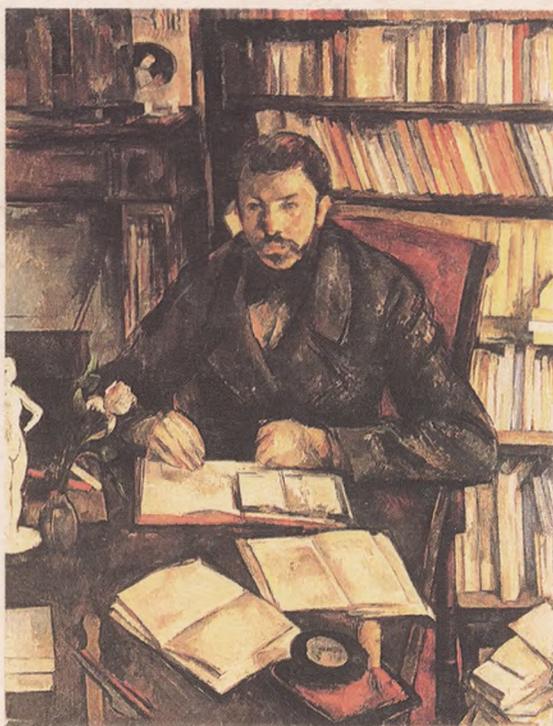


REVISTA DE
HISTÓRIA
DAS IDEIAS



HISTÓRIA E LITERATURA

VOLUME 21, 2000

INSTITUTO DE HISTÓRIA E TEORIA DAS IDEIAS
FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA

FRONTEIRAS DA FICÇÃO Diálogos da história com a literatura

*ficção. [Do lat. fitione.] s.f. 1. Ato ou efeito de fingir; simulação; fingimento.
2. Coisa imaginária; fantasia, invenção, criaçãoQ).*

O prestigiado e sempre recorrente dicionário da língua portuguesa *Aurélio* não deixa margem a enganos: o léxico arrasta a ficção para caminhos outros daqueles trilhados por Clio. Embora a História possa tanto ser associada com a narrativa organizada dos fatos acontecidos na vida dos povos quanto ser confundida com o conjunto destes feitos passados, ou ainda ser identificada como a ciência e o método que transmitem e explicam a evolução da humanidade, há um traço que individualiza os domínios de Clio: nossa musa trata daquilo que aconteceu. Logo, a História se identifica com o real e, por extensão, com a verdade do acontecido.

Aristóteles e Tucídides estão na origem desta postura, que encontra a sua forma mais acabada no racionalismo dos séculos XVII a XIX, que vem desde Descartes e que entroniza Clio como a rainha das ciências.

Se Aristóteles estabelece que tanto a história como a poesia/ * 2

* Universidade Federal do Rio Grande do Sul - Porto Alegre - Brasil.

O Aurélio Buarque de Holanda, *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*, 2ª. ed. rev. aum, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1996, p. 774

literatura são narrativas, isto é, seqüência articulada de ações representadas, a narrativa histórica pertence, para ele, ao mundo do que aconteceu, enquanto que o domínio da ficção corresponde ao relato do que poderia ter acontecido.

Dizer que a história é uma narrativa verdadeira, de fatos acontecidos, com homens reais, não é, entretanto, afirmar que, como narrativa, ela seja mimese daquilo que um dia teria ocorrido. Assim, há sempre a presença de um narrador que mediatiza aquilo que viu, vê ou ouviu falar e que conta e explica a terceiros uma situação não presenciada por estes. Interpõe-se, assim, um princípio de inteligibilidade e de proposta de conhecimento do ocorrido, que é representado - re-apresentado - a um público, ouvinte e leitor.

Logo, mesmo colocando a narrativa histórica do lado do real acontecido e, portanto, do verdadeiro, a visão aristotélica não confunde o que se passou com o seu relato, pois, entre ambos, se apresenta um discurso articulado que se coloca no lugar do fato que existiu. Há uma atividade da voz narrativa que organiza o acontecido, ordena os acontecimentos, apresenta os personagens, dispõe as temporalidades e apresenta o conjunto dos dados para o leitor/ouvinte. Coisa imaginária, fantasia, invenção, para usar as palavras do Aurélio? Chamemos talvez de ficção, como ato ou efeito de "colocar no lugar de", "dar o efeito de real", como se aquilo que se passou longe do olhar e da vida dos ouvintes ali estivesse, numa "ilusão referencial" de presença e que permitisse o público "imaginar" como "teria sido" aquilo que se narra. Ou, então, chamemos simplesmente este ato singular e mágico de representação...

Tucídides, o primeiro historiador tido como tal, revoluciona os pressupostos lançados pelo "pai da história" - Heródoto. Como bem nos aponta Hartog⁽²⁾ e também Gagnebin⁽³⁾, Heródoto, o viajante, contava a um público de gregos como eram os outros - os bárbaros, não-gregos - a partir do que vira e ouvira, valendo-se do testemunho de terceiros, além do seu próprio.

Ora, este nosso pai da história é um narrador que relata para

(2) François Hartog, *Le miroir d'Hérodote*, Paris, Gallimard, 1991.

(3) Jeanne Marie Gagnebin, "O início da história e as lágrimas de Tucídides", in Jeanne Marie Gagnebin, *Liquagem, memória e história*, Rio de Janeiro, Imago, 1997.

seus ouvintes os acontecimentos, próximos no tempo mas distantes no espaço. Ou seja, Heródoto conta o que os outros não viam a partir da sua experiência ou daquilo que ouvia de terceiros. Heródoto, o narrador, é ele próprio testemunha e fonte ou, então, é o árbitro que seleciona, recorta e confere valor ao que "ouviu dizer" para incorporar na sua narrativa.

Apesar de ironizar a narrativa mítica e poética de Homero, que remonta a um tempo recuado, das origens, onde ninguém, salvo as musas, estavam presentes⁽⁴⁾, e opor a este relato um discurso histórico, datado, encadeado pela causalidade e imbuído de uma intenção explicativa, entendemos que Heródoto não escapa às estratégias da ficção.

Ele preside a composição narrativa, selecionando os testemunhos e organizando o enredo, quando se dispõe a recolher depoimentos. No caso do registro do que ele próprio vê, seu olhar é, também ele, diretivo e selecionado. Heródoto recolhe do mundo aquilo que faz sentido à sensibilidade dos gregos. Por último, Heródoto instaura a autoridade da fala, de quem sabe o que diz e pode avaliar a correção ou a falsidade daquilo que ouve. Seu discurso tem intenções: informa, explica e salva a memória do passado. Com isso, constrói e fixa imagens e discursos sobre a realidade deste passado ainda próximo, que se pretende lógica e verdadeira. Em suma, ele é o mediador entre o que não se viu e não se ouviu, mas que, pela sua narrativa, é representado.

Suas palavras "dão a ver" o desconhecido, criando um efeito de real. Aproximando um espaço distante e reconfigurando uma temporalidade, Heródoto é mestre do imaginário do passado, que busca socializar ao seu auditório. Ele, historiador, é o senhor do tempo, que cria as palavras, as imagens e os sentidos para os ouvintes.

