escritores românticos.

É este mestiço, o gaúcho, portador de duas raças e ao mesmo tempo filho total da América, fruto de um cruzamento que gerou a terceira raça, que será o herói do romance de Alencar. Este centauro dos pampas, símbolo de força, beleza e rusticidade é o tipo americano por excelência, espécie de composição de todas as raças nobres do continente.

2- Dois gaúchos: o herói dos pampas e o bárbaro que vai à cidade

A partir deste momento, nosso escopo será discutir a representação da figura do gaúcho no romance *O Gaúcho*, de José de Alencar e em *Facundo*, de Domingos Faustino Sarmiento, mostrando como este elemento situado entre-culturas se constitui em um tipo americano que possui forte relação com o solo e a natureza dos pampas.

Estes dois textos de naturezas distintas tentam rastrear as origens do povo americano, centrando suas atenções num personagem rústico, forte, calado, austero, mas que permite ver outra face da América, não aquela alegre, inventada por muitos escritores românticos. Esta aproximação também permite analisar os diálogos entre Brasil e o restante da América hispânica, verificando os silenciamentos e as vozes que emergem da margem das literaturas do continente americano que estão, na busca de suas nacionalidades, desenvolvendo estratégias discursivas que muitas das vezes são contraditórias, pois assumem posturas eurocêntricas, isolando até mesmo seus vizinhos americanos.

É o caso da postura de José de Alencar em relação ao texto de Domingos Faustino Sarmiento, cujo diálogo é explícito e o ocultamento destas intertextualidades, na busca de uma afirmação identitária nacional ou americana, mostra-se como estratégia de transformar seus países em símbolos únicos do continente americano. Estes apagamentos textuais desviam a atenção dos estudiosos, num primeiro momento ao

buscar um comparativismo americano, produzindo vazios que levam erroneamente a declarar que a literatura brasileira e a hispânica não dialogam.

Em geral, este tipo de aproximação entre os países hispânicos e o Brasil não é frequente entre os estudiosos da literatura do século XIX, principalmente naqueles que se dedicaram à obra alencariana. No entanto, a construção da imagem do gaúcho em Alencar e em Sarmiento guarda semelhanças surpreendentes que levam a questionar se o romancista brasileiro não conhecia o texto de Sarmiento, uma vez que *Facundo* é de 1845 e o *Gaúcho* só veio a público em 1870.

O fato de Alencar sempre ter estudado muito os tipos humanos que compunham suas obras, provavelmente o levou a ter contato com Sarmiento. De forma que é ainda mais estranho o romancista não citar o autor argentino em suas notas, pois como de costume registrou ao final do livro notas explicativas de termos usados como americanismos, e também dos conceitos que trabalhou sobre o continente americano.

Outra possibilidade está na proximidade entre o Brasil e a Argentina ter facilitado o trânsito de textos e ideias sem atribuí-las aos seus verdadeiros autores. Assim, as transferências culturais entre os países americanos se viam facilitadas pelas fronteiras geográficas se tocarem tão facilmente, podendo Alencar ter tomado contato com a tese de Sarmiento via algum autor do Rio Grande do Sul. Cria-se uma textualidade do continente, transformando-o em espaço de enunciação comum para os autores que se dedicaram ao estudo dos mesmos tipos em seus respectivos países.

De modo algum, está se buscando saber qual dos dois foi o primeiro a descrever o gaúcho, como se isto tornasse um texto melhor que o outro. Apenas questiona-se a lógica da produção alencariana, que sempre buscava indicar os materiais pesquisados. Na prática, esta representação do gaúcho feita por Alencar permite analisar como mesmo os signos produzidos dentro do continente, quando passam a habitar o espaço entre-fronteiras ganham novos significados, são relidos dentro do próprio continente, permitindo o trânsito de outros olhares sob signos já constituídos dentro das fronteiras nacionais.

De forma que os signos de negatividade que Sarmiento desenvolve a partir das vestimentas e do modo de ser do gaúcho, são vistos em Alencar como qualidades neste habitante dos pampas. Características necessárias à sobrevivência em meio ao espaço rústico, além de agregar todas estas nuances expostas pelo argentino quando comenta os

vários tipos de gaúcho, num único homem, a fim de convertê-lo no herói de seu romance.

A postura de Alencar muitas vezes é carregada de um ideal nacionalista, que o leva a tomar o gaúcho brasileiro como o verdadeiro americano, esquece-se de estar tratando de uma figura internacional, pertencente a pelo menos três países, referindo-se pejorativamente ao lado hispânico, como se o “gaúcho” não passasse de um malandro. Aqui está o paradoxo do texto alencariano, pois se os signos da gauchesca, mesmo que negativos, ao atravessarem a fronteira, tornam-se símbolos positivos do herói das coxilhas, quando estão do lado em que foram forjados originalmente são aplicados como desenvolveu Sarmiento, em outras palavras, não se tem mais o herói, mas o bárbaro.

Então, o que seria motivo de estranhamento num primeiro momento, torna-se uma postura paradoxal de Alencar frente ao tema do gaúcho, pois quando se lê nas notas deixadas nos livros terceiro e quarto que ele não tem nenhuma opinião contrária aos povos hispânicos, após ter construído o chileno Romero como mau-caráter, surpreende ao afirmar não ser a totalidade dos hispânicos de má índole, mas que a personagem é uma individualidade dentro dos “acidentes geográficos”. Embora tenha espírito aventureiro e caráter duvidoso, esta figura não representa o caráter americano.

Cabe lembrar que o termo “acidente geográfico”, como se verá mais adiante nesta tese, foi a explicação que Sarmiento encontrou para registrar as semelhanças entre o gaúcho dos pampas e os índios de Cooper, de modo que Alencar usa a mesma linguagem do autor argentino. Até porque o gaúcho descrito no romance é um amálgama das figuras do índio e do sertanejo, que também foram tema dos romances alencarianos.

Apesar de não haver registros da leitura de Sarmiento em suas notas, elas nos revelam como o escritor brasileiro tinha consciência do tipo de literatura que estava praticando ao se voltar sobre o gaúcho para ser o centro de um de seus romances. Sabe o autor que está lidando com uma literatura de fronteiras, portanto de intercâmbios culturais inevitáveis e, que um dia, em prol da exaltação do nome americano, nenhuma diferença mais existirá:

Nas fronteiras, o contato de populações de nacionalidade diferente produz geralmente a repulsão com seu cortejo de lutas e vinganças, embora algumas vezes se estabeleça uma certa adesão, como apoio à resistência contra o respectivo governo. Essa é a história de nossa

fronteira ao sul: ao mesmo tempo couro de caudilhos nossos e refúgio de rebeldes estrangeiros.

A civilização que vai se propagando por aquelas regiões há de brevemente desvanecer esses resquícios de barbaria, estreitando a união dos povos ligados pelo mesmo amor da liberdade e pelas mesmas aspirações de engrandecer o nome americano.(ALENCAR, 1978, p.171).

Como se percebe a fronteira é vista como um lugar pouco pacífico, no qual há choques permanentes entre os povos que nela habitam, só juntando-se quando querem voltar-se contra algum governo, neste caso, as diferenças são esquecidas. Entretanto, há problemas, pois a fronteira também é refúgio de caudilhos e rebeldes estrangeiros, sendo um deles D.Romero, o chileno que manchará a honra de Manuel Canho ao cortejar Catita. É importante ressaltar que os cruzamentos culturais não são pacíficos nem dentro do próprio continente americano, há a presença de um olhar desconfiado entre os habitantes da fronteira. Alencar, mesmo que não admita, põe-se na defensiva contra outros povos hispânicos que habitam os pampas.

Aqui se estabelece outro ponto de contato entre Alencar e Sarmiento. O escritor argentino admite logo no título de seu livro a dicotomia que regerá todo seu ensaio: *Civilización versus Barbarie*, deixando claro que o habitante dos pampas, o “gaucho” é o representante desta. Diferentemente do argentino, o escritor cearense exalta a figura do gaúcho ao longo do texto literário, heroizando a figura gauchesca. Onde está então a zona de contato? Está justamente nas notas deixadas pelo escritor ao final do romance, revelando sua verdadeira ideia sobre os pampas e sobre o gaúcho, mostrando que também é adepto do pensamento sarmientino, pois caracteriza este espaço fronteiriço como tendo “resquícios de barbaria” que só desaparecerão com a chegada da civilização, que com sua iluminação estreitará os povos num ideal comum de “engrandecer o nome americano”. Em resumo, a unidade americana só será alcançada por meio da civilização que logo chegaria àquelas regiões.

A despeito das semelhanças e diferenças, de admitir os cruzamentos culturais ou não, as duas obras revelam a postura política do intelectual americano do século XIX, cuja preocupação estava voltada para perscrutar todas as camadas que compunham a raça americana.

Além disso, as duas obras permitem discutir as relações entre a literatura brasileira e a argentina do século XIX, vendo nestas manifestações a possibilidade de pensar as raízes do que hoje se convencionou chamar de literatura latino-americana,

ainda durante a vigência do Romantismo, estendendo-se posteriormente pelo século XX.

Para buscar estas semelhanças e a constituição de uma literatura americana que não está presa às fronteiras nacionais, mas realmente se estende por todo o continente, manifestando um orgulho e um apego aos elementos da América é justo começar pelos escritores que são objeto desse estudo. O primeiro deles é Sarmiento, que constrói uma teoria para explicar as semelhanças entre os povos americanos, utilizando para tanto a natureza como fonte ou mãe unificadora de todas as raças do continente:

Hay que notar de paso un hecho que es muy explicativo de los fenómenos sociales de los pueblos. Los accidentes de la naturaleza producen costumbres y usos peculiares a estos accidentes, haciendo que donde estos accidentes se repiten vuelven a encontrarse los mismos medios de parar a ellos, inventados por pueblos distintos.(SARMIENTO, 2004, p.76).

Esta teoria dos acidentes geográficos comuns tenta explicar como os tipos americanos que guardam costumes e hábitos se repetem. Repetição esta, que geraria o tipo americano, nem argentino, nem tampouco brasileiro, simplesmente típico do continente a que pertence, inclusive guardando semelhanças com o índio de *O Último dos moicanos*, de Fenimore Cooper. Estes pontos de intersecção permitem a um escritor como Alencar resumir os comportamentos do gaúcho brasileiro como uma forma de sintetizar o que é o pampa:

Nenhum ente porém, inspira mais energicamente a alma do pampa que o homem, o gaúcho. De cada ser que povoa o deserto, toma ele o melhor; tem a velocidade da ema ou da corça; os brios do corcel e a veemência do touro. O coração fê-lo a natureza franco a descortinado como a vasta coxilha, a paixão que o agita lembra os ímpetos do furacão; o mesmo bramido, a mesma pujança. A esse turbilhão do sentimento era indispensável uma grande amplitude de coração, imensa como a savana.
Tal é o pampa. (ALENCAR, 1978, p.14).

Desta maneira, os dois autores associam a imagem do gaúcho ao ambiente natural em que vive, como se um fosse a extensão do outro, num amálgama que conflui para a formação da América. Em resumo, descrever o solo americano é descrever o gaúcho e vice-versa. Os “acidentes naturais” formam um homem capaz de sobreviver aos perigos

do pampa, assim Alencar e Sarmiento mitificam a figura gauchesca, insinuando que o gaúcho é o pampa.

Antes de continuar a discutir as correlações entre os dois autores é importante ressaltar que a obra de Alencar é um romance, portanto, um texto ficcional que mitifica e engrandece a figura do gaúcho como um tipo sulino, de forma a mostrar a diversidade das raças americanas. Enquanto o texto de Sarmiento é a tentativa da biografia de um caudilho, um gaúcho que fez questão de manter seus costumes na cidade, mais propriamente na capital Buenos Aires.

De acordo com o autor argentino, os costumes gauchescos eram uma vergonha para seu povo frente aos estrangeiros, o que revela o forte preconceito de Sarmiento em relação ao gaúcho:

Todo el tiempo que permaneció allí habitó bajo un toldo en el centro de un potrero de alfafa y ostento porque era ostentación meditada, el chiripá. Reto e insulto que hacía a uma ciudad donde la mayor parte de los ciudadanos cabalgaban en sillas inglesas y donde los trajes y gustos bárbaros de la campaña eran detestados por cuanto es una provincia exclusivamente agricultora. (SARMIENTO, 2004, p. 167).

Somente a cor do “chiripá” já é um insulto ao povo de Buenos Aires, acostumado aos assentos ingleses e às maneiras européias, os cidadãos bonaerenses se sentem indignados ao verem os modos de Facundo, que intencionalmente provoca a população com sua opção de hospedagem, trajes e gostos, deixando explícito haver uma divisão entre o campo e a cidade, a civilização *versus* a barbárie que tenta invadir a zona urbana.

Não se verifica o mesmo em Alencar, ao menos no texto literário, e também porque não há o contraponto entre civilização e barbárie. Em *O Gaúcho*, tudo se passa nos pampas, como se o tempo houvesse parado, para ali se desenvolver a epopéia de Manuel Canho. Não reconquista um país como Mío Cid, mas em seu cavalo luta para lavar com sangue a honra de seu pai, morto por dois gaúchos uruguaios.

A outra diferença está no ponto de vista dos dois autores. Sarmiento construiu uma obra dicotômica, na qual se opõem civilização *versus* barbárie. Sendo o gaúcho fruto desta, representando o atraso argentino. Já em Alencar não se encontra essa dicotomia, uma vez que a história de Manuel Canho, herói do romance, passa-se o tempo todo nos pampas do Rio Grande do Sul. A dicotomia campo/cidade se verifica

apenas no conjunto dos romances alencarianos, que podem ser divididos em romance urbanos e regionalistas, estes últimos ambientados no campo.

Outro momento em que a dicotomia civilização versus barbárie se revela nos textos do brasileiro, são nas notas, em que deixa escapar, como já se viu, que a civilização a bafejar os pampas, resolverá os conflitos entre estes povos que possuem na sua raiz uma origem bárbara.

Portanto, analisar as obras destes autores como símbolo da americanidade, coloca este signo sob o olhar mais da diferença do que da igualdade. Em busca da semelhança entre Alencar, Sarmiento e Hernández ao tratar do gaúcho, o crítico dos textos do século XIX, encontrará de maneira muito palpável as diferenças no curto espaço das fronteiras. Ainda que os signos possam aparentemente ser iguais, o vaivém entre as fronteiras transforma-os de modo significativo, sendo reinterpretado em cada um dos lados que compõe o espaço do *in between*, do *entre lugar*, que podem ser usados aqui como metáforas das permanentes mudanças no espaço dos questionamentos identitários.

Pode-se aplicar a este contexto o questionamento que Zilá Bernd e Cícero Galeno Lopes fazem do título do livro *Identidade e estéticas compósitas*, publicado no ano de 1999:

[...] acreditamos que em nosso processo identitário, seja ele de natureza étnica, nacional, cultural, de gênero ou religiosa, deve haver uma salutar dose de ambigüidade, de ambivalência, de aceitação da diversidade constitutiva de qualquer estado de sociedade. Assim, a(s) identidade(s) – é sempre melhor usar a palavra no plural! – se constituiriam na tensão entre o apelo do enraizamento e a tentação da errância, num espaço que Maffesoli denomina, lançando igualmente mão de um oxímoro, de “enraizamento dinâmico”. (BERND; LOPES, 1999, p.11)

Assim, na análise deste tema do gaúcho na literatura brasileira e na argentina, encontrar-se-ão ambigüidades, ambivalências e será necessário aplicar uma dose de tolerância para compreender como uma figura pertencente a dois blocos pelo menos – o brasileiro e o hispânico – pode apresentar-se tão diferente nos dois espaços discursivos americanos, justo num momento de afirmações de identidades nacionais. Em vez de advogar pela semelhança, ter-se-á de aceitar as diferenças nessas zonas de interstícios culturais, em que mais que uma irmandade entre brasileiros e argentinos, florescerá a diferença americana.

3- Os tipos de gaúchos

Antes de se trabalhar a caracterização dos tipos de gaúchos do lado argentino e brasileiro, faz-se necessário discutir de forma geral como Sarmiento e Alencar preparam o leitor para enfrentar a figura do gaúcho em suas obras. Orgulho e heroísmo no Brasil, preconceito e barbárie na Argentina. No entanto, ambos reconhecem a figura deste ser dos pampas como sendo de grande porte, digna de respeito, admiração e até mesmo de mitificação do homem americano.

Facundo o civilización y barbarie en las pampas argentinas foi publicado em 1845, em Santiago do Chile, quando Sarmiento estava exilado durante o governo de Rosas. A fim de criticar a política rosista e apresentar um ideal de civilização européia para Argentina, o escritor sanjuanino escreveu o misto de biografia, ensaio, periodismo, obra literária, na tentativa de desmascarar a barbárie americana e substituí-la por padrões que ele considerava civilizados.

En *Facundo* Sarmiento describe la dictadura rosista y los conflictos políticos entre federales y conservadores y unitarios surgidos en los años veinte y treinta, su prehistoria e historia en la Argentina desde la Colonia por las guerras independentistas hasta su tiempo, inclusive las batallas libradas por Facundo y los correlativos problemas estratégico-militares, vinculándolos –a diferencia de Mármol y Echeverría – con los problemas económicos, es decir, con la realidad objetiva material caracterizada por la ruina de la industria de las provincias a consecuencia del rosismo que significó según él, la reducción de la pampa, a la agricultura, y peor aún, al pastoreo. (DILL, 1994, p.63).

Deste modo, Sarmiento se dedica a um período específico: o da ditadura de Rosas e as consequências que esta trouxe à Argentina, atrasando-a no processo de industrializar-se e entrar no mercado europeu com mais força. De acordo com Sarmiento, os pampas ficaram reduzidos apenas ao trabalho do pastoreio, aí uma de suas implicações com a figura do “gaucho”, pois o próprio Rosas era um deles, de forma que levava à cidade o sistema pampeano como estilo de política federalista e do domínio das pessoas como se fossem gado.

Como afirma Bernardo Ricupero(2007) o objetivo do livro é “combater a barbárie americana” personificada na figura de Facundo Quiroga e Juan Manuel de Rosas, ambos os caudilhos que atrasam a Argentina, assim o livro é um verdadeiro

ataque a estes dois personagens históricos. Num tom de denúncia contra as arbitrariedades cometidas pelos dois, sendo Rosas o continuador de Facundo, a sombra de que era o “gaucho” dos pampas invocado no início do estudo de Sarmiento, agora invade Buenos Aires, com a política opressora rosista, trazendo para a cidade as práticas da degola, com a mazorca, e de marcar as pessoas como se fossem gado pampeano.

Facundo foi escrito sobre uma simplificação da realidade argentina a partir da dicotomia entre civilização e barbárie. Tudo é explicado por este viés, o campo *versus* a cidade, a roupa “americana” – gaúcha – em contraposição ao traje inglês da cidade, a cor vermelha da desordem pampeana *versus* a cor azul de Buenos Aires. Desta maneira, Sarmiento vai descrevendo a realidade argentina, na qual, mesmo que para desmerecer a figura do “gaucho” ocupe o centro de suas atenções.

De acordo com Norma Carricaburro e Luis Martínez Cuitiño (1982) retomando uma síntese feita por Alberto Palcos, há seis motivos que levaram Sarmiento a escrever *Facundo*: desprestigiar Rosas e o caudilhismo pampeano, justificar a causa dos exilados argentinos, santificando sua causa, empregar a dicotomia civilização *versus* barbárie como forma de explicar a realidade argentina e doutrinar os mais jovens com esta teoria, traçar um panorama social, geográfico, histórico e dos costumes da Argentina, patentear suas formas literárias e marcar seu nome nas primeiras fileiras dos políticos argentinos, que sobreviveriam após a queda de Rosas, o que efetivamente aconteceu, tornando-se Sarmiento presidente do país.

O próprio Sarmiento no início de seu ensaio, tese, biografia de *Facundo* faz uma proposta de divisão de sua obra em duas partes:

[...]la una que trazo el terreno, el paisaje, el teatro donde se va a representar la escena; la otra, en que aparece el personaje, con su traje, sus ideas, su sistema de obrar, de manera que la primera esté ya revelando la segunda, sin necesidad de comentarios ni explicaciones”. (SARMIENTO, 2004, p. 54-55).

Esta proposta de divisão da obra feita pelo argentino é bem mais simples que as razões apontadas por Alberto Palcos. Para o sanjuanino, a descrição do cenário bárbaro dos pampas americanos é suficiente para explicar a segunda parte, cujo conteúdo é dedicado à vida de *Facundo*, que, na verdade, é resultado e consequência toda a barbaria dos pampas explanadas na primeira parte, sendo por si só capaz de justificar todos os atos deste “gaucho”.

Há de se lembrar que a Argentina nesta época estava dividida entre unitários e federalistas, e que mesmo a *Generación de 1837* acreditou realizar seus ideais de emancipação por meio de Rosas, decepcionando-se depois com as posturas americanistas do ditador, que estabeleceu sua prática de governo nacionalista, porém num primeiro momento unitários e federalistas queriam atingir o mesmo patamar cultural da Europa.

Somente o exílio no Chile impulsionou Sarmiento a pensar a Argentina que sonhava para si e para seus pares. Escreve de longe, ainda sem conhecer os pampas argentinos, uma tese de interpretação da figura do gaúcho e do papel das campanhas na economia de seu país, preparando o caminho para sua volta como homem influente na sociedade que o elegeria mais tarde presidente, possibilitando-lhe pôr em prática as teses descritas em *Facundo*.

Este texto híbrido de caráter desmistificador das origens argentinas está dividido em três partes: uma tese abstrata, uma demonstração e a conclusão. Na primeira, Sarmiento mostra toda a natureza do pampa, sua rusticidade, grandeza, tudo isto influenciando no caráter do “gaúcho”, que se torna duro para adaptar-se à realidade dos campos e, por fim, Facundo, a prova de como o meio forma o homem rústico, quase animalizado, sem princípios que tenta arrastar o campo até a cidade de Buenos Aires.

Hans-Otto Dill (1994) e Bernardo Ricupero (2007) ao comentarem o estilo da obra de Sarmiento, registram que é possível pelos menos encontrar as seguintes características: ensaio, ficção, romance, produto híbrido, sincrético, obra de sociologia, história, escrito épico, etc., o que pode ser interpretado como o desejo de Sarmiento em imitar a desorganização da barbárie pampeana no estilo de seu livro: “Se Facundo Quiroga maneja o *cutillo* de maneira violenta, Domingo Faustino Sarmiento faz o mesmo com a pena”. (RICUPERO, 2007, p. 232). Por outro lado, Sarmiento está apenas em busca de um estilo adequado para explicar a formação do povo argentino, a origem de seus males, atraso cultural e econômico, ou seja, o sanjuanino tenta construir uma obra de interpretação do povo argentino.

Como escrito épico, *Facundo* é uma forma para exaltar as origens argentinas, mesmo que seja por meio da figura de um “bárbaro”, a história do país é resgatada, por meio de um personagem grandioso, também como forma de exorcismo, o texto sarmientino é uma maneira de criar um exemplo negativo que não deveria se repetir nas páginas da história desse país platino.

Assim, ao iniciar sua obra, Sarmiento no estilo clássico das grandes epopéias evoca a figura de Facundo, o típico “gaucho” dos pampas argentino. A figura que impõe respeito, que está viva na memória de todo o povo, como uma espécie de sombra que persegue com sua memória interminável a alma de um povo em busca de sua identidade:

Sombra terrible de Facundo, voy a evocarte, para que sacudiendo el ensangrentado polvo que cubre tus cenizas te levantes a explicarnos la vida secreta y las convulsiones internas que desgarran las entrañas de un noble pueblo! Diez años aún después de tu trágica muerte, el hombre de las ciudades y el gaucho de los llanos argentinos, Al tomar diversos senderos en el desierto, decían: “No! No ha muerto! Vive aún! Él vendrá! Ciertó! Facundo no ha muerto; está vivo en las tradiciones populares y en la política y revoluciones argentinas; en Rosas su heredero, su complemento; su alma ha pasado a este outro molde más acabado, más perfecto; y lo que era solo instinto, iniciación, tendencia, convirtió Rosas en sistema, efecto y fin.(SARMIENTO, 2004, p.45).

A memória de Facundo está cada vez mais forte na vida argentina, pois era o antecedente de Rosas, o ditador que impôs o governo federalista e perseguiu seus oponentes, que passaram a ser chamados de unitários, sendo na maioria das vezes degolados pela prática da “mazorca”. Facundo, apesar de ter sido um gaúcho violento e ter comandado a barbárie nos pampas argentinos, é apenas um rascunho, uma sombra do que viria a ser Rosas. Este é pior que o seu antecessor, pois herdou a violência de Facundo, trazendo-a para a cidade, de forma que a herança gauchesca permanece viva e deteriorando a parte civilizada que era Buenos Aires.

A invocação de imagem de Facundo logo a princípio será fundamental para todo desenvolvimento do livro, uma biografia deste “gaucho”, pois tem ele todos os signos da barbárie que atrasou o povo argentino em seu processo civilizatório. Portanto, sua figura devastadora e dominante, de pouco caráter, explorando aos seus comandados é a simbolização do governo de Rosas. Sarmiento evoca o passado, mostrando quanto ele está presente na cultura dos argentinos. Tem-se, desta maneira, dois gaúchos o da cidade e o do campo; o problema está justamente no gaúcho que abandonou o espaço dos pampas e tenta impor a cultura do *pago* na cidade.

Desde as primeiras linhas, a dicotomia do campo e da cidade, da civilização versus a barbárie está presente no estudo de Sarmiento. A “sombra terrible” de Facundo é mais assustadora porque invade a cidade por meio da figura de Rosas, que surge de

poncho, bombacha e tomando chimarrão em Buenos Aires, manchando, assim, a cultura civilizada da capital argentina, pois o estudioso argentino constrói em torno das vestes o símbolo da civilização, sugerindo que se conhece um homem civilizado ou não pelas roupas que traja.

No capítulo XI de *Facundo* esta questão do traje como símbolo do homem do campo e do homem da cidade fica muito explícita e mostra como a sociedade argentina estava dividida pelas roupas que as pessoas trajavam, portanto sendo julgadas pela indumentária:

El general Mansilla le amenaza una vez de darle un candelero diciéndole: “Qué, se ha creído que está usted en las provincias?” Su traje de gaucho provinciano llama la atención, el embozo del poncho, su barba entera, que ha prometido llevar hasta que se lave la mancha de la Tablada, fija por un momento la atención de la elegante y europea ciudad; mas luego nadie se ocupa de él. (SARMIENTO, 2004, p.198).

A pergunta está carregada de intenções e sugere que a roupa da província, das cidades do interior, neste momento, vista apenas sob a ótica do campo, é um traje que demonstra todo o grau de atraso do gaúcho que ousa passar pela sociedade, denegrindo-a com seus costumes pampeanos. Para reforçar o desprezo se afirma que a elegante cidade apenas olha por um instante esta figura, como se fosse algo exótico, mas ao mesmo tempo desprovida de grandes interesses, isolando novamente um dos mais terríveis gaúchos da história argentina.

Anos depois, em 1870, surge do lado brasileiro *O Gaúcho*, de José de Alencar. Obra romântica, tentando a linha do romance histórico, no plano do romancista de mapear a gênese do povo americano. Esta narrativa não tem os mesmos ideais políticos de Sarmiento, que procurava reformar a Argentina, mas tem o profundo desejo de criar mais um herói na galeria dos romances alencarianos. Agora, é vez do gaúcho, símbolo da força e nobreza dos pampas americanos. Se do lado argentino o traje do gaúcho – americano – como tratava Sarmiento era bárbaro, no romancista brasileiro, este adjetivo americano é símbolo de orgulho e de diferenciação do tipo europeu.

Mesmo o romancista usando como pano de fundo a Guerra dos Farrapos, esta fica apenas como uma sombra, até sabemos de algumas investidas das tropas de Bento Gonçalves ou alguma carta que leva Canho para seu padrinho, mas a narrativa tem seu

centro na figura de Manuel Canho, o modelo ideal do herói gauchesco, a figura a ser exaltada, como símbolo dos pampas e da força americana.

Embora a dicotomia campo versus barbárie não se apresente de forma objetiva em Alencar, mas apenas em suas notas, ela se refere mais ao espaço do que aos costumes do gaúcho. Porque em relação ao gaúcho como homem americano, o autor brasileiro o transforma em símbolo de todo um povo. Ser chamado gaúcho é até uma honra para os homens que habitam os pampas. No entanto, há de se tomar um pouco de cuidado, pois Alencar está dividindo o habitante dos pampas em duas castas: a dos “piões”, como grafa o autor, e a dos gaúchos.

O gaúcho para o escritor cearense é o habitante livre dos pampas, é uma casta nobre que expressa a virilidade do homem americano frente à feminilidade dos “filhos da cidade, enervados pela civilização”(ALENCAR, 1978, p.167). Portanto, ser gaúcho é motivo de orgulho:

Por isso, muitos estancieiros ricos fazem timbre de ser *gaúchos*; adjetivaram o termo para designar os traços característicos da casta, como a *lança gaúcha*; e criaram o verbo *gauchar* para exprimir uma das feições do tipo, a ociosidade e a casquilharia a cavalo. O gaúcho é o janota dos campos. (ALENCAR, 1978, p.167).

Para Alencar sempre a sociedade está dividida em castas, em nobres e não nobres, em *casa grande e senzala*, entre homens que exercem o poder quase por ordem divina e aqueles que servem a estes, para explicar a organização da sociedade americana nos romances deste brasileiro. De forma que, novamente, divide a sociedade gauchesca em castas, transfere para os pampas sua visão de organização social, dividindo-o igualmente entre *gaúchos* e *piões*, em termos mais simples entre nobres e não-nobres.

Esta visão separatista fica mais clara ainda quando Alencar usa o termo janota. O traje aqui também aparece como símbolo de distinção, não como em Sarmiento que está dividindo pampa e cidade, mas também separa em castas. O gaúcho é o homem que se veste bem, tem trajes de gala ao cavalgar, enfim quando sai para *gauchar* está elegantemente trajado. Assim, na construção do mítico herói dos pampas, símbolo do orgulho americano, o romance alencariano dedica-se à figura do janota, àquele que é nobre, de forma que toda a narrativa tenta mostrar os traços de nobreza em todas as atitudes de Manuel Canho.

Em contrapartida, o *pião* é apenas o empregado que cuida do gado alheio. É um gaúcho também, mas menos nobre e dentro da imagem construída por Alencar está fora do orgulho dos estancieiros, que adotam o termo gaúcho para si mesmo. Na definição alencariana o *pião* é: “o proletário que se ocupa da criação de gado nas estâncias, para o que se deve ter uma destreza em montar cavalo, correr as reses do campo, laçá-las ou boleá-las se for preciso.”(1978, p. 167)

Em síntese, no quesito habilidade ambos os gaúchos e os *piões* não se diferenciam em nada, Alencar chega a admitir que estes termos podem até ser sinônimos, desde que se saiba guardar as devidas diferenças de classes. Assim, o termo janota ajuda a entender estas castas dentro dos pampas, pois se o gaúcho se veste bem, o *pião* sempre está em trajes de lida, aquele é o dono da fazenda, do gado, este é o que trabalha para o dono das reses. Reforça esta ideia o fato de Alencar definir o *pião* como “o homem que anda a pé”. (1978, p.168), uma vez que o gaúcho dentro desta visão de castas é o homem que sempre está a cavalo.

Neste anseio em narrar a gestação lenta do povo americano, a opção de Alencar é pelo nobre, pelo gaúcho, não há espaço para narrar a figura do *pião*, em todos os romances deste brasileiro percebe-se a necessidade que ele tem em descrever grandes figuras, como se o continente novo precisasse de heróis para construir suas tradições. Assim, em Alencar, narrar as origens do povo americano é contar seus heroísmos, é centrar-se em figuras que possam vir a se transformar em monumentos que são como formas de resistência ao esquecimento da história e ao mesmo tempo a forma de manutenção da tradição. Algo importante a se ressaltar é que Alencar, mesmo não conhecendo os pampas, foi o primeiro escritor brasileiro a chamar a atenção para a valorização do gaúcho como herói e não como vilão, bandido ou pária.

Manuel Canho no romance é afilhado de Bento Gonçalves, o gaúcho que seria o herói da resistência farroupilha pouco tempo depois. É válido lembrar que o romance tem como pano de fundo os primeiros momentos da guerra dos farrapos, de maneira que o romance se detém justo num momento em que os gaúchos podem expressar sua grandeza e seu heroísmo. Alencar de certo modo pode ser considerado o fundador, no lado brasileiro, de um sentimento de ser gaúcho, que hoje se ampliou a todos os habitantes do Rio Grande do Sul e que se vê registrado em várias praças por meio das estátuas do gaúcho mais importante da história rio-grandense que é Bento Gonçalves.

Justifica-se assim a primeira imagem que o leitor tem de Manuel Canho como sendo nobre, portanto é um gaúcho e está à escoteira, ou seja, cavalgando sozinho, *gauchando* pelos pampas do Rio Grande do Sul:

Pelo traje se conhecia o gaúcho. O ponche de pano azul forrado de pelúcia escarlata caía-lhe dos ombros. A aba revirada sobre a espádua direita mostrava a cinta onde se cruzavam a longa faca de ponta e o amolador em forma de lima.

Era a cor de laranja o chiripá de lã enrolado nos quadris, em volta das bragas escuras que desciam pouco do joelho. Trazia botas inteiriças de potrilho, rugadas sobre o peito do pé e ornadas com as grossas chilenas de prata.(ALENCAR, 1978, p.15).

Desta maneira, Alencar mostra o nobre dos pampas a cavalo e o narrador leva o leitor a acompanhar este gaúcho à escoteira, passando pelos olhos a figura altiva e bem trajada do homem do campo, este é o símbolo da beleza das coxilhas do Rio Grande do Sul, signo do orgulho americano.

É importante ressaltar neste ponto o local onde este gaúcho corria solto, sentindo-se o verdadeiro dono dos pampas. O gaúcho estava à margem esquerda do Jaguarão, que de acordo com Alencar é o rio que serve de fronteira entre o Brasil e o Uruguai. O leitor estará deste modo na fronteira, no espaço da diferença entre os povos, que guardam algumas semelhanças, como por exemplo, as “pessoas vaqueanas”, ou seja, um dos tipos de gaúcho definido por Sarmiento e que habita os dois lados do Jaguarão. No entanto, a fronteira ressalta mais a diferença que a semelhança, mais a disjunção que a junção dos tipos humanos, permitindo explorar como as definições que Sarmiento constrói do “gaucho” serão relidas do lado esquerdo da margem do Jaguarão, ganhando novas leituras. Assim, *O gaúcho*, de Alencar é um caso de como as transferências culturais das definições identitárias se transformam ao atravessar a fronteira, que mesmo que seja entre países americanos nunca são as mesmas ao passar pela releitura da construção de uma identidade nacional. Em outras palavras não existem dois lados de uma fronteira, mas sempre duas fronteiras, a terceira margem como espaço da reconstrução de sentidos.

Embora Domingos Faustino Sarmiento, assim como Alencar, não conhecesse os pampas, ao compor em solo chileno sua principal obra, propõe a existência de quatro tipos de gaúchos: “el rastreador”, “el baqueano”, “el gaucho malo” e “el gaucho cantor”. Todos estes tipos citados, guardando as devidas diferenças, permitem vê-los no final das

contas, simplesmente, como gaúchos. Todos eles são austeros e de pouca conversa, rígidos como o pampa e ao mesmo tempo inspiradores de um profundo respeito por parte de seus semelhantes.

Os mesmos tipos gauchescos se repetem no romance *O Gaúcho*, só que aparecem dispersos pelos capítulos, sem a necessidade de caracterizá-los de modo sistemático, pois não há intenção explícita de se ater à psicologia do tipo sulino de maneira mais detalhada, ao passo que Sarmiento está construindo uma obra que explica os motivos do atraso argentino. A obra do sanjuanino é extremamente política e tem o intuito de atacar a figura do federalista Rosas, ao passo que o romance de Alencar é ficção, na qual a falta de conhecimento do ambiente dos pampas é preenchida com a imaginação como afirmou várias vezes o autor ao ser acusado de um escritor de gabinete.

Se no texto alencariano, mesmo podendo ser enquadrado como romance tese da fundação de uma identidade americana, tem-se a certeza de que é uma obra de ficção, não acontece o mesmo com a obra de Sarmiento. Bernardo Ricupero ao comentar *Facundo* faz a seguinte afirmação:

O livro tem um objetivo claro: combater a barbárie americana, personificada em certos caudilhos como Juan Facundo Quiroga e Juan de Manuel Rosas. Mas o perfil que este combate assume é desordenado; como notaram boa parte de seus críticos, o livro é, a um tempo ou outro, coisas muito diferentes, biografia, romance, obra de sociologia, história, escrito épico, etc. (2007, p.232).

