



O DECORO ÉPICO EM UBIRAJARA DE JOSÉ DE ALENCAR



EPIC DECORUM IN JOSÉ DE ALENCAR'S UBIRAJARA

Lucas Bento PUGLIESI
Universidade Federal do Rio de Janeiro / Universidade
de São Paulo, Brasil

[RESUMO](#) | [INDEXAÇÃO](#) | [TEXTO](#) | [REFERÊNCIAS](#) | [CITAR ESTE ARTIGO](#) | [O AUTOR](#)
RECEBIDO EM 14/09/2017 • APROVADO EM 24/01/2018

Resumo

A partir da assunção da continuidade da retórica enquanto instituição de longa duração ainda em voga entre os românticos brasileiros, seguindo o argumento de Roberto Acízelo (1999), pretende-se estender as observações feitas por Eduardo Vieira Martins (2003) acerca dos usos retóricos na obra de Alencar, revisitando o romance *Ubirajara* a partir de vestígios teóricos deixados pelo próprio autor em paralelo ao horizonte de expectativa que balizou a escrita do romance. Desse modo, espera-se apontar aos impasses e deslizamentos entre o romance histórico – assim pretendido pelo enorme contingente de notas historiográficas que o romance comporta – vestígios do *decoro* épico na constituição da obra.

Abstract

Assuming the rhetoric institution as a *praxis* still maintained through the Brazilian romanticism, as defends Roberto Acízelo (1999), we intend to apply Eduardo Vieras' observations (2003) about the rhetorical uses in José de Alencar work, reviewing the novel *Ubirajara* under the light of the author own critical studies. Therefore, we aim to show the problems involved in the writing of a historical novel (followed by an outrageous number of historicist footnotes) and the traces of an epic *decorum*.

Entradas para indexação

PALAVRAS-CHAVE: Romantismo. Romance Histórico. Retórica. Indianismo.

KEYWORDS: Brazilian romanticism. Historical novel. Rhetoric. Indianism.

Texto integral

The looks of Wamba, on the other hand, indicated, as usual with his class, a sort of vacant curiosity, and fidgetty impatience of any posture of repose, together with the utmost self-satisfaction respecting his own situation, and the appearance which he made. The dialogue which they maintained between them, was carried on in Anglo-Saxon, which, as we said before, was universally spoken by the inferior classes, excepting the Norman soldiers, and the immediate personal dependants of the great feudal nobles. But to give their conversation in the original would convey but little information to the modern reader, for whose benefit we beg to offer the following translation [...]¹ (SCOTT, 1820, p. 13)

Nesse excerto da abertura de *Invahoe*, o leitor é introduzido a este particular modo de ser do narrador que, a todo tempo, faz transparecer sua presença que categoriza, valida, moraliza e hierarquiza a narrativa ao redor de sua posição de sujeito atualizado de um saber histórico. Como sabemos desde Auerbach em sua *Mimesis* (2009), o salto em direção à prosa realista acontece justamente quando o narrador se coloca em segundo plano, retira-se da cena e então permite que as coisas falem por si em sua concretude. Dentro dessa lógica, o romance histórico com seus narradores hiper-inflados que permeiam de balizas a precisão dos fatos narrados, contraditoriamente, contribuiriam para o efeito de suspensão de realidade, chamando atenção para si de modo a assinalar que o narrado é inescapavelmente fictício.

No trecho percebe-se tal intromissão primeira com a pontuação da identidade de Wamba em contínua à classe social (“como de costume em sua classe”) e em segundo com o comentário de cunho historiográfico e linguístico que lembra o anglo-saxão como língua franca entre as classes populares do século XII inglês. Ao apontar ao fato, o narrador lembra ao leitor de que não está falando anglo-saxão, quebrando a ilusão da *mimesis*, se quisermos pensar com Auerbach, o que diminuiria, em certa medida, o efeito de realismo de se estar diante da coisa apresentada.

Assim, ainda para validar o clássico, o devir-realista de Auerbach contraporía o narrador ausente do Flaubert julgado em tribunal, do indireto livre, ao indireto bem demarcado que pontua a posição do enunciador da qual refluí à narrativa. É justamente este modo de narrar do qual Alencar se apropria em *O guarani*, ainda que os decalques didáticos de Scott não se sintam tão potentes. Uma vez mais, na abertura do romance: “No anno da graça de 1604, o lugar que acabamos de descrever estava quasi deserto e inculto; a cidade do Rio de Janeiro tinha-se fundado havia menos de meio seculo, e a civilização não tivera tempo de penetrar até o interior.” (ALENCAR, 1857, p.5)

Mais discreto, o narrador de Alencar a princípio apenas pontua o espaço histórico desconhecido do leitor coevo, imagina-se, deveras diverso daquele do qual fala Scott num momento em que os espaços e tempos se aproximavam pela via da imprensa, no contexto europeu. Assim, ao modo do mestre escocês, Alencar também monta a representação do espaço, de maneira a fixar na mente do leitor o detalhe do ermo desconhecido do público urbano que se instituía.

É essa a tese bastante conhecida de Franco Moretti (1998) que recupera a noção da representação do espaço como um dos ditames para se pensar a esfera de confecção genérica. Assim, o romance histórico retomaria a ação do exato ponto onde o romance de Jane Austen findaria a sua. Contra o epicentro do espaço urbano, prefere-se as distâncias menos exploradas, os lugares exóticos, ironicamente, a representação do *locus* natural não moldado pela mão humana, os lugares sem história reconstruídos ao bel prazer da imaginação do romancista.

Assim, por um lado, estaria posta em cena a historicidade desses confins territoriais da nação em vias de validar um momento também histórico de consolidação das fronteiras. Argumento muito bem articulado por Moretti que assume grande valor para se pensar o caso brasileiro que, como discutiremos mais uma vez a seguir, expande suas políticas culturais (no âmbito da história e da literatura), justamente em meados do século, quando se avoluma o impacto de atuação do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro.

Por outro lado, a representação da natureza suplementaria também, de certo modo, a *diegesis*, abrindo as portas da imaginação sempre controlada pelos eventos tratados com rigor e método. Em outras palavras, contra a pressuposta precisão das *Waverly Novels* em recompor o modo de falar escocês, e reavivar os espaços conhecidos (e cada vez mais acessíveis no período de difusão da cultura letrada), o narrador teria também possibilidade de pintar as clareiras intocadas, as florestas, as montanhas solitárias que romanticamente recriam pela ficção aquilo que, de outro modo, é concebido como verdade do cronista.

