

A CONSTRUÇÃO LITERÁRIA E OS SABERES HISTÓRICOS E CULTURAIS EM IRACEMA, DE JOSÉ DE ALENCAR, NA RECEPÇÃO DE FRANKLIN TÁVORAVALDECI REZENDE BORGES¹ *

José de Alencar, no prólogo da primeira edição de *Iracema*, escreveu ao amigo Dr. Jaguaribe sobre o volume que lhe havia endereçado de imprevisto da Corte. Remeteu às “reminiscências da infância avivadas recentemente” pela viagem que fizera ao Ceará; afirmou que “O livro é cearense”, que fora lá imaginado e “depois vazado no coração cheio das recordações vivazes de uma imaginação virgem”; ponderou que “quem não pode ilustrar a terra natal, canta as suas lendas, sem metro, na rude toada de seus antigos filhos”. Em seguida, interrompendo a carta, prometendo a ela retornar no fim do livro, apresentou o “argumento histórico da lenda” e indicou que “em notas especiais” apontaria “alguns outros subsídios recebidos dos cronistas do tempo”, mas que cabia ainda fazer uma observação a respeito da “tradição oral” que considerava “uma fonte importante da história, e às vezes a mais pura e verdadeira”. Julgando que tais esclarecimentos eram necessários para que não o censurassem “de infiel à verdade histórica” remeteu ainda às *Memórias Diárias*, como “autoridade, além de contemporânea, testemunhal” sobre a trajetória duvidosa de A. Felipe Camarão. Fez menção a obras, crônicas, cartas publicadas na imprensa da Corte, que afirmavam ou problematizavam questões presentes no texto. Por fim, ao término do livro, após as 127 notas explicativas acerca dos assuntos tratados na lenda, retomou sua conversa com o político conterrâneo contando-lhe como e por que escreveu *Iracema*. Avaliando que “o conhecimento da língua indígena” era “o melhor critério para a nacionalidade da literatura”, visto que não só oferece “o verdadeiro estilo”, como ainda “as imagens poéticas do selvagem, os modos de seu pensamento, as tendências de seu espírito, e até as menores particularidades de sua vida”, reafirmou que o assunto fora achado em 1848, quando reviu sua terra natal e teve “a ideia de aproveitar suas lendas e tradições em alguma obra literária”. Assim o livro era “uma experiência em prosa”, “um ensaio ou antes mostra” de suas ideias a respeito da produção da literatura nacional (ALENCAR, 1964: 1063-5, 1122-5).

*Dr. em História pela PUC/SP, professor do Departamento de História e Ciências Sociais da UFG/CAC e do Programa de Mestrado em Estudos da Linguagens, do Departamento de Letras da UFG/CAC. Trabalho realizado com apoio CNPq, Bolsa Produtividade. Apoio FAPEG para participar do XXVII Simpósio Nacional de História. valdecirezborges@yahoo.com.br.

Portanto, a obra agrega e relaciona representações culturais de práticas cotidianas oriundas das tradições orais, das memórias, das histórias e das culturas brasileiras no esforço de produção de uma identidade nacional por meio da literatura, sendo por isso considerada um “monumento” que celebra a nação e mito de origem das sociedades cearense, brasileira e americana. De tal forma, busca-se, neste artigo, ater-se à recepção crítica da obra referida abordando os aspectos acima mencionados, por meio das cartas de Franklin Távora presentes na revista *Questões do Dia*, de 1871.

Em 1871, José de Alencar, na Câmara dos Deputados e na imprensa da Corte, fez campanha tenaz contra o visconde de Rio Branco e a tudo que ele propôs, como o projeto de liberdade ao ventre escravo, o qual o Imperador o incumbira de apresentar. Na fase mais aguda das discussões, por volta de meados do ano, fora criada a revista semanal *Questões do dia*, coordenada pelo imigrante português José Feliciano de Castilho, seu fundador e amigo de D. Pedro II, que recebeu, ainda, a colaboração de várias outras penas, dentre elas, a de Franklin Távora. Eles teceram observações políticas e literárias acerca da atuação de Alencar e o fizeram na intenção clara de desqualificá-lo a serviço do gabinete de 7 de março.

Suas colaborações vieram à público sob pseudônimos, expediente comum na imprensa brasileira do período. Castilho assinava com o codinome de Cincinato e Távora com o de Semprônio. O próprio Alencar usou vários pseudônimos, como Ig., G.M, Erasmo e Sênio. Em 1870, por exemplo, decretou o início de uma “outra idade de autor” _ a “velhice literária” _ , adotando “o pseudônimo de Sênio”. Os ressentimentos com a política e o confronto entre grupos reverberavam na sua escrita literária e na recepção de sua obra (ALENCAR, 1965: 120-1). O mal-estar advinha, sobretudo, da esfera da política imperial. Em janeiro, deixara a pasta de ministro da Justiça candidatando-se ao Senado, sendo eleito em primeiro lugar, mas D. Pedro III vetou seu nome, e ele retornou à Câmara dos Deputados em oposição ferrenha ao Imperador, tornando-se “inimigo do rei” (LIRA NETO, 2006: 295).

O debate na revista repassava as visões sobre o Brasil ou a legitimidade das representações tecidas sobre a nação na literatura, problematizando as formas como o romance construía imagens do país em diálogo com a tradição oral, a historiografia e outros saberes, como a etnografia e etnologia. Foram publicados 50 fascículos da revista, entre 1871 e 1872, os quais, em seguida, foram reunidos em livro, em três tomos. Provavelmente, o fato de Alencar ter ironizado o parecer da comissão avaliadora do projeto do ventre livre, que ele e

outros acreditavam ser redigido por Castilho, tenha colaborado para que o crítico reunisse os artigos que vinha publicando no *Jornal do Comércio*, dando início à *Questão do Dia*. Considerando que “o nobre disputante”, decidira esmagá-lo no parlamento, mandou bala contra o literato e o político na imprensa (MARTINS, 2011:10; CASTILHO, 1871:31).

