

A FUNDAÇÃO RACIAL DA NACIONALIDADE EM COOPER E ALENCAR

Sérgio Bellei
Universidade Federal de Santa Catarina

1. Introdução

As referências ao relacionamento Cooper-Alencar são relativamente freqüentes na crítica do século XIX: Joaquim Nabuco, Antônio Henriques Leal, Pinheiro Chagas. São também geralmente etnocêntricas, registrando antes um débito que um ganho original. O caso de Pinheiro Chagas, escrevendo artigo sobre o significado da obra de Alencar para a literatura brasileira, é exemplar. Começa o romancista e crítico português por anotar contrastes entre a cultura norte-americana e a brasileira e por registrar o nosso atraso sócio-econômico e cultural: enquanto os Estados Unidos assumem, já no século XIX, uma significativa “iniciativa no movimento civilizador do mundo” e tem assento “na congregação limitada dos povos que dirigem a marcha da humanidade”, o Brasil, nação moderna e “filha da Europa” não tem ainda “existência bastante caracterizada”, muito embora tenha potencial para tal caracterização uma vez que é como que um “arrabalde do paraíso”, digno de ser cantado na literatura. Anota a seguir os reflexos desse atraso na literatura: enquanto Cooper tinha já encarnado a nacionalidade americana na figura de Nathaniel Bempo (sic) a partir de *The Pioneers* (publicado, vale a pena lembrar, em 1832, vinte-e-cinco anos antes da publicação de *O Guarani*), o Brasil ainda engatinhava na procura de sua nacionalidade. Era pois urgente reproduzir aqui o percurso de Cooper:

-- 101 --

As nações americanas, se quiserem verdadeiramente fazer ato de independência, e entrar no mundo com os foros de países que tem nobreza sua, devem, como Nathaniel Bempo (sic), esquecer-se um pouco da metrópole européia, impregnar-se nos aromas do seu solo, proclamar-se filhas adotivas, sim, mas filhas ternas e amantes das florestas do Novo Mundo, e aceitar as tradições dos primeiros povoadores, que os seus antepassados bárbara e impoliticamente expulsaram da pátria, por onde vagueavam em pleno gozo da liberdade selvagem.

Se a filha adotiva, “terna e amante” deve esquecer seu modelo e pai anterior, é apenas porque lá existe outro modelo a seguir. De acordo com Pinheiro Chagas, coube a Alencar, muito embora com algum atraso (cerca de trinta anos), dar o primeiro passo na direção da mudança de paradigma. “É isso (a procura da “poesia esplêndida” dos povos primitivos à moda de Cooper) que deve dar ao Brasil a literatura que lhe falta, foi isso finalmente que o Sr. José de Alencar compreendeu e tentou na formosa lenda cearense que abre um novo e desconhecido horizonte aos poetas e romancistas de Santa Cruz”.

A ênfase antes no débito às fontes do que no ganho original preocupou Alencar a ponto de forçá-lo a uma resposta em “Como e Por Que Sou Romancista”:

Disse alguém, e repete-se por aí de outiva, que *O Guarani* é um romance ao gosto de

Cooper. Se assim fosse, haveria coincidência, e nunca imitação: mas não é. Meus escritos se parecem tanto com os do ilustre romancista americano, como as várzeas do Ceará com as margens do Delaware ... Quanto à poesia americana, o modelo para mim ainda hoje é Chateaubriand; mas o mestre que eu tive foi esta esplêndida natureza que me envolve, e particularmente a magnificência dos desertos que eu perlustrei ao entrar na adolescência, e foram o pórtico majestoso por onde minha alma penetrou no passado de sua pátria. Daí, desse livro secular e imenso é que eu tirei as páginas d'*O Guarani*, as de *Iracema* e outras muitas que uma vida não bastaria a escrever. Dai e não das obras de Chateaubriand e menos das de Cooper, que não eram senão a cópia do original sublime que eu havia lido com o coração.(2)

No esforço de afirmar a originalidade de sua produção literária, Alencar começa a traçar uma estratégia de leitura de sua obra que possa funcionar como alternativa para a leitura que nela enxerga apenas cópia e imitação. Visto isoladamente, o início do argumento para a leitura alternativa é frágil: qualquer semelhança, se houver (mas não há) é mera coincidência. Mas Alencar se apressa a estabelecer distinções mais sofisticadas a partir do exame dos significados de cópia e origem. Pode-se copiar algo de um texto prévio ou então do real. No segundo caso, Alencar argumenta, copia-se da própria origem e produz-se

-- 102 --

originalidade. Só no primeiro caso existe realmente imitação pois o imitador copia da cópia do original que é o texto. Se copiam todos (Alencar, Cooper, Chateaubriand) do “livro da natureza” e não dos textos dele gerados, são todos originais. Na pior das hipóteses toma-se como modelo um gênero e um estilo (a poesia americana de Chateaubriand, que daria aos selvagens de Alencar sentimentos e expressões semelhantes aos de *René*), mas o que se cria diretamente a partir do livro da natureza produz diferenças e não semelhanças: de um lado as várzeas do Ceará, de outro as margens do Delaware.

No entanto, sabe Alencar que as semelhanças entre a sua obra e a de Cooper existem e é preciso explicá-las com algo mais do que “mera coincidência”. É preciso pois introduzir o conceito de necessidade histórica enquanto produtora de reações semelhantes em locais diversos:

O Brasil tem, como os Estados Unidos, e quaisquer outros povos da América, um período de conquista em que a raça invasora destrói a raça indígena. Essa luta apresenta um caráter análogo, pela semelhança dos aborígenes. Só no Peru e México difere.

Assim o romancista brasileiro que buscar o assunto do seu drama nesse período de invasão, não pode escapar ao ponto de contato com o escritor americano. Mas essa aproximação vem da história, é fatal e não resulta de uma imitação.

Se Chateaubriand e Cooper não houvessem existido, o romance americano havia de aparecer no Brasil a seu tempo.(3)

Explicada a inevitável semelhança histórica e minimizada a sua importância, Alencar retoma e destaca com mais vigor o tema da diferença:

Anos depois de escrito *O Guarani*, reli Cooper a fim de verificar a observação dos

críticos e convenci-me de que ela não passa de um rojão. Não há no romance brasileiro um só personagem de cujo tipo se encontre o molde nos *Moicanos*, *Espião*, *Ontário*, *Sapadores* e *Leonel Lincoln*. N'*O Guarani* derrama-se o lirismo de uma imaginação moça, que tem como a primeira rama o vício da exuberância, por toda a parte a linfa, pobre de seiva, brota em flor ou folha. Nas obras do eminentemente romancista americano, nota-se a singeleza e parcimônia do prosador, que se não deixa arrebatado pela fantasia, antes a castiga. Cooper considera o indígena sob o ponto de vista social, e na descrição dos seus costumes foi realista. N'*O Guarani* o selvagem é um ideal que o escritor tenta poetizar, despindo-o da crosta grosseira que o envolveram os cronistas, e arrancando-o ao ridículo que sobre ele projetam os restos embrutecidos da quase extinta raça.(4)

-- 103 --

Tendo definido a cor local (as várzeas do Ceará e não as margens do Delaware) como base para a originalidade, minimizando as semelhanças com as fontes e enfatizando as diferenças, Alencar pretende corrigir uma crítica comparativa míope e etnocêntrica. Seria engano porém pensar que tal visão míope poderia ser curada simplesmente por tendências xenófobas, pois isto significaria apenas substituir uma forma de miopia por outra. Qual seria então a alternativa? Alencar conclui:

O que se precisa examinar é se as descrições d'*O Guarani* têm algum parentesco ou afinidade com as descrições de Cooper; mas isso não fazem os críticos, porque dá trabalho e exige que se pense. Entretanto basta o confronto para conhecer que não se parecem nem no assunto nem no gênero e estilo.(5)