Contraopondo-se a conhecida tese de Moretti, em recentíssimo estudo (2016), Tom Bragg tenta problematizar o “mapa” do autor italiano, visando demonstrar que a representação espacial do romance histórico não é, de sobremaneira, unívoca e ademais, que este talvez não seja um critério suficientemente forte para se definir o gênero.

A começar, contra a lógica exclusivista – a contraposição do romance citadino ao romance histórico pela via da figuração espacial –, Bragg relembra que as localidades usuais apontadas por Moretti (a costa da Irlanda, o norte da Itália, a Transilvânia) são compartilhadas pelo romance gótico do XIX, espécie de anverso diametral do primeiro gênero cotejado (2016, p. 25). Argumenta o autor que nada é

mais oponível à rigidez historicista do que o vago confabular romântico que retrabalha constantemente seus mitos:

The overlap between historical and “marvelous” spaces must have narratological significance, then, suggesting that modes, motifs and methods of characterization are also necessarily shared, that Gothic, romantic and other unrealistic elements are to be expected within the form’s narrative matrix, and do not constitute (as criticism has sometimes suggested) a fault or a diminishment of some ideally realistic pure form. What Moretti’s mapping reveals is that this historical novel’s “certain kind of space” is unhistorical—marginal, obscure, shapeless or still in the process of coming into some discernible shape. (BRAGG, 2016, p. 26)²

A seguir, Bragg continuará sua discussão da sedimentação sobre a tradição crítica de exegese do gênero, pensando como mesmo esse suposto espaço hegemônico do “ermo” denota um viés apenas parcial que privilegia às *Waverly Novels* ao centro urbano de *Ivanhoe*. Narratologicamente, como propõe, não há mesmo grande diferença de estatuto entre o espaço descrito nos romances mais “realistas” de Scott e aqueles que, de tal forma apartados no tempo, conceberíamos como fantasiosos. No nível semiológico, a *diegesis* opera pelos mesmos procedimentos, portanto, ficcionalizando o espaço em vias de produzir efeitos de sentido que complexificam a relação entre real e representação tão próxima do “grau zero”, para usar uma expressão antiga, no que tange o efeito mimético deste particular gênero.

Nesse sentido, a participação exacerbada do narrador que interrompe o fluxo diegético com datas, anexos sócio-culturais, curiosidades historiográficas, organização de fenômenos, linhas sucessórias, disposição de leis e o que mais possa concernir o “real” da historiografia que Scott, Alencar e outros lançam mão na construção de suas obras, está mais uma vez trabalhando em prol do artifício de se forjar um fato que escapa.

[...] Scott does a good deal more than record and report. Rather, he bends the shapes of landscapes real and imagined to the manifold purposes of his story, consistently creating spaces that both reveal and inhibit knowledge, point out cultural and historical details but also conceal potential threats, and enthusiastically participate in his narrative’s characteristic genre jumble. His sublime rural scenes, romantically invested with mysterious, even metaphysical qualities, both blend and contend with the historicity of built environments or architectural components, resulting in a landscape at once highly figurative, rhetorical and paradigmatic. Rural representations “bracket” the meticulously realized task of world-building undertaken by the characters, dialogue and historical notes by demarcating the limits of what can be known;

Os recursos de cronista ao quais apela o narrador e a representação do espaço, portanto, trabalham como ferramentas imperfeitas de um processo de reinvenção ficcional do passado, consciente de si. Os signos do “real” seriam justamente o vestígio de seu rastro fugidio.

Ubirajara ou como recuperar o irrecuperável

Para pensar a recepção de Alencar do romance histórico enquanto gênero, é válido sobressaltar as condições de possibilidade de partida de se figurar narrativamente esses signos do real, ou, para falar com Bragg, qual seria o modo particular de se interrogar o passado e em qual medida é ele de algum modo tangível.

O interesse historicista de Alencar apresentado ao público em 1857 com *O Guarani*, como aludido, faz par à política de patrocínio, ou mesmo “mecenato”, poderia se dizer (se não no âmbito da publicação, num primeiro momento, certamente na validação, em segundo), da história e da literatura através do braço cultural do Império, o IHGB, igualmente preocupado em suas primeiras décadas de atividade em pesquisar esse passado (recente ou não) do território recém emancipado.

Nesse sentido, referência incontornável é, enquanto texto gerencial desse projeto bipartido entre literatura e história da nação, *Como se deve escrever a história do Brasil* de Carl Von Martius. Como se sabe, o referido texto foi seminal no percurso de história das ideias que deságua no pensamento hegemônico do “pai da história brasileira”, Varnhagen. O historiador brasileiro retirou da premiada monografia de Von Martius, a partir de apropriações nem sempre previsíveis o substrato teórico que avalizou sobretudo, suas proposições políticas, conforme encontráveis em textos como *Memorial Orgânico* (1850).

No caso da ficção indianista de Alencar que aqui nos cabe falar por economia de tempo, a seção segunda do texto de Von Martius, nomeada “*Os índios (a raça cor de cobre) e sua história como parte da história do Brasil*”, parece resolver alguns dilemas de importância que, como já discutido exaustivamente por David Treece (2008), dizem respeito à ficção indigenista. Recomenda o autor que o historiador perscrute as possíveis explicações para a derrocada da civilização indígena ao estado de decrepitude no qual jaz, em vias de recompor, enquanto “historiador filósofo” a cultura solapada após a colonização:

À língua devem em primeiro lugar ligar-se os estudos sobre a Mitologia, as Teogonias e Geogonias das raças brasileiras. Um observador filosófico não deixará de descobrir nos restos de mitos, e no balbucionamento poético, que ainda hoje se

encontram vestígios muito significativos de uma perdida filosofia natural, e de um culto ainda enigmático. (VON MARTIUS, 1956, p. 445-6)

Discutivelmente (e este talvez não seja o espaço para tal), Von Martius reaproveita algumas ideias de Gottfried Herder que em *This too is a philosophy of history* busca forma de evitar os anacronismos de se interpretar o passado pelas vias valorativas do presente, procurando as próprias condições de sentido de uma *Bildung*, isto é, o processo histórico que engendrou a cultura e os modos de ser de determinado povo em determinado tempo. Assim, como Herder tenta entender o autoritarismo despótico das primeiras civilizações orientais como uma maior aproximação das leis do “pai”, tradutoras dos ensejos divinos. Em certo sentido, Von Martius pretende se despir dos preconceitos sobre a cultura indígena para conceber a *Bildung* dessa civilização cuja suposta decadência assistia de camarote.

