



## NAÇÃO E INVENÇÃO

Lucia Helena\*

*Meu arquivo [...], por cautela vou prevenindo, não custou um ceitel aos cofres públicos, nem aspira à honra de ser comprado pelo governo do Sr. D. Pedro II, como está em voga desde a consciência até as leis, que tudo hoje se vende, por atacado ou a varejo, em códigos ou empreitadas.*

José de Alencar<sup>1</sup>

Edward Said afirma que, sem o imperialismo, não teria existido o romance europeu tal como o conhecemos (SAID, 1995, p. 108). Examinando, a partir desta premissa, a narrativa brasileira em expansão no século XIX, pode-se considerar que ela desenha uma forma estética e histórica na qual, em uma convergência nada fortuita, coexistem modelos romanescos de “autoridade social”, subjacentes à tendência imperialista.

Dito de outra forma, a reflexão sobre a literatura brasileira do século XIX pode apreender uma correlação entre a nação-estado, o texto literário e o império, o que nos permite empreender “*uma reflexão em torno da metáfora da casa como uma forma de representar [o nacional] por meio da escrita*”.<sup>2</sup>

Os estudos acerca do pós-colonialismo e da teoria da cultura, voltados a refletir sobre a questão da nacionalidade revelam como são problemáticas as relações entre a configuração do nacional e as múltiplas forças que tecem a dinâmica do imperialismo, tanto nas obras produzidas nas metrópoles quanto nas que surgiriam nas ex-colônias.

Os termos “império” e “imperialismo” designam, neste contexto, a prática, a teoria e as atitudes de um centro metropolitano que domina e governa um território longínquo,

enquanto o colonialismo, quase sempre uma conseqüência do imperialismo, significa “*a implantação de colônias em territórios distantes*” (SAID, 1995, p.40).

Concentrando-nos em três romances – *Iracema*, *O Guarani* e *Memórias póstumas de Brás Cubas* – podemos perceber que, dentre outros temas importantes, eles investigam e/ou questionam os processos de tematização da fundação do nacional, bem como examinam as relações entre os pactos de nacionalidade engendrados e a formulação de modelos de identidade cultural.

Alencar e Machado formulam duas imagens, diversas mas complementares do nacional, e implicam um diálogo produtivo com a condição pós-colonial brasileira, no panorama do século XIX. Acerca do assunto, retomo a reflexão de Edward Said:

*[...] chegaria a dizer que, sem império, não existe o romance europeu tal como o conhecemos e, na verdade, se estudarmos os impulsos que lhe deram origem, veremos a convergência nada fortuita entre, por um lado, os modelos de autoridade narrativa, constitutivos do romance e, por um lado, uma complexa configuração ideológica subjacente à tendência imperialista.* (SAID, 1995, p. 108. Grifo nosso)

\* Professora Titular da Universidade Federal Fluminense-UFF. Pesquisadora 1A do CNPq. Lucia Helena autorizou a publicação do capítulo 8 de seu livro *A Solidão Tropical: o Brasil de Alencar e da Modernidade* (2006), para compor o dossiê sobre José de Alencar, da Revista de Letras da UFC.

<sup>1</sup> Fragmento extraído do romance *O guaratujá* (ALENCAR, 1964, p. 888, v.II)

<sup>2</sup> Sobre o tema da casa correlacionado à nação, Jorge Fernandes da Silveira organizou um livro em que diversos autores tratam da “casa portuguesa” e de seu significado na literatura e na cultura de língua portuguesa. Cf. SILVEIRA, Jorge Fernandes da. (Org.) *A casa portu-*

O uso do tempo verbal - *chegaria* - indica a cautela de Said de não querer impor à reflexão um foco determinista. Por esta razão, importa considerar, na relação entre a forma romanesca, a sociedade e a ideologia que:

[...] a questão real é se pode de fato haver uma representação verdadeira de qualquer coisa, ou se todas as representações, porque são representações, implantam-se, primeiramente, na linguagem e depois na cultura, nas instituições e no ambiente político do representado. (SAID, 1995, p. 277).

Assim, ao voltar-se ao passado, em busca de uma “origem” do nacional, o romance indianista de Alencar “funda” uma paisagem, um marco aprazível a que nomeia “Brasil”, “origem”, “natureza”.<sup>3</sup> Todavia, esta origem é da ordem do discurso, o que permite que a “paisagem do discurso” e a realidade político-social conflitem, bem como permite cogitar que talvez estivessem em conflito a geografia e as formas de localização territorial do desejo e, além, a figuração do poder: o trono, à européia, num Estado não mais totalmente dinástico, embora não totalmente livre dele, e o estado nacional, que figura como utopia da liberdade a ser mimetizada nas forças da natureza.

