

## “Iracema:” uma arqueografia de vanguarda\*

Haroldo de Campos

“Porventura não haverá no caos incriado do pensamento humano uma nova forma de poesia, um novo metro de verso?”  
(José de Alencar, 11 de junho de 1856)

Se fizermos uma leitura do espaço romanesco brasileiro que não seja predeterminada por uma escatologia hegel-lukacsiana do romance como forma “agônica” (em vias de desaparecimento: em Hegel, a transcendência da arte se dá na filosofia, com a morte do *epos* clássico e a deslocação do interesse moderno da obra de arte para a reflexão sobre a mesma obra de arte; em Lukács, no Lukács de 1935, que revê em chave otimista o pessimismo da *Teoria do romance*, de 1914-1915, a reconciliação do mundo com o sentido aponta para uma nova épica, a da sociedade sem classes, supostamente já em vias de materialização no “realismo socialista” renunciado pelo heroísmo positivo de *A mãe*, de Górkí); se o fizermos, ou seja, se adotarmos um enfoque dialógico-bakhtiniano, que reconheça “a coexistência, na literatura, de fenômenos profundamente anacrônicos, o que complica ao extremo o processo histórico-literário” (“Formas do tempo e do cronotopo no romance”), então *Iracema* (1856), de José de Alencar, surgirá como uma opção na série literária não-preexcluída (nem sancionável pejorativamente) pelo fatalismo linear-evolutivo daquela primeira leitura escatológica.

### Recepção constelar

Alencar recebeu (“receptionou”) a série literária, representada pela “escola francesa”, de maneira global: constelar como ocorre na contemplação do céu homogêneo, feito na realidade de diferentes distâncias astronômico-estelares (valho-me aqui da metáfora de Jauss, que retoma a idéia de Kracauer, da impossibilidade de uma “história geral” capaz de reintegrar unitária e coerentemente a “história evêntica”, donde decorre a “coexistência do simultâneo e do não-simultâneo” no horizonte de recepção). Leitor “promíscuo” (a expressão é de Araripe Jr.), Alencar leu Balzac antes de Chateaubriand e de Victor Hugo, nos seus tentames de passar dos textos de Fénelon e Voltaire aos dos “modernos”, segundo ele próprio relata de maneira espontânea, recapitulando seus anos de formação, seu aprendizado *naif* de escritor, em *Como e por que sou romancista* (1873). Se não lhe era possível responder à “boa forma” do romance realista balzaquiano, àquilo que Lukács chamou “a forma da virilidade amadurecida”; se não lhe era dado encontrar uma forma brasileira para o romance da “desilusão” enquanto epopéia burguesa do mundo desprovido de sentido (*Lucíola* e *Senhora* são suas tentativas mais bem-sucedidas para enfrentar as relações existenciais reificadas pelo dinheiro, encontrando na mulher objetificada o *pharmakós* por excelência: a prostituta forçada, cuja vindita é o desenfreio de Eros; a mulher financista, que vence o homem com seus próprios meios e o prende numa rede ambígua de poder e sedução despótica), outro foi o seu movimento mais consequente (como resultado esteticamente ponderável) no tabuleiro da série literária; seu espaço mais coerente de liberdade abriu-se segundo a linha de menor resistência do ideológico, aquela que melhor lhe permitia exercer sua factividade romanesca

**HAROLDO DE CAMPOS** é poeta, tradutor e ensaísta. Seus livros de poesia mais recentes são *Galáxias* (Editora Ex-Libris) e *A educação dos cinco sentidos* (Editora Brasiliense).

\* Este texto, concluído em dezembro de 1981, teve sua reflexão iniciada na Universidade do Texas em Austin; uma primeira versão do mesmo, sem as notas, foi estampada no *Jornal da Tarde*, São Paulo, a 2 de janeiro de 1982.

(tão fecunda em obras, tão parca em realizações efetivamente duradouras): o recuo arqueográfico para a pré-história do romance burguês, para aquém da épica, para o fundo ritual do mito e da lenda, a pré-história folclórica do romanesco, o UR-EPOS.