O recorte de escopo de Von Martius, ao tratar em primeiro lugar da língua e em segundo, da cultura e da religião aproxima ainda os dois alemães numa relação de aplicação que bafeja modernidade nos estudos históricos do período. Como argumenta Herder, o interesse de deslocar a discussão da história dos grandes feitos e guerras se dá em vias de se escapar a uma lógica causal, racionalista, que permitiria conceber o passado e prever o futuro:

I may presuppose this physic of history, science of the soul, and politics as concede on the whole, although in individual detail there will be eternal uncertainty and confusion in the offsetting and addition of theses operative causes with other ones, and hence in the whole application of this geography of humanity, because there are always too many and too dissimilar forces operating in proximity. (HERDER, 2004, p. 269)⁴

O argumento move o interesse rumo à subjetividade, fundamental para se pensar a epistemologia romântica, tendo em vista que a expressão linguística, a prática artística, as formas de organização social e da vida privada dariam maior acesso ao modo de ser de um determinado povo, sofisticando suas possíveis interpretações *a posteriori*. Ainda, Herder vê nas práticas culturais o principal meio de acesso ao desenvolvimento moral de determinada nação, a via pela qual se apresentam suas inclinações, tendo em vista a perfeição moral como *telos* de sua proposta – não entendido enquanto necessidade, mas expectativa.

As ideias de Herder, como aludido, ganham com Varnhagen contornos claramente políticos: a civilização indígena foi derrotada pela triunfante civilização branca que, portanto, como parte da *Bildung* teria o direito à hegemonia do território. Como já de sobremaneira dito por Treece (2008) quando analisa o mito sacrificial indígena, ergue-se em Varnhagen a tese da necessária superação e eliminação do passado indígena para dar lugar ao novo, branco. Por outro lado, em certa medida, repropõe-se o âmbito epidítico: elogiar a nação derrotada para em glórias aumentar a conquistadora.

A obra indigenista de Alencar parece ir de encontro ao parágrafo metodológico de Von Martius citado, recuperando em sua pretensão historicista, através de rigor e pesquisa assumidos, exatamente esse conjunto das práticas socioculturais aborígenes, deslocando-se da reprodução passiva de tópicos interpretativos repetidas desde os cronistas (como os ciclos de vingança, as práticas de feitiçaria, a antropofagia, a inconstância da alma indígena).

Em suma, Alencar visa, talvez mais próximo do par Herder-Von Martius do que do pragmatismo da interpretação militarista da *Bildung* em Varnhagen (que visa assegurar o direito à conquista), recompor em sua ficção os “balbucios poéticos” indígenas enquanto em seu momento primeiro, prementes de potência enunciativa em vias, justamente, de dignificar moralmente o aborígene.

Tudo isso está estabelecido pela crítica e pela historiografia. Com o que talvez se possa contribuir é pensar a especificidade da representação desta potência indígena em *Ubirajara*. Ou, mais particularmente, porque Alencar revisitaria a temática indianista quase vinte anos depois de sua estréia com *O Guarani* e, para além, como este romance realiza este possível programa ideológico de base, tendo em vista as radicais diferenças narrativas entre os ambos romances.

Para tanto, retorno ao princípio com os dois vetores que Tom Bragg problematiza no que tange o gênero nem tão estável do romance histórico, a ver o narrador e a topografia. Se a descrição no *Guarani* é exuberante, à possível emulação de Scott, reconstituindo a matéria em grandes painéis pormenorizados que revivem o espaço da narrativa detidamente em vias de liberar a imaginação do leitor, em *Ubirajara* Alencar é deveras econômico. Em poucas palavras dá conta de figurar a floresta, preferindo repetições recursivas e quase formulares que imprimem um tom entoadado que desponta em trechos como “*A sombra vae descendo da serra pelo valle e a tristeza cahe da frente sobre a face de Jaguaré*” (ALENCAR, 1874, p.8).

Há algo de profundamente não particularizado em tais descrições que preferem a generalidade de *um* sertão contra o sertão específico recoberto pelo Paquequer, alegoria que prepara o palco teatral que se montará ao longo do romance de 1857. Para recompor uma oposição falsa (GENETTE, 2008), entre narrar e descrever, Alencar prefere aqui deter-se na narração, e não na figuração pausada do espaço que tantas vezes atravancou o ritmo d’*O Guarani*. O esboço contra o quadro de maravilhas, ou se quisermos, o “bosquejo”. O mesmo bosquejo que se dá também na confecção do retrato de suas personagens, cuja silhueta é pouco discernível, traduzida por traços largos – “*Elle chama-se Jaguaré, o mais feroz jaguar da floresta; os outros fogem espavoridos quando de longe o pressentem.*” (ALENCAR, 1874, p.7)

Portanto, se aqui se afasta do paradigma de Scott no descrever, o próprio narrador aparece desfigurado, longe do tom didático e professoral eternamente presente na autoridade maior do gênero. O narrador trabalha apenas apontando aos fatos sem escapar aos fios narrativos, amarrados pela voz sóbria, impessoal, que não se escusa de emprestar fala aos personagens. Mantendo distância arrazoada da coisa narrada, sem a mesma intromissão scottiana, mas também sem se confundir com a impessoalidade do indireto livre de um Flaubert.

Observando essas diferenças preliminares acerca dos modos de resolver uma mesma problemática, a ver, do passado histórico indígena, talvez seja o caso de aventar a hipótese de propostas concorrentes de poéticas alencarianas, entre modos deveras diversos de abordar uma matéria semelhante, questão que se avulta na obra de Alencar tendo em vista a conhecidíssima polêmica que alçou o autor à notoriedade, a partir da crítica à *Confederação dos Tamoios* de Gonçalves de Magalhães. Como argumenta, Eduardo Vieira Martins (2003, p. 112), antes de qualquer apontamento extratextual, os defeitos elencados pelo romancista à obra do poeta dizem respeito, estritamente, a questões de fundo retórico-poético, mais particularmente, a noções de decoro e verossimilhança⁵ de extração no costume aristotélico.