Durante o século XIX, houve um modelo de sucesso, que deu corpo ao projeto americano de escrever a nação, tudo isso carregado no bojo dos processos de descolonização e da necessidade de implantar estruturas sociais estáveis que garantissem a formação de um Estado nacional.

Em *Foundational Fictions: The national romances of Latin America*<sup>4</sup>, Doris Sommer diz que o modelo foi desenvolvido por Cooper e que essa bem sucedida fórmula ter-se-ia espalhado pelas Américas.

Nela, o tratamento dado à temporalidade consistia em remover o cenário dos eventos da dimensão do presente para o passado, fixando-se a terra no limite entre a vida civilizada e a do selvagem, considerando-se que “o teatro da guerra pela posse do solo foi levado a cabo, uma levantando-se contra a outra, pelas tribos nativas da raça saxônia” (SOMMER, 1991, p. 56. Tradução nossa). A heroína desses relatos, além de uma metáfora da América, representaria um feminino não-histórico, simulacro da floresta virgem, ao mesmo tempo terra-mãe e consorte do patriarca fundador.

Estas formas narrativas teriam começado a surgir no continente americano como conseqüência do movimento de emancipação desencadeado por Napoleão em 1808 e significariam algo mais do que um entretenimento para os leitores: teriam desenvolvido uma fórmula narrativa cuja finalidade era resolver conflitos culturais contínuos, através da criação de um gênero híbrido que encontrou na “história

de amor” um forte aliado metafórico. Daí Sommer chamá-los de “national romances”.

Tais narrativas desempenharam a função compensatória de consolidar uma versão cultural que reorganizava antigos inimigos em aliados. Sommer busca explicar o tardio aparecimento desse tipo de ficção nas Américas - como é o caso, por exemplo, das narrativas histórico-indianistas de Alencar, *O Guarani* (1857), *Iracema* (1865) e *Ubirajara* (1872).

Como parte do desenvolvimento de um projeto de alcance cultural “pacificador”, essas narrativas seriam política e socialmente prematuras antes da segunda metade do século XIX, já que não eram propriamente ficções de emancipação, mas textos que buscavam aplacar contradições entre religiões, regiões e interesses econômicos distintos.

Uma vez emancipadas, as Américas necessitavam de “pais” civilizadores: “*patriarcas fundadores do comércio e da indústria, não guerreiros*”. (SOMMER, 1991, p. 14. Tradução nossa).

Os *national romances* contribuiriam para criar a expectativa de uma determinada organização das instituições públicas, incluindo-se aí a própria nação, enquanto Estado. Mas também cumpririam a função de substituir os “Estados dinásticos” por outras formas de organização social que, ainda que pudessem, como no Brasil, ter uma âncora monárquica, necessitavam de novas formas de investimento imaginário e cultural que permitissem substituir a hegemonia dinástica por novos vínculos entre o Estado e o nacional.

Interessante notar que este projeto surgido nas Américas ocorre simultaneamente com a consolidação, na Europa, de uma noção estática de identidade nacional, que se tornou uma espécie de “coração” do pensamento cultural durante a era do Imperialismo, segundo Edward Said, em *Cultura e Imperialismo*, de tal modo que o romance poderia ser considerado, no século XIX, um aliado europeu na construção do mundo liberal e de seus sustentáculos, como o voto, a educação e o sistema de assistência social.

O interesse da maneira pela qual Said aborda a questão reside no fato de que, se quase todos os estudiosos tratavam o imperialismo do ponto de vista político-econômico, ele propõe que a cultura e o imperialismo se articulam para além das batalhas da colonização, ao afirmar que “*as lutas da história não se restringem a soldados e canhões, mas abrangem também idéias, formas, imagens e representações*.” (SAID, 1995, p. 38). Com isso, mesmo que sua obra acentuasse algo já abordado por Todorov, em *A conquista da América*, Said apresentava a questão demarcando uma diferença de perspectiva, ao dizer que o imperialismo e o colonialismo, vistos como contraparte um do outro,

<sup>3</sup> SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui*. O narrador, a viagem. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 31.

<sup>4</sup> SOMMER, Doris. *Foundational fictions*. The national romances of Latin America. Berkeley: University of California Press, 1991. p. 55.



[...] são sustentados e talvez impelidos por potentes formações ideológicas que incluem a noção de que certos territórios e povos precisam e imploram pela dominação, bem como formas de conhecimento filiadas à dominação: o vocabulário da cultura imperial oitocentista clássica está repleto de palavras e conceitos como “raças servis” ou “inferiores”, “povos subordinados”, “dependência”, “expansão” e “autoridade”. (SAID, 1995, p. 40).

É dialogando com uma ideologia impregnada de preconceitos contra o selvagem e o colono, supervalorizando o colonizador como “o civilizado”, que essas narrativas da América, em seu projeto de formulação da nacionalidade, deixam-se penetrar por um conceito de identidade ainda de algum modo marcado pela tradição européia.