Está claramente definido nestas linhas o programa de estudos comparativos que Alencar gostaria de ver aplicado à sua obra: estabelecer confrontos com a obra-fonte para enfatizar a originalidade da obra supostamente derivada, e isso por intermédio do exercício de pensar a diferença. De uma forma ou de outra esse apelo do escritor foi ouvido, se não pela crítica do século XIX, pelo menos por grande parte da crítica posterior que se interessou pelo problema do relacionamento do escritor com suas fontes. Para esta última, era preciso pensar a diferença, seja da maneira proposta por Alencar, seja através de estratégias alternativas. M. Cavalcanti Proença, por exemplo, em artigo preparado para a edição do centenário de *Iracema*, reconhece as semelhanças entre Alencar e Cooper. Caracterizam-se os dois escritores “pelo exagero (*Bumppo* acerta um tiro na bala que lá está gravada no olho do touro (sic) e Arnaldo puxa a orelha da onça); também, e mais importante, aproximam-se pela identidade da aspiração, e tanto que podemos atribuir a Alencar as palavras de Cooper: ‘A independência mental de minha terra é o meu objetivo: se puder baixar ao túmulo com o pensamento de que fiz alguma coisa nesse sentido, terei a consolação de saber que não fui inútil à minha geração’”. Mas aponta também para as diferenças, citando Morton Zabel: Cooper é “um homem de fraca técnica e muitas vezes de imaginação terra a terra: que possuía pobre senso dramático e pouco talento na criação de linguagem ou personagens vivos”. Quanto a Alencar, a boa técnica, a viva imaginação o afastam do modelo que muitos lhe apontaram”. E, finalmente, não satisfeito com esta ênfase na originalidade e na diferença do escritor brasileiro, Proença declara que a questão das influências em Alencar deve ser sempre complementada pela questão dos influídos. Vale dizer, é preciso estudar o intertexto do autor de *Iracema* em termos de um processo de “osmose”, que abrange “a endosmose e a

exosmose, isto é, o que recebeu e o que deu". E explica:

-- 104 --

No fundo, osmose bem traduz o que acontece, pois ninguém a sério e sem leviandade, pode afirmar que as coincidências de Alencar e outros autores mais antigos impliquem no conhecimento da obra desses autores, nem de influência comprovada. Se aparece o antimônio em forma de sal numa solução, não quer dizer que houvesse o mesmo sal na solução que fica do outro lado da membrana. O antimônio poderia estar primitivamente na solução aquém, e o ácido na solução além.(6)

Proença, como se vê, segue de perto a proposta de leitura sugerida por Alencar. Mas, na verdade, não a desenvolve satisfatoriamente, a não ser pela sugestão relativa à "osmose". Parece antes elaborar minimamente as sugestões contidas em "Como e Por Que Sou Romancista" do que examinar e expandir a trilha crítica originalmente sugerida. Esta última tarefa coube a uma crítica norte-americana, que publicou recentemente em *Comparative Literature* artigo tratando de forma mais ou menos exaustiva as diferenças de método usadas por Cooper e Alencar com a mesma finalidade: a criação de um *epos* nacional, ou de ideologias nacionais (ideologia tendo aqui o sentido explicitado por Roland Barthes, ou seja, um conjunto de crenças aceitas por uma comunidade e visto como "natural") que, ao mesmo tempo, "diferenciassem o americano do europeu e produzissem a legitimação do americano. Enquanto, no esforço para produzir e legitimar a diferença, Cooper enfatizou particularmente a distinção e a separação clara de fronteiras, Alencar insistiu no seu apagamento e na necessidade de "combinar elementos radicalmente diversos". A noção de cristianismo, por exemplo, serve em Cooper como um instrumento de separação, em Alencar como a única forma de produzir unificação. Seja como for, os dois romancistas escolheram para suas obras não apenas "o mesmo assunto... mas também formas discursivas que se tornaram parte integral e possivelmente original do discurso ideológico comum a um grupo cultural".(7)

Cavalcanti Proença e a crítica norte-americana citada, Renata Wasserman, realizam estudos comparados que reconhecem a semelhança mas, na esteira do próprio Alencar, preferem pensar mais enfaticamente a diferença. Este é o caminho que também vai seguir, mas de forma mais radical, Silviano Santiago. Em "Liderança e Hierarquia em Alencar", Silviano formula uma pergunta embaraçosa, mas sem dúvida necessária: "Por que um Raimundo Magalhães Júnior, em lugar de só acentuar a 'linguagem literária de *O Guarani*, citando única e exclusivamente textos estrangeiros, que certamente Alencar leu, não teve o cuidado de também pesquisar a maneira como o texto de Alencar já estava sendo escrito pelos mais importantes livros do passado que representavam a cultura brasileira?" Será preciso algum dia problematizar novamente esta pergunta e tentar investigar, talvez com um instrumental teórico como o que nos propõe a obra de Michel Foucault, a maneira como o discurso crítico se forma no contexto de certas áreas discursivas de poder e prestígio

-- 105 --

produzindo, em consequência, espaços de visibilidade e inclusão (as fontes estrangeiras) e espaços de invisibilidade e exclusão (as fontes nacionais). Mas para o contexto do

artigo de Santiago, basta a resposta simples e que é dada de forma imediata: “Qualquer insistência exagerada no fato de que Alencar bebeu e se embriagou em fontes estrangeiras apenas marca a necessidade que tem certa critica comparatista de marcar o débito do escritor brasileiro, como se a cultura brasileira, assim como a sua economia, só pudesse ser constituída enquanto massa falida.(8)

Se o exagero na ênfase na fonte européia sempre leva ao estigma do débito e se, por outro lado, o vigor da fonte européia não pode ser negado, a critica comparatista que se quer também nacionalista parece encontrar-se em um beco sem saída. Santiago procura entretanto construir uma saída para o beco na medida em que se torne possível pensar uma estratégia de leitura que, inspirada na imaginação do paradoxo, exemplificada em Borges por um Pierre Menard autor, (e não leitor) do *Quixote*, possa deslocar a atenção de uma fonte européia para uma fonte brasileira. Trata-se de procurar ver, por exemplo, de que forma Alencar usa em seus textos o discurso dos cronistas da era colonial que já começavam a definir uma ideologia da cultura brasileira. Procurar, em resumo, “minimizar toda a dívida (embora ela exista e seja forte) para com o estrangeiro, tentando maximizar (embora ela seja mínima) a contribuição original que, apesar dos pesares, é a marca certa da nossa inscrição na cultura”. E preciso seguir tal caminho ainda que isso implique escapar “dos padrões racionais de pensamento europeu” e, na esteira de Borges, apelar para a “imaginação do paradoxo”.(9)

É no contexto do pensamento comparatista diferencial, aqui representado apressadamente nos três críticos citados, que se insere o presente trabalho. O que se quer é definir como, em Cooper e Alencar, a utilização de técnicas narrativas semelhantes define, para culturas diferentes, ideologias culturais também diferentes.

2. Mito e História em Cooper e Alencar

A metáfora utilizada por Alencar para pensar a diferença entre a sua obra e a de Cooper propõe uma distinção entre realismo e idealismo que pode servir de base para a discussão do problema do relacionamento entre mito e história na narrativa ficcional. No trecho já citado anteriormente, Alencar percebe em sua própria obra o ‘vicio da exuberância’: nela “por toda a parte a linfa, pobre de seiva, brota em flor ou folha”. No romancista norte-americano deve haver, por implicação, muita seiva, pouca flor e muito fruto. Estamos diante de uma tipologia da narrativa ficcional que prevê mais ou menos flores ou frutos

-- 106 --

como resultado da maior ou menor riqueza da seiva. N’*O Guarani* a indigência de seiva produz intensa idealização (“o selvagem é um ideal”) e implica o escasso aparecimento do realismo no trato do social. N’*Os Moicanos*, em contrapartida, o indígena é tratado de forma realista nos seus costumes e na sociedade.