Nesse sentido, as críticas viriam da insatisfação de Alencar com as capacidades poéticas de Magalhães que não faria jus pelo tom, pela mobilização de ornamentos e pelo estilo à matéria apresentada, como um trecho da Primeira Carta pode confirmar “*Um poema épico, como eu o compreendo, e como tenho visto realizado, deve abrir-se por um quadro magestoso, por uma scena digna do elevado assumpto que se vai tratar.*” (ALENCAR, 1856, p. 9)

Por outro lado, Alencar não caracteriza somente a incapacidade de Magalhães, enquanto artífice de um estilo adequado às preceptivas épicas, mas observa falhas de verossimilhança no enredo, entendida aqui não a partir da noção do século XIX, como a semelhança do real, mas em seu nexos mais antigo conforme postulado desde Aristóteles. Na Quarta Carta, Alencar relembra o episódio em que um pajé do poema de Magalhães faz levitar seu cajado de dimensões esplêndidas, condenando o escritor por 1) ter negligenciado até àquele momento a religião e os mistérios indígenas, sem atribuir a estes o devido destaque 2) não ter preparado o terreno para o maravilhoso que então jaz desconectado, disjuntivo em relação ao restante da narrativa. Nas palavras do autor:

Se o Sr. Magalhães queria usar d'esse ornato da epopéa, e misturar o sobrenatural á acção do seu drama, devia desde o começo ter-se collocado n'esta altura, como fizeram Homero, Virgílio, Dante, Camões, o Tasso, Ariosto, e todos os poetas que se têm servido do maravilhoso; mas começar uma acção simples, uma acção unicamente humana, e depois apresentar sem propósito um facto iuverosimil e contra a razão, é indesculpável. (ALENCAR, 1856, p. 46)

Pelo trecho se entrevê, portanto a associação do ciclo de verossimilhança e necessidade que deve tornar a narrativa, sobretudo, coerente consigo mesma. Por outro lado, penso que seria o caso de sustentar que ao enumerar os grandes nomes do gênero épico, Alencar o faça por uma lógica de permanência da emulação das grandes autoridades (*auctoritates*), parte do jogo entre competição entre autores em vias de legitimar a própria poesia. Traços da lógica de imitação de longuíssima duração se condensam em trechos das cartas como “*mas quem não é Homero deve ao menos procurar imitar os mestres; quem não é capaz de crear um poema, deve ao*

*menos crear no poema alguma cousa” (idem, p. 32)⁶. Criar algo novo no poema nada mais é do que competir com as formas fixas do *costume* em vias de produzir uma imagem que atinja maior maravilha e proveito aspecto que, conforme pretendo defender, constitui a estrutura basilar da narrativa episódica de *Ubirajara*.*

A partir dos critérios resumidamente apresentados, as *Cartas* costumam ser lidas como um prefácio poético que justifique as escolhas de estilo e gênero de Alencar na escrita d’*O guarani*: “A forma com que Homero cantou os Gregos não serve para cantar os índios; o verso que disse as desgraças de Troia, e os combates mythologicos não pôde exprimir as tristes endeixas do Guanabara, e as tradições selvagens da America.” (idem, p. 25). O decoro para se louvar a história da terra, os indígenas da América, portanto, deve ser recriado, reclamando uma nova forma, um novo modo de estruturar a verossimilhança que encontraria seu molde acabado no aludido romance histórico.

Tal viés interpretativo ganharia lastro se lermos em conjunto às *Cartas*, o ensaio “O estilo na literatura brasileira” publicado por Alencar no periódico acadêmico *Ensaaios Literários* durante sua vivência como estudante de direito no Largo São Francisco. No referido ensaio, Alencar, seguindo a lição da filosofia da história em voga, analisa a história de Portugal em seu apogeu, valendo-se da língua e de seu estilo de expressão, opondo-lhe ao que chama de “estilo moderno”, ao modo de expressar vindouro que defenderá como apto a tratar das coisas pátrias – sem deixar de exaltar as qualidades quinhentistas, mais uma vez, segundo uma lógica de decoro:

O estylo antigo não pode renascer em nossa litteratura brasileira com suas cores, seos tons classicos: - nascido nos tempos da fé, heroismo dos Portuguezes, elle conservou essa forma immovel e inflexivel das crenças profundas, das convicções inabalaveis: - naquella epocha de certo dera ella a expressão aberta do pensamento. Hoje as ideás caminhão delirantes, varias, e desvairadas, não se poderião conter na formula rapida, breve do periodo antigo: - e alem disso a expressão ardente e animada de nossa litteratura não casa com essa lenta e pausada inflexão da phrase antiga. (ALENCAR, 1850, p. 36)

Encena-se a questão da língua nacional tão cara a todo pensamento (e prática) de Alencar. Em analogia, o estilo e a forma dos antigos não servem para ensejar a poesia do novo mundo, do Brasil emancipado ainda que pelo retrocesso de guinada de cantar-se o período colonial a contrapelo. Nesse sentido, ainda que a matéria seja antiga, os primeiros anos da ocupação portuguesa, o narrador como que destacado deve cumprir as prerrogativas do modo de narrar a terra, o povo, de modo a produzir a diferença do estilo moderno (e nacional).