No que concerne a Alencar, o romancista acalenta ambicioso projeto de fundação do nacional, através do qual busca preencher o relativo vazio de estruturas sócio-políticas de nações ainda em embrião. Isto significa dizer que o projeto de independência que o romance de Alencar ratifica interconecta, como seus personagens indígenas, o autóctone (em que residiria a necessidade de gerar uma utopia da fundação e o conseqüente atestar de uma origem indígena remota) com uma figuração fantasmática desta mesma autoctonia, já que essa era focalizada, simultaneamente, tanto a partir de signos de um olhar europeu que a desqualificava, quanto a partir da valorização da nacionalidade em sua representação de cor local (diminuída pelo olhar europeu, enquanto *habitat* exótico, porque selvagem, primitivo, inferior, etc).

Este complexo projeto realiza-se, com plenitude, nos romances *O guarani*, *Iracema* e *Ubirajara*, obras que visam a desempenhar função reparadora no ameaçado tecido social, ao buscar estabelecer elos de consenso entre classes, raças e interesses hierarquicamente divergentes. A comunidade imaginada por Alencar insere-se no projeto de “escrever a América”, que se irradiava pelo continente. E o segue assumindo-lhe as contradições que estão subterraneamente sugeridas e, em alguns casos, já enunciadas com um nível de crítica pelo próprio Alencar, como adiante será visto.

Assim, se de um lado se pode continuar no já sabido e tão reiterado lugar-comum de que a personagem Iracema é anagrama de América, terra-mãe, consorte do pai fundador, pode-se, por outro lado, nela também ver a alegoria que representa, em sua “feição indígena”, um princípio passivo da cultura brasileira incapaz de gerar estruturas políticas e sociais aceitáveis pela sociedade imperial, ainda que Alencar a tivesse idealizado como a lenda-símbolo da autenticidade nacional.

Como símbolo (tomado à maneira de um usurpador, numa aproximação com o conceito de símbolo de Walter Benjamin) e, por outro lado, como alegoria, *Iracema* tanto oculta quanto revela as fraturas, ruínas e dissonâncias. Enquanto símbolo, reedita a duplicação entre a terra e o útero. Enquanto alegoria, remete à exclusão de uma raça. Contém

em si uma duplicidade: de um lado, repete ideal civilizador; de outro, recebe munição para questionar esse mesmo ideal que fundamentava o aviltamento da tradição indígena, o silêncio acerca do negro e um conceito de poder e uma concepção de Estado que não conseguiam desvencilhar-se dos rastros do autoritarismo colonizador.

Merece observação pontual o fato de que nas três narrativas indianistas de Alencar as personagens podem ser divididas entre as que são móveis (que, como Martim e Ceci gozam da liberdade de ir-e-vir em relação ao trânsito pelo espaço narrativo, podendo cruzar as fronteiras entre a selva e mundo urbano da ex-colônia e, até, da metrópole, como é o caso de Martim), e as que são fixas (ou seja, aquelas personagens que, mesmo podendo ir-e-vir dentro do espaço da floresta, ficam distantes do litoral e não ultrapassam a barreira interposta entre natureza e cultura, e entre selva e cidade, e que, portanto, não constroem o espaço, mas são por ele absorvidas).

Estas personagens (que parecem móveis mas são, no fundo, um obstáculo que se precisa fixar no interior da terra) se confundem, como Iracema e Peri, com o próprio espaço do que é autóctone - a terra nacional. E se desdobram na figuração do feminino, do espaço fechado, do interior de alguma coisa (a própria terra selvagem, útero abrindo-se e fechando-se e dobrando-se sobre si mesmo) ou, ainda, na figuração do masculino, criando um herói que acaba desclassificado, pois só pode ser livre na selva, uma vez que na cidade seria “*escravo dos escravos*”, como Peri, sobre quem, nas páginas finais de *O Guarani*, o narrador afirma:

*No meio de homens civilizados, era um índio ignorante, nascido de uma raça bárbara, a quem a civilização repelia e marcava o lugar de cativo. Embora para Cecília fosse um amigo, era apenas um amigo escravo.* (ALENCAR, 1964, v.2, pp. 261-262)

E acrescenta:

*Aqui, porém, todas as distinções desapareciam; o filho das matas, voltando ao seio de sua mãe, recobrava a liberdade; era o rei do deserto, o senhor das florestas, dominando pelo direito da força e da coragem.* (Idem, p. 262).

Na lógica interna do projeto de Alencar, resta a Peri e a Iracema, como foi abordado anteriormente, voltarem para dentro da mãe-terra. Mas não só. Lendo-se a questão de outro modo, e dentre outras interpretações, tem-se pelo menos mais dois níveis de cogitação sobre isso.

