

historia: fronteiras



Vol. II

Eunice Nodari
Joana Maria Pedro
Zilda M. Gricoli Iokoi
(organizadoras)

Volume II



História: Fronteiras

XX Simpósio Nacional da ANPUH

Florianópolis-SC

Julho de 1999

ANPUH

Humanitas
FFLCH/USP

1999

FRONTEIRAS DA FICÇÃO: DIÁLOGOS DA HISTÓRIA COM A LITERATURA

Sandra Jatahy Pesavento
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

ficção. [Do lat. fictione.] s.f. 1. Ato ou efeito de fingir; simulação; fingimento. 2. Coisa imaginária; fantasia, invenção, criação¹.

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. Há um traço que individualiza os domínios de nossa musa: ela trata daquilo que aconteceu. Logo, a história se identifica com o real e, por extensão, com a verdade do 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.

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...

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. O texto histórico comporta a ficção, desde que o tomemos na sua acepção de escolha, seleção, recorte, montagem, atividades que se articulam à capacidade da imaginação criadora de construir o passado e representá-lo. 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 de se 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.

A história é controlada ainda pela relação que o historiador-narrador estabeleceu com o seu objeto – o tal real acontecido – e que se torna 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, numa temporalidade já transcorrida e inatingível.

Ficção controlada, porque a História aspira a 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 apóie num desejável e íntimo nível de aproximação com o real.

Se, como diz Paul Veyne², 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.

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 possíveis³.

Mas esta reconstrução organizada de uma temporalidade envolve questões delicadas: trata-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?

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 ou do romancista – 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, que se viabiliza segundo distintas hierarquias de verdade.

Chamemos a isso níveis de aproximação com o real, que marcam compromissos de maior atrelamento às evidências da época, vindas até nós pelos seus traços e marcas (caso da história), ou que então deixam margem a um maior vôo 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 – Capistrano de Abreu – e cruzar a leitura de sua obra com a do não menos consagrado José de Alencar, procurando observar, na ficção literária, o quanto de verdade – ou de forma de aproximação com o real – é portadora sua obra.

Esta leitura nos permitirá adentrar nos caminhos delicados das fronteiras do conhecimento, pois ambos os autores trabalham com a identidade nacional.

Capistrano promovera, em 1906, a terceira edição da obra de Varnhagen, *História Geral do Brasil*, enriquecendo-a com notas e comentários. No ano seguinte, publicou *Capítulos da História Colonial*, onde propunha a apresentar uma síntese para a melhor compreensão do Brasil⁴.

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”⁵.

Parece claro que pretendia ultrapassar a versão oficial do Visconde do Porto Seguro e escrever uma obra de interpretação ou ensaio, mas que sintetizasse não só a história nacional, mas toda a sua carreira de historiador. Ou seja, Capistrano se atribui o direito (tal como Tucídides) de 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. Capistrano constrói sua narrativa, apóia-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 Honório que Capistrano queria “ensinar simplesmente o segredo do Brasil aos brasileiros”⁶. Segredo do qual, ele, iniciado, tinha a chave e a resposta, que repassava ao leitor.

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.

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 narrativa⁷.

Ou seja, o índio dá entrada à cena ao lado da natureza. O índio, no caso, não é cultura, é desdobramento e continuidade do meio. Não que esta exerça sobre ele a influência fatal de determinismo geográfico, caro à geração de Capistrano, pois nosso autor atenua estes condicionantes. Por um lado, ele diz que os índios tinham os sentidos mais apurados e intensidade de observação da natureza inconcebível para o homem civilizado⁸, o que permite uma continuidade do personagem com a terra. Por outro, estabelecendo o parâmetro com o português, elemento identificado da cultura, Capistrano assinala nos indígenas a ausência de cooperação e a incapacidade de ação inteligente conjunta⁹. Para ele, os fatores antropogeográficos – meio, diversidade de raças com biotipos e caracteres diferentes – explicam, mas não condenam.

Que medidas seriam possíveis, diante do calor reinante, a população exígua, a estrangeiridade da cultura lusa frente aos índios e negros? O historiador se faz perguntas que são antecipatórias de sua conclusão e que buscam cativar o leitor para os seus argumentos e para a aceitação de sua versão do processo histórico.

A mestiçagem foi o elemento central que havia de unir na nova terra parceiros tão díspares¹⁰. 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 autor sobre a opinião dos silvícolas sobre os colonizadores portugueses. Mas a miscigenação, traço distintivo dos brasileiros, não dissolve uma distinção de berço, que se perpetua, face às “três raças irredutíveis”, oriundas cada qual de continente diverso, numa força dissolvente e centrífuga que impedia a solidariedade mesmo entre os mestiços.

A unidade do povo e a noção de auto-estima só iriam surgir com a luta contra o holandês e o enriquecimento propiciado pela mineração. Uma revolução psicológica operava-se, e Capistrano persegue, nas ações dos homens, as suas motivações e as sensibilidades que elas encerram.

A situação se inverte, e quem se considera superior ao luso é agora o “brasileiro”, num sentimento que explode em conflitos contra os “reinóis”. 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.

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 particular”¹¹.

Ao buscar o segredo do Brasil – sua alma e caráter –, Capistrano envereda por outros caminhos que levam em conta processos até então desprezados da história brasileira (bandeiras, criação de gado, mineração, abertura de estradas).

A apreciação de José Honório Rodrigues sobre Capistrano é extremamente atual:

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 materiais¹².

O resgate das emoções, das formas de sentir, das atitudes que se deram numa temporalidade passada só são resgatáveis pela versão e julgamento do historiador, que faz uso do seu cabedal de conhecimentos para construir uma representação, *ex-post*, de representações passadas. Mais do que isso, nosso historiador tem dúvidas.

Falando sobre o descobrimento, Capistrano aventa hipóteses e coloca incertezas sobre a viagem de Cabral, tanto as suas sobre a interpretação do fato, quanto nas possíveis dúvidas dos protagonistas históricos que teriam se cruzado naquela época¹³.

O historiador povoa sua fala de considerações do tipo “de certo nada se sabe”¹⁴ e muitos “talvez”. Faz suposições, inferências, imaginando, por exemplo, que os portugueses pouca resis-

tência haviam de encontrar com as mulheres índias, diante dos inevitáveis avanços amorosos...¹⁵

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

Outras vezes, a frase assume um ritmo poético – “ilhas do Cabo Verde, verde dentro da zona tórrida”¹⁶ – ou trágico – “os alicerces assentaram sobre sangue”¹⁷, ou então buscam-se adjetivos para qualificar os personagens da trama, que são ora “ávidos”, “lacrimosos”, de “boa vontade”, “corajosos” ou “cruéis”.

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!¹⁸ Estabelece suas dúvidas e procura compartilhá-las com o leitor: no caso das bandeiras, face aos horrores praticados por estes homens com os índios, compeça considerar que alargaram o território brasileiro¹⁹?

O historiador expõe, argumenta e se vale da dedução ou intuição para explicar o processo, do qual ele é também juiz e até filósofo...

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”²⁰. 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”²¹, antecipa Capistrano... Ele, o historiador, sabe o fim da história e vai revelá-lo ao leitor na hora certa. Há uma estratégia

de engajamento do leitor no texto, para que compartilhe das opiniões e juízos do historiador.

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”, e sobre a atuação de Vieira com os índios, o autor se pergunta: “por que narrar esta história?”²²

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. Outras vezes são os fatores do acaso, do inesperado que intervêm na trama da história e que conduzem a resultados não previstos, como quando fala que, “por uma felicidade nunca mais repetida entre os nossos”²³, foram os luso-brasileiros socorridos com auxílio d’além mar pela costa espanhola, quando do sítio da Bahia pelos holandeses, em 1624-1625.

Ao fim da leitura de sua obra, Capistrano convence. Sua versão/interpretação da história se coloca com 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 ao romance *Iracema*, de José de Alencar.

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 brasileiro²⁴.

