



ELIAS E ALENCAR - CONTRIBUIÇÕES EPISTEMOLÓGICAS SOBRE O CORPO

Luiz Eduardo Benini (SESC/SP), Marizabel Kowalski (UFV/DES)

RESUMO

Tratamos aqui do estético entre o “Belo”, o “Feio” e o “Selvagem” em Alencar e as cores e formas pontuais potencializadas pela surpresa da arte de Antoine Watteau de Elias, tanto nos ornamentos e adereços da exposição dos corpos vestidos, enfeitados, pintados, naturalmente desmistificados em seu pudor. Entretanto, ambos os autores mitificam na forma de literatura romântica a passagem do século XIX para o XX evidenciando a transformação dos cânones sociais da produção cultural.

Palavras-chave: epistemologia; conhecimento; corpo.

INTRODUÇÃO

Em 1712, Antoine Watteau pintou a primeira versão de *O Embarque para a Ilha de Citera*, como pré-requisito para ingressar na Academia Real em Paris. Em 1983, diante da tela, Norbert Elias (2005) discorre sobre o quadro e seus elementos com perspicácia e riqueza de detalhes que encontramos elos entre ele e José de Alencar nos romances de *O Guarani* (2003), *Iracema* (2001) e *Ubirajara* (2002). Alencar está em mediatriz com Antoine Watteau e Elias, ou seja, os romances alencarianos e indianistas são de meados do século XIX, apesar de ter retrocedido ao XVII. Na ambiguidade da tela – luminosidade e melancolia – e através dos diferentes tipos de recepção que Citera obteve ao longo do tempo, Elias via o prenúncio de uma mudança na configuração social europeia: o declínio da aristocracia e a ascensão da burguesia. Ensaio que reafirma o ponto de vista peculiar de Elias, expõe com clareza a mudança de mentalidade na Europa desde a Revolução Francesa até o final do século XIX, quando as utopias idealistas começaram a se transformar em medo e angústia. (HERMANN KORTE, 2005).

A questão principal de Elias, no ensaio *A peregrinação de Watteau à Ilha do Amor*, como ele mesmo chama “cânones sociais em antagonismo e transformação”, orienta para a pergunta sobre a passagem de uma ordem social para outra e descreve essa transição particularmente em indivíduos que refletem tanto o passado quanto a novidade. Logo no início do texto, lemos:

A mudança de estilo Barroco para o Rococó, do estilo Luís XIV para a Regência, é uma mudança na conformação das próprias classes sociais. O corte profundo operado entre as formas do século XVIII e as do XIX é a expressão de ascensão de uma nova classe social ao poder, a burguesia industrial. No lugar do gosto e do estilo de corte, aparecem o gosto e o estilo burguês-capitalista. (ELIAS, 2005, Apresentação).

Entretanto, Alencar, um intelectual de meados do século XIX, cujo governo de seu país encontra-se em transição, do Império à República, retrocede ao século XVII, com ideais

românticos na busca incessante por identidade, onde todas as atitudes e os humores despertados pela vida de corte como a pose e os gestos calculados, exigidos para serem valorizados pela sociedade, a gravidade heroica e pomposa ou a leveza graciosa dos personagens indianistas, tudo isso, era incorporado à natureza campestre e selvagem, na forma da descrição da paisagem, em forma de literatura. Já para Elias, nas mãos de pintores de corte, a natureza torna-se uma espécie de cenário nostálgico da vida cortesã, uma paisagem clássica de início, depois barroca e, finalmente rococó, em conformidade com o desenvolvimento da própria sociedade de corte. (ELIAS, 2001:233).

METODOLOGIA

A análise do discurso de Elias deixa tudo por conta da utopia coletiva, já na literatura comparada de Alencar representa pictoriamente a utopia literária. Em Elias (2005) o mito moderno à ilha do amor, ao gosto público que dispunha agora de mais tempo para as necessidades humanas, como as do amor e para os sonhos em torno dos romances, o ideal da vida simples. Possivelmente, o relato de Alencar e a descrição de Elias são responsáveis pelas ideias - de uma natureza selvagem e pura e o local de peregrinação utópica respectivamente, em vez de duas realidades distintas - a imagem única de um local simbólico de nacionalismo, de um fictício santuário natural e romântico, se tornando desejo de conquista da utopia secular, ligando a antiguidade remota ao nosso tempo.

RESULTADOS

Tanto o quadro de Watteau quanto os romances indianistas de Alencar são a prova dessa continuidade e, ao mesmo tempo, da transformação – a crua realidade torna-se uma imagem maravilhosa e relativamente suave. Toda teatralidade, porém, está ausente. As figuras graciosas movimentam-se à vontade. Alencar e Elias descrevem uma realidade surreal. Ambos conferem um caráter de inquietude à composição literária e artística, respectivamente ideológica.