Por um lado, o narrador indica a consciência da extensão dos problemas da integração do autóctone com o outro. Por isto, quando a narrativa anuncia o nascimento do mestiço Moacir, traz à tona a discussão (ainda que de modo muito sutil) da rejeição do “não-branco” pela sociedade da época.

Por outro, ao identificar os personagens e o espaço (Iracema e Peri não têm lugar no litoral, enquanto Moacir



precisa atravessar as águas para tornar-se um “ente”), a narrativa abre a porta para uma interpretação nativista dos elos entre a cor local e a nacionalidade, com um risco de conceber-se a nacionalidade com sua redução ideológica mais arriscada. O *nativismo*, neste sentido, torna-se um princípio conceitual que pensa a identidade local como algo que esgota a identidade do indivíduo e do povo, fechando-se para a reflexão sobre a diferença cultural (SAID, 1995, p. 289).

Esta questão também se manifesta, com maior obliquidade e mediante outro ponto de vista, quando examinada pela ficção de Machado de Assis que, em seu artigo “Notícia atual da Literatura brasileira - Instinto de nacionalidade” (1873), focaliza, sem contudo praticá-la, a narrativa de fundação a partir de um ângulo irônico e corrosivo, afastando-se da proposta de Alencar.

Tomando-se, por exemplo, *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1880), e seu o ensaio “Instinto de nacionalidade”, pode-se perceber: 1) em primeiro lugar, Machado chama a atenção, no ensaio (publicado sete anos antes de seu romance), para a necessidade de retirar-se o nacional da relação imediata com a cor local, procurando descartar a nacionalidade de qualquer traço nativista; 2) em segundo lugar, para Machado, o escritor não deve entender a identidade cultural como algo eminentemente nacionalista ou como capacidade de estabelecerem-se simetrias entre o sentimento da nação e a pintura da cor local. Machado considera que, assim como Masson, escritor escocês, não necessitava falar do cardo pois tinha um “escotismo interior”, os intelectuais de seu tempo e de seu país deveriam também ser capazes de captar um sentimento íntimo de nacionalidade.

Conforme insinua Machado, porque não suspeitarmos que, se o indígena de Alencar pode ser um análogo da flora, da fauna e da topografia da terra brasílica, ele nisso não se esgota nem a isto se restringe, como se vê claramente na fala final do narrador de *O guarani*. Seus personagens indígenas estão aprisionados nos limites da terra pelo preconceito oriundo de um ideal civilizatório fundado de modo etnocêntrico e pautado na exclusão, e no qual se encaixa a formação da maioria dos leitores do século XIX.

O narrador de *O guarani*, apesar disso, problematiza a irreversibilidade do destino de Peri. Como o rio mencionado no início do romance, ele é selvagem e caudaloso. Mas está condenado, desde a metáfora inicial, a ser súdito (rio afluente) de um soberano, o rio principal. Na metáfora do “látigo em punho” (com que um rio fustiga o outro), ficava impregnada e mantida a hierarquia dominante que dirigia, muitas vezes, enquanto noutras apenas o embaçava, o olhar do leitor (e o do próprio escritor).

Interessante notar, todavia, que é sob as águas, o caos das águas - as do rio em enchente, horizontais, e as da chuva, verticais e dos céus - que “nadam” e podem (ou não) sobreviver Peri e Ceci, ao final do romance. Isto constrói trabalho narrativo que implica a reversibilidade das hierarquias entre o alto e o baixo, signos do poder, assim como indica, pelo silêncio, a zona problemática da negociação, complexa, entre o eu e o outro, a alteridade e a diferença, na articulação do nacional, criando um “lugar vazio”, que a interpretação do leitor vai ocupar.

Muito mais vinculada a uma perspectiva de *mimesis* voltada à auto-reflexão, a narrativa de Machado de Assis recusa conceder aos narradores a inserção num ponto de vista fixo, sendo muito difícil qualquer vinculação hegemônica por parte do narrador volúvel com um ponto de vista que se queira único descartando-se, com isso, a tônica da vertente utópica do projeto romântico.

Machado, numa outra perspectiva, e quase quinze anos depois<sup>5</sup> (*Memórias póstumas de Brás Cubas* é de 1880) desfaz a analogia entre o tema da fundação do nacional e o da cor local, como já o propôs, (e por outra razão), Roberto Schwarz, em *Machado de Assis um mestre na periferia do capitalismo*. De modo mais evidente e mais irônico do que em Alencar, o narrador machadiano retira o localismo da seara do exótico, deslocando, também, a “pintura” da terra do tônus do nacional. Quanto a isso, por um lado o narrador machadiano comporta-se como alguns personagens do romance europeu do pós-realismo:

*Salvo raras exceções, no final do século XIX, o protagonista do romance é alguém, homem ou mulher, que percebe que o seu projeto de vida -- o desejo de ser grande, rico ou ilustre -- é mera fantasia, sonho, ilusão.* (SAID, 1995, p. 206)

Por outro lado, é a partir de um “saber consciente” (um certo sentimento íntimo?) dos riscos e contradições que o projeto de fundação do nacional implica, que Machado de Assis se preocupa em ironizar a genealogia da família Cubas, em *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Ao examinar a origem familiar do personagem, o narrador oferece motivo de riso ao leitor que alcance o patamar crítico, conduzido por uma concepção não-idealizada da nacionalidade e do tecido social brasileiro.