Reitero, contudo que as soluções encontradas por Alencar no que tange *O guarani* e, em certa medida, também *Iracema*, retrabalhando a história indígena, portanto a partir de uma nova forma (o romance) montada sobre o estilo moderno, não são as mesmas oferecidas a *Ubirajara* que parece operar sob categorias

bastante diversas. A economia da narrativa, o ritmo “truncado” por frases formulares, símiles retirados do *costume* (ou seja, das referências pretéritas da cultura letrada) parecem apontar a outra sorte de *decoro* e *verossimilhança*, passíveis de serem concebidos a partir de formulações encontráveis em ambos os textos críticos citados. Em “Estilo na literatura brasileira”, o autor pontua em pelo menos três passagens os nichos genéricos aos quais seria meritório o emprego do “estilo quinhentista”, conforme:

Nossas chronicas, nossas tradições de tempos colônias (sic) devem ser escriptas neste estylo: - até mesmo seria natural e encantador apreciar os contrastes desse estilo, com a expressão indígena. - Castilho escreveo suas poesias na dicção moderna, porem escolheo para os seos *Quadros Historicos*, a expressão severa com que fallavão aquelles homens que elle pintava: - elle constituía-se como orgão que refletia só echos das palavras. (*idem, ibidem*)

Fortuitamente, as “crônicas” e “tradições” sobre os tempos coloniais deverão fazer uso desse estilo⁷, justamente por sua capacidade de “emprestar a autoridade das coisas velhas” (*idem, ibidem*), ou seja, de emular um modo de falar que seria próprio aos antigos, resgatando pela linguagem a sensibilidade cultural que já não é a mesma do tempo coevo. Mais, seria de interesse compor um relato comparando tal dicção com àquela pertencente aos indígenas, realizando por essa via algo do programa de Von Martius no âmbito estrito da ficção. O que Alencar afirma sobre o estilo quinhentista é análogo aos seus breves comentários sobre a épica que perpassam as *Cartas*, onde:

A descrição grega se compõe de poucos traços, e se ocupa mais em fazer sentir a vida de um objecto do que em represental-o por seu aspecto material; desenha, e não pinta. Tratando-se de um lugar que deve servir de theatro a um acontecimento, a descrição o representa em alguns versos; dispõe os planos, projecta a luz, e crea um certo calor, uma certa animação que eu chamo vida.

Tratando-se de pintar uma paixão que se manifesta por signaes exteriores, por alterações da physionomia humana, é ainda mais sóbria de detalhes. Lança sobre a figura uma impressão simples e geral, como o temor ou a palidez; contrahe o rosto de raiva, o expande de alegria, e ruga-o pela preocupação; deita uma lagrima para a dor, e substitue o sorriso, a calma, a ironia, conforme as situações. (ALENCAR, 1856, p. 70-1)

A metáfora pictórica do desenho em oposição ao preenchimento dá a ver o *bosquejo*, o contorno em traços largos que apenas sugere a silhueta das coisas representadas atribuindo-lhes a vividez e energia que Alencar entendia ausentes na *Confederação*. Muito esclarecedor é o modo de retratar as emoções humanas

sem o adensamento da compleição psicológica, sem o teor investigativo, mas por meros indícios exteriores que exercitem a pena em sintomas facilmente discerníveis. O estilo quinhentista, o estilo épico, no qual o narrador parece profundamente implicado na coisa narrada por uma lógica de decoro, sem o afastamento espaço-temporal usual ao romance histórico, parece coadunar à confecção de *Ubirajara*. Algo que se pode entrever pelo subtítulo “Lenda Tupi” oponível ao “Romance Brasileiro” que estampou a capa da primeira edição d’*O guarani*. Enquanto lenda tupi, e portanto, relato de uma tradição colonial, é natural que Alencar pudesse revisitar seus antigos manuais de retórica, fazendo-se outra vez, como nas *Cartas*, estudante da disciplina capaz de tratar com austeridade os temas dos homens antigos.

A expressão indígena ainda se enredaria nessa concepção de decoro historicizado a partir das reflexões de Hugh Blair que, contrariando o senso comum, ao avaliar os estágios de desenvolvimento linguístico “*considera que os ornamentos não são um produto dos seus estágios avançados, e sim dos primitivos, quando a escassez de palavras favorecia o uso das figuras de substituição*” (MARTINS, 2003, p. 28).

Por conseguinte, para recompor a dignidade da linguagem indígena em todo seu esplendor pretérito (em oposição aos balbucios decrépitos do presente observados por Von Martius), Alencar proporia este modo de narrar altamente adornado⁸ que faz do símile parte da praxe da narrativa, aproximando seus indígenas do passado épico – “[...] *a seta do Jaguaré voa como o gavião* (ALENCAR, 1874, p. 11); “*A lança conhece Jaguaré que a inventou e lhe obedece como o arpão á corda do pescador*” (*idem*, p.17); “[...] *Jaguaré não te quer matar como a serpente que ataca o descuidado caçador*” (*idem*, p.19); “*Seu braço é como o corisco do céu; e a sua força como a tempestade que desce das nuvens*” (*idem*, p. 28).

O uso ostensivo de símiles e epítetos (nomes que se multiplicam a partir dos feitos bravios – “senhor da lança” e mais tarde “senhor do arco” e “senhor das florestas”) entra em consonância perfeita com o registro épico que, pela extensão narrativa, não pode se deter, segundo as preceptivas, nos detalhes das “câmaras de maravilha”, preferindo as aberturas generalizantes. Desse modo, a resolução de uma definição a partir de um só traço ou ornamento permite que a dicção progrida sem o atravancar da especificidade que faria perder de vista o fio narrativo maior. Formulação que não dista muito do que afirma Alencar nas *Cartas* repetindo Horácio: “*A poesia é como a pintura, cujos quadros devem ser olhados a uma certa distancia para produzirem efeito*” (ALENCAR, 1856, p. 32). Como outros retóricos do XIX, Alencar glosa Horácio aludindo à famosa passagem que legou ao ocidente a *ut pictura poesis*:

À pintura a poesia se assemelha;
Em ambas gostarás mais de umas cousas,
Se estiveres de perto, outras de longe.
Esta quer pouca luz, aquela às claras
Apetece ser vista, não receando

A perspicácia de olhos julgadores.
Uma causa deleita uma vez vista,
Outra vista dez vezes sempre agrada. (HORÁCIO, 2014, p. 101)

O registro épico necessitaria da maior distância, visto mesmo a pouca luz, por ser excessivamente claro, e uma só vez de modo que se possa apreender o todo. Decorosamente, em raríssimos momentos Alencar lança mão em sua lenda tupi de recursos complexos de ornamentação – como a metáfora, de sobremaneira evitada, ou ainda mais, a metáfora da metáfora sumariamente ausente – em vias de se esquivar ao possível obscurecimento da dicção, apartado do bem fazer da preceptiva.

A par ao registro é a amplificação que sintetiza feitos reiterados – “*Três vezes seu punho robusto a brandiu, e três vezes ella escapou-lhe da mão, como a serpente das garras do gavião.*” (ALENCAR, 1874, p. 29). De um lado, o recurso numérico serve para ativar, pela índole formular, a memória dos atos e discursos precedentes de modo a compor os caracteres da ação sem longamente deter-se em seu desenvolvimento.