A distinção entre seiva rica e seiva pobre, fruto e flor, realismo e idealismo, é a mesma que possibilita uma outra, também freqüente nos estudos críticos dos dois escritores. Trata-se da distinção entre mito e história. Tanto Alencar como Cooper são escritores em que se misturam, em graus diferentes, flor e fruto, mito e história. E preciso pois saber de que forma esses dois discursos aparecem e se misturam nos dois escritores

como modo ficcional característico para, em um segundo momento, tentar apreender o que dizem. Como veremos mais tarde, os dois escritores utilizam, embora em grau diverso, o mesmo modo ficcional histórico-mítico para a expressão de ideologias diversas.

Tradicionalmente, o mito está para a pobreza e para a flor da mesma forma que a história está para a riqueza e para o fruto. E o que uma certa tradição filosófica reconhece no contraste entre *mythos* e *logos*, o primeiro de alguma forma associado a uma narrativa falsa e que não ocorreu (como na *República* de Platão, em que “*mythos*” é usado no sentido de mentira), o segundo ao relato racional, analítico e verdadeiro. Mas na verdade, e particularmente se levarmos em conta certas lições da Antropologia, não é possível estabelecer distinção radical entre mito e história. Em trabalho discutindo o problema do mito e da história no *Velho Testamento* Edmund Leach lembra que, do número infinitamente grande de acontecimentos do passado, apenas uma pequena seleção chega a ser perpetuada como história. Além disso, “o processo pelo qual se faz a seleção é uma combinação complexa de puro acidente e de interesse editoriais, mas o resultado final é bastante arbitrário”. O mito, naturalmente, é também o resultado de uma combinatória de elementos marcada pela arbitrariedade. Na perspectiva antropológica, portanto, mito e história não podem deixar de ser aproximados. Leach continua: “Da História tanto quanto do mito, é plenamente justificável que o investigador sociológico se pergunte: ‘Por que esse incidente particular (em vez de algum outro) ocorre na estória com essa forma particular (em vez de alguma outra)?’”“ E conclui: A resposta do historiador ortodoxo, ou seja, ‘Bem, isto foi o que realmente aconteceu’, é insuficiente, pois muitas outras coisas também realmente aconteceram e não apareceram de forma alguma na estória”.(11)

Se tanto o mito como a história são necessariamente produzidos a partir de uma arte combinatória, nada impede que o analista estrutural de mitos ignore a distinção e pratique nos dois casos uma análise combinatória em que a ênfase recaia não no conteúdo de cada estória em particular, mas na organização do padrão formado pelos itens individuais de uma certa estória e no contraste desse padrão com outros, de outras estórias, sejam elas míticas ou não. O sentido do

-- 107 --

mito e da história está assim na sua estruturação. E se é difícil para os historiadores “ortodoxos”, como os chama Leach, aceitar tais procedimentos analíticos, a dificuldade será sem dúvida menor para historiadores menos ortodoxos. W.H. Alsh, por exemplo, distingue entre “procurar sentido na história” e “procurar o sentido da história”. Só o primeiro procedimento é realmente legítimo para o historiador, que deve apenas ler o sentido de um evento, ou conjunto de eventos, em termos relativos: “é sempre a uma porção de eventos limitados no tempo e, em certa medida, também no espaço, que os historiadores procuram dar sentido”.(12) Será possível diferenciar radicalmente tal procedimento da *bricolage* (estruturação significativa de elementos dados mais ou menos ao acaso) proposta por Lévi-Strauss como método adequado para a análise do mito? (13)

Mas se é difícil distinguir história e mito enquanto construções discursivas sociais mais ou menos arbitrárias, isto é, distinguí-las em sua natureza, é possível entretanto estabelecer distinções entre as *funções* sociais de tais construções discursivas vistas em seu contexto de comunicação. Nesse sentido, há uma diferença de desejo, intenção e

expectativa no discurso mítico e no histórico. Quer isto dizer que existe, em cada caso, uma certa convenção e um rito social que determinam, pelo menos em parte, o comportamento exigido quando se faz história e quando se faz o mito. Como diria Wittgenstein, é preciso saber que jogo se está jogando quando interpretamos um mesmo enunciado, ou enunciados diferentes: jogo aqui o jogo convencionado como história e ali o jogo convencionado como mito. Em cada jogo, há atitudes e comportamentos previstos e legitimados que utilizam procedimentos ritualísticos diversos.

Quais são as regras que regulam o jogo da história, em oposição ao mito? Há nos participantes do jogo da história uma expectativa, um desejo e uma intenção de verdade que não devem normalmente fazer parte do jogo do mito. Voltamos aqui a oposição entre flor e seiva, essência e aparência, jogo da verdade, jogo da mentira. E claro que, como acontece com as convenções, é sempre possível mudar as regras e dizer de repente que o mito é mais verdadeiro que (ou tão verdadeiro quanto) a história. Mas se jogarmos o jogo em sua forma tradicional, a história depende de um desejo de produzir, legitimar e naturalizar o que se considera um *conhecimento* obtido com a ajuda de uma certa metodologia. O mito, por outro lado, depende de um desejo mais ou menos consciente de compensação: trata-se de compensar um “conhecimento” já produzido e legitimado e, no entanto, insatisfatório e difícil de aceitar. O mito tenta anestesiar um certo saber doloroso com o bálsamo de uma alternativa ficcional. Ou dizendo de outra forma, o mito se faz a partir do desejo provocado pela falta e pela insuficiência que habita o discurso do “real” histórico. E nesse sentido que é preciso entender o jogo de história e mito em Cooper e Alencar.

Em *O Guarani* o mito final de Tamandaré suplementa o discurso histórico do massacre do selvagem e da negação da harmonia entre as raças. Há um detalhe da estória da

-- 108 --

composição do livro que, se fosse verdadeiro, assinalaria em Alencar uma hesitação no momento de ultrapassar de forma mais ousada a fronteira entre esses dois discursos. Raquel de Queiroz conta que, de acordo com sua avó Miliquinha, *O Guarani* em sua primeira forma acabava no incêndio da casa de D. Antônio, no qual morriam também Peri e Ceci. Mas as primas do romancista acharam o final injusto e insistiram para que o índio e sua senhora fossem salvos. Cavalcanti Proença duvida de tal possibilidade porque Alencar, escrevendo às pressas para mandar partes do romance para o jornal, não poderia submeter o escrito a júri familiar. E observe que a versão de “choradeira e súplicas” para que o final fosse alterado deve ser atribuída ao impulso familiar para magnificar incidentes.(14) É claro que Proença está certo. Mas a possibilidade de um final trágico para o romance é de interesse exemplar para a compreensão do relacionamento mito-histórico como o estamos pensando aqui. Revelando a impossibilidade da harmonia final entre as raças, o final trágico reduziria o livro mais ao discurso histórico do que ao mítico, mais à seiva do que à flor. Estaríamos então próximos do Alencar que lê a história em “Como e Por Que Sou Romancista” e que nela vê apenas a destruição da raça indígena.

Seja como for, *O Guarani* não termina em catástrofe e nem é provável que intenções catastróficas passassem pela cabeça de Alencar, que estava interessado mais em

flores do que em seiva. O final do romance é, apropriadamente, mitológico e compensador do discurso histórico: Ceci e Peri descem as águas na copa da palmeira. Se não há garantia de salvação e união racial, há pelo menos uma esperança no ar, afiançada de resto pela lenda de Tamandaré. E de qualquer modo não há também destruição. Em termos da justaposição proposta mais tarde por Oswald de Andrade, Alencar está mais para palmeiras do que para palmares, tanto no caso particular de Ceci e Peri como na obra indianista como um todo. Em *Ubirajara* o veio mais histórico é nota de rodapé e o corpo do livro expressa a predominância do mito construído, é bom que se lembre, para corrigir a visão histórica distorcida dos cronistas do período colonial. E em *Iracema*, embora o tema histórico da destruição do selvagem irrompa com mais vigor, é ele sempre adocicado pelo mito da mulher-coração, sempre pronta ao sacrifício e à entrega.