À maneira de Cervantes, Machado de Assis escreve um livro que, por um lado, requer um leitor capaz de comprazer-se com as articulações, malícias e minúcias de um narrador sagaz; por outro, dá acesso a um leitor menos

<sup>5</sup> Refiro-me à diferença de tempo entre a publicação de *Iracema* (1865) e a de *Brás Cubas* (1880). Evidente que a diferença cronológica em si não induz justificativa para alteração da qualidade da produção de um ou de outro, uma vez que “é possível completar quarenta anos, ficar doente e até dar de cara com a morte sem escrever nada de especial” (SCHWARZ, 1999, p. 223). Todavia, o que aqui se assinala é a alteração das condições políticas, culturais e estéticas da própria ambiência em que uma literatura é produzida, claro que acompanhada e transformada pela competência do escritor.



sutil, pois seu texto garante um nível inteligente de comunicabilidade que torna possíveis outros níveis de leitura, atraídos pelo que de superficial parece oferecer a narrativa, na dissimulada clareza do texto.

Em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, o processo de destruição das bases românticas da narrativa de fundação começa a ser percebido, dentre outros recursos, já na dedicatória, na qual o texto é oferecido “*ao verme que primeiro roeu as frias carnes do defunto autor*”. Nesta dedicatória se destaca o ponto de vista de auto-reflexão do pacto narrativo e o caráter arbitrário da representação de um morto que teria voltado para narrar.

Se, na nomeação do personagem Brás Cubas ressoa mnemonicamente a redução do nome “Brasil”, Brás não é uma forma de representar, jocosamente, nem o nacionalismo nem o brasileiro. Ao tratar, no capítulo III, da genealogia da personagem, a narrativa insinua o caráter de ardilosa construção daquilo que se tomava como a “origem, a identidade e a essência”, seja do nacional, seja do indivíduo em si mesmo, conforme pode se apreender na citação a seguir referida:

*[...] Mas, já que falei dos meus dous tios, deixem-me fazer aqui um certo esboço genealógico. O fundador de minha família foi um certo Damião Cubas, que floresceu na primeira metade do século XVIII. Era tanoeiro de ofício, natural do Rio de Janeiro, onde teria morrido na penúria e na obscuridade, se somente exercesse a tanoaria. Mas não: fez-se lavrador, plantou, colheu, permutou o seu produto por boas e honradas patacas, até que morreu, deixando grosso cabedal a um filho, o licenciado Luís Cubas. Neste rapaz é que verdadeiramente começa a série de meus avós -- dos avós que a minha família sempre confessou -- porque o Damião Cubas era afinal de contas um tanoeiro, e talvez mau tanoeiro, ao passo que o Luís Cubas estudou em Coimbra, primou no Estado, e foi um dos amigos particulares do vice-rei Conde da Cunha. Como este apelido de Cubas lhe cheirasse excessivamente a tanoaria, alegava meu pai, bisneto de Damião, que o dito apelido fora dado a um cavaleiro, herói nas jornadas da África, em prêmio da façanha que praticou, arrebatando trezentas cubas aos mouros. Meu pai era um homem de imaginação; [...]. (ASSIS, 1962, p. 513).*

É outra a trajetória, como vimos, de Alencar acerca dessa matéria. E não creio que se possa cobrar-lhe outra orientação, que o levasse a alcançar estratégias de disfarce e de construção muito mais elaborada da verossimilhança interna ao processo narrativo, como faz Machado. A genealogia de *Iracema*, submetida ao olhar romântico, não poderia assemelhar-se à de Brás Cubas.

Marcado por uma pedagogia do olhar que lhe exigia analogias entre o geral e o específico, base de construção de *Iracema* no que tem de personagem típico, Alencar procura, ao contrário de Machado, simular que sua narrativa deixa transparecer um mundo antes dela. Embora nisso não se esgote a riqueza de seu texto, no qual também se processa

a literatura sob a forma de um “como se” e, não, de uma analogia que quer representar o fora e o dentro do texto sob a égide do “tal qual”, ou da igualdade de níveis.

E, se em *Memórias póstumas*, o personagem Brás não é o Brasil, ele no entanto mnemonicamente carrega este significativo “em segundo grau”, pois recheado de significados prévios aos quais a narrativa alude, para submetê-los a um processo corrosivo, instalando-se, em contrapartida, um processo dinâmico e muito mais deslizante de significação.