Em Alencar:

A vegetação nessas paragens ostentava outrora todo o seu luxo e vigor; florestas virgens se estendiam ao longo das margens do rio, que sorria no meio das arcarias de verdura e dos capitéis formados pelos leques das palmeiras. Tudo era grande e pomposo no cenário que a natureza, sublime artista tinha decorado para os dramas majestosos dos elementos Uma coisa vaga e indecisa que devia parecer-se com o primeiro broto d'Ó Guarani ou de Iracema flutuava-me na fantasia. (ALENCAR, EPÍLOGO DO O GUARANI, 2003).

Na interpretação de Watteau por Elias;

E, em contraste com a tranqüilidade do antigo jardim com as copas verde-escuras das árvores e sua doce serenidade, a surda movimentação do cortejo dos amantes torna-se ainda mais intensa à medida que aqui, nessa claridade, os contornos de algo desconhecido, que não se deixa conhecer, perfis de construções que, precisamente por reluzirem como sombras através da névoa clara e radiosa, provoca um ligeiro arrepio, como sinal de perigo.(ELIAS,2005: 21).

Alencar mostra a mesma gravidade, algo impenetrável e resignado, ao lado da alegria ruidosa e da intensa aflição como na tela de Watteau que na Academia Real de Paris chegaram a nomeá-la de “*Uma festa Galante*”. Se colocarmos lado a lado as projeções de nossas próprias interpretações da tela de Watteau, pode parecer estranho que o quadro não tenha sido pintado em cores vivas e brilhantes de uma festa galante, nem com os sinais inconfundíveis da alegria antecipada pela festa do amor a vista. Por isso, Elias sugere uma hipótese “de que o quadro não deveria ser entendido como uma partida para a ilha do amor e sim, ao contrário, como uma partida da ilha do amor”, remetendo a imagem a um acontecimento não definido e específico, entre os muitos eventos da época. Assim como a literatura de Alencar, o quadro de Watteau abriu espaço para um amplo espectro de sensações, podia ou pode, de acordo com o gosto da época, servir como motivo de sentimentos trágicos, de nostalgia lírica, assim como de alegria e escárnio.

Ao mesmo tempo, o título “*Uma Festa Galante*” dado ao quadro indica, mais uma vez, o quanto a contenção de Watteau na expressão dos sentimentos, a esquiva de grandes gestos e cores, exceto o pôr-do-sol, e a correspondente discricção da atmosfera essencial da obra permitem que o espectador projete suas próprias sensações, seus próprios desejos e sonhos, e que veja na tela aquilo que, antecipadamente, esperava ver.

Não deixamos de afirmar que *Iracema* é uma lenda inventada por Alencar no final do século XIX, e que este ajusta uma maneira singular de expressar os sentimentos e emoções, como vemos – “o perfume selvagem que derrama sobre as paixões do homem a alma da mulher”. O autor elenca fatos históricos e nomes verídicos da história do Brasil e constrói o perfil masculino de Martim, com uma certa vontade de lhe dar veracidade. Quanto a *Iracema* lhe acresce um lado feminino de fantasias e sonhos de um homem encontrar no interior da selva um encanto de mulher. E por fim, a prole – é o nascimento do filho que devolve a Martim o amor pela companheira, o homem, o sacrifício que por ele fazia a mulher ainda e sempre apaixonada. Mulheres apaixonadas homens nem tanto – como o continente vista enquanto natureza, é feminino, será a volubilidade masculina o que lhe dará a marca futura, a que a fertilidade inicial servirá, simplesmente, de sustento e sustentáculo – assim, a história nasce em Martim Soares Moreno e seu Filho, o primeiro cearense, vive e procria. Iracema, a nativa, a mãe, morta é enterrada e somente sobrevive como lenda.

Já no Prefácio de *Ubirajara*, Alencar critica severamente os missionários e aventureiros, que nos forneceram as informações que tínhamos e temos hoje sobre o indígena, e que “se achavam de acordo nesse ponto, de figurarem os selvagens como feras humanas”. Antes mesmo do aparecimento da etnologia como ciência, Alencar nos dá uma lição precisa de compreensão de uma civilização não ocidental. Pensando assim, temos de convir que Oswald de Andrade foi severo demais com ele em algumas passagens de seus Manifestos dos anos 20 (pouco sei a este respeito, mas os dois não tinham uma opinião congruente). Alencar, no radicalismo final de *Ubirajara*, prenuncia já a técnica de composição dos textos da poesia *Pau-Brasil*, pelo mesmo tipo

