

VERUSCA PRACIANO DE PAULA

A ORALIDADE POÉTICA NOS ROMANCES DO SÉCULO XIX :  
IRACEMA E O GUARANI DE JOSÉ DE ALENCAR

PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS  
EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA  
PUC-SP

SÃO PAULO  
2005

VERUSCA PRACIANO DE PAULA

Dissertação apresentada como exigência parcial para obtenção do grau de Mestre em Literatura e Crítica Literária à Comissão Julgadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, sob a orientação da Prof<sup>a</sup>. Dra. Maria José Palo.

São Paulo  
2005

## RESUMO

O objeto de estudo nomeia-se pelo próprio tema: *A Oralidade Poética nos romances do século XIX: Iracema e O Guarani*. Sua pesquisa nos propiciou uma leitura à luz da poética da oralidade, em prosa e verso. Fala e escritura conjuntas foram submetidas ao duplo exame lingüístico e literário, envolvendo aspectos, em paralelo: discurso; personagens; estratos semânticos e recursos estilísticos estruturadores (língua, imagem, sonoridade) do sintagma narrativo.

A oralidade abre sua clivagem para a leitura poética dos romances, na fronteira prosa e poesia, tomando o diálogo entre a fala e a escritura, no momento histórico do romantismo brasileiro, (séc. XIX), entre críticas e mudanças, quando a escritura deveria substituir sua soberania tradicional pela especificidade da fala do indígena brasileiro em fusão com fala lusitana.

No primeiro capítulo, abordamos a influência da oralidade poética em exercício e usos no discurso prosaico em representação, discursividade sem fronteira genérica, considerando o romance nacional em formação por um conjunto de unidades estilísticas.

No segundo capítulo, explanamos a natureza da língua da prosa e a língua da poesia e os procedimentos específicos à duplicidade oralidade e escritura, no romance indianista.

Em termos de finalização, a ênfase será dada às questões referentes à oralidade poética indianista, nos romances *Iracema* e *O Guarani* de José de Alencar e sua intervenção no romantismo, a partir da saga e da poesia, antecipando a matriz genérica do romance nacional brasileiro.

Por sua vez, José de Alencar e sua obra indianista inaugura uma polêmica referente à formação mista do gênero romance brasileiro por ele nomeado ensaio poético, cujos indicadores encontram-se nas considerações, à guisa de conclusão.

Palavras Chave: Oralidade poética; prosa indianista; polifonia poética; gosto literário e prosaica.

## ABSTRACT

The purpose of the study and research *The Poetical Orality in the novels of the XIX century: Iracema and The Guarani* provided us a reading enlightening the poetical orality, in prose and rhyme. Talk and writing combined are submitted to a double linguistic and literary examination, involving double aspects, to make known: the talk, the characters, the semantics layers, structural stylistic means (language, image, sonority) of the syntagma narration.

The orality opens its cleavage to poetical reading of novels, making dialogue talk and writing, at the historical moment of the Brazilian romanticism, between critics and changes, when writing should substitute its traditional sovereignty by the specificity of the native Brazilian talk blended with Portuguese language.

In the first chapter, we approach the influence of poetical orality in use and application into prosaic speech of representation, discursiveness without generical boundary, taking into account the national novel in constitution by a set of stylistic unities.

In the second chapter, we clarify the nature of prosaic language and of poetical one and the specific proceedings to the double orality and writing, in the native novel.

In conclusive expressions the emphasis will be given to native poetical orality with Jose de Alencar and his interference in romanticism since the saga novel and poetry, shaping the origin of the Brazilian national novel.

In our reckoning, José de Alencar and his native novel, begin a polemic regarding mixing form of the romance style, that he called essay, to be continued through our research and purpose, in our dissertation, just as a conclusion.

Keywords: Poetical orality, native prose, polyphonic poetry, prosaic and literarie like.

## INTRODUÇÃO

A respeito da língua José de Alencar lança uma questão aos filólogos: “O povo que chupa o caju, a manga, o cambucá e a jabuticaba, pode falar uma língua com igual pronúncia e o mesmo espírito do povo que sorve o figo, a pêra, o damasco e as nêspira?” (Gladstone Chaves de Melo, p. 30)

O objetivo da dissertação é estudar a formação do romance romântico indianista, da segunda metade do século XIX, à luz da oralidade poética em *O Guarani* (1857) e *Iracema* (1865). Entendemos que o discurso em ambos os romances de José de Alencar (1829 – 1877) registra não só a dependência histórica e cultural dos cânones dos romances europeus, mas também recria uma matriz e um novo discurso mítico de importância histórica para o nosso sistema literário, seguindo o pensamento do professor Antonio Candido:

“o indianismo dos românticos quis deliberadamente ver escritores animados dos desejos patrióticos de cancelar a independência política do país com o brilho de uma grandeza heróica especificamente brasileira. Deste modo, o indianismo serviu não apenas como passado mítico e lendário, mas como passado histórico, à maneira da Idade Média. Lenda e história fundiram-se na poesia e no romance de Alencar, pelo esforço de suscitar um mundo poético digno do europeu”.<sup>1</sup>

Ler a obra indianista de Alencar torna possível a compreensão de nossa tradição historiográfica e crítica, visto que a poesia indianista cria uma nova visão do país, ao exaltar o passado nacional, e ao incorporar no índio, o cavalheirismo, a ética, a cortesia; é a nostalgia romântica da natureza e do herói da saga nacional.

Nesse mesmo contexto de idéias, de acordo com o professor Afrânio Coutinho, verifica-se uma outra tendência do Romantismo que é a de buscar no passado nacional o que de melhor ficara na alma e na tradição de cada povo e, naquele momento, por volta da metade do século XIX, o Brasil estava preparado para recebê-lo:

---

<sup>1</sup> Antonio CANDIDO, Formação da Literatura Brasileira, p.20.

“(...) pois um dos nossos problemas era o de afirmar frente a Portugal o espírito nacional brasileiro, graças ao qual queríamos ser independentes, não só do ponto de vista político, mas também do ponto de vista cultural”.<sup>2</sup>

Alencar criou o mundo poético e heróico de nossas origens, para afirmar e valorizar as raízes e a nacionalidade americana. O índio, fonte da nobreza nacional, seria visto semelhante ao herói medieval na saga européia. Ele não queria mais seguir os cânones culturais europeus, e tenta concretizar uma nova proposta do nosso Romantismo: a construção de uma língua brasileira<sup>3</sup>. Procura escrever um romance usando a fala da língua indígena, de modos a revelar uma linguagem autenticamente nacional. Essa busca por matrizes brasileiras foi reflexo de uma lusofobia que invadiu o Brasil na época do Romantismo. Há uma citação de Guilherme de Almeida que define esse momento literário brasileiro: “o Romantismo Brasileiro, com as mesmas mãos com que fez uma pátria, quis criar também uma língua”.<sup>4</sup>

O romancista cearense também se preocupou com o estilo, ao idealizar uma Poética romântica. Para ele, o problema da arte literária era uma questão de conteúdo e forma; assim, percebeu que não haveria independência cultural, se continuássemos a escrever de acordo com os modelos portugueses, distantes da nossa realidade lingüística. Procurou adequar a expressão dos sentimentos e das idéias nacionais ao romance brasileiro, com o propósito de enriquecer a língua literária com tupinismos e brasileirismos. Em sua narrativa, constrói imagens, pois, para ele, a arte de narrar consistia em pintar com as palavras; para isso faz uso de comparações para trazer elementos da natureza americana ao seu estilo inovador e caracteristicamente nacional. Nessa perspectiva, José de Alencar teria sido o primeiro a criar uma língua, o português falado no Brasil, e uma estética autenticamente nacional, ao mesmo tempo, lusófona, o que justificamos:

“Sem dúvida que o poeta brasileiro tem de traduzir em sua língua as idéias, embora rudes e grosseiras, dos índios; mas nessa tradução está a grande dificuldade; é preciso que a língua civilizada se molde

---

<sup>2</sup> Afrânio COUTINHO, Literatura no Brasil – A era romântica, p.259.

<sup>3</sup> Desde logo, o problema de fundar uma língua literária nacional, tópico particular de uma pesquisa mais ampla, a pesquisa da *forma de expressão*, que tão importante e persistente seria para o escritor brasileiro. Criar uma nova expressão era criar liberdade, e a baliza negativa dessa liberdade estava justamente no purismo vernacular português. (H. CAMPOS, Metalinguagem e Outras Metas, p. 129.)

<sup>4</sup> Introdução do romance Iracema, edição centenária, p. 9.

quanto possa à singeleza primitiva da língua bárbara; e não represente as imagens e pensamentos indígenas senão por termos e frases que o leitor pareçam naturais na boca do selvagem. O conhecimento da língua indígena é o melhor critério para a nacionalidade da literatura. Ele nos dá não só o verdadeiro estilo, como as imagens poéticas do selvagem, os modos de seu pensamento, as tendências de seu espírito, e até as menores peculiaridade de sua vida, É nessa fonte que deve beber o poeta brasileiro; é dela que há de sair o verdadeiro poema nacional, tal como eu imagino.”<sup>5</sup>

Leiamos os comentários críticos do teórico Haroldo de Campos:

“Seu pós-escrito à segunda edição de *Iracema* (outubro de 1870), como, antes, a “Carta ao Dr. Jaguaribe”, que serve de posfácio à primeira edição, é, uma peça aguerrida de combate poético e de reivindicação de liberdade de invenção. Alencar verbera o “terror pânico do galicismo”, a “tacanha avareza” daqueles puristas lusófilos que “defendem o seu português quinhentista, aliás a adolescência, como um jardim das Hespérides, onde não pode penetrar um termo ou frase profona”.

O autor de *Iracema* proclama a influência dos escritores na transformação do código da língua, pela via da expressão, recusando-se a ver na gramática um cânon imutável, “padrão inalterável, a que o escritor se há de submeter rigorosamente.

Nesse plano, Alencar se comporta como um tradutor que aspirasse à radicalidade, “estranhando” o português canônico e “verocêntrico” – língua da dominação da ex-metrópole – ao influxo do paradigma tupi, por ele idealizado como uma língua edênica, de nomeação adâmica, em estado de primeiridade icônica, auroral.”<sup>6</sup>

A proposta literária de Alencar é a de modernização da língua, a qual acompanharia a própria modernização progressiva da sociedade brasileira. Diante deste objetivo, ao fazer literatura, Alencar visa à formação de uma nação, por meio da linguagem, ao utilizar o método histórico e o estético. Ao mesmo tempo, mostra

---

<sup>5</sup> José de ALENCAR. Carta ao Dr. Jaguaribe, anexo p. 68.

<sup>6</sup> Haroldo de CAMPOS. Metalinguagem e Outras Metas, p. 130.

os elementos de formação dos valores nacionais e trata-os de maneira peculiar, já que articula as personagens à história cultural do país e expressa o impulso nacionalista, marcado pela reação contra a importação de valores culturais.

Para escrever os romances *O Guarani* e *Iracema*, objetivou a exatidão nas descrições da geografia local e, para isso, serviu-se de Gabriel Soares de Souza<sup>7</sup> (*Tratado Descritivo do Brasil*, em 1587), na parte do roteiro geral, com larga informação de toda a costa do país. Manifestou-se um escritor consciencioso e escrupuloso, mas cumpre ressaltar que, nesses romances o que escreveu foi sob o prisma imaginário do romantismo. A melancolia e a solidão despertavam em Alencar o desejo de contemplação da nossa natureza. A decoração dos cenários dos seus romances reflete esse estado de alma, reproduzindo a imagem de suas sensações tornadas idéias.

José de Alencar exerceu um notável predomínio descritivo do meio físico. Distinguiu-se como pintor das nossas paisagens, intervinha com a fértil imaginação e dava liberdade à fantasia, nos formosos painéis, ao retratar as cenas em montes e vales, em florestas e campinas.

A ficção histórica e o espírito de nacionalidade foram as heranças do Romantismo brasileiro, que realçaram o brilho do estilo pitoresco, a harmonia de

---

<sup>7</sup> "Estará bem empregado todo o cuidado que Sua Majestade mandar ter d'este novo reino; pois está para edificar nele um grande império, o qual com pouca despesa destes reinos se fará tão soberano que seja um dos Estados do mundo.." - Gabriel Soares de Sousa - *Tratado Descritivo do Brasil* em 1587. No enciclopédico "Tratado", Gabriel Soares nos conduz a um detalhado e maravilhoso passeio por aquele Brasil dos primórdios. Tendo como ponto de partida os acidentes mais setentrionais da costa brasileira, estendeu-se do Rio Amazonas até o Rio da Prata. Em meio a isso tudo nos conta as histórias dos tupinambás, dos tapuias, dos potiguares e de tantas outras tribos. O que comiam, como pescavam e de como caçavam ou combatiam, das canoas e jangadas que faziam. Fala-nos da mandioca, do milho, dos legumes, da pimenta e dos cajus, dos mamões e dos jaracatás, dos insetos, dos anfíbios, das jibóias e dos bugios. Homem do seu tempo, Gabriel Soares também deixou-se embalar pelas histórias fantásticas, de índios assombrados, entre outras por aquela que relatava as maldades do Upupiara, o homem marinho, o terror do Recôncavo, meio bicho, meio peixe, que saltava das profundezas dos rios e abocanhava quem estivesse em suas margens. Diz Gabriel que cinco escravos índios seus sumiram assim. Num outro ataque, o único que se salvou ficou tão "assombrado que esteve para morrer". Foi enfático também o autor, na luta dos portugueses em dominar aquele mundo bravo, imenso e doido. Todos os historiadores do Brasil que se seguiram, como Frei Vicente de Salvador ou Robert Southley, beberam em suas páginas. Não por acaso, Cascudo cita Gabriel Soares de Souza na epígrafe do prefácio, autor que afirma que "como todas as coisas têm fim, convém que tenham princípio". Nesse processo de busca pelo nascedouro é interessante perceber que a Europa – tão valorizada em outros textos seus sobre a cultura brasileira - não foi berço de nenhuma das questões analisadas. Neste livro, o europeu colonizador aparece com o papel de intermediário fazendo, via colonização e escravidão, o intercâmbio entre as diversas regiões que conformam a colonização portuguesa na América.

tintas e de luz, a composição de imagens e de cenas, a preferência pela cor local e o processo de reconstituir o passado ou de envolver os habitantes primitivos em uma névoa de fantasia poética, refletindo a identidade no vigor de suas comparações e analogias.

Segundo Antonio Candido (1981), “quanto à matéria, o romance brasileiro nasceu regionalista e de costumes; ou melhor, pendeu desde cedo para a descrição dos tipos humanos e formas de vida social nas cidades e nos campos”.<sup>8</sup>

José de Alencar se entregou à tarefa de imaginar literariamente o país. Seus romances *O Guarani* e *Iracema* surgiram em demanda de uma forma épica genuinamente nacional, que nos representasse e nos exaltasse. Com esses objetivos, o romancista retoma a vida dos povos indígenas, para reconstitui-la traçando a sua história e o seu contato com o colonizador português.

O romance romântico tornar-se-á a expressão máxima da nacionalidade, marcada pelo discurso, entre escritor e público, ao longo da formação do romance brasileiro e da crítica literária, preocupado com o gosto público, no século XIX.

O romance *Iracema* fundamenta-se, tanto pela via da História do Brasil quanto pela via do relato oral. Segundo seu autor, *Iracema* é uma lenda: "Quem não pode ilustrar a terra natal, canta as suas lendas" (Prólogo da 1<sup>o</sup> edição, sobre o romance *Iracema*)<sup>9</sup>. Os personagens Martim Soares Moreno e Filipe Camarão são vultos da história do Brasil. Ambos lutaram contra a invasão holandesa. Martim é considerado, realmente, o fundador do Ceará, e Poti recebeu a comenda de Cristo e o cargo de capitão-mor dos índios pelos seus méritos. Alencar prefere acreditar no relato oral, quando se refere à tribo Tabajara, cruel e sanguinária, que habitava o interior, quando a história diz ser essa uma tribo litorânea, talvez porque se tratasse de uma sociedade de tradição oral, ou porque em sua viagem ao nordeste do Brasil, na qual surgiu a idéia para os romances indianistas, teve contato com o relato oral. Na Carta ao Dr. Jaguaribe Alencar afirma que: “O assunto para a experiência, de antemão estava

---

<sup>8</sup> Antonio CANDIDO, Formação da Literatura Brasileira, p. 113.

<sup>9</sup> "Quem não pode ilustrar a terra natal, canta as suas lendas, sem metro, na rude toada de seus antigos filhos". José de ALENCAR, Prólogo da 1<sup>o</sup> edição, 12<sup>o</sup> ed. de *Iracema*, p. 9. Para facilitar a consulta, anexamos ao final desta dissertação, o Prólogo.

achado. Quando em 1848 revi nossa terra natal, tive a idéia de aproveitar suas lendas e tradições em alguma obra literária.”<sup>10</sup>

Em *O Guarani*, no primeiro capítulo intitulado *Cenário*, Alencar escolhe, para palco de sua história, o recanto poético de um rio geograficamente suspeito de nome sonoro Paquequer, e, durante muito tempo, o Paquequer passa a ser o rio que banha Teresópolis, no qual literatos ali se extasiam com as evocações de Peri e Ceci. O fidalgo português D. Antonio de Mariz, um dos principais protagonistas do romance, é um dos nobres que assistem à cerimônia da fundação e à edificação dos primeiros tetos da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro, na companhia de Mem de Sá. D. Antonio de Mariz é um defensor do solo brasileiro no combate à expulsão dos franceses ao exercer os cargos de governador da real fazenda e de juiz da alfândega.

Os romances indianistas de J. Alencar versam sobre o índio e a natureza brasileira: o romance *O Guarani* contesta o quadro de um Brasil colônia. Segundo Alfredo Bosi (1994), o romance apresenta brechas por onde se deixam flagrar aspectos da realidade brasileira da época. De acordo com o teórico, o pacto feudal do castelo de Dom Antônio de Mariz é transgredido pelo pacto do Senhor com os mercenários com quem negocia: “O pacto com os mercenários faz entrar uma realidade nova: o ganho, o dinheiro; instituto alheio à rede feudal de valores”.<sup>11</sup>

Como sabemos, José de Alencar apresenta os índios em suas relações com os colonizadores. Nesse contexto, traz a figura do índio, quase em processo de extinção, com o propósito de representar os mitos<sup>12</sup>. Pureza, lealdade, coragem, operam como um paradigma de heroísmo para a jovem nação, e levantam, de nossas origens indigenistas<sup>13</sup>, as bases de formação da literatura nacional, como um primoroso material mítico para a fabulação do romance histórico brasileiro, em sua essencialidade, como enuncia M. Bakhtin:

---

<sup>10</sup> Carta ao Dr. Jaguaribe, p. 68.