Se *Iracema* tem o porte lendário de “mãe” não só de Moacir mas também do Ceará, do Brasil, e quiçá da América da qual é o anagrama, *Memórias póstumas de Brás Cubas* trata de “um certo Damião Cubas”, sem nobreza nem linhagem, que precisa ser rasurado da genealogia familiar e substituído por Luís Cubas, com todas as artes do encobrimento.

Além, o romance obscurece a cor local brasileira, já que não se trata nem de saber, nem de enaltecer o que o avô lavrou, plantou, colheu, mas de sublinhar a aliança que um outro, o Luís Cubas, formado em Coimbra, mantém com Portugal, além de se querer rasurar o compromisso de vassalagem que ele imaginariamente desenvolve com figuras da aristocracia, como o vice-rei Conde da Cunha.

A narrativa de Machado de Assis se filia, então, a uma tradição não ufana - a cujas matrizes um certo movimento interno da narrativa de Alencar foi de certo modo também sensível - de refletir sobre o nacional e sobre as contradições e impasses da história brasileira, manifestando uma nova consciência crítica acerca do “instinto de nacionalidade”, quando lidas as sombras que espalhou sob o rosto de aparência ufana.

Posto que não mais situado nas malhas de um tempo recortado pela memória mítica e pela oralidade de uma população muito pouco letrada - como era o caso das narrativas sobre Peri e *Iracema* - o tempo se revela, em Machado, o grande “ironista”, talhado para dar conta das ruínas da história (oficial), corroendo a euforia dos projetos. Com isso, Machado estabelece

*[...] relativização recíproca nos termos [localismo e universalismo], que registra em profundidade [...] a nossa situação histórica: a inferioridade objetiva do Brasil escravista e paternalista no conceito das nações burguesas, e a futilidade flagrante do universalismo burguês diante de nossa realidade local (SCHWARZ in BOSI, 1982, p. 330).*

Tal relativização toma a forma do narrador volúvel, conforme demonstrou Roberto Schwarz em tese brilhante. Esta volubilidade pode ser interpretada como maneira de tomar idéias distintas entre si para superpô-las, citá-las, dar-lhes privilégio e, com a mesma desfaçatez que as recolhe aleatoriamente, abandoná-las, fazendo disso uma tônica prenhe de crítica cultural e histórica. Isto também implica que se altere a perspectiva narrativa apontada por Alencar e na qual o processo narrativo não só estava muito mais vin-



cado a um compromisso com a analogia entre a linguagem e o referente, como também o personagem voltava-se para si mesmo, numa *mise-en-abyme* mortal da cor local (do espaço) com a identidade cultural (o individual e o social) mimetizada nos personagens.

Diferentemente, Machado recorrerá à grafia da volubilidade, na recusa do engajamento e do compromisso explícito, forma adotada para escrever e inscrever a elite dirigente brasileira em sua ficção.

Se estudarmos os impulsos que deram origem ao romance europeu do século XIX, veremos a convergência nada fortuita entre, por um lado, os modelos de autoridade narrativa que o constituem, e por outro lado, uma complexa configuração ideológica subjacente à tendência imperialista. (SAID, 1995, p. 108).

Desse modo, ao voltar-se ao passado em busca de uma “origem” do nacional, o romance indianista de Alencar discursivamente “funda” um marco aprazível a que nomeia “Brasil”, a nação-Estado promissora. Todavia, é preciso atentar que esta “origem” é da ordem do discurso, o que implica um vínculo não verídico entre a paisagem implantada pelos jogos de linguagem e a paisagem “real”, que remete à realidade geográfica.

Isto leva a cogitar que, em Alencar, a (geo)grafia e o desejo estavam em conflito. Seu texto quer manter uma relação particular com a idéia de gênese: a filiação. E esta “filiação” cria uma

*tradição de sentidos, projetando-se para frente e para trás [...]. É talvez esse efeito que o identifica como fundador: a eficácia em produzir o efeito do novo que se arraiga no entanto na memória permanente (sem limite). Produz desse modo o efeito do familiar, do evidente, do que só pode ser assim.*<sup>6</sup>

O enunciado “*Além, muito além daquela serra que ainda azula no horizonte, nasceu Iracema*”, formulado e reformulado de modo duradouro na literatura brasileira, tornou-se um lugar de inscrição e de interpretação da história nacional. Em busca de administrar o imaginário cultural do romantismo e de lançar-se para além dele, *Iracema*, o romance e a lenda do Ceará, situa-se num terreno discursivo fértil que funde (e faz confundir) mito e história por meio do “como se” que constitui o universo do ficcional.

O texto de Alencar se tece do cruzamento entre o lendário indígena (já interpretado pelo escritor) e a figuração de personagens históricos, como Martim Soares Moreno, ao mesmo tempo aproximando-os e afastando-os da realidade e da mitologia, em prol da ficção romanesca.

