
terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

ALENCAR E MACHADO: LEITURAS E INDIANISMO

Dr. Celso Leopoldo Pagnan
(UNOPAR)

RESUMO: Esta resenha de tese de doutorado) elenca uma análise de aspectos da produção literária de José de Alencar e de Machado de Assis de temática indianista. Parte-se do pressuposto de que a poética romântica foi incapaz de construir uma verdadeira identidade para o brasileiro, por excluir raças importantes para esse processo, mas buscou caminhos novos em relação à tradição literária européia. A análise e a discussão aludem a uma outra, sobre a capacidade de a literatura brasileira ser original, procurou-se refletir sobre como críticos representativos dos dois ficcionistas perceberam a originalidade em suas obras e a expressão da cor local.

PALAVRAS-CHAVE: indianismo; originalidade; intertextualidade.

Introdução

No conto “Um homem célebre”, Machado de Assis, ao abordar o tema da impotência criativa, acaba colocando em discussão o tema da imitação. Pestana, o personagem protagonista, tem um talento incomparável para compor modinhas populares, em geral polcas; entretanto, é incapaz de produzir música erudita original. Toda vez que imagina ter criado uma peça musical de qualidade, descobre ser mera imitação. O ponto alto de sua frustração ocorre quando pensa ter finalmente criado um noturno e, ao executá-lo para a mulher sem avisar-lhe do que se tratava, ela, em resposta ao seu olhar inquiridor, pergunta: “Não é Chopin?”

A questão revela um conceito importante para a criação artística desde fins do século XVIII e, especialmente, a partir do XIX: a originalidade. Tal conceito, apesar da dificuldade em ser determinado com precisão, passou a valor supremo na criação literária, em particular, e na artística, de modo

geral. Até o século XVIII, durante o período clássico, a imitação, ou a emulação, era um valor, na medida em que significava aderir aos preceitos da academia; no romântico, o ato de imitar passa a ser demérito para o artista em geral, entre outros motivos, devido à primazia alcançada pelo indivíduo sobre o coletivo, ou seja, a obra de um escritor, por exemplo, deveria expressar seus sentimentos pessoais, sua visão de mundo, enfim tudo que o torna único. O conceito serviu ainda à edificação e diferenciação cultural. Cada povo, cada nação deveria manifestar-se, revelar-se aos outros com base em um ideário social, político, cultural que lhe fossem próprios.

No caso brasileiro, a questão de ser original foi articulada conforme essas duas direções: o artista individual deveria manifestar seu gênio particular, sua capacidade de criação, e a cultura local um meio de se erigir um novo caminho, um caminho que a diferenciase da cultura européia. O problema estava em determinar o que seria uma cultura *brasileira* tendo em vista os mais de três séculos de colonização portuguesa. Em termos literários, o que havia sido produzido até então seria a expressão da *alma* do brasileiro ou seria antes mera reprodução do que era feito em Portugal e na Europa? Para Gonçalves de Magalhães, em seu *Discurso sobre a história da literatura no Brasil*, de 1836, os poetas, ainda quando tematizassem algum aspecto da natureza ou da sociedade da colônia, estavam muito presos ao modelo europeu; apesar disso, apoiado nas sugestões de Ferdinand Denis, Magalhães aponta um caminho possível: a tematização da natureza e um olhar sobre os índios, habitantes primeiros das terras: “Do que fica dito podemos concluir que o país se não opõe a uma poesia original, antes a inspira” (Coutinho 1974: 1.25).

No entanto, o desenvolvimento dessas duas temáticas, sabiam os próprios escritores e críticos românticos, seria insuficiente para a edificação do nacional. Era preciso, com efeito, articular todo um pensamento que possibilitasse à nação recém-criada um conjunto de elementos que a identificasse, que possibilitasse a construção da nacionalidade brasileira. Sem dúvida, diversos intelectuais em diferentes áreas procuraram corroborar esse processo, entre os quais estavam os ficcionistas, os literatos. O discutível é saber até que ponto toda essa construção nacional respondia aos anseios da população em geral ou até que ponto era meio de, em nome da unidade, manter privilégios de oligarquias. Mas o fato é que o Brasil passou a existir. E restava à literatura dar seu *contributo*. Qual o caminho inicial a seguir? A