de apropriação crítica dos textos escritos por europeus sobre os primórdios do Brasil. Assim, é que *Ubirajara*, ao mesmo tempo, que se apresenta como um texto propriamente literário, se afirma ainda como leitura crítica de todos esses textos que, desde a descoberta, vêm tentando configurar, legítima ou ilegitimamente, a terra, sua gente, seus hábitos, e as investidas colonizadoras dos portugueses. No afã de reabilitar a cultura indígena, apagada de maneira sintomática desde o texto da *Carta de Caminha*, Alencar apresenta em *Ubirajara* uma apreciação constante das ideais dos cronistas e missionários, pois era chegado o momento em que seria “*indispensável escoimar o fato dos comentários de que vem acompanhado, para fazer uma idéia exata dos costumes e índole dos selvagens*”. Desta maneira, chegamos à segunda forma de confronto textual que desde o início, tornou-se capital, tentarmos situar Alencar dentro de um grupo que pretende desrecalcar os valores culturais indígenas que se encontravam camuflados, escondidos nos textos escritos por estrangeiros.

CONCLUSÕES

Encontramos aqui, talvez pela primeira vez em forma literária, uma experiência fundamental que aflora, em numerosas variantes, como um *leitmotiv* na literatura do século XIX e XX, e cuja urgência literária reflete abertamente uma dificuldade insuperável dos homens na grande sociedade. Existem algumas sociedades cujas estruturas de poder, de certo modo, tornam obrigatória uma mentalidade idealista-otimista nos produtores de arte, literatura e de cultura. Nesses casos, estudados aqui, o tratamento explícito de aspectos da realidade natural e social, que contrariam o ideal apresentado como real é percebido como perigoso para a ordem científica. Acordada com Elias, ele afirma que por razões das relações de poder nas sociedades estatais industrializadas dos séculos XIX e XX – com muitos contratemplos e rupturas – permitiu a descoberta e a introdução, na discussão pública, de aspectos da existência humana que contradizem tanto o ideal tradicional quanto os desejos reais das pessoas. Em todo caso, o conflito entre ideal e realidade ou, ainda, a lamentação pelo sonho perdido ou, ainda mais simplesmente, pelo lado indesejável da existência humana tornou-se, em conformidade com isto, um dos temas permanentes da corrente discussão literária, artística e, em parte, também, filosófica. (ELIAS, 2005:46-47).

Ainda para este autor, pode-se dizer que, no decorrer de um conflito longo e muitas vezes exasperado, produtos culturais que obedecem à trindade tradicional do bom, do belo e do verdadeiro, costumeiramente associado a um tom otimista, perderam sua supremacia sem, no entanto, desaparecer. Produtos culturais que representavam abertamente a disputa, o conflito e todos os múltiplos e recalcados aspectos da realidade humana; anteriormente considerados tabus; passavam agora, à revelia de si mesmos, a imperar, com frequência, associados a um pronunciado pessimista (ELIAS, 2005:47).

O feio, o falso, o mau e o selvagem do mundo tornaram-se, então, matéria prima da “boa literatura”, das *belles lettres* e, mesmo, da boa poesia, como as de Alencar. Ao mesmo tempo,

torna-se clara a mudança nas relações de poder entre escritores e público. Nessa fase do desenvolvimento da sociedade anunciava a passagem para uma nova mentalidade, uma mudança na estrutura da personalidade social, era a transformação do cânone social da produção cultural que agora entrava na ordem do dia.

Talvez seja exagerado compreender que se dispõem esses sinais bem definidos em uma visão de fantasia que, para o espírito da época, estava longe do convencional e, são tudo, menos inequívocos. Para Elias, talvez a *Peregrinação de Watteau à ilha do amor* deva sua singular força de atração justamente à arte com que Antoine Watteau fornece ao olhar do espectador sinais inequívocos, no estilo de sua época, daquilo que pode ser visto no quadro, assim como Leonardo Da Vinci, que, deliberadamente ou não, com seu retrato da Mona Lisa, apresenta, de um lado, uma figura de contornos bem definidos e, de outro, uma atmosfera absolutamente difusa, deixando ao espectador espaço para sua própria fantasia. Watteau associa na criação do quadro, a representação de pessoas facilmente reconhecíveis a um ambiente não tão facilmente compreensível que, por seu sentido, acaba também afetando o estado de espírito das pessoas. De fato, pertencem às características particulares do quadro suas diferentes interpretações ao longo do tempo e, em sentido mais amplo, também a transformação das atmosferas que se ligam ao que está representado. (ELIAS,2005:23).