### Utopia regressiva ou revolução filológica?

Não se tratava de uma mera "utopia regressiva", porque nesse arco de retorno, nessa volta imaginária às origens, havia um conteúdo concreto, travado, em termos da práxis literária do tempo: desde logo, o problema de fundar uma língua literária nacional, tópico particular de uma demanda mais ampla, a pesquisa da "forma de expressão", que tão importante e persistente seria para o escritor brasileiro (como Antonio Candido o sustenta em seu estudo de 1943 sobre o "raiar" de Clarice Lispector, trabalho polêmico, onde a atualidade da questão se repropõe em pleno momento do romance pós-modernista, contra o bastidor dos regionalistas da década de 30). Criar uma nova expressão era criar liberdade, e a baliza negativa dessa liberdade estava justamente no purismo vernacular português. Se alguma vez o político conservador e ex-ministro da Justiça do Império (1868-70) se proclama subversivo é quando assume a acusação, que lhe é movida por Pinheiro Chagas, de "insurreição contra a gramática de nossa língua comum", quando considera que a "revolução filológica" que lhe atribui o crítico luso é "irresistível e fatal", funda-se no "espírito popular" e "há de ser larga e profunda, como a imensidade dos mares que separa os dois mundos a que pertencemos". Seu pós-escrito à 2ª ed. de *Iracema* (outubro de 1870), como, antes, a "Carta ao Dr. Jaguaribe", que serve de posfácio à 1ª ed., é, quase tanto como os "Manifestos modernistas" de Oswald, uma peça aguerrida de combate poético e de reivindicação de liberdade de invenção. Alencar verbera o "terror pânico do galicismo", a "tacanhanha avareza" daqueles puristas lusófilos que "defendem o seu português quinhentista, aliás a adolescência, como um jardim das Hespérides, onde não pode penetrar um termo ou frase profana" (Assim, relida a distância, a ironia alencariana tem um matiz pré-freudiano, quando surpreende, na repressão ao "estranho", um gesto pubertário – de *puberté difficile* –, de defesa adolescente contra a mácula prazerosa no texto...). O autor de *Iracema* proclama a influência dos escritores na transformação do código da língua, recusando-se a ver na gramática um cânon imutável, "padrão inalterável, a que o escritor se há de submeter rigorosamente". Argumenta: "Cotejem-se as regras atuais das línguas modernas com as regras que predominavam no período da formação dessas línguas, e se conhecerá a transformação por que passaram todas sob a ação dos poetas e prosadores". Defende o caldeamento polilíngüe como forma de vivificação do português do Brasil: "Cumpra não esquecer que o filho do Novo Mundo recebe as tradições das raças indígenas e vive ao contacto de quase todas as raças civilizadas que aportam a suas plagas trazidas pela imigração. Em Portugal, o estrangeiro perdido no meio de uma população condensada pouca influência exerce sobre os costumes do povo: no Brasil, ao contrário, o estrangeiro é um veículo de novas idéias e um elemento da civilização nacional. Os operários da transformação de nossas línguas são esses representantes de tantas raças, desde a saxônica até a africana, que fazem neste solo exuberante amálgama do sangue, das tradições e das línguas".

### O hibridismo e a operação tradutora

Estudando as origens do romance como um "híbrido" de linguagem, M. Bakhtin escreve: "A prosa romanesca européia nasce e se elabora num processo de tradução livre (transformação) das obras de outrem" (processo que, segundo esclarece, pode incluir a "translação" de versos épicos em prosa). E acrescenta: "Os embriões da prosa romanesca aparecem num mundo plurilíngüe e polifônico, na época helenística, na Roma imperial e na ocasião da desintegração e da queda da centralização ideológica da Igreja medieval. Do mesmo modo, nos tempos novos, a floreação do romance está sempre relacionada com a decomposição dos sistemas verbais ideológicos estáveis e, em contraparte, relaciona-se com o reforço e a intencionalização do plurilíngüismo, tanto nos limites do próprio dialeto literário como fora dele" ("Sobre o discurso no romance").

Elegendo o "cronotopo" fabular de raiz folclórica, *Iracema* recua para a pré-história do *epos*: articula-se como um "mito de origem", exposto, do ponto de vista estrutural, em termos de raconto simbólico de aventuras e matizado de momentos idílico-pastorais (Brito Broca falou em "verdadeiras pastorais, em que há muito de conto de fada", referindo-se a essa fase da produção alencariana, na qual *Iracema*, a meu ver, é o único texto verdadeiramente exponencial). Nesse sentido, pode ser descrita como uma obra "monológica" (próxima do "monologismo épico"), elaborada em modo "sério-estético" (a "carnavalização" desse paradigma se dá em *Macunaíma*, onde a fábula se deixa transvestir de farsa, assumindo o "modo paródico"). Todavia, é no plano do significante –

1 "Por um como pressentimento do passado, semelhante à profecia de Vieira, penso que o Brasil é o berço da humanidade; e que o Adão da Bíblia, o homem vermelho feito de argila, foi o tronco dessa raça americana, que supõe degeneração das outras, quando, ao contrário, é a sua estirpe comum." Cf. "José de Alencar", Araripe Jr. (in *Obra crítica*. Rio de Janeiro, MEC/Casa de Rui Barbosa, 1958, vol. I, p. 239, n. 110). Trata-se de excerto de um artigo de Alencar sobre o homem pré-histórico, publicado pouco antes da morte do romancista. Observe-se que a metáfora antropológico-etimológica remonta ao hebraico, idioma onde *adam* significa "homem", feito de barro segundo a Bíblia; *adamá*, "terra", e *adom*, correlatamente, quer dizer "vermelho", "cor de terra". Ver *Theologisches Wörterbuch zum Alt Testament*, organizado por G. J. Botterweck e H. Ringgren, Stuttgart, Verlag W. Kohlhammer, 1973, vol. I, p. 82; *Lexicon hebraicum et aramaicum veteris Testamenti*, organizado por F. Zorell S. J., Roma, Pontificium Institutum Biblicum, 1968 (Reeditio photomecânica), pp. 12-14.

2 Alguns espíritos tacanhos, contemporâneos ou pósteros, acusaram o autor de *Iracema* de "plagiário" de modelos europeus. A proposição é vazia de conteúdo, para quem entenda a literatura como permanente diálogo intertextual, onde o problema da "originalidade" não se reduz à mera resenha passiva de fontes e influências. Alencar, "tradutor criativo", transgrediu o paradigma de *Atala* em mais de um sentido. No lingüístico, ao invés de civilizar a linguagem indígena, como se propõe fazer Chateaubriand, busca tupinizar o português. No ideológico (religioso e ético), *Atala*, mestiça, filha de um espanhol, revela-se cristã. Apaixonada pelo índio Chacta, prefere envenenar-se, para não quebrar o juramento de virgindade e de consagração a Deus feito à mãe agonizante. Com *Iracema*, tudo se dá com sinal trocado. A virgem de Tupã viola o interdito da tribo e se deixa possuir por Martim, possibilitando que este lhe arrebatasse o licor sagrado da jurema, com o qual o jovem guerreiro português se "drega" e, assim, amortece as restrições de seu código de conduta cavalheiresco e cristão. Seguindo seus impulsos naturais, a virgem 'abajara vai aninhar-se nos braços do amado, consumando-se a entrega/posse no transe do sonho. Seduzida/seducida, violada/violadora, a "virgem do sertão" é comparável, na expressão de C. Proença, à "lana que se enrosca, erótica e amorosa, no tronco altaneiro que é Martim". A "condição selvagem"