Sua obra se produz em consonância com a marca do discurso fundador: a construção do imaginário necessário para dar um perfil ao Estado em formação, constituindo-o como especificidade, como objeto simbólico. Distante, no tempo e na intenção, da perspectiva e da construção discursiva dos cronistas a que se refere na Carta ao Dr. Jaguaribe, apensa ao final do romance *Iracema*, a narrativa de Alencar produz a possibilidade e a regra de formação de outros textos, ganhando, neste sentido, foros de *discurso fundador*. (ORLANDI, 1993, p. 24)

Resta sublinhar outra observação quanto à forma pela qual Alencar responde à correlação entre o modelo romanesco europeu e as condições da produção artística pós-colonial feita na periferia do capitalismo. Refiro-me à presença acentuada do *localismo* nos textos de Alencar, em especial nos romances de fundação, cuja “*vontade de criar a nação*” é decisiva na estruturação do assunto.

Dessa ênfase resulta uma especial atenção em criar obras nas quais se manifesta um princípio de “*terra à vista*”<sup>7</sup>. O fenômeno melhor se esclarece quando pensado à luz da teoria da representação e, não, na suposição de um espelhamento da paisagem externa no interior do texto, que o reproduziria como se fosse mera captação imediata. O localismo de Alencar se enriquece ao ser pensado como representação simbólica e, não, como reprodução literária “tal qual” de um paisagismo externo.

Exemplo da complexidade de seu procedimento estético em face da cor local pode ser visto na convenção indígena que suas narrativas estabelecem e no destino (já comentado em pormenor no capítulo anterior) de *Iracema* e Peri, “engolfados” pela terra de que provêm, ao final das narrativas de que são protagonistas.

Jurij Lotman, em “*The origin of plot in the light of typology*”<sup>8</sup>, tece considerações que iluminam o que se quer formular. Para Lotman, os personagens podem ser divididos entre: 1) aqueles que gozam de liberdade e mobilidade em relação à trama e ao espaço, e são capazes de trocar seu lugar na estrutura da obra e de cruzar a fronteira - a figura topológica básica do espaço; e, 2) aqueles que representam apenas uma *função* do espaço.

Na tipologia de Lotman, a situação inicial é a de que o espaço-trama é dividido pelo limite entre uma esfera interna e outra externa. E apenas um personagem tem a oportunidade de cruzar esta fronteira. Este espaço fechado normalmente se articula com a gruta, o túmulo, a casa, o recolhimento e, por vezes, o feminino. Este espaço corresponde à escuridão, ao calor, à umidade. A entrada do personagem nesta dimensão pode ser interpretada em vários níveis, significando “morte”,

<sup>6</sup> ORLANDI, Eni. *Discurso fundador*. A formação do país e a construção da identidade nacional. Campinas: Pontes, 1993. pp. 13-14.

<sup>7</sup> Sobre este assunto, Danielle Cristina Mendes Pereira (que orientei no Mestrado e no Doutorado) desenvolveu um capítulo de sua dissertação de Mestrado em Literatura Brasileira, defendida em 2001, na Pós-graduação em Letras da UFF, “*O tempo e o palimpsesto: mito, memória, ficção e História em José de Alencar*”.

<sup>8</sup> LOTMAN, Jurij. “The origin of the plot in the light of typology.” Translated by Julian Graffy. *In: Poetics today* 1, 1-2: 161-164, 1984.



“concepção” e “retorno à casa”, dentre outras possibilidades. Segundo Lotman, todas estas conversões semânticas podem ser pensadas como permutáveis entre si.

Ainda de acordo com Lotman, haveria apenas dois personagens: o herói (o sujeito) e o obstáculo ou limite (a função). O primeiro pode ser representado como um sujeito mítico (no caso do romance *Iracema*, este personagem seria Martim). O sujeito mítico move-se através do espaço-trama estabelecendo diferenças e normas, ou seja, fundando instituições culturais. O outro personagem, que tem a função de obstáculo, de fronteira, é representado por Iracema e, em *O guarani*, por Peri. Estes últimos equivalem a uma *função do espaço*, funcionando como um marcador de limite, remetendo, de acordo com Lotman, ao inanimado, mesmo quando sob a égide do antropomorfismo.

Comentando Propp, Teresa de Lauretis<sup>9</sup> focaliza uma questão de gênero. Diz que o herói, como sujeito mítico, “*deve ser ou representar o masculino*”, sem que isto implique simetria com o sistema sexual de gênero a que pertença o personagem, e qualquer que seja sua personificação (esfinge, ou dragão; feiticeira, ou vilão).