subserviência a Portugal teria de, forçosamente, acabar, afinal o Brasil não podia libertar-se de um país e continuar culturalmente dependente. Ou se dava valor à cultura local, popular e indígena, em sentido estrito, ou adotava-se novo modelo, outro paradigma. Seguir o primeiro alvitre teria a vantagem de tornar o país uma nação, com efeito, independente, mas poderia, ao mesmo tempo, levá-lo a um total isolamento político-econômico e cultural. Adotou-se, pois, a segunda possibilidade, sem desprezar a primeira. No caso, a França, ou, antes, Paris seria esse paradigma, esse modelo. Em “Literatura e subdesenvolvimento”, Antonio Candido aborda a questão: “No caso dos países de fala espanhola e portuguesa, o processo de autonomia consistiu, numa boa parte, em transferir a dependência, de modo que outras literaturas européias não-metropolitanas, sobretudo a francesa foram se tornando o modelo a partir do século XIX” (1989: 144).

Em outras palavras, Paris seria um caminho para a construção do nacional. Pode parecer um paradoxo, mas o caso tem explicação no fato de a França, embora sendo o estrangeiro, o outro, possibilitava uma identidade local. Primeiro devido à experiência da França Antártica de Villegaignon, e também devido à presença francesa em várias regiões do Brasil colonial; depois pela influência exercida pela filosofia francesa nos ideais dos inconfindentes mineiros; mas, sobretudo, pelo papel aglutinador que exercia Paris no século XIX, capital católica e latina, que recebia pessoas de todo o mundo. Segundo Pierre Rivas, “[a] latinidade permite pensar a diferença na identidade, a especificidade americana na cultura européia. Tal é a significação do modelo francês; a função do *détour* para permitir o *contour* ibérico e a autonomia” (1993: 100).

Embora reclamasse da excessiva imitação francesa, José de Alencar sabia da necessidade de buscar, num modelo considerado universal (ainda que hoje essa idéia de universalidade possa ser discutível), subsídios e mecanismos para que a produção local tivesse valor. É a lição que Machado de Assis vai aproveitar, sem limitar-se a um único paradigma cultural, mas abrindo o leque para outros, à época, menos importantes ou menos reverenciados pelos intelectuais brasileiros. As leituras seriam, pois, meio de construir uma identidade nacional.

E o que definiria a condição da literatura brasileira? Qual a expressão do nacional? A língua? A raça? A natureza? Todas estas questões foram objeto

de discussão dos românticos. E ainda estão presentes no ideário da crítica atual, sob nova perspectiva. Não se trata de chegar a uma resposta satisfatória e precisa para tais questões, e sim de compreender o modo e o motivo pelos quais foram respondidas a seu tempo.

Abramos um parêntese. Com a onda desconstrutivista da década de 1970, ideais nacionalistas têm perdido espaço, ainda mais no âmbito do literário, em favor de uma visão descentrada. O momento é o do revisionismo da história oficial. Desconstruir os discursos e desmistificar os símbolos erigidos. Eis a palavra de ordem. A tendência atual é a de desconstruir a idéia de nações independentes, e, por conseguinte, a cultura local, rumo a uma maior integração planetária. Tal desconstrução coincide (não por acaso) com a progressiva internacionalização da economia, com a globalização. Neste contexto, o que significa nação? E, a partir de tal questão, o que significa literatura nacional? É possível falar ainda em cultura local? Talvez hoje valha mais compreender o local do ser do que o ser local. Paradoxalmente (ou nem tanto), os EUA, carro-chefe desse processo globalizante, têm continuamente afirmado e defendido ainda mais sua nacionalidade e tomado decisões que, se afetam o resto do mundo, possibilitam um maior crescimento interno de sua economia e também uma maior importância cultural. Ao mesmo tempo, crescem os movimentos xenófobos e de afirmação nacionalista, sobretudo na Europa.