Para Alencar, no Parlamento, em 05 de agosto, o Ministério procurava eliminar sua atuação política, suscitando uma “corte de escritores anônimos”, incumbidos não de refutar suas ideias, mas de atacar a sua pessoa, lançando-lhe injúrias e insultos. O Governo chamara “em seu auxílio uma pena estrangeira para coadjuvá-lo nos seus trabalhos parlamentares, para discutir os negócios políticos do País”, a qual se arrogava o direito de insultar e “deprimir caracteres políticos desse País”, por vingança (ALENCAR, 1977: 629-32, 640, 643).

A partir do quinto fascículo a revista passou a conter uma seção literária para analisar as obras de Sênio e Távora iniciou sua colaboração atendo-se a *O gaúcho*. Se Castilho é apontado como aquele que dava um ranço de além-mar às acusações, a presença de Távora é considerada como fruto de um caso pessoal. O jovem escritor romântico, iniciante na literatura, mandara ao conterrâneo ilustre, o manuscrito de *Índios do Jaguaribe*, forjado na esteira de *O guarani*, e como o parecer demorava e começara a correr o comentário de que o “mestre” havia dito que “esses índios precisam de ser descasacados”, sentiu-se magoado filiando-se nas hostes inimigas, passando de admirador a atacante ou “detrator”(RODRIGUES, 2001: 136-7; MENENEZES, 1997:299 ; MAGALHÃES JR, 1977:295).

É nesse contexto e com a intenção de conhecer mais detidamente o teor da recepção crítica de Alencar por Távora sobre *Iracema* e de explicitar o campo de forças e de tensões nas quais emergiu que nos debruçamos sobre esses escritos. Atentamos à discussão sobre as representações de práticas culturais cotidianas dos indígenas e às relações entre história, literatura e os saberes recolhidos da tradição oral, de memórias e outras fontes a respeito da vida dos selvagens como os escritos de literatos, viajantes, cronistas e militares.

Esse debate polêmico marcou a cidade das letras brasileira oitocentista e entrou para nossa história da literatura ainda no século XIX. Para Veríssimo, em 1908, a atitude de Távora fora má, era insubordinação dos jovens ante os consagrados e uma “macaqueação” das rebeliões literárias europeias.

Acaso mais por espírito de insubordinação dos escritores novéis contra os consagrados, que por justificadas razões, foi dos que insurgiram contra a hegemonia literária de Alencar. [...] tal insurreição [...] era apenas uma

macaqueação de idênticas rebeliões nos centros literários europeus. [...] Ainda banindo da literatura e da vida, como devem ser, quaisquer estreitas prevenções nacionais, de todo impertinentes na ordem intelectual, essa obra de Franklin Távora, aliás apreciável como crítica e como estilo, era uma má ação. Fossem quais fossem os defeitos de Alencar, não eram tais que o desclassificassem do posto que ocupava nas nossas letras. (VERÍSSIMO, 1954: 268-9).

Já Melo afirmou: “É uma campanha de desmoralização e descrédito [...] É crítica soez, feita a retalhos. Castilho é o tipo do caturra, gramaticóide estreito, exsudando latim e erudição clássica por todos os poros, arvorando-se em mestre de bom gosto” (MELO, 1948: 12).

Candido, afastando a poeira da polêmica para fixar seu conteúdo crítico, declarou:

[...] os motivos principais de Távora eram a tomada de posição contra um certo tipo de literatura [...] representam o início da fase final do Romantismo, quando já se ia aspirando a um incremento da observação e a superação do estilo poético na ficção. [...] As suas considerações constituem o primeiro sinal, no Brasil, de apelo ao sentido documentário das obras que versam a realidade presente. A sua atitude (ressalvadas deformações ocasionais devidas ao interesse polêmico) é coerente e compressiva. (CANDIDO, 1969: 366).

Para Almeida, a crítica de Távora marca o início de uma trajetória “que leva do pleno domínio da imaginação romântica à observação cientificista dos naturalistas” (ALMEIDA, 1999: 85). Já Martins pondera que

se, por um lado, as críticas a Alencar apontam para o esgotamento de alguns ideais românticos, por outro, as Cartas permanecem fiéis a essa estética, filiação perceptível tanto na defesa da existência de uma literatura nacional autônoma, fundada sobre a cor local, quanto na concepção do romance como gênero edificante, que visa à beleza ideal e à educação dos leitores. Em alguns aspectos, como nas questões da mistura de gênero e do uso de neologismos, a posição de Távora representa um verdadeiro recuo com relação aos elementos mais inovadores do romance alencariano. (MARTINS, 2011: 32-3).

Távora, “apesar de politicamente progressista”, era “esteticamente conservador, o oposto de Alencar” e foi “um crítico contundente, por vezes, injusto, mas em todo caso, um escritor”, que explorou “habilmente a polêmica como meio de conquistar a atenção dos leitores e de se autopromover”, como era comum no período. (MARTINS, 2011: 33-4).

Rumando à busca do entendimento da constituição de tais estudos críticos de Távora cabe-nos lembrar que o romance, lançado em 1865 com críticas positivas de Machado de Assis, em 1866, e do português Manuel Pinheiro Chagas, em 1867, recebia sua segunda edição naquele ano. Nesse contexto, foi que Távora voltou sua atenção para a obra.