De modo que analisar a obra do argentino é muito mais complexo que proceder a uma avaliação da obra de Alencar. No entanto, é primordial perceber que ambos os escritos têm como objetivo explicar um tipo americano. Sarmiento do ponto de vista político, ressaltando, a cada momento, que a barbárie americana, como chama o autor os costumes gauchescos, atrasa o progresso argentino na sua busca por uma europeização e Alencar do ponto de vista da fundação de uma literatura americana, que vê nas definições formuladas por Sarmiento qualidades do gaúcho, ou seja, características nobres de seu herói Manuel Canho.

Se para Sarmiento evocar a figura de Facundo e seus costumes é uma forma de exorcizar do povo argentino o fantasma que assombra seu progresso, para Alencar estes mesmos costumes que são produzidos pelas peculiaridades geográficas, como formuladas pela tese sarmientina, são símbolos da nobreza do homem que habita os

pampas. Portanto, os tipos de gaúcho que analisaremos abaixo, serão vistos com o olhar da fronteira, que ao mudar de lado, muda de significado, ou seja, trabalharemos com as constantes mudanças que são operadas pelas transferências culturais dentro do espaço da América do Sul, ora pela visão de Sarmiento ora pela visão de Alencar, numa intensa troca de olhares entre Brasil e Argentina.

O primeiro tipo de gaúcho levantado por Sarmiento é o rastreador, cujo poder está em conhecer os pampas sem precisar de mapas, conhece todas as alterações na natureza operadas pelo homem. Sabe se o rastro do cavalo é recente ou não e quantas léguas de distância está o animal perdido ou roubado.

Todos los gauchos del interior son rastreadores. En llanuras tan dilatadas, en donde las sendas y caminos se cruzan en todas direcciones, y los campos en que pacen o transitan las bestias son abiertos, es preciso saber seguir las huellas de un animal y distinguirlas de entre mil: conocer se va despacio o ligero, suelto o tirado, cargado o de vacío. Esta es una ciencia casera y popular. (SARMIENTO, 2004, p.83-4).

Desta maneira, o “gaucho” de Sarmiento se aproxima muito dos índios de Fenimore Cooper, como o próprio escritor argentino admite, justificando que os acidentes naturais da América são muito semelhantes e, portanto, geram pessoas com as mesmas características de adaptação ao meio ambiente. Esta seria uma característica dos povos bárbaros da América, residiriam aqui, os comportamentos atrasados que impediam não só a Argentina, mas todo o continente a viver em profundo atraso, pois sendo o “gaucho” também um herdeiro do sangue indígena recebeu por meio da raça e do ambiente em que vivia as mesmas habilidades dos índios.

Vê-se essa ciência popular, como está em *Facundo*, de forma indireta em Alencar. No episódio da morte do pai de Manuel Canho surge a figura dos rastreadores percebendo o rastro recente do cavalo:

João hesitou um momento, se devia negar a presença do Loureiro em sua casa. Repugnava-lhe mentir; tanto mais quando essa mentira era inútil, os castelhanos tinham naturalmente visto na porteira o *rastro fresco do animal*. [grifos meus] (ALENCAR, 1978, p. 56).

O interessante é que João Canho sabe que não adianta mentir, pois os homens diante de sua porteira, mesmo sendo castelhanos, como caracterizados pelo narrador,

eram gaúchos como ele, portanto, dominavam a mesma ciência dos pampas, confirmando-se a teoria de Sarmiento de que todos os gaúchos são rastreadores por natureza.

Assim, os gaúchos se conhecem, mesmo pertencendo a lados diferentes, separados pela fronteira imaginária da geografia e da política entre os países, como tendo as mesmas habilidades. Castelhanos ou brasileiros, ambos dominam as técnicas para domar o ambiente hostil dos pampas, transformando-se apenas em americanos. Ao habitar o espaço da fronteira, bandidos ou párias, todos são rastreadores, em resumo, todos são gaúchos.

O “baqueano” é o segundo tipo de gaúcho apresentado por Sarmiento. Este representante do pampa é considerado um topógrafo por natureza, ninguém nos campos da Argentina precisa de um mapa se tem um gaúcho desse ao seu lado, pois conhece cada palmo de chão, cada tipo de erva e até mesmo as fronteiras com outros países.

Es el topógrafo más completo; es el único mapa que lleva un general para dirigir los movimientos de su campaña. El baqueano va siempre a su lado. Modesto y reservado está como una tapia; está en todos los secretos de la campaña; la suerte del ejército, el éxito de una batalla, la conquista de una provincia, todo depende de él. (SARMIENTO, 2004, p.84-5).

Figura respeitada na guerra, o “baqueano” é quem vai à frente, mostra o caminho e ninguém o contesta. É um conhecedor dos campos argentinos, assim como o é o gaúcho brasileiro que conhece os pampas do Rio Grande do Sul, como se estes fossem uma espécie de extensão de sua pessoa, sua habitação natural, portanto, sem mistérios. No entanto, no texto de Sarmiento sempre paira sobre o “baqueano” a dúvida de seu caráter, pois quem poderia garantir que o caminho apontado pelo gaúcho é correto ou não?

O narrador de *O Gaúcho* também comenta sobre o “baqueano” associando-o à natureza do pampa:

Quem não conhecesse os costumes da província do Rio Grande do Sul, suporia que esse cavaleiro ia naquela desfilada correr alguma rês no campo; ou fazer uma excursão a qualquer charqueada próxima. *Mas as pessoas vaqueanas*[grifo meu] reconheceriam à primeira vista um viajante à escoteira. (ALENCAR, 1978, p. 15).

O vaqueano apesar de citado uma única vez no romance, é um tipo comum do Rio Grande do Sul e profundo conhecedor dos costumes gaúchos, identificando a tarefa que vai realizar um cavaleiro apenas pela marcha de seu cavalo. É interessante ainda a tradução literal operada por Alencar no que se refere ao termo “baqueano” por “vaqueano”, tradução tanto de signos quanto de significados, pois aparece no romance do cearense na mesma acepção utilizada por Sarmiento.

Há ainda o “gaucho malo”, uma espécie de homem do campo avesso às regras da sociedade, isolado de todos, contrário à justiça e à boa convivência entre os gaúchos. Tornou-se mal, não pelo seu instinto, mas porque as circunstâncias o obrigaram a sê-lo. Mesmo sendo mal, este gaúcho é respeitado por todos, é temido, ninguém se atreve a interpelá-lo, é um homem de feição rústica e pouco dado ao diálogo.

Esta descrição se adapta bem à figura de Facundo que é o centro da obra sarmientina. Este caudilho tem todas as características do “gaucho malo”, todos os temem, é a pessoa mais respeitada de toda a campanha, está acostumado a chamar outros gaúchos para jogar, mas de modo que nenhum deles se levante antes de haver perdido tudo o que recebeu da mão dele mesmo.

O fato citado acima é apenas uma das posturas más deste caudilho, posta em relevo nessa campanha desabrida de Sarmiento contra os gaúchos, simbolizados nas pessoas de Facundo e Rosas. A descrição que faz dos atos deste “gaucho malo” podem assombrar o leitor:

Facundo es de un tipo de la barbarie primitiva no conoció sujeción de ningún género; su cólera era de las fieras; la melena de sus renegridos y ensortijados cabellos caía sobre su frente y sus ojos en guedejas, como las serpientes de las cabezas de Medusa; su voz se enroquecía; sus miradas se convertían en puñaladas. Dominado por la cólera, mataba a patadas, estrellándole lo sesos. [...] En todos sus actos mostrábase el hombre bestia aún sin ser por eso estúpido y sin carecer de elevación de miras. Incapaz de hacerse admirar o estimar, gustaba de ser temido. (SARMIENTO, 2002, p.123).

Pode-se afirmar sem sombra de dúvidas que Facundo é o “gaucho malo” por excelência, gosta de ser temido, não governa suas paixões, mata por gosto, apenas porque ousaram lhe levantar o olhar. Sarmiento o caracteriza como o “hombre bestia”, ou seja, um ser metade homem, metade animal, símbolo da selvageria americana, que impedia constantemente o progresso argentino. Mais adiante e para confirmar que Facundo era um ser temível, converte-o no pirata dos pampas, enrolado em uma

bandeira negra com caveira e tudo mais que tem direito um pirata. Apesar de exagerada neste ponto, a descrição de Facundo é extremamente política, ao atacar o caudilho, Sarmiento ataca seu herdeiro direto, o ditador Rosas, também um “gaucho malo”, que ousou invadir as cidades com seus costumes recebidos dos pampas, assim quanto maior a crítica feita a Facundo, maior a força da visão demolidora sobre o ditador argentino.

Embora Manuel Canho não seja descrito no romance de Alencar como um indivíduo mau, todo seu comportamento se assemelha ao do “gaucho malo” de Sarmiento. É circunspecto, misantropo, feições duras e de pouco sorriso, mais apegado aos animais que aos homens. Na verdade, prefere aos animais, vê no cavalo sua verdadeira família, faz-se respeitar por todos os seus pares, chama a atenção pela sua coragem. Habita os pampas, estes se convertem em sua casa, assim como para o “gaucho malo”.

Canho só não é totalmente como o “gaucho malo” porque no romance de Alencar as atitudes dos gaúchos, da mesma maneira que todos os personagens dos demais romances que escreveu, revestem-se de uma aura de honra. Até mesmo quando Manuel Canho vai buscar o homem que matou seu pai para se vingar a questão da honra está presente. Primeiro cuida do doente, mata um boi, tira-lhe o couro e cobre o enfermo, a fim de depois poder duelar com o mesmo e matá-lo em combate.

O gaúcho não tinha ódio ao Barreda.

A vingança da morte do pai não era para a sua alma satisfação de um profundo rancor; mas o simples cumprimento de um dever. Ele obedecia a uma intimação do céu; à ordem daquele que sempre tinha presente a sua memória. E obedecia friamente, com a calma e a impassibilidade do juiz, que pune em observância da lei. (ALENCAR, 1978, p.68).

O gaúcho construído por Alencar é nobre, é juiz também como Facundo, no entanto cumpre a missão de vingar seu pai que foi morto à traição pelo castelhano Barreda. Justifica, assim, a atitude de Canho que passa de assassino a juiz, pois tem um ideal nobre em seu coração, seguindo uma ordem que vem do céu. Como este enviado, o gaúcho segue seu destino e vinga a morte do pai.

É válido lembrar ainda, que em *O Gaúcho* o termo castelhano serve para diminuir os gaúchos do lado hispano-americano, tanto que o narrador não os chama de gaúchos e sim castelhanos, homens que trazem sobre si o signo da desconfiança. Percebe-se que este diálogo no espaço de fronteiras está longe de acordos e semelhanças

em prol muitas vezes de um romance fundador, Alencar queria transformar o Brasil em símbolo único da América, tanto que em seu romance como gaúcho significa ser o nobre dos pampas, o “brasileiro devia repugnar-lhe a comunhão com os povos de origem espanhola”(ALENCAR, 1978, p. 81), sendo portanto o termo gaúcho aplicado apenas ao homem dos pampas do lado brasileiro e não do lado hispano-americano.

No romance o duelo entre o gaúcho Manuel Canho e o castelhano Barreda lembram as batalhas medievais, só que agora reproduzidas nos pampas da América, misturando a herança européia e a contribuição americana, na renovação das tradições literárias que são relidas no espaço da fronteira com Jaguarão. As tradições gauchescas se revestem com a roupagem da nobreza e com a rusticidade das coxilhas americanas. Nesta estratégia narrativa o romance alencariano vai inovando sem desprezar os influxos estrangeiros.

Estas estratégias discursivas são em si uma forma de exercer o direito da busca pela americanidade, usar a herança que foi praticamente imposta e resignificá-la dentro do espaço americano, que neste caso são os pampas. O deserto americano tanto em Alencar quanto em Sarmiento é espaço político, é espaço de disputa, no qual se constrói a identidade do continente dentro de todos seus permanentes conflitos nas fronteiras internas neste tenso diálogo entre América de fala espanhola e de fala portuguesa.

Deste modo, os dois textos, na busca por esta identidade americana, revelam uma face austera da América, uma terra de homens tão rústicos quanto a natureza, adaptados ao frio e à seca, bebendo chimarrão, comendo carne do próprio gado que pastoreiam. Esses homens revelam uma parte do continente orgulhosa de suas grandezas, por isso em ambos os textos, seus narradores exaltam a extensão territorial de suas fronteiras, cuja força está no amálgama do homem com a terra onde vive. Mesmo sendo símbolo de grandeza e heroísmo para Alencar e símbolo de atraso e barbárie para Sarmiento, nos dois autores o gaúcho é um tipo exuberante.

Sarmiento descreve o “gaucho malo” como:

Este es un tipo de ciertas localidades, un outlaw, un squatter, un misántropo particular. Es el ojo de Halcón, el Trampero de Cooper, con toda su ciencia del desierto, con toda su aversión a las poblaciones de los blancos.; pero sin su moral natural y sin sus conexiones con los salvajes. Llámenle el Gaucho Malo, sin que este epíteto lo desfavorezca del todo. (SARMIENTO, 2004, p.87).

Um pouco mais adiante afirma: “Este hombre divorciado con la sociedad, proscrito por las leyes, este salvaje de color blanco, no es en el fondo un ser más depravado que los que habitan las poblaciones.” (SARMIENTO, 2004, p. 88).

Essas imagens citadas acima se repetem no gaúcho descrito por Alencar. Isolado da sociedade, habitante do deserto, semelhante aos índios no rastrear uma pista ou no perceber alterações na natureza. É um homem que se torna mau por causa do meio em que foi criado, tornou-se duro como o pampa, divorciou-se do restante dos homens, inclusive de outros gaúchos.

Encontra-se também em Alencar uma comparação do gaúcho com o índio: “Quantos seres habitam as estepes americanas, sejam homem, animal, planta, inspiram nelas uma alma pampa. Tem grandes virtudes essa alma. A coragem, a sobriedade, a rapidez são indígenas da savana. (ALENCAR, 1978, p. 14)”

Resumindo, há para o escritor brasileiro uma alma comum a todo o americano, assim como para Sarmiento, ambos vendo no gaúcho as mesmas falhas e virtudes encontradas nos índios. O escritor argentino vê no gaúcho as representações indígenas de Cooper, já Alencar o constrói semelhante às características de força, velocidade e coragem encontradas em Iracema.

As descrições que se encontram em *O Gaúcho* aproximam este tipo americano ao do “gaucho malo” argentino:

Manuel tinha consciência de sua natureza ríspida e concentrada; a indiferença e frieza que mostrava em seu trato, não provinham de um hábito somente; eram a repercussão interior da pouca estima em que o gaúcho tinha geralmente da raça humana. (ALENCAR, 1978, p. 51).

Mais adiante:

Manuel cresceu, mas sempre concentrado e misantropo. Parecia que esta *alma em flor crestada ao desabrochar, se confrangeria em um capulho negro e rijo*. [grifo meu]. (ALENCAR, 1978, p. 63).

Essas duas descrições de Manuel Canho feitas por Alencar revelam como o gaúcho brasileiro se aproxima do representado por Sarmiento: Canho tem “natureza ríspida”, “indiferença e frieza”, pouca estima pela raça humana, misantropo, em outras palavras, todas as características do “gaucho malo” argentino podem ser encontradas no lado brasileiro, porém os dois não são maus pelo fato de serem gaúchos, mas devido ao

ambiente em que foram criados, os pampas, tornando-se, assim, homens duros e avessos à própria raça humana.

Para finalizar essas comparações, falta ainda um tipo de gaúcho: “el cantor”. Segundo Sarmiento, todos os gaúchos são cantores, está nas veias o dom da música, excetuando-se um ou outro gaúcho que não sabe tocar e cantar, o que decepciona outros povos americanos como o chileno, por exemplo.

É na música que o gaúcho mostra sua habilidade para a arte, e também expressa seus sentimentos mais escondidos de tristeza e solidão. Funciona como um trovador que vai de povo em povo levando as notícias, não tem residência fixa, esta é o pampa, ali se realiza e dali tira sua inspiração para a música, contando aventuras vividas nos campos americanos:

El cantor mezcla entre sus cantos heróicos la relación de sus propias hazañas. Desgraciadamente, el cantor con ser el bardo argentino, no está libre de tener que habérselas con la justicia. También tiene que dar cuenta de sendas puñaladas que ha distribuido, una o dos desgracias (¡muertes!) que tuvo algún caballo o muchacha que robó. (SARMIENTO, 2004, p.90).

Assim, o “gaucho cantor” tem como inspiração o próprio pampa, onde vive aventuras, canta outras e tem na natureza um caudal de imagens que pode usar como temas de sua música, alegrando os gaúchos das “pulperías” com suas canções, que de certo modo falam deles mesmos. Desta forma, o canto é um elo que une os vários tipos de gaúchos que habitam os pampas. Nessas cantigas revela-se a cultura gauchesca em toda sua força, pois tem como fonte de inspiração o próprio continente americano que o gaúcho bem conhece e sabe dele tirar seu sustento e também seus momentos de diversão pelas vendas por onde passa, dançando ou cantando ao som das violas que os irmãos de pampa sabem tocar.

Manuel Canho também é cantor, na verdade, o gaúcho descrito por Alencar concentra todas as características dos gaúchos levantadas por Sarmiento, sendo, portanto, mais rico; talvez por ser literária, a representação gauchesca neste romance brasileiro reúne a todos os gaúchos em um só ao mesmo tempo, pois está sob sua imagem a figuração da alma dos pampas. Portanto, conhecer Canho é conhecer todos os gaúchos do lado brasileiro do Jaguarão. Figura única, este jovem é a apoteose dos costumes e da força gauchesca nos pampas americanos.

Apesar de ser taciturno, concentrado e misantropo, há um momento que Canho se revela um exímio cantor:

Depois de afinar a viola, e acertar um acompanhamento simples, porém vivo como o trinado do sabiá, O Canho, encostando-se na ombreira da porta e erguendo os olhos ao céu ,como que procurava o raio da inspiração, começou a descantar.

.....
Começou ele atirando o mote de seu descante, neste rápido estribilho:

Livre ao relento

pobre sem luxo

N'asa do vento

vive o gaúcho.

(ALENCAR, 1978, p.75).

Manuel Canho canta a música simples dos habitantes dos pampas, encontrando nestes os motivos para compor; busca no céu do Rio Grande do Sul sua inspiração e ao cantar exalta a liberdade dos gaúchos no “relento”, “pobre”, “sem luxo”, companheiro do vento e, desta maneira, mostra-se um verdadeiro morador dos pampas americanos.

Um pouco mais adiante vamos discutir a figura de Martín Fierro, que também é um gaúcho que tem como principal habilidade o canto. Canta em linguagem simples, assim como a de Manuel Canho todas as dificuldades e sofrimentos de sua vida, no longo poema composto por José Hernández, mas isto será explorado depois, o que interessa neste momento são os diálogos entre o Brasil e a Argentina de forma intensa já no século XIX, mostrando que havia sim um sentimento de América nos momentos de fundação das literaturas nacionais do continente.

Do lado argentino, Sarmiento aconselha seus leitores a buscar sua classificação sobre os gaúchos pelos diversos lugares da Argentina, pois: “En esta sociedad pastoril, el sacrificio de las reses, la yerra, la doma condicionan la vida del gaucho. La destreza en el manejo del caballo y del cuchillo son esenciales para sustentar las famas viriles. Todo esto constituye un código pampeano[...]”(CARRICABURO; CUITIÑO, 1982, p. 21). No entanto, o leitor brasileiro tem numa única figura – Manuel Canho – todos os gaúchos. Mesmo as descrições não sendo tão benevolentes com este tipo americano, tanto Alencar quanto Sarmiento deixaram aos críticos do século XIX descrições ricas sobre o gaúcho, seus costumes e seu *habitat* natural: os pampas, pois ambos os escritores tentaram enriquecer suas obras comentando os termos usados pelos gaúchos.

Como se pôde perceber, até agora, foi realizado o confronto entre essas duas obras do Romantismo latino-americano. O foco foi dois autores românticos: Alencar e

Sarmiento. Ambos se dedicaram a registrar um personagem americano: o gaúcho; apresentando suas semelhanças com outros americanos, inclusive com os índios, na tentativa de provar que a América possui diversidade de raças, mas que seu solo, seus acidentes geográficos, como defendia Sarmiento, permitiram que coexistissem certos traços comuns a todos os povos nascidos no continente.

Portanto, pode-se pensar que Alencar não produz apenas um romance regionalista com flertes históricos, mas constrói uma obra de caráter americano, que revela um diálogo com outros textos produzidos no continente, permitindo aos estudiosos de literatura discutir as relações literárias entre o Brasil e outros países hispânicos no século XIX.

Assim, reler *O Gaúcho* é visitar um tema americano, ver neste romance as raízes de uma tradição americanista na nascente prosa brasileira, que deixava de ser apenas nacional, estabelecendo pontes com o resto da América, possibilitando discutir um sentimento de americanidade neste autor, o que faz dele não só o fundador do romance nacional – em termos estéticos – mas de um romance americano, dedicado aos tipos humanos da América, à natureza desta e aos assuntos discutidos por contemporâneos seus, além das fronteiras brasileiras.

Enfim, como se pode verificar, realizou-se até agora um gesto de recentramento da literatura comparada, não pensando as relações da obra alencariana com a França, mas discutindo-se as confluências deste romancista com outros escritores do mesmo continente como Sarmiento, por exemplo, provando que há temas americanos comuns a vários escritores, que lutaram pelo processo de autonomização das literaturas produzidas na América, desde o século XIX. E como afirma Zilá Bernd: “Uma leitura que pretenda determinar os pólos e as convergências das literaturas que prefiguram no contexto das Américas, se enriqueceria interrogando-se sobre a vinculação destas literaturas e de seus autores ao território americano”. (1995, p.12). Em síntese, foi essa leitura das convergências entre as literaturas americanas que tentou se operar ao longo deste capítulo.

4- O papel da personagem feminina em *O Gaúcho*

Doris Sommer em *Ficções de Fundação* afirma que há uma feminilização das personagens masculinas nos romances latino-americanos, deixando os romancistas

transparecerem uma atitude diferente do homem americano frente ao paradigma machista herdado da cultura européia, sendo esta característica uma marca do romance nas Américas. É preciso lembrar que esta assertiva se dá frente a um contexto de análise do período de fundação de uma literatura, o qual está associado à fundação das nações americanas em todo o continente, implicando a percepção, então, de uma mudança nos hábitos sociais das nações que surgem na América.

Provavelmente, Sommer comenta uma feminilização das personagens masculinas pelo fato de ainda estar, mesmo que subjetivamente, lidando com um padrão europeu, cujo contexto cria o homem com todas as características de força e honra possíveis, de modo que a visão da escritora revela nas camadas mais profundas de seu discurso a permanência do ideário europeu latente em suas leituras da formação das famílias no continente americano, pois se assim não fosse, seria desnecessário apontar este processo de feminilização, deixando apenas explícito que o homem americano possui uma sensibilidade maior diante de algumas situações.

Ao mesmo tempo o termo feminilização, embora carregue os signos do machismo europeu, é importante, pois mostra a quebra de um paradigma eurocêntrico, apresentando a formação da América sob a fratura de antigos padrões que já não possuem tanta força. O homem americano, fruto de raças diferentes, começa a desenvolver um comportamento próprio, muitas vezes contraditório, pois ainda respira os influxos estrangeiros, mas se mostra e inegavelmente americano, quebrando assim o padrão patriarcalista herdado de longos séculos de colonização.

O romance *O gaúcho* é um exemplo desta quebra do paradigma europeu em muitos momentos, pois como um romance de fundação ora traz traços profundos da prosa européia ora traz marcas inegáveis do continente americano e daquilo que seria a sua prosa após o romantismo.

Neste romance, a maioria das personagens é masculina. São homens fortes, preparados para cavalgar pelos pampas e construir a história de seu povo. Entre castelhanos, como coloca Alencar, e brasileiros os homens americanos são fortes, galanteadores, cantores, bons nas lidas com o gado, profundos conhecedores da ciência dos pampas, o que dentro do contexto de *O Gaúcho* é símbolo de orgulho, orgulho de ser gaúcho, de pertencer à liberdade oferecida pelos pampas. O pampa é quase uma pátria a parte, não se comenta o Brasil, mas o pampa como a pátria do gaúcho, ou seja,

este espaço americano como sendo o centro da cultura gauchesca e isto basta ao homem das coxilhas.

Manuel Canho não foge a este padrão. Vive solto pelo pampa a cavalgar, dorme debaixo das árvores, come carne salgada, divide seu espaço com os cavalos, que são seus melhores amigos, mais que isto, são sua família. Canho ao ver o lugar de seu falecido pai ocupado por outro homem, afasta-se da família e prefere o convívio com os cavalos, os quais se tornam sua própria extensão. Na verdade, Alencar só repete a figuração comum do gaúcho difundida no continente americano, cuja imagem sempre está associada ao cavalo. Para o gaúcho andar a pé é sinal de desonra, de fragilidade. O homem gaúcho só está feliz quando está montado.

No entanto, é impossível que um homem fique montado o tempo todo. Mesmo o gaúcho sendo visto como o centauro dos pampas, metade homem metade animal, ele também se sociabiliza entre os seus, de forma que, quando está a pé, está mais suscetível às fragilidades, às paixões do homem comum. Justo nestes momentos de fragilidade, surge Catita, a jovem gaúcha que encanta a todos os homens, mas que se sente seduzida pela indiferença de Manuel Canho.

Catita sabe de sua beleza, seu pai também sabe, mima-a na frente de todos, gozando a felicidade de ser o progenitor de uma linda jovem que brinca com os corações dos demais gaúchos. “Era realmente um feitiço a Catita”. (ALENCAR, 1978, p.21). A jovem gaúcha brinca de escolher seus namorados e a todos renega, mas um lhe chama a atenção:

- Meu noivo... Querem saber qual é?
- Quem é?
- Olhe!

No canto do alpendre, estava o Manuel Canho, sentado no parapeito, com o cigarro na boca, e a vista divagando pelos campos que se estendiam além do córrego, às abas da cidade. Inteiramente alheio ao que passava junto, o gaúcho parecia de todo absorvido em suas cogitações.

Catita escolhe seu noivo entre todos os gaúchos que estavam na venda, justamente aquele que estava alheio à sua beleza e às suas brincadeiras de menina em escolher seu esposo. No entanto, a indiferença de Canho a deixa perplexa e ao mesmo tempo desenvolve dentro dela o desejo de seduzi-lo, ter para ela o homem que não se

rende aos seus pés como os demais. Neste ponto começa um jogo de despeito e ao mesmo tempo de necessidade de possuir a coisa amada.

A natureza dos pampas é indomável e como Catita simboliza nas formas femininas a barbárie americana. A adolescente é uma amazona dos pampas, cavalga tão bem que se sente ferida no orgulho mais uma vez quando é salva por Manuel Canho do abismo em que se precipitaria com seu cavalo. Canho faz esta proeza indiferentemente, mostrando sua habilidade com o cavalo e com o laço.

A maneira que Catita encontra para realmente ganhar a atenção e o amor de Manuel Canho é aproximando-se de seu mundo. A jovem arrisca-se em meio ao tiroteio das batalhas nos pampas, pois o romance se passa durante a Guerra dos Farrapos, e vai cuidar de Morena, a égua que pertence a Manuel Canho e estava ferida. Neste momento, ao olhar as duas ali, Canho se identifica com Catita e acaba se apaixonando por ela. Começa aqui a derrocada do herói alencariano.

A partir deste momento Canho passa a ter sentimentos contraditórios, amolece como afirma o romancista. Sente-se mais emotivo, passando a ter conflitos que o perturbam. A paixão estava domando o centauro dos pampas e isto poderia ser perigoso para o herói que até aquele momento nada temia. Aqui Canho já não é mais o herói da epopéia, não pertence mais ao tempo mítico dos pampas americanos, mas se torna um personagem mais real, afligido por paixões e medos, o gaúcho sai da epopéia e vem ao romance propriamente dito:

Quando Manuel cheio de prazer voltava à roda, depois da dança, avistou pela primeira vez o chileno, que nesse momento falava a Catita.

O coração do gaúcho confrangeu-se. A vista de uma serpente, elando-se ao corpo de sua amada e cingindo-lhe o colo, não produziria nele a angústia que sentiu. (ALENCAR, 1978, p. 134).

Este fragmento mostra o quanto Manuel estava mudado com a paixão: participava de uma roda de desafios cantados, dançava, fazia graça, tudo o que não era típico de sua figura austera antes de ceder às paixões de Catita. Fragilizado, sente ciúmes e teme em perder Catita, ou seja, Canho humaniza-se, deixa de ser o centauro. Talvez aí esteja a causa de sua queda, pois se deixara vencer por forças alheias à natureza rústica do pampa.

Digamos que Manuel Canho se desloca para o campo do herói problemático. Abalado pela paixão, o rapaz passa a repensar suas atitudes, revê questões como honra,

e também entra em conflito intenso quando descobre que Catita o traíra com o chileno Romero.

O fracasso de Manuel Canho ocorre quando se mistura com os demais homens da campanha. Encantado pelos fascínios de uma mulher, consequentemente, “amolece”, deixando algumas de suas características básicas: a dureza, a misantropia e sua relação direta com os pampas e os animais, principalmente o cavalo. Esta mescla será a derrocada de Canho em meio aos seus. Humilhado, só lhe resta atirar-se ao abismo dos pampas, amalgamando-se com a natureza bravia.

Movido pelo amor, Manuel Canho se torna mais contraditório ainda. Dentro de toda a arquitetura do gaúcho, inclusive visto como o “gaucho malo” de que fala Sarmiento, a atitude do herói dos pampas surpreende. Canho quer lavar sua honra de maneira diferente: obriga o casal adúltero a entrar em união matrimonial, a fim de cumprir o agouro ou a frase profética de Canho para Catita: “Quando for viúva, então serei seu noivo!”(ALENCAR, 1978, p.22), o gaúcho leva-os ao altar, mas não permite que a lua de mel seja consumada, matando Romero.

Neste momento, toda a natureza dos pampas está em convulsão, como a própria alma do gaúcho que se sente totalmente em conflitos, entre perdoar a mulher amada ou matá-la, arrojando-a ao abismo. Lutam dentro de Manuel Canho o amor e a honra. Esta luta se reflete na natureza. Como se esta sentisse toda a dor do filho dos pampas, entra em convulsão também, numa tempestade sem fim. Canho e a natureza dos pampas nesta hora são apenas uma pessoa. Sem saber como agir, só resta ao gaúcho o suicídio; atirar-se ao abismo, seria melhor do que se ver desonrado. O homem forte que vingara a morte do pai friamente como uma ordem divina agora se vê aflito por causa do amor de uma mulher.

Este é o momento que Manuel Canho reestabelece sua honra e pode ser visto novamente como o centauro dos pampas, deixando o leitor em dúvida se ele morreu ou se misturou à natureza das coxilhas, voltando para ela, para sua verdadeira origem. Assim, o pampa é o útero que gerou o gaúcho, sendo o mesmo ventre que o recebe de volta, aplacando seu furor pela traição a que foi submetido.

Catita ainda tentando provar seu arrependimento e seu amor por Manuel salta à garupa do cavalo e se precipita com o gaúcho no abismo:

Levado pela corrida veloz, Manuel sentiu no peito uma contrição que em seu desvario lhe pareceu uma tenaz ardente. Catita se lançara na

garupa de Morena no momento de partir; era sua mão delicada que lhe esmagava o coração.

Sem forças para desprender-se daquela cadeia, queimando-se ao tépido contato do talhe voluptuoso da moça que estreitava-se com ele, o gaúcho soltou um bramido, como se chamasse em socorro seu o pampeiro, e precipitou-se numa corrida louca e esvairada cuidando assim fugir ao tormento. (ALENCAR, 1978, p.165).

Desta maneira, os três Manuel Canho, Morena e Catita se misturam à natureza, como o pampeiro o sentimento dos três personagens, pois aqui o cavalo é parte do gaúcho, entra em convulsão. A mulher e a natureza americana seduzem o gaúcho, na impossibilidade de se livrar dela, Catita, só há uma saída: voltar para o útero dos pampas. É o que faz o gaúcho, atira-se com sua montaria e tudo no abismo. Após esta cena a natureza se acalma e tudo volta ao normal, na mais doce paz dos verdes pampas.

Se pensarmos na hipótese de Doris Sommer de que o casamento é a fórmula feliz do amor encontrado pelo escritor latino-americano do século XIX para constituir as famílias, a traição de Catita impossibilita o casamento, pois este já surgiria manchado. Como a natureza dos pampas é selvagem, não tocada pela civilização, o casamento puro também se vê impossibilitado de ocorrer, de forma que apenas o sacrifício dos amantes, tanto o ferido, como a traidora, aplacaria o furor da natureza.

Alencar é um escritor conservador, valoriza a família, vê a possibilidade da regeneração via amor apenas no sacrifício. Não existe a possibilidade de uma união neste caso de Canho e Catita. Pode-se ver nesta atitude de Alencar um diálogo mais com Sarmiento, pois aqui mesmo que levemente a dicotomia civilização versus barbárie impera novamente. O casamento puro é possível na cidade, como entre Aurélia Camargo e Fernando Seixas, mas não é permitido nos pampas entre Canho e Catita, pois ali falta “bafegar a civilização”.

Como já foi comentado, o espaço das fronteiras nunca é pacífico, é lugar de disputa, de diálogo de identidades, mas também de construções de identitárias. E é inegável que há nos romances de Alencar uma propaganda pela família tradicional, patriarcalista, na qual o homem ser traído pela mulher amada é uma grande desonra, de modo que nem mesmo tendo buscado um termo conciliador para mascarar a traição de Catita, afirmando que ela foi seduzida por uma resina indígena dada por Romero, a união entre o casal se torna irrealizável, pois o “verdadeiro” gaúcho não poderia ser preterido por um chileno.

Os heróis alencarianos são quase intocáveis, não é a primeira vez que o romancista busca um subterfúgio para justificar as atitudes de seus heróis, principalmente os masculinos. Em *Iracema*, a índia ministra o segredo da jurema para Martim e este cede a seus encantos, porém, como estava embriagado deixa-se de cobrar sua palavra de honra em não tomar a filha do pajé. Agora em *O gaúcho*, para defender mais a honra do centauro dos pampas do que de Catita, inventa uma resina sedutora que levou a virgem prometida a Canho a se entregar a outro homem. A atitude da jovem não é perdoada totalmente, pois o sacrifício dos heróis se apresenta a forma de apagar a traição, ambos são atirados ao abismo pelo narrador, não ferindo o padrão de família proposto nos romances desse escritor.

Alencar, na prática, está participando do momento inaugural de afirmações das identidades nacionais, mesmo quando se fala em brasileiro do lado luso ou de chilenos, argentinos, uruguaios, venezuelanos do lado hispânico, todos usam também o rótulo de americano. Todos querem para si a América e todos sem perceber ou intuindo em maior ou menor medida são americanos. Portanto, até mesmo estas afirmações identitárias entre fronteiras são marcas desta americanidade que vimos falando ao longo do trabalho. Há um movimento comum entre os povos colonizados para enfrentar os problemas de identidade de suas nações recém-formadas, esbarrando de contínuo num obstáculo maior que é a América, pois no século XIX definir-se como um sujeito nacional já é extremamente complexo, ver-se às voltas com uma identidade maior ainda, que é a continental, cria labirintos e contradições maiores ainda nos escritores românticos ao terem de se definir como americanos.

O fato de Alencar tratar de uma figura como o gaúcho, que é um ser de fronteiras, já coloca o escritor brasileiro no âmbito de uma literatura continental, pois não trata apenas de um tipo brasileiro, nacional apenas, porém estrangeiro ao mesmo tempo, pertencente aos dois lados da América, tanto o luso quanto o hispânico. Isto traz mais problemas para esta literatura fundacional, pois obriga o escritor a lidar com mais de uma identidade. E será que os escritores estavam preparados para tanto? Talvez não, mas tinham de enfrentar o problema com as armas que tinham.

Sarmiento aponta o gaúcho como o indivíduo americano que atrasa o avanço civilizatório da Argentina, definindo vários tipos de gaúchos para mostrar o quanto este ser é atrasado. Já Alencar toma para si estas definições e as re-significa do lado brasileiro, mostrando quanto o homem gaúcho é um ser nobre e digno de ser cantado.

Poderia se pensar, então, numa visão dicotômica do gaúcho entre as fronteiras americanas, no entanto, quando se trata de fronteiras e ainda mais quando se trata de América, as visões dicotômicas simplificam demais as questões de identidade, não sendo suficientes para abarcar o indivíduo americano.

Consequentemente, surge uma terceira visão, uma terceira margem, um terceiro olhar que ajuda a esclarecer ou a complicar ainda mais as definições binárias a que tendemos muitas vezes a aceitar para definir as identidades americanas. Por serem múltiplas, o olhar crítico tem de se desdobrar para encontrar uma visão mais americana ainda do gaúcho. Neste contexto de (in)definições surge durante o romantismo também a presença de José Hernández com seu *Martin Fierro*. Esta é a terceira margem. Se vimos em Sarmiento a figura do gaúcho como símbolo do atraso argentino e em Alencar o mesmo gaúcho como símbolo da nobreza dos pampas, o centauro por excelência, vamos encontrar em Hernández o gaúcho a pé, degradado, perseguido pelos seus próprios compatriotas. É sobre esta figura que nos deteremos a partir de agora.