De qualquer modo, graças a esse processo de integração global, afirma-se, especialmente da parte dos franceses, um descentramento crescente, que passou a ser mais forte quando a própria França deixou de ser o centro cultural por excelência. Em tese, todas as vozes teriam igual peso, poderiam manifestar-se igualmente. Neste sentido, noções de centro e periferia cairiam por terra; em consequência, todas as manifestações culturais teriam o mesmo valor, e o diferente, o colonizado, deixaria de simplesmente absorver para criar. A literatura nacional deixaria de ser meramente a expressão local, para ser uma voz capaz de dialogar em pé de igualdade com as nações centrais, agora descentradas. Segundo Haroldo de Campos, a diferença pode pensar-se assim como fundadora. Silviano Santiago diz o mesmo. Conceitos como cópia e imitação vão, aos poucos, sendo deixado de lado em favor da idéia de troca, de “assimilação recíproca”. A antropofagia cultural serviria tanto como meio de criação quanto instrumental teórico para a crítica comparatista. A antropofagia, conforme Campos “não envolve uma submissão (uma

catequese), mas uma transculturação; melhor ainda, uma ‘transvalorização’: uma visão crítica da história como função negativa (no sentido de Nietzsche), capaz tanto de apropriação como de expropriação, desierarquização, desconstrução” (1992: 234-235).

Em contraponto a essa dissolução da dependência, Roberto Schwarz, em “Nacional por subtração” (1987), lembra que não se pode eliminar a dependência apenas por um desejo ou pela destruição filosófica da noção de cópia. O discurso que apregoa o fim das nações e a integração total entre os povos revelaria antes um desejo ou uma realidade? Ou ainda: o escritor brasileiro poderá agora afirmar-se sem ter de passar pelo aval norte-americano ou francês, ou de qualquer outro centro cultural? As respostas não podem ser alcançadas apenas pela vontade da crítica, mas podem ser enunciadas a partir de um novo olhar sobre a dependência.

É certo que o Brasil, ao longo de sua história, sempre teve essa relação de dependência econômica e cultural com outros países e que, portanto, uma libertação total, por assim dizer, é algo pouco provável. Críticos comparatistas como Silviano Santiago, Leyla Perrone-Moisés e Haroldo de Campos, ao mesmo tempo em que constatarem ser a independência cultural do Brasil, por razões históricas, uma veleidade, reclamam um discurso crítico que liberte o país do rancor da dívida ou da angústia da influência. Uma leitura atual de todo esse processo não deve, pois, pensar em tão-somente localizar filiações, e sim, refletir como se dá a assimilação da cultura estrangeira por parte dos brasileiros. Isto porque, segundo Leyla Perrone-Moisés:

A filiação evidente e inegável e a dívida decorrente (...) tendem a gerar, mais do que a veneração, o rancor e a ânsia de independência. Ora, a ânsia de independência (...) é uma veleidade provinciana. (...) Certa originalidade nacional, esta sim, é possível, desejável, realizável e realizada a partir de certo momento em nossas culturas americanas, precisamos encontrar uma concepção da tradição literária que nos liberte tanto do rancor da dívida quanto da veleidade da auto-suficiência. (1998: 98)

Em análise à condição do escritor latino-americano, Silviano Santiago considera-o um devorador de livros, no sentido de produzir localmente com um olhar voltado para fora (2000: 22 e 27). A afirmação é genérica, e se

aplica, sem dúvida, tanto quanto possível, aos principais escritores brasileiros, entre os quais José de Alencar e Machado de Assis, objetos deste trabalho. A assertiva indica também como se dá o processo criativo na literatura de países colonizados. As leituras tanto podem ser um peso, um fardo ao escritor, como servirem à invenção. Isto não depende apenas da vontade do ficcionista, mas também do olhar do crítico. Ora, ao *devorar livros*, o ficcionista tende a se utilizar deles, seja para recriá-los, seja para confirmá-los. Boa parte da crítica antiga, isto é, até a década de 1960, saía em busca das fontes, dos livros que serviram de modelo à criação literária no Brasil; tanto melhor se o autor nacional *imitasse* bons modelos, os autores canônicos. No entanto, essa caça às fontes, muitas vezes, amesquinhava o trabalho do escritor brasileiro, que estava sempre em desvantagem, mesmo que criasse algo *original*. A partir da década de 1970, o que era um demérito, passou a algo positivo. Ou seja, a leitura de obras estrangeiras, antes de impedir a manifestação criativa e original do escritor brasileiro, era meio de pensar-se como fundadora do diferente. As leituras dos escritores latino-americanos se explicam pela busca de um texto *escrevível*, texto que pode incitá-los ao trabalho, servir-lhes de modelo na organização sistemática da sua própria escritura.