A mudança na atmosfera dominante das belas para as terríveis utopias, do ideal para o pesadelo, certamente não se realizou de uma só vez. Trata-se de um processo que se consolidou apenas no século XX. Entretanto, ela nos mostra com clareza o quão radicalmente mudou a norma do gosto. Não é impensável que, mesmo em épocas pregressas, indivíduos sentissem nojo de seus desejos e de seus corpos. Mas se esse tipo de sensação existiu, raramente era considerada um tema apropriado para um poema. Em todo caso, em livros de penitência e devoção de épocas anteriores ressoam, ocasionalmente, esses motivos. Contudo, um homem grita sua miséria ao mundo na forma de um poema muito habilmente trabalhado, que talvez não esteja entre os melhores do poeta, mas que exatamente por isso, fala aos homens, expõe a miséria de um homem. Trata-se , em outras palavras, de uma ampliação do espaço de identificação humana. Estamos falando de Baudelaire (citado por Elias), que teve conhecimento do quadro de *Citera* e para sua interpretação escreve “*As Flores do Mal*” cuja norma dominante encontra-se na expressão da *Peregrinação de Watteau à Ilha do Amor*. (ELIAS, 2005:52).

Vejamos o que pode ser destacado em Alencar, sob este ponto de vista – o da religiosidade. A lenda de Iracema além de romanesca possui um certo caráter religioso e espiritual. Como os nativos se dividem em tribos distintas e dentro da mesma tribo existem convicções opostas, não há unicidade – os tabajaras aliados dos franceses em guerra com os portugueses e os pitiguaras que acolhem Poti à frente dos portugueses. Entretanto, os traços de Iracema são femininos e selvagens:

Iracema, a virgem dos lábios de mel, que tinha os cabelos mais negros que a asa da graúna e mais longos que o talhe de palmeira. O favo da jati (abelha) não era tão doce como seu sorriso, nem a baunilha recendia no bosque como seu hálito

perfumado. Mais rápida que a ema selvagem, a morena virgem corria o sertão e as matas do Ipú (Ceará), onde campeava sua guerreira tribo da grande nação tabajara. O pé grácil e nu, mal roçando, alisava apenas a verde pelúcia que vestia a terra com as primeiras águas. Um dia, ao pino do sol, ela repousava em um claro da floresta. Banhava-lhe o corpo a sombra da oiticica, mais fresca do que o orvalho da noite. Os ramos da acácia silvestre esparziam flores sobre os úmidos cabelos. Escondidos na folhagem os pássaros ameigavam o canto. (ALENCAR,2001:16).

Acima disto é fecunda, espontânea, é ingênua e não cristã, mas é virgem e dócil. Ela representa a passividade e a paixão por se encontrar no meio do mato ela é emoção e espiritualidade por formas tão belas e filha do Pajé, protetora do bosque onde se encontra o licor secreto dos sonhos dos índios, o vinho do Tupã e, por fim, apaixona-se pelo invasor. Ao parir o filho morre somente ela – mulher sagrada - protagonista heroína da tragédia barroca. Alencar usufrui conceitos e pré-conceitos da época. Iracema e Martin encarnam o “proibido” – ela traiu a tribo e fugiu com o colonizador-conquistador, ele por cometer o “pecado” de unir-se a uma selvagem não cristã – não resistiu à tentação dos encantamentos de mulher. O espírito que gesta a matéria que se alça aos céus desde que o culto mariano se apossou dos cristãos, o paradoxo fundante da mulher. Iracema detendo os segredos, o sacerdócio, faz com que o português, conquistando-a, tome-a a alma para ater-se aos homens. Para apossar-se da terra era preciso primeiro alcançar a alma através da conquista – porque não uma mulher especial – bela, selvagem e sagrada. Alencar passa esta intenção desde início do romance e a morte não é apenas de Iracema, é a de seu povo, a de sua identidade. De todo modo, para essas dores desiguais a saída está na morte do elo mais fraco. Iracema não pode suportar a situação de constituir-se como elemento terminal de sua tribo – ou seja - sua personagem está fadada à longa posteridade.

ELIAS AND ALENCAR - EPISTEMOLOGICAL CONTRIBUTIONS TO BODY CONCEPTIONS

ABSTRACT

We treat aesthetic here between the "beautiful", the "Ugly" and the "wild" in Alencar and colors and forms on time potentiated by the surprise of the art of Antoine Watteau of Elias, both in ornaments and dresses bodies display props, embellished, painted, naturally Demystified in its modesty. However, both authors mitificam in the form of romantic literature the passage from the 19th century to the 20TH CENTURY showing the transformation of the social canons of cultural production.

Keywords: epistemology; knowledge; body.

REFERÊNCIAS

ALENCAR, José de. **O Guarani**. São Paulo: Ed. Ática, 2003.

ALENCAR, José de. **Iracema**. São Paulo: Ed. Ática, 2002.

ALENCAR, José de. **Ubirajara**. São Paulo: Ed. Ática, 2001.

ELIAS, Norbert. **A Peregrinação de Watteau à Ilha do Amor**. RJ: Jorge Zahar, 2005.

ELIAS, Norbert. **A Sociedade De Corte**. RJ: Jorge Zahar, 2001.