Em Cooper, o processo de interdependência de mito e história não é diferente, muito embora Alencar tenha razão quando afirma que o romancista norte-americano enfatiza “o indígena sob o ponto de vista social”, particularmente se pensamos no romance inicial da série “Leatherstocking” (*The Pioneers*), mais realista e local, em contraste com os romances finais (*Deerslayer*), mais míticos. D.H. Lawrence percebeu claramente essa interdependência quando, com a lama fina e precisa do humor, dividiu o Cooper biográfico ao meio para encontrar a dialética do homem civilizado e sofisticado e do primitivo Natty Bumppo:

Fenimore, deitado no hotel Luis XIV em Paris, perdido em sonhos sobre Natty Bumppo e a floresta

-- 109 --

virgem, e excitando sua imaginação com os cupidos e borboletas do teto decorado, enquanto madame Cooper se preocupava com seu vestido de última moda no quarto ao lado, e havia ainda o *déjeuner* com a condessa às onze horas...

Os homens vivem de mentiras.

Na realidade, Fenimore adorava a suave e sofisticada Europa, e esperava ansiosamente pelo jornal que poderia elogiar sua obra.

Por outro lado, ele amava o continente primitivo da América, e gostava de pensar que era Natty Bumppo. Seu desejo consciente era ser: Monsieur Fenimore Cooper, le grand écrivain américain. Seu desejo mais profundo era ser: Natty Bumppo.

Agora, Natty e Fenimore, de braços dados, formam um par esquisito. Olhe para Fenimore: casaco azul, botões de prata, sapatos de fivela de prata e diamante, golas rendadas. Veja agora Natty Bumppo: um velho renegado sem polimento, com falhas nos dentes e nariz pingando... Em pensamento Fenimore queria ser Natty Bumppo, que certamente arrotava depois de comer o seu jantar. Ao mesmo tempo, o Senhor Cooper não podia deixar de ser um cavalheiro. Então resolveu ficar na França e dar um jeito de ser as duas coisas.(15)

O Cooper descrito por Lawrence lembra um pouco o Alencar que, após escrever um capítulo d'*O Guarani* durante o dia para enviá-lo ao jornal no dia seguinte, ia ao cair da noite jantar no Hotel da Europa e depois aos teatros e aos bailes da corte. Há nos dois casos uma ambivalência: de um lado o inevitável discurso civilizado europeu ao qual se pertence, de outro o desejo de superar tal discurso por meio de um imaginário mítico no qual se constrói a glorificação do primitivo.

3. O Sentido Mítico da Fundação Racial em Alencar

Princípio e fim se reúnem na circunferência do círculo.

Heráclito diz algures que tudo está em Movimento e nada permanece parado, e, comparando o que existe à corrente de um rio, diz que não se poderia entrar duas vezes no mesmo rio.

Heráclito

Se o procedimento construtor de mitos enquanto compensação da história é o mesmo em Cooper e Alencar, os mitos construídos têm sentidos radicalmente diversos e

-- 110 --

correspondem a diversas ideologias culturais. O problema proposto pelo discurso histórico é o mesmo para os dois escritores e pode, esquematicamente, ser enunciado da seguinte forma: a prática da convivência entre o mesmo europeu e o outro indígena resulta na aniquilação do último pelo primeiro. A esse problema responde o discurso mítico com uma solução ideológica que afirma a possibilidade de convivência sem aniquilação. Mas enquanto em Alencar a convivência ocorre na medida em que se afirma a ideologia da conciliação a qualquer preço, em Cooper a convivência se torna possível na medida em que se afirma a possibilidade da coexistência pacífica de diferenças que, paradoxalmente, não implica a perda de identidade dos elementos diferentes.

Leiamos mais uma vez, no romancista brasileiro, o tão comentado episódio do Rio Paquequer, mas não sem antes lembrar apressadamente certas ênfases em leituras anteriores. Alfredo Bosi, entre outros, assinala o processo de dominação sugerido pelo encontro do Paquequer e do Paraíba do Sul, este último rolando “majestosamente no seu vasto leito” e o primeiro fluindo como “vassalo e tributário que, altivo e soberano contra os rochedos, curva-se humildemente aos pés do suserano”. Silviano Santiago, por outro lado, colocando em relevo o significado do rio não em sua humildade, mas enquanto “altivo e soberano”, lembra que Alencar tenta sempre amenizar o processo de dominação nas relações feudais: se os rochedos podem funcionar como vassalos de um vassalo, é porque Alencar “sempre divide e subdivide para classificar hierarquicamente, estabelecendo relações infinitas de diferença”. Para Santiago há um significado político nesse processo de diferenciação. “A hierarquização em Alencar existe... para os homens brancos (ou para os que se aproximam deles) com o fim de dar uma organização social ao grupo, de buscar um governo que não seja coercitivo, violento ou arbitrário”.(16)

No contexto do argumento que aqui estamos desenvolvendo, vale a pena ressaltar uma outra característica do rio que é, na verdade, condição de possibilidade para as interpretações de Bosi e Santiago. 2 porque o rio se define em termos de uma infinita capacidade de transformação e acomodação que é possível ver nele ora o significado de dominação, ora o de soberania, ora outras coisas mais. Dizendo de outra forma, a característica do rio parece ser a de negar a permanência e afirmar o fluxo. Nesse contexto, o rio de Alencar é muito semelhante ao rio de Heráclito. Nada parece ser estável, embora se trate do mesmo rio. Se o rio tem sua origem em um “fio de água”, á

também logo depois “engrossando com os mananciais” e torna-se rio caudal para, logo a seguir, tornar-se vassalo do majestoso Paraíba. Mas o movimento não pára aí, pois “não é neste lugar que ele deve ser visto”. É preciso voltar ao caudal soberbo, vigoroso e agressivo, que por sua vez se fatiga e chega quase a se emasculiar quando adormece em um “leito de noiva”. O processo metafórico intenso acompanha e enfatiza o movimento de transformação. O Paquequer tem ora o vigor e a agressividade da serpente, do tapir ou do tigre que se arremessa sobre a presa, ora a humildade do escravo que

-- 111 --

sofre o látego do senhor e a suavidade de quem adormece em “leito de noiva”. E se o rio, como afirmou Bosi enfatizando um fragmento do texto, em alguns lugares corre “no meio das arcarias de verdura e dos capitéis formados pelos leques das palmeiras” em outros acomoda-se, não sob um cenário parcialmente europeizado, mas sob “as cortinas de trepadeiras e flores agrestes.”

Ler a primeira página d'*O Guarani* em termos de uma relação entre o discurso mítico e o histórico significa perceber uma estratégia discursiva que caracteriza a obra indianista de Alencar como um todo. No caso dos dois rios, a estratégia permite formular uma pergunta a partir do discurso histórico e respondê-la satisfatoriamente com a ajuda do discurso mítico. A pergunta, como já vimos, é: como podem conviver o dominador (o Paraíba) e o dominado (o Paquequer) sem que o mais forte anule o mais fraco? A resposta exige que se saia fora do contexto histórico e se afirme, no mito e na metáfora, a inexistência de diferenças e a conciliação de opositos. O mito dá pois ao escritor a possibilidade de instaurar a harmonia em certos campos discursivos nos quais se quer cancelar a discordia. E claro que nem sempre se quer a instauração da harmonia. Alencar exclui cuidadosamente do processo harmonizador aqueles que ainda não estão preparados para a conciliação. Há índios bons que, como Peri, devem ser absorvidos, e índios maus que, como os Aimorés, devem ser excluídos. E há também Isabel, filha de D. Antônio e de uma índia, que deve ser excluída da esfera de conciliação porque representa a união racial realizada de forma prematura e ilegítima, em contraste com a união de Peri e Ceci. Para estes últimos, a possibilidade de realização futura tinha sido construída sobre uma base preparatória em que o selvagem e o europeu tinham já sido submetidos à força niveladora do mito. Alencar constrói portanto fronteiras de exclusão e marginaliza o que delas fica fora. Mas no interior das fronteiras estabelecidas, a fúria conciliatória derruba todas as barreiras.