Nas cartas de Távora sobre a produção literária de Alencar, o crítico debruçou-se primeiro sobre *O Gaúcho*, escrevendo 8 missivas entre 14 de setembro e 15 de outubro de 1871. Em seguida, focou *Iracema*, atentando para as relações entre literatura, cultura e

história. Ao longo de 14 cartas, publicadas entre 8 de dezembro de 1871 a 15 de fevereiro de 1872, negou as honrarias recebidas por *Iracema*, questionou o lugar que a obra e o autor ocupavam na literatura brasileira, os dotes de Alencar como grande literato, atacando seu idealismo e acusando-o de pouco conhecer a realidade que representava. Para ele, *O Gaúcho* era a marca maior de sua decadência, mas esta já se podia notar em *Iracema*: aquele caráter esquisito e criação fantástica. (SEMPRÔNIO, 1871: 69-70).

Távora tomou como guia inicial de sua leitura a “Carta ao Dr. Jaguaribe”, presente no fim de *Iracema*. Destacou que a obra tinha a pretensão de realizar o tipo da poesia brasileira, da literatura nacional, colhida na língua dos selvagens, mas questionou se era esta a “poesia eminentemente brasileira, oferecida como padrão de beleza e de verdade?” A “obra modelo” da poesia nacional afastava-se da realidade e cultura dos povos representados pela vazão da subjetividade do escritor. Deveria ser simples, singela, enérgica, expressar bravura, ser espontânea, não combinar múltiplos fatos, ser aparatosa, vaidosa, tendo feição e requebro de uma poesia flácida e feminina, forçada e medida a compasso, opressora. Para ele a figura humana da lenda não poderia “ser o selvagem brasileiro” com sua linguagem, masculinidade e seus sentimentos. Lamentou as imagens produzidas sobre o Brasil e de seus habitantes, pois adulteradas, desfigurava os homens da selva e não os elevava; aqueles, da “personificação do arrojo, da petulância, do ardimento”, tresandavam a efeminação e a moleza, sendo a negação completa da conhecida e tradicional gentileza. (SEMPRÔNIO, 1871: 70-1).

Para Távora, o livro era um império de vícios e impropriedades, mas mesmo assim, Alencar era considerado chefe da literatura nacional e um gênio: “talvez, porque cria a torto e a direito” visões e vocábulos, diz. Pintor louco, caricatural, que emprega neologismos que desvirtuavam a língua portuguesa, um “inovador”, adorado, mas “triste inovador” com suas criações híbridas, mistura de gêneros, como o fantástico em narrativa de costumes. Autor de criações grotescas, idealizadas, artificiais, que não moralizavam e nem tiravam cópia exata da sociedade. As deformidades eram fruto da imaginação, que deveria reproduzir fielmente o colhido dos “fenômenos da vida”, restrita à observação e à memória, imitação. Assim condenava a afluência subjetividade romântica alencariana. (SEMPRÔNIO, 1871: 88-90; MARTINS, 2011: 17-8, 21, 25).

Alencar estava Sênio, suas faculdades criadoras embotadas e corrompidas. O *Guarani* não tinha irmão; *Iracema* era uma decepção esmagadora. Citando trechos da crítica de

Manuel Pinheiro Chagas sobre Alencar e a literatura brasileira (CHAGAS, 1867: 212-224), enfocou as interfaces entre literatura, povo, observação e história, as relações entre literatura e cultura nacional; as tradições, as crenças, as dores e os júbilos como constituintes da alma na nação e da poesia nacional. Deveria “o realizador do tipo da literatura *propriamente brasileira*” estudá-las ao vivo, se não desaparecidas ou decaídas, ou “se voltasse para a história e para o estudo dos mestres” sobre o índio colonial, daí apanhando a expressão complexa e fiel deste. (SEMPRÔNIO, 1871: 91-2).

Távora negou que Alencar possuísse primazia ou louros na produção nacional de temática indígena, apontando e enaltecendo antecessores como Santa Rita Durão, Basílio da Gama, Gonçalves Dias e Gonçalves Magalhães, dos quais se afastara. Ambicioso, vaidoso e presunçoso, Alencar rompia com essa tradição, negava-os como modelos, seus caminhos e procedimentos, sendo escritor de gabinete, “improvisador”. Problematizou a ideia alencariana sobre o conhecimento da língua indígena como primordial na produção da literatura nacional, dizendo não ver esse saber no livro. Literato de escritório, não penetrara as tribos, nem tivera contato com os índios, não considerava as obras dos predecessores e não fiava nos dicionários, vendo-os como imperfeitos e espúrios. Do gabinete, improvisava, adotando e oferecendo “como o verdadeiro padrão” uma “poesia pedantesca e difusa que se esparrama nas páginas da sua *Iracema*.” (SEMPRÔNIO, 1871: 92-3).

Távora, no campo de batalhas simbólicas, de lutas por uma forma de representar o Brasil como nação, criticou *Iracema* como romance de costume, “sem ter estudado a natureza nem os povos”, e a postura pretensiosa e vaidosa de Alencar alçado a alto pedestal. O livro não representava o ideal de poesia brasileira. As práticas culturais varonis e a forma de expressão, a grosseria dos sentidos dos selvagens, que faziam da guerra sua principal fonte de paixão, opunham-se à idealização e não podia ter aquela “expressão de flacidez e de langor”. Desejos ardentes, tumultuosos, afetos desenfreados, prazeres lúbricos, sensações intensas e bravias, requeriam tradução em linguagem de outra pujança; a “forma de tal poesia” bebida na fonte dos selvagens “devia tender mais ao plástico, ao material do que a uma idealização que de modo nenhum cabe em semelhante natureza”. Assim continuava a cobrar veto à subjetividade do autor. (SEMPRÔNIO, 1871: 98-100).