<sup>11</sup> Alfredo BOSI, *História Concisa da Literatura Brasileira*, p. 139.

<sup>12</sup> H. de CAMPOS, p. 138. “Na concepção de André Jolles, Mythos e Logos coexistem “oximorosamente”. A vontade de conhecer por “esclarecimento”, orientada para o objeto e suas relações, que aspira a julgamentos universalmente válidos, se desdobra numa outra “disposição mental”, da qual resulta o “mito”: forma capaz de criar o universo, as coisas e suas relações, através de uma interrogação e de uma resposta, e que se baseia no conteúdo de verdade, mas na “profecia verídica. A esse questionar humano, que se traduz num desejo e numa demanda, o universo, segundo Jolles responde como uma “forma”, o mito, cujo portador é o “símbolo”.

<sup>13</sup> Indigenista: Ligado à cultura indígena, suas crenças, rituais, religião etc.

“O gênero artístico deve tocar em algo de essencial. Pois somente pode ser importante uma vida humana, ou, em todo caso, algo que tenha relação direta com ela. E esse aspecto humano deve estar voltado, ainda que pouco, para o lado essencial, isto é, deve ter certo grau de realidade viva”.<sup>14</sup>

A fala do teórico russo nos é suficiente para elucidar o grau de compatibilidade entre a mutação social do século XIX e o teor da narrativa no romance brasileiro.

Todavia, Alencar cria uma pragmática poética para trabalhar a simbolização da narrativa, seu método de narrar resgata e transpõe a sonoridade da língua tupi-guarani para a língua portuguesa. Com o trabalho fônico tupinizante, é criado um *estilo* que materializa a fusão da língua indígena com a língua portuguesa.

Entendemos que a oralidade em trabalho nas obras de José de Alencar marca a independência cultural do romance como um gênero nos moldes europeus, e passa a formar, não só uma nova ideologia nacionalista, mas também um paradigma do romance.

No decorrer desta dissertação, no primeiro capítulo, abordamos a influência da oralidade poética em exercício e seus usos no discurso prosaico em representação, discursividade sem fronteira genérica, considerando o romance nacional em formação como um conjunto de unidades estilísticas.

Para trabalhar a oralidade poética, também nos apropriamos dos estudos propostos pela estudiosa da oralidade de M. Bakhtin, Irene Machado (1995).

“O objeto teórico dos oralistas é, sobretudo, a voz viva, embora não se perca de vista o registro e as performances orais veiculados pelos meios impressos e eletrônicos. A tese do romance como gênero oral deriva da concepção bakhtiniana de romance como representação do homem que fala e, conseqüentemente, como produção da imagem de uma linguagem através dos gêneros discursivos e de sua tipologia na prosa. A oralidade que apreendemos na teoria do dialogismo é um fenômeno estético. Embora o modelo oral imediato de onde tenha partido Bakhtin seja o diálogo comunicativo, a expressão literária sobre a qual ele opera teoricamente são as formas representativas dos

---

<sup>14</sup> Mikhail BAKHTIN, Questões de Literatura e de Estética, p. 230.

gêneros do discurso. Quer dizer, a oralidade em Bakhtin é uma forma de representação. Nesse sentido, a oralidade do romance deve ser entendida como signo da voz em função comunicativa ou como prosa, na prosa domina a forma discursiva imprimindo nela um outro tipo de fluência<sup>15</sup>, de ritmos e dicções próprios da oralidade. As formulações de Bakhtin sugerem, com isso, não mais a poética da prosa romanesca, mas sim a Prosaica”.<sup>16</sup>

A Prosaica é uma teoria da prosa presente no romance. Valoriza-a como uma representação da dialogia, dos gêneros discursivos, das relações, da interação das pessoas. M. Bakhtin caracteriza o romance como representação imagética da linguagem<sup>17</sup>, criada a partir de outra linguagem, a dialogia da linguagem. A Prosaica caracteriza o discurso romanesco, por meio da dialogia dos estilos, é um discurso representado, voltado para a estilística.

De acordo com o teórico, na oralidade, desenvolve-se a noção de diálogo como gênero, que representa o homem que fala e suas idéias, o romance opera com a imagem do homem e de sua linguagem. A oralidade deve ser, sob esse aspecto entendida, como um signo da voz ou como prosa, já que a sensibilidade que o romance desenvolveu para com as formas prosaicas dificultou, com efeito, sua consolidação como gênero poético. A prosa domina a forma discursiva, inserindo nela o ritmo, sonoridade, a imagem, analogias e comparações. E, como já vimos, em conformidade com essas formulações, o romance passa a ser não mais a poética da prosa, e sim a prosaica.

Conseqüentemente, inferimos que os romances *Iracema* e *O Guarani* são constituídos da palavra do Outro, neste caso, o índio brasileiro, que invade ou intervém no discurso do narrador. O narrador representa a sua fala e cria uma língua estética, ou seja, aquela, cuja voz transpõe a sonoridade da língua tupi-guarani para a língua portuguesa. Em ex., o nome *Iracema*, composto por duas palavras da língua indígena, *ira* e *cembe*, (“*lábios de mel*”).

---

<sup>15</sup> *Sic.*

<sup>16</sup> Irene MACHADO, O romance e a voz, p. 157-158.

<sup>17</sup> Imagético porque o romance, enquanto texto, é produto criado, mesmo que o romancista “escrevesse a mais verídica das confissões, como seu criador, ele igualmente permanecerá fora do mundo representado.” Segundo Bakhtin, “o mundo representado, mesmo que seja realista e verídico, nunca pode ser cronotopicamente identificado com o mundo real representante, onde se encontra o autor-criador dessa imagem. (...) toda imagem é sempre algo criado, não criador.” (2002:359)

Por outro lado, em *O Guarani*, o nomear da personagem *Ceci* é um verbo da língua guarani que significa “sofrer”. E, “sofrer” é um pássaro do Brasil, cor de ouro, com os matizes de um negro brilhante. O seu canto doce imita a palavra “sofrer”, razão por que os primeiros colonos lhe deram esse nome. O nome do índio *Peri* é uma palavra da língua guarani que significa “*junco silvestre*”. Nesse nome, podemos perceber, além disso, a sonoridade existente entre *Peri* e *Ceci*, causada pela assonância<sup>18</sup> nos nomes. Esta é uma espécie de registro da oralidade, evidenciando que o nome é muito mais do que a sua forma escrita; é, também, uma forma de identificação e memorização, já que precisamos de um lastro mnemônico para a sua identificação, além de as personagens serem nomeações de uma oralidade a ser qualificada por suas ações.

A mensagem poética, recorre, como vemos à memória coletiva, e o faz, em virtude da oralidade. Para Paul Zumthor,

“a poesia oral se distingue pela intensidade de seus caracteres, sendo formalizada mais rigorosamente e provida de indícios de estruturação mais evidentes, toda cultura possui seu próprio sistema passional, cujas configurações de base percebemos graças a marcas semânticas mais ou menos dispersas, porém específicas, em cada um dos textos que ela produz. O texto poético oral parece ser aquele em que estas marcas são mais densas”.<sup>19</sup>

A citação acima deixa evidente nosso objetivo específico de comprovar a influência e a intervenção da oralidade poética na formação do romance da crítica social em formação no século XIX, em J. de Alencar, e os romances sociais.

A voz, como fala dialógica, é a maior responsável, por atribuir som e entonação ao discurso e estabelecer diálogos entre as personagens que atribuem o sentido dialógico ao discurso, unindo as vozes das personagens às imagens da natureza e do homem.

Ao estudar a oralidade poética no plano verbal, procuraremos observar em que freqüência é formada a sonoridade, por meio do uso de palavras indígenas, em

---

<sup>18</sup> Repetição da mesma vogal no poema, semelhança ou igualdade de sons em palavras próximas e uso do mesmo timbre vocálico em palavras distintas, especialmente no final das frases que se sucedem na prosa ou na poesia. Repetição ritmada da mesma vogal acentuada para obter certos efeitos de estilo. Qualidade sonora das rimas toantes.

<sup>19</sup> Paul ZUMTHOR, Introdução à poesia oral, p. 48.

ambos os romances, na maioria das vezes oxítonas, tais como: *Ceará, Juçara, crautá, gará, ará, pitiguaras, Irapuã, oitipó, boré, guará, maracá, ubiritã, saí, maracajá, acauã, , bucã, abaeté, jatobá, mundaí, soipé, baturité, jereraú, muritiapuã, tupinambás, carimã, manacá, biribá, Peri, Gioatacá, Ararê, cabuíba, pequiá*, ou ainda pela tônica em u, como: *carnaúba, graúna, nu. Pelúcia, uru, inúbia, Jacaúna, ticum*, de modo a expressar a sonoridade nos romances *Iracema* e *O Guarani*, segundo o teórico Haroldo de Campos<sup>20</sup>: “A esse trabalho fônico, sempre dentro do paradigma tupinizante, corresponde a idéia do “estilo” como “arte plástica”. Nesse estilo, o narrador faz uma fusão da língua indígena com a língua portuguesa. Com essa fusão elabora um trabalho sonoro tupinizante, como é o caso de “*rápida ema / Iracema*”, “*carnaúba / graúna*”, “*Ceci / Peri*”.

O trabalho fônico é paralelo ao ofício da arte plástica, cuja base se forma no entrelaçar sonoro e rítmico das linhas. Dessa forma, a imaginação de Alencar estimulava-se, ao hibridizar o português<sup>21</sup>, no momento em que a composição, como o diz Bakhtin:

“Pertence a um único falante, mas, na realidade, estão confundidos dois enunciados, dois modos de falar, dois estilos, duas linguagens, duas perspectivas semânticas freqüentemente também, um mesmo discurso pertence simultaneamente às duas línguas, às duas perspectivas que cruzam numa construção híbrida”.<sup>22</sup>

Com o apoio na duplicidade do hibridismo<sup>23</sup>, os discursos trabalham as imagens sonoras da linguagem, para comunicar significados, que podemos denominar, um discurso alheio; o próprio pensamento está relacionado com o som. Ler um texto, tanto em voz alta, quanto na imaginação é convertê-lo em som, pois as palavras são formadas de unidades sonoras.

No segundo capítulo, segue-se a explanação da natureza da língua da prosa e da poesia e os procedimentos específicos à duplicidade oralidade e escritura no romance indianista.

---

<sup>20</sup> Haroldo de CAMPOS, *Metalinguagem e Outras Metas*, p. 136.

<sup>21</sup> “A forma semiótica do tupi esteticamente idealizada como língua adâmica, leva o autor de *Iracema* à transgressão hibridizante do português canônico” Haroldo de CAMPOS, p. 137.

<sup>22</sup> Mikhail BAKHTIN, *Questões de Literatura e de Estética*, p. 110.

<sup>23</sup> Hibridismo consiste na formação de palavras pela junção de radicais de línguas diferentes, é a criação de palavras novas, combinando dois ou mais vocábulos, ou dois ou mais semantemas. O hibridismo também é o cruzamento de indivíduos de gêneros diferentes, e o produto deste cruzamento recebe o nome de híbrido.

Em termos conclusivos, a ênfase será dada à oralidade poética indianista em José de Alencar e sua intervenção no romantismo a partir da saga e da poesia, formatando a matriz discursiva do romance nacional brasileiro.

Princípios e procedimentos poéticos estruturam a oralidade, no romance romântico, como vozes discursivas em segmentação e o definem como um gênero denunciador da estilística dominante.

A oralidade como método estrutural dos romances alencarianos institui as bases da singularização na segmentação do discurso verbal, o que permitem ao pesquisador operar, por meio do procedimentos de comparação de imagens, para resgatar novas combinações de sintagmas narrativos e o exercício da dialogia entre sons ou vozes da natureza humana e da língua nacional. Isso enfatiza a função poética que a oralidade desempenha no romance *Iracema*. Já a oralidade, aplicada em *O Guarani* qualifica o herói lendário nacional na saga, que, de acordo com André Jolles, a *saga*, refere-se a um acontecimento passado, associado a um país e a uma época determinada, e pode ser encontrada na história da colonização. Ambos os romances de Alencar buscam a autonomia do romance brasileiro, e encontram-se à procura de sua definição de lugar e tempo na literatura nacional.

O corpus encontra a justificativa na hipótese de trabalho, na saga, como base de um discurso épico, e na poesia, como materialidade de uma poética em experimentação ensaística.

Os princípios e procedimentos poéticos estruturam a oralidade no romance romântico como vozes discursivas em segmentações e o definem como um gênero denunciador da estilística dominante em formação e transformação comparadas entre si.

A saga, como modelo de discurso épico, pode ser transferida ao gênero romance, na estruturação do herói lendário.

Na tentativa de conjugar ambos os gêneros, lírico e épico, por meio da oralidade em manifestação de prosa poética, problematizamos: a saga pode transformar-se em romance, por meio da oralidade poética? Como esta forma se caracteriza, na estrutura da fala, do herói épico? Que nova concepção de oralidade poética o romantismo alencariano construiu esteticamente entre a saga e a poesia?

## Capítulo I

### 1. A influência da oralidade poética: usos na lenda e na saga.

“A língua do poeta é sua própria linguagem, ele está nela e é dela inseparável. Ele utiliza cada forma, cada palavra, cada expressão no seu sentido direto, isto é, exatamente como a expressão pura e imediata do seu pensar”. (Mikhail Bakhtin, *Questões de Literatura e de Estética*, p. 94.)

Por meio da leitura de estudos realizados sobre a fala e a escrita<sup>24</sup>, a fala é vista como a oralidade primária e a escrita, como dela derivada, segundo a especificidade de cada uma. Nesse modo de ver, alguns autores contemporâneos destacam-se, são os lingüistas :

- Sapir: “a escrita é o simbolismo visual da fala”;
- Bloomfield: “a escrita não é a linguagem, mas uma forma de gravar a linguagem por marcas visíveis”;
- Fillmore: “a comunicação escrita é derivada da norma conversacional face a face” (1981:153); e, entre nós, Mattoso Câmara: “a escrita decorre da fala e é secundária em referência a esta”.<sup>25</sup>

Esses conceitos referentes à *fala* e *escrita* definem a *fala* como a faculdade de exprimir o pensamento pela palavra, ação de falar, um objeto de estudo, que vem antes da escrita, e a escrita como representação da linguagem falada por meio de signos gráficos.

---

<sup>24</sup> A escrita seria um modo de produção textual-discursiva para fins comunicativos com certas especificidades materiais e se caracterizam por sua constituição gráfica, embora envolva também recursos de ordem pictórica e outros (situa-se no plano dos letramentos). Pode manifestar-se, do ponto de vista de sua tecnologia, por unidades alfabéticas, ideogramas ou unidades iconográficas, sendo que no geral não temos uma dessas escritas puras. Trata-se de uma modalidade de uso da língua complementar à fala. (Luiz MARCUSCHI. *Da fala para a escrita*, p. 26).

<sup>25</sup> I. I. FÁVERO, M. L. ANDRADE, Z. G. O. AQUINO, *Oralidade e escrita*, p. 11.

A *fala* tem prioridade sobre a *escrita* no que se refere à representação gráfica, pois, culturalmente, os homens aprendem a falar antes de aprender a ler e a escrever, enquanto que todas as culturas fazem uso da comunicação oral.

Para melhor entendermos os princípios da formação da oralidade<sup>26</sup> poética no texto do romance *Iracema*, necessitamos rever certos conceitos apresentados por estudiosos da fala, a escritura e a oralidade.

“O texto escrito não é mais soberano” e, tanto quanto a escrita, a fala tem “sua própria maneira de se organizar, desenvolver e transmitir informação, o que permite que se a tome como fenômeno específico”.<sup>27</sup>

Na citação de Marcuschi, a *fala* é algo específico e independente, capaz de criar e informar, quando pode ser estudada como um fenômeno peculiar, na escritura dos romances indianistas *O Guarani* e *Iracema*.

O romancista José de Alencar, no momento em que escreveu *O Guarani*, marca a escritura com a *fala* do povo indígena brasileiro.

Para Marcuschi, “a fala seria uma forma de produção textual-discursiva para fins comunicativos na modalidade oral (situa-se no plano da oralidade, portanto), sem a necessidade de uma tecnologia além do aparato disponível pelo próprio ser humano. Caracteriza-se pelo uso da língua na sua forma de sons sistematicamente articulados e significativos, bem como os aspectos prosódicos, envolvendo, ainda, uma série de recursos expressivos de outra ordem, tal como a gestualidade, os movimentos do corpo e a mímica”.<sup>28</sup>

Entretanto, a *fala* e a *escrita* pertencem ao mesmo sistema lingüístico, o sistema da Língua Portuguesa; para Fávero (1999), as principais diferenças entre a *fala* e a *escrita* são:

---

<sup>26</sup> “A oralidade seria uma prática social interativa para fins comunicativos que se apresenta sob variadas formas ou gênero textuais fundados na realidade sonora; ela vai desde uma realização mais informal à mais formal nos mais variados contextos de uso”. (L. A. MARCUSCHI, *Da fala para a escrita*, p. 25.)

<sup>27</sup> L. A. MARCUSCHI. *O Tratamento da oralidade no ensino de língua*. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 1993.

<sup>28</sup> Idem. *Da fala para a escrita*, p. 25.

“condições de produção, transmissão e recepção, nos meios através dos quais os elementos de estrutura são organizados”.<sup>29</sup>

A língua falada não possui uma gramática própria e, talvez, pela ausência de regras, exista maior liberdade de iniciativa por parte de quem fala.

Segundo Fávero, muitos pesquisadores dedicaram-se a observar a escolha do vocabulário e da estrutura léxica como método para distinguir a linguagem falada da escrita.

“Dentre esses estudiosos está Drieman que, em 1962, através de um trabalho quantitativo, apresentou as seguintes características para serem o diagnóstico da língua escrita:

- palavras mais longas (polissilábicas);
- mais adjetivos atributivos;
- um vocabulário mais variado;
- um texto mais curto.