5- *Martín Fierro*, o gaúcho a pé. Do símbolo de atraso em Sarmiento, da heroicização em Alencar para a degradação em Hernández

“Me voy, le dije, ande quiera,
Aunque me agarre el gobierno,
Pues infierno por infierno,
Prefiero el de la frontera.”(Hernández)

“También nuestro pueblo es músico. Esta es una
predisposición nacional que todos los vecinos le
reconocen”. (Sarmiento)

“No alpendre, que seguia em continuação à queda da
taberna, via-se também outra roda de peões; este já
havam molhado a garganta e se entretinham em
descantes ao som da viola, a qual ia correndo de mão
em mão, à medida que passava ou acudia a
inspiração”.(Alencar)

Saímos do campo da prosa e entramos no dos versos de *Martín Fierro* publicado em 1872. Neste longo poema encontra-se a voz do gaúcho com toda sua força. A inovação de Hernández diante da poesia gauchesca tradicional está no fato de ter convertido Fierro em um herói, dando-lhe vida e voz. Nos dois textos anteriores *Facundo* e *O Gaúcho*, este tipo americano praticamente não tem voz. Na mescla de

biografia, tese, ensaio de Sarmiento quem fala é o autor, comentando e contando a história de Facundo, enquanto no texto de Alencar Manuel Canho fala pouco, mas sem a expressividade necessária para tornar o gaúcho um ser mais próximo da realidade, pois está quase mitificado no romance. Assim, no poema escrito por José Hernández, o gaúcho ganha voz e expressividade, inclusive utilizando uma linguagem típica dos pampas.

De acordo com Rodolfo A. Borello, *Martin Fierro* é uma das únicas obras hispano-americanas a ter aceitação imediata do público em todo o continente, convertendo-se no primeiro *best-seller* das letras americanas. Uma obra de caráter nacional que em pouco tempo ganhou prestígio continental. Em pouco tempo Hernández se tornou conhecido como o ápice da poesia gauchesca, apontado por ouvintes, leitores, críticos e historiadores da literatura como o grande inovador deste gênero poético.

Hernández está em diálogo com outros poetas da gauchesca: Bartolomé Hidalgo, Araucho, Arcabusi, Del Campo, Lussich que se dedicaram a cantar a vida dos gaúchos. O estilo de relato dialogado se repete em quase todos, funcionando como narrativa, na qual sempre há um interlocutor ativo, o próprio gaúcho que narra algo visto ou vivido por ele, e um interlocutor passivo, outro gaúcho que se dispõe a ouvir os relatos, fazendo comentários, expressando espanto, assombro ou engrandecendo os atos contados.

Podem ser considerados temas da poesia gauchesca as brigas, os sofrimentos, encontros dramáticos, rapto da mulher amada, morte (desgraças), cometidas pelo cantor. Todos estes assuntos se repetem em *Martin Fierro*, o protagonista narra sua história cantando, dando um tom ora autobiográfico ora lírico-dramático, no qual vai mostrando sua vida de agonias e sofrimentos nos campos argentinos. Segundo Borelli (1986), a vida do “gaucho” é sempre desgraçada, trágica, obrigando-o a ser desertor, assassino sem desejar, abandonado pela mulher, simplesmente um homem fora da lei, obrigado a fugir da justiça.

O caráter autobiográfico de *Martin Fierro* deriva desta necessidade de contar sua vida aos demais “gauchos”. Compartilhar suas experiências é uma das fórmulas de sucesso deste poema que alcançou inclusive os analfabetos, sendo comum em certas partes dos pampas argentinos pessoas saberem o poema de memória. Há uma sequência de monólogos autobiográficos ao longo da narrativa, o protagonista conta desde sua

infância, os momentos de aprendizagem nas estâncias de Rosas, até ser levado para servir como soldado na guerra contra o Império Brasileiro (1825 – 1828), conta às vezes que foi maltratado, pensa em desertar, deserta, narra questões políticas e se torna fugitivo da justiça.

Predomina em *Martin Fierro* a presença de um “yo autobiográfico” que representa todos os gaúchos pobres e deserdados, tanto que não há uma descrição física de Fierro, não sabemos se é alto, baixo, forte ou não, o que importa são suas ações, ainda mais por sua vida ser um ensino ao mais jovens, neste caso o protagonista se torna um “yo ejemplar”, modelo a ser seguido por outros interlocutores que habitam os pampas. Para Borelli (1986) não combina com o “gaucho” uma postura narcisista, de ficar mostrando-se, exaltando suas qualidades físicas. Um “yo” agônico” que narra as desventuras da vida nos pampas está em jogo no poema:

Pero la gran invención de Hernández es elevar a categoría de héroe único, irrepetible, a un hombre cuya vida y cuyas desgracias son las de toda una clase. Elevar a la dignidad de héroe central, a una vida formada – en el fondo – con la suma de miles de otras vidas semejantes. Martín Fierro es un hombre, este, particularísimo y único, cantor, peleador, asesino sin quererlo, dominado por un destino infausto, condenado a la soledad, a la pobreza, a la derrota, a la desaparición. Y toda esta suma de notas negativas extrae sin embargo una afirmación positiva de su misma existencia. Convertir lo social en individual, volver lo individual en representativo de una totalidad de miles. Y de esa pobreza a primera vista misérrima, crear una obra de asombrosa fuerza dramática y poética. (BORELLI, 1996, p. 76).

Este é um dos encantos do poema, ao mesmo tempo em que há um herói, ele é um tipo comum ao homem dos pampas, um “gaucho”, que ao narrar suas desgraças conseguiu transformar este ser comum em alguém digno de interesse, tornando público sua vida privada e, assim, encontrando eco em uma grande quantidade de “gaúchos” assolados pela mesma situação. Fierro, neste caso, passa a um “yo ejemplar”, representando toda uma classe por meio de sua vida, mas para tanto usa de seu “yo autobiográfico” para se associar à realidade de muitos outros “gaúchos” perseguidos como ele.

Não há interferências de um narrador, quem canta a vida dos gaúchos na fronteira é Martín Fierro. Há uma presença constante de Fierro no poema, estabelece um “aqui” e “agora” que se mantém ao longo da narrativa, fazendo o leitor lembrar que ali está a

figura do “gaúcho” cantor em todos os versos. Em uma roda de gaúchos, na venda, pára o personagem principal do poema em meio aos seus e narra suas desventuras; afina e viola pede a atenção de todos e inicia seu canto de lamento e tristezas que a vida na fronteira lhe trouxe. Martín Fierro tem orgulho da sua forma de falar, assume um espanhol típico dos pampas desde o início do poema:

Aquí me pongo a cantar/ Al compás de la vigüela,/ Que el hombre lo desvela/ Una pena extraordinaria,/ Como la ave solitaria/ Con el cantar se consuela.
 Cantando me he de morir,/ Cantando me he de enterrar,/ Cantando he de llegar/ Al pié del Eterno Padre - / Dende el vientre de mi madre/ Vine a este mundo a cantar....
 Que no trabe mi lengua/ Ni falte la palabra.....
 Yo no soy cantor letrado,/ Mas si me pongo a cantar/ No tengo cuando acabar/ Y me envejezco cantando.(HERNÁNDEZ, 1972, p.07).

Como é possível observar Fierro fala um espanhol dos pampas, dá vazão à oralidade em seu cantar, não deixando espaço para dúvidas de seu orgulho em ser gaúcho e ser cantor, pois cantará até envelhecer. Afirma ainda que não é letrado, mas ao longo deste primeiro canto pedirá inspiração à natureza, pois seu cantar não está nos livros, mas na sua experiência de gaúcho pelas fronteiras dos pampas argentinos. Ressalta-se ainda que Fierro já é um gaúcho velho, com muita história para cantar, de forma que todos ficaram no pago, esperando que ele, meio pajé pela convivência com os índios na fronteira, cantasse sua história. A oralidade ganha, então, contornos de defesa contra o esquecimento das barbáries cometidas contra os gaúchos que eram enviados à fronteira para morrer em batalhas. Na verdade, Fierro por meio de seu cantar denuncia o processo de limpeza racial que propunha o governo argentino.

Como neste *entre-lugar* há pontos de convergência e pontos de afastamento, neste fragmento ocorre a aproximação, os três escritores registram em suas obras a figura do gaúcho como cantor. O desafio parece ser o destino do gaúcho, pois até mesmo ao cantar, este homem está em confronto com outros cantores, pois todo gaúcho de uma certa maneira é cantor, a natureza assim o fez, portanto Fierro segue o destino dos demais companheiros de fronteira. O mais importante, neste caso, é que o poema de Hernández funciona como um registro do modo de falar nos pampas. Fierro ao ganhar voz, passa a ser um veículo da cultura gauchesca em toda sua força, pois estão registrados nos versos todo o vocabulário pampeano que faltou a Sarmiento e a Alencar, ambos escritores de gabinete, olhando os pampas a distância, ao contrário do que

acontece com Hernández, que deixa emergir das coxilhas a voz do gaúcho; agora a voz não é mais estrangeira, é da “pátria dos pampas”.

Assim, os olhares se cruzam, aproximam-se e se afastam constantemente. Dentro da definição dada por Alencar em seu romance sobre quem é o gaúcho, Martín Fierro estaria fora, seria apenas um peão, tocador de gado alheio, sem nenhum traço que lhe fizesse nobre. A nobreza que exige Alencar na organização da vida nos pampas não existe em Hernández, para este nos pampas estão os gaúchos, todos perseguidos pelo governo, sem nem sequer serem considerados argentinos: “El gaucho no es argentino/Sino pa hacerlo matar”(HERNÁNDEZ, 1972, p.155). Atormentado pelas tropas do governo e sempre afligido pelo medo de ser mandado à fronteira, o “gaucho” do poema tenta resistir e guardar sua cultura da destruição total.

Martin Fierro é um poema em forma de autobiografia; em primeira pessoa, o gaúcho já velho conta todas as perseguições que sofreu pelas tropas do governo. Foi tirado de sua casa, de sua família, perdeu suas terras e foi mandado à fronteira para defendê-la dos índios e lá não recebeu nem um centavo por seus serviços. Enviado para guerra sem armas, acabou, junto com outros gaúchos, cuidando das terras dos tenentes e outros oficiais do exército argentino. Assim, Fierro representa todos os gaúchos que foram explorados e jogados neste espaço que o personagem chama “infierno de frontera”, porém há um inferno maior que é o governo, que é reforçado ainda mais pelo fato de: “A naides dieron armas,/pues toditas las que había/ El coronel las tenía/ Según dijo esa ocasión,/ Pa repartirlas el día/ En que hubiera una invasión”(HERNÁNDEZ, 1972, p. 18). E a verdade é que nunca receberam as armas e quando reclamavam apanhavam dos soldados por terem aberto a boca, impossibilitando os gaúchos de se defenderem.

As armas, em geral, eram vendidas para caçadores de avestruzes, ficando os gaúchos sem nenhuma arma para defender as fronteiras em que estavam. Fierro canta a valentia e ao mesmo tempo o medo dos gaúchos de enfrentar os índios, mostrando uma covardia destes frente aos ataques, pois tudo era levado e só não levavam mais porque não achavam. Os índios, de acordo com o poema, não perdoavam ninguém, nem velhos nem crianças, todos eram atacados: “No salvan del juror/ Ni los pobres angelitos - / Viejos, mozos y chiquitos/ los mata del mismo modo/ Que el indio los arregla todo/ Con Lanza y con los gritos”(HERNÁNDEZ, 1972, p.20); sobrava ao gaúcho defender-se

com as boleadeiras que utilizam para imobilizar os bois e suas facas, que nunca saíam de suas cintas.

O grito aqui é muito importante, pois no poema se percebe o medo que os gaúchos têm ao ouvirem o “vocerío” indígena, fazendo com que tremessem a carne de todos. O herói desapareceu, agora treme de medo de morrer nas mãos dos índios ou dos próprios soldados do governo argentino. Fierro é uma espécie de anti-herói, vive fugindo daquilo que possa machucá-lo. Foi obrigado a abandonar a família, não a deixou para ir à guerra por vontade própria, não narra suas façanhas, estas se resumem em ter conseguido desertar e fugir com êxito da fronteira.

Portanto, o gaúcho em Hernández não é o bárbaro de que fala Sarmiento nem tampouco o herói no moldes de Alencar, é sim o homem que tenta sobreviver entre a fronteira e o governo, quando não está sendo atacado pelos índios está apanhando dos soldados argentinos. Fierro em seus cantos denuncia o fato de nunca ter recebido “ni un rial” pelos seus trabalhos e quando reclamou ainda apanhou para não fazê-lo mais: “Pícaro, te he de enseñar/ A anda reclamando sueldos/ De las manos y la patas/ Me ataron cuatro cinchones – Les aguanté los tirones/ Sin que ni un ¡ay! se me oyera,/ Al gringo la noche entera/ Lo harté con mis maldiciones”(HERNÁNDEZ, 1972, p.28).

Ao gaúcho nada lhe era permitido, nem sequer reclamar, senão apanhava a noite toda, amarrado como um animal na terra. Porém, este fragmento revela ao leitor a separação existente dentro do povo argentino: havia os gringos, os soldados brancos, vindos da cidade e que mandavam em todos os homens do campo, inclusive precisando destes para sobreviver nos pampas, os gaúchos que se sentiam à vontade nas coxilhas antes da chegada dos gringos e os índios, localizados no último estágio da barbárie nos campos americanos.

O estudo destes três autores em confluências e divergências de suas formas de representar o gaúcho descortina como os projetos hegemônicos do século XIX eram falhos. Na tentativa de padronizar seus tipos humanos, por meio de branqueamentos, de idealizações ou de denúncias, estes textos-ensaios, mostram as contradições na construção das identidades nacionais, pois em vez de revelar o sentimento comum que reúne uma comunidade imaginada ao ponto de levá-la ao status de nação, mostram, na verdade, as fraturas que estas construções discursivas sobre as nacionalidades americanas apresentavam em seus projetos iniciais. Em busca da igualdade, os escritores românticos tiveram de lidar com as diferenças, buscando saídas contraditórias

e explicações nem sempre convincentes, aos olhos de hoje, para explicar as diversas raças e povos que compunham a América.

Daí a importância da terceira via e mais que a fronteira como espaço que divide, a fronteira como o entre lugar de negociações identitárias dentro do próprio continente, que se debate convulsivamente em busca de suas origens. Então, mais do que dividir, o trabalho de Sarmiento e Alencar sobre o gaúcho, o poema de Hernández soma na tentativa de entender o papel deste tipo americano na formação do continente. É a possibilidade de uma terceira visão, dentro do mesmo espaço americano que é o pampa.

O pampa, assim, converte-se em espaço discursivo na construção da identidade americana. Deste lugar, principalmente em Hernández, emerge a voz do gaúcho, que como um bardo dos campos canta as desventuras gauchescas, constrói a imagem do gaúcho fugitivo, fora da lei não por vontade, mas por necessidade, pois como afirmava Sarmiento “el epíteto de malo no lo(ao gaúcho) desfavorece del todo”, pois não se fez mau por intenção, mas por necessidade, como é o caso de Martín Fierro que se vê na necessidade de ser corajoso e chega a matar para poder sobreviver.

Será dos pampas também que Martín Fierro passará seus conhecimentos aos mais jovens. No canto XV, o gaúcho com sua viola numa espécie de provérbios dos pampas, imitando a Salomão, dá vários conselhos, que vão desde como sobreviver na fronteira até como lidar com as mulheres. Há de se lembrar que Fierro depois de dez anos longe da família reencontra seus filhos já crescidos, portanto deve passar a eles seus conhecimentos para que possam sobreviver neste inferno que é a fronteira ou o governo argentino.

Segue aqui uma lista de conselhos servem para entender a vida de um gaúcho. O primeiro deles é cuidar do “pellejo”, pois na falta de habitação tem ao menos com o que se proteger do frio e como dormir agasalhado, é portanto quase uma extensão do gaúcho. Depois, deve-se fazer amigo do “juez”, causa de alegrias e males de todos os homens dos pampas, ser seu amigo é uma forma de sobreviver. O terceiro conselho é quase uma declaração de amor aos pampas, deixando claro que o gaúcho não deve ficar trocando de querência, mas deve permanecer no “rincón” onde nasceu. E uma série de outros conselhos como estes, por exemplo: “Cada lechón en su teta/ Es el modo de mamar”(HERNÁNDEZ, 1972, p.120), se possível ficar solteiro, mulher que todos olham é difícil de guardar, além de tomar cuidado com as mulheres, pois têm o coração

frio como barriga de sapo, nunca andar desarmado, viver da melhor maneira possível aonde os ventos levarem o gaúcho.

Estes conselhos ajudam o gaúcho a viver melhor com sua pobreza, esta é a realidade: aprender a viver nos pampas, que oferece uma forma de vida rústica e sem muitas perspectivas. O conselho para ficar solteiro se deve ao fato de os gaúchos serem enviados às fronteiras, tendo de abandonar suas casas, deixando assim suas mulheres sozinhas, que para sobreviverem acabavam buscando outros companheiros. Há também uma preocupação muito forte com a questão da comida, o que mostra a pobreza dos pampas, além de aprender a ficar em seu canto quieto sabendo seu lugar, que está na expressão “cada lechón en su teta”, que no português de hoje pode ser traduzido por “cada macaco em seu galho”. Digamos que Fierro está comunicando aos demais gaúchos que ouvem seu canto um manual de sobrevivência nos pampas. Nada de exageros, mas aprender a viver numa vida de privações.

De certo modo, Fierro, agora velho e experiente, sente-se na situação de pai dos demais gaúchos, sabendo ele mesmo que praticamente todos eles não têm família, daí talvez, a fácil acolhida que teve dos demais “gauchos” para escutar seu canto. Martínez Estrada (1930) assinalou que uma das características do tipo social gaúcho é a ausência da figura paterna e, muitas vezes, até de uma vida familiar. Em alguns casos a figura materna assume o lugar do pai ausente, aludido como realidade ou uma suposta pessoa, mas que nunca está de fato visível.

Assim, se torna simples para Fierro ser pai de todos, sendo ele mesmo sem família, não aparece no poema nem seu pai nem sua mãe, e quando resolve ter uma família é obrigado a abandoná-la para ir à fronteira por convocação do exército. Fierro logo no canto III canta: “Tuve en mi pago en un tiempo/Hijos hacienda y mujer - /Pero empecé a padecer,/ Me echaron a la frontera - / Y qué iba hallar al volver!/Tan sólo hallé la tapera.” (HERNÁNDEZ, 1972, p.14).

Percebe-se a desolação de Fierro em narrar esta situação, a perda da família, da casa, o retorno encontrando apenas os restos de seu lar vazio. O tempo distante de seu pago é grande, tanto que o eu-lírico usa a expressão “en un tiempo”, dando a ideia de uma realidade muito distante, na qual a família fica como mera alusão.

Esta realidade dos “gaúchos” argentinos aproxima mais o intertexto do romance alencariano. Em *O Gaúcho*, Manuel Canho também sente a ausência do pai, que está mais nas memórias do jovem gaúcho do que presente no romance. A figura paterna é

rememorada pelo narrador que traça a origem de Canho, a fim de explicar o comportamento misantropo do herói, a preferência pelos cavalos à vida familiar, o isolamento nos pampas como sua habitação.

Para Manuel, o mito da realidade, bem cedo esboçado, foi a morte do pai. Ele entrou no mundo pelo pórtico da dor. O triste acontecimento que o arremessou prematuramente da infância à adolescência, concidiu com outros fatos, que, embora restritos ao círculo da família, e encerrados num breve espaço de tempo, formaram uma espécie de miniatura da vida. Nessa página se desenhou em esboço a imagem da existência humana. (ALENCAR, 1965, p.407).

Desta maneira, o romance de Alencar se aproxima da gauchesca também pela ausência da figura paterna, nele a figura do pai de Canho é uma memória, motivo da misantropia e da missão a que se propõe o gaúcho de vingar a morte do pai. Em *Facundo* a figura paterna não é importante, não é mencionada, importam apenas os atos de barbárie cometidos nos pampas. Assim, *Facundo*, *O Gaúcho* e *Martin Fierro* compõem uma espécie de tríade da gauchesca latino-americana no século XIX.

Martín Fierro está muito distante do gaúcho idealizado por Alencar, não é nobre, vive fugindo, trabalha para os “terratenientes”, nada possui, nem sequer a montaria que é o símbolo maior de nobreza no romance alencariano e da imagem do gaúcho em Sarmiento. Fierro, na visão do romancista brasileiro, estaria entre os peões, teria as habilidades do gaúcho “verdadeiro”, mas não a nobreza deste. Por esta perspectiva, Fierro não entraria na linhagem dos americanos ilustres. Excluído da obra de Sarmiento por ser gaúcho e do romance de Alencar por ser peão, se não fosse o poema de José Hernández o gaúcho mais próximo da realidade americana estaria esquecido das páginas literárias da América do Sul.

No entanto, cada obra encontrou seus seguidores na tentativa de entender a “lenta gestação do povo americano”. Sarmiento, ao escolher o gaúcho como símbolo do atraso argentino inaugurou uma linha de pensamento que colocava sobre determinadas raças o peso da barbárie. No lado brasileiro, ainda no século XIX, vamos encontrar o próprio José de Alencar que escolhe o negro como símbolo de atraso, apoiando a escravidão, uma vez que os negros representavam uma raça num estágio cultural abaixo dos americanos. Já no início do século XX, temos Euclides da Cunha buscando no sertanejo um símbolo dos sertões americanos, numa estrutura textual muito próxima da utilizada por Sarmiento: a terra, a raça e os conflitos. Em contrapartida, Alencar

inaugura uma linha de elogios ao gaúcho, dá-lhe o *status* de nobreza, retira deste tipo americano o símbolo da barbárie e do banditismo, colocando-o como o centauro dos pampas, o mito da força do semideus refletido no gaúcho. De forma que não há mais vileza no gaúcho, mas sim o heroísmo exercido em toda sua força nos pampas. Talvez nesta linhagem venha o próprio Érico Veríssimo com seus romances de costumes do povo sulino. E por último José Hernández que inaugura a linha da denúncia das atrocidades cometidas contra o gaúcho e que também encontrará continuidade em romances do início do século XX, que denunciam a situação de pobreza e miséria do gaúcho nos pampas, sendo obrigado até mesmo a deixar sua querência para viver uma vida mais digna nas cidades.

Dos três textos em análise, o de José de Alencar é o que menos está focado em problemas pontuais que afetam o país, talvez até mesmo por se tratar de um romance e pela distância em que estava do sul do país, dificultando uma análise mais profunda da Guerra dos Farrapos que estava por explodir, tanto que figuras de gaúchos como Bento Gonçalves, Neto e Canabarro são apenas citados em alguns momentos, quando Alencar se lembra de atacar o governo da “regência trina”, o qual chama de fraco. No entanto, não há uma organização necessária para que mude algo da política do país e até mesmo sua organização social. O foco de Alencar é a figura do gaúcho, uma vez que seu projeto é abarcar todo o mapa do país com suas descrições e tipos humanos que possam compor o inventário da raça americana.

Além disso, Alencar trabalha com a proposta, ainda que européia, de uma América responsável pela regeneração do Velho Mundo. Sua literatura carrega sobre os ombros o peso de renovar e americanizar antigos mitos, dando um novo matiz às leituras do cânone europeu:

Regenerar é a missão da América nos destinos da humanidade. Foi para esse fim, que Deus estendeu de um pólo a outro este vasto continente, rico de todos os climas, fértil em todos os produtos, e o escondeu por tantos séculos sob uma prega de seu manto inconsútil. O gênero humano pressentiu esta alta missão regeneradora da América, dando-lhe a designação de *Novo Mundo*. De feito é nas águas lustrais do Amazonas, do Prata e do Mississipi, que o mundo velho e carcomido há de receber o batismo da nova civilização e remogar. (ALENCAR, 1978, p.90).

A missão da América é explicitada em *O Gaúcho*, renovar o Velho Mundo, ser o berço de um novo batismo. As águas americanas como uma eterna fonte da juventude

remoçam a Europa. Desta maneira, Alencar oferece uma visão daqueles que considera os rios mais importantes do continente: o Amazonas, o Prata e o Mississipi, ou seja, as três porções da América lavando o Velho Mundo. Portanto, todos os personagens de Alencar relêem os mitos europeus, transformando-os em americanos, rebatizando-os nas águas do continente, por isso o gaúcho é o “centauro dos pampas”, metade homem metade animal, desfilando sua força pelas coxilhas e vencendo todos os obstáculos que lhe são colocados. Não há espaço, deste modo, no romance alencariano para uma atuação política mais efetiva em favor ou não da inclusão do gaúcho na sociedade brasileira, até porque os pampas em seu romance estão quase mitificados para que Manuel Canho possa viver suas aventuras. Além disso, como Canho é o herói do romance não há por que recolocá-lo, ele já tem seu espaço garantido na galeria dos tipos americanos elencados pelo romancista cearense. Mais que um projeto político, Alencar tem um projeto literário e é a ele que se prende sua obra.

Por outro lado, o livro de Sarmiento é extremamente político. A figura do gaúcho é um tipo social que está refletido em Rosas, um caudilho que saiu dos campos para ser o ditador nas cidades, em outras palavras, trouxe a barbárie dos pampas, envergonhando a civilização argentina. Além disso, tem-se a divisão partidária entre “unitarios” e “federalistas”, sendo estes últimos representados pelo gaúcho Rosas, presidente da Argentina e pelo seu grupo que usava a prática da mazorca para perseguir os “unitarios”, símbolo da parcela da população civilizada, vestidos à européia e contrários ao governo rosista. No conto “El matadero”, de Esteban Echeverría, a divisão entre “unitarios” e “federalistas” aparece de forma contundente na prática dos participantes do “matadero”, quando capturam o “unitário”, torturando-o até que morra.

O texto de Sarmiento, ao tratar o gaúcho como um ser atrasado e bárbaro, vestindo-se fora dos padrões civilizados, refere-se diretamente ao ditador Rosas, que é o herdeiro de Facundo em todas as suas atitudes. Portanto, as barbaridades cometidas por Facundo nos pampas, a exploração dos mais fracos, os estupros, as mortes sem razão constituem metáforas da atuação de presidente argentino. Assim, Sarmiento, por meio da propaganda aberta contra os gaúchos, está fazendo um manifesto contra o próprio ditador Rosas, também um gaúcho, que mancha com seu chiripá vermelho o azul da bandeira argentina.

E por último *Martín Fierro*, que apesar de estar escrito em versos não é menos político que o texto de seu compatriota. No entanto, o enfoque é outro, é a denúncia dos

abusos cometidos contra os gaúchos. O poema de Hernández revela a política de Sarmiento em branquear a raça argentina, sendo para tanto um ditador quase como o foi Rosas. Se Sarmiento critica a política rosista pelo seu aspecto ditatorial, agora não age de forma diferente no que se refere ao gaúcho. Em suma, até mesmo dentro das fronteiras nacionais a figura do gaúcho é foco de conflitos e desavenças quanto ao seu papel dentro da sociedade dos países americanos.

Enfim, nossa tentativa neste capítulo foi mostrar a viabilidade de se estabelecer um comparativismo literário interamericano no século XIX, mais propriamente durante o romantismo, a partir do viés da americanidade, aplicando esta visada sobre a obra de três autores americanos: José de Alencar, Domingo Faustino Sarmiento e José Hernández, todos procurando entender o processo de formação das identidades na América. Mais importante ainda é que os três autores se dedicaram ao mesmo tema, oferecendo cada um deles uma visão diferente de um mesmo tipo americano que é o gaúcho. Em determinados momentos, mostramos como as visões entram em confluência, revelando pontos de contato comuns ao representar este tipo de fronteira. Em contrapartida, há momentos de grandes discordâncias entre estes escritores, cada um particularizando ao seu modo o gaúcho: “gaucho malo”, “baqueanos”, “rastreador”, “cantor”, “centauro dos pampas”, “pião”, “matreiro” entre outras visões que se aproximam e se afastam constantemente.

Sem mencionar o fato dos três autores estarem numa região de fronteira, os pampas, cruzando olhares entre o Brasil e a Argentina, nos quais os signos se cruzam e se transformam a todo instante ultrapassando as fronteiras nacionais, criando, na prática, um espaço americano de enunciação do discurso de uma identidade continental em construção, conduzindo Alencar, Sarmiento e Hernández a olharem o tipo das fronteiras, de acordo com as representações presentes no imaginário daquele momento.

Não houve, portanto, a pretensão de apontar quem estava certo ou errado na maneira de representar o gaúcho: símbolo de atraso, mito ou degradado social. Todas estas representações ajudam a compreender como a mesma figura resiste a olhares diferentes dentro do próprio continente, o que denota os paradoxos dos discursos identitários nas nações pós-coloniais, além de apontar para um intenso diálogo textual entre argentinos e brasileiros proporcionado pelo espaço americano. Assim, se o gaúcho é um tipo internacional, pertencente ao entre lugar dos espaços fronteiriços, das discussões das ideologias nacionais, podemos afirmar que na obra de Alencar há um

sentimento de americanidade, impulsionado pelo desejo de narrar a “gestação lenta do povo americano”. Vislumbra-se, desta maneira, a possibilidade de Alencar estar abrindo o Brasil para um diálogo maior com os outros povos do continente, de modo que em vez de mapear tipos nacionais, o cearense acabou mapeando também os tipos da América, sendo o gaúcho um deles. Nada melhor, então, do que a metáfora do centauro dos pampas para desmascarar os paradoxos de se estabelecer uma identidade única para os habitantes dos pampas americanos.

Em suma, Alencar é o “americano de raiz e de fé” como afirmou na discussão com Nabuco no periódico *O Globo*, disposto a enfrentar as dificuldades de produzir uma literatura americana e original que regenerasse o Velho Mundo. Cheio de contradições e muitos conservadorismos, este romancista se lançou a olhar o continente com as lentes que lhe foram emprestadas. Certo ou errado, foi americano ao seu modo, não cabendo hoje este tipo de julgamento, mas sim o de reconhecer os primeiros passos de um discurso americanista em seus romances, tentando ver as contribuições deste romancista para o desenvolvimento de um conceito de americanidade que em pleno século XXI ainda não se fechou, mas continua aberto e em constante mutação.

CAPÍTULO IV: JOSÉ DE ALENCAR UM ESCRITOR INDIGENISTA

“Um dia esses guerreiros saíam das águas para tomarem a terra às nações que a habitavam; por isso os tupinambás tinham descido às praias do mar, para defendê-las contra o inimigo.” (ALENCAR)

“Às vezes traduzo o termo; outras emprego o original para incutir no livro o espírito indígena.” (ALENCAR)

“Mais que inventadas, nações são “imaginadas”, no sentido de que fazem sentido para a “alma” e constituem objetos de desejos e projeções”. (Lilian Moritz Schwarcz)

1- Considerações sobre o indigenismo.

Em geral, quando se comenta a literatura de José de Alencar esta é marcada por seu traço indianista. Clássicos como *O Guarani*, *Iracema* e *Ubirajara* são divulgados pela crítica literária tradicional no Brasil como a trilogia indianista que deu fama ao escritor cearense. Pouco se questiona o fato desta literatura ter sido produzida por um homem da sociedade fluminense, intelectualizado e conhecedor da cultura ocidental. Discute-se apenas a existência de certo artificialismo nas descrições que Alencar fez dos índios, e também a excessiva idealização de personagens como Peri, Iracema e Ubirajara.

No entanto, o próprio escritor havia declarado em suas páginas sobre os povos indígenas que seu ideal era despir os índios daqueles traços grotescos que lhe haviam colocado os europeus em seus diários de viagens. Portanto, seu índio era um personagem de romance, belo, idealizado, forjado para ser símbolo de uma nacionalidade que estava em construção. Sua beleza, força, heroísmo fizeram com que os índios fossem os cavaleiros medievais, inexistentes no Brasil, pela ausência de uma Idade Média. O índio figurava nas obras de Alencar como o cavaleiro nobre das florestas, realizando assim o ideal da América como renovadora do Velho Mundo.

Na verdade, o olhar que o escritor cearense lança sobre os índios americanos está envelhecido pelo tempo europeu, herdado de vários cronistas e escritores que se dedicaram a conhecer o mundo americano. Ao carregar sobre si esta marca de renovação de uma cultura velha, a literatura das Américas já nasceu madura, cumprindo o papel de dar continuidade no Novo Mundo aos antigos códigos europeus relidos nas figuras de personagens indígenas que povoaram romances românticos como os já citados a que se acrescentam os de Clorinda Matto de Turner, autora de *Aves sin Nido*(1889) e *Cumandá*(1879), de Juan León Mera, dentre outros.

Este artificialismo denuncia, na verdade, uma literatura que se apropriou do mundo indígena para forjar a origem de um povo. A atitude de Alencar é política, engajada num ideal maior de construção de uma identidade americana. Este olhar o mundo dos índios permite ao escritor resgatar a gênese do povo americano em seu processo de formação, não resgatando, porém, verdadeiramente as vozes dos índios, que são evocados com um passado glorioso, mas não são discutidos como membros reais da sociedade americana, são entidades de um mundo mítico, distanciado no tempo épico das grandes narrativas de origem de um povo.

Este artificialismo todo decorre de uma visão externa do índio, de uma tentativa de desvendar o mundo indígena a partir de um sistema de signos lingüísticos não pertencentes e ele, mas ao escritor que exerce o papel de tradutor deste mundo oralizado, assumindo a função de grafar a linguagem do índio e contar com a voz externa e não com a do autóctone a história deste.

Portanto, a postura que tomaremos daqui por diante é a do crítico peruano José Carlos Mariátegui, que comenta sobre a impossibilidade de que na América, principalmente no século XIX, houvesse uma literatura indianista, advogando um novo termo para este tipo de romance: literatura indigenista. Para Mariátegui esta distinção é de profunda importância, pois revela o processo de apropriação da voz do índio por escritores formados dentro de uma cultura européia que assumem a tarefa de contar o mundo indígena. Assim, haveria dois tipos de literatura sobre os índios: a indianista, na qual o índio contaria sua história, teria voz, falaria de seu centro a história de seu povo, dominaria o centro de enunciação sobre sua realidade, produzindo uma literatura realmente indianista, escrita pelos próprios índios e se possível na sua língua de origem. Enquanto a literatura indigenista seria aquela produzida pelos escritores brancos, fora do círculo de atuação dos índios, aqueles que escrevem sobre os povos indígenas, num esforço de interpretar sua realidade na América a partir de pontos de vista intelectual e social.

Portanto, a literatura indigenista foi um instrumento utilizado pelos escritores românticos para forjar a nacionalidade de seus países. Embora a atitude seja contraditória, pois o índio sempre está isolado da sociedade, ele está presente nas narrativas fundacionais do continente. De acordo com Antonio Cornejo Polar:

Visto o assunto nacional, com base no positivismo indigenista, surge de imediato o imenso paradoxo de se querer fundar a identidade de um povo no núcleo étnico cuja reivindicação ao mesmo tempo o invalida. ‘salvá-lo’ da ignorância, dos vícios, da exploração, implica – querendo-se ou não – que a própria fonte de nacionalidade é muito mais objeto que sujeito da história, ensejando o fato de que o arsenal ideológico positivista conduz quase inevitavelmente a um ceticismo mais ou menos dissimulado ou francamente trágico. (2000, p. 201).

Deste modo, o indigenismo revela um forte tom de artificialismo, uma vez que se torna paradoxal diante da postura que os escritores assumem frente à cultura indígena: usam-na para fundar uma nação, para explorar suas origens, porém nas suas

atitudes isolam o índio ou querem transformá-lo de acordo com os moldes europeus, o que invalida a própria figura do índio como elemento fundador da nacionalidade. É o caso de Peri, que para salvar sua amada Ceci, tem de se batizar e receber o nome de seu senhor D. Antônio de Mariz, de forma que já não mais continua Peri a linhagem americana, mas é a própria renovação do sangue português por meio da cultura impregnada na pele do índio via batismo cristão que garante o surgimento de uma América, agora praticamente despojada de seu traço indígena por meio da transferência de valores europeus operados sobre o índio. Neste caso, a cultura do Outro continua duplamente na formação do povo americano em Peri, agora europeizado, e em Ceci loira e européia de nascimento.