O crítico, recorrendo às reflexões de Lubbock sobre estilo musical dos índios norte-americanos, remeteu-se às representações de festas e danças dos indígenas para tratar do

cunho específico da linguagem que representaria os selvagens brasileiros, como a monotonia e a varonilidade. Para ele Alencar desconsiderara a História, “o dizer dos historiadores” que legitimaria sua escritura. Ao desconsiderá-los, incorria em inverossimilhanças, como ao representar o povo selvagem como “frouxo e débil”. Remetendo ao historiador Simão de Vasconcelos e a literatos como Ferdinand Denis e Gonçalves Dias, que trataram do tom valente, grave e compassado dos cânticos e arengas dos selvagens, de suas valentias e feitos de guerra, da presença da música e da poesia em todos os momentos de suas vidas, cobrou o entrelaçar da linguagem com a vida cotidiana. Figueira, Laet, Vasconcelos e Du Montel ressaltavam tais caracteres. (SEMPRÔNIO, 1871: 100-1).

Devemos atentar, aqui, ao fato de Alencar ter chamado *Iracema* de “lenda” por aproveitar as lendas e tradições indígenas de sua terra natal na elaboração da obra. Concordamos com Leal, ele misturou, no enredo fabular, literatura e história numa escrita dada na perspectiva do *como deveria ter sido* e não do *tal como seu deus*, defendida pelos historiadores cientificistas, traçando um panorama de um possível universo colonial, reiventando o tempo dos primeiros contatos interétnicos. Pela ficcionalização, conferiu movimento e cor às lendas e tradições de sua terra natal, às narrativas colhidas nos cronistas coloniais, transcendendo a estática dos documentos históricos e retratando as práticas culturais cotidianas e a mentalidades de um passado distante num viés historiográfico muito peculiar. (ALENCAR, 1964: 1061; LEAL, 2012: 60).

Para Távora, a poesia deveria exprimir com vigor e bravura, de acordo com os primitivos patriarcas da poesia brasílica, Basílio da Gama e Santa Rita Durão, dos quais transcreveu versos e estâncias ao ponderar sobre a linguagem, que não se deturpava, nem se abastardava. Recortou versos de Gonçalves Dias destacando a “pujança de ideia e galhardia de linguagem”; enaltecendo uma poesia sobre a natureza virgem, com cores mais apropriadas, sem “exageração, o mínimo desvaire no quadro”, numa pintura verossímil. *Iracema* era o oposto a tudo isso; pura exageração, com imagens que se atropelam, esbanjamento de imaginação, ficando longe da verdade na forma deles falar. (SEMPRÔNIO, 1871: 102, 104-5).

Távora refutou as ideias de Pinheiro Chagas, que elogiara Alencar pela escrita de *Iracema* e atribuía-lhe honrarias. A seu ver, Chagas desconhecia a realidade brasileira, os intelectuais e suas ações: uns penetravam a natureza e acessavam a cultura dos índios,

produzindo poesia forte e farta; Alencar, do salão da corte, era artificial, postiço. Assim contestava que *Iracema* fosse “filha da terra”. (SEMPRÔNIO, 1871: 115-6).

O crítico reforçou sua oposição ao tipo de poesia de *Iracema*, na qual tudo fora inventado arbitrariamente, sem se ater às lições dos historiadores e dos mestres da literatura brasileira que já a haviam inaugurado. A poesia de Alencar era invenção, como queria inventar uma língua, natureza humana e inanimada, ao avesso. A poesia de um povo não se inventa ao arbítrio e o tipo de *Iracema* é pura ficção. Alencar errara ao interpretar a marca local, imaginava e fantasiava, trazendo prejuízos à literatura brasileira. Seu “desacerto” era “contrapor a verdade à ficção da sua fantasia”. (SEMPRÔNIO, 1871: 116-7).

Conforme Távora, Alencar criticava as obras de temática indígena, afirmando que não realizavam a poesia nacional como lhe aparecia no estudo da vida dos selvagens brasileiros, mas caíra nos mesmos erros. Dizia que muitas abusavam de termos indígenas acumulados, que quebravam a harmonia da língua portuguesa e perturbavam a inteligência; que outras eram primorosas no estilo e ricas nas imagens, mas não possuíam certa rudez ingênua de pensamento e expressão da linguagem dos índios. Porém fazia o mesmo. Desconsiderou a língua portuguesa e não satisfez o cobrado a outros autores. *Iracema* era uma “tentativa” que “abortou”. Távora observou que Chagas afirmara que, pela primeira vez, apareciam os índios falando sua linguagem, sendo descritos com toque de Cooper, e imprimia-se o cunho nacional em obra brasileira, mas o livro possuía vários defeitos de linguagem, “banzeira e esmorecida”, cheia de “demasia de arte”; de descrição dos selvagens com “tintas da afetação”; da natureza subvertida em “cores postiças, fugazes e precárias”. (SEMPRÔNIO, 1871: 120).

Távora, se referindo à questão dos sentimentos índios, da constituição fisiológica da personagem, da descrição das batalhas e da figura do guerreiro, considerou que tudo era equívoco. “A linguagem dos gigantes das selvas primitivas é qual se fora a de degenerados pigmeus_ pálida e fria, sem alentos, nem vibração”. “O amor da índia é um amor chorão, enervado, piegas.” Sua constituição “fisiológica tem alguma coisa de inane, que repugna à organização desabrochada em pleno trópico”. Nas batalhas, “o desmoronamento do gênio é completo, desperta compaixão. [...] O guerreiro é poltrão e mole”, sem “investida eloquente do ânimo”. E nesse caminho ia tudo mais. Para ele, Chagas, apesar do seu extenso olhar crítico, andara errado. (SEMPRÔNIO, 1871: 120-2).