Em relação a este ponto o *éthos* épico, por assim dizer, destes homens melhores do que nós não escapa à constância das ações, a bravura (que no caso do herói de glória secunda, Pojucan, flerta com a temeridade), o porte guerreiro e atlético, o respeito aos costumes, a piedade, características que encenam a composição de virtudes basilares que moldam os caracteres elogiáveis desde Homero.

Em dois momentos mesmo, Alencar parece vivificar diretamente a memória da épica grega. Primeiro, quando Jaguaré e Pojucan embatem-se honrosamente em duelo inconcluso, resolvendo decidir o empate por um torneio de velocidade, o que traz à memória Aquiles que superou o rio Escamandro em exercício de similar natureza. A prova olímpica, digamos, deixa entrever o modo de confeccionar o caráter que não passa somente pela capacidade belicosa.

Adiante na narrativa, Itaquê agora cego, após encontro infeliz em campo de batalha com os inimigos tapuias, procura seu sucessor no comando militar, simbolizado por seu grandioso arco que não seria facilmente empunhado por qualquer mão humana. A escolha óbvia, seu bravio filho Pojucan, revela-se insuficiente: “*Itaquê curvara a cabeça. Elle ouviu brandir a arma; não era porém aquella o zunido da corda do arco, quando o vergava sua mão possante*” (ALENCAR, 1874, p. 142). É então este arco, obra magnífica que por metonímia eleva ao estatuto soberano aquele capaz de lhe empunhar, amplificando-lhe em glórias a virtude. O que sucede se prevê e Ubirajara será o único capaz de vergar o item magnânimo:

Ubirajara travou do arco de Itaquê e desdenhando finca-lo no chão, elevou-o acima da frente. A flecha ornada de pennas de tocano partiu. O semblante de Itaquê remoçou, ouvindo o zunido que recordava-lhe o tempo de seu vigor. Era assim que elle

brandia o arco outr'ora, quando as luas cresciam augmentando a força de seu braço. (*idem*, p.150)

O arco com um destinatário específico, capaz de reestabelecer o soberano de uma nação, evoca imediatamente o episódio célebre da *Odisseia* quando seu herói brande uma vez mais o próprio arco para livrar a terra dos usurpadores, provar a própria identidade e assim, recobrar Penélope e Ítaca. A proximidade de temas e figurações fortalece a hipótese da *imitação*, da lógica sobrealudida da competição com esta autoridade no gênero que é Homero.

Na *Carta Segunda*, Alencar discute justamente o episódio do empunhar do arco indígena na *Confederação dos Tamoios* em contraste a dois poemas precedentes, *O Uruguai* e *Sonho Poético* de Alvarenga Peixoto. O trecho não parece configurar um episódio moderno de crítica comparada, mas a rígida avaliação segundo critérios de proveito, verossimilhança e maravilha, de maneira que se possa estabelecer hierarquias entre as imitações de um mesmo tema:

No retrato do heroe, querendo dar uma idéa da sua ligeireza em atirar ao arco, o Sr. Magalhães ficou, para mim, áquem de J. Basilio da Gama, no seu poemeto do *Uruguay*. Ha n'este ultimo mais simplicidade de fôrma, e ao mesmo tempo mais energia de pensamento. (ALENCAR, 1856, p. 18)

Mais, ao colocar Alvarenga Peixoto acima de ambos por pintar o mesmo retrato com mais eficiência e energia, o critério que desponta é a condensação, a potência implicada pela *notatio* épica, este modo conciso de narrar, que estaria bem representado no poema narrativo de Peixoto. À concisão dos dois versos de Peixoto é atribuído “vigor”, termo que em outros momentos se emparelha a “vividez”, “energia” que penso se não seria o caso de entender como tradução do grego *enargeia*⁹, ou *evidentia* latina, o “pôr diante dos olhos” do público, isto é, dar materialidade pictórica a um tema abstrato (a destreza do herói pelo empunhar do arco) que, no caso da épica, pelos motivos horacianamente apresentados, um Freire de Carvalho – retórico que como apontou Acízelo (1999) constituiu em meados do XIX os currículos elementares do ensino básico brasileiro, referência possível para se pensar as bases “subterrâneas” de Alencar – atribui, à glosa de Quintiliano, ao ornato que chama “bosquejo”:

§'. 1. Os Bosquejos , quinto genero de Pinturas, apresentam os objectos diante dos olhos não só com clareza, mas ainda com concisão, e rapidez : Chamão-se Bosquejos, nome derivado da arte da Pintura, como querendo dizer, primeiras linhas, e borrões principiados, mas não acabados, dos grandes Mestres da Eloquencia. (CARVALHO, 1840, p. 100)

Tal definição dessa sorte de pinturas oferecida por Freire de Carvalho parece orientar muito das críticas de Alencar à frouxidão da representação em Gonçalves de Magalhães e, talvez por decorrência, no erigir de sua própria poética em *Ubirajara* e *Iracema*, que o autor pretende como obras irmãs. Assim, se for aceita a perpetuação da instituição da *imitatio*, pode-se pensar que, para Alencar, Alvarenga Peixoto é maior autoridade e logrou mais êxito do que Magalhães e é com ele que escolherá competir em suas numerosas pinturas do envergar de arcos ao longo da narrativa – “Quando o tocantim armou o arco, Jaguaré já tinha brandido o seu e disparado no ar uma seta, mensageira do desafio. (ALENCAR, 1874, p.12); “O arco era de ubiratan, grosso como o braço do mais robusto guerreiro” (*idem*, p. 30-1); “O arco de Itaquê é como o gavião que perdeu as azas e não pôde mais levar a morte ao inimigo. As andorinhas zombam de suas garras”. (*idem*, p. 149); etc.