A afirmação de Cornejo Polar de que o indigenismo é mais objeto que sujeito da história é válida para analisar os romances ‘indianistas’ de José de Alencar, pois este, assim como dos demais escritores americanos que se dedicaram a narrar a saga do povo indígena, utilizou a cultura dos índios para resgatar uma origem nobre do continente americano, pois não havia uma intenção real de recuperar a figura do índio e colocá-la na sociedade. Mesmo nos casos em que havia a mistura, a figura do índio acabava por se sacrificar em prol de uma nova raça. Assim se fez com Iracema, para que Moacir se tornasse o primeiro cearense – americano – ela teve de morrer e ficar apenas como lembrança na mente de Martim. Não se permite nem o casamento, pois para que este ocorresse Iracema teria de se europeizar. Impossibilitada de fazê-lo ou faltando o interesse de Martim em dar a ela esta cultura, a índia morre deixando-lhe apenas o filho, como a herança de uma união inapropriada entre um branco e uma aborígene.

Este primeiro indigenismo alencariano é de uma apropriação da cultura do índio para contar as origens do povo americano. Para que o índio coubesse em seus romances, operou um trabalho de reinterpretação da figura do indígena que havia encontrado nos cronistas e viajantes que passaram pelo país. Coube ao romancista, como ele mesmo afirma, tirar o traço grotesco e de pouco civilizado do índio que havia nos registros históricos para transformá-lo em herói da nação.

Portanto, dentro da proposta desta tese, que vem postulando a figura de Alencar como o fundador do romance americano no Brasil e de sua literatura estar em diálogo com os demais escritores do continente, cruzaremos novamente os olhares, ultrapassando as fronteiras do nacional, transformando-as num lugar de produção de sentidos que nos permitirá olhar os romances indigenistas de Alencar imbricados de

outros discursos de formação das Américas, mostrando que desde o século XIX havia um ideal de americanidade na produção romanesca do continente e o Brasil não está excluído deste ideal, mas participa por meio dos romances de fundação escritos pelo romancista cearense.

Assim, *O Guarani*, *Iracema* e *Ubirajara* serão analisados pela ótica do indigenismo, considerado aqui como uma das vertentes deste sentimento de americanidade, no qual participam várias manifestações literárias não apenas de gênero como romance, poesia ou teatro, mas conceituais no modo de interpretar o continente. Por meio deste indigenismo mais conceitual, sendo mais objeto que sujeito dos romances americanos, veremos como a americanidade aflora em outros romances como *Aves sin Nido*, de Clorinda Matto de Turner, *Cumandá*, de Juan León Mera, *Huasipungo*, de Jorge Icaza e *El mundo es ancho y ajeno*, de Ciro Alegría, o que nos permitirá ver a evolução do indigenismo desde suas primeiras manifestações no romantismo até o regionalismo realista do início do século XX.

2- De que indigenismo estamos falando?

O indigenismo de nosso enfoque será o do aprendizado de Alencar de como fazer romances, em que a imaginação cobre as lacunas da falta de informação e a criatividade ajudou a formar a imagem de um índio heróico e belo, que foi capaz de encantar as moças urbanas e cultas da nascente sociedade americana, carregada de vícios e costumes europeus e desacostumada a ver índios pelas ruas, pois como o próprio Mariátegui comenta:

A literatura indigenista não pode dar-nos uma versão rigorosamente verista do índio. Tem de idealizá-lo e estilizá-lo. Tampouco pode dar-nos sua própria “anima”. É ainda uma literatura de mestiços. Por isso chama-se indigenista e não indígena. Uma literatura indígena, se deve vir, virá em seu tempo. Quando os próprios índios estiverem em condição de produzi-la. (*Apud* POLAR, 2000, p. 168).

É deste indigenismo que comentaremos em Alencar, daquele sem ferramentas suficientes para narrar a vida indígena, até mesmo por não ser índio e sim um “mestiço”, um branco nascido na América, que quando acusado de pouca fidelidade à imagem do índio, justificou que sua intenção era despir os índios da roupagem dada pelos cronistas,

retirando-lhe as crostas e idealizando-o para torná-lo aceitável pela sociedade fluminense. Peri, Iracema e Ubirajara são heróis, não cabem neles defeitos ou debilidades, são fortes, prontos até mesmo para o sacrifício, preparados para morrer pelos brancos a quem devotam profunda paixão.

Peri é este estereótipo do herói indígena. Busca uma onça viva só para agradar Ceci, deixa a família a fim de servir a de sua amada, atira-se na frente das balas que acertariam sua protegida, busca no abismo, cheio de serpentes, um presente da menina que havia caído da janela e é capaz até mesmo de se envenenar para salvar a todos que sua Ceci ama. *O Guarani* é a saga de um herói pelas florestas, quase uma epopéia que funda as origens do povo americano. Seu herói é Peri e apenas após o século XIX é que os críticos começaram a perceber as violentações que foram realizadas no mundo indígena a serviço da fundação do continente americano.

Parece haver um prazer nestes romances indigenistas pelo sacrifício do índio favorecendo ao branco. Iracema também se deixa levar pela paixão por um homem branco. Conquista-o para si, entrega-lhe o segredo da *jurema* e o possui numa noite de amor, que resulta na gravidez da índia e consequentemente no abandono de sua tribo. Mesmo não se sentindo amada pelo homem branco, a índia, na solidão da floresta, cuida do fruto de seu amor por Martim, em prejuízo de sua própria vida. Tudo para entregar Moacir a Martim e morrer logo em seguida.

Em *Cumandá*, a paixão da índia pelo irmão branco com quem pensava poder casar-se resulta na sua morte. Após o casamento com o chefe indígena Yahuarmaqui para salvar a vida de seu amado Carlos Orozco, a índia branca passa a sofrer todos os infortúnios possíveis para tentar viver ao lado de seu amor, no entanto a morte de Yahuarmaqui também a condena, pois tendo sido sua última esposa teria de acompanhá-lo à mansão dos mortos. Assim sendo, mesmo fugindo de seu destino, quando soube que a vida de Carlos dependia da sua, entregou-se ao sacrifício para que o jovem branco vivesse.

Este primeiro indigenismo tem uma forte vocação pelo sacrifício, embora Cumandá fosse branca, havia o conceito de que ela era uma índia, cresceu entre os índios, tinha a cultura indígena, portanto, apenas sua semelhança era a de uma branca, tinha no fundo a alma de uma índia, que precisa até mesmo ser catequizada por seu irmão Carlos, a fim de servir ao mesmo Deus quando se unissem em casamento. União esta, que no futuro se revelaria impossível, pois os dois eram irmãos, aumentando ainda

mais a tragicidade do romance, porém enfraquecendo o sacrifício, pois no fundo quem se sacrificou foi uma branca por um irmão seu, o que de certo modo mostra que para Juan León Mera o universo indígena servia de pretexto, de objeto de interpretação, mas não de sujeito da história, esta bem ou mal continuava sendo escrita pelos brancos, estes são os sujeitos da história.

Poderia se pensar que os brancos foram castigados por terem invadido o universo indígena, no entanto, o romance funciona mais como uma expiação pelas maldades dos brancos com os índios, o que deixa ambos em pé de igualdade. Na juventude o pai de Carlos havia matado vários índios, mandado enforcar uns tantos e depois que passou pela vingança dos índios, perdendo sua família, é que se converteu e virou padre, inclusive trabalhando em missões. Dentro da lógica do sacrifício ainda faltava o último para expiar totalmente seus pecados e este veio pela morte de Cumandá, de modo que tanto o índio Tongana quanto o padre Domingo perderam suas famílias por completo.

O indigenismo romântico também não permite a união entre os amantes de diferentes raças ou quando permite deixa no âmbito das coisas ilícitas, como no caso de *Iracema* e Martim, que se unem sexualmente, mas nunca num matrimônio oficial de acordo com os padrões ocidentais, e que se torna objeto de desejo do branco quando este começa a sentir saudades de sua amada branca, pois com ela poderia unir-se em matrimônio realmente. Antes, no romance *O Guarani*, a união é apenas sugerida e termina num amor quase angelical – sem sexo – entre Ceci e Peri, agora também Antonio, deslizando pelas águas num tronco de palmeira. No entanto, nunca é posto diante dos olhos do leitor a união explícita entre um branco e uma índia ou vice e versa.

Alencar não estava sendo preconceituoso ou conservador sozinho, Clorinda Matto de Turner em *Aves sin nido* não permite a união entre Margarita e Manuel, ele branco e ela uma mestiça, mas que no final descobre-se que ambos são filhos do abuso sexual do padre da cidade contra suas mães, o que os tornava irmãos e não permitia o casamento. Novamente, ao elemento indígena lhe é negado a participação como membro ativo da sociedade americana, cuja estrutura repetia a organização européia.

Apesar dos índios aparecem nestes romances, eles não são chamados a frequentar a sociedade que evoca a imagem indígena para narrar suas origens. Neste caso, o termo romance indianista parece ocultar os preconceitos que estavam presentes nestes romances, dando a impressão aos leitores menos atentos que estes autores

valorizaram o índio, chamando-o à cena para a história de formação do continente americano, enquanto o termo indigenista se revela muito mais preñado de significados, pois descortina o lado político destes romances na tentativa de romancear o mundo indígena, e também por serem escritos por mestiços trouxeram consigo os preconceitos contra estas raças que habitavam o espaço americano há séculos.

Opta-se, portanto, pelo termo indigenismo ou narrativa indigenista, pois ambos revelam o caráter político dos escritores do Romantismo americano. Preocupados em forjar as nacionalidades e criar a hegemonia que seria desejável na ideia de nação, esbarraram na figura do índio e na impossibilidade de apagá-la, ofereceram aos leitores um discurso sobre a vida indígena e seu papel incontornável na fundação da cultura americana. Não sendo possível ocultar a presença do índio na história da América, restou aos romancistas, num novo colonialismo, agora nas letras, construir uma imagem do índio que agradasse a todos, apresentando-os heroicizados como nos romances de Alencar ou, então, sendo vítimas dos abusos dos brancos como em Juan León Mera e Clorinda Matto de Turner, porém nunca como o manifesto de uma inclusão do índio na sociedade das Américas. Como afirma Villoro(1989) o “criollo” vê a possibilidade de projetar nos índios necessidades alheias ao próprio sujeito indígena, de modo que na narrativa indigenista do século XIX o índio sempre é objeto de uma construção que se fazia urgente no Romantismo: a das nações americanas.

2.1 O indigenismo de Juan León Mera e Clorinda Matto de Turner

Juan León Mera é um romancista equatoriano que também se dedicou ao tema do índio assim como outros escritores americanos. Seu romance indigenista é marcado pela idealização do índio, apresentado dentro de um exotismo decorativo, colorido e com alguns traços de compaixão humanitária. Para Mera, assim como para todos os escritores românticos o índio se converteu numa representação mais do passado do que do presente, não sendo tratado como um problema social, humanitário, étnico e econômico que era.

Poesías(1853), *La virgen del sol*(1861) e *Cumandá*(1879) são livros de Mera que conjugam o pessoal e o literário, suas posições políticas e literárias, nas quais propõem um americanismo em torno da figura do índio e do paisagismo histórico do continente. De acordo com Trinidad Barrera (2001) o americanismo sempre foi uma preocupação

constante deste escritor expressa no trabalho do tema indígena, que retomava temas incaicos como se isto desse o caráter próprio de sua arte.

Cumandá foi o primeiro romance indigenista do Equador. Nesta narrativa o romancista denuncia o abandono do índio em meio às florestas por negligência do governo e confirma o mau-trato dado aos índios. Romance com trinta pequenos capítulos, primeiro apresenta o cenário, protagonistas e marco histórico, depois entra em jogo três tempos: o passado distante das missões jesuíticas, sua expulsão em 1767 e a revolta dos índios em 1790. Em seguida entra em vigência o tempo presente da narrativa – 1808 – e, por fim, o presente da narrativa, segunda metade do século XIX, o que levou Doris Sommer a classificar o indigenismo de Mera como tardio.

De acordo com Angel Esteban:

De hecho *Cumandá* comienza diacrónicamente con la alusión histórica a la revolución indígena de 1790, de los indios de Colombe y Guamote (actual provincia de Chimborazo), probablemente contado a Mera por Pedro Fermín Cevallos, y en la que aquellos, para liberarse de la opresión que ejercían sobre ellos los colonos mediante el obraje y los huasipungos, desataron toda su violencia hasta provocar una severa matanza. (1988, p. 3).

Juan León Mera estava em consonância com a temática do Romantismo, também tentou dar um fundo histórico a seu romance, de forma a atrair mais o leitor para um fato supostamente verídico, e também resgatar o passado como orgulho nacional e tratar de problemas que afetavam o Equador. Embora, o episódio sirva apenas de pano de fundo para o romancista tratar o caso da índia branca e da restauração do autóctone via conversão ao catolicismo. Talvez tenha pesado neste aspecto o fato de Mera considerar-se como tendo duas origens a hispânica e a espanhola, sem que uma excluísse a outra.

O romancista registrou os costumes e folclores indígenas: as tribos “jíbaras” e as “záparas” do Amazonas: seus costumes, sincretismo religioso, casas, vestimentas, formas de guerrear, ritos funerários, matrimônio, tudo descrito minuciosamente. Assim, o americanismo de Mera se expressa nos costumes indígenas para explicar a confluência de raças e a identidade nacional equatoriana.

Mera também teve uma vida literária agitada, publicou muitos artigos em periódicos como *La Revista Ecuatoriana*, *El Fênix*, *El amigo de las familias*, nos quais assinava com o pseudônimo de Pepe Tijeras, falando de tudo que havia na sociedade

equatoriana, até mesmo de política e de um apoio constante às causas indígenas. O romancista jamais saiu de seu país, dedicando-se exclusivamente a pensar sua terra em poemas, romances e cartas literárias, nas quais expôs seu americanismo a Valera e Rubió.

A vida literária do romancista equatoriano não foi diferente dos demais escritores americanos estudados nesta tese. Alencar também teve uma vida agitada neste sentido, escrevendo em periódicos, trocando polêmicas, publicando romances e ocupando cargos públicos. Para completar a tríade americana, a escritora peruana Clorinda Matto de Turner divulgou muitas de suas ideias em periódicos de Cuzco.

Matto de Turner teve uma volumosa produção nos periódicos *El Perú Ilustrado*, *Búcaro Americano*, *periódico de las familias* e mais tarde inaugurou seu próprio jornal chamado *La Equitativa*, que só empregava mulheres e que foi fechado pelo governo peruano, pois a escritora sempre valorizou a cultura andina e defendeu os índios, denunciando todos os maus-tratos cometidos pelas autoridades, inclusive as católicas, gerando polêmicas quanto sua postura dentro da sociedade limenha.

A vida de Clorinda Matto de Turner foi dividida nas tarefas de poeta, ensaísta, educadora, tradutora, editora, organizou encontros literários e foi romancista, atividade que lhe valeu grande fama quando publicou *Aves Sin Nido* (1889), o primeiro romance escrito por uma mulher serrana no Peru. Além disso, foi uma ardorosa defensora dos direitos das mulheres no seu país.

Nas reuniões literárias organizadas por Turner em sua casa, discutiam literatura e liam textos de jovens escritoras e também de mais experientes como os de Juana Manuela Gorriti. Esses encontros serviam para introduzir nas letras peruanas as mulheres interessadas em produzir intelectualmente e não ficar apenas em casa, em resumo, Clorinda sempre lutou contra a sociedade patriarcalista que estava em formação no Peru nos moldes da sociedade européia.

Quando foi diretora de *Búcaro Americano*, *periódico de las familias*, buscou diretamente atingir o público feminino, tinha por objetivo encontrar mulheres escritoras em suas casas e trazê-las para contribuir no jornal. Também propunha a profissionalização das mulheres e não apenas o trabalho no lar, tinha o interesse de tirar o estereótipo de passividade e inferioridade atribuído ao sexo feminino, além de tirar a fama de que as moças só pensavam em frivolidades e, por fim, convencê-las a pensar de forma diferente da sociedade patriarcal.

A romancista centrou suas preocupações também nos temas indígenas, na cultura e nas línguas andinas. Segundo Rocío Ferreira (2005), Clorinda tinha um projeto americanista de dar a conhecer e incorporar o mundo andino à nação peruana. Defendia o uso do quéchua como a língua original da raça peruana, o que mostra estar Clorinda engajada na literatura americana para dar forma às nações recém-independentes da América.

Em 1899, Clorinda Matto de Turner lança seu romance mais importante: *Aves sin nido*, que logo alcançou sucesso notável, sendo publicado na Argentina, traduzido ao inglês e em seguida ganhou uma edição valenciana. Os artigos que vieram após a publicação felicitavam a escritora pela coragem de denunciar os abusos cometidos contra os índios e os desmandos das autoridades peruanas sobre os povos mais afastados, mostrando as corrupções dos juízes, prefeitos e padres, neste último caso adotando uma postura anticlerical muito contundente, haja vista ser a igreja católica uma das instituições que mais explorava os índios. Por último, denunciava os abusos cometidos contra o sexo feminino, que em seu romance se explicita a condição triplamente marginalizada, pois é mulher, índia e pobre.

Pelo caráter anticlerical do romance, na cidade de Cuzco houve várias manifestações contra a escritora, a Igreja Católica mandou queimar muitos exemplares de seus livros e inclusive do periódico *El Perú Ilustrado*, de que Clorinda era diretora, tendo mesmo sugerido que o busto feito em homenagem a Turner fosse queimado.

Aves sin nido apresenta algumas teses a serem exploradas: o celibato sacerdotal, a designação de autoridades para o povo andino, promover a educação e ao menos ter comisseração do índio. O romance tem como cenário, a maior parte do tempo, o povoado de Kíllac, que figura como representação dos povos serranos e opressão sofrida pelos pequenos povos andinos. Há um panorama sombrio em Kíllac, que se reforça pela vida desgraçada dos índios e pela maneira como são recebidas as pessoas de fora, chamadas de forasteiras, pois estas poderiam pôr em jogo os costumes que ali eram tomados como leis. Com exceção da natureza tudo em Kíllac é visto de maneira negativa.

A relação que há no romance entre índios e notáveis é de exploradores e explorados. Não se sabe ao certo o poder da classe intermediária no romance. De acordo com Ana Peluffo(2002), *Aves sin nido* não se refere aos grandes coronéis, que são donos de minas, como é o caso de Fernando Marín que no romance é um protetor dos

índios, mas apenas a figuras como o padre, o juiz, o prefeito que são praticamente alegorias dos exploradores na narrativa.

O ideal de moralidade e eficiência na administração pública não se realiza em *Aves sin nido*, todos os notáveis da cidade são mulherengos, bebedores, usam todas as formas possíveis para explorar os índios, tomando-lhes os bens e usando de sua mão-de-obra sem pagar. Como estas atividades eram consideradas costumes no povoado de Kíllac e ao mesmo tempo leis, não aceitavam que ninguém interferisse em suas ações, tanto que tentam matar Fernando Marín e sua família, quando estes interferem na política da cidade.

Clorinda associa a violência em Kíllac à falta de instrução: Pancorbo estudou apenas três anos, Verdejo é quase analfabeto e Estéfano Benítez tem apenas boa letra e o padre Pascual duvida-se que ele tenha estudado teologia. Na verdade, pacíficos são apenas os índios que fazem parte dos explorados no romance e não têm outro meio a não ser sujeitar-se aos desmandos dos notáveis da cidade e aqueles que possuem instrução como Fernando Marín e Manuel que não viviam no povoado.

Aves sin nido foi o romance de maior sucesso de Clorinda, pois tratou dos problemas dos índios e sua exploração pela sociedade peruana, além de tratar de questões dos povos andinos, o que fez com que sua história se inserisse no rol de romances que estavam preocupados com a identidade peruana e americana, por conseguinte. Este romance está em diálogo com outras narrativas indigenistas como *Cumandá*, de Juan León Mera e os romances *O Guarani*, *Iracema* e *Ubirajara*, de José de Alencar. Estranha-se, portanto, o porquê de José Carlos Mariátegui ter excluído de seu estudo sobre a realidade peruana – *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928) o livro de Turner de caráter explicitamente indigenista.

Além de *Aves sin nido*, Turner publicou *Índole* (1891) e *Herencia* (1895) que não tiveram a mesma acolhida, pois não tratavam da temática indígena. De certa forma, os leitores esperavam que a escritora continuasse na linha da narrativa andina, denunciando, a menos, os desmandos da classe social mais alta contra os índios. Também publicou *Boreales, miniaturas y porcelanas* em 1902 no qual ela conta como foi ultrajada e teve seus direitos caçados pelo governo de Nicolás Piérola, pelo fato de defender os costumes andinos e os índios.

Na verdade, os três escritores Juan León Mera, José de Alencar e Clorinda Matto de Turner foram romancistas atentos ao seu tempo, perceberam a necessidade de construir

uma literatura que representasse a América e escolheram para tanto a figura do índio, a origem americana que precisa ser resgatada no caso do Brasil ou protegida nos casos do Peru e do Equador. Assim, o indigenismo esteve tanto nas repúblicas recém-inauguradas como também no Império brasileiro, ambos os lados precisando afirmar suas identidades.

3- Indigenismo: diálogo possível. A exterioridade do discurso e a contribuição dos índios na formação dos povos americanos

O indigenismo ganha contornos mais precisos a partir do Romantismo, quando surge a necessidade dos países latino-americanos se definirem como nações livres e independentes. Tinha de se criar um sentimento coletivo de pertença a um determinado espaço, que fizesse das pessoas que o habitavam irmãos e irmãs, unidos por um sentimento mútuo de fazer parte de uma coletividade.

Ao pensar em coletividade, tem de se começar a refletir sobre homogeneidade, sobre elementos que possam dar corpo a esta ideia de um espaço coletivo, no qual todos se irmanam por semelhanças e sentimentos comuns que convergem para um mesmo ideal. No caso americano, todas as nações, umas antes outras depois, tiveram de tomar consciência desta coletividade para se firmar como um povo, como um continente independente da Europa. Urgia criar não apenas nações que organizassem os povos, mas também um sentimento de continentalidade, no qual estas novas nações iriam se inserir.

O critério da língua logo falhou, não serviu de elemento aglutinador em nenhum momento na América, pois a porção hispânica era muito numerosa e tinha interesses distintos dentro das coletividades que deram origem a várias nações, todas elas de fala espanhola, mas sentindo necessidades particulares, que divergiam dos demais povos do continente.

Um traço comum a estas novas nações foi a presença de um tipo humano que povoava o continente há séculos e que teve de se adaptar, por força ou por uma docilidade inexplicável, aos europeus que chegaram ao Novo Mundo. Este tipo humano é o índio, fonte de exaltações literárias e um enorme problema social a ser resolvido. Como, em geral, estas culturas eram ágrafas ficaram à mercê das descrições e

construções alienígenas do Outro que os olhava. Sempre se tem, desta maneira, um olhar estrangeiro sobre o índio e sobre seu mundo. O diálogo sempre se dá de fora para dentro, numa tentativa de perscrutar o mundo indígena em toda sua complexidade.

A literatura indigenista de alguns autores como Alencar se configura como a mais contraditória possível. Na tentativa de criar este sentimento de coletividade e pertença ao mesmo espaço sem o qual não se cria uma nação, o índio aparecia como o elemento heterogêneo, dissonante no ideal de forjar a nação. Mas o problema, num primeiro momento, tornou-se saída e ferramenta para resgatar a origem do povo americano. No entanto, por se tratar de uma raça excluída pela própria sociedade de sua formação política, econômica e social, assim que se iniciou a urbanização e se verificou que a mão-de-obra escrava do índio não rendia o esperado, sendo substituída pela do negro, o mundo indígena passou a oferecer resistência a ser interpretado, servindo mais a idealizações do que a reais interpretações.

Este afastamento da cultura indígena da sociedade que se formava, gerava uma dificuldade em interpretá-la, dentro da pretensa ideia de coletividade, descobre-se que há outras coletividades que pedem vozes. Para formar o coletivo, então, isolam-se estas vozes indesejadas quase por medo de se fraturar o tecido da hegemonia que se quer criar. Porém, num determinado momento, estas vozes emergem e se fazem presentes no discurso romântico da afirmação das identidades nacionais.

Como a lacuna se tornou enorme entre os povos indígenas e a nova sociedade que estava se estruturando no continente, a sua interpretação como elemento fundador das origens dos povos americanos ganhou nuances de uma artificialidade patente. Principalmente, quando se verifica que as vozes dos índios ainda continuam silenciadas ou falam por meio de vozes emprestadas dos romancistas americanos, que olham de fora para a cultura indígena, tentando extrair a distância os ecos dos costumes e do falar indígena, já por si só contaminados pela língua do branco.

Ao se ler os romances indigenistas de José de Alencar esta exterioridade se torna visível no olhar e na voz do narrador, o qual coloca o mundo indígena no tempo mítico da fundação, no atemporal, longe do *cronos* que segue toda a sociedade ocidental, isolando o índio nas matas e florestas de onde tentará resgatar a história de um povo que se apagou para que a cultura americana surgisse.

Esta dificuldade em penetrar no mundo indígena é explícita em *O Guarani*, primeiro romance indigenista de Alencar, no qual o índio aparecerá pela primeira vez

apenas no quarto capítulo, os três primeiros servem para apresentar os personagens brancos que povoam toda a história, além de se dedicar a apresentar o senhor daquelas terras, que possui muitos vassallos e é um português chamando D. Antônio de Mariz, que segundo o narrador todos respeitam:

Assim vivia, quase no meio do sertão, desconhecida e ignorada essa pequena comunhão de homens, governando-se com as suas leis, os seus usos e costumes; unidos entre si pela ambição da riqueza, e ligados ao seu chefe pelo respeito, pelo hábito da obediência e por essa superioridade moral que a inteligência e a coragem exercem sobre as massas. (ALENCAR, 2008, p.22).

Ressalta-se aqui a ideia de moral e inteligência que D. Antônio de Mariz exerce sobre os demais homens, governando-os com sua superioridade inegável, de acordo com o narrador. Até este momento o índio é um elemento estranho ao romance, mostra-se apenas como esta porção de gente branca se reúne em torno de um ideal comum, que os une na necessidade de explorar as terras. Apresenta-se como o colonizador com sua inteligência se infiltrou nas matas e instalou ali um pedaço da civilização, tanto em termos de construção de casas quanto na organização social que passa a existir por meio da figura do português.

Logo em seguida, no quarto capítulo, intitulado “Caçada”, após apresentar o trabalho das bandeiras que tiveram um papel decisivo na abertura dos sertões no Brasil, o narrador inicia a apresentação de Peri com o olhar exterior ao mundo indígena, emprestando-o aos exploradores que estão nas matas: “Quando a cavalgata chegou à margem da clareira, aí se passava uma cena curiosa”(ALENCAR, 1999, p.29). Não é uma cena comum, à qual estão acostumados os homens brancos, mas revela como o índio é visto de fora no romance indigenista, pois o nativo surgirá em “uma cena curiosa”, ou seja, diferente daquilo que está no imaginário do mundo civilizado. Pode-se ver que em nenhum momento se apresentou o mundo de D. Antônio de Mariz com estranhamento, mesmo este tendo feito sua casa na fenda de uma rocha, mas quando o índio surge pela primeira vez os olhos do invasor é que valem, mesmo estando no mundo indígena, quem é apresentado como alienígena é o índio.

O diálogo com o mundo dos índios se dá via o olhar do estrangeiro, que interpreta o que olha e consegue traduzir para o mundo civilizado os códigos daquilo

que considera bárbaro. Há uma separação, uma tensão entre o mundo branco e o indígena permanentemente no romance indigenista:

É indispensável destacar num primeiro momento, a fratura entre o universo indígena e sua representação indigenista. Nos termos aqui empregados, esta cisão indica a existência de um novo caso, em que as instâncias de produção, realização textual e consumo pertencem a um universo sociocultural, e o referente a outro diverso. Esta heterogeneidade ganha relevo no indigenismo, na medida em que ambos os universos não aparecem justapostos, mas em contenda, e enquanto o segundo, o universo indígena, costuma mostrar-se, precisamente, em função das peculiaridades distintivas. (POLAR, 2000, p.169).

Estas reflexões de Antonio Cornejo Polar podem ser aplicadas ao contexto do Romantismo brasileiro. O universo indígena passa por uma interpretação indigenista de seu ambiente. O olhar do narrador criado por Alencar passeia pelas matas, levando ao leitor as imagens das florestas americanas. As notas de fim de texto também reforçam esta tentativa de penetrar o mundo indígena, explicação de termos, vocabulários do mundo indígena retirados de pesquisas de livros, que segundo o autor, são confiáveis, porém denunciam um conhecimento do mundo dos índios adquiridos em livros, até porque esta produção romanesca, que circula pelos jornais da época e depois em livros, não é feita para os índios, mas sim para as leitoras de folhetins e para os conhecedores da estética romântica pregada por Denis, que via no índio a verdadeira origem da poesia e do povo americano.

No prólogo ao romance *Ubirajara*, que Alencar também chama de lenda, o que já denota um distanciamento enorme do mundo indígena e de quem o interpreta, percebe-se o esforço do autor em retirar da representação que os cronistas fizeram dos índios a figura de bárbaro, dando uma nova interpretação, americana, porém artificial, pois é baseada nas leituras de livros e não fruto de uma vivência do mundo indígena.

Os historiadores, cronistas e viajantes da primeira época, senão de todo o período colonial, devem ser lidos à luz de uma crítica severa. É indispensável sobretudo escoimar os fatos comprovados, das fábulas a que serviam de mote, e das apreciações a que os sujeitavam espíritos acanhados, por demais imbuídos de uma intolerância ríspida. Homens cultos, filhos de uma sociedade velha e curtida por longo trato de séculos, queriam esses forasteiros achar nos indígenas de um

mundo novo e segregado da civilização universal uma perfeita conformidade de idéias e costumes. (ALENCAR, s/d, p.99).

Há uma preocupação muito maior em desfazer as descrições feitas pelos cronistas, do que em enfrentar o mundo indígena. Neste caso o referente não é nem o índio propriamente, são os textos de cronistas como Gabriel Soares citado no prólogo de *Ubirajara*. Aqui o universo indígena está duplamente excluído, reforçando a representação indigenista, num olhar duplamente europeu, pois o referente de Alencar neste momento é o texto da cultura que herdou e esta seguramente não é a indígena.

Antonio Cornejo Polar aponta o fato da literatura indigenista ser o primeiro caso de literatura heterogênea no continente. Embora, romances como os de Alencar busquem consolidar uma identidade nacional/americana a partir da matriz indígena. Em vez de sobressair a igualdade, o que se vê é a diferença, onde deveria figurar a homogeneidade apresenta-se o heterogêneo, o choque, o embate que o autor tenta resolver por meio de um pacto conciliatório entre índios e brancos, no qual sempre os primeiros cedem seu espaço e supõe o surgimento de uma nação mestiça como em *O Guarani* ou narra a origem do primeiro cearense como em *Iracema*.

O diálogo entre o mundo indígena e a representação indigenista é possível e necessária, não se poderia mesmo ter uma literatura indianista, uma vez que os índios vinham de uma cultura ágrafa, o que impossibilitava naquele momento – século XIX – que narrassem suas histórias nos moldes das sociedades de padrões ocidentais. Assim, a tentativa de Alencar de resgatar os costumes indígenas, seus modos de falar, traduzidos na língua portuguesa, como se os índios já houvessem entrado em contato com o branco, são importantes documentos de uma vida indígena e de contatos conflituosos entre dois mundos que se perderiam se não fosse o esforço dos romances indigenistas do escritor cearense em buscar as origens do povo americano.

Apesar de artificiais em suas representações, os romances alencarianos trazem a vantagem de o índio ser o herói em todas as narrativas. O sacrifício se torna mais uma qualidade deste herói das matas americanas, entrega total que favorece o branco sim, mas se encaixa perfeitamente na estratégia de Alencar em compor a gênese de uma nova sociedade no continente, na qual as raças mais atrasadas cederiam espaço àquelas mais civilizadas. Há muitas críticas ao romance indigenista deste escritor, mas é bem provável que ele tenha sido o mais sincero de todos seus pares, pois ao narrar o mundo

índigena excluído da sociedade americana do século XIX, assumiu o que todos sabiam, que índio nada mais era do que uma maneira de forjar um herói nacional que todos exigiam da literatura americana.

4- O mundo romanceável. Mito e história. O caráter inconcluso do indigenismo

O distanciamento do mundo indígena da realidade dos escritores românticos favoreceu a toda espécie de idealização dos índios. Alencar ainda foi um dos que mais pesquisou nos livros sobre a vida dos nativos americanos, mas também foi um dos que mais preencheu as lacunas com sua imaginação, admitindo isto em embates como o que teve com Nabuco, por exemplo. O indigenismo brasileiro guarda algumas diferenças em relação ao de outros escritores americanos. O romance *Aves Sin Nido*, de Clorinda Matto de Turner mostra uma representação do índio mais próxima do real, na qual os índios são explorados abertamente pela sociedade peruana, que em nome de seus costumes violenta as mulheres índias, toma suas casas e a produção de suas pequenas porções de terra, ou seja, os índios já não estão mais nas matas como nos romances alencarianos e sim enfrentando o poder dos latifundiários do Peru.

Haroldo de Campos em *Metalinguagem & Outras Metas* (1967), ao analisar *Iracema* já havia comentado sobre a possibilidade do mundo indígena ser romanceável, em outras palavras, passível de ser apreendido pela narrativa, convertendo-se em uma história nas páginas de um romance. Como o mundo dos índios se presta ao romanesco, mesmo estando distante cronologicamente daqueles que se dedicaram a recriar em suas páginas as aventuras entre índios e colonizadores, os nativos também se tornam passíveis de serem convertidos em personagens dos romances de folhetim do século XIX, foi o que aconteceu com Peri, Ubirajara e Iracema, todos imortalizados na pena de José de Alencar.

A vocação de Alencar nunca foi para o romance histórico, talvez nem tivesse fôlego para uma pesquisa tão profunda. Em *O Guarani* e *Iracema* são dados ao leitor uma noção de tempo histórico, no qual ocorrem os eventos. No entanto, o mais importante em seus romances é o tempo interno, pois nele os personagens vão se construindo e vivendo suas aventuras. O tempo da narrativa alencariana é o tempo isolado do caminhar da sociedade do século XIX.

A necessidade de criar um herói nacional, e o próprio conceito de nação, apresenta-se no modo como o romancista se refere aos índios: nação tupi, nação araguaia, uma nação tocantim, nação forte e guerreira. Alencar aplicou conceitos de pátria e nação, que estavam em voga durante o século XIX, para explicar a organização dos povos indígenas, além de tentar provar que já nas origens o povo americano tinha um modo de vida não muito diferente dos europeus:

Homens cultos, filhos de uma sociedade velha e curtida por longo trato de séculos, queriam esses forasteiros achar nos indígenas de um mundo novo e segregado da civilização universal uma perfeita conformidade de idéias e costumes.

Não se lembravam, ou não sabiam, que eles mesmos provinham de bárbaros ainda mais ferozes e grosseiros do que os selvagens americanos. (ALENCAR, s/d. p. 99).

Admite-se, claramente, que não há uma conformidade total entre os costumes europeus e os dos “selvagens americanos”, embora os europeus proviessem de povos muito mais bárbaros que o povo americano. Pressupõe-se, desta maneira, que os povos indígenas possuíam uma organização racional de suas aldeias até mesmo superior aos períodos de formação dos povos na Europa. Alencar ainda acrescenta comentários sobre as cenas de cavalaria, nas quais muitos jovens se arriscavam pelo amor de uma jovem, assim como os índios em *Ubirajara* e, que narradas deturpadamente, poderiam ser vistas apenas como mero desejo sexual em ambos os casos, e era desta maneira que Alencar denunciava a má intenção dos cronistas em diminuir os povos indígenas, pois ocultavam as semelhanças, deturpando apenas as diferenças.

Este afastamento do mundo indígena, do contexto social e histórico do romancista em questão, favorece ainda mais às representações indigenistas de um mito americano. Tanto *Iracema* quanto *Ubirajara* levam como subtítulo o termo “Lenda”, o que pressupõe uma história muitas vezes recuperada da oralidade, porém conhecida de todos. Portanto, os heróis do indigenismo alencariano estão paralisados no campo do mito, da lenda, onde os heróis são inatingíveis, nascidos para o sacrifício e para triunfar em meio às matas, são velozes, fortes, arrancam uma palmeira com os braços como o índio Peri. Os índios em Alencar estão idealizados a tal ponto que apenas os anti-heróis é que são feios; todos os demais são belos, ágeis caçadores ou belas virgens que encantam a visão de guerreiros brancos e índios.

Nas notas ao romance *Ubirajara*, o romancista aponta a existência de uma mitologia americana, na qual o índio figuraria como o herói, uma espécie de semideus que desafia aos deuses em sua ira:

[...] na mitologia americana o homem é o filho e o êmulo da divindade.

Considerando-se divino, o selvagem americano acreditava-se combatido por um ente maléfico, antagonista do deus de quem descendia. Nos achaques e misérias que afligem a humanidade via manifestações desse poder funesto. Os sacerdotes o esconjuravam por sortilégios; os heróis porém resistiam-lhe pela constância e o afrontavam. (ALENCAR, s/d, p. 115).