É nesse contexto da força harmonizadora do mito que Peri é rei e vassalo, europeu e selvagem brasileiro, cristão e pagão. Como o Paquequer, se é ignorante e bárbaro em um contexto, não o é outro:

No meio de homens civilizados, era um índio ignorante, nascido de uma raça bárbara, a quem a civilização repelia e marcava o lugar de cativo. Embora para Cecília a D. Antônio fosse um amigo, era apenas um amigo escravo. Aqui, porém, todas as distinções desapareciam, o filho das matas, voltando ao seio de sua mãe, recobrava a liberdade. Era o rei do deserto, o senhor das florestas, dominando pelo direito da força e da coragem. As altas montanhas, as nuvens, as catadupas, os grandes fios, as árvores seculares, serviam de trono, de dossel, de manto e cetro a esse monarca das selvas cercado de toda a majestade e de todo o esplendor da natureza.

O “aqui” de Alencar não é só a floresta. É também o lugar do discurso mítico que cancela as diferenças. Ou, dizendo com mais rigor, é na medida em que o discurso mítico ocupa o espaço da floresta e dele se apropria que esta última se torna negadora de distinções. Como Peri, a loura Cecília é, de um lado, um tipo inteiramente diferente do tipo de Isabel, “brasileiro em toda a sua graça e formosura”; de outro, é descrita no final do romance “como uma filha das florestas, uma verdadeira americana”.(17) É simultaneamente Ceci e Cecília. Como os cenários, os personagens de Alencar parecem não ter essências permanentes. São antes maleáveis como os rios. 2 essa maleabilidade que a tudo transforma e nada deixa estável que vamos encontrar nos outros dois romances da série, mas não com a mesma intensidade. Razão por que é preciso discutir, ainda que de passagem, qual é, no contexto em que estamos discutindo Alencar, a ordem ideal da leitura da série.

Essa ordem ideal não é a mesma proposta por Alencar quando, antes ainda de publicar *Ubirajara* (1874), indica uma leitura para os três romances enquanto componentes de duas das três fases da Literatura Nacional: a primeira fase, representada por *Iracema* e, mais tarde, por *Ubirajara* (que Alencar designa na “Advertência” como “irmão” de *Iracema*), é a fase das “lendas e mitos da terra selvagem e conquistada”. A segunda fase, a que pertencem *O Guarani* e *As Minas de Prata* é a fase histórica: “representa o consórcio do povo invasor com a terra americana, que dele recebia a cultura, e lhe retribuía nos eflúvios de sua natureza virgem e nas reverberações de um solo esplêndido”. A terceira fase (que não nos interessa aqui porque não se refere aos romances indianistas) pertencem romances como *TII*, *O Gaúcho*, *O Tronco do Ipê*, que pretendem retratar no localismo o “verdadeiro gosto nacional”, ainda pouco ou nada contaminado pela invasão civilizatória estrangeira.(18) Com essa sequência de leitura, o romancista descobre (ou inventa) em um balanço posterior à obra realizada (com exceção de *Ubirajara*), uma linha unificadora que vai de *Ubirajara* ao *Guarani* passando por *Iracema*. Como era de se esperar, nem todos os leitores se rendem a esta classificação. Aderaldo Castelo, por exemplo, propõe que se leia primeiro *Ubirajara*, que trata da natureza selvagem e do homem primitivo, a seguir *O Guarani*, em que se descreve a fusão das raças e o dilúvio, e finalmente *Iracema*, que condensa as características estruturais dos dois outros romances (a união das raças primitivas e civilizadas) em uma perspectiva de nostalgia, fatalismo e resignação.(19) Já Silviano Santiago lembra a ordem cronológica em que os romances foram escritos (*O Guarani*, 1855; *Iracema*, 1865; *Ubirajara*, 1874) e argumenta que “esse dado é revelador, pois nos mostra um Alencar com a determinação de se aprofundar mais e mais no conhecimento da cultura indígena, indo mesmo até o momento de sua pureza”. Para Santiago, com o passar dos anos, a visada do romancista se torna “mais crítica e suas leituras dos cronistas do período colonial mais copiosas, enquanto o texto literário sai menos comprometido com os valores portugueses e mais

É a ordem cronológica de publicação apontada por Santiago que também nos interessa aqui, mas por motivos diversos. Se pensarmos a trilogia em termos de uma temporalidade histórica em que a raça invasora européia destrói a raça indígena em confronto com uma temporalidade mítica em que se tenta negar a destruição, é forçoso concluir que, a partir de *O Guarani* a negação se torna mais visível e o espaço necessário para se ativar o discurso mítico se torna mais estreito: enquanto *O Guarani* sugere vigorosamente a possibilidade da união das raças após o dilúvio, em *Iracema* o selvagem á sacrificado com a morte da heroína, embora o sacrifício seja suavizado pela imagem romântica da mulher-coração-dedicação que se oferece como vítima sem nada pedir em troca. Em *Ubirajara*, finalmente, o elemento europeu, cada vez mais difícil de ser conciliado com o primitivismo, tende a ser tratado fora do corpo do livro, em notas de rodapé e como padrão e modelo diante do qual é preciso, a todo custo, demonstrar (miticamente, á claro) que a cultura indígena está à altura de seu modelo, se é que não o supera.

A justaposição de duas leituras de *Iracema* feita por dois contemporâneos de Alencar, Machado de Assis e Franklin Távora, revela de forma exemplar o conflito, aqui mais problemático do que n'*O Guarani*, entre história e mito. Se neste último romance a loura Cecília torna-se Ceci e faz concessões ao índio devidamente cristianizado e europeizado, em *Iracema* a mulher índia *serves* ao Machado europeu. Podemos ler *servir* de forma positiva, como dedicação feminina, como sujeição escrava. Se lermos no primeiro sentido, como o faz Machado de Assis, estaremos sobrepondo o discurso mítico suavizador ao discurso histórico. Se lermos no segundo sentido, como o faz Franklin Távora, estaremos sobrepondo a história ao mito. Para Machado de Assis, “o livro do Sr. José de Alencar, que á um poema em prosa, não á destinado a cantar lutas heróicas, nem cabos-de-guerra; se há ai algum episódio nesse sentido, se alguma vez troa nos vales do Ceará a pocema da guerra, nem por isso o livro deixa de ser exclusivamente voltado à história tocante de uma virgem indiana, dos seus amores, e dos seus infortúnios..., limite-se a falar ao sentimento, vê-se que não pretende sair fora do coração”. Como todo crítico, Machado começa por excluir certas áreas discursivas que não cabem no contexto do discurso crítico (a guerra e o conflito que fazem parte do discurso histórico) e incluir a todo custo aquilo que é pertinente (a força conciliatória do coração e do sentimento expressa na forma de um poema em prosa). Vendo em *Iracema* apenas o mito que responde não à racionalidade histórica, mas às razões do coração que procuram compensar a indigência e a violência de um real pouco aceitável, é natural que Iracema seja apenas a “deliciosa filha de Araquém” que está sempre pronta a sacrificar-se sem pedir compensações e a entregar-se “àquela doce escravidão”. Nesse contexto o sacrifício de Iracema representa uma “divina resignação” e o episódio em que a “virgem de Tupã torna-se esposa de Martim”

-- 114 --

é uma “cena delicadamente escrita”. Franklin Távora, por outro lado, vê a mesma cena de forma radicalmente diversa:

Abro o poema na página 71. Martim tem passado a primeira noite com a índia na cabana de Araquém. Apesar de ter o moço “enchido sua alma com o nome e a veneração de seu Deus Cristo! Cristo!” como diz o autor, o seu Deus não o preservou de cometer a vilania

(que a foi) na “cabana hospedeira”. Depois de ter o autor contado tal infortúnio da moça, que, da noite para o dia deixara de ser *digna de guardar os sonhos da Jurema* e de merecer os afetos e as considerações de seu velho pai, com que chave de ouro achas que se sairia o autor para fechar esse primoroso capítulo? Ouve: “As águas do rio depuraram o corpo casto da recente esposa!”(21)

Por que a radical diferença de leituras? A resposta fácil consistiria em dizer que há uma certa perversidade distorcida da leitura em um dos dois críticos, ou talvez em ambos. Seria mais preciso dizer que as perspectivas e os contextos críticos diversos produzem áreas de visibilidade alternativas por meio de um processo de inclusão e exclusão de significados. O que Machado vê é o exercício da força mítica conciliatória que fala ao coração. O que Távora vê é o conflito histórico despojado da força mítica conciliatória e criadora de uma “cena delicadamente escrita”. De qualquer forma, a validade parcial das duas visadas críticas revela que em *Iracema* o espaço onde o discurso mítico pode ser ativado tornou-se menor em relação ao romance anterior. Em outras palavras, o discurso histórico da violência separadora tende a tornar-se mais visível no segundo romance da série, uma vez que aqui o mito da conciliação a todo preço atua com menos vigor e deixa entrever a violência histórica. Tudo parece indicar que, à medida que Alencar se aprofundava no estudo do encontro das raças, a força do discurso histórico manifestava-se mais intensamente e tornava mais difícil o processo mítico de ocultamento.(22)

Em *Ubirajara*, finalmente, já não se confronta abertamente o conflito das duas raças, já que o romance ocorre em um cenário pré-cabralino. A estratégia consiste agora em mostrar a fúria conciliatória e a negação das diferenças em duas tribos indígenas que possuem culturas miticamente equivalentes à cultura européia. A narrativa apresenta pois duas forças niveladoras, a primeira das quais elimina diferenças entre dois grupos indígenas e a segunda, desenvolvida principalmente em notas de rodapé, anula diferenças entre a cultura indígena e a européia. O texto resultante da conjunção tende a neutralizar hierarquias de subordinação substituindo-as por ordens valorativas equivalentes e paralelas.

O nivelamento das diferenças entre as duas tribos se faz geralmente por intermédio das peripécias do enredo. Assim, quando Araguaias e Tocantins estão prestes a travar combate, eis que aparece a ameaça dos Tapuias que acaba por

-- 115 --

consagrar Ubirajara como chefe único das duas nações. E a “união dos arcos”, pela qual se forma “a grande nação dos Ubirajaras, que tomou o nome do herói”. E o que o herói harmoniza no plano social reflete-se no plano pessoal e familiar: Ubirajara toma por esposas Araci, da tribo Tocantim, e Jandira, da tribo Araguaia. A aproximação entre culturas indígenas e européias, por outro lado, ocorre normalmente por meio de um processo de metaforização revelado de forma exemplar no tratamento da antropofagia. Se alguns cronistas apressadamente condenam a antropofagia como ato bárbaro, é porque não a pensaram na perspectiva correta (que estamos chamando neste trabalho de perspectiva mítica). Esta vá no antropófago não o glutão selvagem, mas o guerreiro glorioso que, em ritual sagrado, come a carne do inimigo porque esta lhe transmite, metonimicamente, a pujança e o valor do herói vencido. Inserido nesse contexto, o ritual é também cristão e europeu: “Os restos do inimigo tornavam-se pois como uma hóstia

sagrada que fortalecia os guerreiros... Não era a vingança; mas uma espécie de comunhão da carne; pela qual se operava a transfusão do heroísmo'.(23) Ainda uma vez, um fragmento atribuído a Heráclito ajuda a entender Alencar: "Princípio e fim se reúnem na circunferência do círculo". Alencar começa com os valores europeus para posteriormente encontrar no selvagem, passado a limpo no discurso mítico e metafórico, os mesmos valores da origem.

A estratégia utilizada para a construção racial da nacionalidade na obra indianista de Alencar se faz portanto em dois tempos. No primeiro produz-se por meio do discurso mítico a negação das diferenças irreconciliáveis na temporalidade histórica e instaura-se um sistema de valores em que o menos pode sempre valer tanto quanto o mais, o índio europeizado tanto como o europeu. E nessa união de princípio e fim, mesmo e outro que se cria o valor racial do novo mundo. Opera-se a passagem do outro ao mesmo ou talvez a absorção do outro pelo mesmo. A estratégia de Cooper, por outro lado, embora passando também pelo exercício do discurso mítico, chega a construções míticas radicalmente diversas. Se podemos em Alencar falar em ideologia da conciliação a todo preço, na série "Leatherstocking" produz-se uma ideologia de diferenciação harmônica a todo preço.

4. COOPER: O SENTIDO MÍTICO DA FUNDAÇÃO RACIAL DA NACIONALIDADE

Não como concorda o que de si difere: harmonia
de tensões opostas, como as do arco e da lira.

Heráclito, via Hipólito

-- 116 --

Como Alencar, mas de forma mais moderada, Cooper acrescenta aos seus romances notas de rodapé com esclarecimentos históricos. Em *O Último dos Moicanos*, após mencionar no texto a tribo dos Mohawks como pertencente a uma das seis nações aliadas que ocupavam a região noroeste do estado de New York, anota ao pé da página:

Existiu por longo tempo uma confederação entre as tribos indígenas que ocupavam a região noroeste da colônia de New York e que era conhecida como a confederação das cinco nações. Mais tarde uma outra tribo foi integrada na confederação, que passou então a chamar-se "das seis nações". Do agrupamento original faziam parte os Mohawks, os Oneidas, os Senecas, os Cayugas, e os Onondagas. A sexta tribo era dos Tuscaroras. Encontram-se ainda remanescentes dessas nações vivendo em terras doadas pelo estado: estão porém desaparecendo a cada dia, ceifados que são pela morte ou porque são removidos para lugares mais propícios aos seus costumes. Dentro de pouco tempo não haverá mais remanescentes desses povos extraordinários nas regiões em que viveram durante séculos. Permanecerão apenas os seus nomes. O estado de New York tem áreas com os nomes de todos eles, com exceção dos Mohawks e dos Tuscaroras. O segundo rio do estado chama-se Mohawk.(24)

Essa constatação feita no discurso histórico a respeito do desaparecimento do selvagem diante da invasão do colonizador, que é de resto a mesma registrada por Alencar, serve de base para a construção compensatória do mito da fundação racial da nacionalidade em Cooper. O mito, como o nome que sobrevive à realidade destruída e da

qual é ao mesmo tempo substituição compensadora e indicação de perda, é uma forma de compensar a realidade aniquilada no discurso histórico e de criticar nostalgicamente o que foi aniquilado ao apresentar, no discurso, uma alternativa para o fato do aniquilamento. Partindo do histórico, Cooper tenta criar uma tal alternativa que venha responder, muito embora tardivamente, ao desejo de que o que aconteceu não tivesse acontecido.

Qual é essa alternativa que, como vimos, tem a mesma origem que a alternativa oferecida por Alencar? Voltemos, por um momento, à interpretação feita por D.H. Lawrence da biografia do escritor norte-americano. À primeira vista, a visão que Lawrence tem de Cooper é a de uma ruptura radical: o escritor dividido entre a imagem da floresta virgem e a imagem dos cupidos que decoram o teto, vale dizer, entre o refinamento europeu e o primitivismo americano. Na verdade, não há ruptura radical na medida em que “Fenimore... queria ser Natty Bumppo... mas não podia deixar de ser um cavalheiro”. O que há é uma tensão constante entre tendências opostas, revelada em um texto em que a marca estilística básica é o paralelismo que une significados em contraste. Ou, dizendo de outro modo, Lawrence pensa Cooper

-- 117 --

em termos da tensão que ocorre, por exemplo, no arco e na lira, em que a aparência de imobilidade esconde a tensão unificadora: como a lira, o arco parece imóvel somente porque entre o fio que une cada uma das extremidades existe uma força tensional flexível e constante. Cooper, como diz Lawrence, dá um jeito de ser duas coisas ao mesmo tempo e vive como Natty Bumppo em Paris.