O último símile salientado parece ensinar emulação direta invertendo a composição dos referidos versos de Peixoto, “Que o índio valeroso altivo e forte/ Não manda sela, em que não mande a morte” (Em ALENCAR, 1856, p. 19), de maneira a demonstrar a proximidade imediata e os vínculos necessários de emulação que se intensificam ademais quando, ao símile, Alencar faz suceder a zoomorfia do chefe indígena, transformado em gavião, que recupera d’*O sonho poético* o uso da prosopopeia, que lá antropomorfiza a montanha no indígena que vem saudar a Rainha de Portugal. A prosopopeia de Peixoto, que marcadamente é tomada como emblema da terra brasílica, parece encontrar eco na interpretação da ampliação das virtudes indígenas que Alencar idealiza, convertendo, portanto esses usos retóricos à teleologia do nacional.

Dos usos da retórica no XIX

Sempre se deve ter cuidado para evitar anacronismos ao se trazer o repertório retórico para tratar da produção literária pretensamente moderna. Se for aceita a hipótese da produção de um decoro épico pelas estratégias poéticas do registro do costume greco-latino, enquanto instituição de longa duração, a mesma deverá ser lastreada pelos mesmos liames que teoriza Alencar. Tanto nas *Cartas* quanto em “O estilo na literatura brasileira”, o que desponta é que os critérios de decoro e verossimilhança, os usos da dicção, o modo pictórico dos estilos pretéritos, são regidos eles mesmos por uma lógica subjacente de *decoro*. Isto é, para tratar da matéria antiga (do passado indígena anterior à colonização) talvez fosse decoroso aplicar o estilo quinhentista que lhe falaria mais de perto; para tratar da nobreza antiga da civilização indígena, talvez lhe fosse próxima a elocução épica de Homero.

Assim, se do ponto de vista retórico mais estrito a lógica de decoro está associada estritamente à hierarquização entre gêneros, como sabe-se desde Aristóteles, Alencar mantém uma postura deveras romântica ao historicizar essas relações, relevando ao tratamento do passado as formas do passado. Se assim concebermos, Alencar está muito próximo da prerrogativa de Von Martius e do pensamento de Herder. Os elementos poéticos elencados – pintura pelo bosquejo associada ao uso de símiles e multiplicação de epítetos, construção do *éthos*

heroico segundo as virtudes cardinais do costume; amplificação dos feitos pela enumeração concisa; o narrador que a tudo faz ver distanciando-se sem confundir-se com o indireto livre, de modo a produzir uma homofonia entre as vozes de seus caracteres etc – são utilizados exclusivamente para *Ubirajara* e sem dúvida nenhuma, não para romances urbanos como *Lucíola* e *Senhora*.

O que talvez haja de curioso é que, contrariando as interpretações românticas estritas do “classicismo”, Alencar retorna às fontes (Homero, Horácio, Quintiliano etc) para recompor também por verossimilhança seu relato do passado. Se, no romantismo europeu, pressupõe-se radical ruptura em relação às moribundas formas “clássicas”, ruptura que culmina inescapavelmente em reinterpretção, ressignificação ou pleno esquecimento, Alencar se mostra conhecedor e afinado aos saberes sedimentados do longo processo que se estendeu dos gregos ao século XVIII. Aspecto que ganha especificidade no caso brasileiro devido ao estabelecido contato entre os autores românticos com uma formação ortodoxa em retórica antiga, conforme muito bem mapeado por Acízelo em seu clássico estudo *Império da Eloquência* (1999).

Mas, para além da hipótese de leitura de Eduardo Martins (2003), dos usos pictóricos de extração retórica para se representar a natureza na obra de Alencar, em *Ubirajara* o romancista dá passo mais largo. O romance revive quase que na inteireza a *práxis* poética da épica homérica, modelo imitativo primeiro, cujas desinências se fazem sentir na competição com os autores do gênero narrativo que o sucedem (em especial, aqueles que escreveram em língua portuguesa).

Contudo, certa distância é preservada, pois novamente, Alencar condena também o anacronismo em Magalhães, como salientei anteriormente, assim sua aderência se limita pela própria escrita em prosa – ainda que o ritmo e as repetições ocupem larga margem no texto. Por fim, não se pode desconsiderar o repertório de notas historiográficas que justificam os elementos ficcionais, mesmo aqueles que parecem se aproximar da representação catalogada pelo costume de autoridades pregressas.

Tal aspecto dá a pensar a possível relação editorial do romance, isto é a necessidade de enraizá-lo no horizonte de expectativa do público já bem estabelecido àquela altura da vida do romancista. Assim sendo, o romance histórico já seria forma melhor sedimentada e aceita do que um retorno a epopeia em prosa que exige do público um conjunto de saberes específicos, associados ao conhecimento de preceptivas e à memória do arcabouço da tradição que já não poderia ser exigido em 1874. Nesse sentido, *Ubirajara* parece oferecer uma resposta poética às próprias inquietações de Alencar ao passo que não se distancia em demasia da adequação do sempre pretenso e fugidio público leitor conquistado a partir da forma mais palatável do romance. O que o romance produz neste processo de hibridismo – entre o registro do Antigo Regime que comunica a poucos e o do romance que se abre ao qualquer um da era da imprensa; entre a ficção épica e a precisão historicista; entre o decoro clássico e as prerrogativas do nacionalismo que elege as matérias dignas de elogio ou censura – é uma forma radicalmente diversa daquela que costumeiramente apraz integrar ao inventário de romances históricos, complexificando a relação no âmbito deste gênero para além de seus usuais regimes de representação.

Notas

1 “O olhar de Wamba, por um lado, indicava, como é costumeiro em sua classe social, um tipo de curiosidade vaga, acompanhada de impaciência nervosa quando em qualquer situação de repouso. Beirando a autoindulgência quanto a situação em que se encontrava e a própria aparência. O diálogo mantido por eles foi falado em anglo-saxão que, como eu havia dito, era largamente falado pelas classes inferiores, excetuando-se os soldados normandos e os agregados imediatos dos senhores feudais. Contudo, apresentar essa conversa no idioma original seria pouco conveniente, agregando pouco para o leitor moderno, assim que ofereceremos a seguinte tradução [...]” (tradução livre).

2 “A sobreposição dos espaços históricos e ‘maravilhosos’ tem significado narratológico, de maneira a sugerir que modos, motivos e métodos de caracterização também são partilhados. Os elementos não-realistas góticos e românticos seriam esperados como fundamento da forma do romance histórico e não constituiriam (como a crítica sugere, por vezes) uma falta de uma forma ideal pura. O que o mapa de Moretti revela é que o “tipo de espaço” do romance histórico é ahistórico, marginal, obscuro, sem forma ou ainda, em vias de adquirir uma” (tradução livre).