Já que considera o obstáculo, o marcador de fronteira, como morfologicamente feminino, costumeiramente representado como uma figuração do útero e da terra, ou seja, do espaço em que se movimenta o outro (o sujeito mítico), Lauretis observa que:

*À medida que ultrapassa o limite e “penetra” na outra dimensão espacial, o sujeito mítico se configura como ser humano e como masculino; ele se torna, então, o princípio ativo da cultura, aquele que estabelece distinções e cria diferenças. O feminino é o que não é suscetível à transformação; ela é um elemento do espaço-trama, um topos, uma resistência, matriz e matéria.* (LAURETIS, 1987, pp. 43-44)

Ao articular, em *Iracema* e em *O guarani*, o suporte dos mitos e das lendas ao argumento histórico, Alencar nos permite examinar seu texto à luz do que sugerem Lotman e Lauretis. Esta é uma consideração mais importante do que parece, já que ela ilumina a interpretação do romance para além do que foi legado pela fortuna crítica desse texto.

Primeiramente, Iracema pode ser lida como a personagem que existe em função do espaço-trama, ela é o obstáculo (e não uma vítima sacrificial) e demarca a fronteira entre o dentro e o fora. Esta personagem parece móvel, mas não o é: sai de sua tribo, acompanha Martim, mas queda isolada no meio da floresta, à espera do amado, que vai guerrear com Poti.

De modo paradoxal, Iracema não goza da liberdade em relação ao espaço que, no entanto, representa. Ela pertence ao espaço interno o que torna possível que seja convertida em útero, terra-mãe, o que também pode ser interpretado,

simultaneamente: 1) como a personagem que representa a concepção, aquela que dá à luz Moacir e, 2) como a que, fechando-se no limite da floresta, representa a morte, a perda, a solidão de uma raça.

Em segundo lugar, mesmo que Martim e Poti se desloquem, é Martin o protagonista do “ato civilizador”, visto que é quem goza da prerrogativa de atravessar o espaço interno e externo e, também, de atravessar os mares. Isso o configura como aquele que funda a LEI (latifúndio, estado e igreja)<sup>10</sup>, criando a representação da nova terra, do novo estado e da nova igreja que viriam a desconstruir a marca da cultura indígena de Iracema.

Apenas a Martim, homem branco civilizado, é possível conquistar espaços e “penetrá-los”, o que efetivamente acontece durante a relação que mantém com Iracema e a terra “selvagem”. Essa estrutura serve de suporte semântico à empresa histórico-ideológica da narrativa que culmina por desvelar que ao sujeito da cultura “dos brancos” cabe a tarefa colonizadora, ao mesmo tempo predatória e civilizadora.

Marcador de fronteira, Iracema é incapaz de ocupar o papel de sujeito fundador de um projeto político. O recurso ao mítico é uma forma de imaginariamente dar base remota à formação da nação-Estado que, na verdade, não tinha história própria, por sua longa condição colonial e escravista. Ao retornar para dentro de si mesma, Iracema permanece fora da temporalidade da História, tornando-se “lenda” do Ceará.

Ao condenar Iracema ao silêncio, a narrativa carrega uma contradição, da qual resulta um impasse. Em vez de louvar o indígena, atribui ao branco a fundação da cultura. Mas, a essa leitura tão divulgada pela crítica, talvez se possa acrescentar outra, que modifica o juízo em curso. Ressaltando perspectiva histórica, com isso Alencar indica não a convivência (que lhe é geralmente cobrada) nem uma ingênua percepção do que está narrando. Iracema, ao permanecer “fora da história”, representa o *locus* (nada ameno) de uma autoctonia fraturada.

Isso faz com que os personagens indígenas de Alencar recuem à condição de barreiras, fronteiras no interior de alguma coisa ameaçadora e caótica, forças de desagregação: “memória” (a ser esquecida e lembrada) de uma terra selvagem e temida e de uma colonização violenta e predatória.

Ao re-fechar seus personagens na “capela útero”,<sup>11</sup> a narrativa de Alencar encontrou uma maneira inteligente de indicar que os indígenas estavam impedidos de participar, historicamente, em condição de igualdade com os brancos como pactários de um contrato social. No poder vigente na formação do novo Estado, a narrativa *Iracema*, ao calar sua protagonista, faz falar a lacuna notável que, apesar do pesado silêncio, dá rosto à solidão e à derrota de uma raça.

<sup>9</sup> LAURETIS, Teresa de. *Technologies of gender*. New York: Routledge, 1987.

<sup>10</sup> A idéia da sigla e o que ela significa são uma criação de Jorge Fernandes da Silveira, professor titular de Literatura Portuguesa da UFRJ, em curso que ministramos a quatro mãos, na Pós-Graduação em Letras da UFRJ, em 1987, e no qual tratávamos do romance português e brasileiro contemporâneo.

<sup>11</sup> Remeto aqui o leitor ao poema “Fábula de um arquiteto”, de João Cabral de Melo Neto.