Comentando a obra em 1866, Machado de Assis diz que, apesar do valor histórico de alguns personagens da trama, como Martim Soares Moreno ou Felipe Camarão (Poti) das guerras holandesas, “a maior soma de interesse concentra-se na deliciosa filha de Araquém”²⁵, 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”²⁶.

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”.

Nas notas do autor à primeira edição de sua obra registra-se a historicidade do personagem Martim²⁷. Ele viera do Rio Grande do Norte ao Ceará e se ligará por amizade com Jacaúna e seu irmão Poti, índios da nação pitiguar, habitantes do litoral e aliados dos portugueses. 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 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 coloca-se ao lado daqueles que vencerão: portugueses e seus aliados indígenas, personificados nos amigos Martim e Poti.

Na busca da veracidade para a sua ficção literária, Alencar apela tanto para as “crônicas” quanto para a autoridade de auto-

res e obras de caráter histórico e testemunhos daqueles que “viram” e “ouviram”. 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 os fatos e personagens, apoiando-se em depoimentos de gente do povo: “a tradição oral para é uma fonte importante da história, e às vezes a mais pura e verdadeira”²⁸.

A rigor, o texto literário se contextualiza e recompõe um ambiente, 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 ressaltava esta inclinação de reconstruir a gênese nos moldes de um “mito das origens” na leitura de outra obra do romancista, *O guarani*²⁹.

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”³⁰. 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. 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. 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”.

Só o cerne do romance – o *love affair* da índia Iracema com o sedutor Martim, encontro da natureza com a cultura – é criação do romancista. O resto – a paisagem, a ambiência, o vocabulário, os demais personagens – existiu, e o autor faz questão de identificá-los e torná-los reconhecíveis. 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”³¹.

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 índios³². 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 se expressar. 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 nacional³³. Como se vê, nosso romancista busca mais do que verossimilhança, quer se aproximar, 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 torna-se 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”³⁴.

Para estas críticas detalhistas – poderia a jandaia de Iracema vir do Ipu até a lagoa de Mecejana? – Alencar invoca teste-

munhas 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.

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.

NOTAS

¹HOLANDA, Aurélio Buarque de. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. 2ª ed.ver.aum., Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1996, p. 774.

²VEYNE, Paul. *Comment on écrit l'histoire*. Paris, Seuil, 1978, p. 10.

³PROST, Antonie. “Histoire, vérités, méthodes: des structures argumentatives de l'histoire”. In *Le Débat*, Paris, Gallimard, n° 92, nov.-déc. 1996, p. 131.

⁴RODRIGUES, José Honório. Prefácio. In Abreu, Capistrano de. *Capítulos da História Colonial*. 6ªed., Rio de Janeiro, Civilização Brasileira/INL, 1976, p.XI.

⁵*Idem*.

⁶*Idem*, p. XXXII.

⁷*Idem*, p. 10.

⁸*Idem*, p. 11.

⁹*Idem*, p. 12.

¹⁰*Idem*, p. 213.

¹¹*Idem.*

¹²*Idem*, p. XII.

¹³*Idem*, p. 25.

¹⁴*Idem*, p. 26.

¹⁵*Idem*, p. 28.

¹⁶*Idem*, p. 20.

¹⁷*Idem*, p. 116.

¹⁸*Idem*, p. 90.

¹⁹*Idem*, p. 103.

²⁰*Idem*, p. 80.

²¹*Idem.*

²²*Idem*, p. 116.

²³*Idem*, p. 78.

²⁴PEIXOTO, Afrânio. "Nota da editora". In Alencar, José de. *Iracema*. 4ª ed., Rio de Janeiro, José Olympio, 1957, p. 09.

²⁵ALENCAR. *op.cit.*, p. 18.

²⁶ABREU. *op.cit.*, p. 61.

²⁷ALENCAR. *op.cit.*, p. 161.

²⁸*Idem*, p. 162.

²⁹ORTIZ, Renato. "O guarani: um mito de fundação da brasilidade". In *Ciência e Cultura*, nº 40, 1988.

³⁰ALENCAR. *op.cit.*, p. 32.

³¹*Idem*, p. 165.

³²*Idem.*

³³*Idem*, p. 178.

³⁴*Idem*, pp. 204-205.