Outros pesquisadores chegaram às mesmas evidências e concluíram que o estilo falado tende a ser caracterizado por menos palavras, palavras com menos sílabas, frases mais curtas e mais palavras pessoais do que o estilo escrito”.<sup>30</sup>

A língua falada tem como característica o envolvimento que contrasta com o afastamento da *escrita*, revelado pelo uso do pronome de primeira pessoa, pausas, entonação e outras. O envolvimento pode ocorrer com o falante consigo mesmo, com o ouvinte ou com o tópico em desenvolvimento.

Porém, alguns estudiosos afirmam que pode haver muito mais semelhança lingüística do que diferença entre a língua falada e a língua escrita. Nessa perspectiva, Fávero, em seus estudos, defende que:

“No texto falado, a seleção lexical e a estruturação sintática se efetivam por meio de construções mais informais, já que se trata de um texto produzido espontaneamente entre falantes com certo grau de intimidade. Por outro lado, no texto escrito os interlocutores fazem escolhas mais sutis, uma vez que dispõem de tempo para

---

<sup>29</sup> I. I. FÁVERO, M. L. ANDRADE, Z. G. O. AQUINO, *Oralidade e escrita*, p. 69.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 70, 71.

planejamento”.<sup>31</sup> “Na opinião de Givón (1979), a língua escrita é uma transposição da oral, e é indiscutível que ela tem relações genéticas com a fala”.<sup>32</sup>

Ferdinand de Saussure (1857-1913), o pai da lingüística moderna, estudava o discurso oral<sup>33</sup>, que sustenta toda a comunicação verbal. Ele considerava a *escrita* como um complemento do discurso oral.

Para David Olson, “Entre as formas especiais da fala descritas pela literatura antropológica, estão... os mitos indígenas e outras formas orais altamente padronizadas e artísticas normalmente encontradas em culturas que não possuem nenhuma (ou quase nenhuma) literatura escrita importante. Tratam-se de formas artísticas no sentido de diferirem da fala diária empregada para o relacionamento com o mundo e o outro; e elas exigem uma auto-consciência e habilidade da parte de quem as produz. Nesses dois aspectos centrais – em seu afastamento das atividades diárias e na exigência de habilidade de quem as produz, assemelham-se em muito aos nossos gêneros poéticos, aos códigos jurídicos, às exegeses e ao romance. Por isso, podem ser razoavelmente concebidas como gêneros artísticos orais.”<sup>34</sup>

De acordo com Olson, José Alencar teve muita habilidade ao representar a fala do índio, pois representou a cultura oral indígena, que é um gênero artístico distinto da nossa cultura cotidiana, sabendo que, para os românticos, o retrato da natureza tropical e dos costumes indígenas se impunha como programa literário nacionalizante. Para Silvio Romero, o fato da existência de uma literatura nacional, com a necessidade de obras e autores originais, se ligava à afirmação da autonomia e da soberania da recém-fundada nação brasileira. As obras eram consideradas documentos, os quais revelariam a psicologia de um século ou uma raça, esse era o

---

<sup>31</sup> Ibid., p. 89.

<sup>32</sup> Ibid., p. 70.

<sup>33</sup> “Oralidade e escrita são práticas e usos da língua com características próprias, mas não suficientemente opostas para caracterizar dos sistemas linguísticos nem uma dicotomia. Ambas permitem a construção de textos coesos e coerentes, ambas permitem a elaboração de racioncínios abstratos e exposições formais e informais, variações estilísticas, sociais, dialetais e assim por diante. As limitações e os alcances de cada uma estão dados pelo potencial do meio básico de sua realização: som de um lado e grafia de outro, embora elas não se limitem a som e grafia, como acabamos de ver.” (L. A.MARCUSCHI, Da fala para a escrita, p. 17)

<sup>34</sup> R. David OLSON, Nancy TORRANCE. Cultura escrita e Oralidade, p. 17.

assunto dos críticos no centro de debates do século XIX sobre a nação brasileira e sua literatura, eram os dilemas vividos pelos críticos, qual o tipo de literatura, qual o estilo criado em meio à natureza e com um povo mestiço.

Para uma melhor compreensão dos romances *O Guarani* e *Iracema* é necessário situá-los por meio de uma reflexão preliminar, ao abranger as fronteiras tanto do movimento romântico, quanto do gênero literário.

Vamos falar do romantismo em dois sentidos: como uma tendência geral do espírito humano e como um determinado período da história literária que, na literatura brasileira, vai aproximadamente de 1830 a 1870. Sob esse segundo aspecto, entende-se o Romantismo como uma transformação estética e poética desenvolvida em oposição à tradição neoclássica que se originou na França no século XVII e até então irradiara e dominara todo o Ocidente. O final do século XVII caracteriza-se pelo advento do moderno. Deve-se reconhecer que é na nova era que se instaura, que se efetiva de uma vez por todas a grande ruptura, quando as artes se tornam definitivamente autônomas e passam de um valor de objetos representativos e utilitários para a obtenção de um valor real e intrínseco.

O Romantismo foi baseado, sobretudo, no movimento e na transformação e, por essa razão, ainda dura no estilo literário. Essa estética do movimento ganhou permanência porque se desenvolveu em um tempo baseado no desejo de mudança e no gosto pela mudança.

Há também a transformação do público. O Romantismo coincide com o momento da história da literatura em que os públicos indiretos passam a predominar sobre os públicos diretos, graças ao desenvolvimento da imprensa e às idéias liberais. Os públicos se tornam imensos e neles acaba a figura do patrono. O escritor deixa de produzir para um soberano que lhe paga as despesas. Acontece, por consequência, uma democratização da criação literária.

Antes se escrevia para as classes superiores, as classes inferiores só eram objetos de literatura como fator cômico. Era negado ao povo comum a oportunidade de ser personagem trágico ou de agir de maneira comovente. A linguagem literária, então, muda para atender a esse novo público, tornando-se extremamente simples. A democratização torna a literatura tão fácil que chega a haver uma reação contra a banalidade. Cria-se, a linguagem hermética, como aquela praticada pelo

simbolismo e pelas vanguardas da atualidade. Novamente a literatura dirigir-se a uma elite. Mas, dessa vez, não vai mais ser privilégio dos patronos ou de classes sociais, porém, daqueles que forem capazes de captá-la.

O romance torna-se a forma épica eleita e popularizada pelo Romantismo, em substituição à epopéia clássica. O romance romântico já não era mais uma narrativa direta, nem tampouco estava intimamente incorporado ao folclore, à religião e ao sistema simbólico de sustentação das comunidades quanto às outras formas épicas em prosa que dominaram antes do apogeu do romance.

“A tradição oral, patrimônio da épica, tem uma natureza diferente da que constitui a existência do romance. O que distingue o romance de outras formas de criação literária em prosa – o conto de fadas, a saga, até mesmo a novela é o fato de não derivar da tradição oral, nem entrar para ela”.<sup>35</sup>

Com efeito, o romance romântico aproveita vários elementos daquelas formas épicas primitivas, mas as emprega de maneira bem definida e intencional. O *Guarani*<sup>36</sup> contém todos os ingredientes e as características do movimento romântico, considerando que, em sua estrutura linear, apresenta uma história simples de conteúdo pretensamente histórico. Publicado originalmente em folhetins em jornal da época, narra a dramática história de um fidalgo português, D. Antônio de Mariz, que se instala com a família no interior do Brasil no início do século XVI, época em que Portugal estava sob o domínio espanhol. Enfrenta a ferocidade dos índios que lhe assediam a casa, manda construir em forma de castelo fortificado, e a revolta dos homens a seu serviço, estimulados por um ex-frade estrangeiro, Loredano. Encontra leal e dedicado aliado na pessoa do índio Peri, fascinado pela beleza celestial de Cecília, sua filha. Peri salva mais de uma vez a vida de Ceci, como a chamava e, tornando-se cristão, recebe o fidalgo português a missão de salvar-lhe a filha, quando, impossibilita de resistir por mais tempo à investida numerosa dos selvagens, resolve destruir sua casa para não se render. Narram-se,

---

<sup>35</sup> Walter BENJAMIM. Os Pensadores, p. 60.

<sup>36</sup> Guarani – “O título que damos a este romance significa o indígena brasileiro. Na ocasião da descoberta, o Brasil era povoado por nações pertencentes a uma grande raça, que conquistara o país havia muito tempo, e expulsara os dominadores. (José de ALENCAR, O Guarani, 13<sup>o</sup> ed, Melhoramentos).”

também, no romance os amores de Isabel, filha natural de D. Antônio, e do jovem fidalgo D. Álvaro de Sá.

Todo o desenvolvimento da trama da narrativa e a estruturação da fábula são construídos de maneira elaborada e refletida a ponto de, às vezes, o valor artístico decair para o artifício e o gosto romanesco prevalecer sobre a unidade da fantasia. A prosa poética, característica romântica que Alencar dominou de maneira admirável, destaca-se, entretanto, entre os elementos formais, fluindo admiravelmente com toda espontaneidade do começo ao fim do romance. Além do mais, não se pode deixar de constatar aí que o excepcional talento de narrar e descrever do autor é capaz de dominar e arrastar qualquer leitor através do impossível e do verossímil. O que faz com que a ficção, mesmo com todos os seus excessos romanescos, seja maravilhosamente viva. As personagens são todas típicas, evidentes e palpáveis em sua configuração e podem ser ressaltados em vivacidade não só os protagonistas centrais do drama. Todos eles, até os meros episódios, têm relevo próprio.

*O Guarani* é, entretanto, o primeiro romance brasileiro a apresentar uma composição verdadeiramente artística. Alencar incorpora a essa composição todos aqueles elementos que constituíram o complexo de valores em que se assentou o espírito romântico, principalmente aqueles que diziam respeito a uma exaltação do sentimento nacional.

Em *O Guarani*, o histórico e o mítico participam de maneira decisiva no romance como elementos fundamentais da saga, ao lado do indianismo, na configuração simbólica da fundação e da formação étnica e cultural da nação brasileira.

O índio, que já vinha marcando presença na literatura brasileira desde Anchieta e que mais tarde fornece os temas para os poetas épicos românticos, representa o elemento étnico natural.

Por outro lado, história e mito vão desenvolvendo-se e fundindo-se em uma mesma narrativa.

Ao final, acontece a destruição tanto do elemento branco negativo, representado pelos aventureiros, quanto dos Aimorés que configuraram a parte negativa do elemento natural, para que a partir dos dois únicos sobreviventes, representantes positivos desses dois mundos, pudesse surgir uma nova nação. No<sub>28</sub>

final do romance, abrigados no topo de uma palmeira o casal salva-se da enchente, uma alusão clara ao mito indígena de Tamandaré, mas também ao mito bíblico de Noé.

É sabido que o Brasil não foi colonizado por famílias nobres portuguesas, mas em grande parte por degredados e aventureiros, e que o índio em quase nada contribuiu na formação da cultura brasileira. O que está sugerido em *O Guarani* parte puramente de uma idealização típica da estética romântica dos primeiros tempos e corresponde perfeitamente aquele anseio de auto-estimação de uma sociedade em formação, e até certo ponto ainda inculta, que domina o Brasil da época da edição do romance e a que Alencar, como artista, correspondia. Por essa razão, quando editado através de folhetins, foi um dos maiores sucessos de público da história literária brasileira.

José de Alencar irá reinventar um índio diferente daqueles que foram retratados pelos cronistas e viajantes, “Como admitir que bárbaros, quais nos pintaram os indígenas, brutos e canibais, antes feras que homens, fossem suscetíveis desses brios nativos que realçam a dignidade do rei da criação?”<sup>37</sup>. Alencar critica os historiadores, cronistas e viajantes da primeira época, afirmando que eles pertenciam a duas classes de homens: a dos missionários e a dos aventureiros. Uns justificando a importância da catequese e outros querendo justificar a crueldade com que tratavam os índios.

Opondo-se a esses relatos que consideravam o índio como um animal selvagem, Alencar lhes atribui valores heróicos e honras de cavaleiro medieval, próprios à tradição das nações colonialistas; com isso Alencar estabelece uma analogia de valores entre o índio e o herói ocidental, tomando emprestado o seu valor positivo e assim recupera a imagem positiva do índio por meio da linguagem e da comparação.

“No romance *O Guarani* o selvagem é um ideal, que o escritor tenta poetizar, despindo-o da crosta grosseira de que o envolveram os cronistas, e arrancando-o ao ridículo que sobre ele projetam os restos embutecidos da quase extinta raça”.<sup>38</sup>

Inicialmente publicado em folhetim, no Diário do Rio, o romance *O Guarani*

---

<sup>37</sup> José de ALENCAR. Como e porque sou romancista, p. 69.

<sup>38</sup> Ibid., p. 69.

conta a história de um dos casais mais famosos da literatura brasileira, cristalizado como modelo a habitar o imaginário popular: Peri e Ceci. Ambos os romances *Iracema* e *O Guarani*, versam sobre o índio e a natureza brasileira. *O Guarani* estabelece o quadro de um Brasil-Colônia criado à imagem e semelhança da comunidade feudal européia, e apresenta brechas por onde se deixam flagrar aspectos da realidade brasileira da época.

A partir desse contraste, sobressai a figura de Peri, com bravura, honra e pureza de sentimentos traçadas por Alencar, elevando aos patamares de uma nobreza, merecendo de Dom Antônio a seguinte deferência: “Crede-me, Álvaro é um cavaleiro português no corpo de um selvagem”.

Para João Alexandre Barbosa <sup>39</sup>, cada escritor utiliza seus signos, formando símbolos para denotar uma realidade (empírica e imaginária), e cria um espaço de ficção que para ser apreendido integralmente percorre a trama de uma história ou os versos de poema, o qual voltamos ao início da obra para recapitular aquilo que consubstancia seus ícones poéticos e determina sua inserção dentro da tradição literária. Em *O Guarani*, Alencar revela-se um escritor, cuja imaginação é um elemento controlador e organizador, e a consciência literária faz do romance um mito da fundação do romance brasileiro, da conquista ficcional, não só da fundação da nacionalidade, mas de sua própria fundação enquanto gênero literário no Brasil.

O pesquisador Walter Ong (1988), interpreta o romantismo: “O movimento romântico foi marcado pela preocupação com o passado distante e com a cultura popular. Desde então, centenas de colecionadores, a começar por James McPherson (1736-1796) na Escócia, Thomas Percy (1729-1811) na Inglaterra, os irmãos Grimm, Jacob (1785-1863) e Wilhelm (1786-1859) na Alemanha, ou Francis James Child (1825-1896) nos Estados Unidos, trabalharam com partes da tradição oral, ou quase oral, ou semelhante à oral, de forma mais ou menos direta, dando-lhe nova dignidade”. <sup>40</sup>

A preocupação de Alencar era exatamente a preocupação romântica: revolver o passado histórico e trabalhar com a cultura popular de sua nação, observada em ambos os romances.

---

<sup>39</sup> João Alexandre BARBOSA. Entre Livros, 64 – 75.

<sup>40</sup> Walter ONG. Oralidade e cultura escrita, p. 26.

“Historicamente a escrita, sobretudo a literária, sempre foi considerada a verdadeira forma de linguagem, e a fala, instável, não podendo constituir objeto de estudo. Essa postura só começou a mudar no século passado, com Grimm na Alemanha e com Sweet e Jones na Inglaterra (a fonética passa à disciplina autônoma)”.<sup>41</sup>

Entretanto, para o teórico Mikhail Bakhtin, o romance como gênero oral deriva do romance como representação do homem que fala. Portanto, a oralidade em Bakhtin é uma forma de representação do homem que fala, defendendo um sistema de idéias, e, importa muito afirmar como ele:

“Nesse sentido, a oralidade do romance deve ser entendida como signo da voz em função comunicativa ou como prosa”.<sup>42</sup>

Assim, o fato de dar forma a contos e poemas, até então pertencentes à tradição oral, gera uma literatura escrita paralela às versões orais, e a fronteira nebulosa existente entre a literatura oral e a literatura escrita, em alguns momentos, passa a não existir.

De acordo com Walter Ong (1988), “os segredos da oralidade não estão no comportamento da língua usada na conversação, mas na língua empregada para o armazenamento de informações na memória. Essa língua deve preencher dois requisitos: tem sempre de ser rítmica e narrativa. Sua sintaxe deve sempre descrever uma ação ou uma paixão, mas nunca princípios ou conceitos. Para citar um exemplo simples, nunca dirá que a honestidade é a melhor política, mas que “o homem honesto sempre prospera”.<sup>43</sup>

A oralidade presente nos romances em estudo, *O Guarani* e *Iracema*, preenche os dois requisitos para o armazenamento na memória, enquanto rítmica e narrativizada. Sua sintaxe descreve uma ação e uma paixão, e é considerado uma espécie de bíblia para os cearenses, todavia, narra o surgimento do primeiro cearense. De acordo com Luis da Câmara Cascudo muitas pessoas do Nordeste sabem de cor as páginas iniciais dessa célebre obra. A principal rádio do estado Cearense tem o nome de “*verdes mares*”, uma das praias mais conhecidas de Fortaleza, que é, também, a praia de *Iracema*, lugar onde há, inclusive, uma estátua

---

<sup>41</sup> Ibid, p. 23.

<sup>42</sup> Irene MACHADO. O romance e a voz, p. 157.

<sup>43</sup> Walter ONG. Oralidade e cultura escrita, p. 31.

da Índia. Para muitos, a lagoa da Porangaba é o local onde *Iracema* se banhava. Na comemoração centenária do romance, Raquel de Queiroz fez uma homenagem a José de Alencar, declarando que quando alguém ouve falar na “*virgem dos lábios de mel*”, automaticamente se lembra da sua personagem *Iracema*, confirmando a popularidade do romance.

Para Haroldo de Campos, “criar uma nova expressão era criar liberdade, e a baliza negativa dessa liberdade estava justamente no purismo vernacular português”<sup>44</sup>, mas é no plano do significante que a linguagem se apresenta em estado selvagem com o objetivo para uma consciência crítica do fazer poético brasileiro. Na carta ao Dr. Jaguaribe, Alencar escreve que: “é preciso que a língua civilizada se molde quanto possa à singeleza primitiva da língua bárbara ...”<sup>45</sup> Ele não só nos oferece o verdadeiro estilo, mas também as imagens poéticas do selvagem, o tupi, e o estético em Alencar, por meio do qual construiu uma língua plástica e sensorial a poeticidade do romance.

Segundo Walter Ong (1988), “as expressões oralidade e oralismo têm sentido diferente, expressando conceitos que já se estenderam para além de Homero e dos gregos. Caracterizam sociedades inteiras que têm se valido da comunicação oral, dispensando o uso da escrita. E, por fim, são usadas para identificar um certo tipo de consciência, que se supõe ser criada pela oralidade ou que pode se expressar por meio dela. Esses conceitos tomaram forma à medida que se opuseram à cultura escrita”.<sup>46</sup>

Apesar dessas oposições conceituais, as sociedades com cultura *escrita* surgiram a partir de grupos sociais com cultura oral, pois o grande objetivo dos povos de cultura oral era consolidar a cultura *escrita*.

Para Olson e Torrance (1997), “em nossa cultura, os gêneros artísticos são tipicamente escritos, e não orais. Na verdade, pode haver algo relacionado à aquisição da cultura escrita geral em um grupo social, com sua vantagem da memorização do texto, que leve a uma gradual transformação dos gêneros artísticos orais em escritos e a um conseqüente esgotamento do quadro de formas artísticas orais – é criar um texto em que as próprias palavras, e não apenas sua

---

<sup>44</sup> Haroldo de CAMPOS, *Metalinguagem e Outras Metas*, p. 129.

<sup>45</sup> Carta ao Dr. Jaguaribe, anexo p. 68.

<sup>46</sup> Walter ONG. *Oralidade e Cultura Escrita*, p. 31.

intenção de *significado*, são o que importa.”<sup>47</sup> O ritmo e os padrões rítmicos em geral adotados pelas culturas orais auxiliam o registro das próprias palavras, na memória humana e, particularmente, seu caráter reconstrutivo.

Todos os povos de gênio musical possuem uma língua sonora. O Brasil está nessas condições, a influência nacional se faz sentir na pronúncia suave do nosso dialeto, de acordo com Gladstone Chaves de Melo há uma riqueza musical no estilo de Alencar com unidades melódicas, em que há ritmo e acentuação poética.

Desde Saussure, o teórico continua asseverando que a lingüística desenvolveu estudos sobre “fonêmica, o modo como a linguagem está enraizada no som e, antes de Saussure, o inglês Henry Sweet (1845-1912), enfatizara “que as palavras são feitas não de letras, mas de unidades sonoras ou fonemas”.<sup>48</sup>

Os textos escritos estão relacionados com o mundo sonoro, para comunicar seus significados. “Ler um texto significa convertê-lo em som, em voz alta ou na imaginação, (...) A escrita nunca pode prescindir da oralidade”.<sup>49</sup>

Podemos definir a escrita como um sistema secundário, que depende de um sistema primário anterior, a linguagem falada. Portanto, a expressão oral pode existir sem a *escrita*, mas nunca a *escrita* sem a *oralidade*.

Walter Ong (1988) divide a oralidade em oralidade primária e oralidade secundária. Define como oralidade primária a oralidade de uma cultura que não possui escrita, e a oralidade secundária da cultura de alta tecnologia, na qual possui o telefone, o rádio, a televisão, e outros, ou seja, se recompõe a partir da escrita, a voz pronuncia o que fora anteriormente escrito ou pensado em termo de escrita. Atualmente, a cultura oral primária praticamente não existe.

Hoje estamos utilizando cada vez menos o termo “*literatura oral*”, pois pertencemos a uma cultura *escrita* e pensar nas palavras desvinculadas da *escrita* é uma tarefa difícil, porque as palavras vêm à mente na sua forma *escrita*. Sem a *escrita*, as palavras não possuem uma presença visual, dessa maneira o som tem uma relação especial com a palavra, porém, não há como deter e possuir o som.

---

<sup>47</sup> R. David OLSON, Nancy TORRANCE. Cultura escrita e Oralidade, p. 17.

<sup>48</sup> Walter ONG. Oralidade e Cultura Escrita, p. 14.

<sup>49</sup> Ibid., p. 16.

Na cultura oral primária, o som tinha um grande valor, pois era a principal forma de comunicação e, embora seja encontrada em todas as culturas, a narrativa é, em certos aspectos, mais funcional na cultura oral primária, ao usar histórias da ação humana para armazenar e comunicar o que sabem. A narrativa é importante na cultura oral primária, porque contém o saber em forma razoavelmente duradoura, diferente de outras formas como o discurso que se aplica a uma situação específica e, sem a escrita, desaparece.

Em *O Guarani*, José de Alencar, representa, por meio da escrita poética, a *fala* do índio, trazendo a sonoridade da língua tupi guarani para a língua portuguesa, e o faz por meio de uma narrativa romântica na qual, se exalta o herói nacional, o índio.

Os romances em estudo denotam, por meio do imaginário do narrador, o estilo ambivalente do romance que transita entre a prosa e a poesia: “essas qualidades constituem, reunidas, a melhor definição do fenômeno literário, revelando que a sua unidade provém, no dizer de Wellek, da mesma visão da poesia, da mesma concepção da imaginação, da natureza e do espírito”.<sup>50</sup> A imagem poética advém do foco narrativo em terceira pessoa disfarçada de primeira, visto que, a função da poesia é criar imagens, com o uso da força expressiva da palavra. Sob formas semelhantes, o romance cria imagens de linguagem por meio das personagens, que seus perfis constituem num desenho de valores, pelo efeito da seleção e combinação das palavras e suas conotações, segundo Bakhtin<sup>51</sup>.

Para Paul Zumthor, a voz é o outro da escritura, aspecto interessante para a relação entre oralidade e literatura, em que ambas fazem parte de um mesmo fenômeno. A produção oral e a produção escrita são ligadas à memória, na qual coexistem imagem e voz, e a palavra fixada na memória é vital para a cultura de transmissão oral.

A memória se relaciona com a voz. Na poesia oral, o poeta transmite algo relacionado com a visão e com o corpóreo, criando um espaço virtual no qual a palavra poética manifesta sua relação com a tradição, ao mesmo tempo em que se apresenta como única. Enquanto a arte da memória é uma arte, o romance se

---

<sup>50</sup> Afrânio COUTINHO. A literatura no Brasil. p.6.

<sup>51</sup> M. BAKHTIN. Questões de Literatura e de Estética, p. 61.

manifesta enquanto voz, a capacidade de registro visual legado da arte da memória, na qual podemos fixar tudo o que queremos sob forma de imagens.

O romance é um denominador comum ou unificador de todos os gêneros orais e escritos; nos estudos sobre a poética da oralidade, o romance é um gênero situado na perspectiva da épica, já que o romance é uma conversação que, se sustenta graças ao diálogo entre autor, narrador, personagem, leitor. Não podemos perder de vista, que o romance surgiu da união entre oralidade e escritura. Na perspectiva da oralidade, a poesia é uma forma de composição que pressupõe os modelos de uma tradição oral incluindo ritmo, sonoridade, imagem, analogias e comparações e entoação rítmica até a preservação na memória. “O fato do escritor imaginar-se diante de ouvintes, não de leitores, imprimia um caráter oral e fluente a seu texto, com uma linguagem familiar e insinuante e sobretudo um diálogo natural, o primitivo destino da prosa”<sup>52</sup>. O estilo oral da literatura escrita desaparece com a leitura individual e a partir do surgimento da imprensa.

Para os oralistas, o romance em versos não eliminou sequer a relação com o canto, do qual herdou traços estruturais matriciais, em que a estrutura refere a um jogo de ritmos.

O movimento melódico do romance em verso é orientado pela arquitetura lúdica, que se desenvolve segundo os procedimentos dialógicos da oralidade e da escritura. O nome da personagem Iracema é um anagrama lúdico de América, nele se lê não só o nome, mas também um desígnio da pessoa. Além disso, o nome conduz à narrativa, como um discurso dentro do discurso; No romance, o ludismo torna-se espaço de confrontos de códigos (oral/escrito; escrito/figurativo; prosa/poesia).

De acordo com Chklóvski, “A arte é pensar por imagens”. A imagem poética cria uma impressão máxima, reforça a sensação produzida por um objeto, tem a mesma função de outros procedimentos poéticos: o paralelismo, a hipérbole, a comparação, a rima, a simetria, além de serem meios de reforçar a sensação produzida por um objeto.

---

<sup>52</sup> Irene MACHADO. O romance e a voz, p. 231.

## 1.1 A presença do social na saga alencariana

Para Bakhtin, o romance é uma manifestação histórica do discurso literário, lado a lado com o gênero poético, o romance depende da poesia, na medida em que a poesia é elemento estrutural do discurso épico.

De acordo com Bakhtin, o romance é um gênero historicamente aberto, pluriestilístico, plurilíngue e plurivocal, a matéria do romance se encontra nas diferentes linguagens sociais. “o romance pode ser definido como uma diversidade de tipos de discursos sociais (algumas vezes mesmo de diversidade de línguas) e uma diversidade de vozes individuais, artisticamente organizadas. A estratificação interna de qualquer língua nacional única em dialetos sociais, ... essa estratificação presente em toda linguagem num dado momento de sua existência histórica é o pré-requisito indispensável do romance como gênero”.<sup>53</sup>

Segundo o teórico<sup>54</sup>, há duas forças históricas agindo sobre a língua, uma é a reprodução de modelos ideológicos e culturais, a outra é o plurilinguismo real da linguagem, cada enunciação constitui o ponto de aplicação dessas forças sociais. É assim que o romance se cria e se desenvolve, nas condições multiformes através do tempo. O romance nega o absolutismo de uma língua única e unitária, pressupõe grupos sociais com variedade de linguagens culturais, etc.

Ainda de acordo com Bakhtin, houve uma mudança no espaço e no tempo da literatura, a passagem da clássica praça pública e da voz alta, para o quarto, a solidão e o pensamento mais secreto.

Todavia, para os Formalistas Russos, a questão do som na linguagem poética está entre as pessoas, e do território duplo, bidirecional, é que o som ganha o seu sentido: “poético, prosaico, prático, científico, religioso ... E suma o poeta quando escreve, não seleciona um sistema abstrato de possibilidades fonéticas,

---

<sup>53</sup> Mikhail BAKHTIN, *The Dialogic Imagination*, p. 263.

<sup>54</sup> A visão dialógica da linguagem é retratada por BAKHTIN (1999), que entende a língua como fenômeno ideológico, histórico e social, tendo o seu sentido determinado pelo contexto. Ele afirma que: “*de fato, há tantas significações possíveis quantos contextos possíveis*”.

gramaticais, lexicais – seleciona, isso sim, as avaliações sociais implícitas em cada palavra. Para o Círculo de Bakhtin, a palavra já entra na arte carregada de intenções, opiniões, traços sociais, com todas as marcas de seu território valorativo”.<sup>55</sup>

O discurso poético, por sua vez, é aquele que tem o diálogo intertextual, a complexidade e as contradições dos conflitos sociais, como no romance *O Guarani*. A poética é uma forma de comunicação que não existe isoladamente, pois participa do social. Na prosa, a palavra do outro é indispensável e na poesia, o poeta suprime sua linguagem que é ligada à do outro. Leiamos Roman Jakobson:

“... a obra poética deve na realidade definir-se como uma mensagem verbal na qual a função estética é a dominante”, mas por outro lado, diz Roman Jakobson, “uma obra poética não pode ser reduzida à função estética, ela tem além disso outras funções. Com efeito, arremata, “as intenções de uma obra poética estão freqüentemente em estreita relação com a filosofia, com uma moral social etc”.<sup>56</sup>

A oralidade, nos romances, institui também a singularização na segmentação do discurso verbal, permitindo operar por meio da comparação de imagens, levando à novas combinações entre frases que permitem o exercício da dialogia<sup>57</sup> entre sons ou vozes da natureza humana e da língua. Enquanto a função que a oralidade desempenha no ensaio poético *Iracema* é voltado para a poesia em fusão com a prosa; e oralidade ao ser aplicada em *O Guarani*, volta-se para qualificar o herói lendário nacional. Ambos buscam a autonomia do romance brasileiro como fala nacional legítima.

Segundo Mikhail Bakhtin, no discurso, a forma e o conteúdo estão unidos e entendidos como um fenômeno social em todas as esferas da imagem sonora até

---

<sup>55</sup> Cristovão TEZZA, *Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o formalismo Russo*, p. 37.

<sup>56</sup> Roman JAKOBSON, *Poética em Ação*, p.XX.

<sup>57</sup> De acordo com Bakhtin, o dialogismo traz como princípio a condição de que tudo o que é dito faz referência a um outro: “toda enunciação, mesmo na forma imobilizada da escrita, é uma resposta a alguma coisa e é constituída como tal. Não passa de um elo da cadeia dos atos de fala.” BAKHTIN, 1999, p.98

aos estratos semânticos mais abstratos; nos romances em estudo, a imagem<sup>58</sup> é um meio prático de pensar, de agrupar os objetos e de reforçar a impressão.

Entretanto, a separação entre o estilo e a linguagem,<sup>59</sup> levou-nos a dar ênfase à forma poética, deixando de lado o tom social, que, isolado dos caminhos sociais, passa a receber um tratamento abstrato, deixando de ser estudado num todo com as esferas semânticas da obra.

Em outra versão, cada romance em estudo, *Iracema* e *O Guarani*, representa diferentes vozes sociais orais, e possui, implicitamente, uma denúncia social a respeito do processo de colonização dominante e seus efeitos.

“A habitação que descrevemos, pertencia a D. Antônio de Mariz<sup>60</sup>, fidalgo português de cota d’armas e um dos fundadores da cidade do Rio de Janeiro.

Era um dos cavalheiros que mais se haviam distinguido nas guerras da conquista, contra a invasão dos franceses e os ataques dos selvagens.” (O Guarani, 13)

“Em um círculo de uma légua da casa, não havia senão algumas cabanas em que moravam aventureiros pobres, desejosos de fazer fortuna rápida, e que tinham-se animado a se estabelecer neste lugar, em parcerias de dez e vinte, para mais facilmente praticarem o contrabando do ouro e pedras preciosas, que iam vender na costa.” (O Guarani, 15)

“D. Isabel, sua sobrinha, que os companheiros de D. Antônio, embora nada dissessem, suspeitavam ser o fruto dos amores do velho fidalgo por uma índia que havia cativado em uma das suas explorações”. (O Guarani, 16) O índio como exploração sexual.

“Naquele tempo dava-se o nome de bandeiras a essas caravanas de aventureiros que se entranhavam pelos sertões do Brasil, à busca de ouro, de brilhantes e esmeraldas, ou à descoberta de rios e terras ainda desconhecidos “. (O Guarani, 17)

---

<sup>58</sup> Para Chklóvski “a poesia é uma maneira particular de pensar, a saber um pensamento por imagens; Potebnia vê na poesia uma maneira particular do pensamento, um pensamento ajudado por imagens; a imagem tem por objetivo ajudar-nos a compreender sua significação e visto que sem esta qualidade a imagem priva-se de sentido, ela então deve ser para nós mais familiar do que aquilo que ela explica”, para esses estudiosos “a arte é pensar por imagens”, e a imagem é um recurso utilizado pelos poetas para explicar o desconhecido por meio do conhecido. (Veremos sobre imagem mais detalhadamente no segundo capítulo.

<sup>59</sup> A distinção entre língua e estilo repousa na clássica dicotomia estabelecida pelo grande Saussure – langue e parole. O notável mestre suíço põe na base da Linguística essa divisão. Língua é um sistema, de sons, de flexões, de terminações, de relações entre as palavras na frase, etc. É um produto social da faculdade da linguagem e um conjunto de conversações necessárias, adotadas pelo corpo social para permitir, entre os indivíduos, o uso daquela faculdade”. (Gladstone, p. 48)

<sup>60</sup> Personagem histórico, presente nos Anais do Rio de Janeiro.

Para Cristovão Tezza, o discurso literário seria uma das expressões históricas, e o romance, uma das manifestações históricas do discurso literário, lado a lado com o gênero poético. Segundo Bakhtin, a concepção de romance depende de uma concepção de poesia, na medida em que a poesia é elemento fundamental do discurso épico. A fronteira entre a poesia e a prosa marca uma tensão de pontos de vista sócio-ideológicos que vão encontrar na literatura, no poema ou no romance, seu espaço comunicativo ao fazer relações entre quem fala e quem ouve, e que se atualizam em formas historicamente flutuantes.

Para Bakhtin, “é justamente a individualidade do locutor que é reconhecida como o fator que forma o estilo e que transforma o fenômeno lingüístico e verbal em unidade estilística”.<sup>61</sup>

Machado de Assis escreveu um artigo o qual falava em nacionalidade, vejamos: “Notícia da atual literatura brasileira – instinto da nacionalidade, certo sentimento íntimo da necessidade vivida por uma literatura nascente de alimentar-se dos assuntos que lhe oferece sua região”<sup>62</sup>. O espírito nacional não estava circunscrito a um localismo, mas compreenderia a capacidade de um escritor ser legitimamente nacional, mesmo ao falar de personagens e histórias distantes de seu tempo.

José de Alencar retratou em seus romances a invasão pacífica no terreno da miscigenação, da língua e dos costumes. É nítida a história dos vencedores que compreende um conflito racial em que triunfa o mais forte, a relação conquistado e conquistador, dando origem a uma raça nova, mestiça. É o brasileiro.

Os romances apresentaram o extermínio e a submissão do mais fraco. A lenda transparece o sacrifício de Iracema, a renúncia de Poti. Já *O Guarani* sugere que, se a conquista teve um preço alto, nem por isso se deve abandonar a hipótese da reunião harmoniosa dos povos. Assim, as idéias acomodam-se, na prática da ficção e esteticamente, atinge-se o objetivo perseguido: a criação da literatura nacional calcada na História e envolta no mito.

Para Dino Preti, “José de Alencar, jogou com seu forte poder de imaginação, transpondo a realidade para um terreno poético, onde é difícil fazer um julgamento do diálogo, pois não temos padrões fixos para a linguagem no plano puramente idealizado. (...) Alencar

---

<sup>61</sup> Ibid., p. 75.

<sup>62</sup> Maria PINTO, Alencar e a França Perfis, p. 33.

impregnou esses romances (*Iracema* e *O Guarani*), do exotismo poético da vida primitiva. Por isso sua linguagem está diretamente ligada a uma estrutura narrativa em que o ideal pode atingir um verossímil dentro do plano poético. (...) Está claro que visto como um romance de costumes ou encarado como uma obra histórica ( porque há, de fato, um fundo histórico), o romance se comprometeria seriamente em sua verossimilhança. E não apenas no terreno da linguagem, mas também da psicologia de suas personagens e, inclusive, no plano meramente mimético da realidade (até fisicamente os índios de Alencar se desencontram dos modelos reais). Mas a crítica reconhece, hoje, que é impossível analisar essa obra, bem como, *Iracema*, *O Guarani* e *Ubirajara*, sem ter em mente um sentido simbólico que regeria todo o processo de idealização do selvagem brasileiro. Portanto longe de pretenderem ser apenas romances de costumes de nosso índio, eles chegariam a ser possivelmente, uma verdadeira trilogia épica, envolvendo a colonização, os contatos entre as raças, a própria miscigenação do homem brasileiro”.<sup>63</sup>

Em outra dimensão formal, em *O Guarani*, o romance indianista presentifica uma *saga*<sup>64</sup>, que de acordo com André Jolles, refere-se a um acontecimento passado, portanto é uma narrativa referente ao passado. A *saga* está ligada a um movimento de povo e pode ser encontrada na história da colonização.

Geralmente, as sagas são contos que se ligam a lugares, pessoas, costumes, modos de vida dos quais se quer explicar a origem, o valor, o caráter sagrado de qualquer fenômeno que chama a atenção. Surgiram como lenda medieval cerca de figuras heróicas ou eventos notáveis dos países escandinavos. A lenda é uma

---

<sup>63</sup> Dino PRETI, Sociolinguística os níveis de fala, p. 107-108.

<sup>64</sup> A Saga pode referir-se a um acontecimento passado e, mais particularmente, ao passado remoto, tal como se transmitiu de geração em geração. Indo mais longe, lê-se que, no passado, não havia absolutamente nenhuma oposição entre o conceito de Saga e o conceito de História, mas também que o crescente vigor da crítica acarretou uma evolução do conceito de Saga como relato de acontecimentos passados e não corroborados pela História; e, enfim, que esse conceito evoluiu em seguida e passa a designar uma narrativa ou uma tradição de História repletas de ingenuidade e transformadas, em sua passagem de uma geração a outra, pela faculdade poética da sensibilidade popular, criação livre da imaginação popular que vincula suas composições a acontecimentos, a personagens ou lugares importantes; o uso não conhece distinção rigorosa entre as palavras Saga e Mito. Gênero literário associado a um país e uma época determinadas. Uma narrativa, que popularmente se acredita seja baseada em fatos e transmitida por tradição oral; lenda histórica ou heróica, que se distingue tanto da História autêntica como da ficção intencional. Portanto, é uma história que as pessoas acreditam ser verídica, que evoluiu e se ampliou pouco a pouco no decorrer dos séculos, e que assenta numa tradição oral; é uma lenda histórica ou heróica. (André JOLLES, p. 40, 61-63)

narrativa de caráter maravilhoso, em que um fato histórico, centralizado em torno de algum herói popular (revolucionário, santo, guerreiro), amplifica-se e transforma-se sob o efeito da evocação poética ou da imaginação popular.

É por meio da saga e da lenda que Alencar escreve um discurso regionalista, como se o regional fosse o primeiro estágio de toda literatura, pois, até então, como sabemos, os autores das províncias expressavam o local, sem perder a articulação com o exterior. Assim, de acordo com os estudos da professora Tânia Carvalhal,

“Nesse sentido, regionalismo e nacionalismo, enquanto busca de autenticidade na expressão do próprio, se identificam. E isto porque à região, como à nação, cabe reivindicar sua existência. Isto posto, pode-se dizer que a noção de região, considerada em seu processo de constituição e de acentuação de peculiaridades locais, aproxima-se à de nação, pois que adota idênticos procedimentos de construção e de afirmação. O regionalismo aparece na ficção, sublinhando as particularidades locais e mostrando as várias maneiras possíveis de ser brasileiro”.<sup>65</sup>

É a formação do nacional como espaço das diversidades regionais.

---

<sup>65</sup> Tania CARVALHAL. O próprio e o alheio, p. 144.

## Capítulo II

### 2. A língua da prosa e da poesia: ritmo, sonoridade, imagem, analogias e comparações.

“A arte é pensar por imagens”.

“Não existe arte e particularmente poesia sem imagem”.

“A poesia assim como a prosa é antes de tudo, e sobretudo,  
uma certa maneira de pensar e conhecer”.

(Chklóvski, V. A arte como procedimento, Os Formalistas Russos, p. 39)

Falar de ritmo como uma forma estética é falar de poesia.

A poesia é uma maneira subjetiva de pensamento, um pensar por imagens, uma forma de condensação de pensamento em imagens, que exercem a função de explicar o desconhecido pelo conhecido. A imagem simplifica aquilo que ela explica, e nos auxilia na compreensão do próprio significado. No entanto, precisamos conhecer mais a imagem do que aquilo que ela explica.

Podemos pensar que sem imagem não há arte, e de acordo com Chklóvski, “A arte é pensar por imagens”. O ofício das escolas poéticas é a revelação de novos procedimentos para elaborar o material verbal, o que consiste na disposição das imagens. “As imagens são dadas, e em poesia nós nos lembramos muito mais das imagens do que nos utilizamos delas para pensar”.

Chklóvski destaca em seus estudos sobre o fenômeno da arte, que a poesia é igual à imagem, porém ele não distingue a língua da poesia da língua da prosa, e por isso, não percebe que há dois tipos de imagens: “a imagem como um meio prático de pensar, meio de agrupar os objetos e a imagem poética, meio de reforçar a impressão”.<sup>66</sup> Assim vemos que a imagem poética cria uma impressão máxima, reforça a

---

<sup>66</sup> V. CHKLÓVSKI. A arte como procedimento, Os Formalistas Russos, p. 42.

sensação produzida por um objeto, tem a mesma função de outros procedimentos poéticos: o paralelismo, a hipérbole, a comparação, a rima, a simetria, além de serem meios de reforçar a sensação produzida por um objeto.

Lendo Chklóvski, mais ainda compreendemos o fenômeno artístico: “eis que para devolver a sensação de vida, para sentir os objetos, para provar que pedra é pedra, existe o que se chama arte.” Por meio da arte podemos ter a sensação do objeto como visão, não como reconhecimento; podemos senti-lo visualmente sem sequer conhecermos.

A imagem, por meio do paralelismo, representa a transferência de um objeto de sua percepção habitual para uma esfera de nova percepção visual, como também uma metáfora que consiste na aproximação ou transferência de duas realidades distintas. Esse processo poético nos lembra o conceito de Aristóteles, de que a língua poética deve ter um caráter estranho, surpreendente, de ordem mais filosófica e mais verdadeira que a história.

Para conhecermos mais sobre a imagem na poesia, tomamos algumas falas de Eliot: “A poesia começa, ousado dizer, com um selvagem batendo um tambor numa selva, e ela retém essa essência de percussão e ritmo; hiperbolicamente se poderia dizer que o poeta é mais velho do que os outros seres humanos – mas eu não quero ser tentado a encerrar com essa espécie de alegoria. Tenho preferido insistir na variedade da poesia, uma variedade tão grande que todos os tipos não parecem ter nada em comum exceto o ritmo do verso no lugar do ritmo da prosa; e isso não nos diz muito sobre toda a poesia. A poesia não deve, é claro, ser definida pelos seus usos. (...) Ela pode operar revoluções na sensibilidade tais como são periodicamente necessárias; pode ajudar a quebrar os modos convencionais de percepção e avaliação que estão perpetuamente se formando, e fazer as pessoas verem o mundo renovado, ou alguma parte nova dele. Ela pode nos tornar, de tempos em tempos, um pouco mais conscientes dos sentimentos mais profundos e inefáveis que formam o substrato do nosso ser, no qual raramente penetramos, porque nossas vidas são na maior parte do tempo uma constante evasão de nós mesmos, e uma evasão do mundo visível e sensível. Mas dizer tudo isso é apenas dizer o que você já sabe, se você sentiu a poesia e pensou sobre

seus sentimentos. (...) Se, como James Thomson observou, “os lábios apenas cantam quando não podem beijar”, pode ser também que os poetas apenas falem quando não podem cantar”<sup>67</sup>

A primeira imagem que podemos ter após a leitura do trecho acima é de antiguidade, o poeta entendido com alguém mais velho, e ao falar de selvagem o poeta se refere à sua própria origem. Nesse contexto, podemos entender a poesia como algo anterior à palavra.

A imagem é um recurso da poesia, segundo Maiakóvski: “a expressividade do verso deve ser levada ao limite. Um dos grandes meios de expressividade é a imagem. (...) A imagem é um dos recursos de sempre da poesia, (...) são infinitos os meios de formação da imagem. Um dos meios primitivos de criação da imagem são as comparações. Outro meio muito difundido de criação de imagens é a metaforização”.<sup>68</sup>

Para Alfredo Bosi, “pela analogia, o discurso recupera, no corpo da fala, o sabor da imagem. A analogia é responsável pelo peso da matéria que dá ao poema as metáforas e as demais figuras”<sup>69</sup>, assim a analogia faz com que a metáfora seja utilizada para criar a imagem, ao tentar recuperar por meio da semelhança a imagem. A analogia enriquece a percepção, por meio da sensação interior que aumenta a percepção do leitor em relação à poesia.

A crítica inglesa costuma designar, como imagem, todos os procedimentos que contribuam para evocar aspectos sensíveis do referente, e que vão da onomatopéia à comparação, tudo que sugere uma imagem.

Para Croce<sup>70</sup>, “Se nos dispomos a considerar qualquer poema para determinar o que nos faça julgá-lo como tal, discernimos ao primeiro olhar, constantes e necessários, dois elementos: um complexo de imagens e um sentimento que o anima”. Ao findar a análise do Canto Terceiro de Eneida, Croce questiona o que temos? Só nos restam imagens, imagens de pessoas, imagens de coisas, de gestos, de atitudes, imagens reais ou fictícias, históricas ou não, mas imagens com sentimentos humanos que já não são mais do poeta e passam a ser nosso sentimento. Para Croce, a poesia é a

---

<sup>67</sup> T. S. ELIOT, *The use of Poetry and the use of Criticism*, p. 156.

<sup>68</sup> Boris SCHNAIDERMAN, *A poética de Maiakóvski através de sua Prosa*, p. 195.

<sup>69</sup> A. BOSI. *O ser e o tempo da poesia*, p. 38.

<sup>70</sup> B. CROCE, *Breviario di Estetica. Aesthetica in nuce*, p. 193.

expressão de um pensamento intuitivo, qual comparava, no início do século XIX, o poema ao sonho, na medida em que o sonho elabora com os mesmos processos simbólicos de um poema.

No texto literário, a função da imagem é aproximar o leitor por meio de associações, quebrar a linearidade do texto, visualmente, recriar e unificar metaforicamente uma realidade. Talvez o mérito ou o objetivo desse estilo seja alojar um pensamento máximo num mínimo de palavras. Ezra Pound, em seus estudos a respeito de poesia, diz ser a literatura, linguagem carregada de significados e a poesia, a forma mais condensada de expressão verbal.

Estamos mais próximos à concepção do poeta Décio Pignatari, (grego “*poietes*”); poeta é aquele que faz linguagem. Ao trabalhá-la, o poeta traz para esse ofício, o ritmo, a imagem, a sonoridade, elementos da arte poética que se relacionam com o texto. Reúnem-se, assim, os elementos que fazem parte da condensação do poema, e que diferenciam a linguagem poética da linguagem cotidiana.

O que entendemos por condensação?

Para melhor entender o método da condensação, na arte poética, começaremos pelo verso. “Lendo os versos, percebemos as formas habituais da sintaxe prosaica e, sem levarmos em conta sua natureza rítmica, tratamos de pronunciá-las como na prosa; a leitura resultante toma um sentido prosaico e perde seu sentido poético.”<sup>71</sup> Há, portanto, uma combinação de ritmo e sintaxe entre as palavras que formam os versos poéticos.

Ao estudar o verso, Tynianov considerou primeiramente o ritmo e o define como “o metro, relações estáveis de duração que unem entre si sons de diversas espécies e em grupos diversos; a dinâmica, isto é, conceito de graduação de força entre sons; o tempo; a articulação sonora; a pausa morta, isto é, o tempo vazio irracional, usado em função separatória; a melodia com os seus intervalos significantes e as suas conclusões; o texto que, mediante as divisões sintáticas e as alternâncias de sílabas acentuadas e não acentuadas, contribui de maneira substancial para a formação de grupos rítmicos; os valores eufônicos ou texto (rima, aliteração etc.) fazem parte

---

<sup>71</sup> Iuri TINIANOV. O problema da linguagem poética I, p. 37.

também da base do ritmo”<sup>72</sup>. Podemos, por consequência considerar o ritmo como a forma estética de um momento acústico.

“ À saída do bosque sagrado encontrou Iracema: a virgem reclinava num tronco áspero do arvoredo; tinha os olhos no chão; o sangue fugira das faces; o coração lhe tremia nos lábios, como gota de orvalho nas folhas do bambu ”. (Iracema, 27)

“ Iracema recosta-se languet ao punho da rede; seus olhos negros e fúlgidos, ternos olhos de sabiá, buscam o estrangeiro e lhe entram n’alma ”. (Iracema, 44)

“ Pousando a criança nos braços paternos, a desventurada mãe desfaleceu, como a jetica, se lhe arrancam o bulbo. O esposo viu então como a dor tinha consumido seu belo corpo; mas a formosura ainda morava nela, como o perfume na flor caída do manacá”. (Iracema, 85)

No tocante ao ritmo na poesia, percebemos que podemos identificá-lo na natureza, nas ações humanas, no palpitar do coração e que, a partir dessas observações, o ritmo da arte imita o ritmo da vida. Para O. Brik “o ritmo musical é a alternância dos sons no tempo. O ritmo poético é a alternância das sílabas no tempo. (...) Em suma, falamos de ritmo em toda a parte onde podemos encontrar uma repetição periódica dos elementos no tempo ou no espaço”.<sup>73</sup> De acordo com o autor, são “duas as atitudes possíveis com respeito à poesia: alguns acentuam o aspecto rítmico, outros o aspecto semântico”.

“Uma simples túnica de algodão, a que os indígenas chamavam aimará, apertada à cintura por uma faixa de penas escarlates, caía-lhe dos ombros até ao meio da perna e desenhava o talhe delgado e esbelto como um junco selvagem”. (O Guarani, 20)

“Sobre a alvura diáfana do algodão, a sua pele, cor de cobre, brilhava com reflexos dourados; os cabelos pretos cortados rentes à tez lisa, os olhos grandes com os cantos exteriores erguidos para a frente: a pupila negra, móbil, cintilante; a boca forte mas bem modelada e guarnecida de dentes alvos, davam ao rosto pouco oval a beleza inculta da graça, da força e da inteligência.

---

<sup>72</sup> Ibid., p. 33.

<sup>73</sup> O. BRIK. Os Formalistas Russos, p. 131-134.

Tinha a cabeça cingida por uma fita de couro, à qual se prendiam do lado esquerdo duas plumas matizadas, que descrevendo uma longa espiral, vinham roçar com as pontas negras o pescoço flexível". (O Guarani, 21)

Lendo uma poesia ou um romance percebemos marcas do musical e do sonoro, à medida que discriminamos a pronúncia das palavras; desse modo, nota-se que o ritmo está na produção artística e a oralidade na poesia e no romance tem uma função: criar imagens. A musicalidade no texto é uma sugestão de ritmo e pode ser percebida por meio da marcação métrica das sílabas poéticas, da repetição de letras presentes nas figuras de linguagens. A expressão oral pode existir sem a escrita, mas a escrita sem a oralidade, não.

E o ritmo?

Maiakóvski (1971) define o ritmo: "é toda repetição em mim de um som, um ruído, um balanço de corpo ou, em geral, até repetição de qualquer fenômeno que eu destaco por meio do som. (...) O esforço de organizar o movimento, de organizar os sons ao redor de si, depois de determinar o caráter destes, as suas peculiaridades, são um dos mais importantes trabalhos poéticos permanentes: são as preparações rítmicas. (...) O ritmo é a força básica, a energia básica do verso" (p. 187).

É a repetição de um som, energia de um verso, não sendo possível vê-lo, tocá-lo, apenas senti-lo, e o poeta deve desenvolver essa percepção de ritmo e os recursos utilizados para criá-lo. A medida e o ritmo são mais importantes que a pontuação textual. O ritmo é a energia do verso; não podemos vê-lo, apenas senti-lo, e o poeta deve desenvolver esse sentimento de ritmo e fazer uso dos recursos para criar o ritmo no poema.

Segundo Octavio Paz, "o ritmo não só é o elemento mais antigo e permanente da linguagem, como ainda não é difícil que seja anterior à própria fala. Em certo sentido pode-se dizer que a linguagem nasce do ritmo ou, pelo menos, que todo ritmo implica ou prefigura uma linguagem. Assim, todas as expressões verbais são ritmo, sem exclusão das formas mais abstratas ou didáticas da prosa. Como distinguir, então, prosa e poema? Deste modo: o ritmo se dá espontaneamente em toda forma verbal, mas só no poema se realiza

plenamente. Sem ritmo, não há poemas; só com o mesmo, não há prosa. O ritmo é condição do poema, enquanto que é inessencial para a prosa.”<sup>74</sup>

Para o poeta Octavio Paz, a razão é inimiga da poesia, e a linguagem por natureza tende a ser ritmo, e a prosa busca a coerência, e assim resiste ao ritmo, pois facilmente se manifestaria em imagem e não em conceitos.

A poesia está presente em todas as épocas, é a forma natural de expressão dos homens. “Não há povos sem poesia, mas existem os que não têm prosa”.<sup>75</sup> Se o ritmo é o elemento mais antigo da linguagem e é inexistente para a prosa, a linguagem nasceu com a poesia.

Para o poeta russo Joseph Brodsky, “o fato é que a poesia simplesmente acontece de ser mais velha do que a prosa e assim cobriu uma distância maior. A literatura começou com a poesia, com a canção de um nômade que antecede os rabiscos de um colono.”<sup>76</sup>

Quase todas as literaturas começaram pela transmissão oral de poesias, fixadas no papel bem depois de suas origens. O poema mais antigo coletado nos cancioneiros é do fim do século XII, supõe-se que a tradição oral venha de muito antes.

Do ponto de vista poético, o Romantismo dará lugar de destaque ao ritmo, no projeto de organizar analogicamente, por traços de semelhança ou diferença, a imagem do mundo do poema. Ritmo e analogia, eis os princípios românticos.

As relações entre imagens, ritmos, sonoridades e comparações similares prevalecem sobre a lógica de uma sintaxe submetida à versificação: é esse o caminho mais fecundo do Romantismo, que acreditava fazer da linguagem poética um meio de expressar a si próprio e à natureza.

Entretanto, pela razão, as palavras se desprendem do ritmo, essa razão sustenta a prosa; ao contrário o poema<sup>77</sup> se repete e se recria, isso é o ritmo, que

---

<sup>74</sup> Octavio PAZ, Signos em rotação, p. 11.

<sup>75</sup> Ibid., p. 12.

<sup>76</sup> J. BRODSKY, On grief and reason, p. 101.

<sup>77</sup> “O poema transcende a linguagem. O poema é linguagem – e linguagem antes de ser submetida à mutilação da prosa ou da conversação -, mas é também mais alguma coisa. E esse algo mais é inexplicável pela linguagem, embora só possa ser alcançado por ela. A linguagem, voltada sobre si mesma, diz o que por natureza parecia escapar-lhe. O dizer poético diz o indizível”. (Octavio PAZ, Signos em rotação, p. 48-49).<sup>48</sup>

jamais se apresenta sozinho, pois é conteúdo qualitativo e concreto, além de já conter em si mesmo a imagem, real ou potencial.

A poesia tem traços definidos como o canto, o ritmo, a rima, o verso, a condensação e, além disso, a poesia é a suprema forma de locução humana, a mais concisa, e mais condensada forma de transmitir a experiência humana. Como linguagem, a poesia não serve para alguma coisa; ela não é meio; ela simplesmente é.

Segundo Eliot e Valéry, a poesia se opõe à prosa, há um ritmo poético, ou ritmo do verso, que se opõe ao prosaico. As noções de percussão e de ritmo são elementos fundamentais da poesia. Assim, a poesia se identifica com a música o que tornará ainda mais nítida sua oposição à prosa.

Para João Alexandre, entre todas as artes, o poema é a que coordena o máximo de fatores independentes: “o som, o sentido, o real e o imaginário, a lógica, a sintaxe e a dupla invenção do conteúdo e da forma, por meio do desempenho de todos os ofícios da linguagem comum, da qual devemos tirar “uma idéia de algum Eu, maravilhosamente superior a Mim”.<sup>78</sup>

E mais: “as rimas são as semelhanças sonoras que encontramos no final ou dentro do verso, e são importantes em um poema, porque nos obrigam a voltar à linha anterior, também um meio de amarrar as linhas, pois as rimas podem estar no final ou no início de cada verso”.<sup>79</sup>

O verso possui expressividade por meio da imagem, e os modos de construção da imagem são as comparações e as metáforizações. De acordo com Décio Pignatari, a “metáfora é a relação de semelhança entre duas coisas...”<sup>80</sup>. No tratamento do romance, a conjunção comparativa “*como*” mostra a variação dos elementos de diferentes segmentos sintáticos e a comparação com elementos do mundo natural que combinam com a postura selvagem do índio integrado na natureza, em *Iracema*:

---

<sup>78</sup> João A BARBOSA. Entre Livros, p. 148.

<sup>79</sup> Boris SCHNAIDERMAN, A poética de Maiakóvski através de sua Prosa, p. 197.

<sup>80</sup> Décio PIGNATARI, Comunicação Poética, p. 12.

“O guerreiro pitiguara é a ema que voa sobre a terra”, “Iracema saiu do banho; ajôfard’água ainda a roreja, como à doce mangaba...” (Iracema, 14)

“Sua tez alva e pura como um froco de algodão” (O Guarani, 24)

Por meio do uso das figuras de linguagem, da rima e do ritmo, é feita a inserção dos aspectos poéticos na prosa alencariana, quando o discurso romanescos é invadido pelo poético. Nele, a metáfora e a metonímia estabelecem relações de semelhança e analogia entre duas coisas, portanto, estão no eixo do paradigma. Ao fazer uso da analogia, o poeta utiliza a metáfora para criar a imagem no discurso e, por conseqüência, enriquecer a percepção do leitor. Os romances *Iracema* e *O Guarani* são representados por esse sistema metafórico de analogias por contigüidade ou ícones em combinação paratática.

Porém, há algo mais do que a semelhança metafórica: existe uma semelhança sonora, quando a analogia é trabalhada na grafia e no som; temos a similaridade e a semelhança de sons entre palavras, a paranomásia<sup>81</sup>, um tanto quanto a metáfora, que caracterizam o eixo do paradigma. Para Leon Trótsky, “um poeta valoriza uma palavra não só pelo seu significado íntimo, mas também por sua acústica, porque uma palavra se comunica primeiramente através de seu som”.<sup>82</sup>

É importante entender que para Maiakóvski, o início do trabalho poético se dá por meio de um problema na sociedade, cuja solução é concebível por uma obra poética. Também são necessárias as palavras: “expressivas, raras, inventadas, renovadas, produzidas, e toda outra espécie de palavras”.<sup>83</sup>

Existem dois modos fundamentais de disposição no comportamento verbal:

A seleção (que corresponde ao eixo paradigmático); com base na equivalência, na similaridade e na desigualdade, na sinonímia e antonímia.

A combinação (eixo sintagmático) com base na construção da seqüência, repousa sobre a contigüidade.

O resultado da superposição de seleção e combinação é a poeticidade da linguagem, que o lingüista Roman Jakobson chamou de função poética da

---

<sup>81</sup> Paranomásia: Uso de palavras semelhantes no som, mas diferentes no sentido. Semelhança entre palavras de diferentes línguas, indicativa de uma origem comum.

<sup>82</sup> Leon TROTSKY, Teoria da Literatura – Formalistas Russos, p. 72.

<sup>83</sup> Boris SCHNAIRDEMAN, A Poética de Maiakóvski através de sua Prosa, p. 173.

linguagem. A função poética projeta o princípio da equivalência do eixo da seleção sobre o da combinação:

As sílabas são convertidas em unidades de medida: na poesia, cada sílaba encontra-se em relação de equivalência com todas as outras: a acentuação tônica com a acentuação tônica, a longa com a longa, a breve com a breve.

A medida das seqüências é processo que, fora da função poética, não encontra aplicação na linguagem: as seqüências tornam-se também, na poesia, comensuráveis, segundo a relação seja de isocronia, seja de gradação.

Portanto poesia: uso da metáfora, paralelismo, associação por similaridade, em ritmos e imagens. (por semelhança e contraste de significados)

Prosa: uso da metonímia, associação por contiguidade, segue percursos de ordem causal ou espaço-temporal, a prosa é menos rica em substância.

Os meios utilizados na linguagem poética fazem-nos sair da consecutividade, da linearidade da linguagem habitual, pois a figura metáfora ou metonímia provoca um deslocamento das relações habituais. Quando, na estrutura poética, a metáfora é exercida com tensão, os objetos assumem nova configuração e a metonímia criadora transforma, de modo semelhante, a ordem tradicional das coisas.

O paralelismo, sem a função de, caracterizar a poesia nas suas variações semânticas (comparações, metamorfoses, metáforas), fônicas (rimas, assonâncias, aliterações), pois, só se percebe a combinação de sons de um poema, se houver repetição, e a estrutura da poesia consiste num paralelismo contínuo, a palavra verso significa volta, e as técnicas artísticas estão nas voltas reiteradas. Portanto, são os meios da linguagem poética que nos fazem sair da linearidade da linguagem cotidiana ou habitual em direção à forma estética.

Para o professor Cavalcanti Proença (1972), “os versos podem ser dispostos de outras maneiras e é bom que assim seja, pois, admitir em Alencar uma prosa rigidamente metrificada, seria atribuir-lhe incapacidade formal que não lhe apontam nem os críticos mais severos. Deve ser ressaltada, porém, a permanência do paralelismo”.<sup>84</sup>

---

<sup>84</sup> Cavalcanti PROENÇA, José de Alencar na Literatura Brasileira, p. 50.

É impossível evitar parada nos primeiros períodos de *Iracema*, que é modelado pela simetria rítmica, o que ajuda o leitor a gravar o lirismo simples das imagens, a clara beleza das palavras que lemos neste agrupamento:

“Verdes mares bravios  
de minha terra natal,  
onde canta a jandaia,  
nas frondes da carnaúba.

Verdes mares que brilhais,  
como líquida esmeralda,  
aos raios do sol nascente,  
perlongando as alvas praias  
ensombradas de coqueiros.

Serenai, verdes mares,  
e alisai docemente  
a vaga impetuosa  
para que o barco aventureiro, manso  
resvale à flor das águas”.<sup>85</sup>

O conceito de Maiakóvski a respeito de aliteração é “um meio de emoldurar uma palavra importante para mim e de sublinhá-la ainda mais, e também para fazer um simples jogo de palavras, para elaborar a melodia, a musicalidade da palavra”.<sup>86</sup>

Alguns conceitos teóricos básicos sobre procedimentos poéticos, seguem-se, sob a exemplificação textual do corpus de análise:

Aliteração<sup>87</sup>:

Exemplos: “O **s**entimento que ele pô**s** nos **o**lhos e no **r**osto, não o **s**ei eu”. (Iracema, 15)

“Quando o **s**egundo pio da **i**nhuma **r**essoou, **I**racema **c**orria mata como a **c**orça **p**erseguida pelo caçador”. (Iracema, 33)

---

<sup>85</sup> Ibid., p. 50.

<sup>86</sup> Boris SHNAIDERMAN, A poética de Maiakóvski através de sua Prosa, p. 197.

<sup>87</sup> Aliteração: é a repetição da mesma consoante ao longo do poema.

A assonância<sup>88</sup>:

Exs: “**Uma** lágrima correu pela face **guerreira**, como **as umidades**”. (Iracema, 31)

“Emudeceram ambos, **com os olhos no chão**” (Iracema, 33)

A antítese<sup>89</sup>:

Ex: “Um **triste sorriso** pungiu os lábios de Iracema”

“Os beijos de Iracema são **doces** no sonho; ... os lábios da virgem de Tupã **amargam** e doem como o espinho da jurema”. (Iracema, 46)

A anáfora<sup>90</sup>:

“**Onde** vai a afouta jangada, que deixa rápida a costa cearense, aberta ao fresco terral a grande vela? **Onde** vai como branca alcíone buscando o rochedo pátrio nas solidões do oceano?”

Para Dino Preti, “repetindo, o falante alivia a densidade das informações, dando tempo ao ouvinte de compreendê-lo melhor e, por outro lado, reunindo condições de organizar ou reorganizar o seu próprio discurso. (...) Estudando-se diálogos espontâneos, já se chegou à conclusão de que a repetição pode ser um dos fatores responsáveis pelo ritmo que os interlocutores imprimem à sua participação conversacional, característica que aproxima a fala do texto literário escrito”.<sup>91</sup>

Como podemos ler, a repetição é a retomada contínua das idéias que contribui para um ritmo, que marca uma melodia espontânea que poderíamos até, como já vimos, distribuir em estrofes.

As palavras de língua indígena usadas por Alencar marcaram seu grande valor poético, pela junção de duas ou mais palavras.

Exs.: Uiraçaba: aljava, de uira – seta, é a desinência /çaba/ – coisa própria.

---

<sup>88</sup> Assonância é o nome que se dá à repetição da mesma vogal no poema.

<sup>89</sup> Antítese: Figura de oposição que consiste na aproximação de idéias contrárias.

<sup>90</sup> A Anáfora é a repetição de uma palavra, na mesma posição em versos diferentes, como é o caso desse trecho:

<sup>91</sup> Dino PRETI, Estudos de língua oral e escrito, p. 128.

Iracema: em guarani significa lábios de mel, de /ira/ – mel e tembe – lábios.

Tabajara: senhor das aldeias, de /taba/ – aldeia, e /jara/ – senhor.

Ceará é nome composto de cemo – cantar forte, clamar, e ara – pequena arara.  
(Iracema. 11-15)

De acordo com Raquel de Queiroz (1965), “a tradução geralmente aceita para Iracema, decompondo-se o nome em duas vozes da língua geral ira e ceme, é boca de mel ou, mais preciosamente, lábios de mel. Mas os curiosos dos enigmas literários já descobriram que o nome de Iracema encerra o anagrama de América, (...) Assim, a virgem (...) seria um símbolo do continente novo, a índia amorosa possuída e fecundada pelo aventureiro branco vindo da Europa; e o fruto desses amores seríamos nós, a raça dos americanos – mestiços, mamelucos, marabás”.<sup>92</sup>

Ao empregar essas construções etimológicas da língua tupi, o romancista remete o leitor a um tempo e espaço primitivos e, sobretudo, à cultura, nacional originário.

Para Jakobson, a função dominante na poesia é a função poética, responsável pela materialização da mensagem, da poesia que não é dita, é incorporada, como algo que possamos tocar, ouvir, ver, sentir, pois as palavras deixam de valer apenas pelo seu poder gramatical e passam a valer pelo seu poder alusivo, e se ligam por semelhança, como: “*Lábios de mel*”, que do ponto de vista poético, o que vale é a significação imagética e o poder imaginetizante da metáfora, e dessa forma o poeta condensa o sentido em poucas palavras carregadas de significado.

Como podemos perceber, a imagem como nos fenômenos estéticos de comunicação que nos induz a caracterizar a narrativa como uma prosa poética, devemos nela identificar os três tipos fundamentais de figuras do poema, denominados por Ezra Pound: Fanopéia, Melopéia e Logopéia.

Para Ezra Pound, a linguagem pode ser disposta em três meios principais:

“1. Projetar o objeto (fixo ou em movimento) na imaginação visual.

---

<sup>92</sup> Raquel QUEIROZ, Cem anos de Iracema, edição centenária, p. 32.

2. Produzir correlações emocionais por intermédio do som e do ritmo da fala.

3. Produzir ambos os efeitos estimulando as associações (intelectuais ou emocionais) que permaneceram na consciência do receptor em relação às palavras ou grupos de palavras efetivamente empregados”.<sup>93</sup>

O ritmo e o som das palavras (melopéia), no entanto, não existem sozinhos mas vêm junto, em maior ou menor grau, com as imagens (fanopéia) e idéias do poema (logopéia). A melopéia é o conjunto de propriedades musicais de som e ritmo das palavras intimamente ligadas ao significado que expressam, além de produzir correlações emocionais por intermédio do som e ritmo da fala.

Veremos em Alencar, a linguagem, com um caráter poético, os três meios e modos nas citações que seguem:

“Verá realizadas nele minhas idéias a respeito da literatura nacional; e acharás aí poesia inteiramente brasileira, haurida na língua dos selvagens”.<sup>94</sup>

Observemos:

a) Fanopéia – comparações, metáforas e imagens visuais formadas na nossa mente; por meio delas, o narrador enfatiza a imagem visual da natureza,

“- Ela não é mais doce do que Iracema, a virgem dos lábios de mel, nem mais formosa! Murmurou o estrangeiro”. (Iracema, 23)

“Era uma onça enorme; de garras apoiadas sobre um grosso ramo de árvore, e pés suspensos no galho superior, encolhia o corpo, preparando o salto gigantesco”. (O Guarani, 21)

“A filha de Araquém estava além, entre as verdes moitas de ubaia, sentada na relva. O pranto desfiava de seu belo semblante; e as gotas que rolavam a uma caí sobre o regaço, onde já palpitava e crescia o filho do amor. Assim cai as folhas da árvore viçosa antes que amadureça o fruto”. (Iracema, 108)

“A seta de Poti foi a primeira que partiu, e o chefe dos guaraciabas o primeiro herói que mordeu o pó da terra estrangeira. Rugem os trovões na destra dos guerreiros brancos; mas os raios que desferem mergulham-se na areia, ou se perdem nos ares”. (Iracema, 114)

---

<sup>93</sup> Ezra POUND, ABC da Literatura, p. 63.

<sup>94</sup> José de ALENCAR, Iracema, p. 90.

“A fisionomia deste homem tinha, quer pela sagacidade inquieta que era a sua expressão ordinária, quer pelos seus traços alongados, uma certa semelhança com o focinho da raposa, semelhança que era ainda mais aumentada pelo ser traço bizarro. Trazia sobre o gibão de belbutina cor de pinhão uma espécie de véstia de pêlo daquele animal, o qual eram também as botas compridas, que lhe serviam quase de calções”. (O Guarani, 28)

b) Melopéia – as palavras são ricas de sonoridade musical e produzem a correlação musical por meio da fala e do ritmo, “A graciosa ará, sua companheira e amiga, brinca junto dela. Às vezes sobe aos ramos da árvore e de lá chama a virgem pelo nome; outras remexe o uru ...” (Iracema, 15) o som produzido pela ará e o remexer do uru.

“O sol brilhava sempre sobre as praias do mar, e as areias refletiam os raios ardentes; mas nem a luz que vinham do céu, nem a luz que refletiam da terra, espanicaram a sombra n’alma do cristão. Cada vez o crepúsculo era maior em sua fronte”. (Iracema. 99) Podemos perceber a sonoridade por meio do uso da repetição das letras “s” e do “r” formando combinação similar à sonoridade tupi.

“Tudo estava em sossego. O sol a pino derramava um oceano de luz: nenhuma folha se agitava ao sopro da brisa; nenhum inseto saltitava sobre a relva. O dia no seu esplendor dominava a natureza”. (O Guarani, 64)

“Quando os viajantes entraram na densa penumbra do bosque, então seu olhar como o do tigre, efeito às trevas, conheceu Iracema e viu que a seguia um jovem guerreiro, de estranha raça e longes terras”. (Iracema, 16)

“A filha do Pajé passara como uma flecha: ei-la diante de Martim, opondo também seu corpo gentil aos golpes dos guerreiros. Irapuã soltou o bramido da onça atacada na fuma”. (Iracema, 33)

“Quando o índio satisfez o prazer de contemplar o seu cativo quebrou na mata dois galhos secos de biribá, e roçando rapidamente um contra o outro, tirou fogo pelo atrito e tratou de preparar a sua caça para jantar”. (O Guarani, 23)

Como podemos observar, a repetição de várias vogais e consoantes cria sonoridades rítmicas no discurso. E o ritmo da poesia é também um ritmo associativo, baseado nas relações de contiguidade da linguagem, capazes de propor uma leitura de aproximações entre elementos do texto que não estão necessariamente numa sequência lógica.

c) Logopéia – o desenvolvimento da obra se dá por meio de estimulação de

associações que permaneceram na consciência do receptor em relação às palavras empregadas, "... o primeiro filho que o sangue da raça branca gerou nessa terra de liberdade, via a luz nos campos da Porangaba" (Iracema, 20), pois esse trecho nos traz a idéia do surgimento de uma nova raça e o início do Ceará.

"Martim se embala docemente; e como a alva rede que vai e vem, sua vontade oscila de um a outro pensamento. Lá o espera a virgem loura dos castos afetos; aqui lhe sorri a virgem morena dos ardentes amores". (Iracema, 58)

"A lembrança da pátria, apagada pelo amor, ressurgiu em seu pensamento. Viu os formosos campos do Ipu, as encostas da serra onde nascera, a cabana de Araquém, e teve saudades; mas naquele instante, ainda não se arrependeu de os ter abandonado". (Iracema, 104)

"O guerreiro branco pensa; o seio do irmão está aberto para receber seu pensamento. Teu irmão pensa que esse lugar é melhor que as margens do Jaguaribe para a taba dos guerreiros de sua raça. Nestas águas as grandes igaras que vêm de longes terras, se esconderiam do vento e do mar: daqui elas iriam ao mearim destruir os brancos tapuias aliados dos tabajaras, inimigos de tua nação". (Iracema, 83)

"Ora, Cecília, como queres que se trate um selvagem que tem a pele escura e o sangue vermelho? Tua mãe não diz que um índio é um animal como um cavalo ou um cão?" (O Guarani, 26)

Esse trecho apresenta a relação existente entre o branco e o índio.

"A juriti, quando a árvore seca, foge do ninho em que nasceu. Nunca mais a alegria voltará ao seio de Iracema: ela vai ficar, como o tronco nu, sem ramas, nem sombras." (Iracema, 33) Nessa última citação encontramos a projeção da idéia em imagem visual, por meio da comparação, e a repetição de sons nasais, a fanopéia e a melopéia.

José de Alencar faz uso da comparação, no romance, utilizando a linguagem dos índios, dando-lhe o indispensável tom primitivo. "Peri te ama, porque tu fazes a senhora sorrir. A cana quando está à beira d'água, fica verde e alegre; quando o vento passa, as folhas dizem Ce-ci. Tu és o rio; Peri é o vento que passa docemente, para não abafar o murmúrio da corrente; é o vento que curva as folhas até tocarem na água." (O Guarani, 88)

Nas comparações aparecem, claramente, elementos característicos da natureza brasileira com metáforas e símiles de Iracema transferindo ao filho recém-

nascido Moacir: “A jati fabrica o mel no tronco cheiroso do sassafrás; toda a lua das flores voa de ramo em ramo, colhendo o suco para encher os favos; mas ela não prova sua doçura, porque a irara devora em uma noite toda a colméia. Tua mãe, também, filho da minha angústia, não beberá em teus lábios o mel de teu sorriso”. (Iracema, 82)

As comparações empregadas no discurso aproximam dois termos por meio da locução conjuntiva “como” e outras do mesmo tipo. Exs: “A virgem ... que tinha os cabelos mais negros que a asa da graúna e mais longos que seu talhe de palmeira”. “O favo de jati não era doce como seu sorriso, nem a baunilha recendia no bosque como seu hálito perfumado”. “Tua boca mente como o ronco da jibóia”. (Iracema, 14)

“É o Paquequer : saltando de cascata em cascata, enroscando-se como uma serpente, vai depois se espreguiçar na várzea e embeber na Paraíba, que rola majestosamente em ser vasto leito”. (O Guarani, 11)

“Não é neste lugar que ele deve ser visto; sim três ou quatro léguas acima de sua foz, onde é livre ainda, como o filho indômito desta pátria da liberdade”. (O Guarani, 11)

A metáfora é a comparação abreviada, da qual se retirou a expressão “como” ou similar, freqüente no projeto estético do romance. Os índios e a natureza são um só todo.

Exs: “Se a virgem abandonou ao guerreiro branco a flor de seu corpo, morrerá”. (Iracema, 37)

“Triste dela ! A gente tupi a chamava jandaia”. (Iracema, 32)

“Em pé, no meio do espaço que formava a grande abóboda de árvores, encostado a um velho tronco decepado pelo raio; via-se um índio na flor da idade”. (O Guarani, 20)

A alegoria também é uma figura de linguagem em presença na descrição que aproxima elementos, os quais, normalmente, não possuem nenhum parentesco e fazem parte da formação imagética no discurso, como nos exemplos:

“O pé grácil e nu, mal roçando, alisava apenas a verde pelúcia que vestia a terra com as primeiras águas”. (Iracema, 16)

“ A jati fabrica o mel no tronco cheiroso do sassafrás; toda a lua das flores voa de ramo em ramo, colhendo o suco para encher os favos; mas ela não prova sua doçura, porque irara devora em uma noite toda a colmeia. Tua mãe também, filho de minha angústia , não beberá em teus lábios o mel de teu sorriso”. (Iracema, 80)

“Depois, fatigado do esforço supremo, se estende sobre a terra, e adormece numa

linda bacia que a natureza formou, e onde o recebe como em um leito de noiva, sob as cortinas de trepadeiras e flores agrestes”. (O Guarani, 11)

A imagem, tanto visual quanto sonora, é articulada às imagens verbais, trabalhadas pelo narrador em vozes das personagens em ação, ao mesmo tempo em que incorporam em si mesmas estranhas associações metafóricas, catalisadoras da mensagem poética em dominância no romance *Iracema*.

“O mestre que eu tive, foi essa natureza esplêndida que me envolve, e particularmente a magnificência dos desertos que perlustrei ao entrar na adolescência, e foram o pórtico majestoso por onde minha alma penetrou no passado de sua pátria”.<sup>95</sup>

Em Alencar, a natureza surge como cenário, mas em íntima relação com o escritor. A natureza tem espessura e significado, é como se fosse um tripé, no qual repousam três fatores, natureza, raça e língua, dos quais apenas o primeiro pode ter relativa estabilidade. Os demais estão em movimento, seja no sentido de adaptação ao mundo natural local e assim Alencar escreve em brasileiro sobre o Brasil, conforme observou M. de Assis:

“Nenhum escritor teve em mais alto grau a alma brasileira. E não é só porque houvesse tratado assuntos nossos. Há um modo de ver e sentir que dá a nota íntima da nacionalidade, independente da face externa das coisas. O nosso Alencar juntava a esse dom a natureza dos assuntos, tirados da vida ambiente e da história local. Outros o fizeram também; mas a expressão de seu gênio era mais vigorosa e mais íntima”.<sup>96</sup>

Sabemos que nos romances alencarianos, há predomínio do estilo descritivo, pois o narrador descreve as imagens como se fosse um pintor de aquarelas artísticas. Este descritivismo enriqueceu a língua literária, ao lhe acrescentar a sonoridade da língua tupi, em imagens em comparação.

Descrição de Iracema:

“Ela não é mais doce do que Iracema, a virgem dos lábios de mel, nem mais formosa! Murmurou o estrangeiro” (Iracema, 23)

Descrição de Ceci:

---

<sup>95</sup> José de ALENCAR, Como e porque sou romancista, p. 148.

<sup>96</sup> Machado de ASSIS, Prefácio Edição Centenária Iracema.

“ Era agora como sempre uma moça risonha e faceira, respirando toda a graciosa gentileza, misturada de inocência e estouvamento, que dão o ar livre e a vida passada no campo”. (O Guarani, 27)

“O índio, sorrindo e indolentemente encostado ao tronco seco, não perdia um só desses movimentos, e esperava o inimigo com a calma e serenidade do homem que contempla uma cena agradável: apenas a fixidade do olhar revelava um pensamento de defesa”. (O Guarani, 21)

O narrador, por meio do discurso comparatista semântico, faz as descrições físicas das personagens *Iracema*, *Ceci*, *Isabel* e *Peri* por analogias com as imagens da natureza: seu cabelo, sorriso, hálito e leveza são análogos à fauna e flora, conforme as citações abaixo:

“ Iracema, a virgem dos lábios de mel que tinha os cabelos mais negros que as asas da graúna e mais longos que seu talhe de palmeira.

O favo de jati não era doce como seu sorriso, nem a baunilha recendia no bosque como seu hálito perfumado.

Mais rápida que a ema selvagem, a morena virgem corria o sertão e as matas do Epu, onde campeava sua guerreira tribo da grande nação Tabajara. O pé grácil e nu, mal roçando aliviava apenas a verde pelúcia que vestia a terra com as primeiras águas”. (Iracema, p. 14)

“ Os lábios vermelhos e úmidos pareciam uma flor de gardênia dos nossos campos, orvalhada pelo sereno da noite; o hálito doce e ligeiro exalava-se formando um sorriso.

Sua tez alva e pura como um froco de algodão ...”. (O Guarani, p. 24)

O narrador constrói, discursivamente, um cenário que, por imagens, narra as histórias. Além da formação dessas imagens metafóricas, também temos a formação de sinestésias, sons, cheiros, sabores num arranjo combinatório poético.

“ A graciosa ará, sua companheira e amiga, brinca junto dela. Às vezes sobe aos ramos da árvore e de lá chama a virgem pelo nome; outras remexem o uru de palha matizada, onde traz a selvagem seus perfumes, os alvos fios do crautá, as agulhas da juçara com que tece a renda, e as tintas de que matiza o algodão”. (Iracema, p. 14)

Para a construção desse cenário, o narrador faz uso de uma linguagem adjetivada, conjugado ao substantivo, ao longo de todo o romance, “*palha matizada*”, “*verde pelúcia que vestia a terra*”, “*afeita jangada*”, “*graciosa ará*”, “*doce aracati*”,

*“deliciosa frescura”, “árido sertão”, “doce como o seu sorriso”, “alvos fios de crautá”, “doce harmonia da sesta”, “hálito perfumado”, “crista dos montes”, “água fresca”, “canto mavioso”, “olhar cintilante”* e, com isso, nos transmite uma sinestesia feita de sensibilidades, emoções e sentimentos, na fusão da voz do narrador com a voz da natureza.

Como podemos ler, os procedimentos poéticos em ambos os romances estruturam a oralidade e, por meio dela, definem um gênero em formação e transformação comparadas entre si. Por conseguinte, marcam a independência cultural do romance como gênero dos moldes europeus, e passam a formar não só um paradigma do gênero, mas também uma nova ideologia nacionalista.

## À Guisa de conclusão

### A oralidade poética indianista no romance nacional brasileiro.

“Apesar dos muitos talentos que avultam na nossa antiga colônia americana, não se pode dizer que o Brasil possua uma literatura. Literatura nacional é aquela em que se reflete o caráter de um povo, que dá vida às suas tradições e crenças; é a harpa fremente em cujas cordas geme, como um sopro, a alma de uma nação, com todas as dores e júbilos, que através dos séculos a foram retemperando.”

(Pinheiro CHAGAS, *Literatura Brasileira*, edição centenária de *Iracema*, p. 155.)

Ao tentar esboçar algumas conclusões resultantes desse estudo do romance alencariano, podemos afirmar que José de Alencar, por meio de *Iracema* e *O Guarani*, se entregou à tarefa de imaginar literariamente o país. Seus romances indianistas surgiram em demanda de uma forma épica genuinamente nacional. Com esses objetivos, o romancista retoma a vida dos povos indígenas, para reconstitui-la, traçando a sua história de linguagem e vida, em contato com o colonizador português.

Sua pragmática poética inventa a simbolização da narrativa, seu método de narrar dramatizado faz a transposição da sonoridade da língua tupi-guarani para a língua portuguesa. Com o trabalho fônico tupinizante, é criado um *estilo* que materializa a fusão da língua indígena com a língua portuguesa, a prosódia, exagerando, no falar vagaroso, o esparramado das vogais abertas, lentas e moles ... Era uma maneira romântica e literária de sublinhar a nossa emancipação (...), no citar de Guilherme de Almeida.

Entendemos que a oralidade em trabalho nas obras de José de Alencar marca a independência cultural do romance como um gênero nos moldes europeus, e passa a formar, não só uma nova ideologia nacionalista, mas principalmente, um paradigma do romance. Além disso, a estilização ganha sua forma poética na fronteira com a prosa, desestruturando os cânones literários, até então dominantes na representação.

A Prosaica é uma teoria da prosa presente no romance. Valoriza-se como uma representação dialógica dos gêneros discursivos, das relações, da interação das pessoas, que, segundo M. Bakhtin, caracteriza o romance como representação imagética da linguagem, criada a partir de outra linguagem, a dialogia da linguagem. A Prosaica alencariana faz do discurso representado, uma estilística romântica, produtora de imagens da oralidade, signos da voz, experiências primeiras, sentimentos, pensamentos, linguagens.

Na oralidade, desenvolve-se a noção de diálogo como gênero, que representa o homem que fala e suas idéias; o romance opera com a imagem do homem e de sua linguagem. A prosa domina a forma discursiva, inserindo nela o ritmo, sonoridade, a imagem, analogias e comparações, símiles.

Conseqüentemente, inferimos que os romances *Iracema* e *O Guarani* são constituídos da palavra do Outro; o índio brasileiro invade e intervém no discurso do narrador. O narrador faz de sua voz uma língua estética, voz que transpõe a sonoridade da língua tupi-guarani em material simbólico para a língua portuguesa. Voz que instaura um espaço e um tempo do discurso, em direção e processo inventivo e criador.

Alencar contrapõe, em seus romances indianistas, na forma de mostrar da história, o sentimento patriótico, nativista ao nacionalismo mascarado, desde a literatura colonial, associando-o à construção de uma língua própria. Em sua prosaica literária, o regional e o nacional encontram sua unidade na oposição ao estranho, quando compartilha da alteridade – o alheio passa a participar da construção do que nos é próprio, nosso, e portanto mais próximo do homem brasileiro.

Em outra dimensão formal, em *O Guarani*, o romance indianista presentifica uma *saga*, que de acordo com André Jolles, refere-se a um acontecimento passado, portanto é uma narrativa referente ao passado. A *saga* está ligada a um movimento de povo e pode ser encontrada na história da colonização.

Essas narrativas, *Iracema* e *O Guarani*, pelas características demonstradas ao longo deste estudo, se aproximam mais da poesia por serem fecundas em sua literariedade, em favor da transformação do gênero romance nacional.

Perseguimos, nosso objetivo ao focar os princípios poéticos que estruturam a oralidade de um poema em prosa, tendo em vista que José de Alencar inovou a língua padrão, adequando-a ao falar nacional, demonstramos que de fato o romance foi escrito com recursos utilizados antes, só em poemas.

## ANEXOS

Iracema

José de Alencar

Prólogo da 1ª Edição

Meu amigo.

Este livro o vai naturalmente encontrar em seu pitoresco sítio da várzea, no doce lar, a que povoa a numerosa prole, alegria e esperança do casal.

Imagino que é a hora mais ardente da sesta.

O sol a pino dardeja raios de fogo sobre as areias natais; as aves emudecem; as plantas languem. A natureza sofre a influência da poderosa irradiação tropical, que produz o diamante e o gênio, as duas mais brilhantes expansões do poder criador.

Os meninos brincam na sombra do outão, com pequenos ossos de reses, que figuram a boiada. Era assim que eu brincava, há quantos anos, em outro sítio, não mui distante do seu. A dona da casa, terna e incansável, manda abrir o coco verde, ou prepara o saboroso creme do buriti para refrigerar o esposo, que pouco há recolheu de sua excursão pelo sítio, e agora repousa embalandose na macia e cômoda rede.

Abra então este livrinho, que lhe chega da corte imprevisto. Percorra suas páginas para desenfatiar o espírito das cousas graves que o trazem ocupado.

Talvez me desvaneça amor do ninho, ou se iludam as reminiscências da infância avivadas recentemente. Se não, creio que, ao abrir o pequeno volume,

sentirá uma onda do mesmo aroma silvestre e bravio que lhe vem da várzea. Derrama-o, a brisa que perpassou nos espatos da carnaúba e na ramagem das aroeiras em flor.

Essa onda é a inspiração da pátria que volve a ela, agora e sempre, como volve de continuo o olhar do infante para o materno semblante que lhe sorri.

O livro é cearense. Foi imaginado aí, na limpidez desse céu de cristalino azul, e depois vazado no coração cheio das recordações vivaces de uma imaginação virgem. Escrevi-o para ser lido lá, na varanda da casa rústica ou na fresca sombra do pomar, ao doce embalo da rede, entre os múrmuros do vento que crepita na areia, ou farfalha nas palmas dos coqueiros.

Para lá, pois, que é o berço seu, o envio.

Mas assim mandado por um filho ausente, para muitos estranho, esquecido talvez dos poucos amigos, e só lembrado pela incessante desafeição, qual sorte será a do livro?

Que lhe falte hospitalidade, não há temer. As auras de nossos campos parecem tão impregnadas dessa virtude primitiva, que nenhuma raça habita aí, que não a inspire com o hálito vital. Receio, sim, que o livro seja recebido como estrangeiro e hóspede na terra dos meus.

Se porém, ao abordar as plagas do Mocaripe, for acolhido pelo bom cearense, prezado de seus irmãos ainda mais na adversidade do que nos tempos prósperos, estou certo que o filho de minha alma achará na terra de seu pai, a intimidade e conchego da família.

O nome de outros filhos enobrece nossa província na política e na ciência;

entre eles o meu, hoje apagado, quando o trazia brilhantemente aquele que primeiro o criou.

Neste momento mesmo, a espada heróica de muito bravo cearense vai ceifando no campo da batalha ampla messe de glória. Quem não pode ilustrar a terra natal, canta as suas lendas, sem metro, na rude toada de seus antigos filhos.

Acolha pois esta primeira mostra para oferecê-la a nossos patrícios a quem é dedicada.

Este pedido foi um dos motivos de lhe endereçar o livro; o outro saberá depois que o tenha lido.

Muita cousa me ocorre dizer sobre o assunto, que talvez devera antecipar à leitura da obra, para prevenir a surpresa de alguns e responder às observações ou reparos de outros.

Mas sempre fui avesso aos prólogos; em meu conceito eles fazem à obra, o mesmo que o pássaro à fruta antes de colhida; roubam as primícias do sabor literário. Por isso me reservo para depois

Na última página me encontrará de novo; então conversaremos a gosto, em mais liberdade do que tínhamos neste pórtico do livro, onde a etiqueta manda receber o público com a gravidade e reverência devida a tão alto senhor.

Rio de Janeiro, maio de 1865.

J. DE ALENCAR

Carta ao Dr. Jaguaribe

Eis-me de novo, conforme o prometido.

Já leu o livro e as notas que o acompanham; conversemos pois.

Conversemos sem cerimônia, em toda familiaridade, como se cada um estivesse recostado em sua rede, ao vaivém do lânguido balanço, que convida à doce prática.

Se algum leitor curioso se puser à escuta, deixá-lo. Não devemos por isso de mudar o tom rasteiro da intimidade pela frase garrida das salas.

Sem mais.

Há de recordar-se você de uma noite que, entrando em minha casa, quatro anos a esta parte, achou-me rabiscando um livro. Era isso em uma quadra importante, pois que uma nova legislatura, filha de nova lei, fazia sua primeira sessão; e o país tinha os olhos nela, de quem esperava iniciativa generosa para melhor situação.

Já estava eu meio descrido das cousas, e mais dos homens; e por isso buscava na literatura diversão à tristeza que me infundia o estado da pátria entorpecida pela indiferença. Cuidava eu porém que você, político de antiga e melhor têmpera, pouco se preocupava com as cousas literárias, não por menospreço, sim por vocação.

A conversa que tivemos então revelou meu engano; achei um cultor e amigo da literatura amena; e juntos lemos alguns trechos da obra, que tinha, e ainda não perdeu, pretensões a um poema.

É como viu e como então lhe esbocei a largos traços, uma heróica que tem por assunto as tradições dos indígenas brasileiros e seus costumes. Nunca me lembrara eu de dedicar-me a esse gênero de literatura, de que me abstive sempre, passados que foram os primeiros e fugaces arroubos da juventude. Suporta-se uma prosa medíocre, e até estima-se pelo quilate da idéia; mas o verso medíocre é a pior triaga que se possa impingir ao pior leitor.

Cometi a imprudência quando escrevi algumas cartas sobre a Confederação dos Tamoios de dizer: "as tradições dos indígenas dão matéria para um grande poema que talvez um dia apresente sem ruído nem aparato, com modesto fruto de suas vigílias".

Tanto bastou para que supusessem que o escritor se referia a si, e tinha já em mão o poema; várias pessoas perguntaram-me por ele. Meteu-me isto é brios literários; sem calcular das forças mínimas para empresa tão grande que assoberbou dois ilustres poetas, tracei o plano da obra, e a comecei com quase tal vigor que a levei de um fôlego ao quarto canto.

Esse fôlego susteve-se cerca de cinco meses, mas amorteceu; e vou lhe confessar o motivo.

Desde cedo, quando começaram os primeiros pruridos literários uma espécie de instinto me impelia a imaginação para a raça selvagem indígena. Digo instinto, porque não tinha eu então estudos bastantes para apreciar devidamente a nacionalidade de uma literatura, era simples prazer que me deleitava na leitura das crônicas e memórias antigas.

Mais tarde, discernindo melhor as cousas, lia as produções que se publicavam sobre o tema indígena; não realizavam elas a poesia nacional, tal como

me aparecia no estudo da vida selvagem dos autóctonos brasileiros. Muitas pecavam pelo abuso dos termos indígenas acumulados uns sobre os outros, o que não só quebrava a harmonia da língua portuguesa, como perturbava a inteligência do texto. Outras eram primorosas no estilo e ricas de belas imagens; porém faltava-lhes certa rudez ingênua de pensamento e expressão, que devia ser a linguagem dos indígenas.

Gonçalves Dias é o poeta nacional por excelência; ninguém lhe disputa na opulência da imaginação, no fino labor do verso, no conhecimento da natureza brasileira e dos costumes selvagens. Em suas poesias americanas aproveitou muitas das mais lindas tradições dos indígenas; e em seu poema não concluído dos Timbiras, propôs-se a descrever a epopéia brasileira.

Entretanto, os selvagens de seu poema falam uma linguagem clássica, o que lhe foi censurado por outro poeta de grande estro, o Dr. Bernardo Guimarães; eles exprimem idéias próprias do homem civilizado, e que não é verossímil tivessem no estado da natureza.

Sem dúvida que o poeta brasileiro tem de traduzir em sua língua as idéias, embora rudes e grosseiras, dos índios; mas nessa tradução está a grande dificuldade; é preciso que a língua civilizada se molde quanto possa à singeleza primitiva da língua bárbara; e não represente as imagens e pensamentos indígenas senão por termos e frases que ao leitor pareçam naturais na boca do selvagem.

O conhecimento da língua indígena é o melhor critério para a nacionalidade da literatura. Ele nos dá não só o verdadeiro estilo, como as imagens poéticas do selvagem, os modos de seu pensamento, as tendências de seu espírito, e até as menores particularidades de sua vida.

E nessa fonte que deve beber o poeta brasileiro, é dela que há de sair o verdadeiro poema nacional, tal como eu o imagino.

Cometendo portanto o grande arrojo, aproveitei o ensejo de realizar as idéias que me flutuavam no espírito, e não eram ainda plano fixo, a reflexão consolidou-as e robusteceu.

Na parte escrita da obra foram elas vazadas em grande cópia. Se a investigação laboriosa das belezas nativas, feita sobre imperfeitos e espúrios dicionários, exauria o espírito; a satisfação de cultivar essas flores agrestes da poesia brasileira, deleitada. Um dia porém fatigado da constante e aturada meditação ou análise para descobrir a etimologia de algum vocábulo, assaltou-me um receio.

Todo este improbo trabalho que às vezes custava uma só palavra, me seria levado à conta? Saberiam que esse escrúpulo d'ouro fino tinha sido desentranhado da profunda camada, onde dorme uma raça extinta? Ou pensariam que fora achado na superfície e trazido ao vento da fácil inspiração?

E sobre esse, logo outro receio.

A imagem ou pensamento com tanta fadiga esmerilhados seriam apreciados em seu justo valor, pela maioria dos leitores? Não os julgariam inferiores a qualquer das imagens em voga, usadas na literatura moderna?

Ocorre-me um exemplo tirado deste livro. Guia, chamavam os indígenas, senhor do caminho, piguara. A beleza da expressão selvagem em sua tradução literal e etimológica, me parece bem saliente. Não diziam sabedor do caminho, embora tivessem termo próprio, couab, porque essa frase não exprimiria a energia de seu pensamento. O caminho no estado selvagem não existe; não é coisa de

saber; faz-se na ocasião da marcha através da floresta ou do campo, e em certa direção; aquele que o tem e o dá, é realmente senhor do caminho.

Não é bonito? Não está aí uma jóia da poesia nacional?

Pois haverá quem prefira a expressão-rei do caminho, embora os brasis não tivessem rei, nem idéia de tal instituição. Outros se inclinaram à palavra guia, como mais simples e natural em português, embora não corresponda ao pensamento do selvagem.

Ora, escrever um poema que devia alongar-se para correr o risco de não ser entendido, e quando entendido não apreciado, era para desanimar o mais robusto talento, quanto mais a minha mediocridade. Que fazer? Encher o livro de grifos que o tornariam mais contuso e de notas que ninguém lê? Publicar a obra parcialmente para que os entendidos preferissem o veredito literário? Dar leitura dela a um círculo escolhido, que emitisse juízo ilustrado?

Todos estes meios tinham seu inconveniente, e todos foram repelidos: o primeiro afeava o livro; o segundo o truncava em pedaços; o terceiro não lhe aproveitaria pela cerimonioso benevolência dos censores. O que pareceu melhor e mais acertado foi desviar o espírito dessa obra e dar-lhe novos rumos.

Mas não se abandona assim um livro começado, por pior que ele seja; aí nessas páginas cheias de rasuras e borrões dorme a larva do pensamento, que pode ser ninfa de asas douradas, se a inspiração fecundar o grosseiro casulo. Nas diversas pausas de suas preocupações o espírito volvia pois ao livro, onde estão ainda incubados e estarão cerca de dois mil versos heróicos.

Conforme a benevolência ou serenidade de minha consciência, às vezes os acho bonitos e dignos de verem a luz; outras me parecem vulgares, monótonos, e

somenos a quanta prosa charra tenho eu estendido sobre o papel. Se o amor de pai abranda afinal esse rigor, não desvanece porém nunca o receio de "perder inutilmente meu tempo a fazer versos para caboclos".

Em um desses volveres do espírito à obra começada, lembrou-me de fazer uma experiência em prosa. O verso pela sua dignidade e nobreza não comporta certa flexibilidade de expressão que entretanto não vai mal à prosa mais elevada. A elasticidade da frase permitiria então que se empregassem com mais clareza as imagens indígenas, de modo a não passarem despercebidas. Por outro lado conhecer-se-ia o efeito que havia de ter o verso pelo efeito que tivesse a prosa.

O assunto para a experiência, de antemão estava achado. Quando em 1848 revi nossa terra natal, tive a idéia de aproveitar suas lendas e tradições em alguma obra literária. Já em São Paulo tinha começado uma biografia do Camarão. Sua mocidade, a amizade heróica que o ligava a Soares Moreno, a bravura e lealdade de Jacaúna, aliado dos portugueses, e suas guerras contra o célebre Mel Redondo; ai estava o tema. Faltava-lhe o perfume que derrama sobre as paixões do homem e da mulher.

Sabe você agora o outro motivo que eu tinha de lhe endereçar o livro; precisava dizer todas estas cousas, contar o como e por que escrevi Iracema. li com quem melhor conversaria sobre isso do que com uma testemunha de meu trabalho, a única, das poucas, que respira agora as auras cearenses?

Este livro é pois um ensaio ou antes amostra. Verá realizadas nele minhas idéias a respeito da literatura nacional; e achará ai poesia inteiramente brasileira, haurida na língua dos selvagens. A etimologia de nomes das diversas localidades, e certos modos de dizer tirados da composição das palavras, são de cunho original.

Compreende você que não podia eu derramar em abundância essas riquezas no livrinho agora publicado, porque elas ficariam desfloradas na obra de maior vulto, a qual só teria a novidade da fábula. Entretanto há aí de sobra para dar matéria à crítica e servir de base ao juízo dos entendidos.

Se o público leitor gostar dessa forma literária que me parece ter algum atrativo, então se fará um esforço para levar ao cabo o começado poema, embora o verso tenha perdido muito de seu primitivo encanto. Se porém o livro for acoimado de sedição, e Iracema encontrar a usual indiferença que vai acolhendo o bom e o mau com a mesma complacência, quando não é silêncio desdenhoso e ingrato; nesse caso o autor se desenganará de mais esse gênero de literatura, como já se desenganou do teatro, e os versos, como as comédias, passarão para a gaveta dos papéis velhos, relíquias autobiográficas.

Depois de concluído o livro e quando o reli já aparado na estampa, conheci que me tinham escapado senão que se devam corrigir, noto algum excesso de comparações, repetição de certas imagens, desalinho no estilo dos últimos capítulos. Também me parece que devia conservar aos nomes das localidades sua atual versão, embora corrompida.

Se a obra tiver segunda edição será escoimada destes e doutros defeitos que lhe descubram os entendidos.

Agosto de 1865.

J. DE ALENCAR

## 1. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMORA, Antonio Soares. *O Romantismo*. São Paulo: Cultrix, (s/d).

ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética*. Trad. Antônio P. de Carvalho. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

\_\_\_\_\_. *Questões de Literatura e de Estética*. São Paulo: Unesp, 2002.

\_\_\_\_\_. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BARROS, Diana L. P. de, FIORIN, José Luiz (orgs). *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade*. São Paulo: Edusp, 1999.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.

\_\_\_\_\_. *O ser e o Tempo da Poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

\_\_\_\_\_. *Leitura de Poesia*. São Paulo: Ática, 2003.

BRANDÃO, Roberto de Oliveira. *As figuras de Linguagem*. São Paulo: Ática, 1989.

BRODSKY, J. *On grief and reason*, New York: The Noonday Press, 1995.

BUENO, Silveira. *Estudos de Filologia Portuguesa*. São Paulo: Saraiva, 1963.

CÂMARA Jr., Joaquim Mattoso. *Dicionário de Linguística e Gramática*. Petrópolis: Vozes, 1998.

CASTELLO, José Aderaldo. *Manifestações Literárias da Era Colonial*. São Paulo: Cultrix, (s/d).

CANDIDO. Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Itatiaia, 1997.

CIDADE, Hernani. *O conceito de poesia como expressão da cultura*. Coimbra: Armênio Amado, 1945.

CORTÁZAR, Julio. *Obra Crítica/2*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, (s/d).

COUTINHO, Afrânio. *A Literatura no Brasil*. São Paulo: Global, 2002.

\_\_\_\_\_. *Notas de Teoria Literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

- \_\_\_\_\_. *A polêmica Alencar – Nabuco*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978.
- DAICHES, David. *Posições da Crítica em face da Literatura*. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1967.
- DELAS, D. e FILLIOLET, J. *Lingüística e poética*. São Paulo: Cultrix, 1975.
- DUBOIS, J. e outros. *Retórica Geral*. São Paulo: Cultrix, 1974.
- FÁVERO, I. I., ANDRADE, M. L., AQUINO, Z.G.O . *Oralidade e escrita*. São Paulo: Cortez, 1999.
- FORMALISTAS, Russos. *Teoria da Literatura*. Porto Alegre: Globo, 1978.
- FREITAS, Bezerra. *História da Literatura Brasileira*. Porto Alegre: Livraria Globo, 1939.
- ELIOT, T. S. *The Use of Poetry and the Use of Criticism*. London: Faber & Faber, 1967.
- GADELHA, Mona. *José de Alencar*. Ceará: Edições Demócrito Rocha, 2001.
- JAKOBSON, Roman. *A função poética da Linguagem*. Apostila fornecida no curso de especialização Literatura. São Paulo: PUC, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Lingüística e Comunicação*. Trad. Izidoro Blitkstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Poética em Ação*. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- KAYSER, Wolfgang. *Análise e Interpretação da obra literária*. Coimbra: Arménio Amado, 1985.
- KRISTEVA, Julia. *O texto do romance*. Lisboa: Horizonte, 1984.
- MARCUSCHI, L.A. *O Tratamento da oralidade no ensino de língua*. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Da fala para a escrita*. São Paulo: Cortez, 2004.
- OLSON, R. David, TORRANCE, Nancy. *Cultura escrita e Oralidade*. São Paulo: Ática, 1997.
- ONG, Walter. *Oralidade e cultura escrita*. São Paulo: Papyrus, 1998.
- PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

- PIGNATARI, Décio. *Comunicação Poética*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1977.
- POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. São Paulo: Cultrix, 2002.
- PRETI, Dino. *Estudos de Língua Oral e Escrita*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Sociolinguística os níveis de fala*. São Paulo: Edusp, 2000.
- SCHNAIDERMAN, Boris. *A poética de Maiakóvski através de sua Prosa*. São Paulo: Perspectiva (s/d).
- STAM, Robert. *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*. São Paulo: Ática, 2000.
- TEZZA, Cristovão. *Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o formalismo Russo*. São Paulo: Rocco, 2003.
- THOMSON, George. *Marxismo e Poesia*. Portugal: Teorema, (s/d).
- TODOROV, Tzvetan. *Estruturalismo e Poética*. São Paulo: Cultrix, 1970.
- VALÉRY, Paul. *Variedades*. Iluminuras, (s/d).
- WIMSATT, William K. Jr. e BROOKS, Cleanth. *Crítica Literária Breve História*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, (s/d).

## 2.REFERÊNCIAS BIBLIOGRAFICAS ESPECÍFICA

- ARARIPE, T. A., *José de Alencar*. Rio de Janeiro: Fauchon & Cia, 1894.
- BARBOSA, João Alexandre. *Entre Livros*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.
- BOECHAT, Maria Cecília. *Paraísos Artificiais*. Minas Gerais: UFMG, 2003.
- CAMPOS, Haroldo. *Metalinguagem & Outras Metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CARVALHAL, Tania Franco. *O próprio e o alheio*. Rio Grande do Sul: Unisinos, 2003.
- MACHADO, Irene. *O romance e a voz*. Rio de Janeiro: Imago, 1995.
- MARTINS, Eduardo Vieira. *Apresentação e Notas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.
- MELO, Gladstone Chaves. *Alencar e a Língua Brasileira*. Conselho Federal da Cultura, 1972.
- MENEZES, Raimundo. *José de Alencar Literato e Político*. Rio de Janeiro: Técnicos e Científicos Editora, 1977.
- MOTTA, Arthur. *José de Alencar – sua vida e sua obra*. Rio de Janeiro: MCMXXI, 1921.
- PEREIRA, Elvyra Ribeiro. *Piguara – Alencar e a Invenção do Brasil*. Bahia: UEFS, 2000.
- PINTO, Maria Cecilia Queiroz de Moraes. *Alencar e a França Perfis*. São Paulo: Annablume, 1999.
- \_\_\_\_\_. *A Vida Selvagem*. São Paulo: Annablume, 1995.
- PROENÇA, M. Cavalcanti. *José de Alencar na Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.
- RIBEIRO, Luis Filipe. *Mulheres de Papel*. Rio de Janeiro: Eduff, 1996.
- ROMERO, Sílvio. *Compêndio de História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Imago, 2001.
- SANTIAGO, Silvio. *Iracema, o coração indômito de Pindorama, Personae*. São Paulo: Senac, 2001.

### 3.OBRAS DE JOSÉ DE ALENCAR

ALENCAR, José. *Iracema*. 12 ed. São Paulo: Ática, 1981.

\_\_\_\_\_. *Iracema Edição do Centenário*: MEC, 1965.

\_\_\_\_\_. *Iracema*. 6 ed. São Paulo: FTD, 1999.

\_\_\_\_\_. *O Guarani*. 10 ed. São Paulo: Ática, 1982.

\_\_\_\_\_. *Como e porque sou romancista*. São Paulo: Pontes, 1990.

\_\_\_\_\_. *Conversando com o leitor*.