O censor, explicitando seu método crítico, de transcrever trechos de Alencar e de outros escritores, para afirmar que são superiores (MARTINS, 1977: 372) aos de *Iracema*, trasladou um capítulo de combate entre índios contrapondo-o às descrições de embates em G. Dias. Atendo-se à afirmação de que Martim Soares Moreno era da cidade de Natal, levantou dúvidas, pois vozes autorizadas, de Southey, Lisboa, Constâncio, Pompeu e outros, diziam ao contrário. Segundo ele, eram “tais e tantos os testemunhos autorizados neste sentido”, que tornava difícil recusar-lhes fé, mas Alencar os contrariava por gostar da “invenção”, de “novidades”, inclusive de “nova história”. (SEMPRÔNIO, 1871: 129-30).

O crítico, remetendo-se a um campo de batalhas dos pitiguaras, a pugnas gigantescas entre hordas inimigas, e, transcrevendo cenas de *Iracema*, afirmou com ironia que “muito levianos eram os historiadores da conquista” que os descreveu como bravos e encarniçados, quando não passavam de pequenos guerreiros, de “Tabajaras de uma figa, covardes” (SEMPRÔNIO, 1871:131, 133-4). Alencar não vira o original daquilo que representava. O livro pouco expressava o cunho nacional, inclusive nos animais selvagens mencionados. O autor, equivocadamente, debruçava-se sobre o ordinário e o ridículo, reproduzia tudo quanto se achava na natureza, nos costumes do povo, os preconceitos e as fragilidades da raça, incorrendo em atentados contra a estética. A poesia deveria engrandecer todos os caracteres e tudo ia “ao inverso na *Iracema*”, que não era amostra de poesia de nacional nem épica, pois “a entendeu _ vã e factícia _ J. de Alencar”. (SEMPRÔNIO, 1871: 161-4).

Távora problematizou, ainda, os dados e as datas apresentados na trajetória do personagem de fundo histórico Martim Soares Moreno. Em confronto com textos de historiadores, afirmou que eram inverossímeis. Questionando, levantou hipóteses de que Alencar poderia citar, a seu favor, J. F. Lisboa, que substanciou os mais acreditados historiadores, para defender sua produção. Porém, a seu ver, isso não aliviava a situação do romancista. (SEMPRÔNIO, 1871: 188-191). Exigia-lhe fidelidade ao real, concebendo o verossímil como conformidade à realidade ou à história e contrapunha a trama a dados diferentes dos apresentados por Alencar em seu argumento histórico e nas notas, avaliando-a como inverossímil e impossível. Cobrava explicações e considerou que “esse chefe da nossa literatura” parecia pretender “os louros de chefe da nossa história”, reafirmando que a trajetória de Moreno era “impossível contra a razão” e “contra a natureza”. (MARTINS, 2011: 30; SEMPRÔNIO, 1871: 191-2). Sintetizou a questão dos aspectos históricos, ponderando:

“Parece-me haver provado, de modo irrecusável, carecer *Iracema* do vigor e brilho, que a genuína interpretação da história atribui à poesia indígena brasileira. [...] Provei, cotejando capítulos inteiros da obra [...] com extratos dos nossos primeiros modelos, que essa falta se lhe nota [...]” (SEMPRÔNIO, 1871: 229).

Para Távora, se Alencar tivera a intenção de assinalar essa poesia com o caráter das condições, circunstâncias e assuntos da vida selvagem, a questão da guerra era primordial, pois, para o historiador Laet, o povo Tupi “respirava guerra”. Logo, não se podia conceber como “o legítimo tipo de poesia” essa “forçada, imbele e moleirona, qual a da *Iracema*”. Alencar tratava “sem autoridade nem razão, a história, levando adiante o sacrilégio contra o legado que os tempos nos transmitiram” e a observação, em tudo devaneando. (SEMPRÔNIO, 1871: 229-30).

As descrições de cunho etnográfico e leituras etnológicas presentes na lenda, como na pintura de quadros de rituais variados (LEAL, 2012: 66,68), Távora as considerou equívocas ante as práticas culturais dos índios. Estranhou o constante uso que faz a índia das armas guerreiras, pois “desmentido pela história”; entre os Tupis, às mulheres não era lícito trazê-las. Para ele, Alencar não ignorava isso, mas não aceitava. Atacou a prática do beijo, defendendo “a crença de que, no puro estado selvagem, os nossos índios não conheciam o beijo, e que este lhes foi transportado e ensinado pelos colonizadores”. Questionou o pudor e o rubor atribuído à virgem índia, vendo-os como “generosa concessão do poeta”, pois, naquela sociedade, os instintos e sentimentos de honestidade feminina se gastavam desde as primeiras idades com a vida licenciosa e a prostituição das mulheres solteiras. Portanto, interrogou se teriam rubor, pejo; se poderiam “ter o que não tinham por essência da sua própria sociedade?”. A ideia de atributo moral não poderia ser recebida “sem quarentena”; era incompatível com o estado moral daquele povo, conforme Monalt, Cook e Gabriel Soares. O mesmo ocorria com o *rubor*, pois segundo Spix e Martius, os índios não sabiam o que era *corar*, só o sabendo com os europeus. (SEMPRÔNIO, 1871: 231-4).