3 “Scott faz muito mais do que registrar e reportar. Ele manipula as formas das paisagens reais e imaginadas para as adequar aos propósitos artificiais da história, criando consistentemente espaços que revelam e ocultam saberes, em vias de apontar a detalhes culturais e históricos, mas também escondendo ameaças potenciais. Suas cenas rurais sublimes, investidas do mistério romântico e de qualidades metafísicas, tanto se misturam quanto contestam a historicidade dos cenários construídos e dos componentes arquitetônicos. Como resultado se tem uma paisagem altamente figurativa, retórica e paradigmática. As representações rurais envelopam a tarefa de construção de mundo, realizada a partir das personagens, diálogos e notas históricas que demarcam os limites do que se pode conhecer. Em conjunto, as paisagens e os índices históricos, refletem e interrogam o processo imperfeito de recriar o passado” (tradução livre).

4 “Posso conceber essa física da história, ciência da alma e política do ponto de vista do todo, contudo no detalhe individual haverá a incerteza eterna. Para contrabalancear tal rigor, adicionam-se sempre outras causas às causas operantes, conforme entendidas por toda a aplicação dessa geografia da humanidade. Há sempre muitas e mui dissimilares forças operando em proximidade” (tradução livre).

5 Sobre o tema afirma Martins: “Alencar avalia que uma parte importante dos defeitos d'A confederação dos tamoios reside no desnível entre o estilo empregado e a grandiosidade do tema. Já na primeira carta, observa que a invocação do sol ‘é fria: o sol de nossa terra, esse astro cheio de esplendor e de luz, devia inspirar versos mais repassados de entusiasmo e de poesia’ [...]” (2003, p. 113).

6 Deve-se notar ainda que nesta particular prerrogativa, Alencar segue novamente Horácio: “Que todos de inventar têm liberdade/Muito melhor farás, se os argumentos/Fores buscar a Homero, do que expores/Outros nunca tratados, nem ouvidos” (HORÁCIO, 2014, p. 86)

7 Alencar descreve o estilo quincentista como “lento e truncado: - seos periodos *arredondados ao modo latino*, encadêõ n´uma formula breve, rapida e concisa o pensamento, e não lhe permite dar largas á todo o seo desenvolvimento: sua phrase é solta, e desligada, e falta-lhe

esta ondulante flexibilidade, essa expressão abundante e rica do estylo moderno que desenha todos os tons, todas as nuances do pensamento [...] essa mesma formula curta em que elle enclausura o pensamento, parece concentrar todas suas forças n'uma expressão de energia admirável [...]" (ALENCAR, 1850, p. 35).

8 Para se pensar a recepção da teoria de Blair à época, é valiosa a "Advertência" que sucede a narrativa, onde o autor se vê impellido a defender a concepção não intuitiva do exuberante falar indígena: "*Quem por desfastio percorrer estas paginas, si não tiver estudado com alma brasileira o berço de nossa nacionalidade, hade estranher entre outras cousas a magnanimidade que resumbra no drama selvagem e forma-lhe o vigoroso relevo*" (ALENCAR, 1875, p. 159).

9 Sobre a continuidade da propriedade da *enargeia* na literatura do XIX, ver a pormenorizada dissertação sobre Castro Alves de GOBBI, Giovana. *A pintura das águas: um estudo da visualidade poética em A cachoeira de Paulo Afonso de Castro Alves*. Dissertação de Mestrado, 2015.

Referências

- ALENCAR, José de. *Cartas sobre a Confederação dos Tamoios*. Rio de Janeiro: Empreza Typographica Nacional do Diario, 1856. Digitalizado e disponibilizado por Brasiliana Digital.
- _____. *O estylo na litteratura brasileira*. São Paulo: Ensaio literários. Número 2, p.36, 1850
- _____. *O Guarany*. Rio de Janeiro: B.L. Garnier – Livreiro-Editor do Instituto Historico, 1857.
- _____. *Ubirajara*. Rio de Janeiro: B.L. Garnier – Livreiro-Editor do Instituto Historico, 1874. Digitalizado e disponibilizado por Brasiliana Digital.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis*. Vários tradutores. 5a Ed, São Paulo: Perspectiva, 2009.
- BRAGG, Tom. *Space and Narrative in the Nineteenth-Century British Historical Novel*. New York: Routledge, 1a Ed, 2016.
- CARVALHO, Francisco Freire de. *Lições elementares de eloquência nacional*. Lisboa: Typographia Rollandiana, 1840.
- GENETTE, Gerard. *Fronteiras da narrativa* Em BARTHES, Roland (org.). *Análise estrutural da narrativa*. 5. Ed. Petrópolis: Vozes, 2008, pp. 265-284.
- HERDER, Johann Gottfried. *Philosophical writings*. Ed: Michael N. Forster. Cambridge University Press, 2004.
- HORÁCIO, Quinto. *Arte poética*. Trad: Cândido Lusitano Em SOUZA, Roberto Acízelo (org). Do mito das Musas à Razão das Letras, 2014, pp.77-108.
- MARTINS, Eduardo Vieira. *A fonte subterrânea: O pensamento Crítico de José de Alencar e a Retórica Oitocentista*. Tese apresentado ao Programa de Pós do IEL da UNICAMP, 2003.
- MORETTI, Franco. *Atlas of the European Novel 1800–1900*. London and New York: Verso, 1998.
- SCOTT, Walter. *Ivanhoe*. London: Roach and Co. Public Library, 1820.
- SOUZA, Roberto Acízelo de. *Império da Eloquência*. Rio de Janeiro: Eduerj/Eduff, 1999.
- TREECE, David. *Exilados, aliados e rebeldes: o movimento indianista, a política indigenista e o Estado-nação imperial*. Trad: Fábio Fonseca de Melo. 1ª Ed. São Paulo: Nankin:Edusp, 2008.
- VON MARTIUS, Carl Friedrich. *Como se deve escrever a história do Brasil*. Revista de Histórica de América, No. 42, 1956, PP. 433-458.

Para citar este artigo

O autor

Lucas Bento Pugliesi é professor substituto de Teoria Literária na UFRJ e cursa, atualmente, mestrado em Literatura Brasileira na USP como bolsista do CNPq.