Dentro da releitura americana dos signos da superstição, o índio passa a ser visto como um ser que enfrenta a divindade, sendo o herói das matas, desafia aos poderes desse “ser maléfico” que aflige seu povo ou sua comunidade. O próprio “selvagem” se considera divino, capaz de grandes façanhas e invencível frente a outros guerreiros de tribos rivais, é o caso de *Ubirajara* que sai à procura de um herói para derrotar e se tornar o senhor absoluto das florestas. Deste modo, a representação indigenista permite ao romancista criar uma mitologia das Américas, que em nada deixa a dever à mitologia grega; da oralidade indígena se retira aquilo que seriam as narrativas de origem do povo americano.

O indigenismo de Alencar recria a memória de um povo esquecido. Como afirma Paul Ricœur (2007, p.35) ao comentar Mugnier: “A memória é do passado. É o contraste com o futuro da conjectura e da espera e com o presente da sensação (ou percepção) que impõe esta caracterização primordial.” Esta memória recriada é uma forma de delegar a cultura do índio a um passado distante e quase mítico da história da América. A representação indigenista permite ao escritor, a partir de seu presente, olhar o passado e senti-lo como seu, tomar posse de algo que pode não ter existido, mas que cria a perspectiva de um futuro grandioso para o continente americano. O tempo do passado se torna o tempo das grandes realizações e se adequa bem ao espírito romântico de valorização do passado das nações.

Ao forjar o mito da origem americana, forja-se também a biografia indigenista dos primeiros habitantes do continente e como memória os romances desse escritor ganham valor de uma literatura de fundação, de um sentimento de americanidade, de uma identificação com o continente americano, que se reconhece desde os autóctones

que viviam nas florestas. O romance garante uma espécie de identidade a estes índios, pois todos ganham um nome, um local de nascimento, uma “nação” como afirma o romancista.

É importante resgatar o termo nação aqui, pois este revela um apego ainda maior ao espaço onde se nasceu. A partir do momento em que os índios se identificam como pertencentes à “nação araguaia” ou à “nação tocantins”, por exemplo, estão apresentando sua identidade, o orgulho de ser parte de um povo que possui o sentimento de união por costumes, língua, interesses e crenças comuns. As histórias da oralidade indígena, contadas na voz dos mais velhos e dos guerreiros reforçam ainda mais o orgulho de uma determinada tribo, pois ali se contam os grandes feitos daquela “nação”. A *maranduba* é uma forma de criar e manter as tradições indígenas, passando-as de pai para filho e garantindo a continuidade de um povo:

Os tupis para exprimirem história, ou narrativa, diziam *maranduba*, conto de guerra, de *Mara* – guerra, *nheeng* – falar, e *tuba* – muito; falar muito de guerra.

Depois aplicaram os indígenas esta palavra a toda narrativa, se é que não criaram para as outras histórias o termo análogo de *poranduba*, composto de *poro*, *nheeng*, e *tuba* falar muito da gente. (ALENCAR, s/d, p.117).

Este “falar muito da gente”, contar suas histórias, segundo Alencar, reforça a ideia de nação, de um povo unido em torno de algo comum. Veja que o romancista não fala em comunidade, mas aplica o termo nação, melhor, o empresta para dar à organização indígena, como uma forma de representar a grandeza dos povos que estavam aqui antes da chegada dos colonizadores. Assim, origem nobre e grande, gera um povo nobre e grande, embora Alencar empregue um termo desconhecido para os povos indígenas e que estava entrando na moda no século XIX. O olhar alencariano já é uma visada ocidentalizada, europeizada que tenta analisar a sociedade indígena em toda sua organização. De forma que é muito mais fácil criar uma narrativa distanciada sobre os índios, num tempo mítico, mesmo sendo este invadido pelos olhos do narrador ocidental, do que tentar uma narrativa efetivamente inclusiva o índio na nova organização social americana.

Não há em nenhum momento no romance indigenista de Alencar uma proposta de inclusão do índio na sociedade. Apenas ocorre a evocação deste como símbolo de

uma origem perdida e que precisa ser resgatada como orgulho de um povo que possui uma origem própria, independente das sociedades européias. O índio é então mais matéria de arqueologia na obra alencariana do que uma figura real que possa influir na nova sociedade que se estrutura na América.

O indigenismo de Alencar é frágil enquanto instrumento real de resgate da figura do índio, mas é forte enquanto mito, pois assim como os europeus tiveram seus mitos, seus heróis lendários, o povo americano também precisava dos seus heróis. Estes foram os índios, sempre nobres, fortes, corajosos e num espaço em que não incomodavam ninguém, o que mostra como já no século XIX o índio havia desaparecido do território civilizado do Brasil. Este afastamento real da figura do índio permitiu ao romancista imaginar nações em meio às florestas e povos com uma organização semelhante à européia, como se quisesse provar que os costumes do povo brasileiro não foram herdados dos colonizadores, mas sim dos índios.

Neste ponto, o indigenismo de Alencar difere do indigenismo dos peruanos e equatorianos, pois nestes os índios participam da sociedade. Não como figuras desejáveis, mas como o vestígio de um povo que incomoda os latifundiários que sempre entram em conflito com os índios na luta pela posse da terra. Romances como o de Clorinda Matto de Turner, Juan León Mera e Jorge Icaza, este último no século XX, denunciam a exploração dos índios pela sociedade civil, que os vê como animais a serem espoliados em tudo, desde a força de trabalho até a retirada de suas pequenas porções terra.

Apesar de *Cumandá* se passar nas florestas, os choques entre mestiços e índios é que motivam toda a narrativa. O padre Domingo, que cuida dos índios, fôra um grande latifundiário, havia matado e mandado chicotear muitos índios, e apenas após perder sua família é que resolve se converter como forma de purificação de todos seus pecados, porém, os frutos de sua violência no passado contra os índios são colhidos durante todo o romance, como se o narrador quisesse punir o latifundiário por todo o mal que praticou contra os indígenas. Mas da mesma maneira que no romance de Alencar, não se postula uma inserção total do índio na sociedade, simplesmente se denunciam os desmandos contra a sociedade indígena, que continua vivendo nas florestas, longe da parte urbana, onde tanto incomoda seus habitantes.

Em *Aves Sin Nido* tanto os índios que viviam na serra, quanto o casal de forasteiros que chega às terras peruanas para explorar as minas são obrigados a se retirar

do local, pois não se adéquam aos costumes do povo da região, que sempre explorou os índios como algo natural, como um direito adquirido pela inferioridade indígena frente aos mestiços. Aqui o termo “explotar” do espanhol traduz melhor o que se fazia com os índios, pois neste verbo está a ideia de retirar tudo o que se pode do outro sem dar nada em troca. Nota-se, na verdade, um prazer dos mestiços em arrancar tudo dos índios, prendê-los, fazer com que fiquem devendo e até mesmo explorá-los sexualmente. No entanto, o tom ainda é o de denúncia e não o de inserir o índio na sociedade como participante das decisões. A punição, quando ocorre vem de uma providência divina, mas nunca da sociedade, pois esta é comandada por mestiços que ocupam o poder.

Há diferenças entre o indigenismo andino e o brasileiro, mas o que não se pode negar é que em ambos os casos são olhares externos que tentam captar a organização do mundo indígena, como se o escritor emprestasse seus olhos para apresentar uma suposta visão dos índios. Nos dois casos, escritores enfrentam o problema de construir suas nacionalidades em meio a uma heterogeneidade de costumes, povos e raças. Na busca da identidade, estes romances revelaram as diferenças, mostraram as fissuras, que se não foram vistas na época, hoje se tornam muito claras, ao se analisar o forjamento das sociedades americanas no século XIX. Ao tentar falar de uma unidade, encontram a diferença americana. Assim, o indigenismo é uma representação artística que permite ao leitor ver todos os problemas da formação das nacionalidades nas Américas.

Ao tentar se fazer o mapeamento da unidade americana, o primeiro problema se encontrou nas origens dos povos que habitavam o continente, que de maneira mais ou menos velada se postulou como um problema a ser resolvido. Na falta de uma narrativa indianista, entrou em campo a interpretação indigenista dos romancistas que surgiam no continente com o advento do Romantismo, transformando o mundo indígena em matéria de narrativa, em objeto de análise para um público distinto ao qual se dedicava o romance, que é o problema apresentado por Cornejo Polar no indigenismo: uma literatura que tem um referente e um público leitor totalmente oposto ao universo que se dedica. Assim, “o universo indígena parece romanceável, efetivamente, só na medida em que é interferido – quase sempre agredido – de fora.” (POLAR, 2000, p.181)

O simples fato de ser uma visão externa que enfrenta a representação indigenista do mundo indígena por si só se torna um ato de violência contra os índios, no entanto sem esta agressão não haveria romances sobre os povos indígenas, uma vez que na sua maioria são culturas ágrafas, de forma que há um paradoxo na postura do romancista

indigenista em todo o continente americano: a representação externa que violenta o mundo indígena, emprestando-lhe uma interpretação ocidentalizada ou, então, o silenciamento total destas vozes que estiveram presentes durante todo o período de invasão e colonização até quase todo o desaparecimento das comunidades indígenas da América. Portanto, mesmo que seja uma interpretação sempre externa, cujo conteúdo sempre traga uma pretensa violentação da realidade indígena, o romance indigenista é ainda a única ferramenta que temos no resgate de muitos costumes indígenas e que, provavelmente, se não fossem os romancistas indigenistas do século XIX, os índios nem figurariam nos cânones das histórias das literaturas das novas sociedades americanas. Entre a agressão ideológica e o desaparecimento total de um povo, este novo tipo de invasão, agora literária, do mundo indígena, ainda lhe garante a sobrevivência. Digamos que os índios, ora tendo mais voz ora menos direito a ela, estão condenados à eterna violência do mundo civilizado.

Esta visão externa do mundo indígena torna-se mais crua e carregada de crítica na primeira metade do século XX; ultrapassando o Romantismo, o indigenismo se transmuta numa literatura que por meio do narrador, muitas vezes, assume a postura da elite para denunciar a partir dela o desprezo que as sociedades americanas têm pelos índios:

Mientras avanza hacia Rumi, mientras muere las últimas instancias de su sino, confesemos nosotros que hemos vacilado a menudo ante Rosendo Maqui. Comenzando porque decirle indio o darle el título de alcalde nos pareció inadecuado, por mucho que lo autorizara la costumbre. Algo de su poderosa personalidad nos es abarcada por tales señas. No le pudimos antepor el *don*, pues habría sido españolizarlo, ni designarlo amauta, porque con ello se nos fugaba de este tiempo. Al llamarlo Rosendo a secas, templamos la falta de reverencia con ese acento de afectuosa familiaridad que es propio del dato que dan los narradores a todas las criaturas. Luego, influenciados por el mismo clima íntimo, hemos intervenido en instantes de apremio para aclarar algunos pensamientos y sentimientos confusos, ciertas reminiscencias trucas. (ALEGRIA, 1942, p. 44-45).

A citação é longa, mas lida com atenção se percebe como o índio está destituído de todos os títulos, inclusive do de “índio”, está tão excluído do mundo que lhe falta uma definição, está de tal forma explorado pelos anos de colonização e agora pelos latifundiários peruanos, que lhe é negado toda e qualquer definição digna de nota. Este é o indigenismo do século XX, seguindo numa linha diferente de românticos brasileiros

como Alencar, que idealizou o índio e o transformou em herói nacional. Agora o mesmo herói é símbolo de degradação e problema para as nações que estão se consolidando na América Latina. O indigenismo toma para si todo o direito de representar o índio como deseja, a ponto de o narrador afirmar que interferiu e organizou as memórias de Rosendo Maqui.

Assim, se o escritor romântico Alencar inventou uma forma de falar dos índios para lhe dar voz e permitir que se expressassem nos romances que falam deles mesmos, os romancistas do indigenismo da primeira metade do século XX tiraram até este direito dos povos indígenas em falar ou quando falam são pelas correções e intervenções do narrador que permite chegar a história dos índios até o leitor crioulo.

Se nos romances indigenistas do século XIX o leitor tem de buscar as violências praticadas pelo narrador contra o mundo indígena, se a agressão ao interpretar este universo é velada e só possível de ser percebida mais de um século depois de sua produção, as narrativas do indigenismo andino da primeira metade do século XX criam estratégias para denunciar e deixar bem à mostra toda a violência contra aqueles que foram o orgulho da gênese dos povos americanos.

5- Violentações ideológicas do indigenismo alencariano

As notas que José de Alencar deixou aos seus romances indigenistas são preciosas fontes na compreensão do pensamento do escritor sobre o universo dos índios. Nos três romances que dedicou ao tema, abundam notas explicativas, já outras indicam a bibliografia usada, algumas de cunho lingüístico e algumas nas quais o romancista explica a leitura que fez dos cronistas, em geral, afirmando que desfez equívocos grosseiros narrados pelos viajantes.

É inegável que os romances de Alencar são escritos no *entre-lugar* do espaço americano, o que permite um questionamento sobre qual cultura é superior: a européia ou a americana. De modo que nos romances indigenistas, o romancista equipara a sociedade indígena à dos europeus, indicando as semelhanças, as diferenças e até mesmo a superioridade dos costumes americanos frente ao velho mundo.

Nas notas ao romance *Ubirajara*, cujo tema seria a pré-história do povo americano, uma narrativa passada totalmente nas matas americanas, e que prevê a chegada dos homens brancos ao continente, Alencar tenta explicitar a organização

social dos indígenas pelo padrão europeu e patriarcal da família, base esta que estava presente em toda a nova sociedade das Américas. Aparentemente, na mesma linha de Doris Sommer, pode-se afirmar que os romances românticos foram um instrumento de propaganda da família patriarcal no continente e nem Alencar escapou desta visão presente em quase todos os romances americanos do período:

O dono da casa, ou literalmente, o que fazia a casa, *moacara*, era a perfeita imagem do patriarca. Ele governava a sua gente; e formava uma sociedade independente no seio da grande sociedade política, de que era membro e para cuja defesa concorria não só o interesse próprio, mas pela honra da nação.

Moacara nos dicionário significa fidalgo. A tradução ressent-se da preocupação de homem civilizado; mas havia realmente uma distinção entre *moacara*, chefe da oca, pai de muitos guerreiros, e o simples indivíduo que ainda não possuía família. (ALENCAR, s/d, p. 108).

A representação indigenista novamente viola a estrutura da organização da comunidade indígena. Constrói-se a figura do “perfeito patriarca” em meio às florestas americanas. A visão de fora empresta à organização da família indígena o patriarca, a figura do homem que deve ter sob seu poder toda a família e os demais “agregados” que o cercam. Além disso, apela à tradução dos códigos indígenas, interpretando-os ao seu modo, o *moacara* se transforma no fidalgo das matas. Para narrar o romance das origens Alencar apela para signos europeus, reinterpretando-os à luz das necessidades americanas. Assim, o patriarca das Américas teria vindo dos costumes indígenas e não dos europeus, estaria no *moacara*, no chefe de família indígena a gênese de uma organização familiar para o continente americano.

O romancista enxerga ainda uma organização política em torno da *taba*, neste espaço constituído por várias *ocas*, estaria a gênese de uma nação, um povo reunido por um sentimento comum, por um apego ao “berço”, à terra natal ou à “aldeia natal” como prefere Alencar. Numa sociedade extremamente democrática, o leitor encontra o conselho dos *moacaras*, feito por varões mais respeitados e anciãos que tomavam as decisões sobre como se governaria a “nação indígena”, inclusive a escolha do chefe passava por este conselho.

Nem tudo, porém, era tão pacífico; entre os poderes da *taba* havia choques: “Entre o chefe guerreiro (poder executivo) e o conselho do *moacaras* (poder legislativo) os conflitos eram inevitáveis.” (ALENCAR, s/d, p.109). Alencar cita o nome de

Cunhambebe que fora um déspota das matas a exemplo de César e Napoleão. Os conflitos não se restringem ao poder executivo e legislativo das tabas, há também o poder da “igreja”: os pajés, que com suas predições tinha prestígio dentro da taba, muitas vezes eram insuflados pelo desejo de governar junto com o “patriarca”.

É nítido que o romancista na busca de interpretar a organização indígena e sua comunidade, lança mão de signos desgastados pelo imaginário ocidental. Visto por este ângulo, as notas de rodapé de *Ubirajara* praticamente representam com figuras indígenas uma Idade Média brasileira transplantada para as matas, o que não seria difícil, uma vez que o Brasil era governado por um sistema político do Império, que previa um rei e uma organização política atrasada, baseada na figura de patriarcas e donos de terras, os quais agiam de modo quase feudal com seus escravos e dependentes. Como há um deslocamento temporal entre o tempo da narrativa de *Ubirajara* e o tempo em que vive o romancista – século XIX – percebe-se que há críticas veladas ao sistema político brasileiro. Assim, o mundo indígena se torna uma perfeita metáfora da forma de organização do povo brasileiro, sendo às vezes até mais democrático que este.

A preocupação de Alencar, entretanto, não é tanto a política neste momento. O romancista está mais centrado nos valores nobres que os índios pudessem ter para servir de exemplo aos leitores do século XIX – na sua maioria mulheres – e também preocupado em tirar do índio seus traços excessivamente selvagens para que pudessem ser aceitos com mais facilidade por suas leitoras, sem chocá-las. Assim, o romancista consegue substituir os heróis dos folhetins traduzidos por heróis nacionais, tão valentes, nobres e guerreiros como os heróis europeus em suas batalhas contra hereges e contra a injustiça de velhos costumes.

Escritor conservador que é Alencar seu projeto é a constituição da família americana. Em seus romances as relações afetivas sempre estão ligadas à necessidade do amor conjugal, aquelas que fogem a esta norma são condenadas ao fracasso ou à morte: Lúcia do romance *Lucíola* morre, *Iracema* por ser selvagem e não ser cristã morre, deixando o filho ao guerreiro branco e este livre para que pudesse voltar aos braços de sua amada branca; em *O Guarani* a união é permitida apenas porque o guerreiro se batiza e recebe o nome do patriarca D. Antonio de Mariz.

Na representação indigenista de seus romances, o autor trabalha, em vários momentos, como advogado dos índios, no entanto, a defesa deles é, na verdade, uma desculpa para justificar costumes diferentes como a poligamia. Nas notas a *Ubirajara*, o

escritor descreve a formação da família indígena: a mulher legítima – *temericô* – e as amantes que se chamavam *aguaçaba*. Aqui, novamente, a representação indigenista agride a tradição indígena para justificar seus costumes frente à sociedade já mestiçada dos americanos. O romancista afirma ser a poligamia dos tupis igual a dos hebreus, sendo uma “poligamia patriarcal”, ou seja, que não fere a família:

[...] e é isto que distingue a poligamia patriarcal, a posse de muitas mulheres não destruí a instituição da família, bem caracterizada pela preeminência da primeira mulher ou da verdadeira esposa; e pela adoção dos filhos nascidos das outras mulheres, que se tornavam todos filhos da esposa, ou da verdadeira mãe, *temericô*. (ALENCAR, s/d, p. 111).

Desta maneira, Alencar consegue explicar o fato de Ubirajara poder ficar com seus dois amores: a virgem araguaia e a tocantim, podendo viver ao lado das duas ao vencer as batalhas e tornar-se chefe das duas tribos por ter derrotado Pojucã e conseguido envergar o arco de Camacã, recebendo por esposa a Araci – *temericô* – e Jandira – a *aguaçaba* – sendo esta levada pelas mãos da legítima esposa à casa do “patriarca”, que por ser o senhor de duas tribos podia ter duas esposas, ambas legítimas, sendo as duas *temericós e aguaçabas* ao mesmo tempo. Assim, agrada-se aos partidários das duas virgens, os que torceram por Jandira, por ter sido a prometida ao guerreiro, e Araci por ser o amor conquistado. O mais importante, é que a instituição família não é abalada, mas sim reforçada e se mantém, sendo mais aceitável aos olhos dos leitores deste romance indigenista, pois como foi dito anteriormente a narrativa indigenista tem um referente e um leitor totalmente diverso do objeto a que se dedica a história.

O romance indigenista de Alencar é um típico caso das narrativas de heterogeneidade da América. Para justificar a diferença, o romancista adapta o que pode e neste caso, vale apelar ao texto bíblico, pois se os hebreus foram polígamos na suas origens, os índios também poderiam ser até se civilizarem um pouco mais, como é o caso de Peri, que abre mão dos costumes indígenas para viver dedicado a uma só mulher quase em veneração beatífica. Por *Ubirajara* ser uma espécie de pré-história dos povos indígenas, admite-se de forma velada a poligamia, pois o homem americano estava quase em estado adâmico, num momento em que a malícia ocidental ainda não o havia alcançado.

Alencar não está sozinho nesta criação de uma tradição familiar americana durante o romantismo. Em *Cumandá*, de Juan León Mera, a jovem índia é obrigada a se casar com Ayhuamarqui, que morre, sendo ela condenada a morrer também por ser a última de suas esposas. No entanto, sua morte é mais complexa, pois impede o que seria a consumação de um amor incestuoso com Carlos Orozco, que na verdade era seu irmão. O sacrifício da jovem, mais do que um castigo a seu pai – o padre Domingo – por ter matado muitos índios na juventude, é uma forma de não ferir a instituição da família.

Algo parecido ocorre em *Aves Sin Nido*, de Clorinda Matto de Turner, o amor entre Manuel e Margarita se torna impossível ao final do romance, pois ambos descobrem que são irmãos, os dois frutos de estupros cometidos pelo padre da paróquia. Os dois jovens, mestiçados são condenados a viver “sem ninho” – sin nido – nem índios nem brancos, duplamente excluídos, tanto da sociedade indígena quanto da sociedade já mesclada dos peruanos. Embora seja triste o final do romance, a instituição família se mantém, não é ferida. O segredo é revelado ao leitor, mas dentro do romance o segredo fica garantido, pois o padre que fizera os dois estupros estava morto e o mistério é revelado na capital, longe do local onde ocorreu a violação sexual.

O indigenismo de Alencar é mais ameno, a violência contra o mundo indígena está mais em suas interpretações da organização social dos índios do que na denúncia da intromissão branca na cultura dos autóctones. Há um tom conciliatório nos romances deste escritor, o que atenua a agressão ao índio; em *Iracema*, por exemplo, é a índia que embebeda o nobre Martim, a fim de ter sua noite de amor e não culpar o jovem por ter quebrado seu voto com Araquém e em *O Guarani*, o jovem Peri escolhe deixar sua família e se dedicar à virgem Ceci, aparentemente não há violências nestes dois casos, ao não ser pela destruição inevitável da cultura indígena que é substituída pela cultura dos brancos.

Na representação indigenista alencariana o amor é a pedra fundamental. A conciliação amorosa ajuda a esfumçar os atos de violência contra o mundo indígena. O leitor do século XIX, tão conservador quanto o romancista, não questiona o fato de o índio sempre deixar sua cultura em prol da do branco. Digamos que há um indigenismo amoroso, capaz de superar todo ato violento em nome do amor: Iracema ama Martim e Peri ama Cecília, isto é o suficiente, não há cultura que resista ao amor dos jovens heróis de Alencar, inclusive o amor torna nobre os sentimentos e os índios, que seguem

seus amados brancos até o fim de suas vidas. Praticando este romantismo mais choroso e meloso, o romancista conquista suas leitoras e forja as origens do povo americano, ocultando nas lágrimas derramadas pelos sacrifícios amorosos toda a agressão praticada por seu indigenismo, que não é de denúncia como o andino, mas conciliatório, no qual o sacrifício, sempre indígena, sela a união entre os brancos do Velho Mundo e os índios do continente americano.

O indigenismo como um caso de literatura heterogênea ajuda a compreender melhor como se formam as nacionalidades americanas. Mesmo paradoxais em suas narrativas, revelam mais violências do que um resgate total da cultura indígena, por meio de mortes e sacrifícios, como é o exemplo na narrativa indigenista alencariana. Pode-se afirmar ser mais pela morte, como discorre Benedict Anderson, que se narra melhor a formação das identidades nacionais, do que pela vida. A morte gera o mito e cria a memória, de algo que não existe mais, porém que está presente nas narrativas fundacionais de qualquer nação do mundo:

Dentro deste espírito, nas Américas e em outras partes do mundo, uma quantidade sempre maior de nacionalistas “de segunda geração” aprendeu a falar “pelos” mortos, com os quais seria impossível ou indesejável estabelecer uma ligação lingüística. Esse ventriloquismo às avessas ajudou a abrir caminho para um *indigenismo* autoconsciente, sobretudo na América Latina. No limite: mexicanos falando em espanhol “em nome” das civilizações “índias” pré-colombianas, cujas línguas eles não entendem. O caráter revolucionário desse tipo de exumação fica muito claro ao compararmos às formulações de Fermín de Vargas citada no capítulo 1. Pois, enquanto Fermín ainda pensava animadamente em “extinguir” índios vivos, muitos de seus netos políticos ficaram obcecados em “lembrar” e até “falar em nome” deles, talvez justamente porque já estivessem em boa parte *extintos*. (ANDERSON, 2008, p. 271).

O indigenismo alencariano é desta feita, pratica um “ventriloquismo” lingüístico, a fim de dar voz aos índios, porém, cria uma língua que não é nem a falada pelos mestiços americanos, nem pelos índios que estavam na floresta; fala-se numa língua inventada, inserindo termos indígenas para amenizar o distanciamento entre a cultura letrada e a cultura ágrafa dos índios. É como se falasse pelos mortos, pelo sacrifício, assim o mito se constrói facilmente e forja-se uma espécie de saudade de um mundo que não existe mais e que na prática nem desejam que exista. Formar a nacionalidade a partir de vozes que praticamente se extinguíram é mais cômodo e menos polêmico, pois

não pode ser questionado por seus não-leitores: os índios, uma vez que a literatura indigenista tem como leitor os próprios “crioulos” americanos e não a população indígena.

A trilogia indigenista - *O Guarani*, *Iracema* e *Ubirajara* – é um exemplo desta tentativa de falar dos índios, de lembrá-los em meio a uma sociedade que se criou por meio do extermínio da cultura indígena. Alencar se insere nesta segunda geração de românticos americanos, que desde Clorinda Matto de Turner e Juan León Mera abriram passo a outros indigenistas como Jorge Icaza e Ciro Alegría, os quais também deram continuidade a esta literatura, ora de denúncia ora de resgate das sociedades que estavam sendo massacradas pela cultura do Outro, mas sempre todos no limiar de uma literatura da heterogeneidade, da diferença, gerada, muitas vezes, pela a violência de querer se esconder o índio ou associá-lo aos brancos para que não interfira muito na construção das nacionalidades.

6- Necessidade do indigenismo no resgate de uma possível identidade

“A prática da diferença, seja ela de várias ordens, alimenta o trânsito das disciplinas, motiva as associações particularizadas e afasta o demônio das semelhanças” (Eneida Maria de Souza)

Alencar nunca negou que desconhecia a cultura indígena como experiência de vida. Nunca fora às matas pesquisar a vida dos índios ou viver com eles para saber como eram suas comunidades. Seu projeto era narrar as origens do povo americano, transformar em romance a gênese de um continente, uma vez que percebeu não ter vocação para a epopéia e que suas críticas à *Confederação dos Tamoios* lhe davam um projeto de literatura, mas que não podia ser construído em versos como imaginara.

O romance se apresentou como uma forma mais ampla para explorar a vida indígena, contá-la em seus detalhes, encher de notas quando preciso fosse, para explicar ao leitor do século XIX como vivia o selvagem antes e após a chegada do colonizador à América. As narrativas alencarianas tinham um caráter americano na sua postura de desfazer as interpretações dos cronistas europeus sobre a figura do índio: “Os historiadores, cronistas e viajantes da primeira época, se não de todo o período colonial, devem ser lidos à luz de uma crítica severa”. (ALENCAR, s/d, p. 99). Alencar toma

para si, como americano, o direito de falar e interpretar o herói nacional que construía, dar-lhe uma nova leitura, idealizá-lo se preciso fosse e representar o mundo indígena da maneira mais fiel que conseguisse.

O indigenismo no que pese sua violência, como afirmava Mariátegui e depois Antonio Cornejo Polar, é uma estratégia dos escritores americanos para não perder totalmente a cultura de um povo que foi explorado e quase dizimado do continente pelo europeu quando iniciou a colonização. Alencar sabendo que trabalhava em uma literatura de resgate buscou em todas as fontes conhecidas da época informações que lhe permitissem reconstruir a figura do índio. Em nota ao romance *O Guarani*, o escritor registra:

Um índio: o tipo que descrevemos é inteiramente copiado das observações que se encontram em todos os cronistas. Em um ponto porém variam os escritores; uns dão aos nossos selvagens uma estatura abaixo da regular; outros uma estatura alta. Neste ponto preferi guiar-me por Gabriel Soares, que escreveu em 1580, e que nesse tempo devia conhecer a raça indígena em todo seu vigor, e não degenerada como se tornou depois. (ALENCAR, 2008, p.29)

Note-se o uso do pronome possessivo “nosso” que mostra o quanto Alencar escreve como aquele que tem direito por excelência a interpretar a figura do índio. Ao consultar os cronistas, opta por aquele que mais se enquadra com a visão americana do selvagem. O olhar externo do indigenista aflora nesta nota, pois se refere ao índio como “nosso selvagem”, em outras palavras, embora seja um produto americano, não é civilizado, não pertence à mesma sociedade que o romancista. A mirada indigenista sempre é externa, agressora do ambiente indígena, porém necessária, é a única fonte que se tem para conhecer um pouco mais como os primeiros intérpretes da realidade americana enfrentaram o problema da heterogeneidade.

O índio dos romances alencarianos é duplamente interpretado. Primeiro pelos cronistas e depois pelo romancista que afirma ter copiado totalmente a descrição do índio feita pelos viajantes da época do descobrimento. Desde o início quando o índio começou a figurar em documentos, o olhar indigenista esteve presente, o mundo dos índios sempre foi agredido pelo olhar estrangeiro aos seus costumes, porém esta mirada externa é o que garantiu a permanência do índio no imaginário americano, tanto nos documentos como na literatura que se tornaria canônica com o passar dos anos.

Herói forjado ou não, representado por uma estética indigenista, o índio passou a fazer parte do cotidiano das leitoras de folhetim. Alencar garantiu durante um longo tempo a presença indígena na imprensa carioca, criando suspenses e episódios de ação que despertaram o interesse de muitos leitores por todo o Brasil. O sucesso de seus romances indigenistas foi tão grande que Ubiratan Machado registra a existência de cópias piratas do romance *O Guarani* circulando pelo sul do país. Depois, as descrições que Alencar fez dos índios, no caso Peri, são contestadas pelo jovem Nabuco que se debruça sobre os romances alencarianos para interpretá-los.

O índio sempre foi uma figura controversa entre os escritores. Enquanto herói nacional nunca foi questionado e quando foi, justificava-se a necessidade de se ter um personagem nacional digno de nota nas páginas da literatura brasileira. Portanto, seu lugar estava garantido nas literaturas nacionais; as dúvidas giravam em torno da representação que o indigenismo de Alencar fazia do índio: muito belo, nobre demais, quase um cavaleiro português correndo nu pelas matas. Exigia-se de Alencar uma descrição fiel do índio, ao que o escritor respondeu ter idealizado mesmo, tirado a casca, embelezado o índio para que melhor fosse aceito pelos leitores de seus folhetins, justificando que fazia literatura e não antropologia.

A literatura indigenista sempre teve um caráter político. Se por um lado servia para a exaltação da figura do índio como herói nacional durante o Romantismo brasileiro, por outro chamar a atenção sobre a figura do autóctone era uma forma de fazer as pessoas esquecerem o presente, não olhar para a escravidão que estava às suas portas, para voltar o olhar a um passado glorioso, numa celebração da união entre colonizadores e índios, numa apoteose genésica que oculta a violência do processo colonizatório imposto pelo invasor. Eneida Cunha Leal comenta o indigenismo alencariano:

Construir a identidade nacional, na contingência brasileira daquele momento, pressupõe apagar algo que positivamente existia (a violência da colonização, o sistema escravagista e a multidão de negros que povoavam o país) e, ao mesmo tempo, pressupõe criar positivamente algo que nunca existiu: o consórcio harmonioso entre o colonizador e o habitante natural da terra, o reconhecimento da resistência heróica das culturas autóctones, a convergência entre valores nativos e valores da civilização ocidental. (2006, p. 101).

A literatura indigenista se prestava ao papel de um duplo apagamento: da existência de escravos negros que estavam todos os dias nas ruas do Brasil, mas que todos gostariam de apagar ou não precisar conviver com sua presença e a do passado de exploração indígena e dizimação destes povos pela força das armas ou pelas doenças. Ocultava-se um presente vergonhoso e se criava um passado glorioso, apresentando um consórcio de amizade entre autóctones e brancos, numa visão paradisíaca oferecida pelo Novo Mundo. Tudo de certa maneira favorecia uma literatura puramente imaginativa nas terras americanas. Foi o que fez Alencar, usou duplamente os índios em seus romances. Novamente, o índio foi explorado e não pôde responder, uma vez que nem sabia o que estava sendo escrito sobre ele, o que torna o indigenismo mais violento ainda.

O romancista cearense, porém, não tinha saída. Precisava criar a identidade nacional, fazer o caminho da gênese americana como havia proposto e declarado depois em “Como e porque sou romancista”. O indigenismo, que na época era chamado de poesia ou literatura indianista, foi o primeiro instrumento usado de forma consciente pelos escritores brasileiros para forjar uma nacionalidade. O Brasil, assim como toda a América, precisava de uma memória, uma história e uma cultura próprias de que se ressentiam os poucos intelectuais que havia na época. O Romantismo marcou em todo o continente este despertar de uma consciência de que a literatura americana só poderia ser engajada, sempre política e atuante no destino das nações que surgiam na América.

Por este olhar, Alencar funda sim no Brasil uma tradição americana, um romance que pensa problemas presentes em todo o continente. Uma literatura que põe em relevo as contradições de um período fundacional das nações em toda a América. Se seu indigenismo é menos denunciatório que os de Juan León Mera ou Clorinda Matto de Turner, também não está muito distante deles, pois todos olham o índio desde suas culturas já mestiçadas, até denunciam, mas não postulam um local real para a inserção dos povos indígenas nas nascentes sociedades americanas.

Mesmo que pareça paradoxal, o indigenismo com toda sua violência garantiu a presença dos índios no imaginário das literaturas americanas. Resgatou as descrições dos cronistas da época do descobrimento, ficcionalizando sua *persona*, dando-lhes um lugar na literatura que começava a se desenvolver na América, que ao buscar sua identidade, portanto, sua homogeneidade, esbarrou na diferença do corpo indígena, que continuava incomodando a tessitura de uma identidade única para o continente. O que

era para ser a exaltação da igualdade, deu lugar à glorificação da diferença, da riqueza de culturas que constitui o continente americano.

Assim, as contradições deixadas pelos romancistas românticos como Alencar ao tentar construir uma identidade americana, não desmerecem em nada a literatura de fundação das nacionalidades, mas sim as enriquece ainda mais, revelando ao leitor de hoje que naquela época já era impossível esconder a diferença e que discorrer sobre questões de identidade nacional ou americana não é comentar as semelhanças, mas as diferenças existentes, que transformam estes romances indigenistas em preciosos documentos de uma tomada de postura dos intelectuais americanos para produzir uma literatura independente da europeia.

Portanto, mesmo contraditório, com uma visão agressora, produzindo uma literatura sobre um referente e tendo como alvo um público diverso, o indigenismo foi o veículo que garantiu a divulgação da voz indígena no continente americano. Deturpou-lhe a fala para torná-la legível aos leitores ávidos por conhecer um pouco mais do universo indígena, imaginou e idealizou o índio como fez Alencar, castigou os brancos como Juan León Mera em *Cumandá* ou apenas denunciou o sofrimento de dois jovens, fruto das violências dos mestiços contra os índios em *Aves Sin Nido*, porém foi o instrumento que garantiu o espaço da cultura indígena nas páginas das literaturas americanas. A literatura indigenista é parte deste processo de construção de uma identidade americana. Não pode ser criticada como um mal a ser extirpado das páginas da história da literatura, mas deve ser vista como mais uma das manifestações desta literatura americana que lida constantemente com a heterogeneidade. Excluir a representação indigenista é apagar todo um processo de busca identitária que levou em consideração a presença do índio.

7- O indigenismo a distância dos brasileiros

Os primeiros romances indigenistas do Brasil foram escritos durante o período da afirmação nacional. Falar do índio, então, era um caminho obrigatório para construir o herói nacional e a poesia americana.