É essa tensão entre opostos que define o mito da união racial em Cooper. As raças convivem na tensão constante que implica não na tentativa de negação da alteridade, como é o caso em Alencar, mas na sua permanência em constante movimento tensional. Na série “Leatherstocking”, o conceito dos “dons particulares” (“gifts”) expressa, com crescente insistência a partir do livro inicial da série (*The Pioneers*, 1823), a ideologia do movimento tensional. A razão dessa crescente insistência deve ser procurada na ordem de composição dos romances, que revelam uma progressão diversa da que percebemos em Alencar. Se para este último, como tentamos mostrar, o discurso histórico ocupa cada vez maior espaço e obriga o discurso mítico a recuar, em Cooper o mito tende a crescer em importância e ocupar mais espaço à medida que avançamos na ordem de publicação dos romances. D.H.Lawrence pensou essa ordem em termos de uma “regressão enquanto realismo e uma progressão enquanto beleza” (“a descrescendo of reality, and a crescendo of beauty”).(25) Com efeito, *The Pioneers* é um livro que tem muito de biográfico: o espaço no qual o drama é retratado reflete a região que pertencia ao pai do escritor (Cooperstown, que no romance chama-se Templetown) e o próprio pai do escritor assemelha-se ao juiz Temple, do romance. Os livros seguintes tendem, cada vez mais a relegar o discurso histórico para um segundo plano e a enfatizar o que Lawrence chama de “beleza” e que vimos chamando neste trabalho de “mito”.

Como o conceito de “dons” pertence muito mais ao universo do discurso mítico do que do histórico, não devemos nos surpreender com sua importância crescente à medida que os romances se sucedem na ordem cronológica de publicação. Nessa ordem cronológica Natty Bumppo começa pelo final, vale dizer, o primeiro romance publicado

(*The Pioneers*) retrata Natty como um velho caçador semi/civilizado; o segundo (*O Último dos Moicanos*) como homem no pleno vigor de sua idade adulta; o terceiro (*The Prairie*) dos seus dias finais nas Montanhas Rochosas; o quarto (*The Pathfinder*), o apresenta com trinta e cinco anos, quando resiste à tentação de casar-se; e finalmente o último livro da série (*The Deerslayer*) o apresenta na sua juventude, quando se submete a um rito de iniciação na floresta.

A partir do primeiro romance, Natty torna-se cada vez mais a figura mítica central encarregada de definir, na série “Leatherstocking”, o conceito de dons particulares. No último livro da série o conceito é definido por oposição à “natureza”:

Natureza é a criatura em si mesma, seus desejos, necessidades, idéias e sentimentos, uma vez que todos nascem com eles. Essa natureza não é jamais

-- 118 --

alterada em suas bases, embora ela possa expandir-se ou retrair-se. Mas os dons derivam das circunstâncias. Se você põe um homem numa cidade, ele recebe dons da cidade; em um acampamento, dons do acampamento; na floresta, dons da floresta. Um soldado tem dons guerreiros e um missionário o dom da palavra. Todos estes dons aumentam e se fortalecem até o ponto de, de certa forma, fortalecer a natureza e desculpar mil ações e idéias. No fundo porém a criatura é a mesma, assim como aquele que se veste de uniforme é o mesmo que aquele que se veste em peles de animais. As vestes trazem talvez uma certa mudança para os olhos e uma mudança no comportamento, mas nenhuma no homem. É assim que se deve entender os dons, já que a gente espera que aquele que se veste em seda e cetim se comporte de forma diferente daquele que usa roupas caseiras e simples, muito embora o Senhor, que não fez as roupas mas apenas as criaturas, olha só para a sua obra. Isto não é doutrina missionária pura, mas como está bastante próxima dela é suficientemente apropriada para um homem da cor branca. Ai de mim! Nunca pensei em falar disso tudo hoje, mas uma de nossas fraquezas é nunca saber o que vai acontecer.(26)

O próprio Natty Bumppo percebe uma certa impropriedade em discurso tão longo e um pouco fora de contexto. A culpa na realidade não é dele, que encarna não raro o papel de filósofo da floresta, e nem tampouco da fraqueza humana que não prevê com rigor as suas ações futuras. É antes do autor do romance, que insiste em dar ao leitor o seu recado e explicitar da maneira mais clara possível a ideologia que serve de base à construção mítica da nacionalidade racial. Essa ideologia nos remete, ainda uma vez, à tradição filosófica do contraste entre essência e aparência, substância e circunstância, mas agora com uma certa ênfase que a torna radicalmente distinta da mesma tradição como utilizada por Alencar. Se pensarmos esta tradição em termos do mesmo essencial (o permanente) e o diferente accidental (o transitório), enquanto Alencar enfatiza o *movimento* constante do mesmo para o outro e vice-versa, a ponto de sugerir a não existência do permanente, Cooper enfatiza a tensão entre polaridades. Há entre os dons e a natureza um equilíbrio tensional que sugere a manutenção da alteridade de ambos em um sistema de interdependência que exclui a possibilidade de transformação de um no outro ou a absorção de um pelo outro. Porque têm a mesma natureza mas dons diferentes, podem conviver em harmonia o civil e o militar, o selvagem e o homem branco, e os homens brancos de costumes diversos entre si.

Multiplicando as diferenças em tensão, os dons também fortalecem a natureza e desculpam “mil idéias e ações”, o que é importante por duas razões. Em primeiro lugar, Cooper complica a noção de superioridade hierárquica no par mesmo

-- 119 --

essencial/outro acidental. Ao expandir-se infinitamente o campo e o valor da diferença (“mil idéias e ações”), o universal tende a evaporar-se e a ser relegado ao nível do sobrenatural, onde é visto pelo “Senhor” que “olha só para a sua obra”, no aqui e agora é preciso conviver tanto com os que vestem seda e cetim como com os que só usam roupas feitas em casa. Em segundo lugar, é preciso acentuar que o valor da diferença em Cooper permite mais flexibilidade no jogo racial em que se quer a harmonização da diferença, vale dizer, no sistema mítico de Cooper é possível incluir mais diferenças do que no de Alencar. Como vimos, Alencar exclui os maus (Loredano, os Aimorés) sem piedade. Em Cooper, por outro lado, a ênfase no valor dos dons diferenciais permite uma aceitação mais ampla da diferença e dos diferentes. Natty, por exemplo, aceita a diferença quando afirma que o escarpelamento (enquanto ato selvagem e brutal e não, como no caso da entropofagia em Alencar, enquanto ato selvagem devidamente cristianizado) praticado pelos índios não deve ser condenado na medida em que faz parte dos dons de um índio e como tal deve ser entendido. O que não significa que Natty possa praticar tais atos, uma vez que os seus dons são os da raça branca e cristã. Permanece assim a diferença da qual se está, ao mesmo tempo, próximo e distante. A aceitação da diferença, por outro lado, complica a rejeição pura e simples do outro: um índio mau (como em *O Último dos Moicanos*) não pode ser condenado por praticar o escarpelamento e nesse sentido deve ser aceito pela raça branca. O que é condenável é a *traição dos dons*, quer ela ocorra no selvagem quer no homem branco. É nesse contexto que, em Cooper, ocorre a ruptura radical com o outro, baseada no princípio de que o dom não deve ser violado. Quando, em *The Deerslayer*, Harry Hurry e Tom Hutter convidam Natty para escarpelar índios e vender os escalpos afirmando nada haver de errado em tal comportamento que, de resto, é legitimado pela lei bíblica da retaliação,, Natty recusa-se terminantemente a fazê-lo porque o ato implicaria em violar um dom branco.É pelo mesmo motivo que Natty não pode aceitar qualquer possibilidade de casamento inter-racial: faz parte do dom de cada raça casar-se apenas com aqueles que a ela pertencem.É aceitável que os índios se casem entre si e que o mesmo façam os brancos, mas nunca o casamento entre as raças.