Mas atenção: Heródoto é o senhor do tempo que constrói o visto e o não-visto por um discurso convincente, mas onde é preciso credibilidade. É a palavra de Heródoto e a sua sabedoria que afiançam a veracidade do relato, é a sua forma argumentativa e a sua capacidade de associar imagens ao desconhecido que produzem sentido e conseguem fazer ver aquilo que se passa por fora da experiência do

(4) Gagnebin, *ob. cit.*, p. 17.

vivido. Uma realidade entrevista, mas, em tudo, simulada, daquilo que um dia ocorreu. Artifícios da ficção do pai da História?

Já Tucídides descarta a oralidade e desconfia da memória, estabelecendo o primado do documento escrito. Tucídides julga que as lembranças são enganosas, seletivas e traiçoeiras. Não são confiáveis, não conseguem reproduzir o acontecido tal como ele se apresentou um dia. Os homens esquecem, mentem, suprimem ou acrescentam detalhes e dados ao que viram e ouviram. A memória, é, pois, engodo e conduz a versões fantasiosas, que reconduzem ao tempo da lenda e do mito. "Ouvir dizer" não estabelece certezas, mas veicula opiniões. É algo que poderia ter acontecido, mas não oferece segurança para se saber se de fato aconteceu. Logo, é poesia aristotélica, é ficção que atrela o passado à versão da fantasia.

Tucídides se volta para o resgate daquilo que aconteceu um dia, e seu propósito é capturar a verdade deste acontecido. Por um lado, sua narrativa busca ser o discurso autorizado sobre o real, e, como diz Gagnebin, "reivindica a escrita como meio de fixação dos acontecimentos, fazendo da imutabilidade do escrito uma garantia de fidelidade" (5).

Esta postura, que estabelece o primado do documento no trabalho do historiador e que o faz depositário da verdade do real acontecido, fez escola com o racionalismo cartesiano e atingiu seu apogeu no cientificismo novecentista.

Um discurso racional revestiu Clio com o manto da cientificidade ou, melhor ainda, fez de nossa musa a rainha das ciências, como aquela que detém a fala autorizada sobre o passado, fornecendo dele o relato fidedigno e, portanto, verdadeiro.

Mas, em que se baseia a veracidade do documento, deste documento eleito pelo historiador, que o escolheu como digno de fé entre as muitas fontes que se oferecem do passado? Gagnebin assevera que Tucídides não apresenta versões possíveis de um mesmo fato, mas fornece ao leitor a versão que escolheu previamente, a partir do seu discernimento e da elaboração de uma explicação racional(6). Nosso primeiro historiador não apresenta seus critérios e não indica os documentos utilizados, mas exhibe a força de sua autoridade como narrador.

(5) Gagnebin, *ob. cit.*, p. 30.

(6) *Ibidem.*

Mais uma vez esta figura comparece, numa outra estratégia retórica que postula um saber prévio - racional, metódico, criterioso - e que se interpõe entre o real acontecido e a versão narrada. O historiador-narrador reivindica para sua fala os foros de verdade. A ficcionalidade - construção, invenção, ilusão do espírito por intenção deliberada de um artifício argumentativo - está presente, embora negada pelo historiador.

Por que, contudo, esta retomada dos gregos nesta nossa temporalidade de fronteiras do milénio?

Porque a questão da veracidade e da ficcionalidade do texto histórico está, mais do que nunca, presente na nossa contemporaneidade, fazendo dialogar a literatura e a história num processo que dilui fronteiras e abre as portas da interdisciplinaridade.

Se, a partir dos anos 70, a história se questiona com as colocações de Paul Veyne e de Michel de Certeau, com as análises da hermenêutica de Paul Ricoeur ou com o *linguistic turn*, que jogou no seio da discussão o iconoclasta Hayden White, o estágio atual da discussão permite que se façam aproximações e que se estabeleçam certas posições já um tanto consensuais entre os estudiosos da história cultural.

Os historiadores parecem, hoje, ter colocado entre parênteses as grandes verdades científicas e as explicações totalizantes, que não dão conta da complexidade do real e que se inclinam perigosamente para a simplificação dos modelos. Também, pareceu ter deixado de lado debates estéreis, com a radical separação real/imaginário ou a interminável discussão sujeito/estrutura. Por outro lado, parece consenso entre os historiadores deste nosso final de século e de milénio, ou pelo menos de sua parte significativa, que conceitos como os da representação, do imaginário e do simbólico ganharam destaque nas preocupações atuais que mobilizam os trabalhos académicos.

Que a história é narrativa, bem o sabemos; que o historiador investiga, seleciona e constrói o seu campo, o seu tema e o seu objeto, parece também fora de dúvida. Que o imaginário, esta capacidade de representar o real por um mundo paralelo de imagens, palavras e significados, tem uma força por vezes mais "real" que o próprio "real concreto", é também uma visão que se difunde.

Mas admitir que os historiadores realizam ficção e que não almejam a verdade é ainda considerado por muitos heresia!

É neste ponto que remontamos aos gregos, para abordar logo

em seguida algumas reflexões contemporâneas de historiadores e para depois, finalmente, chegar ao Brasil...

Natalie Davis, lembrando a clássica distinção de Aristóteles sobre as diferenças entre a História e a Literatura/Poesia, dizia já há uma década atrás que os historiadores haviam ultrapassado este limite. Para ela, os historiadores trabalham com o possível, com o plausível e o verossímil, partilhando questões pertinentes ao campo literário mas sem que, com isso, precisem com ele se confundir. Partindo do seu próprio caso de trabalho com as fontes, a historiadora entende ter penetrado nos caminhos da imaginação sistemática do possível, da experiência do estilo e da busca das formas de narrativa que se apresentam nos documentos do passado⁽⁷⁾.

Ao trabalhar com a imaginação histórica como uma forma de ficção, Natalie Davis diz não entender a noção como sinónimo de fraudulento, nem algo inventado em todas as suas peças, nem ainda a atitude que desconsidera as marcas do passado em nome de uma total liberdade do artista. Assim, toma a palavra no seu sentido mais antigo, no seu uso do século XVI: ficção como o que é moldado, trabalhado, construído e criado a partir de elementos já existentes⁽⁸⁾. Ou seja, os indícios ou traços que são tão caros ao historiador e próprios ao seu ofício, e a partir dos quais ele constrói versões do que "teria" um dia ocorrido...

Retomando a discussão aberta por Reinhart Koselleck sobre oposição entre *res factae* e *res fictae*, Jauss⁽⁹⁾ concorda com este historiador, ao considerar a questão já ultrapassada e insustentável. É preciso, sobre este ponto, que se levem em conta a própria condição da escritura da história. O historiador é obrigado a realizar sempre uma ficção perspectivista da história, dado que é impossível a existência de uma história que recolha simplesmente o passado nos arquivos... Não se chega, pura e simplesmente, a fatos aprioristicamente estabelecidos por fontes. A história é, neste sentido, sempre construção de uma experiência, que tanto reconstrói uma temporalidade quanto

(7) Natalie Davies, "Du conte et de l'histoire", *Le Débat*, Paris, 54, mars/avril 1989, p. 138.

(^H) *Idem*, p. 140.

(⁹) Hans Robert Jauss, "L'usage de la fiction em histoire", *Le Débat*, 54, mars/avril 1989, p. 89 ss.

a transpõe em narrativa. Neste sentido, argumenta Jauss, a estetização, ou a colocação em ficção da experiência histórica é uma obra, uma construção.

O problema, coloca Jauss, é que uma postura preconceituosa identifica a ficção com a forma, portanto com a retórica, enquanto que fixa como propriedade da história a reconstrução do conteúdo. Por trás desta assertiva se encontra a tão debatida questão da veracidade para a história, e não de uma invenção do mundo, tal como se daria na literatura. Para o autor, quando um historiador reconstrói uma realidade do passado, põe em execução não recursos ficcionais, mas também situa a sua narrativa no domínio do verossímil.

Nossa idéia é de que o texto histórico comporta a ficção, desde que o tomemos na sua aceção de escolha, seleção, recorte, montagem, atividades que se articulam à capacidade da imaginação criadora de construir o passado e representá-lo. Os gregos que o digam, apesar das suas propostas diferenciadas. Há, e sempre houve, um processo de invenção e construção de um conteúdo, o que, contudo, não implica dizer que este processo de criação seja de uma liberdade absoluta.

A história, se a quisermos definir como ficção, há que ter em conta que é uma ficção controlada. A tarefa do historiador é controlada pelo arquivo, pelo documento, pelo caco e pelos traços do passado que chegam até o presente. De uma certa forma, eles se "impõem" ao historiador, que não cria vestígios do passado (no sentido de uma invenção absoluta), mas os descobre ou lhes atribui um sentido, conferindo-lhe o estatuto de fonte. Ou seja, são as perguntas que o historiador faz aos registros do passado que lhe chegam às mãos que irá dotá-los - ou não - de significância para seu trabalho. Logo, a própria categorização de algo como fonte é, já, uma construção.

A história é controlada ainda pela relação que o historiador-narrador estabeleceu com o seu objeto - o tal real acontecido - e que se toma uma finalidade de ofício. O historiador quer e se empenha por chegar lá, a este real-referente que ele busca representar e que se situa além, em uma temporalidade já transcorrida e inatingível.

Ficção controlada, porque a História aspira ter, em sua relação de "representância" com o real, um nível de verdade possível. Se não mais aquela verdade inquestionável, única e duradoura, um regime de verdade que se apoie num desejável e íntimo nível de aproximação com o real.

Se, como diz Paul Veyne⁽¹⁰⁾, a história é um regime verdadeiro - porque seu conteúdo é um real acontecido e, portanto, trata-se de um romance verídico -, os historiadores ainda se empenham em conferir à sua versão do passado o estatuto da explicação mais justa, correta... verdadeira, enfim. Ou verossímil?

Para tanto, esta história-ficção controlada é ainda submetida às estratégias argumentativas e aos rigores de método, que cercam, testam, comparam e cruzam o objeto e os documentos escolhidos no maior número de relações e comparações possíveis⁽¹¹⁾.

Mas esta reconstrução organizada de uma temporalidade envolve questões delicadas: tratam-se de ambiências, socialidades, formas de pensar, valores, racionalidades e sensibilidades outras, que o filtro do passado coloca em suspenso e dificulta a apreensão. Em suma, este é o grande desafio do historiador, viajante no tempo: como recuperar para os leitores de hoje - e para si próprios, em primeiro lugar - as motivações e os imaginários que guiavam as ações dos homens de uma outra época?

Pensando nas relações entre o cinema e a história, Georges Duby⁽¹²⁾ pensa nas dificuldades de produzir o efeito de real na tela. As imagens, diz ele, são mais fortes que as palavras. No texto é sempre possível remeter ao não-dito e a subentendidos de forma a deixar para o espectador a construção da imagem mental sobre o narrado, mas as imagens de um filme se dão a ver e têm o poder da exposição. Mas, nos dois casos, tratam-se de formas de construção de uma cena, de um ambiente, de personagens e de um enredo que tiveram lugar num outro tempo e lugar. O esforço da imaginação criadora para recriar uma ambiência, dotá-la de uma coerência e produzir significados está tanto na parte da produção - do historiador, do romancista ou do cineasta - quanto do leitor. Ambos estão fora do acontecido - ou do que se apresenta como acontecido - e tentam penetrar neste mundo. A este processo dar-se-ia o nome de "efeito de real", que busca, pelos caminhos do imaginário, representar um outro contexto.

⁽¹⁰⁾ Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Seuil, 1978, p. 10.

⁽¹¹⁾ Antoine Prost, "Histoire, vérités, méthodes: des structures argumentatives de l'histoire", in *Le Débat*, Paris, n. 92, nov./déc. 1996, p. 131.

⁽¹²⁾ Georges Duby, "L'historien devant le cinéma", *Le Débat*, Paris, n. 30, mai 1984.

O processo de representação do real que a história se propõe envolve criação, invenção, opções, estratégias de conhecimento e pode se situar na esfera que chamamos de produção fictícia de uma temporalidade. Reconstruir o vivido pela narrativa é, praticamente, dar a ver uma temporalidade que só pode existir pela força da imaginação: primeiro do historiador, depois do leitor do seu texto.

Esta reconstrução do visível e do vivido, no dizer de Pomian⁽¹³⁾, será sempre aproximada e só é possível de ser atingida pelas potencialidades criadoras da imaginação, em operações Activas.

Quer, contudo, tratemos da história ou da literatura - tomadas como narrativas que correspondem a planos, pontos de vista ou discursos que falam sobre o mundo - além das diferenciações de método, pertinentes a cada campo, ocorrem distintas formas de aproximação com o real.

Este níveis diferenciados marcam também desigual compromisso de atrelamento às evidências da época, vindas até nós pelos seus traços e marcas (caso da história), ou que então deixam margem a um maior voo da imaginação criadora (caso da literatura).

Isto posto, nossa intenção é analisar o quanto de ficção - controlada, bem sabemos... - comporta a obra de um historiador notável. Nada mais nada menos que o insigne Capistrano de Abreu, nome respeitável da galeria nacional dos cultores de Clio.

Esta leitura nos permitirá adentrar nos caminhos delicados das fronteiras do conhecimento, o que poderá ser feito se cruzarmos tal obra - decididamente "histórica" - com outra de igualmente reconhecida fama literária: *Iracema*, do não menos consagrado José de Alencar. Nesta, nossa leitura se guiará pelo sentido inverso, para ver, na ficção literária, o quanto de verdade - ou de forma de aproximação com o real - ela é portadora.

Capítulos da História Colonial, de Capistrano de Abreu, foi editada em 1907, tardiamente com relação aos reiterados anúncios do autor de que se empenhava em escrever uma obra síntese, uma história modesta, porém que descortinasse, em largos traços, os principais elementos para que se compreendesse enfim o Brasil. Pela leitura de sua correspondência, José Honorio Rodrigues assevera que Capistrano

(13) Krzysztof Pomian, "Histoire et fiction", *Le Débat*, Paris, 54, mars/avril 1989, pp. 131-135

de Abreu se sentia moralmente obrigado a escrever um livro deste tipo⁽¹⁴⁾. Mais do que isso, em carta a Rio Branco, ele se propunha a "encadear melhor certos fatos", "chamar a atenção para certos aspectos até agora menosprezados", "dizer algumas coisas novas" e - o que nos parece muito significativo - quebrar "os quadros de ferro de Varnhagen"⁽¹⁵⁾.

Com isso nos parece claro que Capistrano pretendia ultrapassar, com seu livro, a visão oficial e corrente sobre a História do Brasil. O Visconde do Porto Seguro elaborara uma história político-militar-diplomática deliberadamente "patriótica" e alinhada com a "causa" portuguesa. Assim, os indígenas são um "*povo na infância*"⁽¹⁶⁾, sendo a guerra da conquista e a colonização da terra uma empreitada justa e necessária. As lutas contra os índios, os franceses e os tupinambás, seus aliados, a expulsão dos holandeses e a libertação do jugo espanhol são, pois, marcas decisivas de uma saga. Varnhagen, o erudito, o incansável pesquisador, só admite a independência porque foi proclamada por D. Pedro, dando ordem e unidade ao país. Capistrano de Abreu, que promovera a terceira edição da obra, em 1906, enriquecendo-a com notas e comentários, destacava as reservas de Varnhagen com relação aos movimentos pré-independência: a Conjuração Mineira fora para ele uma cabeçada e um conluio, a Baiana um cataclismo que felizmente não se efetivara, a Pernambucana de 1817 uma calamidade, e, se pudesse, passaria ele próprio a sentença a Tiradentes e Gonzaga...⁽¹⁷⁾.

Parece notório que, embora admirasse a até então obra máxima do historiador, Capistrano tinha críticas muito claras a ele, e José Honorio chega a afirmar que, no necrológio de Varnhagen, em 1878, aquele dissera que o principal defeito do finado era "a falta de espírito plástico e simpático"...⁽¹⁸⁾.

Parece nítido que Capistrano tentava não apenas superar Varnhagen, mas escrever uma "outra" história do Brasil.

(14) José Honorio Rodrigues, "Prefácio", in Capistrano de Abreu, *Capítulos da História Colonial*, 6.^a ed., Rio de Janeiro, Civilização Brasileira/INL, 1976, p. XI.

C¹⁵) *Ibidem*.

(16) Francisco Adolfo de Varnhagen, *História Geral do Brasil*, 7.^a ed., São Paulo, Melhoramentos, 1959, tomo 1, p. 30.

(17) Rodrigues, *ob. cit.*, p. XXXV.

(18) *Ibidem*.

É claro, pertenciam a gerações diferentes, e as leituras de Capistrano - Buckle, Taine, Comte, Spencer, Ratzel, Ranke - não poderiam ter sido as mesmas do Visconde do Porto Seguro. Se Varnhagen percorrer arquivos europeus, Capistrano era assíduo freqüentador da Biblioteca Nacional, como inclusive registra Brito Broca sobre a *belle époque* carioca, citando as descrições que João do Rio fazia sobre os consulentes: "O mais conhecido é Capistrano de Abreu, que entra por ali como em casa própria e nem vai ao salão de leitura; apanha os livros e fica a lê-los durante muitas horas, tomando notas; acaba indo-se embora distraidamente e se esquecendo das notas. Mas não sofre nenhum dano com isso; no dia seguinte, os funcionários que o estimam e já estão habituados com essa distração, entregam-lhe as notas, que tinham tido o cuidado de recolher e de guardar"⁽¹⁹⁾.

Capistrano tem sólida cultura, bagagem de leitura, freqüenta os documentos. Mas seu livro - como diz José Honorio - não indica fontes... Apressa-se a explicar José Honorio que isto deva se ter dado à pressa, pois não nos esqueçamos de que, no ano de 1906, ele publicara a esperada reedição de Varnhagen, com notas e comentários, ao mesmo tempo em que escrevia o seu.

Seu livro, contudo, é bem distinto da volumosa obra de Varnhagen. É bem uma síntese, uma interpretação ou um ensaio, como queiramos chamar. Mas Capistrano joga a sua vida, seus anos de estudo, suas pesquisas, suas "correções de rota" da História do Brasil, a partir da edição crítica de Varnhagen. É um livro que expressa uma trajetória de historiador, que muito leu, pesquisou e que formula sua versão. Ou seja, Capistrano pode dispensar a declaração de fonte ou citação no seu texto, porque se baseia na autoridade da fala. Ele não viu, mas leu, pesquisou e concluiu, expondo a sua versão.

Não se quer definir a positividade ou negatividade da atitude, mas sim detectar procedimentos da narrativa, que revelam os artifícios da ficcionalidade. Capistrano constrói sua versão, apoia-se na sua trajetória e fama de pesquisador, mas não expõe o "meio do caminho", "a reserva de arquivo": revela a sua interpretação. Diz José Honorio que Capistrano queria "ensinar simplesmente o segredo do Brasil aos

⁽¹⁹⁾ Brito Broca, *A vida literária no Brasil 1900*, Rio de Janeiro, MEC, [1958], p. 151.

brasileiros"⁽²⁰⁾. Segredo do qual, ele, iniciado, tinha a chave e a resposta, que repassava ao leitor.

Mas que segredo era este, que coisas eram estas que os outros livros não diziam?

Quer parecer que o que Capistrano busca é, antes de tudo, a síntese da "alma nacional", o "caráter brasileiro". Ao discorrer sobre o que chamou de *Capítulos da História Colonial*, o autor mostra como, historicamente, este processo desembocou, "três séculos depois" - nome do capítulo XI da obra -, no Brasil de sua época, ou seja, o Brasil do início do século.

Enquanto trabalho de um historiador, este é, para a época, uma inovação, pois Capistrano de Abreu vai buscar um ator sem rosto, sem nome, sem projeção: o povo brasileiro, entidade onde repousa a essência do padrão identitário nacional. É interessante notar que, embora percorrendo personagens conhecidos, descrevendo seus atos e avaliando suas atitudes, há sempre no historiador uma busca pelo que chama "o caráter do povo".

Assim, desde o primeiro capítulo, quando recupera os antecedentes indígenas do Brasil, Capistrano delinea o perfil dos primitivos habitantes da terra: "Tinham os sentidos mais apurados e intensidade de observação da natureza inconcebível para o homem civilizado"⁽²¹⁾.

O parâmetro, como aliás não poderia deixar de sê-lo, é o português. É ainda frente a este que Capistrano assinala no indígena a ausência de cooperação e a incapacidade de ação conjunta e inteligência⁽²²⁾, dizendo ainda, mais adiante, ser, por natureza, "s or umb á tic o"⁽²³⁾.

É sintomático que, ao iniciar sua obra, Capistrano começa pela apresentação do meio: descreve o aspecto físico da terra, passa logo à flora e à fauna, para depois chegar ao índio, sem maior hiato na narrativa⁽²⁴⁾. Ou seja, o índio dá entrada na cena ao lado da natureza. O índio, no caso, não é cultura, é desdobramento e continuidade do

⁽²⁰⁾ Rodrigues, *ob. cit.*, p. XXXII.

⁽²¹⁾ Abreu, *ob. cit.*, p. 11.

⁽²²⁾ *Ibidem*, p. 12.

⁽²³⁾ *Ibidem*, p. 18.

⁽²⁴⁾ *Ibidem*, p. 10.

meio. Ele é a terra e tem com ela uma continuidade. Não que esta exerça sobre ele a influência fatal de determinismo geográfico, caro à geração de Capistrano, pois nosso autor atenua estes condicionantes: "Se agora examinarmos a influência do meio sobre estes povos naturais, não se afigura a indolência a sua principal característica. Indolente o indígena era sem dúvida, mas também capaz de grandes esforços, podia dar muito de si. O principal efeito dos fatores antropogeográficos foi dispensar a cooperação"⁽²⁵⁾.

Ou seja, a opinião de Capistrano de Abreu diverge da postura corrente entre intelectuais de seu tempo. Ele não é avesso ao índio, não o considera, *a priori*, negativo, racialmente inferior e causa do atraso nacional. É óbvio que a mestiçagem e o meio estão presentes na sua narrativa, mas eles são, por natureza, explicativos, e não condenatórios.

Se o índio não era dado à cooperação, que medidas conjuntas eram possíveis contra o calor reinante deste país tropical?⁽²⁶⁾ Com uma população tão exígua, que remédio tinha Portugal para povoar ao mundo, senão através da mestiçagem?⁽²⁷⁾ O historiador-narrador se faz perguntas, que são antecipatórias de sua conclusão e que buscam cativar o leitor para os seus argumentos e para a aceitação da sua versão do processo.

Já quanto ao caráter do português do século XV, Capistrano o descreve como taciturno, com dureza de têmpera combinado ao sentimento. Ele é um estranho no continente, um alienígena frente ao índio, habitante da terra, ou ao negro, vindo também de outras terras e com outros costumes...⁽²⁸⁾.

Quanto aos negros, sua caracterização combina estereótipos com visões realistas: é robusto, habituado ao trabalho, alegre e de índole carinhosa, dado a crenças, feitiçaria e danças lascivas...

Mas a mestiçagem é o elemento central, que havia de unir na nova terra parceiros tão díspares. A mestiçagem com o índio era tolerada e aceita, comenta Capistrano, e a pouca resistência das mulheres deveria dar-se em função do reconhecimento destas da "superioridade" dos brancos. Esta, contudo, seria uma suposição do

⁽²⁵⁾ *Ibidem*, p. 12.

⁽²⁶⁾ *Ibidem*.

⁽²⁷⁾ *Ibidem*, p. 18.

⁽²⁸⁾ *Ibidem*.

autor sobre a opinião dos silvícolas sobre os colonizadores portugueses. Sem a ação destes últimos, Capistrano é mais rigoroso e chega a falar em "impossibilidade de ação coletiva" e "anarquia lastimosa" para referir-se ao sistema das capitânicas hereditárias. Ou seja, Capistrano busca resgatar um sentimento que perpassava os índios no seu julgamento face aos brancos, identificando-os como superiores. A posição é distinta da de Varnhagen, com a sua idéia de uma dominação que se justifica pela superioridade.

Se, contudo, o cruzamento com o negro não era bem visto, o do branco com o índio era bem aceito. Certas famílias brancas chegaram por vezes a orgulhar-se de sua ascendência indígena, como no caso de Jerónimo de AlbuquerqueP).

Mas a miscigenação, traço distintivo dos brasileiros, não dissolve uma distinção de berço que se perpetua, face às "três raças irreduzíveis, oriundas cada qual de continente diverso"³⁰). A desconfiança reinava, as diferenças imperavam, mesmo entre os mestiços de diferentes graus e qualidades. Capistrano chama a atenção para o que denomina de "forças dissolventes e centrífugas", que impediam a consciência de unidade.

Isto até as guerras flamengas, porque, sob pressão externa, brota a unidade do povo³¹). Os vencedores dos holandeses sentiam-se um povo, e este foi o início de uma auto-estima. Sentiram-se heróis, narra Capistrano, e não mais admitiram, como antes, a superioridade dos reinóis. Outros fatores viriam concorrer para esta amálgama interior, atenuando as diferenças internas, como o sucesso das minas, causando o enriquecimento. Os atritos começam a ocorrer - Emboabas, Vila Rica, Mascates -, a evidenciar que o português se tornara *persona non grata*³²). Uma revolução psicológica se operava, e Capistrano persegue, nas ações dos homens, as suas motivações e as sensibilidades que eles encerram.

A situação se inverte, e quem se considera superior ao luso é agora o "brasileiro".

Mas Capistrano não faz deste sentimento uma sólida identidade nacional. Resgata as nuances deste processo de coesão social, que distorcem e atenuam a referência identitária.

⁽²⁹⁾ *Ibidem*, p. 59.

⁽³⁰⁾ *Ibidem*, p. 70.

⁽³¹⁾ *Ibidem*, p. 76.

⁽³²⁾ *Ibidem*, p. 148 ss.

Ao fazer o balanço dos três séculos, com o qual culmina a obra que pretendeu dizer o ainda não dito, nosso historiador divisa um povo díspar e múltiplo, ligado pela língua e pela religião, mestiço pela combinação de várias etnias e vivendo em cinco regiões diversas, mas partilhando alguns traços de sensibilidade: um "*entusiasmo estrepitoso*" pelas riquezas naturais da terra, "uma aversão ou desprezo" pelos portugueses e "não se prezando [...] uns aos outros de modo particular³³).

Sem dúvida, a obra de Capistrano se distancia verdadeiramente da de Varnhagen enquanto proposta de análise. Seu livro é bem um apanhado que fornece o segredo do Brasil - de sua alma e caráter - a partir de um largo recorrido por sua história. É, ao mesmo tempo, ampla e sintética. Ampla, porque Capistrano percorre outros caminhos e leva em conta outros processos desprezados pelo Visconde de Porto Seguro e que permaneciam ainda desconhecidos dos brasileiros: as bandeiras, a mineração, a abertura de estradas, a criação de gado. Sintético, porque desta multiplicidade dos dados o autor abstrai a questão pela qual estruturou sua obra: o que individualiza, marca e explica a formação histórica do Brasil?

Mas pensar o caráter do povo e identificar movimentos de tal ordem envolve outros procedimentos. A apreciação que faz José Honorio da narrativa historiográfica de Capistrano é surpreendentemente atual para aqueles que trabalham com a dita *Nova História Cultural*: "Não acumulava fatos, mas com sua intuição compreendia os homens e suas atividades, tornando vivo o recortamento. A história não é só fato: é também a emoção, o sentimento e os pensamentos dos que viveram - a parte mais difícil de captar dos negócios humanos. [...] Os sentimentos, as especulações, os pensamentos do povo, suas aspirações são uma coisa que nunca se repetirá, que viveu e que interessa ao historiador tanto quanto os fatos materiais³⁴).

Ora, José Honorio situa Capistrano, naquele início de século, no âmago das questões que mobilizam os historiadores nesta nossa contemporaneidade. Uma tentativa de resgate das emoções, das formas

⁽³³⁾ *Ibidem*, p. 213.

⁽³⁴⁾ Rodrigues, *ob. cit.*, p. XII.

de sentir, das reações, das atitudes; entrar no mundo dos sentimentos, empreitada difícil porque a barreira do tempo não dá certeza. Como pensariam os homens de outra época?

Como assevera José Honório, tais sensibilidades referem-se a uma temporalidade perdida, inalcançável porque pertencente a um tempo físico que se escoou. São só resgatáveis pela versão elaborada pelo historiador, que se configura como uma representação, *ex-post*, de representações passadas.

Como tal, Capistrano elabora a sua síntese - versão construída e apresentada aos leitores - a partir do que muito leu e estudou. Pretende fornecer uma inteligibilidade, resultado de um recolhimento daquilo que, no seu entender, e a partir dos documentos, faz sentido e dá a ver o Brasil.

Usa a autoridade da fala e constrói uma versão plausível e convincente. Mas sua versão não se confunde com verdades absolutas, pois nosso historiador tem dúvidas.

Falando sobre o descobrimento, Capistrano aventa hipóteses e coloca dúvidas sobre a viagem de Cabral: "É possível mesmo haja encontrado Diogo de Lepe ou algum outro viajante espanhol"⁽³⁵⁾. Ou ainda: "Se o descobridor e os futuros exploradores permitiram impressões, deviam ter reconhecido a existência não de ilha, mas de continente"⁽³⁶⁾.

O narrador povoa sua fala de considerações do tipo "De certo nada se sabe"⁽³⁷⁾ e muitos "talvez". Faz suposições, inferências, imaginando, por exemplo, que os portugueses pouca resistência haviam de encontrar com as mulheres índias, diante dos inevitáveis avanços amorosos..⁽³⁸⁾.

Capistrano apresenta uma narrativa onde não há apenas descrição das cenas e dos atos dos personagens, encadeados por datas, numa seqüência cronológica; ele fornece uma explicação que percorre outros caminhos.

Nosso historiador faz combinar o detalhe e a descrição com o resgate das sensibilidades. Assim, mescla a exposição das cenas com a

⁽³⁵⁾ *Ibidem*, p. 25.

⁽³⁶⁾ *Ibidem*.

⁽³⁷⁾ *Ibidem*, p. 26.

⁽³⁸⁾ *Ibidem*, p. 28.

atribuição de cores, humores e motivações para a paisagem, as ações e os atores envolvidos. A descrição da primeira missa é quase plástica e lembra o quadro que dela se pintou...(39).

Outras vezes, a frase assume um ritmo poético - "ilhas do Cabo Verde, verde dentro da zona tórrida"(40) - ou trágico - "os alicerces assentaram sobre sangue"(41), ou então buscam-se adjetivos para qualificar os personagens da trama: os degredados deixados na terra são "lacrimosos", Diego de Mendonça Furtado, governador de Salvador, era "corajoso" e de "boa vontade", e o povo estava sempre "ávido" por ver surgirem questões entre os potentados...(42), enquanto que Matias de Albuquerque era enérgico, tinha grande memória, trabalhava dia e noite e era de uma "*energia indomável*"(43).

Capistrano de Abreu, o historiador, interfere na narrativa com uma opinião, que se permite conceber diante daquilo que expõe, valendo-se da intuição ou dedução: "*para serem bem sucedidos os franceses, deveriam ter vindo uns vinte anos antes*"(**).

O narrador como que sai do texto, na sua posição de contar uma história e explicá-la ao leitor, e estabelece uma espécie de discussão paralela sobre os fatos em análise. Afinal, Calabar seria um traidor ou não? Há incerteza sobre as suas razões. Ele, o historiador, formula a sua interpretação, delineando o tipo e a conjuntura de ação, mas admite que um "*amante de fantasias históricas*" poderia convertê-lo em patriota ou herói!(45). Estabeleceu a dúvida e procura compartilhá-la com o leitor: no caso das bandeiras, face aos horrores praticados por estes homens com os índios, compensa considerar que alargaram o território brasileiro?(46).

Capistrano se permite mesmo abrir uma janela para sair do texto e, em meio a uma argumentação sobre um incidente, traçar um comentário à parte, como o de que, até hoje, só teriam triunfado no

(39) *Ibidem*, p. 24.

(40) *Ibidem*, p. 20.

(41) *Ibidem*, p. 116.

(42) *Ibidem*, p. 75.

(43) *Ibidem*, p. 77.

(44) *Ibidem*, p. 48.

(45) *Ibidem*, p. 90.

(46) *Ibidem*, p. 103.

Brasil "movimentos improvisados, que dispensaram longas combinações e prodigalidades cerebrais" (47).

Em paralelo, o historiador que narra e explica é juiz e filósofo do processo em curso.

Por vezes, a narrativa tem a estrutura de um romance: cenário, personagens e ações delineiam-se num enredo no qual o historiador cria suspense, antecipa o fim, prepara o leitor. Assim, a dominação holandesa, assevera Capistrano, era, em 1630, um fato, mas "não era, nunca seria um fato consumado" (48). Ou seja, o leitor deve aguardar, pois a insurreição vem aí! Eis que aparece em cena Felipe Camarão, com um brilho "que irá sempre crescendo" (49), antecipa Capistrano... Ele, o historiador, sabe o fim da história e vai revelá-lo ao leitor na hora certa.

Se Capistrano traz destaque para certas ações, para outras minimiza e passa adiante. Assim, a dominação flamenga é "mero episódio", pois mais importante é "o povoamento do sertão" (50), e sobre a atuação de Vieira com os índios, o autor se pergunta: "por que narrar esta história?" (51).

O autor recorta, seleciona, põe de lado ou destaca do processo histórico aquilo que responde ou estabelece diálogo com a sua questão a resolver. Há um processo de montagem que implica usos de recursos fictícios.

Por vezes, assinala que, para certas afirmações que faz, não há registros ou documentos, como, por exemplo, sobre as razões pelas quais os tupinambás se aliaram constantemente aos franceses e os tupiniquins aos portugueses, que "não consta da história, mas é fato incontestável e foi importante" (52). Há processos na história, pois, sobre os quais não há fontes oficiais, mas que são visíveis aos olhos, ou que é permitido deduzir pela argúcia do historiador.

Outras vezes, são os fatores do acaso, do inesperado que intervêm na trama da história e que conduzem a resultados não

(47) *Ibidem*, p. 155.

(48) *Ibidem*, p. 80.

(49) *Ibidem*.

(50) *Ibidem*, p. 98.

(51) *Ibidem*, p. 116.

(52) *Ibidem*, p. 31.

previstos, como quando fala que, "por uma felicidade nunca mais repetida entre os nossos" ⁽⁵³⁾, foram os luso-brasileiros socorridos com auxílio d'além mar pela costa espanhola, quando do sítio da Bahia pelos holandeses, em 1624-25.

Mesmo que a isto se acrescentem suposições, opera-se a ligação do tempo da narrativa com o do narrador, quando, ao falar dos índios cariris, Capistrano considera que "talvez" venha deles a cabeça chata, comum aos sertanejos de determinadas zonas.,.(⁵⁴).

Quando fala do jeito de ser do povo ou dos traços psicológicos dos personagens que traz para a cena da narrativa, Capistrano não lida com o racional nem com os seguros indícios das fontes oficiais. Opera no âmbito das impressões, das testemunhas, das inferências possíveis que faz na sua trajetória de leitor e pesquisador da história.

Em suma, faz valer a sua imaginação criadora, que cruza os dados numa construção controlada, onde se mesclam as fontes de arquivo, a sua intuição e a vontade de explicar a história, numa versão coerente e aproximada do real acontecido.

Ao fim da leitura de sua obra, Capistrano convence. Sua versão/interpretação da história se coloca como representação verossímil de passado, e seu texto influenciou gerações. Nosso historiador salvou a memória do passado, construindo, pela narrativa, um efeito de real não só verossímil, mas com estatuto de verdade.

Passemos à outra narrativa anunciada, a do texto literário de José de Alencar, que pretendemos cruzar com o discurso de Capistrano, neste diálogo entre História e Literatura que discute as fronteiras da ficção.

Publicada pela primeira vez em 1865, a obra de Alencar se autodefine como uma lenda, ou seja, como uma ficção, uma coisa imaginária, uma fantasia.

Segundo Afrânio Peixoto, Alencar pretendia dar "sentido simbólico" ao romance, sendo o nome "Iracema" uma anagrama de "América" e apresentando, no enredo, a união da Terra Virgem com o conquistador branco, dando nascimento ao povo brasileiro⁽⁵⁵⁾.

⁽⁵³⁾ *Ibidem*, p. 78.

⁽⁵⁴⁾ *Ibidem*, p. 12.

⁽⁵⁵⁾ Afrânio Peixoto, "Nota da editora", in José de Alencar, *Iracema*, 4.^a ed., Rio de Janeiro, José Olympio, 1957, p. 9.

Comentando a obra em 1866, Machado de Assis diz que, apesar do valor histórico de alguns personagens da trama, como Martim Soares Moreno, o Felipe Camarão (Poti) das guerras holandesas, "a maior soma de interesse concentra-se na deliciosa filha de Araquém"⁽⁵⁶⁾, a "virgem dos lábios de mel" que se apaixona pelo guerreiro branco. E por aqui seguiríamos, numa outra leitura.

Mas o que nos interessa é justamente abordar como o autor se cerca das "garantias do real", de elementos de "veracidade" para dar vida e verossimilhança, talvez mesmo autenticidade ao seu texto. A começar pela figura de Martim Soares Moreno. Dele já dissera Capistrano ter chegado de Portugal, em 1602, com dezoito anos, acompanhando seu tio Diego de Campos, e incorporara-se à primeira expedição de Pedro Coelho, "para aprender a língua da terra e familiarizar-se com os costumes"⁽⁵⁷⁾.

É, portanto, "figura histórica", que participou da saga da conquista da terra. Qualificamos exatamente de saga a empreitada para definir a forma pela qual a historiografia a trata. Afinal, este personagem se liga a um circuito crucial de ações portuguesas na América, marcado pelo enfrentamento com os franceses e os índios seus aliados, e que definirá, pela força das armas, a posse da terra para os lusos.

É uma extensão da reconquista, sem mouros e sem posse prévia de algum outro povo, mas este processo de ocupação é uma arena de luta que tende à glorificação e glamourização dos efeitos militares que se identificam com as "causas justas".

Não é, pois, por acaso, que José de Alencar situa sua obra, romântica e poética, neste contexto, num momento em que o Brasil Império se esforça por construir sua identidade e fixar suas raízes. Do lado da História, Varnhagen fixa os marcos de ancoragem do processo identitário, e, pela Literatura, Alencar confere dignidade de fundação ancestral mítica ao encontro dos portugueses com os índios.

Nas notas do autor à primeira edição de sua obra, registra-se a historicidade do personagem Martim⁽⁵⁸⁾. Ele viera do Rio Grande do Norte ao Ceará e se ligara por amizade com Jacaúna e seu irmão Poti,

⁽⁵⁶⁾ *Alencar, ob. cit.*, p. 18.

⁽⁵⁷⁾ *Abreu, ob. cit.*, p. 61.

⁽⁵⁸⁾ *Alencar, ob. cit.*, p. 161.

índios da nação pitiguar, habitantes do litoral e aliados dos portugueses. Martim Soares Moreno é figura histórica que se liga não só à "verdadeira" fundação do Ceará, como assevera o autor, pois o primeiro povoado, estabelecido na foz do Jaguaribe por Pedro Coelho, não vingou, como ainda se destaca posteriormente na luta contra os holandeses. É duplamente herói da saga da conquista, pois, na primeira fase, participa da luta dos portugueses com seus aliados pitiguares contra os franceses e seus aliados tabajaras e, na segunda fase, participa do combate contra os holandeses invasores.

No Ceará, reproduz-se a cisão ocorrida entre os indígenas do Rio de Janeiro frente à disputa franco-lusitana. Tabajaras e tupinambás são aliados dos franceses, pitiguares e tupiniquins dos portugueses. A personagem de Iracema, deste este ponto de vista, é de uma alta carga simbólica: filha da grande nação tabajara, é por amor que ela abandona seu povo e se une a Martim. Na saga da conquista veiculada simbolicamente pela lenda, Iracema se coloca ao lado daqueles que vencerão: portugueses e seus aliados indígenas, personificados nos amigos Martim e Poti.

Esta identificação das tendências dos pitiguaras é alimentada por José de Alencar nas suas notas explicativas pelo recurso à bibliografia autorizada - ou seja, fidedigna -, que atestam a veracidade de sua ficção literária. Assim é que o autor fala que "em todas as crônicas" se fala que as tribos de Jacaúna e de Camarão (Poti) eram os habitantes do litoral, que auxiliaram a fundação do Ceará e que, portanto, eram os pitiguares. Para tanto, apela para a autoridade de Gabriel Soares, assim como para as *Memórias Diárias da Guerra Brasília do Conde de Pernambuco*, em 1834. Acrescenta: "Esta autoridade, além de contemporânea, é testemunhal, não pode ser recusada, especialmente quando se exprima tão positiva e intencionalmente a respeito de ponto duvidoso"⁽⁵⁹⁾.

Alencar invoca o depoimento daquele que "viu e ouviu" para autenticar a sua narrativa. Tudo é remontado a uma espécie de prova documental que identifica e dá reconhecimento ao texto. Ele fala de coisas que existiram e de personagens que viveram. Da mesma forma, argumenta com a força da tradição oral para situar o Ceará como a "pátria de Camarão", segundo depoimentos de gente do povo: "a

(59) Alencar, *ob. cit.*, p. 163.

tradição oral para é uma fonte importante da história, e às vezes a mais pura e verdadeira'⁶⁰).

A rigor, o texto literário se contextualiza e recompõe uma ambiência, mas Alencar parece exagerar com relação à sua lenda... Ele a quer poética, mas cercada de documentação irrefutável. Tem a ambição de compor, pela literatura, a narrativa mítica do surgimento do povo brasileiro, dotando-o mesmo de um referencial bíblico, com um casal original, marco ancestral da nacionalidade. Ortiz já ressalta esta inclinação de reconstruir a gênese nos moldes de um "mito das origens" na leitura de outra obra do romancista, *O guarani*⁽⁶¹⁾.

De qualquer forma, o casal fundador lá está, e é de registrar que Martim, segundo o relato de Alencar, "tem nas faces o branco das areias que bordam o mar, nos olhos o azul triste das águas profundas"⁽⁶²⁾.

Aos olhos de uma leitura feita a partir dos domínios de Clio, parece claro que o romancista busca dotar o guerreiro branco de uma ascendência goda, que remonta às bárbaras invasões da península ibérica, recompondo uma saga que se situa no âmbito da Idade Média - temporalidade que nos falta, na identidade nacional - e que se confirma na reconquista cristã contra os mouros.

A lenda/romance ficcional fez assim o guerreiro português de olhos azuis, que acentua o contraste "nórdico" em contato com o selvagem indiático do mundo tropical.

Numa outra dimensão, Martim é a cultura, Iracema a natureza selvagem, mas ela possui também noções de honra, de sentimento, de espírito elevado. Diríamos nós, numa leitura *ex-post*, ela é capaz até de maior elevação de espírito e retidão que o próprio Martim, mas esta reflexão não cabe neste texto...

Voltemos, do simbólico inscrito no romance, à busca da veracidade do texto ficcional empreendida pelo autor. Seja na recuperação da paisagem e na descrição dos meios, seja no vocabulário indígena e na apresentação dos seus costumes, há registros etnográficos e passagens de causar inveja a qualquer geógrafo, antropólogo ou

H *Ibidem*, p. 162.

⁽⁶¹⁾ Renato Ortiz, "O guarani: um mito de fundação da brasilidade", *Ciência e Cultura*, n. 40, 1988.

^(A2) Alencar, *ob. cit.*, p. 32.

filólogo. As notas do autor ao final da obra explicam, identificam e esclarecem: os tabajaras viviam no interior, na serra de Ibiapaba, e os pitiguares no litoral; os acidentes geográficos, as palavras tupis, os costumes indígenas são primorosamente explicados, não há expressão ou palavra que não encontre a sua decifração, verdadeira, autenticada pelo autor. Tudo, enfim, é dotado de veracidade, e mesmo a trama se desenvolve num "contexto acontecido". Assim, a descrição da batalha fala de aproximação dos "tapuias brancos" (os franceses) e seus aliados, em combates acontecidos.

Só o cerne do romance - o *love affair* da índia Iracema com o sedutor Martim - é criação do romancista. O resto - a paisagem, a ambiência, o vocabulário, os demais personagens - existiu, e o autor faz questão de identificá-lo e torná-lo reconhecível. Aves, animais, acidentes geográficos, localidades, termos indígenas para designar utensílios, costumes. O próprio ato de abandonar os trajes europeus, como Martim o faz, deixando-se pintar como os índios, ou de falar com as imagens lingüísticas usadas pelos aborígenes, assinala o autor, foi o que fez Martim Soares Moreno gozar da confiança dos aborígenes do Ceará. Tudo isto é, por assim dizer, "histórico"⁽⁶³⁾.

A própria forma de saudação - Tu vieste? - Eu vim. - Bem dito. - Alencar a recolhe de Jean de Léry, viajante francês que viu, ouviu e registrou suas impressões sobre os hábitos dos índios e a sua maneira de falar⁽⁶⁴⁾.

Mesmo incidentes que se aparentam como mágicos, fantásticos, sobrenaturais - o rugido das profundezas da terra, que Araquém provoca ao remover a pedra que tapava uma galeria subterrânea - Alencar faz questão de frisar que se trata de algo simples, motivado pelo ar encanado das profundezas da gruta: "o fato é, pois, natural; a aparência sim, é maravilhosa"⁽⁶⁵⁾.

Tratando-se de uma "lenda", não haveria porque quebrar a magia, mas o autor se esforça para dar a explicação racional do fenômeno. É justamente este aspecto de buscar as correspondências com o real que nos interessa resgatar, justamente em obra como essa, feita em uma linguagem poética posta em prosa.

⁽⁶³⁾ *Ibidem*, p. 165.

^(M) *Ibidem*, p. 165.

H *Ibidem*, p. 169.

Justificando a sua escolha do tema, Alencar disse ter tido a idéia de aproveitar as lendas e tradições do Ceará, colocando a presença feminina e do romance na vida de um personagem real⁽⁶⁶⁾. Desde cedo, Alencar dizia ser portador de um instinto que impelia sua imaginação para a temática indígena, mas entendia que eram muitas as barreiras que se colocavam na tradução da linguagem bárbara dos selvagens para a língua portuguesa. A poesia indigenista de sua época não conseguia verter com exatidão o universo mental dos índios, as imagens empregadas, seu modo de pensar, seu estilo de expressar-se. Para tanto, enfatiza o autor, é preciso conhecer a língua dos índios para conseguir expressar a sua poética particular e, com isso, chegar mais perto ao que chama uma literatura nacional⁽⁶⁷⁾. Como se vê, nosso romancista busca mais do que verossimilhança, quer aproximar-se, o mais possível, de uma verdade lingüística, que expresse a realidade das formas verbais e de pensamento dos índios. Sua meta é, pois, construir uma versão ficcional com foros de veracidade.

Este intento se torna tanto mais flagrante quando o autor rebate uma crítica, que duvida do alcance de uma flecha do índio Poti, que, do lado de um coqueiro, flechara "um pássaro nas águas do Mundaí". Rebate Alencar: "Se conhecessem a destreza dos selvagens nessa arma, veriam nisso um fato muito natural e até referido pelos cronistas" ⁽⁶⁸⁾.

Para estas críticas detalhistas - poderia a jandaia de Iracema vir do Ipu até a lagoa de Mecejana? - Alencar invoca testemunhas de autores de peso - Gabriel Soares, Laet - para atestar a veracidade de suas colocações no romance.

Recorrendo ao texto de Capistrano de Abreu e ao de José de Alencar, nossa intenção foi tentar resgatar como textos históricos comportam recursos ficcionais e textos literários cercam-se de estratégias documentais de veracidade.

A proposta é, pois, de pôr em diálogo discursos de natureza diversa- mas que guardam entre si aproximações, a tentar dizer que as fronteiras em parte se diluem quando entrecruzamos história e literatura.

^(M) *Ibidem*, p. 161.

⁽⁶⁷⁾ *Ibidem*, p. 178.

H *Ibidem*, pp. 204-205.

Estivemos, ao longo desta análise, recuperando a forma pela qual os discursos histórico e literário constroem a idéia de realidade.

Há uma reconfiguração temporal que se estabelece e que, mesmo tendo em vista o distanciamento entre "o que aconteceu" e "o que poderia ter acontecido", trabalha com o que se chama "efeito de real". Se o texto histórico busca produzir uma versão do passado convincente e próxima o mais possível do acontecido um dia, o texto literário não deixa de levar em conta esta aproximação. Embora a trama seja, em si, criação absoluta do autor, busca atingir este efeito de apresentar uma versão também plausível e convincente.