Mesmo uma das manifestações e expressões *naturalmente* brasileira, a temática indígena, foi tomada, em geral, pela crítica comparatista como submissão do escritor brasileiro a modelos franceses e americanos.

A imitação em literatura pode ter duas causas básicas: incapacidade criadora do artista e a filiação do escritor a uma tradição literária qualquer, a do seu próprio país ou a de outros (pensando aqui no significado que tem a tradição dado por T. S. Eliot). No Brasil, se a primeira pode ser aplicada a um ou outro caso, a segunda revela a própria condição de ser da literatura local, na medida em que a colonização, no molde em que aqui foi implantada, impedia o desenvolvimento de uma arte independente dos interesses da coroa portuguesa. Além disso, apesar de os habitantes primeiros da terra terem uma cultura própria, eram ágrafos, e, por isto, não possuíam uma tradição literária, entendendo-se literatura como arte da palavra escrita², razão pela qual os escritores brasileiros românticos seguiram as sugestões de Denis e Magalhães, mas também tiveram de levar em conta o legado e a literatura contemporânea européia. Neste ponto, há de se observar a posição de Flávio Köthe, em *O cânone colonial*, ao reclamar que, na edificação do cânone da

literatura brasileira, foram excluídas várias obras, diversas produções de imigrantes e a cultura oral dos índios e dos negros, por exemplo. Há, no entanto, dois problemas: primeiro, em boa parte do ensaio ele lembra tal esquecimento sem citar nenhuma obra; e segundo, por mais belas que sejam as histórias contadas, se não são escritas, quer dizer, se não são textos escritos, mesmo com uma tiragem ínfima de exemplares, não são literatura, não são produção da arte da palavra *escrita*.

Paul Valéry, em uma metáfora tornada clássica nos estudos comparatistas, diz que “o leão é feito de carneiro assimilado”, negando com isto a originalidade absoluta, vista como uma falácia. É claro que também é mais simples não ser *original* na França do que um brasileiro tentar *assimilar* a carne do outro. Lá, o ato de assimilação tende a não ser visto com desprezo ou demérito; aqui, porém, um escritor, cuja obra revele ter pontos de contato com a de um escritor francês ou americano, por exemplo, normalmente era (ou é) relegado a segundo plano.

A literatura comparada, nascida com o advento do romantismo, como meio de salientar as especificidades das literaturas nacionais, teve como uma de suas finalidades básicas o estudo das fontes de um ficcionista e a identificação dos fatores, literários ou não, que o influenciaram na produção de uma obra. Esses dois conceitos, fonte e influência, em sentido amplo, confirmam a idéia de Valéry, de que há sempre relações entre os textos literários. Ressalve-se, porém, que o estudo tradicional que se utiliza de tais conceitos, mais do que revelar o processo criativo de um escritor, pretende estabelecer relações deterministas, de causa e efeito: um artista criou tal obra devido a tais fatores externos e a tais leituras. Dessa feita, o escritor segundo, o influenciado, o que bebeu na fonte de outro, estará sempre em desvantagem pela falta de originalidade.

Por essas razões, os próprios conceitos caíram em descrédito e passou-se a valorizar não aquele que primeiro produziu, e sim de que modo um texto dialoga com outros textos, dialoga com uma tradição. A partir da segunda metade do século XX, portanto, os estudos comparatistas em literatura aos poucos foram se modificando. O foco não mais se voltava à comparação para ver quem imitou quem, quem plagiou quem, se a imitação foi feita com algum mérito ou se foi imitação pura e simples; também, não se trata mais de buscar as fontes para destacar as influências recebidas por um escritor; a partir da década de 1960, os estudos comparatistas caminharam

em direção a perceber as relações intertextuais entre um escritor e outros, entre uma obra e outras.