O contexto pós-colonial do país não ajudou muito os intelectuais a caminharem de forma independente desde o início do período romântico. A herança da ex-metrópole se fazia presente na estrutura da nova sociedade que se criava. As instituições políticas,

a organização dos serviços públicos, os cargos, a família, tudo ainda rescendia a um espírito de colônia na mão dos novos detentores do poder. A elite política e intelectual – conservadora ao extremo – ainda acariciava alguns dos costumes herdados da metrópole como forma de distinção da maioria pobre e escrava do país. Daí, ser comum encontrar nos romances alencarianos a presença da palavra “nobre”, há uma enorme insistência em falar de nobreza, se não de sangue ao menos de caráter. Os heróis dos romances indigenistas desse cearense são todos “nobres”: Martim é português, portanto, nobre por natureza, Peri é índio, mas herda uma nobreza típica dos heróis de cavalaria, confirmada ao final do livro pelas mãos de D. Antonio de Mariz e Ubirajara também nobre, sem entender este conceito, pois o romancista lhe empresta este adjetivo, transformando-o num fidalgo das matas, forte, belo e guerreiro, incapaz de ferir a palavra empenhada.

A literatura indigenista dos românticos brasileiros é uma representação à distância. Não fere nenhuma das instituições da nascente sociedade e dos ideais de estruturação da família americana. Na prática, os índios estavam afastados da pequena vida urbana há muito tempo. A política da colonização obrigou os autóctones a se esconderem cada vez mais nas florestas, permanecendo como uma lembrança distante na imaginação das pessoas. O índio, então, torna-se uma figura mais de ornamento do que uma realidade na vida da população americana.

A capital brasileira estava cheia de negros, que, dentre outras atividades, carregavam as sacolas, puxavam os pesos que o branco não colocava a mão, cuidavam dos sinhozinhos ou das sinhás e serviam de ama de leite para os filhos da burguesia que despontava no país. O que importa, porém, não é a quantidade de atividades desenvolvidas pelos negros, mas explicitar que o índio estava ausente de todas as camadas da sociedade, até mesmo das classes mais baixas. O indígena estava excluído, era uma figura de museu, memória desgastada de um passado que precisava ser reconstruído para voltar a figurar no imaginário das origens de um povo.

O indigenismo dos românticos assumiu um caráter de alienação da realidade que cercava os brasileiros. A literatura indigenista se tornou de um escapismo fácil e de um extremo apego aos valores nacionais: representados pela exaltação da natureza americana e do índio como o herói nacional. O mesmo selvagem que fora quase dizimado pelos brancos durante o processo colonizatório agora era o protagonista que fazia mocinhas suspirarem pelas suas aventuras nas matas. Assim, deslocava-se o olhar dos negros, do que era a realidade presente, e se voltavam os olhos para um passado

glorioso, mesmo que ele não tivesse existido na prática. Esquecia-se da vergonha da escravidão e optava-se pela liberdade das matas, onde os índios com sua docilidade serviram aos brancos por prazer e não por obrigação. A representação indigenista serve de bálsamo para as feridas da sociedade brasileira, a aceitação fácil do índio ao domínio branco afasta o demônio da violência colonizatória, tornando-a um processo natural e necessário à evolução de todo o continente.

Nelson Werneck Sodré comenta esta alienação presente na literatura indigenista de Alencar:

Aqui, entretanto, uma de suas correntes, a indianista, assumirá traços peculiares, ganhará aspectos próprios, assinalando a saída literária possível na sociedade brasileira em que, sendo a classe dominante constituída por senhores de escravos, não caberia a valorização artística do escravo, feita pelos escritores recrutados naquela própria classe dominante ou na pequena burguesia que lhe pretendia imitar os valores e adotar os padrões. Cantar ou descrever belezas naturais ou virtudes do indígena era, ao mesmo tempo, realizar a consagração do que era nosso, sem ferir as normas da classe dominante, sem lhe contestar a dominação. O indianismo, por isso mesmo é antiluso e ensaia com Alencar, a reação lingüística, inviável naquele tempo. (1988, p.45-6).

Ora, a literatura indigenista encontrou campo fácil no pequeno universo de leitores que havia no Brasil. Além de ser uma literatura “antilusa”, como afirma Sodré, o que torna Alencar um defensor da pátria em busca de sua afirmação, estes romances indigenistas não ferem as regras desta sociedade baseada na exploração da mão-de-obra escrava, deixando-a de lado para cantar o passado glorioso do índio. Este indigenismo se torna duplamente alienante: primeiro porque isola o negro que é uma realidade visível, mas indesejada e, segundo, porque converte o índio no herói nacional que nunca existiu e naquele momento era resgatado para dar brilho a uma sociedade carente de glórias que contassem as origens do povo americano. Oculta-se, assim, o regime escravista visível e tenta se negar a escravidão que não deu certo, transformando o indígena no mito da origem americana.

Mesmo que o indigenismo tenha sido uma manifestação literária que não deixou o índio cair no esquecimento total, no contexto brasileiro, ele é duplamente violento. É estratégia de ocultação do negro, negando-lhe a presença e a voz nos romances da afirmação nacional e funciona como apagamento de um passado de colonização que

praticou todo tipo de violência contra os índios. Assim, em Alencar, a docilidade indígena auxilia os consórcios entre autóctones e brancos, num idílio quase edênico nas matas americanas, onde os brancos esquecem por raros momentos sua civilização e os índios os ensinam a viver numa época sem pecados, sem os parâmetros dados pela sociedade ocidental.

O indigenismo amoroso presente nos romances de Alencar oculta a violência de sempre o índio ter de seguir o branco, deixar sua cultura, seu povo, enfim, seus costumes. O primeiro caso deste abandono está no romance mais conhecido do cearense: *O Guarani*, no qual o índio Peri deixa sua família para seguir em adoração seu anjo loiro que é Cecília, numa prostração total que só se explica por meio do artifício do amor:

Em Peri o sentimento era um culto, espécie de idolatria fanática, na qual não entrava um só pensamento de egoísmo; amava Cecília não para sentir um prazer ou ter uma satisfação, mas para dedicar-se inteiramente a ela, para cumprir o menor dos seus desejos, para evitar que a moça tivesse um pensamento que não fosse imediatamente uma realidade. (ALENCAR, 2008, p. 56)

O amor entre um índio e uma branca não poderia ser recíproco num primeiro momento no plano dos romances de Alencar. O índio Peri idolatra Cecília antes de amá-la, seu amor é de uma pureza exagerada que não permite malícia do leitor e garante os devidos lugares na sociedade. Ali está o índio para servir a qualquer gosto ou satisfazer qualquer desejo da menina; Peri perdeu sua vontade própria, é escravo porque quer e nisto reside a falsificação do indigenismo alencariano: o indígena sempre serve dócil e cordialmente seus senhores brancos, nunca questiona as posições, sendo o amor do indígena uma entrega sem envolver sua satisfação própria, está em jogo apenas o desejo dos habitantes da casa-grande.

O romance *O Guarani* embora se passe nas matas americanas, reproduz o ambiente feudal transplantado pelos portugueses quando chegaram ao Brasil. Assim, a honra de ser o herói de guerra tinha de ser em primeiro lugar de D. Antônio de Mariz; esta primazia devia ser preservada para que fosse mantida a ordem. Quando Peri resolve salvar toda a família do fidalgo à custa de seu sacrifício, pedindo antes para beijar a mão do senhor da casa, isso lhe é negado, pois:

Podia o escravo resistir a uma súplica de sua senhora e causar-lhe uma mágoa, quando toda sua vida fora destinada a fazê-la alegre e feliz? Podia o amigo ofender a D. Antônio de Mariz, a quem respeitava, praticando uma ação que o fidalgo considerava uma injúria feita à sua honra? (ALENCAR, 2008, p. 238).

Pela ótica do romance indigenista Peri não poderia tomar a honra que era por direito de um fidalgo, do chefe da família, ademais ele era um “escravo”, portanto não tinha direitos, nem vontade própria, uma vez que escolhera este caminho. O romancista ameniza a relação de exploração destes momentos de consórcio por meio de posições contraditórias: Peri não pode se sacrificar porque é escravo, mas ao mesmo tempo é amigo, o que sugere que o índio escolheu ser servo, portanto perdeu o direito do livre arbítrio. Tanto que o narrador se refere a este momento de insubordinação como um momento de alucinação do índio, espantando a D. Antônio e sua filha Cecília, que ficam mais abismados com o ato de “desobediência” quando Peri realmente segue sua vontade e não a dos seus senhores, mesmo que este ato de rebeldia seja para salvar os mesmos.

Esta literatura indigenista produzida por um membro da elite intelectual do país não poderia ser diferente. Ao olhar à distância o período colonial do Brasil, o romancista concebe uma organização social de pactos, nos quais os índios optam por seguir os brancos, por ficar à sua volta, como se admirassem a superioridade vinda da Europa. Herdeiros desta cultura, os leitores do Romantismo aceitam facilmente esta servilidade do índio, encantando-se mais com o amor cego de Peri do que com as consequências deste amor para a vida indígena, até porque esta há muito tempo está distante da realidade do século XIX e não incomodava a ninguém, sendo mais uma peça histórica do Brasil.

Em outro romance indigenista, *Iracema*, o romancista transplanta para dentro da realidade indígena a visão da organização patriarcal de seu tempo. Ao ocorrer o encontro entre Martim e Iracema, a noite de amor entre os dois e a consequente fecundação da índia, esta abandona sua tribo e seus costumes para seguir o branco para onde quer que ele fosse, numa submissão extrema de mãe e mulher que lembra mais a sociedade patriarcalista vigente em toda a América do que uma história de amor nas matas.

Martim é o guerreiro branco e com ele está a honra, a nobreza e fidalguia e não com os índios, quem enrubesce ao saber que Iracema está grávida é ele e não ela. O jovem fica perplexo e deixa se levar momentaneamente pelas mãos da índia para salvar

sua vida. A tristeza abate o peito do jovem por não ter guardado sua palavra e manchado sua honra frente a Araquém. Era muito mais aceitável para a época que o jovem guerreiro entrasse em conflito por causa de sua honra e não a índia, pois os leitores já estavam acostumados a ver o povo indígena como não tendo nem fé, nem lei, nem rei, de modo que a ninguém espanta o fato de Iracema ter embebedado Martim para terem sua noite de amor.

Ao final deste romance, Alencar ajusta melhor as contas com a sociedade de sua época. Iracema morre, sacrifica-se pelo filho que gerara de sua união com Martim. A família americana não é abalada, a união ilegítima aos olhos da época se desfaz pelo infortúnio da morte, como se a Providência interferisse no curso da história e reorganizasse as normas da sociedade conservadora do século XIX. Mesmo que aparentemente não se julgue a atitude da índia, a morte dela reduz a intromissão indígena na sociedade que se formava nas Américas, o filho ilegítimo será criado pelos padrões civilizados e dentro da família tradicional. Desta maneira, o romancista ameniza o fato histórico das uniões entre portugueses e índios, muitas delas de pura violência sexual, que foi tão frequente durante o período de colonização. Moacir é o primeiro cearense, o primeiro mestiço, mas será criado dentro dos padrões da nova sociedade que se forma no continente.

A literatura indigenista deste romancista é política no sentido em que não fere as camadas sociais de sua época, deixa tudo nos devidos lugares, os negros ficam esquecidos e os índios são louvados como matéria nacional, como a origem do povo americano e ao mesmo tempo estão deslocados no tempo da colonização ou no quase tempo mítico de *Ubirajara*, anterior à chegada dos brancos, num tempo a-histórico, portanto, longe de implicações políticas, sociais ou familiares, encontra-se o índio em seu pleno vigor pelas florestas, mas infelizmente carregando os traços de um herói europeu como o construiu Alencar.

Enfim, alienante, distanciada da realidade do século XIX, longe de ser um problema político, mas forjando o herói nacional, a literatura indigenista de Alencar se converte num dos poucos registros literários do índio nas páginas do romance brasileiro, podendo ser melhor observada no conjunto americano que também produziu suas narrativas indigenistas e contribuiu para que o índio não se tornasse totalmente um fantasma na memória da América, principalmente no caso brasileiro em que o índio participou e participa ainda tão pouco do contexto social das cidades.

Como a memória está ligada à imagem que se faz de um determinado objeto, circunstância ou fato, a imagem que muitos leitores brasileiros ainda têm do índio vem dos romances indigenistas de Alencar, dos quadros naturais em que colocou seus índios, narrando suas façanhas e seus amores na aventura de formação do continente americano. O romancista representou então uma figura que estava ausente há muito tempo da realidade brasileira, assim forjou a memória do que nem existia no imaginário de seus leitores, criou e recriou o índio com os olhos que lhe foram possíveis na época, tornando presente o ausente em seus romances.

8- O programa indigenista de Alencar. Caminho inverso da construção de um imaginário indigenista: *Guarani*, *Iracema* e *Ubirajara*. Tentativa de compreensão de um mundo deslocado

“Quem te ensinou, guerreiro branco, a linguagem de meus irmãos? Donde vieste a estas matas, que nunca viram outro guerreiro como tu? (*Iracema* a Martim – ALENCAR).

A diferenciação entre indigenismo e indianismo fica mais evidente na ordem em que foram escritos os romances de Alencar. A dificuldade em interpretar o mundo indígena, de deslocar o olhar para uma realidade estranha ao escritor, obrigou-o a seguir uma sequência de ordem inversa. O romancista inicia sua trilogia a partir de uma realidade mais próxima temporalmente e na qual havia mais registros sobre os fatos que aconteceram durante a efetivação da colonização no país. É o momento em que os europeus estão estabelecendo seus limites nas terras americanas e iniciando as excursões de exploração das bandeiras pelos sertões do Brasil.

O Guarani se situa numa época em que surgiam os primeiros aglomerados sociais em torno daquilo que chamariam de casa-grande: “As casas são rústicas, inclusive as dos senhores mais destacados [...], distinguindo-se apenas das fortificações. A casa típica, que marca a paisagem social [...] fica logo conhecida como *casa grande* (SODRÉ, 1988, p. 14). Uma espécie de um sistema feudal, no qual todos deviam uma espécie de vassalagem ao senhor da casa, de modo que D. Antônio de Mariz comanda um grupo de aventureiros que o respeita, aguarda suas ordens e paga as devidas taxas de

suas descobertas sem questionar a soberania da palavra do fidalgo português nas terras do Brasil.

Voltar-se sobre um período que estava mais documentado, auxilia Alencar na construção do imaginário indígena em seus romances, uma vez que sempre coletou as informações sobre índios de cronistas e viajantes, mostrando que o romancista também estava aprendendo a respeito da vida indígena para compor seus romances. Na impossibilidade de se ter uma literatura indianista, ou seja, que partisse dos índios para narrar suas histórias, a literatura indigenista cumpriu um papel fundamental no resgate da cultura dos índios, mesmo que pelos olhos de um leitor estranho à realidade deles.

A dificuldade de Alencar não reside apenas em resgatar a imagem do índio das crônicas do descobrimento, mas também em romancear o ambiente indígena, converter o autóctone em herói de seus romances, atribuir a eles sentimentos que ele, enquanto romancista, desconhecia, criar um modo de falar que pudesse ser entendido pelos leitores, de certo modo aculturar o índio para que pudessem se comunicar com os brancos, sendo esta língua nem a tupi, que há muito tempo tinha sido proibida pela metrópole de se usar na colônia(1727), nem a língua portuguesa tal como se conhece atualmente. Neste caso, o contato de Alencar com a leitura dos romances de Cooper com certeza o ajudou a formular a linguagem indígena em seus folhetins. A adoção de termos tupis também incutiu nos seus livros um “espírito indígena”, que desejava e manifestou nas notas a *Ubirajara*.

O romancista busca alcançar a maior coerência que pode a fim de aclimatar o índio ao romance. No argumento histórico que dá à *Iracema*, situa o enredo em 1603, momento este em que o tupi ainda era muito falado na colônia e, assim, justifica o fato de Martim comunicar-se tão bem com os indígenas, podendo conversar de igual para igual com Iracema no meio das matas e com os demais índios. Esta comunicação vem da convivência entre os indígenas, portanto, o herói mesmo sendo português entende os costumes e as falas dos índios, tornando-se, de certo modo, o portador da cultura aborígene no romance. Para que não acusem o romancista de incoerência, este redige inúmeras notas explicativas, as quais são usadas em sua narrativa. Demonstra saber, também, como Martim entendeu o símbolo da flecha que o feriu e em seguida a quebra dela como símbolo de amizade:

Quebrar a flecha: entre os indígenas a maneira simbólica de estabelecerem a paz entre as diversas tribos, ou mesmo entre dois guerreiros inimigos. Desde já advertimos que não se estranhe a maneira por que o estrangeiro se exprime falando com os selvagens: ao seu perfeito conhecimento dos usos e línguas dos indígenas, e sobretudo a ter-se conformado com eles ao ponto de deixar os trajes europeus e pintar-se, deveu Martim Soares Moreno a influência que adquiriu entre os índios do Ceará. (ALENCAR, 2008, p. 24).

De certa maneira, Martim como personagem histórico é o explorador que introduz o leitor no universo indígena, por meio dele se conhece o Outro e vê com olhos europeizados a figura dos índios. Pelos olhos do herói, é que todos conhecem a virgem dos lábios de mel, acompanham sua corrida pelas matas, entram com a personagem na cabana de Araquém e experimentam o sonho ao ter provado o segredo da jurema.

Martim representa a invasão branca no mundo dos índios. Ele é o portador da história de honras e glórias da colonização portuguesa no Brasil. O encontro com Iracema foi fortuito e sua paixão passageira. No final das contas, o herói português continua sua luta ao lado de seu irmão índio – que ao modo de Peri o serve sem questionar – deixando de lado sua esposa indígena, que só voltará a vê-la quando voltar para encontrar seu filho. Neste romance indigenista se percebe como o branco pode fazer parte do ambiente indígena, mas o índio não pode estar presente no mundo dos brancos. Iracema morre, deixa livre o guerreiro para que possa viver ao lado de sua amada branca.

Assim a representação indigenista de Alencar mascara o processo colonizatório por meio da história de amor. A mestiçagem gerada pela união entre brancos e índias nas matas, muitas vezes forçando-as para obter seu prazer fácil, é substituída no romance pelo amor de Iracema e Martim e ocorre a inversão do processo de mestiçagem, pois é a índia quem embebeda o branco para que este quebre sua palavra e lhe dê a noite de amor que tanto deseja, pois sabia que o “segredo da jurema” deixaria o estrangeiro fora de sua consciência. Após tomar o líquido Martim sonha que ama Iracema e esta vive seu amor na realidade, o sonho de um é a realização do desejo do outro:

Os beijos de Iracema são doces no sonho; o guerreiro branco encheu deles sua alma. Na vida os lábios da virgem de Tupã amargam e doem como o espinho da jurema.

A filha de Araquém escondeu no coração a sua ventura. Ficou tímida e inquieta, como a ave que sente a borrasca no horizonte. Afastou-se rápida e partiu.
 As águas do rio banharam o corpo casto da recente esposa.
 Tupã já não tinha sua virgem na terra dos tabajaras. (ALENCAR, 2008, p. 67).

Desta maneira, a união de Iracema e Martim se dá quase como ilusão, apenas a índia sabe da noite que teve e já se considera esposa do branco. O narrador ainda dá à índia o banho pós-nupcial, como se limpasse seu corpo da impureza do ato, chamando-a de casta esposa. Como era costume indígena ser a mulher esposa daquele com quem teve sua primeira experiência sexual, o romancista torna mais aceitável a relação sexual entre os dois, de modo a não ferir a instituição do casamento que tanto preza. Veja que Iracema não é uma mulher qualquer, é a esposa do guerreiro branco, Tupã perde sua virgem, mas Martim ganha uma companheira.

Ao narrar estas relações entre brancos e índios, o romancista está registrando nas páginas de suas histórias o processo colonizatório imposto pelos portugueses. Ainda que seja o gênero romance, é possível encontrar nas páginas do indigenismo alencariano quase um ensaio antropológico, no qual o narrador serve de porta-voz dos costumes dos índios e das primeiras relações de mestiçagem que ocorreram e como ocorreram no continente americano. Nas notas de rodapé ou no fim dos romances há informações sobre vocabulários, lendas e costumes indígenas que permitem ao leitor imaginar como era a vida dos primeiros habitantes da América. Já as relações entre brancos e índios não estão nas notas, mas no enredo, cujo conteúdo incorpora a visão do colonizador ao mostrar o consórcio entre europeus e índios, sempre favorecendo a cultura européia, como se o processo de colonização e formação do Brasil tivesse sido de uma cordialidade imensa.

No século XX, outro escritor também se dedicou a narrar as origens da mestiçagem no continente americano, pensando o caso específico do Brasil. Darcy Ribeiro em seu livro *O Povo Brasileiro* (1995), do ponto de vista da antropologia, registrou como coloca no subtítulo de seu estudo, “a formação e o sentido do Brasil”, dedicando-se muito em comentar a vida dos índios e sua dizimação pela cultura branca da colonização. No capítulo da “Gestação Étnica” o estudioso mostra como se deu a expansão do Brasil por meio das relações sexuais entre índios e brancos. A este aspecto

da colonização Darcy chamou de cunhadismo: “[...] velho uso indígena de incorporar estranhos à comunidade. Consistia em lhes dar uma moça índia como esposa. Assim que ele a assumisse, estabelecia, automaticamente, mil laços que o aparentavam com todos os membros do grupo.”(1995, p.81).

De acordo com Darcy Ribeiro, esta prática se tornou comum neste período, pois os familiares dos índios passavam a ser parentes do branco e a trabalhar para este. Assim, os brancos tomavam para si muitas esposas e aumentavam sua parentela, de forma que passavam a ter muitos índios trabalhando a seu favor. Narra-se a existência de um tal João Ramalho que tinha tantos parentes que nem era possível contar, pois havia tomado para ele muitas *temericós*, tornando-se pai de muitos, estabelecendo uma espécie de patriarcalismo feudal que lhe dava poderes plenos sobre a vida da indiada.

Alencar nunca negou a matriz lusa na constituição do povo brasileiro e nem por isso deixou de reivindicar uma origem americana nos trópicos. A presença dos portugueses na gestação do povo americano está nos romances indigenistas desse cearense. Perfazendo o caminho contrário das origens do continente, *O Guarani* e *Iracema*, contam um período em que o colonizador português está em plena ação nas terras do novo mundo. O romance sobre a “virgem dos lábios de mel”, embora escrito depois do primeiro romance indigenista alencariano, narra uma época anterior, aquela das primeiras alianças entre índios e portugueses, o que poderíamos relacionar com a primeira prática colonizatória comentada por Darcy Ribeiro, que é o cunhadismo.

No enredo, encontram-se pistas desta prática do cunhadismo de forma muito velada. O encontro de Martim – o colonizador – com Iracema é narrado pela ótica do amor romântico e do estranhamento entre culturas, que logo é desfeito pelo idílio entre os dois na cabana de Araquém. Assim, o leitor não se pergunta por que o branco sabe tão bem o idioma indígena e como conhece bem os costumes deste povo, pois a amizade com Poti já é o suficiente, este laço de cordialidade entre o branco e o índio desfaz as dúvidas do leitor mais ingênuo ou daquele que também lê pela ótica de Alencar.

Martim dá a Araquém duas informações que sugerem a prática do cunhadismo. Afirma ter levantado uma taba às margens do Jaguaribe com outros índios – os pitiguaras – e com aquele que ele chama de irmão que é Poti vai às guerras contra as tribos indígenas contrárias aos portugueses. Ao ler *O Povo Brasileiro*, o estudioso do indigenismo pode olhar o romance *Iracema* por outra ótica e questionar até que ponto

esta amizade era verdadeira e como se estabeleciam estes laços de fraternidade. A representação indigenista oculta do leitor a prática perniciosa do cunhadismo, que explorava os índios por meio do estabelecimento do laço familiar, permitindo aos brancos explorarem livremente os indígenas sem explicitar a relação de escravidão. No caso de Alencar, estes consórcios eram narrados pela ótica da cordialidade do homem americano que facilmente se associava ao branco, o que reduzia o impacto da colonização enquanto fato histórico.

A prática do cunhadismo se vê também após a união entre Martim e Iracema, que vai gerar Moacir, teoricamente o primeiro mestiço. Ao saber que o guerreiro branco deixaria a taba de Araquém, a índia segue o seu amado, revelando-lhe que estava grávida. De certo modo, toda a família dela passaria a ser da parentela de Martim. Tanto que mais ao final do romance Caubi vai à taba de Iracema, mas não para vingar a traição da virgem ao seu povo, e sim para ver o filho de sua irmã.

O argumento histórico que Alencar escreve para justificar sua lenda também revela traços do cunhadismo, sem que use esta expressão. Aqui a tomamos de Darcy Ribeiro para interpretar a trilogia indigenista desse romancista. A primeira pista desta prática colonizatória está com a chegada de Pero Coelho, em 1603, à foz do rio Jaguaribe com apenas 80 colonos, mas com 800 índios em sua expedição para fundar *Nova Lisboa*, o primeiro estabelecimento colonial do Ceará. Provavelmente, estes índios estavam ali mais pela prática do cunhadismo do que da escravidão declarada; esta começa a ocorrer com a chegada de João Soromenho que não respeita, de acordo com o romancista, os índios amigos dos portugueses, para escravizá-los a fim de pagar as despesas colonizatórias, tanto que este primeiro povoado desaparece, pois os índios se tornam hostis e a continuidade dos portugueses ali se torna inviável.

Associar-se aos índios foi uma maneira que os brancos encontraram para continuar explorando as matas. Transformam, no entanto, em inimigos todos os índios que não queriam entrar em acordo com os portugueses. Com a prática do cunhadismo, os índios, agora irmãos dos brancos, lutavam ao lado desses para defendê-los de outros indígenas que resistissem à colonização. Desta maneira, o branco explorava a ingenuidade do índio, usando do cunhadismo, do laço familiar para continuar tomando novas terras. Tanto que no romance *Iracema*, Martim luta ao lado de Poti contra tribos consideradas inimigas dos portugueses. Como recompensa por lutar ao lado de Martim, Poti recebe o nome português de Antônio Filipe Camarão, o foro de fidalgo e a

comenda de Cristo, tornando-se uma espécie de capitão dos índios, em outras palavras, Poti passa a ser o braço do português em meio às tribos indígenas.

A representação indigenista que Alencar faz da vida dos índios viola a cada instante o mundo indígena. Sua visão dos momentos de colonização é de uma cordialidade extrema, na qual sempre o homem branco tem razão e o índio como um servo feliz adere aos costumes europeus sem questionar: “Poti foi o primeiro que se ajoelhou aos pés do sagrado lenho; não sofria ele que nada mais o separasse de seu irmão branco. Deviam ter ambos um só deus, como tinham um só coração.” (ALENCAR, 2008, p.121). Este episódio serve de exemplo de como o índio abandonava sua cultura e suas crenças em favor do branco, como se não fazê-lo causasse uma grande dor. Mais adiante, o narrador afirma ser o Deus dos brancos, o verdadeiro e único, substituindo o maracá dos índios pelo sino das igrejas católicas. Mais que colonizar a terra, o branco coloniza a religião dos índios, impondo o catolicismo como a única via para se chegar a Deus.

Essa narrativa indigenista que apresenta os eventos da colonização de uma forma tão pacífica ou, então, apenas violenta quando os índios se voltam contra os portugueses ou se aliam aos holandeses é natural para a visão do romancista, pois como revela na “Carta ao Dr. Jaguaribe” ao final de *Iracema*, pensa tratar de uma “raça extinta”, que não participa mais da sociedade americana, tão somente pertencendo aos livros de história da formação do Brasil. Portanto, revela todo o trabalho que teve para “desentranhar” os termos indígenas para compor seu romance, deixando às vistas do leitor todo seu trabalho interpretativo do universo dos índios, revelando que realmente Alencar foi um indigenista, pois como afirma Luis Villoro:

El indigenismo se presenta como un proceso histórico *en la consciencia*, en el cual el indígena es *comprendido y juzgado* (“revelado”) por el no indígena (la “instancia relevante”). Ese proceso es manifestación de otro que se da en la *realidad social*, en el cual el indígena es *dominado y explotado* por el no indígena. La “instancia relevante” de lo indígena está constituida por clases y grupos sociales concretos que intentan utilizarlo en su beneficio. (p.8, 1998).

A partir do pensamento de Villoro, pode-se afirmar que na trilogia indigenista composta por Alencar, o índio é compreendido e julgado pelo autor, que se dá o trabalho de revelar a imagem do índio aos brancos, aos membros de sua sociedade. O

romancista, não sendo índio, julga e analisa o mundo indígena desde seu espaço histórico, de sua realidade social, emprestando seus olhos para que os leitores penetrem o espaço indígena. Além disso, o indigenismo alencariano, embora não faça a apologia da cultura dos índios, acaba por revelar como o autóctone é “dominado y explotado” pelo colonizador, que retira tudo o que pode do índio, inclusive suas crenças.

A realidade do indigenismo se mostra mais assustadora porque o índio ainda continua sendo “dominado y explotado” pelos romancistas românticos, que passaram a dar suas interpretações do mundo indígena, romanceando-o e divulgando sua visão sobre o índio por meio de folhetins que deram fama a escritores como Alencar. Assim, o índio continua sendo “explotado”, pois sua imagem serve para alavancar escritores na imprensa, sob a justificativa de estarem buscando a identidade americana. No entanto, os índios – no caso brasileiro – nem sequer imaginavam que estavam povoando os rodapés dos jornais e embalando os sonhos românticos das mocinhas da burguesia fluminense do século XIX.

Como afirma Villoro, a “instancia relevante”, ou seja, a classe dominante, continua explorando o índio a seu favor. No caso das literaturas latino-americanas, a imagem do autóctone povoou os romances de fundação das nacionalidades, figurando ora como herói (Brasil) ora como vítima dos latifundiários (caso andino). Mas, em ambos os casos o índio é “explotado” pelas instâncias da elite, que por ser letrada, vê-se no direito de evocar a imagem do indígena como ferramenta para forjar uma origem própria nas Américas. Ainda que buscassem as origens do povo americano, é inevitável que o fizessem desde seus lugares privilegiados de filhos de uma cultura em permanentes paradoxos de sua afirmação, ora orgulhosos de sua americanidade ora saudosos da cultura européia herdada, cujo conteúdo tinha de ser negado, agora que se percebiam como americanos.

Justamente pelo fato da literatura indigenista ser escrita “por el no indígena” é que os romancistas tinham todo um esforço interpretativo da realidade dos índios. No caso alencariano, este esforço se revela na constituição de seus romances, nos quais opta por escrever primeiro sobre os momentos de consórcios e encontros do índio com o branco para depois se dedicar à pré-história dos índios na América.

Se em *Iracema* é possível ver traços do cunhadismo de que comenta Darcy Ribeiro, em *O Guarani*, pode-se vislumbrar um segundo momento de exploração dos índios. Este período é caracterizado pelo antropólogo como o dos primeiros donatários,

ou seja, a segunda estratégia para continuar explorando as terras americanas como o auxílio da mão-de-obra escrava levantada entre os índios. A Coroa portuguesa temendo perder o controle sobre a colônia que se expandia pelo “cunhadismo generalizado” põe em prática o regime de donatarias. Quem recebesse uma porção de terra, teria de vir à colônia com a função de tomar posse, povoar e fazê-la produzir:

O projeto real era enfrentar seus competidores povoando o Brasil através da transladação forçada de degradados. Na carta de doação foral concedida a Duarte Coelho (1534), se lê que el-rei atendendo a muitos vassalos e à conveniência de povoar o Brasil, há por bem declarar couto e homizio para todos os criminosos que nele queiram morar, ainda que condenados por sentença, até em pena de morte, excetuando-se somente os crimes de heresia, sodomia e moeda falsa.(in Malheiros Dias 1924: III, 309 – 12) (*apud* RIBEIRO, 1995, p. 86).

O contexto histórico a que Darcy Ribeiro faz referência ajuda a compreender como havia tantos “forasteiros” explorando a terra brasileira no romance *O Guarani*. Logo no início da narrativa são apresentadas as bandeiras que buscavam fortuna pelos sertões, nas quais havia homens de vários lugares, inclusive italianos como Loredano que veio em busca de um tesouro. Toda esta diversidade que aparece em *O Guarani* é consequência do regime de donataria que havia sido imposto pela Coroa portuguesa. Portanto, estes homens estavam ligados a D. Antônio de Mariz, que seria o dono daquelas terras próximas à Serra dos Órgãos que é o cenário do romance.

O narrador ainda conta que não havia muitos habitantes próximos do Paquequer, apenas “aventureiros pobres, desejosos de fazer fortuna rápida” (ALENCAR, 2008, p. 21) e que se reuniam em bandos para melhor fazerem o contrabando de ouro e pedras preciosas. Além disso, muitos desses homens estavam a serviço de D. Antônio de Mariz, que os protegia e os socorria em suas necessidades, sendo, portanto, respeitado por eles. Como dono daquela sesmaria, o fidalgo ficava com metade das riquezas encontradas e a outra metade era dividida entre os aventureiros.

Investido pelo poder dado pelo governador Mem de Sá, D. Antonio de Mariz em sua sesmaria: “havia se constituído senhor de barão e cutelo, de alta e baixa justiça dentro de seus domínios”. (ALENCAR, 2008, p. 22), demonstrando que o sistema de donatarias estava realmente estabelecido no Brasil e agora a Coroa portuguesa se sentia mais à vontade, pois tinha portugueses fazendo-lhe o serviço de exploração da terra.

Como explica Darcy Ribeiro: “O donatário era um grão-senhor investido de poderes feudais pelo rei para governar sua gleba de trinta léguas de cara”. (1995, p. 87). Percebe-se, facilmente, como o personagem D. Antônio de Mariz, dentro do romance *O Guarani* representa esta presença dos portugueses no processo de povoamento e exploração das terras e índios que havia no Brasil.

Deste modo, o cunhadismo começa a desaparecer para dar lugar à implantação do modelo tradicional de família portuguesa, começando a relação entre índias e brancos a ser vista como casos extraconjugais, que deviam ser ocultados pelo senhor da casa. Não havia mais o orgulho em ser esposo de várias índias, porém a nobreza estava em ser marido de uma mulher portuguesa, ou seja, ter uma esposa de sangue nobre. Tanto que D. Antônio de Mariz oculta o fato de Isabel ser filha sua, sendo apresentada como o último elemento da família e como sobrinha, cuja origem o narrador deixa como suspeita de “ser o fruto dos amores do velho fidalgo por uma índia”. (ALENCAR, 2008, p. 23).

A representação indigenista feita pelo romancista cearense é a própria reencenação de episódios da colonização brasileira. Talvez por isto, o português sempre esteja presente em suas narrativas. O romance é intitulado *O Guarani*, mas a primeira figura que aparece é a de D. Antônio de Mariz, em outras palavras, o narrador apresenta em primeiro lugar a “instancia relevante” como afirma Villoro, pois será a partir dela que o índio será apresentado e estará ligado o tempo todo no romance. Pode-se afirmar que Peri só existe em função de Cecília, que pertence à “instancia relevante”. Assim, o índio só poder fazer parte desta camada social sendo servo e explorado pelo branco. A literatura indigenista se apresenta como a impossibilidade de o índio aparecer de outra maneira que não seja pela via da exploração: real ou literária, mas sempre “explotado”, despojado de seus direitos.

Consoante esta exploração, o narrador conta as aventuras e proezas de Peri, muitas delas para agradar sua senhora, como a de caçar e levar uma onça viva para Ceci, ou então se arriscar próximo a um abismo de serpentes para salvar o presente que a menina havia recebido, além de se atirar na frente da flecha direcionada para ela, tudo para não ver o mínimo traço de desgosto no rosto de sua amada. Culmina a entrega de Peri com a tentativa de envenenar todos os Aimorés com sua própria carne, para evitar que os índios ataquem a família de Cecília. Exagerando um pouco, pode-se pensar que Peri sobreviveu apenas por causa de Cecília, a fim de garantir que, no Novo Mundo

surgido após a tempestade, teria o sangue de sua amada, transformando-se em uma metáfora do processo colonizatório como um evento irreversível e que na existência da América sempre haveria o sangue dos conquistadores em seus filhos.

Interpretando a realidade indígena de longe, explorando seu universo das “instancias relevantes”, portanto, reveladoras, o romancista coloca Peri numa servidão dócil aos pés da família de D. Antônio de Mariz. Quando a família do fidalgo fica cercada pelos índios inimigos, Peri para sair e defender com sua própria vida, aqueles a quem amava primeiro pede: “Peri quer beijar tua mão”. (2008, p. 238), como se neste gesto estivesse toda a gratidão e respeito que o índio tinha pelo senhor da casa. Logo depois, a pressão psicológica a que o narrador submete o índio por estar desobedecendo a D. Antônio, revela o quanto adota a visão do senhor da *casa-grande*, pois o índio era livre e estava ali servindo por vontade própria, não teria a necessidade de sofrer tanto antes de tomar a decisão que poderia salvar toda a família. Isto ocorre apenas porque o fidalgo não aceitava dividir a honra de se sacrificar com ninguém, ainda mais com um índio. A glória do sacrifício teria, pela ótica da “instancia relevante”, de ser de D. Antônio e não do indígena, pois este ainda não havia se tornado nobre nem se batizado, recebendo o mesmo nome de seu senhor, esta seria condição para que o índio passasse a integrar a “instancia relevante” e, assim, ter o direito de salvar sua Cecília.

Como afirma Villoro, as concepções indigenistas: “[...] describen una realidad parcialmente verdadera con conceptos que la distorsionan . No nos comunican, pues, una historia *imaginaria*, sino una historia *real* pero *disfrazada*.” (1998, p. 9). *O Guarani* é esta história disfarçada, não há apenas imaginação, é parcialmente verdadeira naquilo que mostra como foi a colonização do Brasil e como o índio foi explorado durante este período. O disfarce estaria no amor romântico, na veneração total que Peri tem por sua amada Cecília, e também no poder da palavra empenhada, pois todo o conflito que passa Peri ao ter de desobedecer D. Antonio, está no fato de que sua palavra não podia ser contradita, pois isto tiraria a nobreza natural do índio. Assim, os acontecimentos são distorcidos para não chocar tanto o leitor o fato de o índio não ter direito à vontade própria, mas apenas a obedecer aos desejos de seu senhor, pois havia se tornado escravo. No caso deste romance, há outra distorção que ameniza o processo colonizador: Peri serve a D. Antônio por iniciativa própria, porque para o índio servir ao fidalgo português era uma maneira de ficar perto de Cecília a quem adorava com profunda religiosidade.

Como é possível ver em Darcy Ribeiro (1995), este segundo período da colonização que passa do cunhadismo ao sistema de donatários, tornou a posse da terra algo mais efetivo e escravização dos índios mais contundente, tendo os donatários o direito de vida e morte em suas terras, o que deixa o índio numa condição de submissão total, pois passa a ser caçado como mão-de-obra escrava, não sendo respeitado nem mesmo os indígenas que estavam nas ordens jesuíticas pelo país. Assim, quando Peri abandona tudo para servir aos brancos, o que se oculta é o processo de captura de índios para usá-los como escravos, porém dentro do indigenismo alencariano, tudo ocorre num consórcio ameno e pacífico.

A literatura indigenista sempre vai explorar a imagem do índio, para exaltá-lo ou para denegri-lo, inserindo-o no processo de formação do continente americano, a fim de mostrar sua dizimação pelo colonizador e denunciar sua situação indigente e os desmandos dos latifundiários peruanos, como no caso do indigenismo andino. No entanto, principalmente no século XIX, o índio não tinha outra saída, restava-lhe apenas entrar na literatura via um olhar estranho, alienígena à sua cultura, necessariamente teria de passar pelo crivo de uma cultura já estabelecida no continente americano para fazer parte de uma literatura, que no Brasil costumou-se chamar de “indianista”, não se notando que esta pretensa voz dada ao índio nos romances alencarianos é a voz do homem branco, civilizado, que se advoga o direito de falar pelo indígena.

Assim, o rótulo indianista dá a impressão de valorização do autóctone, enquanto o termo indigenismo põe às claras as ideologias que foram aplicadas na interpretação da vida indígena, sendo mais produtivo pensar em indigenismo para discutir a construção das identidades nacionais na América, pois quando se pensa nesta segunda opção, admite-se a imagem do índio como um constructo e como mais uma ferramenta utilizada para forjar a identidade americana. O índio se apresenta mais como uma opção política do que como uma reivindicação de um povo que foi excluído durante o processo de colonização do continente.

Luis Villoro comenta uma destas ideologias que perpassa as narrativas indigenistas:

Así el enunciado “es necesario que el indio expie su culpa y se convierta”, que corresponde a un lenguaje religioso y se refiere a una relación sobrenatural, puede traducir el enunciado “es necesario que el indio esté sometido y se asimile”, que corresponde a un lenguaje político y se refiere a una relación social. Al formularse el primer

enunciado, la ideología pretende justificar, sin decirlo, el segundo. Solo la traducción de los enunciados descriptivos de situaciones históricas permite volver consciente su operación encubridora. (1998, p. 11).

Não é de se estranhar, portanto, que nos romances indigenistas de Alencar, principalmente *O Guarani* e *Iracema*, os índios se batizem e recebam nomes portugueses. No primeiro romance Peri recebe o nome de D. Antônio de Mariz, fim de salvar Cecília, e no segundo, o amigo de Martim recebe o nome de Antônio Filipe Camarão, pois “não sofria ele que nada mais o separasse de seu irmão branco”. (ALENCAR, 2008, p. 121). Desta maneira, Alencar narra a submissão do índio ao branco pelo viés da religiosidade, o que oculta a submissão cada vez maior do indígena, que ao se tornar católico passa a estar mais controlado pelo sistema político do colonizador. A conversão passa a ser mais um modo de dominar o índio, porém sob a capa encoberta da religiosidade, da conversão por vontade própria do índio, como se este a buscasse fervorosamente

Nesta análise não seguimos a ordem cronológica de publicação dos romances indigenistas de Alencar, a fim de discutir melhor as ideologias de seu indigenismo. Alertamos para o fato de que a trilogia indigenista em questão foi escrita de forma inversa, dos acontecimentos mais recentes aos mais antigos, porém, aqui, não se respeitou proposta do escritor, violando a cronologia alencariana, para desmascarar o constructo indigenismo presente nas obras do romancista cearense.

Por último, restou *Ubirajara*, que já foi comentado várias vezes neste capítulo, mas que talvez seja aquele em que o indigenismo foi menos contundente e menos violador das tradições indígenas, no qual o romancista se apresenta mesmo como um tradutor destes costumes. Embora o olhar ainda seja alienígena, é menos agressor, não obriga o índio a assimilar a cultura do branco, somente lhe empresta a nobreza que tanto perseguiu as ideias de Alencar em todos seus romances.

Mais importante do que as origens de cada elemento participante da gênese americana, é a nobreza destes indivíduos que os equipara ao melhor dos cavaleiros europeus que os romances de cavalaria produziram. Portanto, a passagem da fase de menino de Jaguarê para a fase adulta, na qual receberá o nome de Ubirajara, é narrada com traços de uma partida de cavalaria, na qual venceria o guerreiro mais forte e nobre, fazendo com que um costume indígena seja tão importante quanto as disputas dos cavaleiros medievais nas festas. Da mesma maneira, é narrado o evento da escolha do

noivo para a virgem mais bela da tribo. Nesta ocasião, o vencedor se tornava digno da noiva e poderia casar-se com ela, aproximando muito este costume das partidas de cavalaria, onde os cavaleiros ofereciam suas vitórias à moça mais bela da plateia.

Parece ser o destino das narrativas indigenistas violentarem a cultura indígena o tempo todo. Em *Ubirajara*, Alencar “transculta”, transfere, o clássico episódio bíblico em que Jacó trabalha 14 anos para Labão, a fim de conseguir Raquel como sua esposa, para Jurandir que também trabalha para seu futuro sogro pelo amor de Araci: “Desde esse momento, Jurandir não foi mais estrangeiro na taba dos tocantins. Pertencia à oca de Itaquê, e devia, como servo do amor, trabalhar para o pai de sua noiva.” (ALENCAR, s/d, p.47). Desta maneira, Alencar recria o episódio bíblico nas matas americanas. Assim para aproveitar o fato de estar narrando a gênese do continente, nada melhor que evocar o *Gênese* bíblico para compor o imaginário das Américas.

A violência é maior no indigenismo alencariano quando ao voltar um pouco mais em seu trajeto indigenista, ou seja, *Iracema*, lê-se que autor classifica sua narrativa como um trabalho de tradução que atende uma necessidade de “[...] traduzir em sua língua as ideias, embora rudes e grosseiras, dos índios[...]” (ALENCAR, 1998, p. 125). Em outras palavras, Alencar mesmo narrando a vida indígena, considera-a bárbara e de difícil acesso, precisando o poeta brasileiro se esforçar para traduzir em linguagem legível para o público da época os costumes dos índios. De certo modo, Alencar está discutindo a dificuldade de penetrar no mundo indígena, revelando como o seu indigenismo era artificial e olhava de fora para um mundo distante que era a vida dos índios no Brasil.

Toda a narrativa indigenista de Alencar esbarra neste esforço interpretativo que é duplo. Primeiro, para desfazer as interpretações equivocadas dos cronistas e viajantes europeus que vinham ao continente registrar a vida indígena e, segundo, para interpretar e revelar ao leitor brasileiro os costumes indígenas que ajudariam a compor a nacionalidade do país. O indigenismo deste escritor é visível e nunca negado por ele, pois sempre admitiu que estudou muito sobre a cultura dos índios para escrever seus romances.

O romancista revela uma constante preocupação em resgatar a história dos indígenas que para ele se confunde com a própria história do continente americano. Em *Ubirajara*, comenta rapidamente a lenda das *Amazonas*, mas não aprofunda, pois: “Este não é o momento de elucidar este ponto da história, ou antes da mitologia do Brasil

selvagem”. (ALENCAR, s/d., p.131). Ainda em suas notas ao romance em questão deixa claro ao leitor que tem um estudo sobre a questão e que publicaria uma lenda, contando a história destas mulheres, inclusive para desfazer os exageros de Orellana.

Portanto, a ordem em que foi escrita a trilogia indigenista de Alencar, revela todo o esforço do escritor para compreender este mundo indígena deslocado da realidade do século XIX. Esta literatura que tem um referente distante e um público diferente ao qual se dedica a narrativa revela-se problemática tanto para o escritor quanto para o leitor que enfrenta este mundo, agora romanceado, na constituição de sua identidade. Mais que a igualdade, o leitor vai encontrar a diferença, o estranhamento de uma cultura que agora é advogada como a origem de um povo em busca de sua afirmação. O indigenismo, desta maneira, revela desde cedo que para construir as nacionalidades e a própria americanidade é preciso enfrentar as diferenças, estar num permanente questionamento da sua identidade que se mostra a cada instante mais heterogênea e difícil de ser apreendida. Mais que a literatura da igualdade, a narrativa indigenista põe em relevo a heterogeneidade que marca tão bem o continente americano, pois se a americanidade é um termo em constante evolução, o indigenismo é uma das expressões mais claras desta diferença, deste conceito cambiante a cada novo olhar sobre o continente e que pede voz todos os dias na literatura americana.

9- Indigenismo e a possibilidade do comparativismo interamericano a partir dos romances de Alencar

Se houve um autor que abriu as portas da literatura brasileira para a experimentação literária durante o Romantismo, foi José de Alencar. O romancista traçou um perfil do que ele chamou de povo americano, que permite ver o gênero romance que surgia no Brasil do século XIX em contraponto com a produção romanesca de outros autores de países americanos como Peru, Equador e Venezuela.

O indigenismo alencariano não é privilégio do escritor brasileiro, mas foi um fenômeno que ocorreu em todo o continente, uma vez que os povos indígenas constituíam as populações primitivas no momento da chegada dos colonizadores. Os resquícios destas comunidades e sua presença durante o Romantismo se tornaram, de certo modo, um inconveniente para os intelectuais ao tentarem definir o caráter nacional

de seus países. Em busca da homogeneidade depararam-se mais com diferenças e com a necessidade de definirem o que era o elemento indígena, mesmo que ao defini-lo tivessem de assumir a heterogeneidade de seus países.

Ao tentar explicar quem era o índio, denunciar os abusos cometidos contra ele ou heroizá-lo, os escritores emprestaram em maior ou menor medida suas vozes para que o indígena pudesse falar. A violência do indigenismo ao olhar de fora o mundo indígena e analisá-lo pela ótica do *criollo* americano, constituíram as bases da literatura indigenista no continente, denunciando ao mesmo tempo a impossibilidade de haver uma literatura indígena, na qual o índio fosse o autor de suas próprias histórias. O índio havia sido explorado demais e jogado a uma condição indigente durante os anos de colonização que para recuperá-lo, ao menos no plano ideológico, era necessário adaptar sua linguagem ao espanhol ou ao português para que os leitores pudessem conhecer um pouco da cultura indígena do continente.

Ao seguir a linha de raciocínio de Luis Villoro, pode-se afirmar que o indigenismo no continente americano teve suas primeiras manifestações nos documentos deixados pelos colonizadores. No caso espanhol, Colombo e Hernán Cortés estariam entre os primeiros representantes, seguidos de Sahagún e Fray Bartolomé de las Casas. No caso brasileiro, tem-se Caminha, os primeiros jesuítas, principalmente Anchieta, os viajantes e cronistas do período colonial que se dedicaram a estudar a vida dos índios. A literatura indigenista no continente americano é um caminho incontornável, violento, porém necessário para não se perder totalmente a cultura indígena, e também para analisar o próprio processo de colonização e a violência que este praticou contra a vida e os costumes indígenas. Desta maneira, o primeiro indigenismo de que se tem notícia está nos documentos deixados pela colonização.

O Romantismo foi responsável pela entrada do índio no gênero romance, o índio agora era re-descoberto como um ser que poderia figurar nas narrativas. Como a vida indígena estava, em geral, muito distanciada da realidade da sociedade considerada mais civilizada, era fácil que se tornasse algo exótico e se prestasse a todo tipo de idealização, inclusive a de encarnar um herói épico, que vencesse todos os perigos dignos de uma epopéia nas matas americanas, como Peri por exemplo.

José de Alencar precisando forjar o herói nacional e compor a literatura verdadeiramente “indígena” que havia cobrado de Magalhães, escreveu uma trilogia indigenista, na qual o índio figurava entre os personagens principais, inclusive dando

nome aos romances, como ocorre com *O Guarani* e *Iracema* e *Ubirajara*, este último apenas com índios no cenário, ficando para o final o anúncio da chegada do colonizador ao continente americano.

É inegável que esta literatura seja uma manifestação da busca pela identidade do povo americano, de modo que a narrativa indigenista é um traço comum a todos os países americanos, sendo justo colocá-la como uma das vertentes daquilo que se intitula americanidade. Esta literatura indigenista se apresenta como uma forma de apego ao continente americano e como uma maneira de construir uma identidade, que sempre se apresentou tão difícil de apreender, produzindo uma rica literatura, cheia dos mais diferentes tipos identitários, que se enriquecem com a cultura do colonizador e se contradizem permanentemente num olhar que vai de uma experiência local a um choque com o Outro, numa imbricação na qual o Outro se indianiza ou se americaniza e o índio se europeíza, ambos se tornando indivíduos entre culturas, nem índios nem europeus, mas simplesmente americanos.

De modo que Alencar tem razão ao afirmar que sua literatura narra a gênese do povo americano e não as origens e o fim dos povos indígenas, mas sim como estes ao se mesclarem racial e culturalmente com o Outro compusessem o que se intitula hoje de América. Por conseguinte, o romancista, não oculta a presença do português, antes narra o consórcio entre índios e brancos, desbotando a violência do processo de colonização. Reside aí uma das violências do indigenismo alencariano, pois o escritor narra a partir da ótica dos vencedores, da elite e não da margem, de modo que ele se apresenta como o tradutor das vozes dos índios, emprestando seu conhecimento para transmitir a cultura indígena em seus romances. Como o próprio escritor afirmou, era preciso tirar o barbarismo da língua indígena para torná-la mais literária, deixando claro assim que seu projeto de literatura indigenista passava pelo crivo de sua pena. Ao pensar que todo ato tradutório passa obrigatoriamente pela crítica como primeira operação leitora, o que se tem é o mundo indígena interpretado pelos olhos do romancista.

Da mesma maneira, outros escritores americanos interpretaram a cultura indígena a partir do olhar da elite. Mesmo que denunciassem as violências contra os índios, nenhum deles postula a inserção do índio na sociedade já tida como civilizada. Clorinda Matto de Turner em *Aves Sin Nido*, mostra como os costumes dos povos da serra eram tão valorizados que era permitido explorar os índios, porque assim sempre fizeram, de modo que estuprar, prender e expulsar os índios da terra que possuíam era

natural, desde que fosse decidido entre os maiores da política, o que inclui, é claro, a igreja católica.

Clorinda Matto de Turner não propõe uma imagem heróica do índio nas matas como faz Alencar, porém o apresenta como um ser deslocado nas cidades que estavam formando-se no Peru. Afirmar amar os índios e que quer revelar com seu romances os desmandos que cometem os padres, prefeitos e governadores contra os índios:

Amo con amor de ternura a la raza indígena, por lo mismo que he observado de cerca sus costumbres, encantadoras por su sencillez, y la abyección a que someten esa raza aquellos mandones de villorrio, que, si varían de nombre, no degeneran siquiera del epíteto de tiranos. No otra cosa son, en lo general, los curas, gobernadores, caciques y alcaldes. (TURNER, 1889 p. II)

Desde o prólogo Clorinda explicita o objetivo de seu livro: denunciar. E o romance denuncia as atrocidades cometidas contra uma família de índios, que ganha um protetor branco para defender seus direitos. No entanto, o que o romance revela a eterna dependência do povo indígena da parcela branca da população americana, até mesmo quando esta defende os interesses dos índios. De certa forma, a presença dos índios na sociedade branca, embora já mestiçada há muito tempo, só é possível sob a tutela das classes burguesas, continuando o índio dependente da presença do crioulo para sobreviver aos preconceitos e os desmandos decorrentes deste.

Alencar também percebera que o índio só poderia sobreviver no continente americano sob a tutela do colonizador. Pode ter ocultado este pensamento, entretanto, a forma como trata o índio em seus romances põe às claras esta necessidade, a ponto de Peri para salvar Cecília ter que receber o batismo e um nome cristão, além de Iracema ter de morrer para que Martim voltasse à sua amada branca e se mantivesse o frágil equilíbrio da sociedade americana em formação no continente. O romance *Iracema* ainda mostra que para os índios escaparem da dizimação total era necessário aliar-se aos colonizadores na luta contra outras tribos. Poti se torna irmão de Martim, batiza-se também, une sua tribo às forças portuguesas e os ajuda a expulsar os holandeses e a dizimar tribos que não estavam dispostas a se render aos mandos de nação invasora.

A diferença entre Clorinda Matto de Turner e José de Alencar está no fato de que ela quer denunciar a violência que a sociedade peruana comete contra os índios

como se fosse uma diversão. Por outro lado, o escritor brasileiro parece que quer ocultar as agressões, embora elas escapem o tempo todo dos episódios do contato entre os brancos e índios, basta ver que sempre é o índio quem segue docilmente o colonizador, por paixão como Iracema ou por adoração como Peri, que resolve servir toda uma família por amor de uma mulher.

Ambos têm em comum a tragédia amorosa. Tanto em Turner quanto em Alencar há a impossibilidade de viver o amor, em outras palavras, os dois escritores lidam com os lances folhetinescos para atrair suas leitoras. Em *Aves Sin Nido*, a paixão pura entre a pequena Margarita e Manuel quase se transforma em um incesto, se não fosse o mesmo segredo revelado no leito de morte pela mãe de Margarita a Lucía e o do padre a D. Fernando, de modo que o leitor descobre que o religioso era pai dos dois jovens, pois havia abusado das duas mulheres, uma por ser índia e a outra por ser uma mestiça. Em *Iracema*, a índia fica abandonada na praia enquanto seu esposo branco vai à guerra e só volta quando ela está para morrer, no entanto, a índia percebera antes que seu amado estava com saudades de sua noiva branca, o que entristeceu Iracema e acelerou seu desejo de morrer, resistindo apenas para entregar o filho a Martim.

Cumandá, de Juan León Mera, que tem o subtítulo “un drama entre salvajes”, é outro romance indigenista em que o tom amoroso e a desilusão reinam, movendo praticamente toda a narrativa. Para castigar o padre Domingo pelos assassinatos de índios na juventude, antes de ser eclesiástico, o narrador põe em perigo todo o tempo da narrativa o jovem Carlos e Cumandá, a índia branca. Neste romance os dois jovens também estão apaixonados e cometem loucuras de amor para ficar um com o outro, chegando ao extremo de Cumandá entregar-se à morte no lugar de seu amado, que ao final descobrimos que também era seu irmão.

Os três romances indigenistas em questão são conservadores, em todos eles há a intenção clara de seus autores em manter as relações familiares intactas, mesmo que para isto tenham de sacrificar seus personagens. A Manuel e Margarita resta a tristeza de ser irmãos e não poderem unir-se em matrimônio como desejavam; a Iracema, ainda mais por ser índia, resta-lhe a morte, ficando Martim desobrigado de se unir a uma índia pelo fato de ter um filho com ela, podendo agora casar-se com uma mulher branca e constituir família; em *Cumandá* como o amor poderia ser muito forte e superar os obstáculos raciais, era melhor, portanto, sacrificar um deles, neste caso a menina branca que cresceu entre os índios é a escolhida.

Vale ressaltar como as narrativas indigenistas praticavam a violência contra o mundo dos índios. Cumandá fora roubada quando criança e criada como uma índia. No entanto, por ser branca não pertencia totalmente à cultura indígena; mesmo dominando todos os rituais de sua tribo, havia contra ela um certo ódio nutrido por seu pai de criação. Por outro lado, Cumandá já não pertence à cultura do branco: anda nua, prepara bebidas indígenas, participa de rituais da tribo em que vive e entra em contradição com suas crenças: aceitar o Deus cristão de seu amado branco ou viver interpretando os sinais da floresta de acordo com as superstições dos índios. Cumandá é um ser entre dois mundos, uma inadaptada que tenta viver no entre-lugar das duas culturas que convivem e se chocam no continente americano. A saída, portanto, encontrada por Juan León Mera foi o sacrifício, nem branca nem índia, coube-lhe a morte como forma de resolver o problema, como se fosse uma metáfora da perene separação entre brancos e índios. A morte de Cumandá, porém, não põe termo aos conflitos, mas separa e reforça ainda mais os choques entre o colonizador e o índio despojado de suas terras.

Mirta Yáñez em *La narrativa del Romanticismo en Latinoamérica*(1989), afirma que:

[...] el indígena era un punto de conflicto dentro de los proyectos de desarrollo de las nacientes repúblicas americanas. En el indígena – o el “indio” como lo llaman muchos autores – junto con otros grupos discriminados socialmente como el negro esclavo y el gaucho, se asentaba el símbolo de la barbarie. Pero también se endilgaba el mito de la “inocencia” del Nuevo Mundo. Aniquilado por la Conquista, sometido a cruda explotación durante la colonia, el indígena estaba obligado a convertirse en mano de obra barata – casi gratuita – en el panorama futuro de la naciente burguesía continental. Era, pues, el tema del indígena, el dedo en la llaga del progreso liberal americano.(YÁÑEZ, 1989, p. 150).

Se o indigenismo de Juan León Mera e Clorinda Matto de Turner denuncia a condição de exploração por que passa o povo indígena, com seus sofrimentos e perdas constantes de espaço dentro das sociedades andinas, a narrativa indigenista de Alencar cria o mito do índio herói, livre nas matas ou preso por vontade, amor ou adoração, como se fosse o símbolo de uma origem nobre do Brasil, de um povo que nasce nobre, porque seus primeiros habitantes já o eram. Deste ponto de vista, o romancista retira momentaneamente o índio de sua condição indigente e o coloca como herói de seus

romances, ocultando com o artifício do amor, todas as violências cometidas contra a cultura indígena.

No entanto, como discute Yañez, o índio também representa uma das chagas do processo de colonização. Praticamente dizimado pelos primeiros colonos, ambiciosos por tomarem posse de novas terras, o Romantismo tenta resgatar a imagem do índio para usá-la como propaganda de afirmação nacional. Com a necessidade de se forjar as identidades nacionais americanas, o índio volta à cena como o elemento que estava presente nas origens da América, pois ao tentar narrar a gênese do continente, obrigatoriamente, teriam de passar pelo índio. Restavam duas opções, colocar-se ao lado dos índios e narrar suas desventuras como os romancistas andinos, ou então, proceder como Alencar, exaltar o índio como o herói nacional, mesmo deslocado de seu tempo real e distante da sociedade do século XIX.

Nos povos andinos, os índios estavam mais presentes na sociedade, conviviam com os “criollos” ou na companhia da nascente burguesia mestiça, constituindo-se num problema mais difícil de ser resolvido nas literaturas de fundação que não podiam ignorar o elemento indígena que estava às suas portas. Porém, no caso brasileiro, o espinho era menor, o índio praticamente havia desaparecido do convívio com os brancos, o que facilitou o uso de sua imagem dentro de todas as idealizações possíveis. Tanto que Alencar constrói sua trilogia indigenista num tempo histórico distante do século XIX, situando *O Guarani* e *Iracema* nos anos de 1600 e *Ubirajara*, na pré-história da América, ou seja, antes da chegada dos descobridores ao continente.

Embora, escapem traços de violência contra os índios em suas narrativas, mostrando o quanto o processo colonizatório espoliou o indígena, o romancista cearense o transformou em herói, ao menos o chamou desta maneira. Para Alencar todos os tipos americanos que participaram da gênese do continente são sempre nobres e heróis – principalmente o índio – merecendo romances em seu projeto de traçar o perfil dos tipos humanos que formaram a América.

Nesta busca por uma origem americana, o romancista cearense acabou atribuindo as mesmas características heróicas a todos os tipos que descreveu. Há semelhanças no comportamento de Peri e Arnaldo, que os aproxima: o primeiro, um índio e o segundo, um sertanejo, ambos são nobres, fortes, corajosos, têm em comum o domínio da natureza, conhecem seus sinais e têm uma amada branca a quem se dedicam cegamente, renunciando à própria vida para servirem aos seus senhores e sinhazinhas.

Manuel Canho também tem as mesmas qualidades, com a diferença de se apaixonar por Catita, uma gaúcha cujo pai tem orgulho da beleza e do fato de tê-la oferecido ao gaúcho como esposa.

Ainda seguindo a linha de pensamento de Mirta Yañez, podemos afirmar que o romancista brasileiro foi o primeiro a se dedicar a tipos discriminados na América. Ao debruçar-se sobre a imagem do índio, estudá-la e convertê-la em tema de romances, Alencar foi também o primeiro a dar voz a um tipo humano silenciado ao longo do processo colonizador. Nos seus romances, o índio ganha expressão numa linguagem adaptada para o leitor do século XIX e entra na história da literatura sob o rótulo de herói nacional. A postura é a mesma com o gaúcho e o sertanejo transformados em heróis: o primeiro dos pampas e o segundo dos sertões do Ceará.

Pode-se verificar então a existência de dois indigenismos no Romantismo americano. O primeiro de denúncia, representado por escritores como Juan León Mera e Clorinda Matto de Turner, que constituem o indigenismo andino, no qual é possível ver a presença mais forte do índio nas sociedades em formação; e o segundo, marcado pela heroicização do índio e pelo distanciamento deste da sociedade em que está situado o romancista, representado por Alencar que constrói uma narrativa indigenista situada historicamente no período da chegada dos primeiros colonizadores e na pré-história de sua presença no continente, sendo menos problemático para o romancista brasileiro forjar o mito nacional sobre a figura do índio.

10- Indigenismo sem eco: a não defesa do espaço indígena, mas sua mestiçagem, a junção de raças

Ipavu não queria por nada deste mundo voltar a ser índio, nu, piroca ao vento, pegando peixe com flecha ou timbó, comendo peixe com milho ou beiju. Queria viver em cidade caraíba, com casas de janela empilhada sobre janela e botequim de parede forrada, do rodapé ao teto, de bramas e antárticas. Índio era burro de morar no matof[...] (Antonio Callado)

A narrativa indigenista é um dos primeiros sinais que nos permite comentar a existência de uma literatura latino-americana e não usar apenas a dicotomia literatura hispano-americana e luso-americana ou brasileira. Este caminho de uma produção literária comum começa a se construir no século XIX no Romantismo. Tanto que é

possível verificar a presença de pelos menos dois indigenismos¹: um andino e um brasileiro, o que revela a existência de problemas comuns aos escritores americanos desde o momento das afirmações das identidades nacionais.

O índio, na verdade, era um problema mal resolvido desde a colonização. No entanto, representá-lo na literatura foi uma constante durante o período de construção das identidades nacionais; na interface brasileira os escritores forjaram o autóctone como herói, já na interface hispânica, com o índio mais presente, figurou como um problema extrapolava o literário

A literatura indigenista do lado hispânico desde o Romantismo impulsionou uma narrativa de denúncia dos conflitos por terras entre latifundiários e indígenas. A disputa pela terra, pelos espaços que as nações americanas nascentes denominavam como nacionais guardavam profundos conflitos internos que o indigenismo fez emergir. De forma que a narrativa indigenista é a história da diferença, da heterogeneidade do continente que nem nos momentos de maior defesa das unidades nacionalistas foi possível ocultar. Em *Cumandá*, por exemplo, os conflitos fazem mortos nos dois lados: tanto no do indígena quanto no dos latifundiários. Também Em *Aves sin nido* os confrontos estão presentes, levando os “criollos” a ameaçarem de morte a família de D. Fernando de Marín, pela ajuda que oferecia aos índios.

Esta tradição indigenista que se reforça com o século XIX, ultrapassa esse século chegando fortemente à primeira metade do XX com escritores como Jorge Icaza e Ciro Alegría, ambos denunciando os desmandos contra os indígenas, além de mostrar uma realidade quase feudal ainda nos Andes. *Huasipungo*(1934) do equatoriano Icaza apresenta no título este traço feudalista herdado da cultura do colonizador. O título do romance significa: **Huasi** = casa em quíchua e **Pungo** = porta, que nos final das contas se traduz como parcela de terra que o dono da fazenda concede à família índia em troca do trabalho diário.

¹ No presente trabalho opto por comentar apenas sobre dois casos de indigenismos: o andino e o brasileiro, isto não quer dizer que desprezo o caso do indigenismo mexicano, porém por uma necessidade de seleção do corpus da pesquisa, escolhi alguns escritores que têm maior proximidade com José de Alencar e sua narrativa indigenista. Sobre o caso da narrativa indigenista mexicana, há o livro de Luis Villoro, *Los grandes momentos del indigenismo en México*, que teve sua primeira edição em 1950. Utilizo alguns dos conceitos de indigenismo deste autor, mas não me detenho no caso mexicano. Villoro aponta a existência de textos indigenistas desde a chegada de Hernán Cortez ao México. As *Cartas de Relação*, escritas por este colonizador são importantes documentos das interpretações externas do mundo indígena no continente americano e, de acordo como Villoro, é a primeira manifestação do indigenismo que se tem notícia em texto escrito.

Neste romance já não há mais a tragédia amorosa como mola propulsora da narrativa. Somente uma série de maldades cometidas pelo latifundiário falido D. Alfonso Pereira, que sem saída para pagar suas contas aceita a proposta de seu tio e volta à sua fazenda, a fim de explorá-la e construir a estrada de ferro desejada pelos ingleses, é claro que para isto tinha em mente explorar a mão-de-obra barata dos índios, que fariam tudo para manter seus “huasipungos”.

A narrativa indigenista de Icaza leva ao extremo a violência praticada contra os índios, representa-os como mulas de cargas, animais prontos para o trabalho subumano, são tratados apenas com palavrões e pontapés, passam fome e são mantidos com cachaça para ficarem bêbados o tempo todo e esquecerem a fome que sentem. A única saída para os índios era a morte e como para cumprir a fala de Isidro Champí em *Aves Sin Nido*: “¡ Indios, sí! ¡La muerte es nuestra dulce esperanza de libertad! (TURNER, p.319), no romance *Huasipungo*, o índio Andrés Chiliquinga e os demais huasipungueros só encontram a liberdade no sacrifício de todos: “Logo se lançou para diante com ânsia de afogar a estúpida voz dos fuzis. Em coro com os seus, que sentia detrás dele, repetiu: *Ñucanchic huasipungooo*, caralhu! De repente, como um raio tudo emudeceu para ele, para eles. (ICAZA, 1978, p.221).

No romance *El Mundo es Ancho y Ajeno*(1942), de Ciro Alegría o índio se encontra deslocado, está circunscrito a uma comunidade chamada Rumi, comandada por Rosendo Maqui, um índio velho que sonha em ver construída em sua comunidade uma escola, a fim de que os indiozinhos aprendam a escrever nas línguas dos brancos e não sofram com as explorações da sociedade dita civilizada. A paz desta comunidade logo termina com a presença de Don Álvaro Amenábar y Roldan “un terrateniente adinerado” que exige as terras para sua possessão:

Rosendo Maqui saludó. Sin responderle, Amenábar dijo autoritariamente:
 - Ya sabes que estos terrenos son míos y he presentado demanda.
 - Señor, la comunidad tiene sus papeles....
 El hacendado no dio importancia a estas palabras[...] (ALEGRÍA, 1942, p.62)

Começava neste ponto novamente um dos temas mais comuns ao indigenismo andino: o conflito entre latifundiários em busca de aumentar suas terras e índios querendo manter suas possessões. Assim, o indigenismo de denúncia continua em toda

sua força. A fala do “terrateniente” revela o desprezo que tem pelos índios, mostrando que importa mesmo a lei dos brancos e não a dos índios nas sociedades americanas.

O sacrifício e a violência continuam sendo um dos traços marcantes da narrativa indigenista. Esta vocação de violentar o mundo indígena acompanha o indigenismo desde suas primeiras manifestações no continente americano. Começou com os colonizadores que registraram suas impressões, passando pela poesia de cunho épico como *O Uruguai*, de Basílio da Gama e *Caramuru*, de Santa Rita Durão na interface brasileira e *La Araucana*, de Alonso Ercilla na hispânica, até introduzir-se na prosa romântica e chegar à primeira metade do século XX. O traço marcante desta literatura que é a violência é um reflexo do processo colonizador que deixou marcas profundas na história do continente americano.

A narrativa indigenista reside neste paradoxo da violência: ao mesmo tempo em que dá voz aos índios e coloca-os na história da literatura americana, também os cala, como se o sacrifício fosse inevitável. A tendência do romance indigenista para o sacrifício está presente desde o Romantismo. Cumandá e Iracema são dois exemplos desta necessidade de exterminar o índio para que nasça a cultura americana.

Os índios acabam ecoando como vozes temporárias, que se mantêm de acordo com a vontade de seus narradores sendo expulsos de seus huasipungos (entendam aqui como romance) no momento em que se precisa consolidar a nação. Se há uma violência real contra os índios também há outra que ocorre no nível da ficção, sendo o indígena apenas material para a literatura, porém sem uma defesa real de sua cultura e de sua permanência na construção das sociedades americanas, restando ao índio ser deslocado para o campo do mito, do atemporal como se dá nos romances alencarianos, perdidos em meio às matas, sacrificando-se para que uma nova cultura passasse a existir.

O romance alencariano criou uma galeria de heróis. A nação como estava em vias de ser consolidada, precisava de personagens fortes para viver a epopéia que o país não teve. O romance se torna este espaço da realização de uma narrativa de tipos americanos representados como heróis, não há lugar para se falar de defeitos, trabalho escravo ou de injustiças. Toda a sociedade brasileira para Alencar caminha dentro do processo natural de evolução dos povos. Se há escravidão é porque esta raça ainda está num estágio menos desenvolvido, se os índios tiveram de se sacrificar pelos brancos, isto é natural, pois na gênese de um povo vários tipos humanos podem desaparecer, no

caso, os índios por serem mais atrasados que os brancos, deveriam ceder espaço para o desenvolvimento do país.

Estas suposições podem parecer contraditórias, pois é uma tese que se propõe a discutir o sentimento de americanidade na obra de José de Alencar. No entanto, tem-se a consciência de que este sentimento passa por mutações e sentir a América como sua, “ser americano de raiz e de fé”, podem ter significados totalmente diferentes para autores do século XIX e para os do século XX. Para Alencar ser este americano pressupõe forjar uma nação homogênea, em que os consórcios ocorridos entre colonizadores e índios apagariam as violências cometidas pelos primeiros. A nação se construiria como um local onde a harmonia e a paz reinariam, numa espécie de Éden recriado, a regeneração do Velho Mundo, por meio de associações livres dos dois lados: os colonizadores com sua cultura e os índios com sua contribuição racial e sexual que foi responsável pelo processo de expansão de todo o país.

No entanto, tudo se resolve pelo conteúdo amoroso, como num lance folhetinesco o amor entre índios e brancos uniria as raças e as culturas duplamente alienígenas. De Martim e Iracema nasceu Moacir e de Peri e Ceci, quem sabe, todo o povo americano, num idílio quase santo entre dois seres praticamente assexuados, unidos apenas pela adoração, num novo dilúvio nas terras americanas.

A narrativa indigenista foi alvo de inúmeras críticas, inclusive de autores da época como Joaquim Nabuco, que apontou as artificialidades da representação indígena construída pelo cearense. O romancista foi acusado de escritor de gabinete, de conhecer os índios somente de estudo em livros compilados por outros estudiosos da vida indígena. E Alencar se defendeu. É claro, desde que entrara na literatura, nunca deixou de se defender, de entrar numa polêmica. Por fim, quando o romancista esgotou todos seus argumentos e cansou de dizer que seu índio era em grande medida inventado mesmo, simplesmente respondeu a Nabuco com os seguintes dizeres, como se eles bastassem por si mesmos: “sou americano de raiz e de fé”, “sou americano para o que der e vier”.