Há pois um racismo em Cooper que se diferencia do racismo em Alencar na medida em que o primeiro se baseia na doutrina dos dons que exclui polaridades para manter alteridades em tensão, o segundo na possibilidade de transformação do outro no mesmo pela absorção das diferenças. Nesse contexto, é problemático dizer que há racismo em um caso e em outro não, ou que uma forma de racismo é mais violenta do que a outra, pois nos dois casos a alteridade tende a ser anulada e, portanto, violentada. Seria mais exato dizer que há formas distintas de violência racial, uma delas apagando a raça dominada pela assimilação que se segue à ênfase nas semelhanças, a outra excluindo-a pela diferença de seus dons. Mas falar de racismo nestes termos significa considerá-lo principalmente enquanto

discurso histórico. Lembremos ainda uma vez: tanto em Cooper como em Alencar as formas divergentes de racismo são atenuadas pelo mito, que nos garante que qualquer forma de aniquilamento pode ser evitado, ou pode ter outro significado que resgata as conotações negativas. Em florestas míticas do hemisfério norte, ao anoitecer, um homem branco e um índio conversam para sempre em amizade. São Natty Bumppo e Ezingachgoock, a grande serpente. Na floresta mítica tropical Peri e Ceci, Martim e Poti permanecem juntos para sempre, porque entre eles as diferenças são só aparentes.

REFERÊNCIAS

1. Pinheiro Chagas, Literatura Brasileira - José de Alencar, in Iracema, ed. do centenário, Rio, José Olympio, 1965, p.196.
2. José de Alencar, Como e Por que Sou Romancista, in Caminhos do Pensamento Crítico. org. Afrânia Coutinho, Rio, Ed. Americana, 1974. p.132.
3. Alencar, Como e Por que Sou Romancista, p.132.
4. Alencar, Como e Por que Sou Romancista, p.132-133.
5. Alencar, Como e Por que Sou Romancista, p.133.
6. M. Cavalcanti Proença, Transforma-se o Amador na Coisa Amada, in, Iracema, ed. do centenário, Rio, José Olympio, 1965, pp.325, 292. Cavalcanti parece estar citando Cooper em uma tradução precária: “olho de touro” em Cooper é “bull’s eye”, que é uma forma de indicar o núcleo colorido no centro do alvo. Cfr. Cooper, *The Pathfinder*, New York, Airmont, 1964: “The distance was a hundred yards, and the weapon was to be used without a rest; the target, a board, with the customary circular lines in white paint, having the bull’s eye in the center”. (p.126)
7. Renata R. Mautner Wasserman, Re-inventing the New World: Cooper and Alencar”, Comparative Literature, 36 (2), 1984, pp.135, 139.
8. Silviano Santiago, Liderança e Hierarquia em Alencar, in Vale Quanto Pesa, Rio, Paz e Terra, 1982, p.99.
9. Silviano Santiago, op.cit., p.194.
10. Platão, A República in Plato, Chicago, The University of Chicago Press, 1978, p.340.
11. Edmund Leach, A legitimidade de Salomão, in Edmund Leach, org. Roberto da Matta, São Paulo, Ática, 1983, p.83.
12. W.H. Walsh, “Sentido” em História, in Teorias da História, org. Patrick Gardiner, Lisboa, Fundação Gulbenkian, 1984, pp.367, 368.
13. Ver, a esse respeito, Claude Lévi Strauss, *The Savage Mind*, Chicago, Weindenfeld and Nicolson, 1966, pp.17-18.
14. M. Cavalcanti Proença, José de Alencar na Literatura Brasileira, Rio, Civilização Brasileira, 1972.
15. D.H. Lawrence, Studies in Classic American Literature,

16. Alfredo Bosi, *Imagens do Romancismo no Brasil*, in *Romantismo* og. J. Guinsburg, São Paulo, Perspectiva ,1978, p.240; Silviano Santiago, op.cit. pp.105, 104.
17. José de Alencar, *O Guarani*, São Paulo, Ática, 1984.
18. José de Alencar, Prefácio a *Sonhos d’Ouro*, in *Caminhos do Pensamento Crítico*, org. Afrânio Coutinho, p.120; José de Alencar, *Ubirajara*, São Paulo, Ática, 1981, p.11.
19. José Aderaldo Castelo, *Iracema e o indianismo de Alencar*, in *Iracema*, ed. do centenário, p.277-278.
20. Silviano Santiago, *Roteiro para uma Leitura Intertextual de Ubirajara*, in José de Alencar, *Ubirajara*, São Paulo, Ática, 1981, pp.5, 6.
21. José de Alencar, *Iracema*, ed. do centenário, pp.189193, 207.
22. A “lenda do Ceará” - subtítulo dado pelo próprio Alencar a *Iracema* - trata do encontro de um europeu e uma India que, após um primeiro gesto de agressão, submete-se, por amor e voluntariamente, ao representante da raça estrangeira e salva-lhe a vida mais de uma vez. O tema é portanto mais brasileiro do que cearense. Mas há outras versões americanas do mesmo tema que será um dia preciso estudar comparativamente para uma compreensão alternativa de *Iracema*. Nos Estados Unidos o tema aparece na *General History of Virginia* (1624), de John Smith, que conta ter sido salvo dos índios comandados por Powhatan pela própria filha do cacique, Pocahontas. De acordo com Leslie Fiedler, o mito equivalente no Canadá francês e católico é a história de uma virgem Mohawk, Catherine Tekawitha, nascida em 1656 e morta em 1680, ainda virgem pelo amor de Cristo e vítima de suas próprias práticas ascéticas, que a levavam à auto-flagelação. Ocorre com sua morte um milagre: o seu rosto se torna branco e completa-se portanto a sua conversão também no plano racial. Na América Latina há ainda a lenda da mais famosa das amantes de Cortés, a virgem índia chamada Malintzin e depois batizada com o nome de Marina, bela como uma deusa. Marina serviu como guia e intérprete de Cortés ajudou a persuadir Montezuma a submeter-se ao jugo do conquistador. O que há de comum em todos esses mitos é tema da reconciliação entre as raças pela submissão do selvagem. Há razões para crer que, pelo menos no caso de Pocahontas, a lenda é derivada do mito europeu que, antes mesmo da descoberta da América, caracterizara cada um dos outros continentes na forma de uma rainha cujo rosto revelava características do continente representado. Com o surgimento da América a nova rainha do quarto continente seria naturalmente uma rainha índia, representada como uma amazona, e que gradualmente se tornaria mais enfraquecida ao assumir a postura da princesa indígena submissa. Para caracterizar índias submissas da América, Leslie Fiedler propõe que se estabeleça uma diferença entre a idealização protestante

-- 122 --

do encontro entre as raças, em que a conciliação se dá pelo casamento legítimo (Pocahontas casa-se, realmente, não com John Smith, mas com John Rolfe em 1614, após converter-se e receber o nome de batismo de Rebecca), o que para Fiedler não satisfaz realmente o imaginário mítico norte-americano já que nele o homem foge do casamento e da civilização, e a idealização católica e latino-americana, em que a solução do problema não exige “uma solução sacramental ou sobrenatural”, mas apenas uma forma de “aceitação ou acomodação”. Fiedler obviamente (e infelizmente) não conhece Alencar, mas explica mesmo sem conhecer muito do que acontece em *Iracema*. Ver Leslie Fiedler,

- The Return of the Vanishing American, New York, Stein and Day, 1969, pp.63-83.
23. José de Alencar, *Ubirajara*, pp.84, 40-43.
24. James Fenimore Cooper, *The Last of the Mohicans*, New York, Airmont, 1962, pp.19/20.
25. D.H. Lawrence, *op.cit*, p.50.
26. James Fenimore Cooper, *The Deerslayer*, New York, Signet, 1963.