Tais relações, como se sabe, foram propostas inicialmente por Julia Kristeva a partir das leituras que fez dos estudos do russo Mikhail Bakhtin sobre dialogismo. O ensaio que melhor resume a teoria da intertextualidade escrito por Kristeva encontra-se em “A palavra, o diálogo e o romance” da obra *Introdução à semáanse*,

Na imitação pura e simples, pressupõe-se um sujeito-escritor que se encontra no centro irradiador da cultura, ou seja, imita-se aquele por ser o modelo de boa literatura, o modelo de cultura a que se aspira. Com a descentralização do sujeito, as relações entre as obras de um escritor europeu e a de um escritor brasileiro, por exemplo, perdem o ranço da imitação, do servilismo, e ganham o *status* de diálogo, de interlocução, o que pressupõe a troca e a reflexão. Em outros termos, o escritor brasileiro não é mais visto como aquele que imita, aquele que busca fontes para inspirar-se, mas o que dialoga com uma tradição, ocidental ou outra qualquer, com o cânone cultural, incorporando-o sem perder o sentido local.

O que Kristeva propunha como programa semiótico de leitura de textos era, inicialmente, a morte do sujeito da enunciação em favor da idéia de produtividade, portanto, em favor do texto: “face a esse dialogismo [proposto por Bakhtin], a noção de ‘pessoa-sujeito da escritura’ começa a se esfumar, para ceder lugar a uma outra, a da ‘ambivalência da escritura.’” (1974: 67). A operação destrói toda perspectiva de centro e de periferia em termos culturais e, com isso, dá fim à idéia de pura imitação: “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de *intersubjetividade*, instala-se a de *intertextualidade* e a linguagem poética lê-se pelo menos como *dupla*” (Kristeva 1974: 64).

Apesar do seu radicalismo e das críticas que a autora (e tantos outros, como Barthes) sofreu, especialmente por modificar os estudos iniciais de Bakhtin, atribuindo-lhe à idéia de dialogismo a de intertextualidade, não se pode dizer que sua teoria tenha sido totalmente aproveitada pelos estudos comparatistas a partir da década de 70. De qualquer modo, vários ensaios, teses, apareceram para explicar a presença de diferentes autores e livros na literatura dos escritores brasileiros.

Em contraposição a esse conceito de intertextualidade que privilegia o texto em detrimento de um sujeito criador, de um indivíduo, Laurent Jenny ,

em seu artigo “La stratégie de la forme” publicado na revista *Poétique* (1976), lembra a necessidade de se tomar o autor como aquele que aglutina as diversas leituras, os diversos intertextos a fim de trazê-los para sua própria obra (Nitrini 1997). Neste sentido, a intertextualidade não seria propriamente uma negação do estudo das fontes e influências, mas um meio de romper com o determinismo subjacente a ele, possibilitando à análise uma maior riqueza e liberdade na medida em que rompe com qualquer idéia de linearidade temporal. Isso tudo pressupõe a absorção, a assimilação, mas também a troca, o diálogo.

Cláudio Guillén adota perspectiva semelhante sobre os estudos intertextuais, mas prefere explicar a criação literária com base em conceitos bastante amplos como tradição e convenção (Nitrini 1997). Ambos pressupõem o uso coletivo de um repertório de possibilidades de uma dada época ou de toda a história literária, e não apenas a relação entre uma obra e outro, um escritor e outro. Pressupõem também continuidade, o que impossibilitaria rompimentos com uma velha ordem, além de evocarem a emulação, própria do classicismo. O escritor teria assim um sistema de símbolos, de imagens, de técnicas e mesmo de enredos à sua disposição. A tradição pode ser vista como meio de se olhar para trás com a finalidade de recuperar o passado e operar novo futuro.