Como comenta Mirta Yañez(1989), Alencar foi um dos fundadores do “indianismo” no continente; no entanto, preferimos aqui afirmar que fundou o indigenismo americano e juntamente com Clorinda Matto de Turner e Juan León Mera, enfrentou a grande tarefa de definir a América, de explicar aos seus pares e aos seus

leitores o que compunha o vasto painel americano, fazendo de sua obra um verdadeiro projeto de explicação, de desvendamento da cultura americana.

A produção indigenista foi o ponto de partida de inúmeras críticas e novas tentativas de recolocar o índio na sociedade americana, ou para falar de seu deslocamento ou para exibir aquilo que Alencar tentou tanto esconder de seus leitores: a imagem de um índio que sofre com as interferências do branco na sua cultura. Por outro lado, o romancista sabia que não era mais possível narrar a vida indígena sem a presença do branco, por isso é que não desprezou o elemento português em seus romances, mas sim reforçou sua participação.

Assim, é que no século XX se escrevem romances como *Macunaíma*(1928), de Mário de Andrade, no qual o índio é uma verdadeira mistura das raças que compôs o Brasil, não tem caráter, é tudo e nada, é americano por interesse, malandro por vocação e sabe que tem uma história comum com os outros povos latino-americanos, tanto que toma a memória de um latino-americano emprestado para si na ilha de Marapatá. Nada de índio herói, Peri, Iracema e Ubirajara se tornam únicos, fantasmas de um tempo que tentou imprimir a marca de um índio heroicizado nas páginas da literatura brasileira. Todos estes personagens são criticados, mas também são lembrados pela beleza de um tempo que nunca pôde existir a não ser nos romances do fundador do romance americano no Brasil.

Outro exemplo de imagem contrária ao índio alencariano é o do livro *Expedição de Montaigne*(1982), de Antônio Callado. Neste romance, o índio troca de nome de Paiap para Ipavu, está tuberculoso, preso e não quer voltar à floresta de maneira alguma, fala palavrões de branco e sonha com uma geladeira cheia de cervejas geladas como se fossem espigas maduras. Aqui é o branco que quer devolver ao índio o que nem ele mais quer, que é uma vida nas florestas, longe da civilização.

Portanto, é inegável o papel de fundador que teve Alencar de um romance americano, de um indigenismo da América. No seu projeto de um mapa humano das origens do continente, o escritor reservou uma parte especial aos índios, não os negou, apenas narrou dentro da ótica que lhe era possível na época. Mais por necessidade de uma poesia americana, do que por desejar resgatar e colocar o índio ativamente na sociedade que estava se formando, o escritor criou, imaginou e recriou o índio que sonhou para o grande nascimento da América.

De acordo com Villoro:

El indio revive, pero como simple presentación de posibilidades ajenas: las del criollo. Es un haz de posibilidades ajenas proyectadas fuera de su próprio sujeto. El indio real proporciona la materia opaca y en bruto; el criollo se encarga de revestir e informar esta materia con la proyección de sus propias posibilidades. Así le presta vida y sentido al pasado muerto; lo revive al hacerle don de su propia transcendencia. (1998, p.161)

Assim, procede também o romancista cearense quando produz sua narrativa indigenista: projeta no índio seus próprios sonhos e ideais de uma raça americana. Revive o passado indígena, porém com interesses próprios, o índio serve para afirmar paradoxalmente sua nacionalidade, de forma indireta, o escritor é herdeiro da raça nobre dos índios, por isto o indígena alencariano é nobre, para que todo o povo americano seja nobre sem ter herdado a nobreza apenas dos brancos, mas na origem do continente já havia um povo digno de glórias, e é o passado deste povo que o romancista narra.

Alencar sonhou para a América uma raça única, americana, em que índios, gaúchos, sertanejos, todos tivessem as mesmas características, todos fossem fortes e dessem origem a um povo nobre. Parece estranho comentar etnias, pois se considera um conceito ultrapassado e superado há mais de meio século, no entanto, o romancista cearense lidava com este conceito, o de uma mestiçagem do povo americano, da junção entre índios e brancos, ambos formando um só povo. A americanidade deste escritor, obrigatoriamente passa pela questão de raças superiores e inferiores, negá-la é desconhecer uma das fases pelas quais passou este conceito, que começou a despontar nas páginas dos românticos, ainda hoje não chegou a um fechamento, continua em processo, tentando apreender, o que é a América, o que significa a ela pertencer, o que é ser um “americano de raiz e de fé”.

O indigenismo amoroso de Alencar, portanto, é a possibilidade de explicar a miscigenação no continente americano. É a maneira encontrada pelo romancista para justificar cunhadismos, donatarias, choques, uniões lícitas e ilícitas, sacrifícios, branqueamentos dos índios, conversões duvidosas que marcaram a história da colonização na América. Assim, se o indigenismo hispânico é de denúncia, o brasileiro é de ocultamento das violências e apagamentos de conflitos. Tudo em prol de uma identidade para um continente tão rico em diferenças e heterogêneo por vocação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O esforço empreendido durante todo o trabalho foi o de provar a existência de um sentimento de americanidade em alguns romances de José de Alencar, principalmente em *O Gaúcho*, *O Guarani*, *Iracema* e *Ubirajara*, fazendo um contraponto com outros autores hispânicos como Domingo Faustino Sarmiento, José Hernández, Juan León Mera, Clorinda Matto de Turner, Jorge Icaza e Ciro Alegría, estes dois últimos para ilustrar a continuidade de um indigenismo americano após o século XIX. Esta preocupação esteve pautada em praticar um comparativismo interamericano, tomando como base a produção literária das Américas para fugir ao estudo tradicional da literatura comparada que durante algum tempo privilegiou um cânone europeu, colocando as obras dos autores americanos em submissão à produção européia.

Desta maneira, tomamos a produção literária de José de Alencar como ponto de partida para estudar o sentimento de americanidade na produção romântica, apontando elementos que pudessem compor uma poética das Américas e revelassem traços de preocupações comuns não só a brasileiros, mas a romancistas, ensaístas e poetas hispano-americanos, dando aos autores dos dois blocos apenas a denominação de escritores americanos, a fim de evitar a divisão entre os dois lados, ressaltando os pontos de intersecção entre as narrativas de Língua Portuguesa e Espanhola.

Assim, foi possível verificar a existência de interrogações comuns aos projetos literários das nações recém independentes da América. Todas estas nações estavam preocupadas em criar seus mitos fundacionais, seus heróis e valorizar instituições imaginadas ou concretas como forma de expressão independente de seus países. É inegável, portanto, que ao estudar o sentimento de americanidade, estamos lidando com questões de afirmações identitárias, não apenas no campo das nacionalidades, porém no da continentalidade que as nações americanas passaram a compor.

Com a explosão das independências em todo o continente americano, foi comum encontrar um discurso que forjasse as nações. Este primeiro momento mostrou oscilações entre uma identificação americana e outra nacional ou o contrário, ora tendo a valorização da pátria e dos elementos locais ora valorizando os elementos continentais, comuns a todos os povos que habitavam a América. Durante o Romantismo no Brasil foi comum encontrar poetas e romancistas empregando o adjetivo americano como sinônimo de brasileiro. Muitas vezes esta identificação quase natural entre brasileiro e americano revelou mais uma instabilidade no sentimento

nacionalista do que uma propaganda clara por um americanismo. Do lado hispânico também ocorria o mesmo fenômeno, tanto que quando as nações foram consolidando-se, abandonaram facilmente a definição de americanas pela de chilena, uruguaia, argentina, etc.

No entanto, desde o momento em que a literatura brasileira começou a se consolidar durante Romantismo e os projetos literários passaram a ganhar forma, como na polêmica da *Confederação dos Tamoios*, da qual Alencar participou intensamente, na verdade, provocou-a em benefício próprio, há uma insistência em discutir o que seria a verdadeira poesia americana, cujas considerações, muitas vezes, ficaram escondidas pelo fato dos estudos terem ressaltado mais o empenho pela literatura nacional nestes primeiros escritores românticos do que outras características paralelas a este sentimento de nacionalidade.

Ao observar mais detidamente os textos que deram origem ao primeiro Romantismo brasileiro, entre eles o de Ferdinand Denis, percebe-se que o crítico propõe um ideal de poesia americana e não nacional propriamente dita. Por isso, ao longo da tese buscamos mostrar como o sentimento de americanidade na literatura produzida no Brasil também foi tomado de empréstimo dos europeus, eles foram os primeiros a perceberem a necessidade de se valorizar o continente americano, o Novo Mundo em oposição ao Velho Mundo. Neste ponto, reside o paradoxo romântico de se falar em americanidade quando, na prática, ainda havia uma ausência deste sentimento na nascente literatura nacional.

José de Alencar chamou-nos a atenção pelo fato de não tratar apenas de literatura nacional, mas sim de poesia americana, de gênese do povo americano e de defender uma postura americanista frente a Nabuco, expondo-se publicamente como o “americano de raiz e de fé” e como o “americano para o que der e vier”. Pistas que revelam ter o romancista lido atentamente as sugestões de Denis, além de outros textos da época como o de Von Martius, publicado na *Revista do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro*, no qual dava as diretrizes de como deveria ser escrita a história do Brasil.

Estes elementos foram suficientes para pensar o romancista cearense em uma perspectiva continental, americana, contrastando sua produção com a de outros escritores dos países hispano-americanos, que revelavam preocupações comuns referentes às suas nações e ao continente em que habitavam, tomando a América como

espaço de enunciação e tema de seus romances e poemas, mostrando que o sentimento de nacionalidade derivou-se de um desejo maior, que num primeiro momento, foi o de sentir-se parte integrante do continente americano.

Neste sentido, a tese procurou provar que José de Alencar foi não só o fundador do romance nacional, mas aquele que postulou a existência de um romance americano nas letras pátrias, advogando para si o título deste ato fundacional, afirmando que se não houvesse o norte-americano Cooper e o francês Chateaubriand, o romance americano nasceria ao seu tempo no Brasil. Para o romancista, este tempo já havia chegado e contava com três exemplares publicados: *O Guarani*, *Iracema* e *Ubirajara*, colocando-o no rol dos romancistas americanos, pois como cidadão do continente tinha direito a contar as origens da América, assim como fez Cooper, não sendo este assunto um privilégio apenas dos estadunidenses, mas a todo escritor que habitava o continente e o tomava como inspiração para sua literatura.

Por isso, dedicamos um capítulo somente para traçar o caminho de José de Alencar nas letras nacionais, revelando as estratégias do jovem escritor para adentrar no magro campo literário em formação no Brasil. Focamos, então, em desvendar a política interna do *sistema literário* que se consolidava, apresentando motivos pessoais do autor, projeto literário e manobras do jovem candidato a literato para figurar como o inovador da literatura nacional, oferecendo, no campo ideológico, a proposta inovadora, frente aos demais escritores da época, de produzir uma literatura não só nacional, mas americana também, colocando-se como o romancista americano que faltava ao Brasil para fazer frente à literatura produzida na América.

A partir destas pistas fugimos à tentação de um comparativismo literário tradicional, a fim de analisar a obra de José de Alencar pelo viés da americanidade, tomando como centro a própria América e sua produção literária no século XIX, pensando e questionando também como os influxos estrangeiros – entenda-se aqui como europeus – contribuíram na formação de um sentimento de pertença ao continente americano e serviram para questionar a pretensa superioridade da Europa sobre a América, dando origem a uma literatura que paradoxalmente se fez em contraste com o Outro ou à sombra deste como estratégia de valorização da literatura americana.

Para propor uma comparativismo literário interamericano passou-se a buscar elementos de uma poética comum aos escritores do continente. No nosso estudo o primeiro intertexto se deu com a Argentina e a imagem que dois de seus escritores

produziram a respeito do “gaucho”, definido por Sarmiento como barbárie americana e por Hernández como símbolo de degradação do habitante dos pampas. Olhar para além da fronteiras foi muito enriquecedor, pois permitiu encontrar semelhanças e diferenças entre o “gaucho” argentino e o gaúcho brasileiro, pois no projeto de mapear a origem do homem americano Alencar escreveu *O Gaúcho*, o que para os estudos sobre americanidade foi muito interessante, uma vez que mostra haver preocupações comuns a vários povos do continente, possibilitando também encontrar três olhares diferentes sobre um mesmo tipo americano que deixa de ser simplesmente nacional para ser um homem entre fronteiras, um tipo internacional entre as nações, mas americano na sua essência.

O primeiro ponto de intersecção estava estabelecido e ao analisar as produções de Sarmiento, Hernández e Alencar foi possível verificar a política homogeneizante dos projetos nacionais, que muitas vezes buscaram ocultar as diferenças em prol de uma uniformização que nunca existiu. Assim, mais do que unidade, pudemos mostrar as falhas e as fissuras que tanto enriqueceram a literatura dos americanos, que ao lidarem com um referencial herdado da Europa, deixaram prevalecer cultura americana. A diferença acabava por revelar que os modelos europeus e seus olhares sobre a América não foram suficientes para analisar a realidade vivida pelos autores que partiram da observação do que ocorria em seus países.

Não se pode pensar a americanidade, assim, apenas como um sentimento de apego ao continente americano, pois se este está relacionado a questões identitárias, o que mais se encontra é a diferença. No entanto, o conceito de americanidade vai além de um simples elogio das identidades americanas, este conceito permite ao estudioso da literatura das Américas reconhecer o caráter de constructo discursivo das teses sobre as nacionalidades americanas e ao vê-lo como discurso, analisar suas contradições e fragilidades, o que não desmerece em nenhum momento os projetos nacionais da América, porém descortina o quanto foi penoso e o quanto ainda é definir o que é ser americano. De modo que apresentamos o conceito de americanidade na tese como um conceito em constantes (re)configurações, cambiante e em permanente metamorfose para tentar apreender um continente que desde seu descobrimento foi alvo de inúmeras polêmicas.

Ao centrar as preocupações sobre o romance alencariano, procuramos apreender o sentimento de americanidade como um constructo que surge no momento do

reconhecimento das nacionalidades na América. Preocupado em dar ao leitor uma imagem do homem americano, José de Alencar lançou mão do referencial teórico que possuía na época. Compôs seu romance indigenista como se fosse o intérprete autorizado do mundo indígena, o tradutor capaz de colocar em linguagem inteligível para seu público na época o modo de ser e o falar do índio para fundar o mito americano da pureza racial e nobreza do índio, cuja presença foi marcante na história colonial não só do Brasil, mas do continente.

O romancista cearense não esteve sozinho nesta tarefa de “desvendar” a imagem do índio aos leitores do século XIX. No lado hispânico, outros escritores basearam seu americanismo no resgate e na defesa do índio em seus países. Clorinda Matto de Turner, no Peru, chegou a ser perseguida por defender os índios e o equatoriano Juan León Mera denunciou os abusos cometidos pelos latifundiários contra a sociedade indígena, a fim de obter lucro, sacrificando tanto brancos como índios no seu romance, em busca da expiação dos pecados de ambos os lados nos conflitos gerados pela colonização.

Desta maneira, foi possível pensar por meio dos romances indigenistas de Alencar, uma poética sobre o índio no continente americano. Ora apresentado como herói, quase um mito em meio às matas, ora figurando como vítima da colonização e dos maus costumes herdados dos europeus. Porém, o mais importante é que se verifica uma preocupação comum aos países americanos: como definir a identidade num continente onde impera a diversidade, como narrar uma história inexistente, devido à cultura ágrafa dos índios, recriando-a por uma ótica externa ao mundo indígena. Este impasse esteve presente em todos os romancistas românticos, que preocupados com suas nações, acabaram por deixar registros de tensões semelhantes ao formularem os discursos de afirmação indentitária de seus respectivos países.

É necessário ressaltar que o romancista José de Alencar olhava a si mesmo como americano. Assim, foi fundamental resgatar a imagem do índio em seus romances, pois todos os textos que serviram de base para o início do Romantismo na América, dissertavam sobre a necessidade de recuperar a história da raça americana – o índio – a fim de compreender melhor o processo de formação das sociedades no continente, pois havia a consciência de que a cultura indígena fora quase apagada pela colonização e que os costumes adotados pelos *criollos* tinham vindo da Europa. No entanto, sabia-se que inevitavelmente os índios deixaram suas marcas nesta máscara européia que tentavam vestir os americanos. Portanto, desvencilhar-se do passado não era a saída, mas resgatá-

lo e mostrar suas contribuições era mais importante para entender a estrutura da sociedade que se formava nas Américas.

Lidamos ao longo da tese com os impasses e as contradições de Alencar ao narrar, como afirma o próprio autor, a gestação lenta do povo americano. Evitamos centrar nossas preocupações nas marcas de igualdade e homogeneidade da exaltação nacional e americana na narrativa alencariana, como se as contradições fossem elementos que desviassem o autor de fundar um cânone nacionalista/americana. Na verdade, ao contrário da proposta de Antonio Candido, de se colocar no ângulo dos primeiros românticos, optamos por observar pela ótica da americanidade as construções discursivas por que passou a literatura romântica, ressaltando suas falhas e fissuras como o que realmente havia de americano no Romantismo do século XIX, pois os impasses discursivos são marcas de um momento de oscilações daqueles poetas e romancistas que ousaram olhar e tomar a América como centro de enunciação de uma literatura própria.

Embora a maioria dos estudos sobre americanidade se centre no século XX, discutindo questões de identidade e poética americanas e suas permanentes reconfigurações, posturas como a de José de Alencar que afirmou ser “americano para o que der e vier” e a produção literária americana do Romantismo oscilando entre o continental e o nacional, autorizam-nos a estudar esse movimento literário – que teve seu auge na primeira metade do século XIX – como um dos momentos em que o sentimento americanidade se intensificou, acirrando discussões sobre as identidades americanas.

Portanto, antes mesmo de se pensar em usar o termo América Latina para englobar a produção literária de uma porção do continente, Alencar no século XIX propôs um americanismo que englobava desde seus antecedentes do século XVIII como Chateaubriand – o influxo estrangeiro – até Cooper, Marmontel, Alonso Ercilla, Basílio da Gama, Santa Rita Durão e até ele mesmo, em pleno Romantismo, como escritores americanos, como homens que tomaram o continente como centro de suas preocupações literárias em busca de uma literatura independente da Europa. Claro está que para o romancista cearense ser americano é dissertar sobre os índios e sobre a paisagem americana, pois todos os poetas e romancistas citados por ele olharam para os índios e para a natureza, tida como exuberante, como as origens de um despertar sobre a identidade americana.

Assim, enfrentamos o desafio de José de Alencar em olhá-lo como o “americano de raiz e de fé”, como “o americano para o que der e vier”, analisando desde os impasses de seu romance ao definir a identidade americana, às tentativas de branquear o índio muitas vezes, buscando um ideal de mestiçagem que levasse o continente americano um dia a alcançar o mesmo patamar europeu, vendo no gaúcho o “centauro dos pampas” que guarda muitas das características do índio alencariano, como se o romancista quisesse uniformar o homem das Américas. O desafio Alencar nos obrigou a olhar para a literatura americana do século XIX e buscar outros autores que também estiveram pensando a identidade continental, obrigando-nos a olhar além das nacionalidades e ver que havia uma poética da América já no Romantismo. Mesmo que cheguemos à conclusão de ser esta poética a da contradição, da polêmica que cercou o continente desde os primeiros olhares lançados sobre o Novo Mundo, seremos levados a reconhecer que pensar a identidade americana é algo inerente a toda a história da América. Desta maneira, as questões identitárias ora se abrandam ora vêm à tona com toda a força, como no Romantismo, suscitando novamente a questão do que é ser americano e produzir uma literatura das Américas.

José de Alencar pode ser considerado um dos fundadores do romance americano no Brasil, pois formulou o que para ele seria a literatura nacional/americana a ser praticada pelos homens de letras em seu país. Foi um dos primeiros a ver que a literatura nacional “impregnou-se da seiva americana”, representando “o consórcio do povo invasor com a terra americana”, mostrando que era necessário narrar “a gestação lenta do povo americano” a partir da “estirpe lusa, para continuar no novo mundo as gloriosas tradições de seu progenitor.” (ALENCAR, 1965, p.495; *publicado originalmente em 1872*). Tomamos, acima sob o risco da redundância, emprestadas as palavras de Alencar para fechar o desafio do romancista aos seus leitores em olhar o seu romance como uma das narrativas da origem da poética das Américas, das literaturas que inevitavelmente nasceram entre dois mundos sob o olhar do Outro, desafiando-o, mas ao mesmo tempo unindo-se a ele. Enfim, dos choques entre o localismo e o universalismo, do próprio e do alheio é que emerge a literatura americana de José de Alencar.

REFERÊNCIAS

- ALENCAR, José. *O Tronco do Ipê*. 2 ed. São Paulo: Ática, 1977.
- _____. *Diva*. 2 ed. São Paulo: Ática, 1984.
- _____. *Ubirajara*. 4 tiragem. São Paulo: Saraiva, s/d. Coleção Jabuti.
- _____. *O Guarani*. 3 ed. São Paulo: Martin Claret, 2008.
- _____. *Iracema*. Porto Alegre: L&PM, 2008.
- _____. *O gaúcho*. 2 ed. São Paulo: Ática, 1978.
- _____. *Sonho d'Ouro*. São Paulo: EDGRAF S.A., s/d.
- _____. PARRON, Tamis. (org.) *Cartas a Favor da Escravidão*. São Paulo: Hedra, 2008.
- _____. *O Sertanejo*. São Paulo: Martin Claret, 2007.
- _____. *Crônicas Escolhidas*. São Paulo: Ática, 1995.
- _____. "Como e Porque Sou Romancista". In: *O Guarani*. 3 ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1955.
- _____. *O Demônio Familiar*. São Paulo: Martin Claret, 2005.
- ALEGRÍA, Ciro. *El mundo es ancho y ajeno*. Santiago – Chile: Ediciones Ercilla, 1942.
- ANDERSON, Benedict. Trad. Denise Bottman. *Comunidades Imaginadas*. Reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*. São Paulo: Clik Editora, 1999.
- ARRUDA, Gilmar. Et. al. (orgs.). *Natureza na América Latina: Apropriações e representações*. Londrina Eduel, 2001.
- ASHCROFT, Bill et. al. *The post-colonial studies reader*. London and New York – Great Britain, USA: Routledge, 1995.
- BHABHA, Homi K. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. *O local da cultura*. 4 reimpressão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- BARRERA-LÓPEZ, Trinidad. "Ideas literarias y americanistas de Juan León Mera, Valera y Rubió a través de sus cartas mutuas." In: *Las relaciones literarias entre España y Iberoamérica*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1987, p. 285-294.
- _____. "Indianismo romántico en el ecuatoriano Juan León Mera." In: PALACIOS, Cristina Matute y Azucena. (ed.) *El indigenismo americano II*. Valencia: Universidad de Valencia, 2001.

- BERND, ZILÁ. *Negritude e Literatura na América Latina*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.
- _____. *Americanidade e transferências culturais*. Porto Alegre: Movimento, 2003.
- _____. LOPES, Cícero Galeno. (orgs.) *Identidades e Estéticas Compósitas*. Centro Universitário La Salle; Porto Alegre: UFRGS, 1999.
- _____. *Literatura e Identidade Nacional*. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, 1992.
- _____. (org.) *Escrituras Híbridas*. Estudos em Literatura Comparada Interamericana. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1998.
- _____. CAMPOS, Maria do Carmo.(orgs.) *Literatura e Americanidade*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1995.
- _____. GRANDIS, Rita de.(orgs.) *Imprevisíveis Américas*. Questões de hibridação cultural. Porto Alegre: Sagra-Luzzatto, 1995.
- _____. ÚTEZA, Francis. (orgs.) *Produção literária e identidades culturais*. Porto Alegre: Sagra- Luzzatto, 1997.
- _____. (org.) *Dicionário de Figuras e Mitos Literários das Américas*. Porto Alegre: Tomo Editorial/Editora da Universidade, 2007.
- _____.(org.) *Olhares Cruzados*. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, 2000.
- _____. MIGOZZI, Jacques.(orgs.) *Fronteiras do Literário*. Literatura oral e popular Brasil/França. Porto Alegre: Editora da Universidade, 1995.
- BITTENCOURT, Gilda Neves. Et. al. (orgs.) *Geografias literárias e culturais: espaços/temporalidades*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.
- BOECHAT, Maria Cecília. *Paraísos Artificiais*. O Romantismo de José de Alencar e sua Recepção Crítica. Belo Horizonte – MG: Editora da UFMG, 2003.
- BOMFIM, Manoel. *O Brasil da América*. Caracterização da Formação Brasileira. 2 ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.
- BONNICI, Thomas. *O Pós-Colonialismo e a Literatura*. Estratégias de leitura. Maringá: Eduem, 2000.
- _____. *Conceitos-Chave da Teoria Pós-Colonial*. Maringá: Eduem, 2005.
- BOSI, Alfredo. *Dialética da Colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

- BORELLI, Rodolfo A. “La originalidad del “Martin Fierro”. In: *Cuadernos Hispanoamericanos*, num. 437. (noviembre de 1986), p. 65-84.
- BRAIT, Beth. *Bakhtin Dialogismo e Polifonia*. São Paulo: Contexto, 2009.
- BROCA, Brito. Alexandre Eulálio(coord.). *Americanos*. Campinas – SP: Editora da UNICAMP, 1998.
- BOURDIEU, Pierre. *Economia das trocas simbólicas*. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- CARELLI, Mário. *Culturas Cruzadas*. Intercâmbios Culturais entre França e Brasil. Campinas: Papirus, 1994.
- CÉSAR, Guilhermino. (Sel. e Apresentação). *Historiadores e Críticos do Romantismo*. A contribuição europeia: crítica e história literária. São Paulo: Edusp, 1978.
- CAMPOS, Haroldo. *Metalinguagem & Outras Metas*. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- _____. *Morfologia do Macunaíma*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. 5 ed. Belo Horizonte – MG: Ed. Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1975.
- CANDIDO, Weslei R. *O Instinto de Americanidade em Fagundes Varela*. (Dissertação de Mestrado) Assis, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da UNESP, 2003.
- CAIRO, Luiz Roberto. Et. Al.(orgs.) *Visões Poéticas do Espaço*. Assis- SP: FCL-Assis-UNESP-Publicações, 2008.
- CARPENTIER, Alejo. *A literatura do Maravilhoso*. São Paulo: Edições Vértice, 1987.
- CARVALHAL, Tânia Franco. *O próprio e o alheio*. Ensaio de Literatura Comparada. São Leopoldo – RS: Editora UNISINOS, 2003.
- CASTELLO, José Aderaldo. *A Literatura Brasileira*. Origens e Unidade. São Paulo: Edusp, 1999. 2 volumes.
- CHIAPPINI, Lúcia & AGUIAR, Flávio Wolf de. (orgs.) *Literatura e História na América Latina*. 2d. São Paulo: Edusp, 2001.
- CÔTÉ, Jean-François. “O conceito de americanidade: hibridismo e cosmopolitismo”. In: BERND, Zilá. (org.). *Brasil/Canadá: Imaginários Coletivos e Mobilidades (Trans)Culturais*. Porto Alegre: Nova Prova Editora, 2008.
- COUTINHO, Afrânio. *Conceito de Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro Ediouro, s/d.
- _____. (Apresentação). *A polêmica Alencar – Nabuco*. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro. Brasília: Editora Universidade de Brasília. 1978.

- COUTINHO, Eduardo F. *Literatura Comparada na América Latina*. Ensaios. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.
- CUNHA, Eneida Leal. *Estampas do Imaginário*. Belo Horizonte – MG: Editora da UFMG, 2006.
- ECHEVERRÍA, Esteban. *El Matadero – La cautiva*. Buenos Aires: Ediciones del Mar, 2005.
- ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade*. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- ESTRADA, E. Martínez. *Radiografía de la pampa*. Buenos Aires: Colección Archivos, 1991.
- ESTEBAN, Angel. *Introducción al estudio de Cumandá, de Juan León Mera*. Madrid: Cátedra, 1998.
- FLETCHER, Lea.(comp.) *Mujeres y cultura en la Argentina del siglo XIX*. Buenos Aires: Editora Feminaria, p, 264-275, 2007.
- FREYRE, Gilberto. *Reinterpretando José de Alencar*. Brasília: Ministério da Educação e Cultura, 1955. Cadernos de Cultura.
- _____. Edson Nery da Fonseca (org.) *Heróis e Vilões no Romance Brasileiro*. São Paulo: Cultrix e EDUSP, 1979.
- _____. *Casa-grande & senzala*. 43 ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- _____. *Americanidade e Latinidade da América Latina e Outros Textos Afins*. Brasília: Editora da UNB; São Paulo: Imprensa Oficial, 2003.
- FRYE, Northrop. *O Caminho Crítico*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade*. A vontade de saber. 14 ed. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- GERBI, Antonello. *La disputa del Nuevo Mundo*. Historia de una polémica 1750 – 1900. 2ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1982.
- GULLO, Marcelo. *Argentina Brasil*. La gran oportunidad. Buenos Aires: Biblos, 2005.
- GUTIÉRREZ, Juan Maria. *Cartas de un Porteño*. Polémicas en torno al idioma y a la Real Academia Española. Buenos Aires: Taurus, 2003.
- HALL, Stuart. *Identidade Cultural na pós-modernidade*. 9 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.
- HERNÁNDEZ, José. *Martin Fierro*. Buenos Aires: Schering Corporation, 1972.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Visão do Paraíso*. São Paulo: Brasiliense; Publifolha, 2000.

- ICAZA, Jorge. *Huasipungo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- IGLESIA, Cristina.(Compliación). *Letras y Divisas*. Ensayos sobre Literatura y Rosismo. Buenos Aires: EUDEBA, 1998.
- JUNIOR, Álvaro Santos Simões. MARTINS, Gilberto Figueiredo. (orgs.). *Literatura, Imprensa e Sociedade: Ensaio*. Marília: Poiesis Editora, 2009.
- JUNQUEIRA, Carmen. e CARVALHO, Edgar de A. *Antropologia e Indigenismo da América Latina*. São Paulo: Cortez, 1981.
- LAVIE, Humberto Quiroga. *Juan Maria Gutierrez*. Sabiduría y Rebeldia. Buenos Aires: Ciudad Argentina, 1999.
- LUKÁCS, Georg. *A Teoria do Romance*. São Paulo: Duas Cidades. Editora 34, 2000.
- MACHADO, Ubiratan. *A vida literária no Brasil durante o romantismo*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001.
- MÄDER, Maria Elisa; PAMPLONA, Marco A.(orgs.) *Revoluções de independências e nacionalismos nas Américas*. São Paulo: Paz e Terra, 2007.
- MAAS, Wilma Patrícia. *O Bildungsroman na história da literatura*. São Paulo: Editora da UNESP, 2000.
- MARCO, Valéria De. *A Perda das Ilusões*. O romance histórico de José de Alencar. Campinas: Editora da UNICAMP, 1993.
- MÁRMOL, José. *Manuela Rosas y Otros escritos políticos del exilio*. Buenos Aires: Taurus, 2001.
- MARTINS, Eduardo Vieira. *A Fonte Subterrânea*. José de Alencar e a Retórica Oitocentista. Londrina: Eduel, 2005.
- NERA, Juan León. *Cumandá*. (1879).
<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/02438330878021941976613/index.htm>. Acessado em 28/02/2010.
- MIGNOLO, Walter. *Histórias Locais/Projetos Globais*. Colonialidade, Saberes subalternos e Pensamento liminar. Trad. Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte – MG, Editora UFMG, 2003.
- MORAÑA, Mabel. (org.) *Nuevas Perspectivas desde/sobre América Latina: El desafío de los estudios culturales*. 2 ed. Santiago – Chile, 2002.
- MOREIRA, Maria Eunice. *Nacionalismo Literário e Crítica Romântica*. Porto Alegre – RS: IEL, 1991.
- NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada*. São Paulo: Edusp, 1997.

- OLIVEIRA, Roberto Cardoso. *A crise do indigenismo*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1988.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. *Terra à Vista*. Discurso do Confronto: Velho e Novo Mundo. 2 ed. Campinas- SP: Editora da UNICAMP, 2008.
- ORTIZ, Fernando. *Contrapunteo Cubano del Tabaco y del Azúcar*. 1ª Reimpresión. Caracas- Venezuela: Biblioteca Ayacucho, 1987.
- PELUFFO, Ana. “El indigenismo como máscara: Antonio Cornejo Polar ante la obra de Clorinda Matto de Turner.” In: SCHMIDTWELLE, Friedhelm. (Ed.) *Antonio Cornejo Polar y los estudios culturales en América Latina*. Berlim: Ibero – Amerikanisches Institute, 2002, p.213-233.
- PETERLE, Patrícia. et al.(orgs.) *Escritura e sociedade: o intelectual em questão*. Assis: FCLAssis – UNESP, 2006.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. (org.). *Do Positivismo à Desconstrução: Idéias Francesas na América*. São Paulo: EDUSP, 2004.
- _____. *Vira e Mexe Nacionalismo*. Paradoxos do Nacionalismo Literário. São Paulo Companhia da Letras, 2007.
- PIZARRO, Ana. Trad. Irene Kallina; Liege Rinaldi. *O Sul e os Trópicos*. Ensaio de cultura latino-americana. Niterói – RJ: EdUFF, 2006.
- PRADO, Maria Ligia Coelho. *América Latina no Século XIX*. Tramas, Telas e Textos. 2 ed. São Paulo: EDUSP, 2004.
- PRATT, Mary Louise. Trad. Jézio Hernani Bonfim Gutierre. *Os olhos do império*. Relatos de viagem e transculturação. Bauru – SP: EDUSC, 1999.
- POLAR, Antonio Cornejo. Organização Mario J. Valdés. Trad. Ilka Valle de Carvalho. *O Condor Voa*. Literatura e Cultura Latino-Americanas. Belo Horizonte – MG: Editora da UFMG, 2000.
- RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro*. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- _____. *Utopia Brasil*. São Paulo: Hedra, 2008.
- RICOEUR, Paul. Trad. Alain François et al. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas – SP: Editora da UNICAMP, 2007.
- RICUPERO, Bernardo. *O Romantismo e a Idéia de Nação no Brasil (1830 – 1870)*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

- ROCÍO, Ferreira. “Clorinda Matto de Turner (1852 – 1909), novelista y los aportes de Antonio Cornejo Polar al estudio de la novela peruana del siglo XIX.” In: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año 31, número 62, 2005.
- ROCHA, João Cezar de Castro. *Literatura e Cordialidade*. O Público e o Privado na Cultura Brasileira. Rio de Janeiro: Eduerj, 1998.
- RODRIGUES, Antonio Edmilson Martins. *José de Alencar*. O poeta armado do século XIX. Rio de Janeiro: FGV, 2001.
- RODRÍGUEZ, Pedro Pablo. *Martí – e as duas Américas*. São Paulo: Expressão Popular, 2006.
- SANTOS, Luís Cláudio Villafañe G. *O Brasil e entre a América e a Europa*. O Império e o interamericanismo. São Paulo: Editora da UNESP, 2004.
- SANTIAGO, Silviano. *Uma Literatura nos Trópicos*. 2 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- SARMIENTO, Domingo F. *Facundo*. 13 ed. Buenos Aires. Losada, 1963.
- SARLO, Beatriz. *Paisagens Imaginárias*. 1ª reimpressão. São Paulo: Edusp, 2005.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *Síntese da História da Cultura Brasileira*. 15 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1988,
- SOUZA, Maria Eneida. *Crítica Cult*. Belo Horizonte – MG: Editora UFMG, 2007.
- SOMMER, Doris. Trad. Gláucia Renate Gonçalves; Eliana Lourenço de Lima Reis *Ficções de Fundação*. Os romances nacionais da América Latina. Belo Horizonte – MG: Editora da UFMG, 2004.
- TURNER, Clorinda Matto de. *Aves Sin Nido*. (1889) <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/6806084422217137384122202/ind ex.htm>. Acessado em 28/02/2010.
- YÁÑEZ, Mirta. *La Narrativa del Romanticismo em Latinoamérica*. La Habana- Cuba: Editorial Letras Cubanas, 1989.
- VÉSCIO, Luiz Eugênio e SANTOS, Pedro Brum. (orgs.) *Literatura e História*. Perspectiva e Convergências. Bauru – SP: EDUSC, 1999.
- VIANA FILHO, Luís. *A vida de José de Alencar*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1979.
- VIÑAS, David. *De Sarmiento a Dios*. Viajeros Argentinos a USA. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1998.

VILLORO, Luis. *Los grandes momentos del indigenismo en México*. 3 ed. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, El Colegio de México, El Colegio Nacional, 1998.

VOLOBUEF, Karin. *Frestas e Arestas*. A prosa de ficção do Romantismo na Alemanha e no Brasil. São Paulo: Editora da UNESP, 1999.

WEBER, João Hernesto. *A Nação e o Paraíso*. A construção da nacionalidade na historiografia literária brasileira. Florianópolis: Editora da UFSC, 1997.