Ainda no que refere à linguagem da obra, Távora destacou expressões de gentileza, vendo-as como “plantas exóticas” naquela cultura, pois refinadas, civilizadas, condenando-as pois artificial e impróprias na cultura indígena; pinçou “arranjos de frase, que se afiguram só próprios da linguagem polida” e de sociedade de outra ordem, como as expressões com sentidos figurados e o uso dos tropos, pois “o seu modo de exprimir-se havia de ser grosseiro,

rústico e simples”, conforme seu estado de embrutecimento intelectual e moral, como o “dizem todos os autores.” (SEMPRÔNIO, 1871: 246-7).

Com tais cobranças, Távora mantinha um olho nas promessas de Alencar, na “Carta do Dr. Jaguaribe”, e expurgava seus ressentimentos em relação ao “mestre”. Távora, pontuando frases que associavam Iracema à virgindade e que atribuíam sentidos que julgava não existir no contexto cultural dos índios, como do fabrico da bebida de Tupã, continuou a bater contra as inverossimilhanças, apoiando-se em G. Dias no que refere às tradições e costumes selvagens: “Inverossímil, porque a virgindade entre eles nunca foi sinal de distinção ou valia” e “a perda dela importasse opróbrio ou menosprezo”, e ainda porque, “se o fabrico da tisana da jurema era segredo de alta importância”, dele dependendo a autoridade e o prestígio do pajé, este não lho teria confiado à mulher. Era anomalia o pajé entregar a uma mulher o fabrico da bebida de Tupã. Logo, admirava ser Iracema “senhora dos segredos do sacerdote” e que a cabana deste fosse “acessível a profanos, estrangeiros, e até inimigos”, afastando-se dos historiadores, que assinalam “que incorria em *pena de morte* quem ousava penetrar na habitação do sacerdote de Tupã.” (SEMPRÔNIO, 1871: 247-9).

O crítico cobrava respeito à história ao lidar com fatos do campo do maravilhoso, como a astúcia e os interesses dos pajés em mantê-los em mistério, para impor seu poder à imaginação do povo. Na trama, eram desvendados, expostos e entregues a desconhecidos; os pajés “não cairiam em tamanha indiscrição, que importaria o suicídio de seu maravilhoso poder”. Alencar produziu “uma rude inversão” nos fatos culturais e históricos; apresentava operações estranhas aos estilos civis, religiosos e familiares dos bárbaros. Sua atitude demolia a história. (SEMPRÔNIO, 1871: 249-51).

Ironicamente, a preocupação de Alencar com a pesquisa, o estudo e o embasamento histórico e etnográfico, que levou a cabo e ficou expresso em vários comentários, em ensaios e notas do romance, acabou servindo de argumento contra ele, visto que indicava o desejo de erigir seu texto sobre a verdade documental e com base em diversos saberes existentes, inclusive populares. (MARTINS, 2011: 30).

Távora clamou ainda pela adequação de atitudes, sentimentos e valores com a história e a cultura dos indígenas na questão do uso de drogas e elixires alucinógenos. Duvidou que a “droga do gentio” exercesse influência no homem culto, só o fazendo na “imaginação dos selvagens, dada à exaltação e ao maravilhoso”, à “superstição grosseira”. Julgou

“inteiramente novo o mérito atribuído” à jurema _ “de fazer a pessoa fruir no sonho melhor do que na realidade” o que almejava, além de ver e reviver no passado, pois nunca ouvira “referir à beberagem da jurema outro mister que não fosse o de fazer ver no futuro.” Alencar afastava de novo do conhecido. (SEMPRÔNIO, 1871: 257-9, 261).

Outro aspecto abordado pelo censor refere-se ainda à teogonia tupi. O livro fala “de um bosque sagrado, de vasos de sacrifício, de virgem consagrada a Tupã, etc.”, mas, para Távora, esses elementos eram próprios de outras culturas, não havendo escritor conhecido que atestasse tais ritos entre os selvagens brasileiros. Problematizou: “onde foi, portanto, buscar o autor da *Iracema* esse bosque sagrado, essa virgem, espécie de sacerdotisa, etc.?” Na religião dos *Quíchuas*, dos *Incas* ou dos Galos? Perguntava, ainda se Alencar, como de costume, buscava oferecer-nos nova teoria sua sobre a origem de nossos índios com “esse mutilado arremedo da mitologia gala”, o que seria difícil justificar face ao estado da ciência. Assim, condenava as “transplantações exóticas”, dizendo: “*Iracema* neste ponto, como em outros, não passa de mero enxerto, filho de uma imaginação dada a arrojados que nada justifica” (SEMPRÔNIO, 1871: 261-6). Eram práticas dos Incas; os “cronistas não falam de tal instituição entre os autóctones brasileiros”, assim como da “qualificação de esposa do sol aplicada à lua”, quer era “propriamente da religião dos Incas”. (SEMPRÔNIO, 1871: 279-80).

Távora também assinalou a “má” compreensão do romancista do amor bárbaro, na linguagem e nas ações. “Alencar concebeu o amor bárbaro abaixo das forças da natureza e prejudicando usanças e reputações históricas, de subido valor.” Se a atuação de Irapuã como chefe fora questionada, o mesmo ocorreu com a do pajé pela falta de “desvelo pela defesa do rito”, “remisso e refratário, que não sabe exercer o seu ofício”, visto que, conforme G. Dias, os índios eram hospitaleiros com os estranhos, mas desconfiados, atentos à deslealdade ou traição. Porém, para o censor, nem a índia e nem o estrangeiro _ “profanador da liturgia sagrada” _ sofreram repressão. Se Alencar, como “entendedor da história”, era questionado, sua representação de Poti também o fora; era “falsa”, possuía “a feição burlesca da caricatura”, muito inferior “à grande figura” e seu “heroísmo” presente na história. (SEMPRÔNIO, 1871: 273-8).

Consideramos que Alencar preocupava-se com a “verdade histórica”, como bem expôs no “argumento histórico da lenda”, pelo qual buscou esclarecer alguns pontos para que não o censurassem de infiel a tal campo do conhecimento. Ele apresentou o processo colonizador

que irmanava portugueses e índios, os tipos, as personagens, a saber, Martim Soares Moreno e Antonio Felipe Camarão, o índio Poti, rememorando, pela história, certas passagens e acontecimentos, como aqueles ligados à luta portuguesa contra os holandeses, ainda que tais relações interétnicas tenham sido mais complexas que aquelas apresentadas. Na sua fabulação histórica, algumas considerações sobre seu método podem ser observadas: a preocupação com a censura de ser “infidel à verdade histórica”; o uso de documentos que validam argumentos e dão subsídios, a exemplo dos “cronistas do tempo” e das memórias, como as *Memórias diárias da guerra brasílica*, do Conde de Pernambuco; além do recurso à “tradição oral”, considerada, por ele, “uma importante fonte da história e às vezes a mais pura e verdadeira”. (ALENCAR, 1964: 1064-5; LEAL, 2012: 65-6). Porém, ainda assim, sua narrativa foi duramente problematizada.

Távora, ponderando sobre a língua indígena e os termos usados por Alencar, discordou também de muitas das etimologias atribuídas. Refletiu sobre as origens das palavras e suas corruptelas, questionando quem autorizava o escritor “a desprezar a etimologia que cabalmente as exprime para ir buscar outra, errônea, além do mais?” Acusou-o de falsear e mutilar a cultura indígena com combinações de termos e sílabas sem procedência histórica e muitas raízes de palavras ilegítimas. Contrapondo-as “as palavras de um historiador de notas”, via como estúpida “a pretensão do tal... que queria submeter todos estes nomes a uma escritura sua, inventando [...] uma ortografia selvagem”. Muitos vocábulos e sentidos atribuídos foram questionados, como os nomes de localidades, os quais, para o autor, eram de cunho original, mas, para Távora, já figuravam no *Glossário* e no *Ensaio Estatístico da Província do Ceará*, de Pompeu. Assim problematizou “o mau costume de improvisar” e os significados empregados: “A etimologia exata é a que vem no Glossário”, a qual Alencar não tinha “razão de desprezar”. Para Távora esses eram alguns problemas do livro, mas a mina era inesgotável e repleta de exemplos. (SEMPRÔNIO, 1871: 290-7).

No entanto, por mais que Távora pudesse ficar contrariado, *Iracema* é uma narrativa dotada de temporalidade histórica; inauguradora de uma temporalidade inexistente nos livros de História da época: o período pré-cabralino, que, mergulhado na penumbra, sobreviveu na luz lançada pela ficção, que desconstrói o paradigma instaurador da origem nacional com a data seminal de 1500, dotando de sentido o tempo anterior. (RAMOS, 2009: 78).

Concordamos com Pellogio, que Alencar, em sua ficção, no trabalho criterioso de sacar das crônicas históricas e da tradição oral os elementos básicos do passado colonial, a fim de que atuassem como pano de fundo na armação do romance, converteu fatos em representação literária, ao dramatizar a história, descrevendo cenas com tais acontecimentos. Por meio de sua imaginação, transfigurou a “verdade” na ficção, ligando diversos fragmentos encontrados nos livros de modo a fazer um quadro, sendo um historiador à sua maneira. Apropriou-se de uma cultura histórica, transcrevendo fontes para compor sua novela, dando-lhe uma base relativamente documental. Partindo dos documentos, interpretou, imaginou como deveria ter sido, e sua história é um conhecimento parcial da realidade em linguagem poética. Nela, o documental serve a uma nova realidade, estética. Se Alencar, por um lado, tratou de modo artístico o campo historiográfico, por outro, há, em seus romances, toda uma lógica de reconstrução imaginativa do passado, do “real”, e é justamente nesse ponto que história e literatura encontram terreno fértil, recorrendo uma à outra. Em Alencar, a história deve ser vista como objeto estético, no qual a imaginação reformula o pensar historiográfico, causando desconforto numa crítica tradicional ante o “inverossímil” presente em seus romances. (PELOGGIO, 2004: 83-5, 90).

Portanto, como Leal, avaliamos que *Iracema* revela uma perspectiva historiográfica bastante peculiar e intimamente ligada à estética nacionalista defendida pelo escritor ao se apropriar do passado em sua prosa poética, conforme sua maneira de ver e interpretar o ocorrido. Alencar munia-se de leituras de textos históricos e da tradição oral para produzir sua narrativa e implementou a prática da pesquisa e de incorporar na obra as fontes consultadas. Sua interpretação dos fatos processou a aproximação de tais leituras documentais, supostas expressões do *como foi*, com a realidade que buscava representar de forma poética rumando ao *como deve ter sido*. Assim, não se propôs escrever uma obra de história e expressou sua intenção claramente literária no subtítulo do livro, “Lenda do Ceará”, unindo história, poesia e mito em sua narrativa do processo de colonização, o qual foi apresentado de modo simplificado no argumento do livro. A ação da lenda está presa por fios tênues ao argumento histórico e na obra transparece a importância que o autor deu às questões etimológicas e etnológicas, às descrições e remissões etnográficas. Por meio das informações colhidas nos documentos e ouvidas em conversas, formatou sua interpretação do processo histórico da colonização e do contato entre etnias, pondo-se a edificar um mito do nascimento de um povo,

eternizando o evento. Porém, não há dúvida de que o recurso documental fica aquém da força da narrativa poética, sendo adequado analisar o livro como uma lenda. (LEAL, 2012: 60-9).