Proposição e metodologia

O objetivo proposto foi refletir sobre a obra indianista de José de Alencar e a de Machado de Assis, discutindo de que modo a poética do indianismo serviu como construção e afirmação de uma tradição local. Para tanto, foi feita uma comparação entre *O guarani*, *Iracema* e *Ubirajara*, de Alencar, e o livro de Machado que abordou, em certa medida, a temática indianista, *Americanas*. Na base dessas obras está, obviamente, o conceito de indianismo literário, construído pelo romantismo brasileiro, analisado sob três vertentes:

- I - servir a um projeto de emancipação cultural, de emancipação literária;
- II - servir à construção de uma tradição poética local;
- III - reconhecer, ainda que não explicitamente, a necessidade do parâmetro europeu.

Essa terceira vertente deve ser pensada considerando a necessidade da literatura brasileira buscar, especialmente na França, uma justificativa para a própria existência. Alencar, por exemplo, nas cartas em que teceu considerações acerca da nacionalidade do poema de Gonçalves de Magalhães, *A confederação dos tamoios*, elege sobretudo Lamartine e Chateaubriand, como parâmetros de julgamento. Mais tarde, em *Como e por que sou romancista*, afirma que, apesar do próprio Chateaubriand e de Fenimore Cooper, seus textos indianistas eram inspirados unicamente na natureza brasileira. Os extremos levam o leitor a perceber como são tênues os limites da subserviência total à imitação criativa; porém, ressalve-se: a literatura romântica brasileira procurou afirmar-se como nova. Em outros termos, há uma relação entre a tradição filosófica, francesa, sobre o homem natural, a tradição literária de temática indígena, norte-americana e francesa e o indianismo brasileiro; apesar disso as leituras de Machado e Alencar, dessa tradição, antes serviram ao diálogo cultural em busca da construção/afirmação de uma poética indianista, senão afinada com a realidade, ao menos conforme as necessidades locais.

Essa *tradição*, base de reflexão deste trabalho, é articulada pelo próprio Machado: poeticamente, em *Americanas*, e criticamente em seus ensaios. No mais conhecido desses ensaios, “Instinto de nacionalidade”, estabelece o autor a fortuna do indianismo: “as tradições de Gonçalves Dias, Porto Alegre e Magalhães são assim continuadas pela geração já feita e pela que ainda agora madrega, como aqueles continuaram as de José Basílio da Gama e Santa Rita Durão” (1997: 3. 801).

Machado de Assis, com suas *Americanas*, ao retomar a tradição que se formava em torno da temática indígena, como que para *sintetizá-la*, não o faz de modo a acatar a exaltação idealista do heroísmo indígena, nem toma o índio como a expressão nacional por excelência. Com efeito, imaginar que o brasileiro poderia ser expresso a partir da simples união entre duas raças diferentes, no caso de *Iracema*, é cair num idealismo, tendo em vista a exclusão do negro. Se não foi totalmente extirpado da literatura romântica, o negro teria de esperar até o modernismo para ser incorporado ao processo de construção do ser brasileiro. É claro que antes, Lima Barreto tentara uma revisão da posição do negro, como integrante da cidadania brasileira, e Adolfo Caminha em *Bom Crioulo* tematizara a vida de um negro alforriado. Se os românticos viram no índio meio de construir a cultura nacional, não se pode

pensar no indianismo como real expressão do ser brasileiro, se é que isso exista.