plano que, segundo penso, vendo-o da perspectiva operacional da "função poética", deve ser entendido de modo abrangente, envolvendo tanto a "forma da expressão" como a "forma do conteúdo" –, é nesse plano do significante, justamente, que o texto da "lenda" alencariana se deixa atravessar de "polifonismo", na acepção bakhtiniana. A intervenção da linguagem "em estado selvagem", apresentada como programa para uma tomada de consciência crítica do fazer poético brasileiro, rompe o estatuto do "monologismo épico". Marca-se também aqui um momento de "romantização do epos" "via" linguagem, enquanto reeducação do poeta brasileiro através do aprendizado do "estado da natureza" "via" escritura tupinizada. É este o momento de "provocação experimental" (Bakhtin) em *Iracema*, que a reprojeta no futuro, resgatando-a dos arcanos do "distanciamento épico" onde a inscrevera Alencar com traço augural, fascinado pela recuperação da "infância histórica" do brasileiro (um tema capaz de provocar "uma eterna instigação", como o próprio Marx o reconhece referindo-se àquelas "crianças normais" que os gregos teriam sido...). Nesse plano, Alencar se comporta como um tradutor que aspirasse à radicalidade, "estranhando" o português canônico e "verocêntrico" – língua da dominação da ex-metrópole – ao influxo do paradigma tupi, por ele idealizado como uma língua edênica, de nomeação adâmica, em estado de primariedade icônica, auroral. O autor de *Iracema*, aliás, acabará por exprimir que vê em Adão, "homem vermelho", de argila, o pai da "raça americana"<sup>(1)</sup>.

É o próprio Alencar quem se apresenta como tradutor virtual, ao expor o seu projeto de "experiência em prosa" (também definido, enquanto livro, como "ensaio" ou "mostra", onde se achará "poesia inteiramente brasileira, haurida na língua dos selvagens"). Diz o romancista, enunciando o seu programa: "Sem dúvida que o poeta brasileiro tem de traduzir em sua língua as idéias, embora rudes e grosseiras, dos Índios; mas nessa tradução está a grande dificuldade; é preciso que a língua civilizada se molde quanto possa à singeleza primitiva da língua bárbara; e não represente as imagens e pensamentos indígenas senão por termos e frases que ao leitor pareçam naturais na boca dos selvagens. O conhecimento da língua indígena é o melhor critério para a nacionalidade da literatura. Ele nos dá não só o verdadeiro estilo, como as imagens poéticas do selvagem, os modos de seu pensamento, as tendências de seu espírito, e até as menores peculiaridades de sua vida. É nessa fonte que deve beber o poeta brasileiro; é dela que há de sair o verdadeiro poema nacional, tal como eu o imagino" ("Carta ao Dr. Jaguaribe", op. cit.).

Nessa linha de concepção, a operação tradutora acaba sendo, irresistivelmente, uma *razzia* "barbarizante", que arruína a pureza do idioma dominante, civilizado, dobrando-o à "fantasia etimológica" (a fórmula é de Cavalcanti Proença) da "expressão selvagem". Alencar afasta-se de Chateaubriand, que, em *Atala*, professara usar com parcimônia o *style indien*, temeroso de que seu relato virasse algo tão incompreensível para o leitor como o "hebreu"<sup>(2)</sup>. Ao invés, o autor de *Iracema*, intuitivamente, por uma tática de "nativismo" de combate em que o "verossímil" é um outro nome para o "realismo" edênico da linguagem entendida como "vera-efigie" do homem no "estado da natureza", aproxima-se, antecipadoramente, de uma idéia de tradução como "estranhamento" do idioma vernáculo, uma idéia que implica a exposição da língua do tradutor "ao impulso violento que vem da língua estrangeira" (este o preceito da tradução "como forma", defendido modernamente por Walter Benjamin, como apoio em Rudolf Pannwitz). Seu tupi até certo ponto "inventado" (pelo menos tendo em conta o que diz Mattoso Câmara Jr. sobre a estrutura dessa língua, cientificamente descrita e "desromantizada")<sup>(3)</sup> resulta numa enxertia heteroglôssica sobre o português: prolifera em metáforas desencapsuladas a partir de semantemas aglutinados; desdobra-se em símiles que reproduzem, icasticamente, a pressuposta concreção do mundo primitivo. Na "ficção" historiográfica de nosso romantismo indianista, pode-se dizer que o tupi alencariano representou, à maneira de imaginosa "contrafação" escritural, o "Poema ossiânico" que nos faltava, a indiciar, como "suplemento" estranhante (extra-vagante) a rasura da "origem" promovida pela repressividade da cultura colonizadora (lembre-se, neste passo, a tese de Joaquim Norberto, sublinhada como sintoma de radicalidade por Antonio Candido, da presumida "existência de uma literatura indígena, autenticamente nossa, que, a não ter sido sufocada maliciosamente pelo colonizador, teria desempenhado o papel formador que coube à portuguesa...").

### Da metáfora fônica ao estilo de períodos destacados

Ao inventar o seu tupi como dispositivo estético, Alencar constituiu uma imagem da sua prosódia, do seu ritmo, da sua fonia. Isto tem sido objeto de muitos estudos, e desde logo acha-se assinalado em Cavalcanti Proença: "É claro, pois, que Alencar encontrou no tupi, não só a sonoridade vocálica de sua predileção, mas a língua plástica e sensorial, rica de onomatopéias...". Mais adiante, o mesmo autor registra: "E algumas das virtudes da língua tupi se transmitem ao idioma dos civilizados, principalmente a suavidade prosódica, com vogais descansadas e lentas, alheias

de *Iracema* liberou o Conselheiro Alencar de suas inibições conservadoras e dos preconceitos de sua época, permitindo-lhe criar uma figura feminina capaz de iniciativa amorosa e realização sexual, em lugar de uma submissa e obstinada pucela freirática. Lucíola, nesse sentido, é a contraparte de *Iracema*, na obra alencariana. Como a selvagem, a prostituta é também um ser de exceção, à margem das normas, livre: só que, enquanto a primeira é espontânea e inocente nos seus arroubs, a segunda é dividida. Já observou Dante Moreira Leite: em *Lucíola*, Alencar coloca, na mesma mulher, as duas imagens femininas da época: a virgem pura e a cortesã. Essas duas mulheres (Maria e Lúcia), embora reunidas, são pessoas diferentes: Maria é a alma, Lúcia é o corpo". *Iracema*, portanto, radicaliza e subverte *Atala*: Alencar vai mais longe que Chateaubriand. (A "cristianização" do fim de *Atala*, para Michel Butor, representaria a primeira etapa do esforço paulatino de Chateaubriand por "desnaturar" um livro – *Les Natchez* – que, "na origem era um grito de indignação contra sua pátria e sua religião..."). Se o livro-poema alencariano nos parece hoje um "romance-rosa", convém lembrar que, à época, houve quem visse nele (em particular na cena da posse de *Iracema*) "a mais deslavada materialidade". O autor da censura é Franklin Távora, por sinal considerado precursor do "naturalismo" brasileiro... A reação moralista do futuro autor de *O cabeloira* coincide, aliás, com a que tivera D. Pedro II diante de *Lucíola*, ao estranhar o feito "tão ilicenciosamente realista" do livro do Conselheiro Alencar. Entatizei esses aspectos "transgressores" de *Iracema* em relação a *Atala* no breve texto de apresentação que escrevi, em julho de 1985, quando da nova tradução francesa, por Inês Oséki-Dépre, da obra-prima do romancista cearense (*Iracema, l'églogue du Ceará*, Alinéa/UNESCO, Aix-en-Provence, 1985). Meu texto foi estampado em *Impressions du sud*, Aix-en-Provence, n. 11, janeiro de 1986, sob o título *Iracéma: une archéologie d'avant-garde*, juntamente com a resenha de Lilliana Giraudon, *Erotisme de langue*.

3 "Da natureza das línguas indígenas", J. Mattoso Câmara Jr., in *Revista de Letras*, FFLCH de Assis, vol. 3, pp. 20-21. Mattoso não se refere explicitamente a Alencar, mas verbosa e tecnicamente "ingênua e simplista" para a depreciação da etimologia das palavras tupis, de que o autor de *Iracema* foi praticamente convicto. Restrições diretas e pomenorizadas ao romancista encontram-se em *José de Alencar/O tupinista segundo as notas do romance Iracema*, por Frederico G. Edelweiss, Salvador, Centro de Estudos Balanos, UFB, publicação nº 87, 30.11.1979. Lê-se à p. 13 desse trabalho: "Ora, com tais recursos precários e falazes a ninguém é dado alinhar com genuínos termos tupis, únicas formas aceitáveis no ambiente das tribos não aculturadas, em cujo meio se desenrolam as cenas do romance *Iracema*, e que, por este motivo, já peca no título". Ficamos sabendo (p. 27) que *Eirembé* seria o composto onomástico apropriado, em lugar de *Iracema*... Esse dado é suficiente para avallarmos o abismo de incompreensão que se pode abrir entre a sisudez da pesquisa tupinológica, necessária e respeitável no plano científico em que se deve colocar, e a livre inventiva poética do tupinista-amador Alencar, quando o escrúpulo da primeira pretende "corrigir" o projeto estético da segunda.



Esta caricatura de José de Alencar saiu em *Mephistopheles* nº 8; Alencar é tratado aí como o "Quasímodo da literatura"

aos empurrões das consoantes". E conclui por frisar a "influência da língua indígena no ritmo de Alencar", falando da "música de Alencar" como de uma expressão "já tornada lugar comum literário". O que é menos óbvio, e não tem sido analisado, é o quanto essa pauta sonora idealizada (que se transforma em programa de revitalização diferenciadora do português no Brasil: "Todos os povos de gênio musical possuem uma língua sonora e abundante. O Brasil está nestas condições; a influência nacional já se faz sentir na pronúncia muito mais suave do nosso dialeto".) acabou por influenciar a tessitura "microtonal" (por assim dizer) de *Iracema*. Das equações de similitude no plano da "forma do conteúdo" (metáforas em termos genéricos, ou mais especificadamente "símbolos" comparativos), o passo imediato são as "metáforas fônicas" ou "parafonias" (os "anagramas" na acepção saussuriana do termo) que equacionam e magnetizam semanticamente figuras fônicas dispersas e redistribuídas no "plano da expressão". Se muita gente observou que a chave do romance-lenda é "criptográfica" (de Araripe Jr. a Wilson Martins e Silviano Santiago), será necessário ir mais longe, para perceber que *Iracema* não é apenas o criptograma "lábios de mel", verbetado no glossário alencariano de tupinismos, mas, ainda, que se deixa reconfigurar no texto em "criptofonia" subliminar (assim, por exemplo, o sintagma comparativo: "Mais rápida que a ema selvagem", diz o nome da virgem morena, quando lhe introduz a corrida ágil, à maneira de uma "metáfora fixa" homérica; ouça-se: RÁPIDA EMA / IRACEMA...).

A esse trabalho fônico, sempre dentro do paradigma tupinizante, corresponde a idéia do

"estilo" como "arte plástica" (ainda a propósito da influência da língua tupi sobre a imaginação alencariana, observa C. Proença: "Nela, a imaginação de Alencar acharia largos horizontes onde espraiar-se; e o traço visual de seu espírito só poderia estimular-se ao contato de uma linguagem que, por ser primitiva, era concreta por excelência.").

Daf decorre a oposição de Alencar ao "estilo conjuntivo", na polémica travada com Pinheiro Chagas ("No conceito do distinto literato, os nervos do estilo são as partículas, especialmente as conjunções, que teciam a frase dos autores clássicos, e serviam de elos à longa série de orações amontoadas em um só período. Para o meu gosto, porém, em vez de robustecer o estilo e dar-lhe vigor, essa acumulação de orações ligadas entre si por conjunções relaxa a frase, tornando o pensamento difuso e lânguido."). Ao estilo copulativo, que considera "abusivo" ("o emprego da copulativa para unir idéias distintas e orações completas é um abuso"). O autor de *Iracema* opõe o estilo de "períodos destacados", propondo a substituição daquele estilo conjuntivo ("tão alinhavado de conjunções") por uma "frase mais simples e concisa": a "separação dos períodos denota a sucessão e contraste" das "impressões várias", ao invés de tender para a "acumulação de cores", para o "pastiche grosseiro". O exemplo que Alencar exhibe no "Pós-escrito à segunda edição" de *Iracema*, da ocorrência desse "estilo de períodos destacados" nos próprios clássicos (descrição da ilha do Ceilão por Lucena), é um paradigma *ready-made* de "poesia pau-brasil", tal como Oswald a iria sistematizar nos seus recortes em "estilo montagem" dos anos heróicos do modernismo. Reescrevo-o parcialmente aqui, com as típicas "pausas" oswaldianas:

As pedreiras criam os mais finos rubis,  
safiras, olhos-de-gato e outra muita sorte de pedrarias.  
O mar, além de muito pescado, é, como já dissemos,  
um dos três tesouros das pérolas e aljófras do Oriente.

É a defesa da escritura assindética, princípio da sublevação da paratáxis contra a hipotáxis, no plano da informação estética, que começa a esboçar-se com o Alencar "tupinista". Essa defesa é apoiada por um argumento extraído da operação tradutora. Alencar, no mesmo "Pós-escrito", agindo como tradutor intertextual (intra-lingual), mostra como fazer para trasladar o estilo "antigo" no moderno. Apresenta um trecho da prosa clássica de Fr. Luís de Sousa, "vestido à moderna"; em seguida, traja "à antiga" (à moda clássica) um fragmento d'*O Guarani*. Nessa operação de re-escritura entendida, muito a propósito, como "transvestimento" (vestir, trajar), o que releva, na primeira demonstração, é a compactação do texto em menos orações (de oito para seis), a fim de torná-lo mais "conciso" e "terso"; na segunda, é o próprio "estilo de períodos destacados" (embrião da prosa sincopada modernista?) que se deixa manifestar. Tudo isto convergindo para o programa da "barbarização" estranhante: "é preciso que a língua civilizada se molde quanto possa à singeleza primitiva da língua bárbara". Um programa fundamentalmente de "tradução", como o soube ver bem Soares Amora: "Alencar não hesitou em tirar todo o partido das palavras indígenas, jogando com seus valores sonoros e seu conteúdo metafórico e simbólico, e em procurar, numa estrutura fraseológica portuguesa, com todos os seus recursos de eufonia, expressividade e impressividade, uma 'tradução', o mais fiel possível (do ponto de vista literário, bem entendido) do espírito da língua tupi. Não importa que as soluções encontradas por Alencar sejam válidas mais à luz da estética literária que da lingüística – o que importa é que seus achados resultaram perfeitos e responderam integralmente ao espírito, ao caráter e às intenções poéticas da obra". Só que a idéia de "fidelidade", reguladora na citação, pode ser agora repensada em termos benjaminianos de "fidelidade à redação de uma forma": a forma semiótica do tupi esteticamente idealizada como língua adâmica, que levaria o autor de *Iracema* à transgressão hibridizante do português canônico. A etapa mais radical desse projeto heteroglôssico será levada a cabo por Guimarães Rosa, em "Meu tio, o lauretê", verdadeira ultimação da "revolução filológica" de *Iracema*, onde a virgem selvagem que corria ágil nas matas do Ipu, e depois amamenta seu filho com o leite dos seios sangrados pelos filhotes da irara, reencarna-se numa "tigresa" real, a canguçu-fêmea Maria-Maria, cobiçada com zelos de macho pelo onzeiro-onça Tonho Tigreiro, que ruga e esturra em tupi... Um olho lexicográfico poderá descobrir o nome "Jaguetê", verbetado como "o grande devorador", numa nota alencariana; um amador de consonâncias fônicas poderá encontrar um eco de "Moacir", o "filho do sofrimento" – numa certa linha possível de interpretação, o próprio texto híbrido engendrado e "doado" por Alencar, na sua tentativa, enfatizada por Araripe Jr., de decifrar o enigma da origem ("... decifrá-lo, dar-lhe forma, e, de vago, reduzi-lo a concreto...") – no apelo final, "Remuaci" (amigo, meio irmão), do índio-onça estertorante...

### A recusa à forma epigonal da épica

Na concepção de André Jolles, *Mythos* e *Logos* coexistem "oximorosamente". A vontade de conhecer por "esclarecimento", orientada para o objeto e suas relações, que aspira a julga-

mentos universalmente válidos, se desdobra numa outra "disposição mental", da qual resulta o "mito": forma capaz de criar o universo, as coisas e suas relações, através de uma interrogação e de uma resposta, e que se baseia não no conteúdo de verdade, mas na "profecia verdadeira" (Jolles sublinha que, em alemão, *fragen*, perguntar, vem da raiz *fréh*, envolvendo ainda as acepções de *forschen*, desejar, buscar, e *fordern*, exigir). A esse questionar humano, que se traduz num desejo e numa demanda, o universo, segundo Jolles, responde como uma "forma", o mito, cujo portador é o "símbolo".

O gesto alencariano de retorno ao UR-EPOS (à retomada do *epos* impossível na era burguesa, por um romancista brasileiro incapaz, por seu turno, de escrever com coerência a "prosa do mundo" moldada na forma "forte" e no paradigma de "verdade" do realismo balzaquiano) se deu por esse modo paramitológico de "decifração verdadeira", através do recurso à estrutura fabular, haurida pela mediação do folclore e da tradição oral. Lembre-se que Alencar, ao tratar do argumento histórico de *Iracema* – a que chama "lenda", e não "romance histórico" quando sistematiza o conjunto de sua obra – aponta a "tradição oral" como "fonte importante da história, e às vezes a mais pura e verdadeira." C. Proença assinala: "A obra de Alencar tem raízes embebidas no folclore; daí a estrutura dos contos populares se projeta fortemente em sua efabulação. Alguns de seus personagens podem receber, como nas histórias do Trancoso, vagas denominações – *um moço muito pobre, um rei, o índio, a bruxa*" (Daí o equívoco dos que buscam uma indagação psicológica em *Iracema*: seria como que perguntar pelo aprofundamento psicológico da Helena homérica ou da heróina de um "conto maravilhoso"...).

Fazendo a sua opção "regressiva" na série literária disponível (o exemplo de *Atala* à vista, convivendo, no espaço literário dialógico da coexistência do não-simultâneo, com a obra de Balzac, falecido em 1850, e cuja desaparecimento deixou um vazio de expectativa quanto ao futuro da forma do romance junto ao público francês, segundo observa Jauss, louvando-se no testemunho de Baudelaire), Alencar, no espaço literário brasileiro, provocou, ao mesmo tempo, um momento antecipador e produtivo. Seu movimento foi regressivo/progressivo, se considerarmos o que vem depois (a "prosa do 'como'", de Pompéia e Clarice Lispector, por um lado; a "carnavalização" macunafônica, em modo paródico-antropofágico, por outro; a radicalização "tupinizante", dentro da vertente "sério-estética", no "Iauaretê" de Rosa, num terceiro tempo).

O poema épico de molde camoniano, gasto por sucessivas diluições epigonais, da *Prosopopéia* de curto fôlego ao *Caramuru* e à *A Confederação dos Tamoios* (para nos limitarmos ao âmbito brasileiro), havia-se exaurido na série literária, como padrão intertextual dotado de eficácia, sem que disto se dessem conta, entre nós, os próprios poetas. Alexandre Herculano, depondo sobre a recém-publicada *A confederação dos tamoios* (1856), a pedido de D. Pedro II, mecenas do autor, já indigita essa caducidade da epopéia como forma: "Nenhum dos sumos poetas contemporâneos, Goethe, Byron, Manzoni, Hugo, Lamartine, Garret, tentou, que eu saiba, a epopéia. É que os seus altíssimos instintos poéticos lhes revelaram que o cometimento seria mais que árduo, seria impossível. A epopéia humana, que já não era do século passado (deu-nos tristes documentos disso o gênio de Voltaire), menos é deste século. O passado ainda tinha as cóleras do filosofismo: este olha para tudo o que é heróico e soberano com o frio desdém da indiferença e do ceticismo".

Alencar, intuitivamente, caminha para a rejeição da forma epigonal, neoclássica, do *epos* em poesia, levado pelo mesmo impulso de recusa ao "português de Corte", em que, segundo objeta, fora escrito o poema de Magalhães ("um belo assunto que, realçado pela grandeza de uma raça infeliz, e pelas cenas da natureza esplêndida de nossa terra, dava tema para uma

São numerosas as caricaturas de Alencar no seu período de atuação política, parlamentar e ministerial, que foi de 1860 a 1870; esta apareceu no *Mequetrefe*, de 3 de outubro de 1874, a respeito da "Questão Guarany"

Cortesia SBD/Letras



ca, do *epos* em poesia, levado pelo mesmo impulso de recusa ao "português de Corte", em que, segundo objeta, fora escrito o poema de Magalhães ("um belo assunto que, realçado pela grandeza de uma raça infeliz, e pelas cenas da natureza esplêndida de nossa terra, dava tema para uma

divina epopéia' se fosse escrito por Dante"). Afirma na polêmica movida contra a camonhada do vate áulico: "Se algum dia fosse poeta e quisesse cantar a minha terra e as suas belezas, se quisesse compor um poema nacional, pediria a Deus que me fizesse esquecer por um momento as minhas idéias de homem civilizado". Esse "esquecimento", embora ainda nutrido no sonho de escrever "um poema", deu *Iracema*. Aí, para captar o "pensamento selvagem" (esta expressão, que hoje nos soa à Lévi-Strauss, está na "Carta ao Dr. Jaguaribe"), o escritor se decide por uma "experiência em prosa". Alencar parece estar reunindo, num mesmo propósito programático, os dois móveis (ou as duas pontas) de sua polêmica: por um lado, a necessidade de "barbarizar" (leia-se "tupinizar") o português para submetê-lo aos "modos do pensamento" indígena, e assim, graças a uma operação tradutora conduzida no plano do significante, chegar às fontes lingüísticas de que sairia o "verdadeiro poema nacional"; por outro, aquele sentimento, não completamente formulado em termos de programa, mas percebido fortemente em termos de rejeição de uma forma gasta, que o faz, primeiro, investir contra a *A Confederação*, e mais tarde, no "postfácio" a *Iracema*, ressaltar o que entende por grandeza de Gonçalves Dias, mediante uma crítica à "linguagem clássica" da tentativa gonçalvina (outra mais!) de "epopéia brasileira" (*Os timbiras*, 1857): "Gonçalves Dias é o poeta nacional por excelência; ninguém lhe disputa na opulência da imaginação, no fino labor do verso, no conhecimento da natureza brasileira e dos costumes selvagens. Em suas poesias americanas, aproveitou muito das mais lindas tradições indígenas; e em seu poema não concluído *d'Os timbiras*, propõe-se a descrever a epopéia brasileira. Entretanto, os selvagens de seu poema falam uma linguagem clássica (...); eles exprimem idéias próprias do homem civilizado, e que não é verossímil tivessem no estado da natureza". A inadequação da linguagem gonçalvina, resolvida por Alencar, no plano expressional, por um dispositivo de tradução radical, estranhante (não importa se filologicamente "falso", idealizado, quanto à sua concepção do tupi), deu lugar a uma outra solução formal, complementar, esta para solucionar um impasse tipológico: aceder ao poema pelo caminho da prosa. Ditou-a o fracasso da retomada do *epos* em forma versificada (e modelada inevitavelmente em Camões, ainda quando em versos brancos), seja nos inconclusos *Timbiras* de Gonçalves Dias, "o poeta nacional por excelência", seja no voo canhestro da *A Confederação dos tamoios*, bafejada pelo renitente favor imperial. Reconfirmou-a a práxis escritural do próprio Alencar: o fracasso de seu projeto pessoal de épica, intentado em 1863: "Cometi a imprudência quando escrevia algumas cartas sobre *A confederação dos tamoios* de dizer: 'as tradições dos indígenas dão matéria para um grande poema que talvez algum dia alguém apresente sem ruído nem aparato, como modesto fruto de suas vigílias.' Tanto bastou para que supusessem que o escritor se referia a si, e tinha já em mão o poema; várias pessoas perguntaram-me por ele. Meteu-me isto em brios literários; sem calcular das forças mínimas para empresa tão grande, que assoberbou dois ilustres poetas, tracei o plano da obra e a comecei com tal vigor que a levei quase de um fôlego ao quarto canto. Esse fôlego susteve-se cerca de cinco meses, mas amorteceu..."

Nem tudo isto se deu sem profundas vacilações. A idéia da passagem do verso para a prosa envolve, para Alencar, como para o Chateaubriand de *Atala*, que o inspira em certa medida, um traço de "rebaixamento", de "degradação" (No prefácio à 1ª ed. de *Atala*, depois de definir o seu livro: *C'est une sorte de poème*, Chateaubriand se apressa em esclarecer, através de uma nota: "Num tempo em que tudo está pervertido em matéria de literatura, sinto-me obrigado a advertir que, se me sirvo aqui da palavra Poema, é porque não sei como fazer-me entender de outro modo. Não sou um desses bárbaros, que confundem a prosa e o verso. O poeta, digam o que quiserem, é sempre o homem por excelência; volumes inteiros de prosa descritiva não valem cinquenta belos versos de Homero, Virgílio ou Racine."). Alencar, por seu turno, ao renunciar à épica iniciada e em plena expansão ("livro, onde estão ainda incubados e estarão cerca de dois mil versos heróicos"), o faz mediante um "álibi", uma astúcia da reflexão teórica, que invoca a possível recepção incompreensiva do poema em elaboração como argumento decisivo para o abandono da empreitada: o verso acresceria a dificuldade do projeto, tornando mais complexa a tarefa de amoldamento do português ao "pensamento selvagem". A "experiência em prosa" funcionaria como um primeiro passo, um "teste" para a obra começada em versos ("Por outro lado conhecer-se-ia o efeito que havia de ter o verso pelo efeito que tivesse a prosa."). A consolação da poesia perdida (e fnvia) pela prosa viável se consuma nessa declaração de intenções: "Se o público leitor gostar dessa forma literária, que me parece ter algum atrativo, então se fará um esforço para levar a cabo o começado poema, embora o verso tenha perdido muito de seu primitivo encanto" (Caso contrário – acrescenta o poeta irredento – 80 versos inacabados seriam relegados à "gaveta dos papéis velhos", como "reliquias autobiográficas"; isto é, se a incompreensão do público fizesse o autor se desenganar de mais esse "gênero de literatura."). Ocorre que, embora não tenha encontrado desde logo sucesso junto ao público (ver nesse sentido o testemunho de Machado de Assis, em 1866,

referindo-se a *Iracema* como "obra do futuro"), a "experiência em prosa", o poema vicário ("ensaio" ou "mostra") de Alencar suplementou e rasurou ao mesmo tempo, no ânimo do escritor, sua inaptidão vocacional para a épica versificada. Esta lhe deixa um penoso saldo de "dois mil versos heróicos", que lhe parece, nos intervalos de lucidez autocrítica, inferior, pela vulgaridade e monotonia, a "quanta prosa charra" tenha ele "estendido sobre o papel"; em momentos de menos rigor, o "álibi" ardiloso recrudescer, tingindo de contrafeita soberbia, e ele o formula então como receio de perder inutilmente o tempo "a fazer versos para caboclos", variante daquela mesma justificativa, conforme a qual urgia abandonar o projeto de "escrever um poema que devia alongar-se", para assim evitar "o risco de não ser entendido". Nesta segunda linha de auto-explicação, o projeto "selvagem" é punido pela "má-consciência" civilizada. O respiro épico do poema (o molde camoniano está implícito) não se coaduna com o "pensamento selvagem": os "versos para caboclos" arriscariam não encontrar audiência suficientemente solerte para discernir o "escrópulo d'ouro fino" (...) "desentranhado da profunda camada, onde dorme uma raça extinta"; uma audiência capaz de preferir, "às imagens em voga", as "flores agrestes da poesia brasileira", "a imagem ou pensamento" tão fatigosamente "esmerilhados" pelo autor; enfim, de reconhecer a validade estética da operação tradutora, hibridizante, da língua civilizada nos moldes da língua bárbara, ousada pelo poeta-prosador no momento de radicalidade que governa esse mesmo projeto. (Araújo Jr., em seu livro de 1882 sobre Alencar, captou bem a "sensação estranha" que *Iracema* despertava, dando-lhe um "tom inimitável": "Não é um canto aborígene; mas também um europeu não seria capaz de escrevê-lo. É um produto inteiramente crioulo". E ressalta o "fato da intraduzibilidade" – uma característica geralmente atribuída à poesia – como a "prova mais evidente" do "caráter original" dessa prosa, resultante, por sua vez, como vimos, de uma operação de tradução, no sentido lato do termo...).

### O maior poeta indianista

Quaisquer que sejam as fraturas *post-festum* em que se divida o romancista Alencar, enquanto sujeito reflexionante, confrontando-se com a experiência de *Iracema*, a verdade é que a deslocação do projeto épico, do verso epigonal para a prosa "inimitável", resolveu o acaso vocacional em necessidade morfológica (e o movimento regressivo em progressivo): da inibição ou incompetência versegatória nasce a proposta de uma nova "forma literária", erigida sobre a exaustão de um modelo obsoleto ("O verso pela sua dignidade e nobreza não comporta certa flexibilidade de expressão, que entretanto não vai mal à prosa a mais elevada. A elasticidade da frase permitiria então que se empregassem com mais clareza as imagens indígenas, de modo a não passarem despercebidas."). *Iracema*, o poema-substitutivo, o "canto sem metro" na "rude toada" do "pensamento selvagem" ("Quem não pode ilustrar a terra natal, canta as suas lendas, sem metro, na rude toada de seus antigos filhos"), corrói e erode a "nobreza" da épica em versos propriamente dita, que só sairá do limbo autobiográfico para a museografia póstuma das páginas especializadas. *Os filhos de Tupã* (1863), em versos decassilábicos, planejados para XII Cantos, são o bordador sem lustre dessa apetência frustrada para o épico "dignificado", em moldes tradicionais. O estado diamantário dessa pulsão (a metáfora aqui não é mallarmiana, mas alencariana: "A natureza sofre a influência da poderosa irradiação tropical, que produz o diamante e o gênio"), agora retificada em seu curso ou inflexão, se manifesta em *Iracema* (1865). Graças a uma espécie de mutação cristalográfica, que resulta da torção do poema frustrado na prosa surpreendente. Da crisálida minaz onde larvam dois milheiros de decassílabos em estado potencial de proliferação épica, emerge um livrinho de 33 capítulos sintéticos, uma prosa de metáforas "desaglutinadas" e "períodos destacados", em ritmo de tupi imaginário. Aqui Alencar, o prosador de destinação, supera os poetas de eleição, a começar do próprio Gonçalves Dias.

Parafrazeando o que disse Walter Benjamin sobre o Romantismo Alemão ("Die Idee der Poesie ist die Prosa"), poderia eu dizer que a idéia de poesia do Romantismo Indianista brasileiro foi a prosa. Numa Escola em que a poesia dava o tom, a prosa deu a forma (o "método", explícita Benjamin). Jakobson reparou, falando de Púchkin e Liérmontov, de Maiakóvski e Pasternak, nos momentos respectivos da literatura russa, que em períodos de epigonismo prosaico, de repetição de modelos clássicos, o sopro renovador, precursor de rumos insuspeitados, costuma vir da prosa de exceção dos poetas. Talvez, neste nosso caso brasileiro, estejamos diante de uma hipótese simetricamente oposta. O maior poeta indianista (o único plenamente legível hoje, se não pensarmos no Indianismo às avessas de Sousa Andrade) foi um prosador: José de Alencar. Não é novidade. Augusto Meyer (num ensaio pioneiro, em que se rebela contra a leitura empobrecedora de Alencar pelo padrão estrito do realismo) já havia observado: "Bastaria *Iracema* para consagrá-lo o maior criador da prosa romântica, na língua portuguesa, e o maior poeta indianista".