Por lenda é considerada toda narrativa em que o fato histórico se amplifica e se transforma sob o efeito da imaginação popular, ocorrendo, não raro, a dissipação da veracidade no decorrer do tempo, subsistindo a versão imaginária dos acontecidos. Embora a lenda distinga-se do mito, na medida em que este não deriva de acontecimentos e faz apelo ao sobrenatural (MOISÉS, 2004: 259), *Iracema*, que é fruto da síntese de gêneros literários variados, tem sido considerada como fábula de raiz folclórica, mito de origem, fundador da nacionalidade brasileira, o que julgo como procedente. Ao alegorizar o encontro entre o colonizador europeu e o índio, legitimando a posse da terra pelo invasor à custa do sacrifício indígena, o poema define nossas origens históricas, étnicas e sociológicas. Mito sacrificial que transforma a história em lenda ou mito e desobriga o escritor de ser fiel aos fatos históricos que envolvem o processo. Assim, *Iracema* tem sido lida como um mito fundador da nação, como uma narrativa de fundação do Ceará, que coincide com a da própria nação brasileira e até da sociedade americana, ao ter seu nome considerado como anagrama de América. (CAMILO, 2007: 171, 174-5, 177).

Távora, ao fazer sua leitura, buscou tomar o livro por epopeia, romance histórico e romance de costumes em forma pura, observando que não se adequava a tais gêneros e logo invalidando as críticas que emitia diretamente atreladas a essas categorias. Dessa maneira, não criticou aquilo que o livro era, mas o que não era. Em momento algum, considerou a indicação de Alencar de que a obra era uma lenda e que deveria ser analisada como tal, com base nos princípios que norteiam esse tipo de criação. Errou na crítica, que condenou a imaginação, a fantasia, impondo veto à subjetividade no texto literário. Mas, ainda assim, suas missivas, como lugares de memórias, expressam bem aquilo que grande parte dos estudiosos tem destacado; o confronto de gerações, o enfraquecimento do romantismo e o avanço da perspectiva científicista e documental na literatura, o impositivo controle da imaginação, a polêmica como forma de contestação e estratégia de inserção num dado campo social, que indica as divisões deste, as disputas por lugares, por prestígio e reconhecimento, que expressa o pertencimento a um grupo e uma hierarquização de nossa cidade das letras oitocentista.

Referências

ALENCAR, José de. Iracema. In: ALENCAR, José de. *Ficção completa e outros escritos*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1964, v. II, p. 1.061-1.136.

ALENCAR, José de. Como e por que sou romancista. In: ALENCAR, José de. *Ficção completa e outros escritos*. Rio de Janeiro: Companhia Aguilar, 1965, v. 1, p. 101-121.

ALENCAR, José de. *Discursos parlamentares de José de Alencar*. Brasília: Câmara dos Deputados, 1977.

ALMEIDA, José Maurício Gomes. *A tradição regionalista no romance brasileiro*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CAMILO, Vagner. Mito e história em Iracema: a recepção crítica mais recente. *Novos Estudos*, São Paulo, n. 78, p. 169-189, jul. 2007.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira (momentos decisivos)*. 3 ed. São Paulo: Martins, 1969. v. 2.

CHAGAS, Manuel Pinheiro. Literatura brasileira – José de Alencar. In: CHAGAS, Manuel Pinheiro. *Novos ensaios críticos*. Porto: Casa da viúva Moré, 1867, p. 212-224.

CHARTIER, Roger. *À beira da falésia: a história entre certezas e inquietude*. Porto Alegre: Ed. Universidade UFRGS, 2002.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: EdUNICAMP, 1990.

LEAL, Tito Barros. Iracema, para além das expectativas. Ficcionalização da História em José de Alencar. *Revista Brasileira de História e Ciências Sociais*, São Leopoldo, v. 4, n. 7, p. 60-71, jul. 2012.

LIRA NETO. *O inimigo do rei: uma biografia de José de Alencar...* São Paulo: Globo, 2006.

MAGALHAES JR, Raimundo. *José de Alencar e sua época*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira; Brasília: INL, 1977.

MARTINS, Wilson. *História da Inteligência Brasileira (1855-1877)*. São Paulo: Cultrix; EDUSP, 1977, v. 3.

MARTINS, Eduardo Vieira. Apresentação. In: TÁVORA, Franklin. *Cartas a Cincinato*. Campinas, Ed.UNICAMP, 2011, p. 9-37.

MELO, Gladstone Chaves de. Alencar e “A língua brasileira”. In: ALENCAR, José de. *Iracema*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1948, p. 1-109.

MOISES, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.

PELOGGIO, Marcelo. José de Alencar: um historiador à sua maneira. *Alea: estudos neolatinos*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 1, p. 81-95, jan/jun 2004.

RAMA, Angel. *A cidade das letras*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

RAMOS, Danielle Cristina Mendes Pereira. Memória e literatura: a poética da restauração em José de Alencar. *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, v. 41, p. 63-81, 2009.

RODRIGUES, Antonio Edmilson Martins. *José de Alencar: o poeta armado do século XIX*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2001.

ROMERO, Sílvio. *História da Literatura brasileira*. 7 ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1980.

SEMPRÔNIO [pseud.] TÁVORA, Franklin. Obras de José de Alencar – A Iracema. In: CINCINATO, Lucio Quinto. [pseud.] CASTILHO, José Feliciano de. (Coord.) *Questões do dia: observações políticas e literárias escritas por vários e coordenadas por Lucio Quinto Cincinato*. Rio de Janeiro: Typographia Imparcial, 1871, t. II, p. 68-71, 87-94, 97-106, 113-122, 129-139, 161-167, 188-192, 229-35, 246-251, 257-266, 273-80, 289-297.

VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira*. 3 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954.