Ao se estabelecer a proximidade entre dois autores, algumas questões devem ser colocadas: haveria, de fato, influência de um sobre o outro? O que produziu o primeiro que serviu de material ao segundo? Haveria uma evolução de um em relação ao outro? Mesmo sendo possível uma visão judicativa entre quem é o melhor: Alencar ou Machado – com uma nítida preferência da crítica atual pelo segundo, mas não devido à sua poesia —, acredito que não seja interessante tomar essa relação em sentido positivista, isto é, Machado como um estágio superior na *evolução* da literatura brasileira. É preciso, pois, recolocar o problema. Faz-se necessária uma reflexão sobre a obra indianista de Alencar (tanto os romances quando os ensaios e cartas que escreveu sobre o assunto) e outra sobre a recepção, no sentido difuso do termo, da obra por Machado. E, na contramão desse discurso, refletir sobre o que haveria de Machado em Alencar, como fez, por exemplo, Roberto Schwarz, ao afirmar que o romance iniciado, *Escabiosa/sensitiva*, se finalizado seria o mais machadiano dos romances de Alencar. *Ao vencedor as batatas*. Em sentido um pouco diverso, mas com a mesma aproximação, Candido, ao destacar o aspecto central de *A pata da gazela*, o fetichismo sexual, imagina o mesmo tema e a mesma história contada por Machado de Assis (1975: 2.231). A leitura que fazemos (nós, os teóricos) de Alencar fica impregnada da leitura que fazemos de Machado; assim parece que aquele é mais bem explicado e compreendido em função deste. O ponto de vista de que partimos para ler Alencar (e mesmo outros romancistas do Oitocentos) é filtrado pelo ponto de vista com que lemos Machado. Uma reflexão em torno do processo criativo do indianismo alencariano pode, pois, lançar luzes sobre *Americanas* e este trazer à tona aspectos de várias obras que também tematizaram o índio. Um trabalho que visa estabelecer uma aproximação entre dois escritores não pode imaginar que a obra de um só tem valor em função do outro. Mesmo porque o diálogo pressupõe a troca. Se *Americanas* é posterior às obras indianistas de Alencar não significa que devemos considerar o livro de Machado superior aos do autor de *Iracema*, ou amesquinhá-lo por ter sido publicado depois, e sim perceber de que modo o *indianismo* de Machado ilumina o de Alencar, e vice-versa.

É com este pensamento que aproximamos e analisamos os textos indianistas de Alencar e de Machado, estabelecendo paralelos entre eles, além

de retomar parte da produção literária de temática indianista desenvolvida por outros autores, visando à fundamentação do que seria a poética indianista, e em que medida *Americanas* seriam síntese temática dessa tradição poética. Não nos limitamos, porém, a esse estabelecimento de relações; tentamos sempre uma interpretação, segundo o escopo geral do trabalho, de cada texto literário, seja os poemas, seja os romances.

Conclusão

Procuramos revisitar diferentes tradições, a do indianismo e parte da fortuna crítica de Alencar e de Machado, para estabelecer fronteiras e propor uma interpretação de cada texto literário tratado.

O principal representante da temática indianista foi José de Alencar, que, além de publicar três romances e deixar um poema épico inacabado, discutiu e analisou o assunto em cartas públicas e ensaios. Alencar, no contexto romântico, viu no relacionamento entre o índio e o português a gênese do brasileiro, excluindo do processo, desse modo, o negro. É bem verdade que Alencar não se esquece do negro (em suas primeiras peças de teatro, por exemplo, o negro e sua condição de escravo servem-lhe inclusive para compor a realidade brasileira, a cor local), mas ao defender uma política conservadora de determinados privilégios, não o toma nem como herói nem como expressão do nacional.

Machado de Assis, por sua vez, sintetizou em *Americanas* a poética indianista brasileira (o choque entre culturas, o tom épico, a destruição de uma raça, o florescer de outra etc.). Nesse livro, o índio, mais que elemento diferenciador, foi tomado como uma das possibilidades temáticas da literatura brasileira, que, para fazer-se nacional, não se obrigava a retratar única e exclusivamente a cor local. Assim, o índio em Machado deixa de ser exaltação da pátria, deixa de ser expressão da cor local, e passa a expressão literária, independente da origem. E o negro, como formador da sociedade, é recuperado, por vias tortas, em *Sabina*.

Outro aspecto discutido no trabalho foi a releitura de diferentes críticos que analisaram a obra de Alencar e a de Machado. O ponto que mais nos interessou, relacionado à discussão em torno da nacionalidade literária, foi a recepção crítica da obra dos dois ficcionistas. É claro que não se retomaram todos os leitores de Alencar e de Machado, haja vista a dificuldade óbvia de

se fazer isso. Ao se delimitarem fronteiras na recepção crítica da obra dos autores, demarcaram-se diferentes momentos nas análises feitas de um ponto em comum: a relação entre o escritor brasileiro e a literatura estrangeira (norte-americana e européia). No caso, procurou-se determinar as conclusões dos críticos, que ora viram vantagens nessa relação, ora desvantagens.

No entanto, o estudo diacrônico, indo dos críticos contemporâneos dos escritores aos críticos mais atuais, não serviu à perspectiva evolutiva. Buscou-se tão-somente caracterizar cada leitura a partir de determinado método comparativo, e pareceu o mais acertado colocar cada leitura em seqüência a fim de se estabelecer diálogo entre elas. O intento foi o de estabelecer uma linha de raciocínio determinando como alguns dos principais leitores de Alencar perceberam o processo criativo do escritor, baseado tanto na observação localista quanto, e principalmente, no aproveitamento das leituras das grandes obras da tradição ocidental e a de escritores que lhe eram contemporâneos.

Tais leituras ajudaram-no a formular um conceito de literatura. As discussões em torno da língua portuguesa falada no Brasil e a necessária mudança em torno da natureza e das raças que colaboraram na formação étnica do brasileiro serviram de base para que a literatura feita no país, fosse pelo próprio Alencar ou por qualquer outro, se tornasse *brasileira*, sem que houvesse redução do seu significado ou de sua importância literária.

Machado de Assis, de sua parte, foi visto inicialmente como imitador, depois como alguém que se deixou influenciar por este ou aquele escritor, e, por fim, como importante interlocutor da cultura ocidental e mesmo oriental. Do mesmo modo, embora se tenha dado, no presente estudo, destaque em separado a cada um desses momentos, não se pode vê-los como progressão, como um percurso evolutivo que vai de Silvio Romero a Marta de Senna, por exemplo, pois, ao mesmo tempo em que a crítica considerava Machado um imitador, via um papel decisivo das influências sobre sua obra, sem deméritos. Mesmo hoje, o termo influência pode conter diferentes conotações: pode-se tanto tomá-lo como meio de explicar a falta de originalidade de um escritor, de um artista, quanto ver nesse aspecto do processo criativo uma forma de diálogo com determinada tradição. É o que ocorre com a recepção da obra de Machado.

Nos dois últimos capítulos, estabelecemos uma relação dialogal entre a obra de Machado e Alencar, para explicar como *Americanas* sintetizam a

tradição indianista, em geral, e como retomam os textos de Alencar. Fizemos uma leitura interpretativa de cada poema relacionando-os entre si e entre outros textos indianistas, especialmente os do período árcade e os do período romântico.

Também fizemos leituras de cada romance indianista de Alencar, relacionadas às leituras dos poemas, visando sempre determinar a busca pelo caráter brasileiro (ou sua revisão crítica) que estaria na base do processo criativo.

Referências bibliográficas

- ALENCAR, José de. 1958-60. *Obra completa*. 4 vol. Rio de Janeiro: José Aguilar.
- ASSIS, Machado de. 1997. *Obra completa*. 3 vol. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.
- CAMPOS, Haroldo de. 1992. *Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva.
- CANDIDO, Antonio. 1975. *Formação da Literatura Brasileira*. 2 vol. Belo Horizonte: Itatiaia.
- . 1989. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática.
- COUTINHO, Afrânio, org. 1974. *Caminhos do pensamento crítico*. 2 vol. Rio de Janeiro: José Olympio.
- KOTHE, Flávio R. 1997. *O cânone colonial: ensaio*. Brasília: UnB.
- KRISTEVA, Julia. 1974. “A palavra, o diálogo e o romance”. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva. 61-90.
- NITRINI, Sandra. 1997. *Literatura comparada: história, teoria e crítica*. São Paulo: Imprensa Oficial/Edusp.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. 1998. “Literatura comparada, intertexto e antropofagia.” *Flores da escrivainha*. São Paulo: Companhia das Letras.
- RIVAS, Pierre. 1993. “Paris como a Capital Literária da América Latina.” Ligia Chiappini & Flávio Wolf de Aguiar, orgs. *Literatura e história na América Latina*. São Paulo: Centro Angel Rama/Edusp. 99-114
- SANTIAGO, Silviano. 2000. “O entre lugar do discurso latino-americano.” *Uma literatura nos trópicos – ensaios sobre dependência cultural*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Rocco.
- SCHWARZ, Roberto. 1987. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras.