

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO – PUC-SP

Flávia da Silva

**Análise do discurso poético mítico
da personagem Iracema de José de Alencar**

**PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS
EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA**

SÃO PAULO

2009

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO – PUC-SP

Flávia da Silva

**Análise do discurso poético mítico
da personagem Iracema de José de Alencar**

**PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS
EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA**

SÃO PAULO

2009

FLÁVIA DA SILVA

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Literatura e Crítica Literária sob a orientação do Prof^a. Dra. Edilene Matos

São Paulo

2009

Banca Examinadora:

.....
Edilene Dias Matos

.....
Maria Aparecida Junqueira

.....
Cilaine Alvez Cunha

Agradecimentos

Agradeço a todos que contribuíram de uma forma ou de outra para desenvolvimento desta pesquisa:

À minha orientadora Dra. Edilene Dias Matos, pela idéia do projeto, por suas recomendações e pela credibilidade concedida.

À Dra. Maria Aparecida Junqueira, pelas observações necessárias no exame de qualificação e na defesa

À Cilaine Alves Cunha, pelas observações na defesa.

Agradeço primeiramente à Deus.
À minha mãe, pela cumplicidade nos momentos difíceis
À minha Irmã, minha melhor amiga e companheira.
À minha leal e sincera amiga Profª Ms. Marisa dos Santos Dias,
que me fez acreditar nesse ideal.
E ainda a meu grande amigo e conselheiro Prof. Ms. Fernando Simplicio dos Santos.

RESUMO

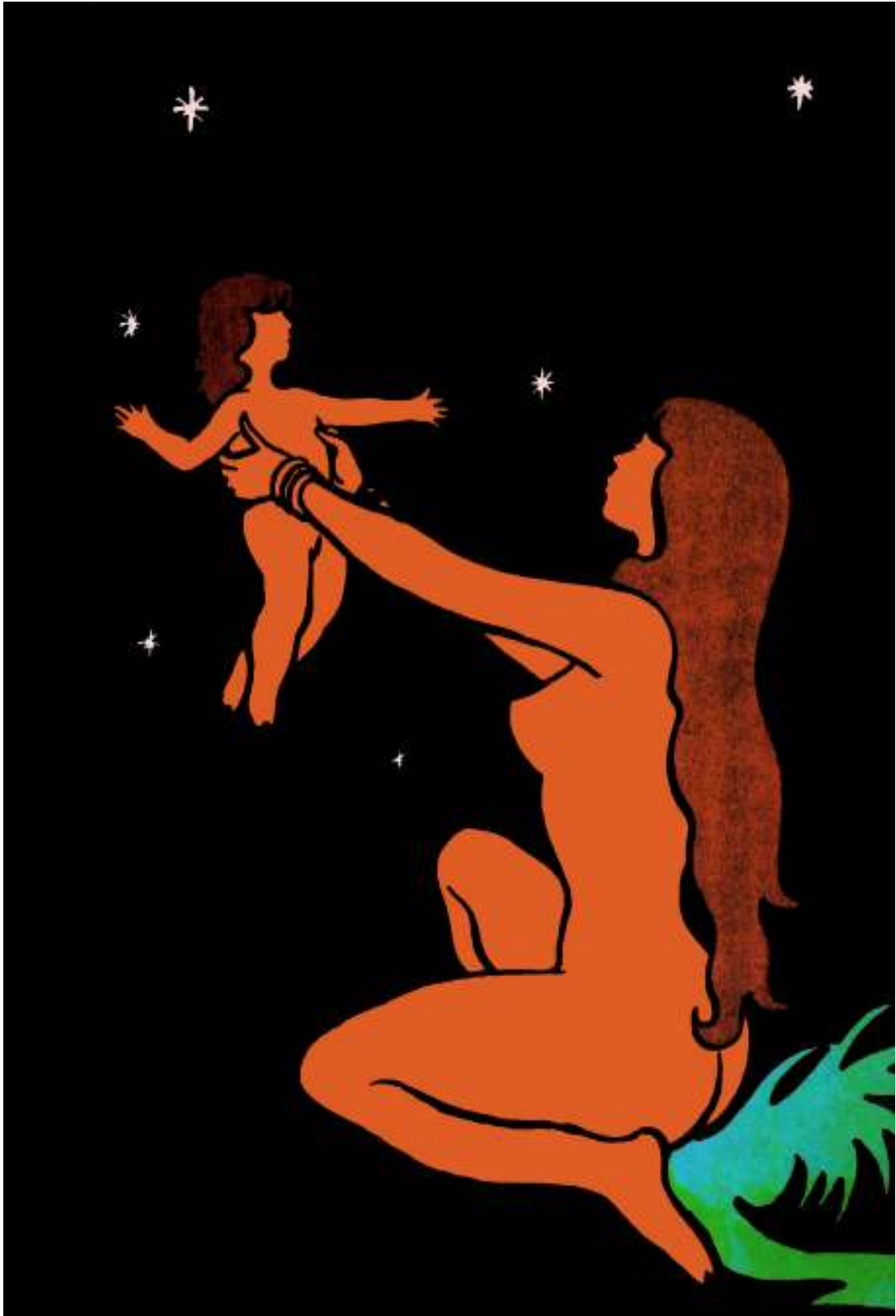
Esta dissertação propõe investigar os graus de poeticidade na construção do mito de Iracema, presentes no romance homônimo (1865), de José de Alencar (1829 -1877), quer com relação à linguagem, quer com relação ao diálogo memória coletiva/imaginação e à criação figurativa de imagens da personagem — que vêm sendo representadas através do tempo em outras fontes impressas ou pictóricas. Nesse sentido, a análise foi composta a partir do específico universo de imagens, de capas de livros, xilogravuras, considerando a visão do período romântico, época em que o romance *Iracema* foi publicado. Foram apresentados e analisados, ainda, monumentos edificadas em homenagem à já lendária personagem e ao lugar de onde ela teve origem: Ceará. Buscamos respaldo em alguns conceitos que tratam do caráter mitológico da personagem, para, em seguida, estabelecer ligações com a mítica-Iracema, personagem-tema desse estudo. Para tanto, foram evidenciadas suas qualidades de figura “sacralizada” e inscrita num quadro referencial de certas potencialidades: exaltação da nacionalidade, arquétipo da *terra mater*, mito fundador. Portanto, a obra, a nosso ver, consiste, assim, na problematização de uma leitura como mito poético fundador de um novo discurso literário, inovador no âmbito do romance brasileiro do século XIX. Sob tal perspectiva, analisamos e descrevemos a personagem Iracema no idílico amoroso, a partir de sua raiz etimológica (de seu nome — lábios de mel, de *ira*, na língua tupi, ou reverberação de América) e até deduções possíveis com matriz do Novo Mundo. Trata-se da mãe de Moacir — filho da selva invadida pelo colonizador, representado pelo branco Martin. Ele, Moacir, filho mestiço, sobrevivente e primeiro elemento de uma nova raça. Jogo de tensão entre o sujeito lírico e um Eros humanizado, essa lenda, acentuada pela elaboração ficcional, é tecida em torno de singular personagem, uma “mulher de papel”, imagem de fecundidade, que representa o interior, ou seja, a serra (terra, portanto) em diálogo tensional com o europeu Martin, guerreiro de outro espaço — o mar —, aquele que vai-e-volta, viajante, que não se fixa em definitivo. Sendo considerada como jogo de tensão entre Eros e Tânatos, essa narrativa exhibe uma Iracema que morre para dar vida; que morre para se tornar mito. Ela representa a terra — América — pela qual sofrera a condenação. Assim, o filho de Iracema e de Martin representa o resultado desse movimento de transformação, mais pontualmente o da miscigenação. Com efeito, por meio de uma minuciosa investigação das características literárias da época, com esse romance, José de Alencar revela sua proposta civilizatória: representação do nacionalismo romântico; inserção do diálogo memória/imaginação e interação do autor-leitor.

Abstract

This dissertation proposes to analyze the degrees of poeticity constant in the construction of the myth of Iracema in the homonymous novel of 1865, taking into account its relation with the language, the memory/imagination dialogue and the figurative creation of the character's image. The analytic path was built parting from the specific universe of book covers and xylographs, considering the romantic period's vision, when the novel Iracema by Jose de Alencar, was written and published. Monuments, built in tribute to the legendary character and its place of origin: Ceara, were also presented and analysed. Hence, we looked for support in some concepts that address the mythological character of our protagonist, to then, immediately establish links with Iracema-the myth, the theme-character of this study. To do this, her qualities as a "sacralized" figure depicted in a painting will be referred to, in order to give evidence to certain potentials; the glorification of the nationality, the terra mater archetype, the founding myth. Alencar deliberately projected this novel to reveal its civilizational proposition: representation of romantic nationalism; insertion of memory/imagination dialogue; author-reader interaction. Having this in mind, he analyzed and described the character Iracema within an amorous, idyllic prism, parting from its etymologic root (the name – ira meaning lips of honey in the Tupi language, or reverberation of America) all the way to possible deductions with the New World matrix– Moacir's mother – son of the wild one invaded by the colonizer, represented by the white man Martin. Moacir, half-breed son, survivor and first element of a new race. A game of tension between the lyric subject and the humanized Eros, this legend, now a fiction, is woven around a single character, a "paper woman", the image of fertility, that represents the interior, that is, the mountains, (therefore, land) in a dialogue with Martin, a warrior from another space – the sea – he that comes and goes, a traveler that does not fix himself anywhere. Also a game of tension between Eros and Thanatos, this narrative portrays an Iracema who dies to give life, who dies to become a myth. She represents the land – America – for which she suffered condemnation; the son represents the result of this movement of transformation, to be more exact, miscigenation. The work, in our view, problematizes the reading that is a poetic founder myth of a new literary and poetic discourse, innovative in the sphere of the brazilian XIXth century novel.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	11
1.INTRODUÇÃO: o discurso poético e inovador de José de Alencar.....	13
1.1 Arquitetura alencariana: estratégia lúdica criativa: por uma língua brasileira.....	24
2. A TRADUÇÃO DE UM MITO ROMÂNTICO	45
3. “IRACEMAS”: IMAGENS COMO LEITURA DE TEXTO.....	61
3.1. Iracema em tradução plástica	73
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	101
BILBIOGRAFIA.....	103



Iracema

(1956)

Iracema, eu nunca mais eu te vi.
Iracema, meu grande amor, foi embora...
Chorei, eu chorei de dor porque
Iracema, meu grande amô foi você.

Iracema, eu sempre dizia
Cuidado ao travessar essas rua...
Eu falava, mas você não me escutava não
Iracema você travesso contramão.

E hoje ela vive lá no céu,
E ela vive bem juntinho de Nosso Sinhô...
De lembrança eu guardo somente suas meias
e seus sapatos...
Iracema, eu perdi o seu retrato...

Iracema, fartava vinte dias pro nosso
Casamento, que nós ia se casá...
Você travessô a São João, veio um carro te pega e
Te pincha no chão... Você foi pra assistência.
O chofê não teve culpa Iracema,

Paciência Iracema... paciência...

E hoje ela vive lá no céu,
E ela vive bem juntinho de Nosso Sinhô...
De lembrança eu guardo somente suas meias
E seus sapatos...
Iracema, eu perdi o seu retrato...

Adoniran Barbosa

APRESENTAÇÃO

José Martiniano de Alencar nasce em Mecejana, perto de Fortaleza, Ceará, no dia 1º. de maio de 1829. A tuberculose lhe roubou a vida aos 48 anos. Teve uma existência curta, sobrecarregada de compromissos e de uma produção considerável, com 40 títulos, entre romances e peças teatrais, além de ter deixado uma marca própria no jornalismo carioca e na consciência nacional e política.

Quando publicou *O Guarani* (1857) em folhetim, levou para as ruas um público entusiasmado na leitura dos próximos exemplares que publicava no *Diário do Rio de Janeiro*. Os leitores da época ansiavam por acompanhar a história de Ceci e Peri que superou a recepção de *Cinco Minutos* (1856), romance de estréia que Alencar publicara também em folhetim.

Depois de *O Guarani* e antes de *Iracema* (1865), vieram os romances urbanos e peças teatrais. Alguns tiveram boa repercussão, outros foram ignorados, mas nenhum teve importância tão laboriosa quanto *Iracema*, considerado, manifesto estético de um escritor e uma nação em busca de sua pátria, de sua identidade, um mergulho nos sonhos da memória de um filho ausente do Ceará.

Alencar deixou sua terra natal ainda menino, acompanhando a família numa longa viagem. A soma das imagens, em outras excursões que fez no ir-e-vir; e os sentimentos que guardara de sua terra natal lhe serviram como fonte de inspiração para seus romances nativistas, especialmente *Iracema*, que o autor afirmava ser uma “lenda do Ceará”.

Com a criação do par amoroso Iracema e Martim, Alencar constrói uma espécie de alegoria da fundação do Ceará e do processo colonizador brasileiro. Além disso, teve como ousadia a criação de uma linguagem literária nacional, liberta do purismo vernacular português.

Anteriormente o seu projeto era outro: produzir um grande poema épico nacional, *Os Filhos de Tupã*¹, que pretendia oferecer aos brasileiros, como Camões oferecera *Os Lusíadas* aos seus compatriotas. O longo poema, contudo, permaneceria para sempre inacabado. “Suporta-se uma prosa medíocre, mas o verso medíocre é a pior triaga que se possa impingir ao pior leitor”, escreveria Alencar ao amigo Jaguaribe.

Em 1863, com o objetivo de escrever *Os Filhos de Tupã*, escreveu alguns novos cantos para o poema, reformulou alguns versos, cortou outros. Um sobrinho do escritor, o também escritor Alencar Araripe, relembra: “Por vezes, ouvi-o manifestar as vacilações em que punham os cantos inacabados, logo que os tentava corrigir; e recordo-me bem que a dúvida principal consistia em fixar uma das hipóteses: se o verso deveria soltar-se dos lábios de um bardo

¹ Poema épico inacabado de Alencar.

civilizado ou da boca de um tupi”. José de Alencar não conseguiu passar disso. Retornou à prosa. Melhor dizendo, ao poema em forma de prosa. Retornou à *Iracema*.

Se sem sucesso pretendia cantar o mito da origem do povo brasileiro, na sua prosa poética, ao contrário, conseguiu representar o mesmo não somente para o povo cearense mas para toda uma nação. Personificou o primeiro conterrâneo: Moacir, “filho da dor”, resultado do fruto de amor de uma nobre índia de um colonizador português.

Em 1865 quando *Iracema* foi editada, recebeu críticas desfavoráveis, das quais algumas serão confirmadas durante a leitura desta análise. Mas também houve crítica favorável que considerou a obra uma verdadeira poesia nacional: “Quadro dias depois, a *Crônica Fluminense* registrava: O autor chamou-o de lenda: foi demasiada modéstia. *Iracema* é um poema”. (Neto, apud Iracemas, 2006). A partir daí sua aceitação imediata como história da fundação da nacionalidade só se fortaleceu com o passar dos anos, e hoje é reconhecida como a legítima raiz da nacionalidade brasileira. O enorme alcance deste romance de José de Alencar rendeu diversas formas de arte, de interpretação e de reverência com relação a *Iracema*, que é tomada como símbolo da identidade primitivo-nacional.

Em busca dos rostos que a índia assumiu ao longo do tempo, selecionamos a maioria das imagens utilizadas que foram retiradas do livro *Iracemas: imagens de uma lenda*, concebido como uma homenagem aos 140 anos da primeira edição de *Iracema*. São imagens que por várias vezes se mostram, ora econômicas, ora rebuscadas, em monumentos, aqui artesanais, outras em grafite e carvão sobre o papel, pinturas a óleo, fotos diferenciadas nas várias edições do livro, rótulos antigos de produtos para consumo, HQs e mangas juvenis...

Assim o presente trabalho buscou analisar o percurso de Alencar na criação da sua personagem lendária, que é feito por meio de um discurso lírico inovador, criado unicamente por ele, na prosa de sua época. Analisamos parcialmente a estrutura do romance no âmbito das construções etimológicas usadas pelo autor, que contribuíram para as transformações poéticas em suas frases que compõe todo o bojo narrativo. É essa construção que fez de sua personagem um mito. Tais elementos nortearam a análise das imagens de/sobre *Iracema* e a releitura sobre sua função mitológica, sobre a representação pictórica da personagem, e sobre a reapropriação de sua figura legitimadora da nacionalidade.

1. Introdução: o discurso poético e inovador de José de Alencar

A inovação é um acréscimo à civilização sob a forma de informação.
(Max Bense).

O Arcadismo no Brasil traduziu uma atividade intelectual voltada para os padrões tradicionais europeus, ou, ainda, denotou um conjunto de expressões culturais, que, a nosso ver, elaborou a literatura do país “artificialmente”. Nesse decurso, nossos escritores fizeram uma literatura de suporte europeu, mas, de certa forma, voltada para a valorização do país, de maneira a se realizar, aqui mesmo, o que se fazia na Europa culta.

Com o período das letras neoclássicas de fundo nativista, da escola mineira², é que se inicia o encadeamento de idéias para a formação da nossa criação literária. Na segunda metade do século XVIII, os artistas já se interavam em busca do senso da dignidade profissional e comunicabilidade do texto poético. Nesse painel, a literatura neoclássica brasileira já inicia a percepção de autonomia literária de cunho nacionalista, porém, ainda não consciente das marcas de brasilidade.

A civilização européia estava em período de transformação do modelo da relação natureza/cultura, antes marcado por uma consciência de pecado original e da corrupção do mundo terreno, já que o período barroco dispôs uma cultura que viveu o grande dilema do homem entre o sagrado e o profano. O homem barroco é dilacerado pela dúvida, pela incerteza, pela não linearidade. Assim, o inovador século XVIII reverteu essa visão pessimista optando por uma nova ideologia, traduzida assim por José Guilherme Merquior:

O século se dividirá entre o orgulho do progresso, o apreço pela razão civilizatória (Ilustração) e a utopia do retorno à natureza. E iluminismo e primitivismo acabariam por dar-se as mãos: pois o mito da razão crítica, portadora de felicidade para o gênero humano, longe de julgar-se obra da História, em contraste com a Natureza, se apresentava como *physis* libertadora: como razão natural, apenas inibida pela longa tirania da superstição a serviço dos privilégios da casta. (MERQUIOR, 1991: 41).

Nasce, então, no Brasil uma espécie de “literatura nacionalista”, que insistia em revelar o nacional para exprimir de maneira adequada a realidade própria da sociedade da época.

² Escola Mineira é o nome dado por Sílvia Romero aos representantes principais do nosso primeiro período neoclássico, geralmente nascidos em Minas, entre as cercanias de 1730 e as de 1750, em cujas obras foram divulgadas, basicamente, entre 1770 e 1800: Cláudio Manuel da Costa, Basílio da Gama, Alvarenga Peixoto, Santa Rita Durão, Gonzaga e Silva Alvarenga, [...] O que une esses poetas é o mesmo espírito da Arcádia, o tema bucólico ou a épica primitivista (Basílio, Durão). Sobretudo, os melhores dentre eles souberam extrair real substância poética da *situação arcádica*, talvez porque a dualidade íntima do arcadismo – celebração da vida simples por uma consciência ciosa de suas virtudes civilizadas – tenha constituído, para esses filhos de um país ainda “selvagem”, uma inspiração genuína, mais autêntica do que a simples adoção de uma “pose” literária.

O nacionalismo deixou rastros que se evidenciaram posteriormente: o fantasma romântico rondou o Modernismo; ronda o Pós-modernismo. Esclarecemos este aspecto pensando na crise de uma identidade fragmentada, que permeia o nacionalismo. Referimo-nos, ainda, às constantes releituras, formas de criação e/ou tentativas de superação da identidade nacional. Entretanto, ressaltou-se a preocupação com temas nacionais articulados rigorosamente a partir do Romantismo, já que o movimento é acompanhado com um acontecimento de grande significado, que também contribuiu para por fim às tendências clássicas: A Independência Brasileira:

A independência importa de maneira decisiva no desenvolvimento da idéia romântica, para qual contribuiu pelo menos com três elementos que se podem considerar como redefinição de posições análogas (a) desejo de exprimir uma nova ordem de sentimentos, agora reputados no primeiro plano, como orgulho patriótico, extensão do antigo nativismo; (b) desejo de criar uma literatura *independente, diversa*, não apenas uma *literatura*, de vez que, aparecendo o Classicismo como manifestação do passado colonial, o nacionalismo literário e a busca de modelos novos, nem clássicos, nem portugueses, davam um sentimento de libertação relativamente à mãe pátria; finalmente (c) a noção já referida de atividade intelectual não mais apenas como prova de valor do brasileiro e esclarecimento mental do país, mas tarefa patriótica na construção nacional. (CANDIDO, 1975: 10).

A escola literária romântica tornou-se um movimento revolucionário por excelência, e vem para renovar as formas já gastas dos clássicos, dando lugar a uma nova estética, um novo compromisso com as manifestações da arte:

O período que se abre a nossa frente prolonga sem ruptura essencial este aspecto, exprimindo-o todavia de maneira bastante diversa, graças a dois fatores novos: a Independência política e o Romantismo, desenvolvido este a exemplo dos países de onde nos vem influxo de civilização. De tal forma, que o movimento ideologicamente muito coerente da nossa formação literária se viu fraturado a certa altura, no tocante à expressão, surgindo novos gêneros, novas concepções formais; e, no tocante aos temas a disposição para exprimir outros aspectos da realidade, tanto individual quanto social e natural. Como as formas e temas tradicionais já se iam revelando insuficientes para traduzir os modernos pontos de vista, foi uma fratura salutar, que permitiu sensível desafogo, devido à substituição, ou quanto menos reajuste dos instrumentos velhos, com evidente benefício da expressão. Isso compensou largamente os prejuízos, uma vez que seria impossível guardar as vantagens do universalismo e do equilíbrio clássico, sem asfixiar ao mesmo tempo a manifestação do espírito novo na pátria nova. Graças ao Romantismo, a nossa literatura pôde se adequar ao presente. (CANDIDO, 1975: 9).

O Romantismo é local e universal, ao mesmo tempo, tendo como um de seus grandes objetivos respaldar o nacional, enriquecendo-o com sugestões externas, resultando, como afirma

Candido: “ num movimento harmonioso e íntegro, que ainda hoje parece a muitos o mais *brasileiro*, o mais autêntico dentre os que tivemos”. (idem, *ibidem*: 14)

José de Alencar, ao lado de seus contemporâneos, a exemplo de Franklin Távora, Visconde de Taunay e Gonçalves Dias, buscou, a partir de bases semelhantes, inovações que visavam alcançar a mais autêntica expressão nacional. Tudo isso representou, no Brasil, dois elementos básicos de renovação na literatura brasileira:

Digamos, pois, que a renovação literária representa, no Brasil, dois aspectos básicos: o nacionalismo e o Romantismo propriamente dito, sendo este o conjunto dos traços específicos do espírito e da estética imediatamente posteriores ao Neoclassicismo, na Europa e suas ramificações americanas. (CANDIDO, 1975: 14).

Vale a pena inserir, aqui, um pequeno parêntese para distinguir os conceitos de nativismo (predomínio do sentimento da natureza), nacionalismo (conscientização dos valores da terra) e patriotismo (predomínio do sentimento da *polis*). Esses elementos juntos dão uma visão seqüenciada de qual caminho percorrer para alcançar uma literatura de cunho nacional: o nativismo deveria elucidar as belezas do país descrevendo as características pitorescas das regiões bem como a de seus habitantes nativos que se fundiam com a fortaleza majestosa dessa natureza em perfeita harmonia; como consequência de uma geração que amadurecia a consciência dos valores nacionais, com um Brasil verdadeiramente construído não em modelos europeus ou norte-americanos, mas sobre as tradições nacionais, tendo como principal personagem nosso povo e nossa história. Assim, sob esta ideologia, posteriormente, nossos autores foram exercendo o patriotismo, por meio de um nacionalismo que caminhava para ser autêntico e consciente, que, for fim, se estreitasse com realidade à “identidade nacional” e posteriormente a uma “literatura nacional”.

O Romantismo faz entender que os papéis do artista e da arte devem caminhar de maneira nova deixando de lado as convenções universalistas dos herdeiros da Grécia e de Roma, a favor de um sentimento novo, carregado de inspiração, a caminho da exclusividade em lugar do perene. E já que a literatura na maioria das vezes prefere percorrer paraísos perdidos para buscar seus ideais, assim como os clássicos se apoiaram no mito da Idade de Ouro e da Antiguidade que era vista como perfeita, os românticos foram buscar inspiração nos países desconhecidos, nas regiões esquecidas. Foram buscar também, na Idade Média, subterfúgios para projetar o vôo da imaginação. O diferente e o irregular ganhavam êxito em lugar da uniformidade que o Classicismo procurou fazer prevalecer.

Após o ano de 1822, o sentimento de nacionalismo cresce, os escritores buscam o passado histórico, exaltam a natureza pátria; porém essas características já eram cultivadas na Europa, que

se assemelhava perfeitamente, no tocante à necessidade brasileira de encobrir profundas crises sociais, financeiras e econômicas.

Todavia, é necessário salientar que o nacionalismo não dependeu unicamente do Romantismo, embora este novo estilo tenha encontrado nele bases sólidas para seu desenvolvimento, uma vez que vislumbrou um momento histórico ideal para se expandir: Ora, 1808 é o marco da chegada da Corte. Sabe-se que no Rio de Janeiro é iniciado um processo de urbanização tornando-se lugar propício para a divulgação das novas influências européias. A Colônia caminhava rumo à independência.

Teoricamente, o nacionalismo independe do Romantismo, embora tenha encontrado nele o aliado decisivo. Podemos mesmo supor, para argumentar, formas não românticas em que se teria desenvolvido. Há com efeito na literatura uma aspiração nacional, definida claramente a partir da Independência e procedendo ao movimento romântico. Exemplo típico é a obra não obstante arcádica de Januário da Cunha Barbosa, atacado e prezado pelos renovadores, que o chamaram “decano da Literatura Brasileira”, porque eram antes de tudo nacionalistas. Inversamente a aceitação dos primeiros românticos pela opinião e o poder público (habitados aos moldes neoclássicos) se prende as mesmas razões: eram os que vinham estabelecer nas letras o correspondente da independência, promovendo as Luzes de acordo com as aspirações. (CANDIDO, 1975: 14).

Dessa forma, entende-se que o Romantismo brasileiro se rendeu ao nacionalismo, apesar de haver algumas manifestações que não condiziam com as regras de sua estética. Não obstante, ele foi a mola propulsora das atividades literárias brasileiras, gerou disposição e entusiasmo nas atividades gerais da literatura. E, em busca de novos horizontes, teve por principais motivos:

Descrever costumes, paisagens, fatos, sentimentos carregados de sentimento nacional, era libertar-se do julgo da literatura clássica, universal, comum a todos, preestabelecida demasiado abstrata – afirmando em contraposição o concreto, espontâneo, característico, particular. (idem; ibidem: 15).

O indianismo foi, desde logo, a forma mais estimada e mais legítima da literatura nacional, tendo, nas décadas de 40 e 60, seu mais alto grau de complexidade e harmonia, vindo a decair, a partir do momento em que os escritores não viram mais condições de se restringir a tal temática para exprimir o brio nacional. Gonçalves Dias e José de Alencar foram os principais representantes, um na poesia, outro na prosa. Ao fazer um recorte na referida temática indianista, este trabalho privilegia o romance *Iracema* de José de Alencar.

José de Alencar introduz alguns recursos interessantes nesta obra. Na inovação de escrita nacionalista, as personagens têm uma linguagem inocente, composta de constantes comparações dos seus atos com qualquer dos elementos da floresta, transpondo para o português a construção abandonada pela sintaxe indígena: “– Filha de Araquém não assanha o jaguar! O nome de Irapuã

voa mais longe que o goaná do lago, quando sente a chuva além das serras. Que o guerreiro branco venha, e o seio de Iracema se abra para o vencedor”. (ALENCAR, 1865: 105). Essa linguagem acaba sendo, então, resgatada.

É evidente que Alencar via neste romance a possibilidade de experimentar elementos que até então eram tidos, para a época, como fora do comum ao gênero. E o seu grande propósito era encontrar no discurso romanesco um espaço de veiculação das idéias estéticas e culturais. O que confere Haroldo de Campos:

O autor de Iracema proclama a influência dos escritores na transformação do código da língua, recusando-se a ver na gramática um cânon imutável, padrão inalterável, a que o escritor se há de submeter rigorosamente. Argumenta: “Cotejem-se as regras atuais das línguas modernas com as regras que predominavam no período da formação dessas línguas, e se conhecerá a transformação por que passaram todas sob a ação dos poetas e prosadores”. (CAMPOS, 2004: 130).

Alencar quis dar um grito de alerta. Indicou caminhos para que poetas e prosadores considerassem a transformação da língua, sempre sujeita a constantes mudanças de regras e estilos. Indicou, de igual modo, caminhos para se fugir do anacronismo moral da língua, que acabava tirando da figura do índio inculto, das florestas, a originalidade do primitivo, além de anular a fonte de tal transformação, fonte que Machado de Assis explica: “O livro é como a linguagem daqueles povos: imagens e idéias, agrestes e pitorescas respirando ainda as auras das montanhas, cintilam nas cento e cinquenta páginas da Iracema. (MACHADO, apud ALENCAR, 2003:29)”.

Incluído na fase do movimento romântico nacionalista da época, e publicado em 1865, o romance de nome homônimo de sua personagem protagonista, *Iracema*, consegue se diferenciar dos romances tradicionais da época, apresentando uma proposta de linguagem de cunho nacional, enfatizada na história e nas tradições do nosso povo.

Sabe-se que o movimento romântico tinha como principal objetivo uma poesia que traduzisse e contasse/cantasse a história de nosso passado indígena. Assim, Alencar acabou optando por uma prosa de viés poético, resultando antes num poema narrativo, mais que uma obra romanesca tradicional. Por fim, denominou-a simplesmente uma *lenda*.

Uma observação plausível é apontada por Ronaldo Costa Fernandes. Diz ele que o início da narração de *Iracema* traz a lembrança de evocações de poemas épicos, pela cadência musical com que o autor teceu as frases:

“O início de Iracema lembra a evocação dos poemas épicos, e a cadência da frase, a musicalidade, as imagens líricas, o tom grandiloquente dos diálogos, o sublime das ações, aproximam bastante o texto das propostas poéticas antes que romanescas”. (FERNANDES, 2007:19).

Vejamos como isso se dá no fragmento da obra da primeira edição de Iracema em anexo na pag. 16.

I

Verdes mares bravios de minha terra natal, onde canta a jandaia nas frondes da carnaúba:

Verdes mares que brilhaes como liquida esmeralda aos raios do sol nascente, perlongando as alvas praias ensombradas de coqueiros:

Serenai verdes mares, e alisai docemente a vaga impetuosa para que o barco aventureiro manso resvalle á flor das aguas.

Onde vai a affouta jangada, que deixa rapida a costa cearense, aberta ao fresco terral a grande vella?

Onde vae como branca alcyone buscando o rochedo patrio nas solidões do oceano?

Tres entes respirão sobre o fragil lenho que vai singrando veloce, mar em fora:

O índio de Alencar foi uma construção nativista ideal para a época romântica, pois era evidenciada pelo detalhe com que o narrador elaborou a fala dessas personagens índias, com uma língua distinta daquela de sua origem. Esse projeto elaborado utilizando o discurso nativista, cujo objetivo era cumprir com as propostas nacionalistas da época, sobressai-se, também. Além disso, destaca-se o ambiente, ou seja, o espaço relativo à paisagem local do território brasileiro, bem como os aspectos físicos dos personagens que compunham uma espécie de cor local:

Os corpos nus e graciosos era o emblema de uma certa liberdade de expressão, e constituíam personagens ideais para uma língua local. Tudo isso era parte da reação romântica do arcadismo do século XVIII, que valorizava a imitação da Europa acima de tudo. Ainda que a própria reação imitasse o romantismo europeu contemporâneo, a ficção produzida por brasileiros, agora falando um novo idioma recém-inventado, de fato trouxe resultados inovadores. (SOMMER, 2007: 176).

A narrativa de Alencar faz uso de uma rica linguagem metafórica, fluida e autenticamente poética, que rompe totalmente com a constituição da poética da época. Daí porque seus romances indianistas contribuem decididamente para a anulação da sintaxe dos puristas, fazendo o leitor perceber que a revolução da língua portuguesa estaria no início do processo de transformação, que, no futuro, iria constituir a “língua brasileira”, como aponta Doris Sommer:

Para muitos a maior contribuição de Alencar foi ter escrito em “brasileiro”: “Gerações e gerações de brasileiros recitam de cor páginas deste texto. A inspiração e a nobreza de estilo têm, entretanto, a simplicidade e a naturalidade” que lisonjeiam seus leitores, elevando à categoria de linguagem literária aquilo que poderia ter sido considerado apenas a sua fala. Alencar, de modo consciente, fez disso sua missão... “Sem dúvida”, ele insistia, a língua portuguesa esta passando por uma revolução [...]. Se a língua portuguesa não pode progredir, há de transformar-se para formar a língua brasileira. (SOMMER, 2004: 173).

O discurso inovador de Alencar foi criticado por muitos teóricos, principalmente pelos conservadores e universalistas, no que diz respeito às regras da norma culta. Esses referidos críticos consideravam essa “nova língua” como uma “ficção lingüística” – ousadia, jamais pensada e praticada entre os escritores brasileiros de seu tempo, uma vez que a intenção do autor não era tornar o português um código lingüístico distinto, ou até mesmo bani-lo para dar lugar à língua dos nossos autóctones, mas, sim, transformá-la num resultado de mistura do código lingüístico do colonizador com o colonizado e romper com as regras da língua portuguesa: “na voz de seu narrador bem como nos diálogos, tudo isso significa legitimar o brasileiro como a língua de um país que finalmente rompeu com Portugal e com a língua portuguesa”. (SOMMER, 2004:176).

Por esse motivo, torna-se muito evidente a preocupação com a inovação da linguagem do projeto literário de Alencar, convencido de que para uma nova pátria seria necessário estruturá-la com uma linguagem nova; língua esta destinada a preservar a variante da língua portuguesa, recebendo também alterações.

O autor justifica sua intenção com a crítica, por vários meios, mostrando que esta não entende o trabalho literário, traduzido como verdadeiro ofício artesanal da palavra, como observa Luis Felipe Ribeiro:

É essa consciência que norteará seu projeto literário ao longo de sua produção romanesca. Será a experimentação da linguagem, de uma linguagem literária brasileira, sem esquecer os temas a que se dedicaria que alçará a marca que o consagrou. Alencar não seria Alencar se não tivesse sido tal artesão da palavra, pois não tinha como construir uma temática nacional, sem dispor de um instrumento afiado para a missão. Não se faz uma pátria com linguagem alheia. A consciência de que a nacionalização viria pela e na constituição de uma linguagem literária própria faz de Alencar *a vanguarda* de nosso romance, apesar de sua postura inteiramente conservadora no plano político. (RIBEIRO, 2004: 183, grifo nosso).

A literatura era, ainda, um instrumento usado por ele para lapidar sua linguagem: “Alencar jamais se perfilou entre os que achavam que literatura era um exercício formal vazio de compromissos sociais”. (Idem, ibidem). De igual modo, a literatura também contribuía para a realização de um projeto, ou seja, aquele de tornar o Brasil íntegro culturalmente: “Mesmo aristocrático e conservador, seu projeto pretendia que padrões de moralidade e de comportamento social tornassem o Brasil um país adulto e merecedor de respeito”. (idem ibidem).

É por esse caminho que Alencar inicia sua trajetória de romancista, criando estilo e lapidando o romance ao seu modo, com um olhar crítico e abrangente, que fora uma de suas marcas. Seu foco percorreu toda a sociedade do século XIX, desde a sociedade urbana da corte até a rotina das fazendas.

De início, ele traduz a colonização brasileira, por meio de informações sobre a história do Brasil; nascem as ficções *Ubirajara* (1874), *Iracema* (1865) e *O Guarani* (1857). Em *Ubirajara*, Alencar se centra no imaginário da vida indígena antes do convívio com o homem branco; evoluindo, em *Iracema* e o *Guarani*, ele estabelece um cenário onde há relações iniciais do branco com o indígena. A intenção do autor é traduzida por Luís Felipe Ribeiro, da seguinte forma: “Naquela, em estágio inaugural, como requer todo mito fundador; neste um momento mais avançado, no qual o avanço branco em direção as matas já se faz segundo uma empreitada fixa e colonizadora”. (RIBEIRO, 2004: 184).

O início do processo colonizador acompanha o estágio de formação nacional na época romântica, procurando justificar, dessa forma, todo o avanço da empresa colonial vista sob o olhar

do homem branco. Assim, Alencar acompanha o processo colonizador e civilizatório por meio de seus romances posteriores como *As Minas de Prata* (1865), *A Guerra dos Mascates* (1873) e *Alfarrábios*. Tais romances, instigados e alimentados pela imaginação, são baseados em fatos históricos; eles se referem à conquista concreta da terra brasileira e à ambição de imigrantes e aventureiros interessados nas riquezas da nova terra. Nesses textos, estão vislumbradas nossas origens e nossa formação como povo.

A sociedade rural brasileira foi descrita em *O gaúcho*, *O Sertanejo Til* e *O Tronco do Ipê*, através do traçado de um quadro do extremo sul do país, o planalto paulista e o nordeste. No entanto, o retrato da vida na Corte foi o que mereceu maior destaque, embasado na construção de personagens que traduziam o comportamento social de maneira impiedosa e moralizadora. Tratou da vida carioca de então, ao apresentar dramas morais e tipos femininos diversificados e difíceis de serem apreendidos, que segundo Luís Felipe Ribeiro:

Seja a cortesã absolvida em *Lucíola*, seja a menina pobre feita milionária pela herança inesperada em *Senhora*, seja a herdeira rica e caprichosa em *Diva* e em *Sonhos d'ouro*, sempre estão em foco os comportamentos sociais e o seu julgamento por um narrador impiedoso e moralizador. (RIBEIRO, 2004: 184).

Descrevendo de maneira breve a trajetória de Alencar, conclui-se que ele ansiava em representar a sociedade a seu modo ou como ela realmente era, denunciando seus tipos humanos, os valores e costumes aceitos que traduziam uma sociedade baseada nos “bons princípios morais e da ética”, tal como estampava a própria classe aristocrática.

Por isso, ao escrever suas obras, ele imaginava uma pátria ideal e desejável, buscando também uma civilidade brasileira autônoma por meio da liberdade de expressão na língua, fazendo-se contraditório às regras que eram então imutáveis na prosa e criando um discurso em prosa poética, que se tornou uma marca forte, muito mais apurado na obra *Iracema*, espaço textual em que buscou sair dos modelos prontos e determinados que estabeleciam regras na sociedade e na arte. Esta obra é, antes de tudo, uma das primeiras manifestações da prosa poética na literatura brasileira. Em sua escritura, aglutinam-se dois gêneros: o épico – por ser uma narrativa – e o lírico – uma vez que abriga subjetividade e abre caminho para que a linguagem toque frequentemente o poético.

1.1 Arquitetura alencariana – Estratégia lúdica criativa: por uma língua brasileira.

O projeto de Alencar foi direcionado no intuito de extrair valores, desde aqueles das tradições da sociedade e da visão humana, como também aqueles relacionados com o que parecia imutável ao deslocamento do rural ao urbano. Sua abrangência, portanto, vai da história das nossas origens até a época contemporânea do autor, chegando mesmo ao presente. Acompanhando essa perspectiva, tentaremos percorrer e delinear o painel que compõe seu projeto, dando importância às características essenciais, dada a vasta extensão e complexidade do trabalho do romancista. Entende-se que, tradicionalmente, os seus romances se classificam em indianistas, históricos, sertanistas e urbanos, como define e organiza José Aderaldo Castello:

Com relação à própria obra, Alencar reconheceu três momentos da nossa formação: o primeiro os das lendas e mitos da terra selvagem e conquistada. O segundo representado pelo Consórcio do povo invasor com a terra americana, marcado pela assimilação mútua de conquistador e conquistado, de maneira a alimentar o processo da gestação lenta do povo americano que devia sair da estirpe lusa, – o esclarece – para continuar no Novo Mundo as gloriosas tradições de seu progenitor. O terceiro, a contar da Independência, voltado para a sociedade brasileira contemporânea, urbana e rural. (2004: 263).

Desse primeiro período, rompendo com a ordem das edições, faz parte a trilogia indianista de Alencar: *O Guarani* (1857), *Iracema* (1865), *Ubirajara* (1874). *Ubirajara* é identificado pelo predomínio único da poética indianista que se volta para o passado longínquo, da nossa “pré-história”, preservando traços de união com as outras duas narrativas. Essa obra, de tempo e espaço pré-colonial, diz respeito àquele primeiro período da proposta de Alencar: “o das lendas e mitos da terra selvagem e conquistada, quer dizer, a ser ‘conquistada’”. É a antevisão dos nossos primórdios americanistas”. (Idem; ibidem). Já *O Guarani* e *Iracema* partem da temática indianista, cuja ênfase recai no retorno à visão histórico-colonial, que, portanto, se aproxima de uma narrativa com viés histórico. Esta característica é ainda mais acentuada em outras obras, como *As Minas de Prata*. Somada às demais narrativas, compõe o segundo período chamado de “consórcio do povo invasor com a terra americana”. De acordo com Castello:

A temática que corresponde a este período passa à representativa do colonialismo, pelo que reconhecemos nele dois subgrupos de narrativas: 2.1. Um com *O Guarani* (1857) e *Iracema* (1865), equilíbrio da poética indianista com o modelo de narrativa histórica do Romantismo; 2.2. outro sob predomínio do modelo histórico, com as *Minas de Prata* (1862; 1864-1865), *Alfarrábios – Crônicas dos Tempos Coloniais* (*O Garatuja*, *O Ermitão da Glória* e *A Alma do Lázaro*, 1873); *A Guerra dos Mascates* (1873-1874); e o drama histórico *O jesuíta* (1875). Desdobrando-se a seqüência do painel admitimos que o *Guarani* e *Iracema* intermedeiam a ligação do primeiro com o segundo período. (CASTELLO, 2004: 264).

Atentemos para a trilogia alencariana, composta pelos romances: *O Guarani*, *Iracema* e *Ubirajara* que fazem parte do primeiro período e início do segundo, levando em conta as relações estabelecidas entre eles e voltadas para o indianismo, como ocorre nas cartas sobre “A Confederação dos Tamoios”³ e no projeto de Alencar, no tocante a elaboração do poema épico *Os Filhos de Tupã*. Tal projeto era desdenhoso e, já iniciado, é em seguida, abandonado; tal abandono parece ser praticado, posteriormente, devido à maestria com que Alencar elaborou sua prosa em tom poético, com extrema sensibilidade lírica. Isso porque percebeu que, para ele, só a poesia não daria conta de sua forma de representação. Nesse espaço possível para abrigar uma prosa renovadora, foi favorecido pelo Romantismo. O próprio Alencar relatou na “Carta ao Dr. Jaguaribe”, uma espécie de prefácio a *Iracema*:

Cometi a imprudência quando escrevia algumas cartas sobre A Confederação dos Tamoios de dizer: as tradições dos indígenas dão matéria para um grande poema que talvez um dia alguém apresente sem ruído nem aparato, como modesto fruto de suas vigílias.

[...]

O conhecimento da língua indígena é o melhor critério para a nacionalidade da literatura. Ele nos dá não só o verdadeiro estilo, como as imagens poéticas dos selvagens, os modos de seu pensamento, as tendências de seu espírito, e até as menores particularidades de sua vida. É nessa fonte que deve beber o poeta brasileiro; é dela que deve sair o verdadeiro poema nacional, tal como eu o imagino. (ALENCAR, 2007: 274).

Alencar ficou no meio-termo entre a prosa e poesia, sobretudo no tocante ao romance *corpus* desse trabalho, apresentando assim um gênero híbrido, conforme esclarecido desde o prefácio de *Iracema*. Sem preferir prosa ou poesia, complacente e favorável à extração das imagens indígenas, foi ao encontro de suas pesquisas lingüísticas e em busca das peculiaridades brasileiras da língua portuguesa.

Nesse sentido, *Iracema* vai agregar características que também são associadas aos dois romances da trilogia indianista, *O Guarani* (1865) e o *Ubirajara* (1874), porém com destaque para os sentimentos profundos do autor, voltados para a lembrança do berço e da paisagem natal, de estórias da tradição oral, acumuladas durante a infância. *Iracema* contempla também traços épicos e históricos, como herança das outras duas obras, aqui referidas: fatalismo, nostalgia, e, principalmente, resignação das principais personagens. Entretanto, trata-se, em verdade, de uma narrativa que não vai muito além das preocupações históricas, pois que, desde o início, apresenta

³ Confederação dos Tamoios: (1856): Poema épico de Domingos Gonçalves de Magalhães (1811 – 1882). Alencar publicou, sob o pseudônimo de Ig, uma longa crítica ao poema, disposta numa série de cartas, nas quais demandava que a linguagem das personagens tivesse caráter mais específico e que o poema tivesse mais cor local e maior aproveitamento dos motivos líricos na descrição da natureza brasileira.

traços líricos acentuados. Assim, em *Iracema*, a heroína homônima, o herói, na personagem de Martim, como já é sabido, representa o estrangeiro, e ela, oriunda da terra, simboliza a harmonia e a beleza da paisagem natural, luminosa e plástica, conferindo a essa obra uma atmosfera diferente daquela dos outros dois romances. Através desta trilogia de romances indianistas, no tocante ao projeto de apresentar o processo da colonização brasileira, *Iracema*, apesar de ter sido escrito posteriormente ao *O Guarani*, aponta para o primeiro contato efetivo do índio com o europeu; enquanto *O Guarani* está inserido no processo de colonização, em que a personagem indígena Peri se apresenta com comportamentos tipicamente europeus, já em franca convivência com o branco, como aponta a análise feita na apresentação da obra *Iracema*, por Paulo Franchetti:

O Guarani já representa o processo de colonização como transplantação de uma forma de hierarquia social e de comportamentos tipicamente europeus para o solo brasileiro. Daí que *Iracema* pertença ao período “primitivo” e *O Guarani* ao “histórico”.

O que chama mais atenção nesse texto é a forma como Alencar se refere as suas obras sobre vários momentos da história nacional, pois ele aparenta acreditar que *as obras descritas para tratar do passado pertencem de fato ao passado*, sob todos os pontos de vista, integram-no e se exibem a nós como testemunhos de uma evolução histórica, *como se fossem, elas mesmas, exemplares providos dos “períodos orgânicos” da literatura nacional*. (ALENCAR, apud FRANCHETTI, 2007: 57-9, grifo nosso).

Se retirássemos os livros da cronologia dos fatos narrados, alinhando-os na ordem das etapas da constituição da nação brasileira, teríamos: *Ubirajara*, *Iracema* e por último *O Guarani*. *Ubirajara* pertenceria a um período de Brasil “pré-histórico”, *Iracema* faria parte de um momento inaugural de primeiro contato com a colonização, e por último, *O Guarani* já estaria inserido no processo da colonização tendo já recebido a transplantação de uma forma de hierarquia social e de comportamentos tipicamente europeus. Digamos então que *Iracema* pertença ao período “primitivo” e *O Guarani* ao “histórico”.

Todavia, Alencar não afirma que *Iracema* seja de fato a imitação de uma “literatura primitiva”. Ainda, segundo Franchetti: “*Iracema pertence* a essa literatura primitiva”. (2007: 59, grifo nosso). Isto porque o escritor elucidava e representava o momento passado, sendo possível fazê-lo somente pelo viés da crença gerada através da lenda, já que a ficção histórica era uma prática radical de tradução do passado no presente, de tal maneira, a obra “traduzida” passou a ser tão identificada com o passado, quanto uma obra nele traduzida.

No momento em que *Iracema* foi publicada em (1865), o livro não teve o sucesso imediato, como ocorre com *O Guarani*, publicado em capítulos, no jornal *Diário do Rio de Janeiro*, oito anos antes.

De acordo com pesquisas, *O Guarani* foi recebido pelos leitores de maneira entusiasmada. No entanto, teve resposta crítica relativamente pequena. De tal modo que Alencar, num texto de memórias, reclama dessa indiferença, relatando que *Iracema* foi de todos os seus livros o que teve melhor acolhimento pela imprensa. Estranhamente, isso não quer dizer que esse segundo romance indianista teve uma boa aceitação do público, uma vez que, além de um artigo de Machado de Assis, quase todos os demais comentários brasileiros tornaram enfadonha a questão dos “descuidos” com a língua portuguesa.

Atualmente, entretanto, *Iracema* atravessou melhor o século XX do que o *Guarani* e acabou criando raízes profundas no imaginário brasileiro, adquirindo o estatuto de um clássico. Isso se traduz de várias formas: desde a propagação dos nomes das personagens, até mesmo o reaproveitamento (mesmo crítico ou irônico) da fábula, usada como base de trabalhos culturais, chegando a um número considerado espantoso de edições da obra, nos cem anos que se seguiram ao seu lançamento. De acordo com levantamentos, só no Brasil já constam 113 edições em português, uma em latim, uma em inglês e duas em Braille, bem como três que foram adaptadas para o verso de cordel e uma para a história em quadrinhos⁴. Nesse conjunto de informes, os dados sobre suas tiragens também são impressionantes: tendo como principal editora as Edições Melhoramentos, imprimiu, entre 1934 e 1965, dezessete edições, totalizando cento e vinte mil exemplares; sendo que no decorrer desse período, outras editoras também fizeram tiragens desse livro. E, ainda, nos anos que se passaram após o centenário de *Iracema* houve grande expansão de sua veiculação no ensino médio que passou a incluir essa obra, sistematicamente, na lista de livros dos vestibulares, fazendo crescer ainda mais o número de edições. Hoje é difícil saber a quantidade de edições alcançadas.

Na época em que o romance foi editado, Machado de Assis manifestou-se criticamente favorável à obra, apontando as principais qualidades daquilo que seria uma invenção inusitada de Alencar:

Estudando profundamente a língua e os costumes dos selvagens [...] entendia ele, e entendia bem, que a poesia americana não estava completamente achada; que era preciso prevenir-se contra um anacronismo moral, que consiste em dar idéias modernas e civilizadas aos filhos incultos da floresta. [...] a verdade é que relemos atentamente o livro do Sr. José de Alencar, e o efeito que ele nos causa é exatamente o mesmo que o autor entende que se deve destinar ao poeta americano; tudo ali nos parece primitivo; a ingenuidade dos sentimentos o pitoresco da linguagem, tudo, até a parte narrativa do livro, que nem parece obra de um poeta moderno, mas uma história de bardo indígena, contada aos irmãos,

⁴ A obra também teve edições no exterior: *Iracema, the Honey-Lips: a legend of Brazil*, trad. de Isabel Burton; London, Bicker and Son, 1886, *Iracema*, Rio de Janeiro, Imprensa Inglesa, 1921; *Iracema*, trad. de Maria Torres Frias; Buenos Aires, s/e., 1944, *Iracema*, roman brésilien, trad. de Philéas Lebesgue, Paris, Librairie Geldace. Cf. José de Alencar, *Iracema*. Translated from the Portuguese by Clifford E. Landers, with a Foreword by Naomi Lindstrom and an Afterword by Alcides Villaça, London, Oxford University Press, 2000.

na porta da cabana, aos últimos raios de sol que se entristece.
(MACHADO, apud Franchetti, 2007: 12).

Machado de Assis ainda termina sua fala predizendo o futuro da obra de Alencar como célebre de um sucesso para as próximas gerações: “Poema lhe chamamos a este, sem curar de saber se é antes uma lenda, se um romance: o futuro chamar-lhe-á obra-prima”. (idem; ibidem:13).

O livro também recebeu várias críticas radicais, ditas de maneira explícita, inclusive com expressões de ímpeto violento:

O estilo em geral peca por inchado, por alambicado. As imagens sucedem-se atropelam-se. Há um esbanjamento de imaginação que, desde a primeira vista, se nota que está muito longe de aproximar-se da verdade; para que os personagens pudessem falar assim, nessa perene figura, fora preciso supor neles o talento, e talvez a cultura do próprio autor, tão custoso e trabalhado se conhece ter sido aquele arranjo ostentoso. De repente, porém o que sucede, para ainda mais desabonar o pincel do artista? O artefato de roupagens supérfluas contrai-se desnuda em plena luz a mais deslavada materialidade.
Que contradição flagrante é esta?...[...] depois da baixeza, a índia foi tomar banho no rio para ficar limpa.
Como isso é de gosto e de arte. (Franklin Távora, apud PROENÇA, 1965: 207).

No entanto, a norma da crítica foi a de concentrar a atenção na língua, fazendo com que, por esse mesmo viés, alguns intelectuais de seu tempo vissem a figura de Alencar como a de um revolucionário perigoso, assim definido por Feliciano de Castilho: “operário de comuna literária, demolidor feroz, petrolizador intelectual, digno membro da escola Coimbrã”. (CASTILHO, apud Franchetti 2007: 15).

Franklin Távora, conterrâneo de Alencar, juntamente com José Feliciano de Castilho, adotando pseudônimos de Semprônio e Cincinato respectivamente, dedicou-se a demolir *Iracema*, dentre outras obras alencarianas, numa das críticas mais ferrenhas e insistentes que o escritor enfrentou. Távora chega a afirmar nas *Cartas de Semprônio a Cincinato* (1872) que Alencar possuía excesso de imaginação e de estar totalmente desconexo com a realidade. Ainda acrescenta que o autor de *O Sertanejo* não possuía experiência sobre o temático em suas obras. Essas, entre outras rinhas envolvendo o nome de José de Alencar, permeiam, de outro lado, a despeito do tom crítico, a questão da transição das escolas e ideais literários. Neste caso, Távora/Alencar, observa-se o embate das idéias cientificistas (leiam-se realistas) contra as características românticas do século XIX.

Alencar não faz parte das primeiras gerações românticas, mas, mesmo assim, encontrou forte oposição da crítica tradicional, que ainda estava muito presa a um conceito purista do uso da

língua, frente à qual Alencar pareceria um escritor inventivo demais com o idioma, descuidado quanto às normas lingüísticas. Sendo sempre depreciado por tais motivos, de início reage a primeira vez de maneira irônica, como consta na segunda edição de *O Guarani* (1864):

Publicado este livro em 1857, se disse ser aquela primeira edição uma prova tipográfica, que algum dia talvez o autor se dispusesse a rever. (...) Mais do que podia ficou de si o autor. Relendo a obra depois de anos, achou ele tão mal e incorreto quanto escrevera, que para bem corrigir, fora mister escrever de novo. Para tanto lhe carece tempo e sobra o tédio de um labor ingrato. (ALENCAR, apud BOECHAT, 2003: 23).

Na análise de Maria Cecília Boechat, é feito um estudo que delinea e tece alguns comentários sobre a crítica de Alencar, escritas por alguns estudiosos a respeito da língua como pátria, que vale a pena ressaltar. Inicialmente, a autora explica que não é sempre que o autor da trilogia indianista consegue manter essa ironia implícita, daí quando assume e declara-se contrário aos clássicos, passa a enfatizar de maneira explícita o que já estava nítido no estilo de suas obras. Já em suas *Cartas sobre a Confederação dos Tamoios*, tais questões ganham espaço em notas de rodapé, prólogos e prefácios com discussões sobre a criação dos neologismos, colocações pronominais, usos de artigos, etc. Além disso, no pós-escrito à segunda edição de *Iracema*, de 1870, o autor aproveita para responder as críticas de Pinheiros Chagas, literato português, e Henrique Leal, literato maranhense. A partir daí, buscamos uma citação apreciada por Boechat, na qual Alencar, antes de iniciar sua argumentação, se pergunta:

Minhas opiniões em matéria de gramática têm me valido a reputação de inovador, quando não é pecha de escritor incorreto e descuidado. Entretanto, poucos darão mais, senão tanta importância à forma do que eu; pois entendo que estilo é também uma arte plástica, por ventura muito superior a qualquer das outras destinadas à revelação do belo. Como se explica, portanto, essa contradição? (ALENCAR, 2007: 289-290).

De acordo com esta citação, Boechat destaca que Alencar sugere contradição nas divergentes concepções da gramática e que a resposta, entretanto, não é a mesma para os dois interlocutores. Ela ainda descobre que o autor (ao tentar se valer de comparações com escritores clássicos para, ao mesmo tempo, afirmar e negar o seu “classicismo”) acaba construindo um paradoxo. Assim Boechat examina na fala de Brito Broca, o motivo pelo qual ele não atribui a Alencar a nossa independência lingüística:

Quando tomei conhecimento, pela primeira vez, dessa afirmação – e não me lembro onde foi, pois ela anda por toda a parte, em manuais, biografias, ensaios, etc. – fiquei meio encabulado. (...) Como nunca chegara a perceber qualquer diferença no seu idioma e o de outros românticos portugueses que me eram

familiares? (...) Onde descobrir o tal idioma brasileiro, tão encantado do autor de *O Guarani*? (BROCA, apud BOECHAT, 2003: 24)

Segundo Boechat, Brito Broca aproveita-se do estudo de Gladstone Chaves de Melo, “Alencar e a Língua Brasileira”, publicado em 1948 na edição de *Iracema* do Instituto Nacional do Livro, em que o lingüista afirma ter Alencar escrito com estilo brasileiro, mas em boa língua portuguesa. Assim, Brito Broca explica o paradoxo nos termos: a contradição entre teoria e prática:

Qual a origem do equívoco? Naturalmente a atitude contraditória de Alencar, que para se defender de acusações vagas e infundadas de escritores portugueses, resolveu reivindicar a legitimidade de um idioma brasileiro, quando, na realidade, continuou a escrever em bom português. (idem, ibidem: 24)

Não obstante, Boechat ainda acredita que a questão não cria afirmações precisas que resolvam a questão. Em todo caso, afirma que: “por um lado deve-se admitir a concordância de Alencar com Brito Broca e Gladstone de Melo, como mostram, por exemplo, afirmativas como estas”:

Acusa-nos o senhor Pinheiro Chagas a nós escritores brasileiros do crime de insurreição contra a gramática de nossa língua comum. Em sua opinião estamos possuídos da mania de tornar o brasileiro uma língua diferente do velho português!
Que a tendência, não para a formação de uma nova língua, mas para a transformação profunda para o idioma de Portugal, existe no Brasil é fato incontestável. (...) Se a transformação por que o Português esta passando no Brasil importa uma decadência, como pretende o Sr. Pinheiro Chagas, ou se importa, como eu penso, uma elaboração para a sua florescência, questão é que o futuro decidirá. (ALENCAR, apud BOECHAT, 2003: 25).

Ciente da existência de uma língua comum, Alencar deixa claro que não há intenções no uso da língua em relação ao mau uso (ferir radicalmente as normas gramaticais) e nem ao não uso (a supressão do português). Ao contrário de Pinheiro Chagas, acha positivo e inevitável a transformação do idioma português, que acredita caminhar para a sua florescência. Alencar entendia que a questão da linguagem fazia também parte das transformações sociais da época, na busca da afirmação nacional: literatura, arte, política e linguagem própria, todas essas categorias são elementos que identificam um povo, uma cultura, uma nação nova.

Ora, seria inevitável a reação da crítica tradicional, e não menos da nova crítica, bem no momento da tentativa da afirmação de novas correntes e teorias literárias que marcaram o século XIX, tendo como principal eixo o nacionalismo literário – gerador de várias questões adversas, desafiando o olhar da crítica que se mostrava não menos vacilante que conservadora.

Os romances de Alencar da terceira fase, que foram classificados como “romances urbanos” ou “perfis de mulher”, de acordo com críticos literários, serão apenas o alvo mais evidente da suspeita de “estrangeirismo”. São romances que seguem os moldes dos modelos folhetinescos da época, ambientados na emergente vida urbana da sociedade fluminense. Se repararmos na recorrência de estudos comparativos entre *Lucíola* e *A Dama das Camélias* na nossa tradição crítica, são destacados ecos evidentes de Alexandre Dumas. Até mesmo o romance indianista é posto sob suspeita, como, por exemplo, no caso de *O Guarani*, que é interpretado inúmeras vezes como uma imitação ou transposição de idéias de Fenimore Cooper e Chateaubriand.

Embora Alencar tenha se inspirado nos moldes estrangeiros de Fenimore Cooper e principalmente de Chateaubriand sobre os índios da América do Norte: *Atala* (1801), *René* (1802) e *Les Natchez* (1826), de onde viria o tom do poema em prosa, a preferência pelas descrições exóticas do mundo selvagem colocando em contraste com o mundo contemporâneo? Aproveitando, ainda, muitas imagens e expressões, não havia em ambos a inventividade e a radicalidade: o aproveitamento da língua indígena.

Tal comentário remonta as considerações citadas, estando o uso da língua ligado de maneira intrínseca a elas. Vale a pena ressaltar a posição de Alencar, logo de início, quanto às manifestações pela “nacionalização” da língua, enunciada em folhetim da série *Ao Correr da Pena*, em 20 de janeiro de 1855. Em comentário sobre o Passeio Público, Alencar usa uma expressão francesa e toca no assunto:

Ai! lá me caiu a palavra do bico da pena [*jets d'eau*]. Nada; vamos tratar de nacionalizar a língua; um correspondente do *Correio Mercantil* de segunda-feira reclama de nós este importante serviço. Mas que quer dizer nacionalizar a língua portuguesa? Será misturá-la com o tupi? Ou será dizer em português aquilo que é intraduzível, e que tem um cunho particular das línguas estrangeiras? Há de ser isso. Mãos à obra. Daqui em diante, em vez de se dizer passei num *coupé*, se dirá andei num *cortado*. Um homem incumbirá algum sujeito que lhe compre *entradas*, e ele lhe trará bilhetes de teatro em vez de *étrennes*. E assim tudo o mais. (ALENCAR, apud Boechat, 2003: 26).

Contrariamente à atitude tomada quando foi alvo das *Cartas de Semprônio*, quando se manifestou poucas vezes, Alencar, sempre aproveitando as oportunidades para respostas, ainda, no Prefácio a *Sonhos d'ouro*, de 1872, faz entender que o empreendimento literário de suas obras tinha mesmo como principal intuito a modernização da língua, a qual acompanharia a própria modernização da sociedade. É importante observar que apesar do vetor nacionalista que está contido no próprio discurso e ótica dos críticos da época de Alencar, a proposta de modernização da língua e da literatura, vista como projeto de nacionalização, encontra resistência. Não sendo suficiente a

representação social da época em seus romances apenas por um viés ou molde preestabelecido, José de Alencar adota outras maneiras, vai ampliando seu discurso. Em sua análise, Maria Cecília Boechat destaca esse diálogo irônico que Alencar “envia” aos críticos:

Aos que tomam a sério estas futilidades de patriotismo, e professam a nacionalidade como uma religião, a estes há de murmurar baixinho ao ouvido, que não te escutem praguentos, estas reflexões: “A literatura nacional que outra cousa não é senão a alma da pátria, que transmigrou para este solo virgem com uma raça ilustre, aqui impregnou-se da seiva americana [...] e cada dia se enriquece ao contato de outros povos e ao influxo da civilização?”[...] Tachar estes livros de confeição estrangeira, é, relevem os críticos, não conhecer a fisionomia da sociedade fluminense, que aí está a faceirar-se pelas salas e ruas com atavios parisienses, falando a algemia universal, que é a língua do progresso, jargão erigido de termos franceses, ingleses, italianos e agora também alemães. (BOECHAT, 2003: 26).

Essas citações são bem menos mencionadas do que os trechos da Carta ao Dr. Jaguaribe, em 1865, ano que o autor publicou *Iracema* e defende um nacionalismo mais estreito, como já citado anteriormente: “O conhecimento da língua indígena é o melhor critério para a nacionalidade da literatura. [...] nessa fonte que deve beber o poeta brasileiro; é dela que há de sair o verdadeiro poema nacional, tal como eu imagino”. (ALENCAR, 2003: 276). Tal citação é tão provinda de compreensão no que diz respeito à nacionalização da literatura, que interpreta por si a mesma declaração de Alencar.

Contudo, não devemos esquecer que a carta também direciona discussões para o movimento indianista da época. Manifesta a vontade de justificar-se por não ter levado adiante o projeto do poema *Os Filhos de Tupã*, por ter em mente um empreendimento que revelaria verdadeira heróica nacional: a prosa poética *Iracema*.

Para realização dessa heróica nacional, Alencar usou como referencial um dos românticos nacionalistas de seu tempo, Gonçalves Dias, em suas criações poéticas sobre o tema indígena, em especial, o poema *A confederação dos Tamoios*. Utilizando como crítica de fundamento teórico para o empreendimento, aproveita para propor, em meio a uma atmosfera de total sentimento nacional entre os escritores românticos, a inovação por uma nova forma:

[...] se algum dia fosse poeta, e quisesse cantar a minha terra (...) e quisesse compor um poema nacional, pediria a Deus que me fizesse esquecer por um momento as minhas idéias de homem civilizado. (...) embrenhar-me-ia por essas matas (...) ouviria o eco profundo e solene das matas. E se tudo isso não me inspirasse uma poesia nova, se não desse ao meu pensamento outros vãos que não esses adejos de uma musa clássica ou romântica, quebraria a minha pena com desespero. (ALENCAR, apud Boechat, 2003: 27).

Essa ousadia de afirmar que existe uma maneira nova de fazer poesia, e que, só ele estava ao alcance dessa lucidez, mostra ainda o repudiar pela forma épica de Magalhães, além de explicar o motivo do abandono dos versos heróicos e a sua total opção pelo romance histórico (ou pela lenda, como Alencar prefere classificar *Iracema*). Procurando uma nova forma de fazer poesia, encontrou nova maneira de fazer prosa. Aproveita também, como menciona na carta, o uso da língua nacional, dirigindo-se para além de uma crítica ao “classicismo” de Magalhães ou, ainda, de Gonçalves Dias:

Gonçalves Dias é o poeta nacional por excelência; ninguém lhe disputa na opulência da imaginação, no fino labor do verso, no conhecimento da natureza brasileira e dos costumes selvagens. Em suas poesias americanas muitas das mais lindas tradições dos indígenas e, em seu poema não concluído dos *Timbiras*, propôs-se a descrever a epopéia brasileira.

Entretanto, os selvagens de seu poema falam uma língua clássica, o que lhe foi censurado por outro poeta de grande estro, o Dr. Bernardo Guimarães; eles exprimem idéias próprias do homem civilizado e que não é verossímil tivessem no estado da natureza. (ALENCAR, 2007: 276).

A idéia da recriação literária da linguagem indígena, não se restringia apenas ao campo temático, mas acaba levando a criar e compreender aspectos da língua brasileira. Paulatinamente, tornando-se, de todas as maneiras, uma língua da pátria, formulada na relação entre estrutura e linguagem: “a literatura brasileira constitui-se, antes, nos domínios da forma, a pátria da língua”. (BOECHAT, 2003: 28). É por esses motivos que Alencar, sendo ele indiscutivelmente romântico, procurava sempre em seus textos ressaltar a distância em relação aos modelos franceses de narrativa, tanto em seus romances que foram classificados como urbanos, quanto àqueles chamados de romances americanos, no caso de suas narrativas indianistas.

É a partir de meados do século XX, que *Iracema* passa a ser explorada e analisada, fazendo jus a uma avaliação crítica fora da sincronia dos críticos da época, que focalizavam principalmente o gramatical ou o etnológico que, de uma forma ou de outra, definiram sua recepção durante quase cem anos. A obra passa a ocupar um novo lugar no cânone e fixa-se por meio de novas bases, exemplificadas com maior enfoque na arquitetura geral do livro e na sua construção lingüística.

Alencar resgata a Lenda do Ceará, que conhecia e sabia de maneira decorada, cada trecho, cada inflexão, cada intervalo da história, que lhe fora transmitida pela linguagem oral. Trata-se de um resgate histórico que esboça a identidade nacional em sua essência, dando-lhe relevo e cores, possibilitando ao povo olhar para trás e encontrar no topo da árvore genealógica de suas origens não apenas a figura do branco, do colonizador, no fundo aquele que impõe sua presença e sua cultura, mostrando-se dominador e maior. De certa forma, Alencar rompe com a figura única do branco, que teima em apagar qualquer resquício do que pertence à nação, do que é raiz legítima.

Confere nova fisionomia, de maneira poético-lírica, a uma narrativa que já estava, de certo modo, inscrita na memória coletiva, que, constantemente, cuida de preservar as raízes da cultura de forma indelével. O resultado é a construção de uma personagem heróica e poética:

A personagem Iracema nasce do confronto entre fonte oral e fonte escrita. É a recriação do artista, na idade madura, da história que lhe chegava pela voz do povo, quando era criança. A recriação literária acolhe os dados que foram fornecidos ao menino pela tradição oral e os contrasta com os dados adquiridos pelo estudioso das pesquisas históricas sobre o Brasil colonial. (SANTIAGO, 2001: 92).

Em seu romance *Iracema*, definida por ele como narrativa lendária, Alencar buscou a captação da atmosfera local, seja exterior ou interior. Descobriu no índio um símbolo plástico e poético, capaz de conferir expressividade ao romantismo nacional. *Iracema* é, portanto, uma narrativa lírica indianista, inspirada na lenda do Ceará, que procura representar a formação ética e histórica do cearense. Enfim, Iracema é a própria metáfora do Ceará, senão do Brasil.

Vale a pena relembrar a história dessa prosa lírica: durante o processo de ocupação e de colonização do Brasil, o português Joaquim Soares tem um encontro casual com Iracema, índia tabajara, filha do Araquém e irmã do guerreiro Caubi. Nessa época, ocorria a invasão holandesa na Colônia, os pitiguaras, comandados por Jacaúna e Poti (mais tarde batizado Antônio Felipe Camarão), lutaram ao lado dos portugueses, enquanto que os tabajaras da tribo de Iracema combateram junto com os holandeses.

Desse modo, do encontro casual de inimigos, Iracema e Martim, resulta uma profunda relação amorosa que gerou Moacir, filho da dor, tido como o primeiro cearense (e brasileiro).

Segundo a lenda, agora reapresentada e legitimada pela narrativa, ele teria herdado de Martim, símbolo do povo português, a fé cristã, a honra, a nobreza de sentimento, o amor à família e a saudade; e, de Iracema, da nação índia, a valentia, a hospitalidade, a dedicação e a afeição. Esse conjunto de virtudes se responsabilizaria pela formação ética e histórica do povo cearense.

Iracema não traz apenas a imagem da virgem dos lábios de mel, guerreira, romântica e arrebatada mortalmente pelo amor; sua imagem também é cantada/contada como símbolo do Brasil, da América⁵, cuja pureza e grandeza originais teriam sido destroçadas pela colonização européia.

É nesse “lugar ambíguo” (do inconsciente) que se alicerça a criação da lenda e possibilita ao romancista se entregar ao mundo da imaginação romântica. Alencar faz de Iracema uma

⁵ Afrânio Peixoto, em *Noções da História da Literatura Brasileira* (1931), diz: “Não foi sem emoção que descobri, nessa Iracema, o anagrama de América, símbolo completo do romance de Alencar que, repito, é o poema épico, definidor de nossas origens, histórica, étnica e sociologicamente”.

sacerdotisa, que volta ao passado para exemplificar o modelo de futuras comunidades imaginárias do Novo Mundo. Além disso, ela se revela uma autêntica protagonista romântica, que, no contexto da lenda, é digna do ódio de Irapuã, o maior chefe da nação tabajara, por permitir a invasão do branco na cultura indígena.

O romance inicia-se com um argumento histórico: a fundação do Ceará. Mas o autor não se comporta como um historiador. A personagem vai sendo desenhada, não por meio da imitação de um índio real, em quem pudesse tropeçar nas matas brasileiras, mas de acordo com informações dadas pelos cronistas, como de igual modo, por meio da memória seletiva no tocante a histórias inscritas no imaginário. E é pelo viés dessas seleções que Alencar se empenha em resgatar pela linguagem uma “criatura” oriunda de um mundo selvagem que ainda não fora dominado pela civilização.

A narração, bem como a fala das personagens, são descritas por intermédio de estudos acerca dos falares dos povos indígenas da época, somado à imaginação do artista que faz do discurso do seu romance uma prosa diferente do que se costumava ler na época. A prosa desse trabalho é de uma articulação inovadora carregada de um lirismo tão explícito no texto, que nos faz sentir o tom poético em suas descrições, nas falas das personagens, enfim em toda a obra. O livro é, sim, o resultado de “prosa indígena”, escrita em língua portuguesa, que vem acompanhada de notas de rodapé – preocupação do autor em traduzir o significado das palavras – contando com tudo esclarecido, o leitor é levado a voltar no passado, enxergar a cultura dos povos primitivos de maneira muito transparente e peculiar. O leitor consegue se transportar para o ambiente de Iracema, pisa nas matas virgens ao lado do narrador e sente a imanência da língua tupi proposta pelo narrador.

Daí a percepção de que, um dos objetivos principais dessa obra é elucidar, em tom poético, a história de nossas origens, os feitos gloriosos das nações indígenas no romance: tabajaras x potiguaras. Além disso, principalmente aproveita e soma as qualidades da personagem protagonista Iracema à exuberância de nosso país: nas matas, no clima, flora, fauna, céu e rios exuberantes. Mas, para Alencar, legitimar o movimento nacionalista da época não era somente exaltar nossa natureza em prosa usual ou singela, mas uma espécie de prosa contida de elevação, com expressões e estruturas, dentro do gênero prosaico, excepcionais para a época. O autor de *Iracema* descobre que a poesia, desacompanhada da prosa, não conseguia traduzir a realidade da vida e principalmente a fala na língua dos nossos autóctones brasileiros:

Mais tarde, discernindo melhor as cousas, lia as produções que se publicavam sobre o tema indígena; não realizavam elas a poesia nacional, tal como me parecia no estudo da vida selvagem dos autóctones brasileiros. Muitas pecavam pelo abuso dos termos indígenas acumulados uns sobre os outros, *o que não só*

quebrava a harmonia da língua portuguesa, como perturbava a inteligência do texto. Outras eram primorosas no estilo e ricas de belas imagens; porém faltava-lhe certa rudez ingênua de pensamento e expressão que devia ser a linguagem dos indígenas. (ALENCAR, 2007: 275, grifo nosso).

Era necessário enfatizar que a língua portuguesa já havia nascido dotada de harmonia, que simplesmente está à nossa disposição, cabendo ao artesão da palavra aproveitar esse dom, como ele mesmo diz em nota anterior: “sem perturbar a inteligência do texto”. Porque para cantar na linguagem dos indígenas era necessário sair do estilo clássico, enxergando na “irregularidade” da língua destes, uma nova maneira do artista exprimir-se, de modo a gerar um novo estilo, já que a língua portuguesa está disposta de harmonias. Seguindo este raciocínio, o autor moldou a língua civilizada à simplicidade primitiva da língua bárbara, representando os pensamentos de suas personagens indígenas por termos e frases que pareciam naturais da linguagem destes.

Tais fatores se tornaram essenciais e prudentes, para Alencar alcançar a nacionalidade da literatura e da língua, como ele mesmo interpela na carta ao Sr. Jaguaribe, mas usando-a principalmente aos críticos e leitores:

O conhecimento da língua indígena é melhor critério para a nacionalidade da literatura. Ele nos dá não só o verdadeiro estilo, *como as imagens poéticas do selvagem*, os modos de seu pensamento, as tendências de seu espírito e até as menores particularidades de sua vida. (idem, ibidem: 276, grifo nosso).

Dito dessa forma, ele já estava prevendo que a atitude de adentrar num estilo mais autêntico da prosa em poesia faria com que os leitores de *Iracema* percebessem a necessidade da prosa para o contato com a língua indígena e a poesia como tradução dos pensamentos e das tendências do espírito, transparecendo melhor as imagens poéticas, a compleição e o gênio dos indígenas. Comprova o escritor com experiências que lhe tocaram o espírito, ao observar que:

Ocorre-me um exemplo tirado deste livro. Guia chamavam os indígenas senhor do caminho, *piguara*. A beleza da expressão selvagem em sua tradução literal e etimológica me parece bem saliente. Não diziam sabedor, embora tivessem termo próprio, *couab*, porque essa frase não exprimiria a energia de seu pensamento. O caminho no estado selvagem não existe, não é cousa de saber; faz-se na ocasião da marcha através da floresta ou do campo, e em certa direção; aquele que o tem e o dá é realmente senhor do caminho. Não é bonito? Não está aí uma jóia da poesia nacional? (ALENCAR, 2007: 273)

Para o movimento indianista da época, Alencar estava disposto a contribuir com seu novo estilo a fim de incentivar os artistas de seu tempo a não terem receio da inovação, a abandonar as formas fixas, pois que só para a literatura era possível extrair da individualidade da poética ficcional de cada artista o sentimento e a fantasia, cada um tinha sua poética funcional única, de modo que todas contribuíssem para regeneração da literatura, para emancipação do mundo cultural.

No entanto, se analisarmos sob o ponto de vista psicológico, o indianismo não podia ser outra coisa senão o que foi: um enobrecimento do ameríndio, idealizado miticamente. De certa forma, o indianismo era um estímulo a nossa necessidade de origem que logo após a Independência estava sendo sentida pelo país, que tentava se formar nacionalmente. Esse sentimento é analisado José Guilherme Merquior sob a perspectiva de Augusto Meyer:

E uma psicanálise do indianismo romântico, na perspectiva esboçada por Augusto Meyer, mostra que a sua ambigüidade fundamental estava em querer celebrar nossas raízes, nossa peculiaridade como povo, *dentro de uma ótica que denunciava*, em si mesma, o nosso “*transoceanismo*” (Capistrano) – a nossa condição de desterrados culturais, ainda incapazes de tirar os nossos olhos da Europa. (MERQUIOR, 1996: 113).

Nossos romancistas já tinham personagens para uma ficção que respondiam a estes anseios, os índios; e uma paisagem tropical perfeita. Estes elementos bastaram para sentirmos o impacto do romantismo europeu – além da influência de Chateaubriand – e para que se voltasse para o tupi e suas matas. De tal modo que, escolheram fazer literatura indianista um certo Alencar, antes dele, um certo Gonçalves Dias. É porque almejavam concretizar os impulsos íntimos da cultura brasileira, que ainda estavam em sua adolescência.

Iracema é a jóia mais lapidada do indianismo alencariano, pois é a obra que podemos observar os múltiplos recursos da sua frase poética. Em seu ritmo sincronizado e sedutor, as figuras do mito se mesclam e se confundem imediatamente com os elementos da natureza: “[...] a virgem reclinava num tronco áspero do arvoredado; tinha os olhos no chão; o sangue fugira das faces; o coração lhe tremia nos lábios, como gotas de orvalho nas folhas dos bambus”. (ALENCAR, 2007: 127). O ambiente sugestivo e mágico envolve e bajula a beleza da “virgem morena”. Beleza que é evocada por uma atmosfera totalmente substanciada em lirismo.

Mas o autor não restringe a poetização da sua prosa poética aos segmentos descritivos. Ressaltamos, por exemplo, o cap. XXIII em que Iracema conta a Martin que concebeu um filho. Detalhe: Machado de Assis, em bela crônica que escreveu em 1866, chama a atenção do leitor para a beleza deste episódio. Este é comparado pelo autor à cena dos *Natchez* em Chateaubriand, citado por Vera Lucia Albuquerque de Moraes:

Quando René, diz o poeta dos Natchez, teve certeza de que Celuta trazia um filho no seio, acercou-se dela com um santo respeito e abraçou-a delicadamente para não machucá-la”. “Esposa, disse ele, o céu abençoou as tuas entranhas”. A cena é bela, decerto, é Chateaubriand quem fala; mas a cena de Iracema aos nossos olhos é mais feliz. A selvagem cearense aos olhos de Martim, adornada de flores de maniva, trava da mão dele e diz-lhe: - teu sangue já vive no seio de Iracema. Ela será a mãe de teu filho.

- filho, dizes tu? Exclamou cristão em júbilo.
Ajoelhou ali, e cingiu-a com os braços, beijou o ventre fecundo da esposa”.
Vê-se a beleza desse movimento, no meio da natureza viva, diante de uma filha da floresta. O autor conhece os segredos de despertar a nossa comoção por estes meios simples, naturais e belos. Que melhor adoração queria a maternidade feliz, do que aquele beijo casto e eloqüente? (MORAES, apud Iracemas, 2006: 48).

A índia tabajara significa fecundidade – a única mulher alencariana que ocupa esse trono – ela oferece o berço para as novas gerações. Por trás da imagem desta personagem heroína, – que é Brasil, natureza, tropicalidade –, o mito de Alencar reúne duas peças com funções que os complementam: o colonizador, tido como generoso e feudatário; e o bom selvagem tido como fiel resignado e súdito. Esses comentários refletem o juízo de valor artístico dos textos literários em que expressões mitopoéticas substanciam a narrativa do discurso amoroso: “– quer teu esposo que chegues mais perto para que sua voz e seus olhos penetrem mais dentro de tua alma”. (ALENCAR, 2007: 190).

A ficção poética de Alencar aciona os dispositivos que emanam a sensibilidade do discurso amoroso, tendo já em posse o cenário de toda a natureza, reverenciando o encontro idílico do guerreiro branco Martim e a índia tabajara, nos primeiros episódios da narrativa.

Alencar optou pela prosa, que permitia desenvolver um discurso mais livre para a inserção de perífrases, comparações e com isso desenvolver “o verdadeiro estilo” e “as imagens poéticas dos selvagens:

O verso, pela sua dignidade e nobreza, não comporta certa flexibilidade de expressão que, entretanto não vai mal à prosa mais elevada. A elasticidade da frase permitiria então que se empregassem com mais clareza as imagens indígenas, de modo a não passarem despercebidas. Por outro lado conhecer-se-ia o efeito que havia de ter o verso pelo efeito que tivesse a prosa. (ALENCAR, 2007: 278-9).

Mas ele ainda se preocupou com outro problema: se ele eliminasse totalmente as notas, a construção do estilo indígena – ou a tradução dos falares do índio, como explicava Alencar, não seria possível a compreensão do sentido dos nomes e os costumes. Era necessário encontrar uma solução para as “notas que ninguém lê”. Como ele mesmo dizia em trecho da carta. Foi de extrema necessidade a existência delas, mas o autor recomenda a sua leitura para que a beleza do estilo índio fluísse melhor no texto, e ainda, aconselhou como melhor recurso de compreensão e preenchimento harmonioso da narrativa.

A narrativa de *Iracema* foi construída de 128 notas assumindo funções como desdobramento das palavras, de modo a expor o sentido dos nomes indígenas e ainda, as que explicam as “maneiras de dizer. No que toca para as maneiras de dizer, um dos traços mais

evidentes é a supressão do pronome pessoal no caso sujeito. O guerreiro branco Martim se refere a ele mesmo como “eu”, já que o verbo é posto na primeira pessoa: “Venho de bem longe, filha das florestas. “Venho das terras que teus irmãos já possuíram e hoje têm os meus”. (ALENCAR, 2007: 101). E de maneira diferente, a índia diz: “Iracema te escuta” (Idem, ibidem: 190). Procurando produzir a maneira primitiva os autóctones, os epítetos são repetidos ao longo de toda a narrativa: (“filha de Araquém”, “guerreiro branco”, “virgem dos tabajaras”, “virgem de Tupã”, “chefe dos guerreiros”, etc.). Para substituir os nomes, são usadas expressões em terceira pessoa, a exemplo desta expressão, na qual o autor constrói a fala da personagem que expressa o seu alto grau de destemor, comparando-se a um animal das matas provido de mesma bravura: “– O gavião paira nos ares. Quando a nambu levanta, ele cai das nuvens e rasga as entranhas da vítima. *O guerreiro tabajara, filho da serra, é como o gavião.*” (idem, ibidem: 117, grifo nosso).

Outro traço característico do livro que é bastante acentuado também chama atenção: o amplo uso das metáforas, perífrases e comparações exploradas pelo autor, a última se vale dos elementos da natureza brasileira. Esse método é usado, desde a apresentação da protagonista *Iracema* até o final do livro, onde a natureza é vista como o instrumento que exprime os sentimentos da personagem de acordo com a situação vivenciada. A comparação se torna o meio mais forte para expressar a linguagem e indígena e fazer com que os nossos primitivos sejam compreendidos. Tanto a comparação explícita, por meio de um “como” ou “qual”, como a implícita por meio de justaposição e equiparação: “Que vale um guerreiro só contra mil guerreiros?”,

Pesquisando sobre as comparações de *Iracema*, destacamos alguns exemplos, dentre inúmeros, que tornam a índia heroína uma extensão da paisagem: “formosa selvagem desfaz-se em risos, como se desfaz a flor do fruto que desponta, e foi debruçar-se na espádua do guerreiro”; “Ela reclinou lânguida sobre o peito do guerreiro, como o tenro pâmpano da baunilha que enlaça o rijo galho do angico”; (ALENCAR, 2006:190).

Quando não existe a comparação por meio do “como”, a narrativa se faz subentender metaforicamente no contexto onde se expressam certas falas das personagens. Destacamos esta fala da índia tabajara que prescreve, metaforicamente, o que traria de volta a alegria do guerreiro branco, quando este se encontra em vagos pensamentos de sua terra natal:

Não vêem teus olhos lá o formoso jacarandá, que vai subindo as nuvens? A seus pés ainda está a seca raiz da murta frondosa, que todos os invernos se cobria de ramas e bagos vermelhos para abraçar o tronco do irmão. Se ela morresse, o jacarandá não teria sol para crescer tão alto. Iracema é a folha escura que faz sombra em tua alma; deve cair, para que a alegria alumie teu seio. (Idem, ibidem, 2006: 228)

Exemplos como este constituem toda a narrativa caracterizando o que faz parte do traço mais específico e recorrente da linguagem desta obra.

Vamos ainda ressaltar alguns registros das falas dos índios que se fazem por meio de frases ritmadas, nas quais apresentam cadências regulares do verso tradicional português: “verdes mares bravios”. Também há outras cadências de verso romântico que valorizou os ritmos fixos, baseados em pés. Como esta seqüência de dois versos dâtilos, um de 5 e outro de 3 pés: “cada guerreiro que chega depõe a teus pés / uma oferenda a Tupã”. (ALENCAR, 2006: 168). Esta seqüência de pés evoca a épica antiga, harmoniza-se com as fórmulas narrativas à maneira homérica, produzindo efeitos cadenciados. Como nestes trechos, também em outros os *incipits* se repetem. “Cada guerreiro” é a abertura da frase datílica, no capítulo XXIX: “cada guerreiro que sai de suas veias é mais um galho que leva seu nome às nuvens, como a grimpá do cedro”; “cada guerreiro tomba crivado de muitas flechas, como a presa que as piranhas disputam nas águas do lago” (idem, ibidem: 231)

Os epítetos e as comparações de *Iracema* se completam freqüentemente com o apoio de raízes etimológicas, que o autor faz questão de ressaltar, no interior da seqüência da narrativa ou nas notas que a acompanham, como no capítulo XV:

Um triste sorriso punziu os lábios de Iracema:

– O estrangeiro vai viver para sempre à *cintura da virgem* branca; nunca mais seus olhos verão a filha de Araquém, e que ele já quer que o sono feche suas pálpebras, e que o sonho leve à terra de teus irmãos! (ALENCAR, 2007: 164)

Em nota de rodapé, Alencar expõe o significado etimológico da expressão: “À cintura da virgem: os amantes chamavam a amante *aguaçaba*, de aba – homem, *cua* – cintura, *caba* – coisa própria; a mulher que o homem cinge ou traz à cintura. Fica, pois, claro o pensamento de Iracema”. (idem, ibidem: 265). E também no contexto ao qual está ligada a expressão, somado à citação: “Tão rápida partia de manhã, como lenta voltava à tarde. Os mesmos guerreiros que a tinham visto alegre nas águas da Porangaba, agora encontrando-a triste e só, como a garça viúva na margem do rio, chamavam aquele sítio de Mecejana, que significa a abandonada” (idem, ibidem: 217). E daí, na nota, com argumento histórico:

Lagoa e vila a duas léguas da capital. O verbo cejar significa – abandonar; a desinência Ana indica a pessoa que exercita a ação do verbo. Cejana significa – o que abandona. Junta a partícula mo do verbo monhang – fazer, vem a palavra a significar – o que fez abandonar ou que foi lugar e ocasião de abandonar. A opinião geral é que o nome desse povoado provém de Portugal, como Soure e Arronches. Nesse caso devia escrever-se Mesejana, do árabe masjana. Ora, nos dois antigos documentos encontra-se Mecejana, com c, o que indicaria uma alteração pouco natural, quando o Ceará foi exclusivamente povoado por

portugueses, os quais conservaram em sua pureza, todos os outros nomes de origem lusitana. (Idem, ibidem: 269-270).

Nota-se também a construção metafórica, ainda, na fala da personagem, não sendo necessário expor significado, pois o próprio sentido etimológico da expressão traduz seu sentimento, no capítulo IX: de tristeza, solidão: “– A tarde é a tristeza do sol. Os dias de Iracema vão ser longas tardes sem manhãs, até que venha para ela a grande noite”. (ALENCAR, 2007:133)

E ainda, incorporada ao discurso do narrador, a metáfora reaparece já “naturalizada”: “Há muito que a palavra desertou seu lábio seco; o amigo respeita esse silêncio que ele bem entende. É o silêncio do rio quando passa nos lugares profundos e sombrios”. (Alencar, 2007: 246).

Por fim, o autor traduz os termos indígenas de forma específica, tanto que eles acabam se transformando em metáforas, por si mesmos, por serem incrementados em significados mais poéticos, – a tradução se junta com um contexto poético transformando as palavras. Ou ainda, começam a figurar como metáforas autônomas na língua portuguesa e entram no patrimônio comum. São levadas às últimas conseqüências, como acontece no capítulo, VIII: “A alvorada abriu o dia e os olhos do guerreiro branco. A luz da manhã dissipou os sonhos da noite e arrancou de sua alma a lembrança do que sonhara. *Ficou apenas um vago sentir, como fica na mouta o perfume da flor que o vento da serra desfolha na madrugada*”. (Idem; ibidem 127, grifo nosso). Ou seja, Alencar compara o despertar da personagem com o nascimento de um novo dia, que anula os acontecimentos da noite e o transporta para uma nova realidade, deixando somente a lembrança leve que é comparada com o termo destacado.

A primeira e principal forma que Alencar usa para a tradução etimológica dar sentido aos nomes e étimos indígenas, e sua tradução para o português é o próprio nome da personagem homônima de sua obra. Não deixemos, pois, de mencioná-la, do primeiro capítulo: Iracema: em guarani significa lábios de mel, de *ira* – mel e *tembe* – lábios. *Tembe* na composição altera-se em *ceme*, como na palavra *ceme iba*.

Na construção do livro, as notas assumem um papel fundamental, que vai muito além da tradução do estilo da língua indígena. Elas, por exemplo, se incorporam ao texto, quando já mencionadas.

Ibiapaba: Grande serra que se prolonga ao norte da província e a extrema do Piauí. Significa terra aparada. O Dr. Martius em seu *Glossário* lhe atribui outra etimologia. *Iby* – terra, e *pabe* – tudo. A primeira, porém, tem a autoridade de Vieira; *Acaracu*: O nome do rio que vem de *araçá* – garça, *co* – buraco, toca ninho, e *y* – som dúbio entre *y* e *u*, que os portugueses ora exprimiam de um, ora de outro modo, significando água. Rio do ninho das garças é, pois a tradução de *Aracu*. (Idem, ibidem: 259-260).

Termos como no exemplo acima, além de trechos de frases em que constam as palavras já explicadas anteriormente, não necessitam mais de tais esclarecimentos. É o que se pode observar no capítulo XXV:

- “O tapuitinga, que estava no Mearim veio pelas matas até o princípio da Ibiapaba, onde fez aliança com Irapuã, para combater a nação pitiguara. [...]”.
- “Volta às margens do Acaracu, e teu pé não descanse enquanto não pisar o chão da cabana de Jacaúna. [...]”. (2007:212)

Para os críticos coetâneos ao autor, as análises etimológicas de *Iracema* parecem ser fantasiosas. Afirmavam que o gosto pela criação de novos vocábulos seria um disfarce para encobrir o pouco domínio que ele tinha da língua. Segundo Paulo Franchetti: “O modelo da forma de pensar é ainda de Franklin Távora, que, entre as várias acusações de Alencar, brandia a de que ele sofria de “neologismomania”, demonstrando que ignorava ou desprezava, ao inventar tantas palavras novas, a inesgotável riqueza da língua nacional”. (FRANCHETTI, apud ALENCAR, 2007: 75).

Um aspecto interessante a ser apontado é a verificação dos princípios de autoridades históricas nas quais ele se apoiava, já que, naquele tempo, havia uma exigência realista mais acirrada em dados históricos voltados para os estudos etimológicos. E, ao que parece, para condensar toda esta etimologia dos nomes, resultando numa prosa poética tão bem estruturada, era labor para poucos.

Alencar se valeu dos poucos recursos disponíveis na época, desde gramáticas e dicionários, até, talvez, informações de outra natureza, que eram fragmentárias e escassas, se compararmos à gama de pesquisas que temos hoje no tocante à etimologia.

Pelas notas de *Iracema* e também de *Ubirajara*, Alencar se pautava pela idéia de que a língua tupi é um idioma cujas palavras deveriam ser analisadas, pois o sentido delas estava atrelado às coisas que são concretas no mundo, e os autóctones, como seres no mundo, já tinham essa percepção; ao contrário do que os civilizados pensavam, os indígenas não são desprovidos de tal capacidade. Para o autor, as expressões abstratas na língua indígena, traduzidas por ele mesmo, eram sempre metáforas.

Contudo, ao contrário do que será então esperado, tantas críticas, obstáculos e comentários que desvalorizavam a obra, acabaram por enriquecer e reforçar o seu legado,

Hoje o desenvolvimento da literatura nacional caminha, de modo oscilante, para a conquista de um “realismo” ou para o desenvolvimento de um sistema literário mais consciente, sensato e aberto às inevitáveis mudanças e inovações; se fazem significativos os ensaios sempre

atuais de Haroldo de Campos e os trabalhos de Cavalcanti Proença, no sentido de um olhar especial para o texto de Alencar, vistos pelo viés de uma nova concepção de linguagem e literatura.

O romance tem renovado seu sucesso, mesmo que a representação do processo histórico da colonização há tempos não corresponda à de seus leitores. Assim, tentamos elucidar que tais questões estão ainda em vigor, pois ainda se trata de uma obra cheia de desafios para novas leituras.

2. A tradução de um mito romântico

O certo é que o escritor de tudo fez, sabidamente para dar a sua história foros de lenda, e com tanta arte o fez, que a virgem dos lábios de mel, se não era um mito antes da aparição do romance – poema tornou-se um mito e hoje a idéia que temos é a de que ela existe mais do que houvera realmente vivido.

(Sânzio de Azevedo).

No romantismo, o herói está sempre em busca do equilíbrio, e para isto, esta sempre lutando contra as forças da sociedade, da família e da natureza que se opõem à sua felicidade. Este herói geralmente está do lado do Bem contra o Mal – da ordem contra o caos. No tocante aos enredos tradicionais – que se originam de narrativas orais e na ficção do século XIX –, primeiramente, o cenário é de pleno equilíbrio. Em seguida, ele é montado em circunstâncias oportunas para o surgimento de um elemento desequilibrador e gerador de transformações que se sucedem até o desfecho. Este, enfim, apresentará então outro equilíbrio ou uma nova forma de pacto entre as personagens.

Em *Iracema*, o autor elaborou como temática central o amor entre uma jovem índia tabajara e um guerreiro branco, que veio de além-mar. Durante a história, Alencar vai descrevendo sua personagem, bem como o ambiente e a tradição dos povos indígenas; e isto ele nos apresenta logo no início da narrativa, quando Iracema quebra a flecha como sinal de que está em paz com o estrangeiro, pois, antes, agindo com ímpeto e em defesa própria, ela desferiu da flecha e o feriu.

A história nos mostra também o ritual do pajé no oferecimento do cachimbo da paz como prova de boas-vidas ao guerreiro trazido por Iracema à cabana de seu pai, que ainda lhe oferece as mais belas mulheres da tribo. Dá-se a descrição de um ritual sagrado: a bebida da jurema, destinada somente aos homens, cuja receita era um segredo conhecido somente do pajé e sua filha. Nota-se, portanto, que Alencar elabora seu romance, transcrevendo a história de um povo que fez parte das nossas origens.

O início do romance se faz no capítulo II, já que na primeira parte é utilizado um movimento retórico da narrativa em que o narrador/autor “observa” a jangada no mar com Martim, seu filho e o cachorro, numa evocação dirigida ao mar para que conduza em paz o “frágil lenho”, para que todos cheguem sãos para o seu destino:

Serenai, verdes mares, e alisai docemente a vaga impetuosa, para que barco aventureiro manso resvale à flor das águas.

Onde vai a afouta jangada, que deixa rápida a costa pátrio nas solidões do oceano?

Três entes respiram sobre o frágil lenho que vai singrando veloce, mar em fora.

Um jovem guerreiro cuja tez branca não cora o sangue americano; uma criança e rafeiro que viram a luz no berço das florestas, e brincam irmãos, filhos ambos da mesma terra selvagem. (ALENCAR, 2007: 94-95).

O autor usa esta construção, talvez, como pretexto de fazer uma abertura da história/lenda que ele vai narrar uma história, que ele ouviu contar quando menino. Tal procedimento é bem característico dos escritores românticos, que acabam por valorizar a tradição popular.

Conduzindo a narrativa para o capítulo II, nota-se o início de uma frase que situa lugar e tempo remotos: *Além, muito além daquela serra, que ainda azula no horizonte, nasceu Iracema.* (ALENCAR, 2007: 99, grifo nosso). Esse espaço mitificado sugere um tempo longínquo. Logo, o narrador apresenta sua personagem com uma descrição adequada aos padrões estéticos românticos, exaltando ainda sua agilidade, seu modo de vida em perfeita harmonia com a natureza: “um dia, ao pino do sol, ela repousava em um claro da floresta. Banhava-lhe o corpo a sobra da oiticica, mais fresca que o orvalho da noite. Os ramos da acácia silvestre esparziam flores sobre os úmidos cabelos”. (idem; ibidem).

Nesse trecho, nota-se uma prática comum às narrativas da Antiguidade Clássica, ou seja, aquelas que apresentam o *locus amoenus*. Aí, o narrador descreve as atividades habituais da índia em perfeita harmonia com as árvores, as águas, os pássaros.

É nessa breve apresentação da história, que não dura nem o final do segundo capítulo, que a harmonia é logo rompida na narrativa:

Rumor suspeito quebra a doce harmonia da sesta. Ergue a virgem os olhos, que o sol não deslumbra; sua vista perturba-se.
Diante dela e todo a contemplá-la, está um guerreiro estranho, se é guerreiro e não algum mal espírito da floresta. Tem nas faces o branco das areias que bordam o mar, nos olhos o azul triste das águas profundas. Ignotas armas e tecidos ignotos cobrem-lhe o corpo. (Idem, ibidem: 100).

A partir daí, inicia-se o desenrolar da ação, com o surgimento do elemento desequilibrador: “o sol não deslumbra mais os olhos da virgem; sua vista perturba-se” (idem, ibidem). Nestas palavras, há o anúncio implícito de que a chegada do estrangeiro irá desestabilizar a vida harmoniosa de Iracema e sua tribo, pois ainda que o sol não ofusasse mais os olhos da virgem, naquele momento, “sua vista perturba-se”.

Iracema é a heroína transgressora, pois é ela mesma quem viola os códigos culturais e religiosos da tribo dos Tabajaras, sentenciosa à morte: esta é a condenação que deverá sofrer devido ao desequilíbrio que o seu amor por Martim causou no seu povo. De acordo com as leis do código sagrado dos Tabajaras, Iracema morreria se deixasse de ser virgem, pois era considerada como uma espécie de sacerdotisa de sua tribo, destinada a guardar o segredo da jurema, e não se

casar. De acordo com de Vera Lúcia Albuquerque de Moraes: “A afronta aos deuses confere à personagem dimensão de herói trágico, pois só uma consequência terrível, *o pathos* da tragédia grega, recomporia o equilíbrio perdido”. (MORAES, apud IRACEMAS: 2006: 45).

A personagem vai sendo delineada pelo narrador, não de acordo com as informações fornecida pela leitura dos cronistas, mas com um trabalho criativo da imaginação do autor que assume uma posição de romancista-poeta, empenhado em resgatar, pela sua linguagem inovadora junto às fontes indianistas, uma criatura que poderia ter realmente vivido nas terras selvagens brasileiras, em especial na terra natal de Alencar, num tempo ainda não dominado pela civilização:

Além, muito além daquela serra, que ainda azula no horizonte, nasceu Iracema.
Iracema, a virgem dos lábios de mel, que tinha os cabelos mais negros que a asa
da graúna, e mais longos que seu talhe de palmeira. (ALENCAR, 2007: 99).

Nesse sentido, para construção desta personagem e de todo o seu romance, Alencar usa como meio a tradução da lenda contada pelo povo em sua terra natal, também na tentativa de não aporuguesar o índio, para que ele não se diluísse através de uma ótica ocidentalizada. Por isso, trabalha uma técnica na linguagem de seu romance que poderia ser denominada “tupinização” da nossa literatura. Assim, todas as metáforas, comparações, símiles, que resultam em imagens responsáveis por dar forma à personagem, só podem ser interpretadas e só fazem sentido a partir da cultura indígena que foi estudada para ser recuperada e reinventada pelo escritor. Dessa maneira, o que sustenta a imagem, a beleza e a poesia da personagem Iracema é, de certo modo, o conjunto das atitudes: poética radical, recursos do imaginário, que traduziram de maneira articulada de forma a conectar um diálogo entre a História e suas possibilidades de representação ficcional. Alencar fez com que seu texto falasse a língua indígena, articulando um mundo que só a literatura é capaz de recuperar.

Também é interessante ressaltar que essa mulher divinizada no texto exerce uma relação com a criação de uma heróina erotizada e com a representação do clamor de nossa nacionalidade. Isto tudo trançado conforme o apelo que o escritor faz aos sentidos do leitor, e, simultaneamente, contrapondo-se à figura da personagem Martim. Observamos o fragmento:

Diante dela e todo a contemplá-la, está um guerreiro estranho, se é guerreiro e não algum mau espírito da floresta. Tem nas faces o branco das areias que bordam o mar; nos olhos o azul triste das águas profundas. Ignotas armas e tecidos ignotos cobrem-lhe o corpo. (ALENCAR, 2007:100).

Nota-se que enquanto Iracema é ornada à semelhança da natureza, Martim é o oposto dessa sintonia harmônica, pois representa a ameaça, o medo, o estranho: pode ser “algum mau

espírito da floresta”. É um homem que usa vestimentas distintas dos autóctones, a pele é branca e circula em desarmonia com a natureza, trazendo nos olhos o azul *triste* das águas profundas. Há quebra de linearidade entre a índia e o branco, natureza e civilização, paz e guerra, amor e ódio. Assim, tem-se o entrelaçamento da narrativa através de tais oposições que há entre eles.

Com a diferença inicial do encontro das personagens, a narrativa se desenvolve por meio de uma estratégia que, paralelamente, faz crescer o desenvolvimento da relação amorosa de ambos, e ainda diminui o contraste inicial, anulando a diferença. É nesse processo da proximidade de ambos que o discurso do romance apela para as faculdades sensoriais que acabam por levar as personagens ao primeiro episódio de sedução tentado por Martim e quase cedido por Iracema:

Mas por que, mal volta ao berço da pátria, o jovem guerreiro de novo deixa o teto paterno e demanda o sertão?.

Já atravessa as florestas já chega aos campos do Ipu. Busca na selva a filha do Pajé. Segue o rasto ligeiro da virgem arisca, soltando o crebo suspiro com o doce nome:

- Iracema! Iracema!...

Já a alcança e cinge-lhe o braço pelo talhe esbelto.

Cedendo à meiga pressão a virgem reclinou-se ao peito do guerreiro e ficou trêmula e palpitante como a tímida perdiz, quando o terno companheiro lhe arrufa com o bico a macia penugem.

O lábio do guerreiro suspirou mais uma vez o doce nome e soluçou, como se chamara outro lábio amante. Iracema sentiu que sua alma se escapava para embeber-se no ósculo ardente.

A fronte reclinara e a flor do sorriso expandia-se como o nenúfar ao beijo do sol. Súbito a virgem tremeu; soltando-se rápida do braço que cingia, travou do arco.

(ALENCAR, 2007: 120)

A demarcação inicial dos diferentes “mundos” das personagens, resultou um ferimento no rosto de Martim. Este se encanta pela virgem tabajara, pois que ouve seu “canto mavioso”, na toca de Araquém, deitado na rede que ela mesma trançou. Consegue sentir o gosto de seus lábios, possui o corpo da virgem e finalmente a torna sua “esposa” sem saber, pois está sob o efeito da bebida alucinógena. Por outro lado, em seu delírio, agora a índia virgem é transformada em esposa civilizada, não havendo mais diferenças entre eles. Iracema se torna então o objeto de desejo de Martim, e assim sua entrega, que seria inevitável, traz Tânatos no lugar de Eros. A carência amorosa dele é substituída por uma mera realização erótica, suprida através dos “sonhos da jurema”.

No capítulo XVII do romance, o par amoroso parece encaminhar uma união feliz para “além do casamento” como a notícia inesperada de Iracema a Martim:

- Iracema te acompanhará, guerreiro branco; porque ela já é tua esposa.
Martim estremeceu.

- Os maus espíritos da noite turbaram o espírito de Iracema.
O guerreiro branco sonhava, quando Tupã abandonou sua virgem. A filha do pajé traiu o segredo da jurema.
O cristão escondeu as faces à luz.
- Deus!...clamou seu lábio trêmulo.
Permaneceram ambos mudos e quedos
[...]
Martim seguiu silencioso a virgem, que fugia entre as árvores como a selvagem cutia. A tristeza lhe confrangia o coração, mas a onda de perfumes que deixava na brisa a passagem da formosa tabajara açulava o amor no seio do guerreiro. Seu passo era tardo, o peito ofegava. (ALENCAR, 2007:172)

Mas, quando vários sentimentos se confundem na mente de Martim – o desejo de lutas gloriosas, de liberdade e, principalmente, a saudade de sua terra –, tudo isso acarreta a separação do casal. Os momentos de tédio do esposo (ocasiões em que o olhar deste está distante e não mais busca os olhos da índia, além dos longos dias que ele passa ao lado do guerreiro Caubi em lutas e em outras terras) fazem com que Iracema perceba e comece a se sentir só. E, envolvida numa angústia de abandono e tristeza, quando Martim se separa de sua companhia por um tempo maior; a índia falece dias após o nascimento de seu filho.

Analisando esse desfecho, notaremos que os elementos implícitos revelam o jogo existente entre o sujeito lírico e o Eros humanizado – o desejo aparece claramente nos sujeitos que obtiveram uma relação e movimentaram-se durante a trama da narrativa – e finaliza com a morte de Eros, isto é, a extinção do desejo, e a consequente vitória de Tântatos.

A morte da protagonista é planejada pelo seu criador para atribuir a esta personagem a imagem da mulher fecunda, pois, na verdade, ela simboliza a potencialidade da mãe natureza. E sob a imagem de Iracema, o mito alencariano também reúne as características de um colonizador tido como generoso e amigável, ao contrário de outros índios que têm a imagem de súdito fiel e bom selvagem. Essas observações, segundo Vera Lúcia Albuquerque de Moraes:

Buscam distinguir, no reconhecimento da situação ideológica, o juízo de valor artístico dos textos literários, em que as expressões mitopoéticas regem a linha narrativa do discurso amoroso: ‘A boca do guerreiro pousou na boca mimosa da virgem. Ficaram ambos assim unidos como dois frutos gêmeos do araçá, que saíram do seio da mesma flor’. (ALBUQUERQUE, apud IRACEMAS, 2006: 52).

A prosa poética alencariana se alicerça numa persuasiva retórica do discurso amoroso, que sempre agrada os sentidos do leitor, aderindo toda a atmosfera nobre da natureza, e, ainda, reverenciando o amor idílico da índia Tabajara e do branco Martim: “Teu hóspede fica, virgem dos olhos negros; ele fica para ver abrir em tuas faces a flor da alegria, e para sorver, como o colibri, o mel de teus lábios”. (ALENCAR, 2007: 128).

A questão da saudade valoriza todo o romance e também desenvolve um conjunto de idéias nele sugeridas: saudade, passado, lenda. Começa já no primeiro capítulo os versos poéticos cadenciados dentro de uma estrutura em prosa: “verdes mares bravios”, que introduz o contexto da partida do jovem guerreiro. Quem sabe se este trecho também remete à nostalgia daqueles que partiram de sua terra natal, assim como Alencar tornou-se um filho ausente para se aventurar na corte carioca?

Ainda no primeiro capítulo, o escritor quer deixar claro que há em sua composição um “argumento histórico”, uma tradição oral de sua terra natal, que ele considerava como verdadeira fonte histórica. O narrador pergunta ao leitor, mais de uma vez, o que Martim deixa para traz e parte na “afouta jangada”. E Alencar responde que ele deixou uma história: “Uma história que me contaram nas lindas várzeas onde nasci, à calada da noite, quando a lua passeava no céu argenteando os campos, e a brisa rugitava nos palmares [...]”. (ALENCAR, 2007: 96).

Esta é prova de que o autor resgata uma memória ancestral. Usando esse recurso, consegue estabelecer a intenção de aproximar a lenda da memória coletiva e a memória coletiva da história nacional.

A questão da saudade, também é acentuada no relacionamento das personagens. Partimos de alguns exemplos: como as descrições do estado de espírito de Martim durante o período que habitou as praias do mar com a sua esposa e o guerreiro potiguara Poti. Por algum tempo, eles viveram felizes, no entanto, somente aquela alegria não era mais de todo o coração do guerreiro branco, de modo que o anúncio da saudade de sua terra é já indicado no capítulo XXV:

A alegria morou na cabana, todo o tempo que as espigas de milho levaram a amarelecer [...].
A caça e as excursões pelas montanhas em companhia do amigo, as carícias da terna esposa que o esperavam na volta, e o doce carbetto no copiar da cabana, já não acordavam nele as emoções de outrora. Seu coração ressonava.
(ALENCAR, 2007:209)

No último capítulo, quando Martim volta com Poti, ele teme o estrago que a saudade poderá ter feito no seio de Iracema: “Achará o guerreiro ausente a paz no seio da esposa solitária, ou terá a saudade matado em suas entranhas o fruto do amor?” (Idem, ibidem: 247)

A saudade oscila entre a vida e a morte da protagonista. A vida e a morte de Iracema e da memória. Fora da ficção, a colonização não se desenvolveu de maneira pacífica – e Alencar era consciente disso. Iracema amamentou seu filho com escasso leite, porque a saudade e o sofrimento que a fizeram sofrer, também tomavam conta de seu corpo. O seu enlace com Martim lhe trouxe tristeza, pois o amado esposo, estava sempre ausente de seus olhos. A índia tabajara sofreu de saudade e de abandono.

Afinal, direta ou indiretamente, esta obra também aguça sentimentos recônditos, possivelmente inerentes à condição do colonizado – procura nos ensinar a ter saudade do nosso passado histórico, em origens não devassadas; propicia a reflexão sobre um futuro promissor. Nas palavras de Francisco Régio Ramos:

Saudade de nós mesmos, de um Brasil selvagem, porque a natureza daria a nós a nossa força patriótica. Mas não era uma selva qualquer e sim um caleidoscópio de natureza e civilização, um imbróglio estético e existencial típico do século XIX. Alencar não criou simplesmente uma idealização harmoniosa e sim uma idealização tensa, cheia de ambigüidades que desafiam os estudiosos e fascinam os leitores. (RAMOS, apud IRACEMAS, 2006: 145).

Iracema não é de todo inocente, pois aproveita a ocasião para apresentar ao guerreiro branco as “gotas do verde licor vazadas da igaçaba, que ela tirara do seio da terra”. (ALENCAR, 2007:119), impõe que o guerreiro beba, com a altivez e a autoridade de sarcedotisa que é, e Martim obedece. O resultado nos impressiona, no capítulo VI:

Martin sentiu perpassar nos olhos o sono da morte; porém logo a luz inundou-lhe os seios d'alma; a força exuberou em seu coração. Reviveu os dias passados melhor do que os tinha vivido; fruiu a realidade de suas mais belas esperanças. Ei-lo que volta a terra natal abraça a velha mãe, revê mais lindo e terno o anjo puro dos amores infantis. Mas porque mal de volta ao berço da pátria, o jovem guerreiro de novo deixa o teto paterno e demanda o sertão? Já atravessa as florestas; já chega aos campos do Ipu. Busca na selva a filha do Pajé. Segue o rasto ligeiro da virgem arisca, soltando à brisa com o crebro suspiro o doce nome:

- Iracema! Iracema! (Idem, ibidem).

É Iracema que sugere os caminhos da temporalidade. É sugestivo o fato de que, num ritual que tem como resultado um efeito parecido com o da epifania, somente os pingos de seiva tirados da terra pudessem servir de gotas/lágrimas da memória. Há uma relação com as raízes que remetem as nossas origens. O efeito causado pelo licor atíça a memória: conduzida pelo sonho, leva a um passado remoto.

Iracema também se vale de outros recursos para induzir o mancebo ao “sonho de lembranças”: usou da rede para oferecer acalento e conforto, mas a *rede* representa, igualmente, *teia* para *tecer* as memórias e as *tramas* do desejo. Citemos este trecho, do capítulo IX:

Enquanto Caubi pendurava no funeiro as peças de caça, Iracema colheu sua alva rede de algodão com franjas de penas e acomodou-a dentro do uru de palha traçada.

Martim esperava na porta da cabana. A virgem veio a ele:

– *Guerreiro, que levas o sono de meus olhos, leva a minha rede também. Quando nela dormires, falem em tua alma os sonhos de Iracema.*

– Tua rede, virgem dos tabajaras, será minha companheira do deserto; venha, embora, o vento frio da noite, ela guardará o calor e o perfume do seio de Iracema. (ALENCAR, 2007: 132, grifo nosso).

A “rede de memórias” é oferecida ao guerreiro com o logro do aconchego e abrigo para seus sonhos, por outro lado, não deixa de ser uma armadilha. Aliás, a própria rede é base de significações no romance, pois ela aparece nos 23 capítulos: surge no recebimento de hospitalidade a Martim, no cotidiano das personagens e também em momentos cruciais. Muitas vezes, a rede é também figurada na condição de personagem, como ocorre com os animais e fenômenos da natureza. Capítulo XV: “Martim se embala docemente; e como a alva rede que vai e vem” – rede que Iracema *teceu* – “sua vontade oscila de um a outro pensamento. Lá o espera a virgem loura dos castos afetos; aqui lhe sorri a virgem morena dos ardentes amores”. (idem, *ibidem*, 2007: 161).

Já no prólogo, Alencar cita a rede como companheira para viver as memórias:

O livro é cearense. Foi imaginado aí, na limpidez desse céu de cristalino azul, e depois vazado no coração cheio das recordações vivaces de uma imaginação virgem. Escrevi-o para ser lido lá, na varanda da casa rústica ou na fresca sombra do pomar, *ao doce embalo da rede*, entre os murmúrios do vento que crepita na areia, ou farfalha nas palmas dos coqueiros. (idem, *ibidem*, 2007:91).

E ainda, depois do romance, “na carta” ao Sr. Jaguaribe, a conversa sugere novamente no balançar da rede: “conversemos sem cerimônia, em toda familiaridade, como se cada um estivesse recostado em sua rede, ao vai-vém do lânguido balanço, que convida à doce pátria. (ALENCAR, 2007: 273).

Dessa forma, a narrativa articula-se de maneira tênue, mas também profunda, e faz com que o molde do livro siga a sequência proposta pelo autor: no início, com o prólogo e argumento histórico, e, no fechamento do romance, com carta e pós-escrito. A rede delinea a narrativa, aparecendo em todo o decorrer da narrativa: “Iracema não se ergueu mais da rede onde a pousaram os aflitos braços de Martim”. Mas deixou para quem vivesse procurar “as redes” e contar sua lenda, sua história. Este passado lendário e primitivo foi evocado no/pelo embalar da rede, inspirou seu autor que, por sua vez, fixou no imaginário coletivo a marca de uma representante da miscigenação brasileira.

De acordo com estudos específicos, constata-se que *Iracema* foi a primeira produção literária cuja preocupação foi esclarecer origem da nacionalidade e da nação brasileira, através da narração, como já dito, transformada também em lenda da colonização do Ceará. Por meio de

análises que preenchem essa pesquisa, poderemos elucidar as condições de sua produção, a qual ocorreu num momento histórico específico, o que permite a construção do mito nesta obra.

Como já visto até aqui, o autor apresenta Iracema integrada ao seu mundo e à natureza, método que justifica os elementos míticos.

Agora refletindo junto de Regina Zilbermam (1977), que fez uma breve análise sobre o mito em *Iracema*, há outro tipo de interpretação que merece ser ressaltada, a fim de averiguarmos certos confrontos que existem entre mitologia e mito. A estudiosa parte do estudo da camada narrativa e, a seguir, dos elementos mitológicos para propor uma inversão metodológica, ou seja, aquela da suposição de que o texto de fato possui um conteúdo mítico, uma vez que este faz parte do projeto do autor.

Segundo Zilbermam, José de Alencar “integra Iracema ao seu mundo, e à natureza, e este fato que justifica os elementos míticos, ele prefere afastar-se dele, identificando-se como narrador ao contexto de seu herói, Martim” (1977: 145). Para a estudiosa é até considerável a criação metafórica e ainda outros recursos que ele usou – como a persistência na origem do nome de Martim: “a origem latina de seu nome, provindo de Marte, denominação que se dá numa narrativa que guarda a sua semelhança com o mito da fundação de Roma – apontam para o fato de que Alencar não quer retirar de seu relato o caráter de mito original” (1977: 137). No fundo, porém, acaba não atrelando Iracema ao universo vivenciado por Martim, provocando, assim, um processo que Zilbermam chamou de disjunção, com que o romance se inicia.

Paradoxalmente, a disjunção começa percorrendo o caminho da junção, para que o projeto do livro se efetive direcionado para a narração de origem da nacionalidade. E, contraditoriamente, ele se dá pela violação da proibição, sendo o licor o elemento provocador. Desde o início, quando o guerreiro descobre Iracema, esta lhe dá acesso à hospitalidade e à bebida sagrada; assim, a ordem estabelecida pela tribo da índia tabajara é desrespeitada. Daí que o mito da mistura de raças e, posteriormente, do início da sociedade brasileira, é marcado pelo rompimento da lei, que gera, por sua vez, uma crise.

Esse rompimento, embora levado a cabo pelos dois protagonistas, exige um sacrifício, mas um sacrifício único, que será apenas da índia, já que foi ela quem comprometeu as leis de seu “sacerdócio” no seio de sua tribo. O homem branco, por sua vez, nada colocou em risco, seu crime é mesmo relativizado, uma vez que está exercendo as funções de mandamento/cumprimento.

Na narrativa romântica, frequentemente, existe este desnível entre os pares amorosos. Embora Iracema seja de origem nobre em relação à sua tribo, essa nobreza é diminuída frente a Martim, o colonizador, o branco. Como observa Regina Zilberman, a permanência deste desnível “adia a plena realização da incumbência”, que, neste caso, podemos entender como a junção do

casal para a formação de um novo povo, uma nova cultura, “causando um desequilíbrio que é o motor da ação”. (idem; ibidem 145). Para obter o resultado dessa fusão, o autor inverte a hierarquia das personagens, afinal, embora Martim venha de um mundo civilizado, lá ele não possui, por exemplo, o mesmo status sagrado de Iracema. Ou seja, se olharmos sob outra perspectiva, na esteira de Regina Zilbermam, o autor usa sua protagonista heroína para enaltecer a terra brasileira, mas, na verdade, sabe que somente Martim é capaz de “diminuir” a superioridade dessa heroína para transformar a cultura indígena.

Ainda seguindo os estudos de Zilbermam, a punição que a heroína recebe também faz parte “deste paradigma de inferioridade de Iracema; e resulta no abandono, parcial, de Martim”. Essa penitência gera efeitos subseqüentes, que fazem parte da estrutura do texto “sobre as duas noções essenciais que conformam a última vez o mito: a repetição e a isomorfia”. (idem, ibidem: 146). A repetição diz respeito à derrota da tribo de Iracema no combate com os pitiguaras; a isomorfia equivale à queda do império indígena prenunciado pelo velho cacique Batuireté, num episódio que vamos analisar em breve. Após a sacerdotisa Iracema violar as leis e abandonar sua tribo, na seqüência ocorre o desmoronamento do império indígena e ela se depara com a solidão causadora de sua morte. Martim a abandona para exercer a sua função – como já foi dito: o mandamento/cumprimento de partir para combater os inimigos com os portugueses. “É durante essa fase de deserção do companheiro, que procede a disjunção posterior à conjunção proibida, que dá a luz a Moacir”. (ALENCAR, 2007: 146). Mesmo com o nascimento da criança, Iracema não consegue recompor a alegria de viver e, por continuar só, entristece muito, enfraquece e tem dificuldades para amamentar o filho:

Neste sentido o castigo tendo como pano de fundo a extinção da raça indígena – primeiro dos tabajaras, depois dos índios genericamente – está inserida no processo de disjunção, após a relação sexual proibida, oscilação que divide o relato em três momentos, tendo-se em vista a aproximação/afastamento das personagens centrais. (ZILBERMAM, 1977: 146-147).

Percorrendo ainda sob este ponto de vista, a disjunção inicial era provocada pela diferença cultural das duas personagens principais, e especialmente no tocante ao que foi destinado à filha de Araquém – permanecer virgem. Mas essa regra se chocou com o mandamento imposto a Martim, o da conquista; e ele, de fato, já inicia o cumprimento da ordem pela “posse da virginal sacerdotisa, assim como, num procedimento análogo, submete a nova terra, refundando aqui a civilização européia” (idem, ibidem, 147). A conjunção dá origem a uma nova raça é fruto da violação acometida pela indígena, além da permanência do guerreiro no que toca o seu mandamento. Assim, quando Iracema sai de cena, ela inicia a supressão de todo seu povo, marcando a narrativa no final por uma disjunção radical, porque é assinalada pela morte.

Segundo Zilbermam:

Este é o fato que traz à cena um traço da tipologia antes configurada que não havia antes comentado: o da destruição do mito, aliado agora à supressão de seus portadores, os selvagens. Se ele é visto progressivamente por introdução de uma concepção que Alencar julga superior, aparece, por outro lado, associado a sua faceta mais cruel, a do massacre e extermínio de um povo.

Foi examinado na primeira Primeira Parte o papel exercido pelo mito diante de uma situação de desequilíbrio social, visando sempre a corrigir ou dissimular a uma dessimetria constitutiva de uma estrutura dada. No interior de *Iracema*, tal dialética esta a todo momento presente, tanto pela iniciativa de transpor as dificuldades internas da seqüência narrativa, como pela intenção de mascarar o imperialismo português responsável pela colonização brasileira no século XVI. Ao final, Alencar não deixa de alcançar um equilíbrio, mas por meio de suas fissuras transparece não apenas a presença da ideologia da conquista como a necessidade de exterminação da raça que antes dominava a terra ambicionada. Além disso, na medida em que, sendo instaurado o mundo cristão da transcendência, é preciso retirar de cena a realidade mítica anterior, pode-se perceber ainda neste caso, o que afeta o seu propósito inicial, como o Autor coloca uma questão que por seu próprio desenvolvimento acaba se revelando no seu contrário e apontando às contradições maiores no que vive o texto. (idem:150)

Agora, o primeiro sinal que se propõe a consolidar uma nova aliança, quando a primeira já estava a caminho de se desfazer, é a cerimônia que Poti e Iracema fazem para o guerreiro branco, no capítulo XXIV: “– O guerreiro branco não quer mais outra pátria, senão a pátria de seu filho e de seu coração” (ALENCAR, 2007: 206) E o nome de Martim é modificado a fim de igualar-se:

– “Meu irmão é o grande guerreiro da nação pitiguara; ele precisa de um nome na língua de sua nação.
– O nome de teu irmão está em seu corpo, onde o pôs tua mão.
– Coatiabo! exclamou Iracema!
– Tu disseste: e sou o guerreiro pintado; o guerreiro da esposa e do amigo. (ALENCAR, 2007: 206)

Posteriormente, Poti passa pelo mesmo ritual: ao adotar a religião cristã, também recebe outro nome, desde modo também passa pelo ritual de batismo, porém o cristão, como aponta a nota do capítulo XXXIII:

Poti foi o primeiro que ajoelhou aos pés do sagrado lenho; não sofria ele que nada mais o separasse do seu irmão branco. Deviam ter ambos um só Deus, como tinham um só coração.
Ele recebeu com o batismo o nome do santo, cujo era o dia; e o rei, a quem ia servir, e sobre os dois o seu, na língua dos novos irmãos. (idem, *ibidem*, 2007: 252)

Ao contrário de Martim, que adota o nome de Coatiabo artificialmente, Poti passa a ser chamado de Felipe Camarão, “denunciando a fragilidade do contrato de conjunção estabelecido [o

da união amorosa com a índia] e exigindo outro, que será dado pelo nascimento do herdeiro, paradoxalmente *filho do sofrimento*”. (ZILBERMAM, 1997: 148). Já que é este que representa a soma autêntica das duas raças e anula os efeitos negativos dos processos de sua geração. Por sua vez, o batismo de Poti garante a conjunção que fora rompida pela morte de Iracema. Assim, o batismo de Poti e a morte de Iracema levam a um movimento favorável de união sempre em direção ao português. Ora, é adotado o cristianismo em lugar das cerimônias pagãs; da mesma maneira, Moacir terá a educação cristã do pai, pois vai com ele para Portugal: “este fato visa atenuar a origem espúria, produto da violação procedida pela mãe: exterminando qualquer ligação do menino com o universo materno, o nascimento se purifica e diluem-se as contradições relativas a ele” (ZILBERMAM, 1977: 148).

A base estrutural da narrativa é a diferença que existe entre as personagens centrais. A ação se concentra nas freqüentes tentativas de romper as imposições que implicassem no impedimento de uma unidade, ao mesmo tempo em que se afasta de ação que resultasse num acasalamento efetivo. Nenhuma das partes estava disposta a modificações (o que na verdade, não era fator de todo impossível, pois Poti mostra plena disposição de transformação). Nota-se, então, que a primeira conjunção (cristão X índia) é muito frágil, e desmorona com o abandono de Martim, além de desiludir o leitor com a morte de Iracema. Mesmo assim, as posições permanecem opostas, restando a síntese dessa união, que é Moacir. Entretanto, evoluindo para o futuro da criança, esta adotará a religião e a cultura européia de seu pai, extirpando o pólo representado pela mãe, produto daquela inferioridade já dita anteriormente. “O mesmo processo está circunscrito pelo batismo de Poti, revelando que à dualidade entre natureza e cultura, segue a superação da primeira pela segunda, o que desencadeia a História e *suprime a primitividade inicial da qual se alimentava o mito*”. (Idem; ibidem). É mais uma observação que faz com que o mundo mítico de *Iracema* fique bipartido, propondo um enfoque textual em torno da questão do mito da nacionalidade, mas acabando por fragilizá-lo, ao firmar o universo europeu cultural, com saliência para a transcendência cristã.

Ainda de acordo com o texto Zilbermam (1977), neste romance é representada de modo incisivo a supressão do domínio indígena e a instauração de um novo poder: o velho, quando vê o guerreiro branco ao lado da índia tabajara, pronuncia que no futuro, seu povo não será mais senhor de seus impérios:

O velho soabriu as pesadas pálpebras, e passou do neto ao estrangeiro um olhar baço. Depois o peito arquejou e os lábios murmuraram:
- tupã quis que esses olhos vissem, antes de se apagarem, o gavião branco junto da narceja.
O Abaeté derrubou a fronte aos peitos e não falou mais, nem se moveu.
(ALENCAR, 2007: 196)

Estes prenúncios de avanços dos europeus sobre os indígenas são dados a todo o momento e adquirem ares de fatalidade ou de outros destinos incertos, como ocorre também na seguinte passagem:

Nunca tão disputada vitória e tão renhida pugna se pelejou nos campos que regam o Acaraçu e o Camucim; o valor era igual de parte a parte, e nenhum dos dois povos fora vencido, *se o deus da guerra não tivesse decidido dar plagas à raça do guerreiro branco, aliada aos pituguaras*. (ALENCAR, 2007: 221, grifo nosso).

A proposta de *Iracema* insinua que a presença do herdeiro Moacir é um forte indício de aliança com Martim, à medida que traz marcas genéticas européias, apontando que ele também é responsável pela punição da mãe de seu filho e da supressão do mundo da tabajara, o que constitui a oposição radical formadora do texto, onde apenas um sobrevive: Martim, que fica para educar o filho. “Deste modo, visando conotar um contrato, Moacir pode fazê-lo ideologicamente, mas por esse mesmo fato revelará o desequilíbrio sobre o qual ele repousa, pois dá conta, na verdade, da imposição do mundo europeu sobre o americano, resultando na supressão deste”. (ZILBERMAM, 1977: 149).

Zilbermam ainda se pergunta:

Como explicar este último conflito, em que caem por terra os eventuais ideais libertários e de afirmação nacional que deveriam recobrir o indianismo? É evidente que, se Alencar se empenhava na constituição de uma ideologia que conviesse à classe proprietária no poder, era preciso primeiramente acentuar seus vínculos hereditários com eventuais nobres portugueses como D. Antônio de Mariz e Martim S. Moreno, e não com os índios, mesmo que estes não tenham pertencido à casa real dos tabajaras ou guaranis. (idem, ibidem: 151).

Destaque para a referência à elementos de ordem histórica que revelam a fragilidade da independência: a autonomia brasileira era conveniente aos interesses de uma pequena classe comerciante que buscava romper as restrições portuárias impostas pela Coroa portuguesa. Este rompimento serviria muito mais à Inglaterra, que tinha em vista as matérias-primas americanas sem ter que passar pelo intermediário lusitano, o que aumentava o preço do produto. Se este empecílio mediador fosse retirado, ofereceria grandes vantagens para o governo inglês, e este tratou não apenas de estimular o incipiente processo de independência, como garantiu o seu reconhecimento imediato. Essas e outras mudanças no tocante das relações econômicas contribuíram para a separação da Metrópole.

A nação portuguesa passou a sua dependência à Inglaterra, maior consumidora dos artigos exportáveis e de quem importava a maioria dos produtos industrializados. Na fala de Zilbermam:

Toda esta evolução revela a fragilidade da autonomia política adquirida, e justificada por Alencar, de parceria com a classe superior, pois os proprietários rurais, não podiam assumir outra ideologia que a do colonizador, pois era esse ainda que tinha o comando econômico. (ZILBERMAM, 1977:151).

São esses motivos que denunciam a contradição na qual Alencar acabou resvalando ou deixando de maneira subtendida. Uma vez que, quase sempre as contradições do mito constituído acabam sobrando. O autor acaba denunciando de maneira, talvez, involuntária o paradoxo sobre qual se sobrepunha a sociedade, sobretudo da classe do poder, a qual também pertencia Alencar.

Portanto, esses motivos estudados por Zilbermam ajudam identificar, em *Iracema*, uma função dual dentro da sua própria estrutura romanesca: opera como construção de um mito e também como “denúncia da inautenticidade devido à adoção do estrangeiro com o nacional”. (idem, ibidem). De tal modo, percebe-se que há uma discordância entre a imagem da mulher indígena, fundadora de um mito nacional, e da índia que teve como papel contribuir para a consolidação da supremacia do colonizador.

Mesmo assim, *Iracema* nos oferece a oportunidade de conhecer as condições de sua criação, seja qual for a necessidade do fundamento de um mito nacional, associado à camada dominante responsável pelos rumos da nova nação, revelando as contradições inerentes ao discurso deste mesmo grupo. Deste modo, estando ligada a um contexto social que condicionou a sua elaboração, *Iracema* nos fornece a chance de compreendê-lo, assim como a relação que há entre a particularidade da obra e o meio literário a partir do qual emerge.

O romance tornou-se muito importante para a cultura do cearense, de tal maneira que ainda se faz necessária uma análise profunda de sua recepção. Mas não uma análise voltada para as apreciações de alguns intelectuais, mas um estudo que possa revelar a visão européia e a visão nacional e como tal relação vem assumindo, através do tempo, a condição de um importante elemento que faz parte de uma construção discursiva fragmentada.

Essa proposta de estudo baseia-se no que se chama hoje de “História de Leitura”, que parte do pressuposto de o livro e sua aceitação, que se constrói no seu uso, estar sempre e historicamente situado. A esta explicação, torna mais claro Francisco Régis Lopes Ramos:

Para explicar melhor esta proposta, que obviamente inspira-se em Michel de Certeau, cito as provocações de Affonso Romano de Sant’Anna, quando explica o método de trabalho do seu livro *O Canibalismo Amoroso*: “tomo o texto como uma manifestação onírica social. Considero o texto como uma forma de sonho coletivo, pois os leitores abrem o seu imaginário às provocações do imaginário do poeta e aí se hospedam. As metáforas e as imagens passam a ser de utilidade pública. Estou, portanto, encarando o texto também como uma forma de mito. Se nas comunidades primitivas os mitos serviam para expressar seus temores, anseios e perplexidades, o texto poético, entre outros, tem essa função

antropológica em nossa cultura. O poeta é o xamã, que ao invocar suas alucinações, faz com que, através delas toda a comunidade reviva seus fantasmas”. (2006:149)

Dessa maneira teríamos assim mais espelhos em crescentes evoluções artísticas para o caleidoscópio de pretéritos da nacionalidade. O que é importante ressaltar nessa modalidade de interpretação é o pressuposto de que o passado não é simplesmente aquilo que já aconteceu e sim uma complexa composição que está subordinada àqueles que acreditam ser ele digno de atenção, pois o passado cumpre o papel de pôr em ação os jogos da memória. A memória é sempre um confronto. Daí nessa batalha sem fim, tudo é posto em ação: escultura, música, gestos, palavra escrita, romance, oralidade poesia, história.

Ao contextualizar certo tipo de desfragmentação da imagem de Iracema, interligada, basicamente, ao discurso colonizador e ao discurso do mito fundador de uma nação, a segunda parte do trabalho traz uma análise de imagens que representam a índia alencariana de variadas maneiras, a fim de averiguar a maneira pela qual são transformados os seus traços e como pode ser passível ocorrer uma desmistificação da figura de tal heroína.

3. “Iracemas”: imagens como leitura de texto.

Tendo os deuses a existência enraizada no discurso, nos mitos que identificava a cada um por uma determinada narrativa e, sobretudo por um nome, a condição para compartilhar de uma existência divina era, portanto, tornar-se discurso, perpetuar-se de boca em boca, viver na voz e pela voz confundindo-se com o sopro, com a sacralidade do logos.

(María Luíza Ramos).

De acordo com teorias acerca da imagem, na afirmação de Rui de Oliveira: “a leitura narrativa é sempre uma compreensão dos significados antecedentes e conseqüentes da imagem” (OLIVEIRA, 2008: 32). A imagem é a prima do texto e não o seu espelho, porque nenhuma ilustração possui uma leitura exata do texto, e muito menos o leitor desta imagem. A leitura será sempre fragmentada, porque na verdade vemos aquilo que desejamos ver, mas nem sempre percebemos todas as relações propiciadas pelas figuras.

A partir de uma ilustração de texto é possível vermos a nossa ilusão, nossa realidade particular. Nos mesmos fazemos e revelamos o truque da mágica da ilustração. É importante a afirmação de Oliveira sobre a finalidade da ilustração em livros:

Só haverá interesse na ilustração se ela possibilitar a criação de um novo texto visual. Uma das finalidades da ilustração dos livros não é apenas apresentar uma versão do texto, mas sim, favorecer a criação de uma outra literatura, uma espécie de livro imagem pessoais dentro do livro que estamos lendo. (2008: 33).

A arte de ilustrar garante o equilíbrio e a harmonia entre imaginação verbal e a imaginação visual. O ilustrador e o leitor dessas imagens têm a liberdade de serem livres intérpretes de um texto e não restringir a leitura da figura a um só significado.

A escritura de Alencar segue tendências românticas de retorno ao passado, que denotava fuga para a natureza como projeção de um espaço ideal. Nesse espaço, estão as marcas do pitoresco e da cor local, tomadas como meio de expressão lírica e sentimental, criando, assim, um ambiente de vida natural. Alencar usou abundantemente do recurso analógico: “Iracema, a virgem dos lábios de mel, que tinha os cabelos mais negros que a asa da graúna, e mais longos que seu talhe de palmeira” (ALENCAR, 1965: 18).

Essas figurações escriturais de Alencar, numa linguagem altamente (pluri) significativa, sugerem criação de interessantes imagens plásticas, que passam a dialogar com o texto escrito, como as imagens que foram feitas de Iracema, desde a sua criação até os dias atuais.

Na figura 1, capa do livro de *Iracema*, editado pela Ática em 1991, ilustração de Terezinha Bissoto, pode-se ler um quadro policrômico, com vivas cores, simbolizando a singular personagem de Alencar. Trata-se de um retrato alegre e sensual da morena virgem, que, a nosso

ver, além de fazer parte de um aparente ambiente “longínquo”, está em total integração com as cenas descritas no desenrolar do romance, num franco diálogo com mitos de nossa brasilidade, exemplificado pelas cores da gará que se repetem no cenário exótico representado pelo romancista. As cores vibrantes transformam Iracema numa natureza pitoresca. Nesta ilustração, ela se apresenta muito majestosa de si, de seu espaço, rainha de sua nação – a floresta, que é seu império. Assim é apresentada na capa desse livro como símbolo do continente ou de sua fundação.

A pena do autor de *Iracema* (1865) e o *Guarani* (1857) delineia, cheia de vigor, o desenho de suas criações femininas, visto que as mulheres de seus romances distinguem-se, como Iracema, pela originalidade, delicadeza e graça, que ficam impressos na memória de seus leitores, mesmo com o passar do tempo.

O estilo do romance mostra uma linguagem preñe de imagens, que se desdobram na narrativa, aliadas a um projeto consciente de uma nova composição escritural de cunho nacionalista, que Alencar vai pintando nas páginas de seu romance, com uma consciência literária rara e inovadora, através de insistentes metáforas. Citemos em fragmento:

Uma vez que a formosa filha de Araquém se lamentava a beira da lagoa da Mecejana, uma voz estridente gritou seu nome do alto da carnaúba.

— Iracema! Iracema!

Ergueu ela os olhos e viu entre as folhas da palmeira sua linda jandaia, que batia as asas e arrufava as penas com o prazer de vê-la.

Seu lábio gazeou um canto. A jandaia, abrindo as asas, esvoaçou-lhe em torno e pousou no ombro. Alongando fagueira o colo, com o negro bico alisou-lhe os cabelos e beliscou a boca mimosa e vermelha como a pitanga. (ALENCAR, 1965: 189).

Nesse trecho, somado a vários outros que descrevem a personagem, a fauna – a própria jandaia – há um resultado dessa pintura imagética da personagem, bem como da ambientação: a vigor das belezas da terra pátria da personagem, do mar, do clima de tropicalidade do país, que é representado pelo sol e pelo policrômico arco-íris. Portanto, todos estes, são apresentados de modo a fundir a figura da índia alencariana ao meio em que esta é configurada. Além disso, são elementos que enchem a narrativa do sentimento de exaltação da nacionalidade proposto por Alencar. É a partir daí que ele inicia sua trilha para o ápice de uma vertente de nacionalismo romântico, cumprindo seu ideal temático. Isto se dá por meio de uma expressiva singularidade da descrição poética de nosso passado histórico, fazendo com que Alencar, levado pela correnteza dessa lenda que lhe serviu de matriz, alcance o caminho de uma prosa poética totalmente diferenciada dos escritores de seu tempo. Desta forma, o romancista imprimiu o seu projeto literário nacionalista um grau elevado de nacionalidade e brasilidade.

Apesar de trazer consigo algumas influências européias, a exemplo, da teoria “do bom selvagem” defendida por Rousseau⁶, Alencar traça nosso passado – o descobrimento do Brasil – e vai contra a tradição lingüística da época, criando um estilo de linguagem que traduz, a seu modo, o idioma do indígena. Segue viagem rumo à criação, à inovação e à liberdade lingüística, elaborando um texto predominantemente sensorial e de exuberante visualização figurativa.

Nota-se que, percorrendo um caminho lendário, Alencar constrói, sobretudo na descrição, um texto com acentuado teor de poeticidade; por meio de cores, formas e brilhos, fornece novas cores à vida da nossa poesia americana. Seu exaltado senso visual é minuciosamente descritivo, às vezes prenunciando peculiarmente, no decorrer da obra, visões sintéticas de “impressionismo” e “expressionismo”:

Verdes mares bravios de minha terra natal, onde canta a jandaia nas frentes da carnaúba;
Verdes mares que brilhais como líquida esmeralda aos raios do sol nascente, perlongando as alvas praias ensombradas de coqueiros;
Serenai, verdes mares, e alisai docemente a vaga impetuosa para que o barco aventureiro manso resvale à flor das águas.
Onde vai a afoita jangada, que deixa rápida a costa cearense, aberta ao fresco terral a grande vela?
Onde vai como branca alcione buscando o rochedo pátrio nas solidões do oceano? (ALENCAR, 1965: 82).

Alencar cria uma forma de linguagem poética e, assim, exhibe a poesia como o principal instrumento de criação da imagem, fazendo valer a afirmação de Santaella: “De fato, é na poesia que os interstícios da palavra e da imagem visual e sonora sempre foram levados a níveis de engenhosidades surpreendentes” (2005: 69).

Tecendo uma prosa poética calçada em recursos estilísticos, o autor se vale da forma **romance** e da substância **lenda**. Por fim, transforma sua personagem protagonista Iracema em mito e imagem, que reverbera fortemente no imaginário coletivo, transformando e inovando seu discurso com exclusividade, enriquecendo a prosa com a plenitude da aura poética, uma vez que a

⁶ O que distingue Rousseau e o transforma em fonte inspiradora da escola romântica é o seu profundo pessimismo no tocante à sociedade e à civilização. Ele não acredita nem em uma nem em outra, estabelecendo postulado de uma natureza humana primitiva que vai sendo corrompida pela cultura. Mas não só ela como também a propriedade, fonte da desigualdade entre os homens, contribuem para que o ser, originalmente puro e inocente, se perverta no contexto da civilização e da sociedade. Por isso, Rousseau exalta a simplicidade da criação. A voz da alma e da consciência, particularmente da consciência religiosa, deve sobrelevar os ensinamentos da civilização, que em geral nada valem, segundo o pensador genebrino. Daí ressalta, evidentemente, a imagem do bom selvagem, do ser íntegro e primitivo que deve figurar como ideal para o homem corrompido pela sociedade.

Tal concepção rousseauiana irá gerar, como se sabe, o interesse romântico pelo exotismo e pelo indianismo. Pois, estando no encalço do homem em estado “natural”, o Romantismo se põe a procurá-lo na América e em outras regiões que se distinguiam ainda pela presença do assim chamado “selvagem” ou “indígena” ou pela diferença acentuada do seu modo de vida “bárbaro” e “bizarro” em relação aos padrões europeus e ocidentais. (ROSENFELD, GUINSBURG, 2002: 266)

poesia é a única que comanda o funcionamento dos signos lingüísticos e o jogo labiríntico das palavras.

Como o Brasil não teve um passado medieval, os românticos foram buscar no índio o símbolo da raça brasileira – as virtudes do homem nacional, a personagem de auto-afirmação, totalmente oposto ao europeu.

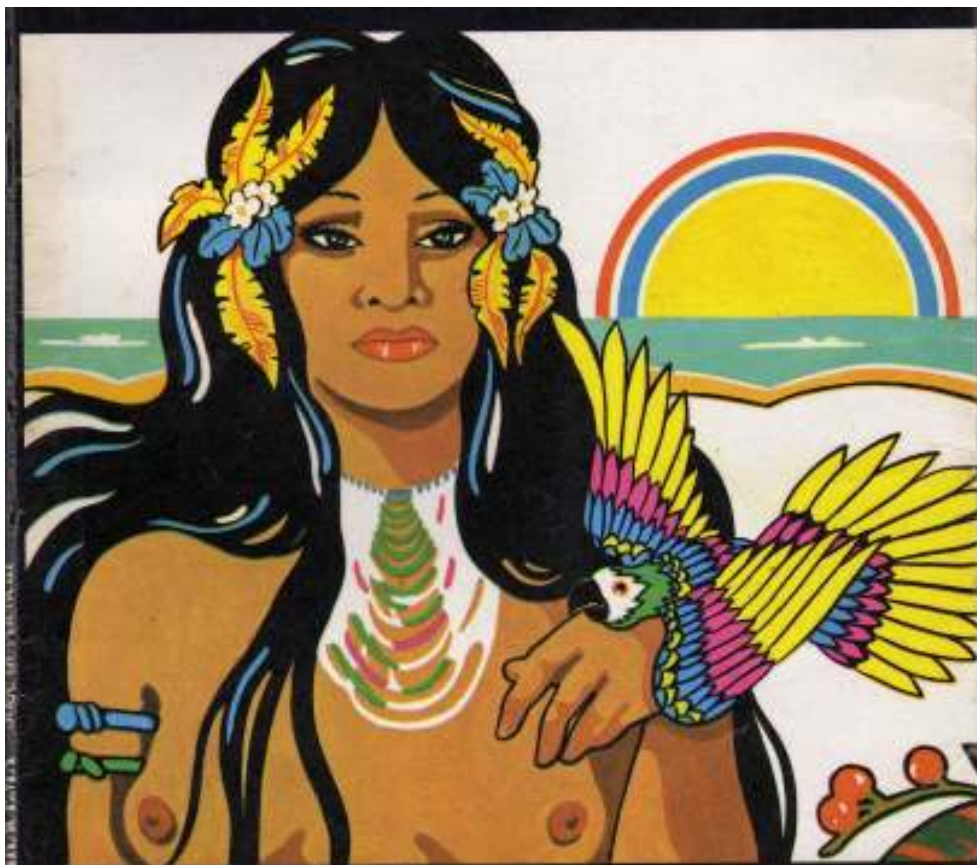
Fazendo certo tipo de analogia com o cavaleiro medieval europeu, Alencar caracterizou Iracema como nobre e heroína, vestida de lirismo e ornada como figura poética e bela. A opulência tropical da natureza e outros elementos marcantes no texto são inseridos como símbolos românticos, que são somados ao mito da cordialidade brasileira e espírito pacífico do nosso povo:

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.
[...]
– Bem vindo seja o estrangeiro aos campos dos tabajaras, senhores das aldeias,
e à cabana de Araquém, pai de Iracema. (ALENCAR, 2007: 99-101)

A partir da leitura de outras imagens, nota-se que a popularidade da personagem cresceu muito, confirmando por vezes a ideologia nacionalista do autor – a índia com qualidades de generosidade e docilidade – símbolo da origem de miscigenação, como representação cultural para o Novo Mundo (esposa de um europeu e mãe do primeiro mestiço). Acreditamos que Iracema seja, até para o leitor moderno, a tradução do arquétipo de brasilidade, marcada pelo hibridismo, ou seja, miscigenada culturalmente. Também esta poderia ser a função das fortes cores com as quais é pintada a figura indígena da figura 1.

Esse hibridismo a todo o momento se modifica com significados de outras imagens, se desconstrói e se reconstrói e nunca morre; aparecendo figurada ou transfigurada no coletivo, nas antigas e novas gerações, que vêem, nesse mito, a representação primeira dos vários Brasis. Iracema é o conjunto de muitas mulheres, formosas guerreiras, vaidosas, submissas, patriotas, mães do sofrimento e da alegria, esposas da nação. Possivelmente, nesse ponto Iracema se aproxime mesmo de Eva, mas uma Eva tropical, que disseminou a mestiça brasilidade. Tal relação com Eva remete o fato de, uma vez sacerdotisa, Iracema não poderia ter transgredido as leis de sua tribo.

Fig. 1



Capa do livro *Iracema* de José de Alencar, Ática: 1991,
ilustração da capa de Teresinha Bissoto.

A figura 2 é de autoria de Lucilo de Albuquerque e é datada de 1924. Nesta, o artista soube apreender um recorte muito peculiar da história de Iracema. Notamos a tristeza e o sofrimento em seu rosto. Já figura os momentos que a personagem iria pagar por transgredir as leis sagradas de sua tribo: a solidão e a morte gradativa. Usando o preto e branco para pintar a personagem e a natureza à sua volta, o artista conseguiu exprimir o estado de agudo abalo da personagem: seu rosto transmite uma expressão poeticamente dolorosa, bem como seus olhos, que estão fechados por Eros — ao transmitir-lhe o recado do desamparo, do abandono. Então, ela se curva diante da seta, como se fosse necessário apoiar-se nela, após ter recebido um golpe em sua dolorosa alma. Essa posição, que denota sofrimento, acaba por salientar seu ventre, e é possível perceber, nesse relevo, a sugestão da gravidez, pesado “fardo” que a personagem iria carregar até o momento de dar à luz: a *semente* da nova nação que ainda estaria por vir.

A responsabilidade de carregar um ser que simboliza a formação de um povo e uma cultura em vias de transformação pode estar relacionada com a história da Virgem Maria, que carrega o redentor, o filho de Deus. Assim, seu exemplo pode ser visto paralelamente ao de Iracema. Enquanto Jesus tem o papel de reconectar o homem com Deus, Moacir, o filho de Iracema, por sua vez, tem o papel de estabelecer a conexão da cultura do colonizador com a cultura do homem primitivo. Entretanto, este último é suprimido para legitimar a primeira cultura sobre a segunda – o que é simbolizado pela morte da progenitora, Iracema.

A harmoniosa relação que a “virgem dos lábios de mel” tem com a natureza de sua pátria é rompida justamente quando ocorre o primeiro contato da índia tabajara com o colonizador. Martim é seduzido por Iracema, mas o amor que se estabelece entre eles é bruscamente impedido, devido ao fato de pertencerem a “nações inimigas”, além do que a virgem é considerada sagrada em sua tribo: “— Estrangeiro, Iracema não pode ser tua serva. É ela quem guarda o segredo da jurema e o mistério do sonho. Sua mão fabrica para o pajé a bebida de Tupã”. (ALENCAR, 2007: 109). Mas ela viola esta condição ao ceder o licor ao jovem. Entorpecido pela bebida, ele a possui, e, ao vê-la despertada, a toma como sua esposa: “— O guerreiro branco sonhava, quando Tupã abandonou sua virgem. A filha do Pajé traiu o segredo da jurema”. (idem, ibidem: 172).

Seu amor, advindo de um ato de ruptura, de traição para com seu povo ou um amor tecido de sacrifícios, faz com que ela exerça, a partir daí, o papel de pária. Uma vez tendo violado as leis de suas funções sagradas, somadas a um estado de gravidez, Iracema não tem outra opção a não ser abandonar seu clã. Porém, ela não podia viver com os brancos, por ser uma autóctone, e, ainda, por ser tabajara, não podia viver com os pitiguaras – inimigos da sua nação. Daí, a afirmação de Nelson Schapochnik:

O exílio de Iracema pode ser lido como uma alegoria do processo de subordinação dos nativos aos interesses dos conquistadores europeus que, em outros contextos foi emblematizado pelos imperativos da catequese, progresso e civilização. O fruto que ela carregava em seu ventre representava a emergência de uma nova formação, seria o mameluco original, representante de um novo povo, nem indígena, nem europeu, mas brasileiro. (SCHAPOCHNIK, 2008: 27).

Iracema passa sua gestação solitária, e, ao dar a luz ao filho Moacir, exclama: “–Tu és Moacir, nascido de meu sofrimento” (ALENCAR, 2007: 235). E depois de oito luas – maneira de demarcar o tempo pelo autor – seu marido, guerreiro cristão, retorna e recebe seu filho dos braços da esposa, que, em seguida, morre — como se tal acontecimento também viesse como um tipo de punição. Mais uma vez morte e vida se entrechocam de maneira poética e trágica, concomitantemente. E, assim, a conselho de seu amigo Poti, esta é enterrada ao pé de um coqueiro: “– enterra o corpo de tua esposa ao pé do coqueiro que tu a amavas. Quando o vento do mar soprar nas folhas, Iracema que é a tua voz que fala entre seus cabelos”. (Idem; ibidem: 247). Conseqüentemente, segundo o narrador, este lugar do rio (onde cresce o coqueiro e os campos e onde serpeja o rio) veio a se chamar Ceará.

Fig. 2



LUCILIO DE ALBUQUERQUE: *Iracema*, 1924.
Óleo sobre tela, 108 x 90 cm.

No desfecho do romance, é ainda mais notória a resignação e evidência do que é inevitável: o retorno do herói estrangeiro e a aceitação da heroína oriunda da terra, predestinados à perpetuação de uma nova raça, uma nova nação. O cenário que se inicia no romance, pomposo e colorido, dá lugar, a tristeza, nostalgia e solidão. Na terra restou a hospitalidade e conformidade com o inevitável – totalmente de acordo com os ideais românticos, em que predomina a sentimentalidade que conduz ao desfecho trágico da narrativa. Desta forma, com uma linguagem de grande teor poético e um tom lendário essa narrativa faz renascer o mito das origens de um povo em paralelo com *O Guarani*.

Na figura 3, de José Maria de Medeiros também se faz notória a cor local, primeiramente explorada pelo escritor Alencar nos mínimos detalhes a partir dos elementos da linguagem descritiva. Assim existe uma analogia com o desfecho da narrativa. Entretanto, esta terceira imagem não traz o aspecto trágico representado pela figura anterior. Para acentuar tal diferença, eis um fragmento onde é possível observar a mudança da alegria da personagem bem como a transformação da natureza que acompanha tal mudança, conferindo certa denotação à imagem descrita no fragmento abaixo:

Seus olhos viram a seta do esposo fincada no chão, o goiamum trespassado, o ramo partido, e encheram-se de pranto.

— Ele manda que Iracema ande para trás como o goiamum, e guarde sua lembrança como o maracujá guarda sua flor todo o tempo até morrer.

A filha dos tabajaras retraiu os passos lentamente sem volver o corpo nem tirar os olhos da seta do seu esposo [...]. (ALENCAR, 1965: 187)

A imagem denota a personagem que, neste dado momento da narrativa, se apresenta inserida numa natureza sombria e solitária, onde só há ela, com a mão sobre o peito, sublinhando sob outra perspectiva uma santa consternada da condição de si e de sua nação; ou até mesmo referendo-se, mais uma vez, a uma Eva, – embora Martim não represente o Adão – diante do resultado de sua falta de obediência para com o Deus, resultando numa analogia simbólica ao deus de Iracema: Tupã. Uma vez que Iracema comete várias profanações do seu lugar religioso e da religião de sua própria tribo, a partida de Martim também poderia ser considerada como certo castigo. Talvez, por este motivo, ela seja abandonada por Martim, por um período mais longo, até morrer no final romance.

Verifica-se que Iracema anda para trás, como o caminhar do goiamum⁷, visível em suas pegadas na areia:

— Meu irmão é grande sabedor. O esposo deve partir sem Iracema.

⁷. Goiamum significa caranguejo. (ALENCAR, 2007: 216).

O cristão avançou, Poti mandou-lhe que esperasse; da aljava de setas que Iracema emplumara de penas vermelhas e pretas e suspendera os ombros do esposo, tirou uma.

— O chefe pitiguara vibrou o arco; a seta rápida atravessou o goiamum que discorria pelas margens do lago; só parou onde a pluma não deixou mais entrar. Fincou o guerreiro no chão a flecha, com a presa atravessada, e tornou para Coatiabo:

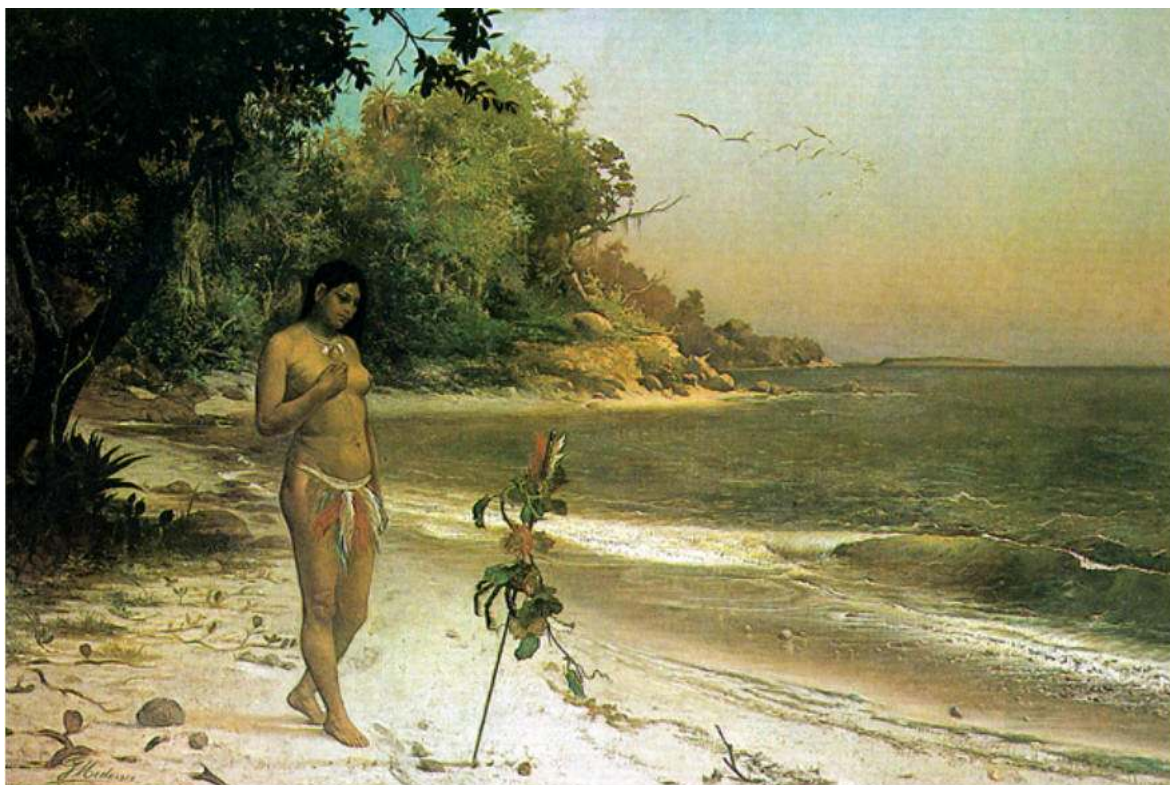
— Podes partir. Iracema seguirá teu rastro; chegando aqui, verá tua seta e obedecerá a tua vontade (...) e partiu enfim seguido por Poti.

Breve desapareceram os dois guerreiros entre as árvores. O calor do sol já tinha secado seus passos na beira do lago. Iracema inquieta veio pela várzea, seguindo o rastro do esposo até o tabuleiro. As sombras doces vestiam os campos quando ela chegou à beira do lago.

(ALENCAR, 2007: 216)

Com efeito, o intenso tom poético desse episódio constrói a pintura de Medeiros, datada de 1884. Seus pincéis caminham com a narrativa melódica de *Iracema*. Aqui, escritor e pintor estão lado a lado neste episódio na narrativa; ambos contribuindo para fortalecer a mensagem original do mito e transpondo o seu significado para outras gerações.

Fig. 3



JOSÉ MARIA DE MEDEIROS: *Iracema*, 1884.

Óleo sobre tela, 167,5 x 250,2 cm.

Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes.

3.1. Iracema em tradução plástica

A ilustração é quase sempre uma paráfrase visual do texto. Por outro lado, Iracema, figurada nas artes plásticas mais modernas, traz à tona uma pergunta incerta e não há respostas absolutas. Isso porque “o que é representado, mesmo com fisicismo próprio da ilustração não deve ser de forma absoluta, objeto descrito, mas sua sombra” (OLIVEIRA, 2008:50). Devido a tipos de (re) apropriações imagéticas, a personagem deixa de ser ilustrada somente pelas palavras do seu criador, destacando-se, portanto, o espaço em que o mito foi criado. E é nesse espaço indefinido, entre uma palavra e outra das descrições da protagonista, que se localiza a ilustração dela em vários ângulos, novos ou não, de pintores, desenhistas, xilográficos, etc.

Com o passar do tempo, a simbologia presente em torno desta personagem foi gerando inúmeras e inovadoras representações, que nem sempre são constantes em sua imagem. Ela aparece em quase todo o mundo, em diversas roupagens, representando o público feminino, no que há de mais exótico e sensual.

A figura 4 é resgatada de uma capa do romance *Iracema*, da editora Novíssima, no Rio de Janeiro, datada em 1911. Nesta imagem que representa a virgem dos tabajaras, tem-se a impressão que ela foi desenhada para capa de edição européia, pois a índia alencariana está com vestes do homem civilizado, como: jóias e artefatos. Sua boca está sugestivamente maquiada; enfim, sua aparência se completa em pura elegância.

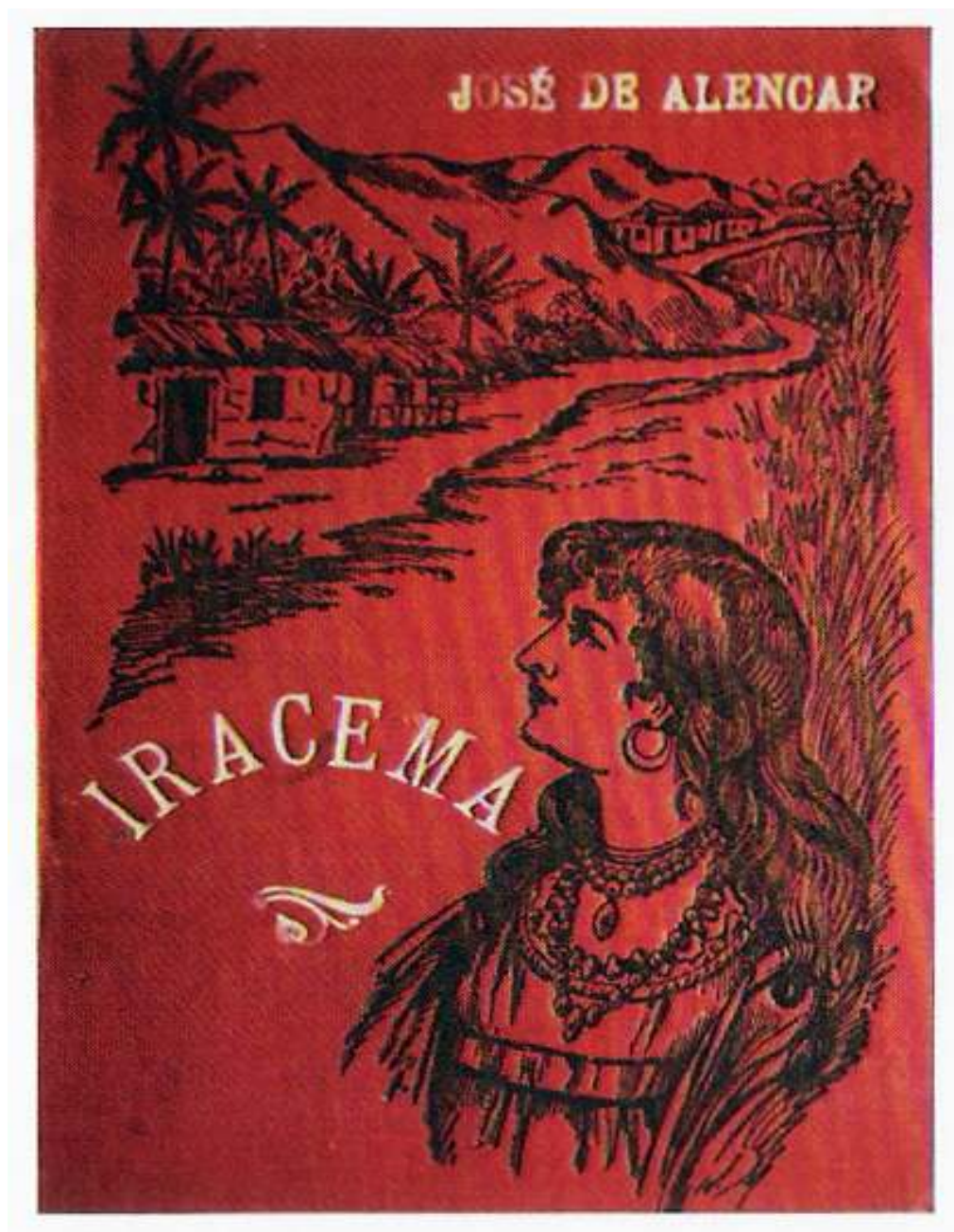
A representação de Iracema, neste desenho tem os cabelos ondulados, bem penteados, resultando numa perfeita sinhazinha de época. Ela mira a imagem de uma província com casas, possivelmente de alvenaria ou sapê, em volta de um terreno montanhoso com algumas árvores e coqueiros.

Percebe-se que a maneira como paisagem e protagonista foram desenhadas terminam por transformá-las em emblemas da civilização, se compararmos com o cenário desenhado no romance e com as características da índia Iracema brasileira, que, conforme vimos, é descrita como uma primitiva: a personagem não é traçada com vestes nobres, de jóias; não há província na paisagem de seu território, mas, sim, aldeias onde as casas são cabanas com tetos feitos de leque de palmeira.

O desenhista elevou uma “suposta Iracema”, contornando-a com traços sugestivos de uma mulher branca, civilizada, marcando, talvez, certo grau de insatisfação com o uso da iconografia tradicional brasileira que ainda hoje freqüentemente pinta a personagem de modo muito diferente. Por essa razão, a nosso ver, os traços assinalados nesta última capa, não são representados explicitamente nas páginas do romance alencariano, nem tampouco nos relatos e descrições feitos pelos cronistas da época. Portanto, parece que a intenção do referido desenhista com esta imagem

é a de prever que a nossa “virgem dos lábios de mel” abre, assim, caminho para instauração de uma nova sociedade, aspecto que pode ser lido nas entrelinhas da narrativa. Neste sentido, posteriormente, para esse pintor, as “futuras Iracemas” usarão vestes e viverão o progresso como intui sugestivamente o desenho.

Fig.4



Capa do livro *Iracema*: lenda do Ceará de José de Alencar, Novíssima: ed.Rio de Janeiro: F. Alves, 1911. 144p.

A figura 5, também é desenho de capa do livro, intitulado: *Iracema; Ubirajara*, da editora Edgraf, de São Paulo. A representação da *virgem* resultou num trabalho de representação enigmático. Além de figurá-la como uma índia de corpo esbelto e másculo, enfeita-a com uma espécie de guirlanda sobre a cabeça; seus cabelos não são tão longos, se comparados aos da “virgem dos lábios de mel” do romance. Carrega um grande colar que lhe oculta o seio, além de um tecido envolto à cintura que lhe cobre parcialmente a nudez, criando, assim, uma sugestão de pudor. Sugere, também, uma Iracema de traços europeizado. Mais ainda, quase semelha uma deusa grega, talvez Afrodite⁸. Na paisagem onde ela está inserida, recostada sobre uma cabana, vê-se um crânio humano pendente, o que deixa a pintura mais enigmática ainda. A beleza feminina do corpo da índia, bem como a figura de seu rosto, ao atrelar-se aos referenciais europeus sugere uma heroína medieval que também combate em lutas e guerras em defesa de sua nação, estando sempre em face da morte.

O referente desenho, de igual modo, possibilita outras tantas sugestivas interpretações, que podem ou não ser rigorosamente comparados à narrativa da obra de Alencar. Visualizado pelo prisma legítimo da lenda e da obra, o crânio representaria a morte de seus irmãos, assassinados em combate contra os pitiguaras, tribo rival, inimiga de sua nação. Irmãos que, após o acontecimento fatídico, têm suas cabeças espetadas no cabo da caieira⁹. Igualmente porque o narrador mergulha numa narrativa de constantes feitos heróicos, exemplificados pelo cristão Martim, que tendo se perdido de seu povo na floresta e sendo resgatado pelos tabajaras, incita os pitiguaras, desejosos de o terem junto de si novamente. Em razão disto, torna-se motivo do aumento de incessantes combates contra a nação tabajara. Também Martim e Poti partem sempre que podem com outros guerreiros para a guerra, buscando defender territórios para a afirmação portuguesa do território brasileiro. Por esse motivo, do mesmo modo que o crânio aponta para as lutas tribais, serve de referencial à luta sangrenta que foi a real consequência do processo da colonização. Ou seja, pode perfeitamente representar a dizimação da população indígena, o apagar quase que total de toda uma cultura primitiva.

Ainda sobre a análise que legitima a narrativa, observamos que o fato de a índia estar posicionada ao lado do crânio faz com que este simbolize sua própria morte, já que o autor do desenho parece saber que Iracema renunciou a si mesma para viver pelo bem de Martim. Desta forma, o crânio é o prenúncio da morte que ronda a personagem, e que está à sua espreita ao se envolver com Martim.

⁸ Ou Vênus, deusa do amor e da beleza, era filha de Júpiter e Dione, mas outra versão a dá como saída da espuma do mar.

⁹ De cai – pau queimado, e desinência çara, coisa que tem, ou se faz; o que se faz de pau queimado. Era uma forte estaca de pau-a-pique. (ALENCAR, 2007: 270).

A morte de Iracema também pode ser interpretada como a “bela morte”, inscrita literariamente, pois é pela prosa poética de Alencar que a conhecemos. Grande prova de que a personagem tornou-se emblemática como representação na nossa identidade nacional é o acentuado número de figurações plásticas elaboradas através dos tempos — não só relativas às confecções de capas de livro, mas, até mesmo, construídas para inúmeras propagandas.

A “bela morte” da protagonista é possível ser assim traduzida devido ao fato desta heroína possuir virtudes como beleza, virilidade, honra e bravura. Trata-se de uma morte que pode ser considerada como exemplar, pois Iracema é vista como uma heroína imortal na imaginação da memória coletiva. Então, ela morreria para eternamente sobreviver em nosso “imaginário mítico-poético”.

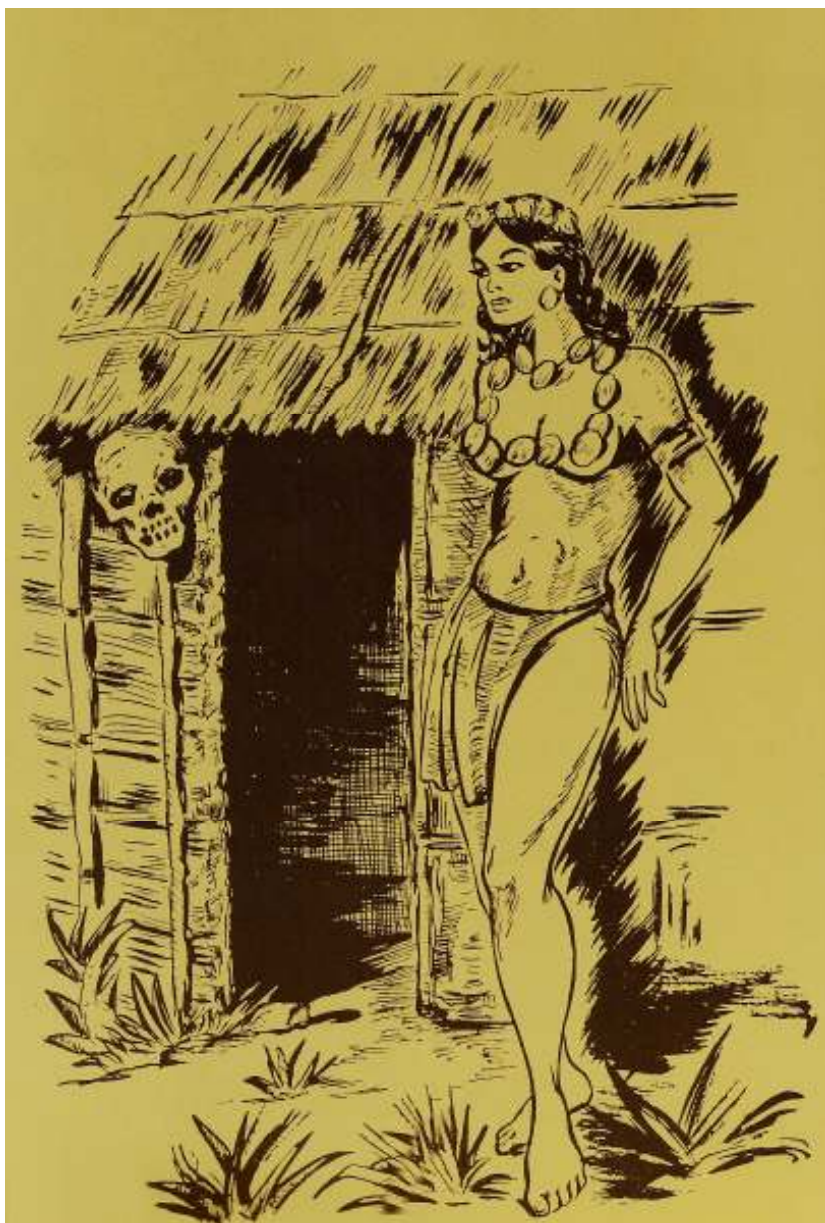
Partindo da análise de Iracema no romance, para outra possível intenção do autor da figura, acreditamos, finalmente, que ele também quis representar o ritual canibalesco de alguns povos indígenas, os quais ornamentavam suas moradas com o crânio dos seus inimigos heróicos mortos, devorados pelos guerreiros da tribo que o vencessem.

O ritual canibalesco de algumas tribos indígenas é um assunto explorado na ficção de *O Guarani*, onde as personagens da trama têm conhecimento de tal prática a ser cultuada por índios da tribo dos Aimorés:

Ora o índio conhecia a ferocidade desse povo sem pátria, e sem religião, que se alimentava de carne humana e vivia como feras no chão e pelas grutas e cavernas; estremecia com a idéia de que pudesse vir assaltar a casa de D. Antônio de Mariz. (ALENCAR, 2002: 99)

Ainda é visto que o ritual antropofágico dos aimorés segue rigorosamente a descrição de Pero Magalhães Gandavo. Por outro lado, diferentemente de *Iracema*, em *O Guarani*, José de Alencar acrescenta-lhe os ricos detalhes, sobretudo, com a idéia de envenenamento da Peri para enganar os inimigos de outra tribo que praticavam o canibalismo. De qualquer forma, essa era uma característica atribuída à cultura indígena.

Fig. 5



Capa do livro *Iracema; Ubirajara*. São Paulo: Edigraf, [19_].

Seguindo para mais uma das inúmeras edições de *Iracema*, na figura 6, na publicação da livraria Antunes, do Rio de Janeiro, datada em 1936. O autor da imagem contida na capa figurou uma indígena guerreira empunhando o arco e flecha. Ela está localizada no lado obscuro de uma natureza sinistra, que parece tentar devorá-la nas raízes das árvores, simbolizando que Iracema e natureza estão misturados como um só elemento, mas inclui uma atmosfera em crise, no escuro da paisagem. Porém, é necessário salientar a ambigüidade dessa natureza, que faz um jogo de inversão proposital gerada pelo criador da gravura. Do lado da personagem, a natureza lhe é denunciada como bárbara e primitiva; é iluminada pelo outro lado, de onde vêm os raios de luz que iluminam, descobrem, conquistam e transformam. Esta espécie de portal presente na figura é sugestivo, representando o mar, porta de entrada e saída do invasor. Essa luz, enfim, vem contra ela e quer instaurar o novo, mesclando e iluminando seu espaço obscuro.

No centro da imagem, a natureza está na luz: representação do futuro. Ao redor, há uma gradação de luz para a sombra, figurando o presente, ou seja, a colonização é desenhada aos nossos olhos, pois no texto alencariano, o autor nos faz enxergar a destruição da raça indígena, bem como seu entrelaçamento com a raça branca. Tal característica é um dos fundamentais paradoxos trazidos pelo romance. A iluminação também é sugestiva para denotar os raios que nos faz enxergar as primeiras marcas dessa nova civilização, conferida e confundida com novos trajes da personagem.

A guerreira, nessa posição de defesa, parece tentar se proteger do estranho, daquele que invade seu território, seu lugar de origem: pois é, como já dissemos, protetora de seu espaço e de seu povo. Sua posição de guerreira em defesa de seu império se assemelha às esculturas gregas, a exemplo de Apolo¹⁰ que lança uma flecha para matar o monstro Píton.

¹⁰ O mais apreciado de todos os remanescentes da antiga escultura grega é a estátua de Apolo, chamada do Bebevedere, nome do apartamento do papa de Roma, onde foi colocada. O artista é desconhecido. Supõe-se que se trata de uma obra-de-arte romana, aproximadamente do primeiro século de nossa era. É uma figura de pé em mármore, com mais de sete pés de altura, nua que cai sobre o braço esquerdo estendido. Supõe-se que representa o deus no momento que acabara de lançar a seta para matar o monstro Píton. A divindade vitoriosa está dando um passo para frente. O braço esquerdo que parece estar sustentando um arco está estendido e a cabeça voltada para a porção. Assim, é inexcédível a graciosa majestade da figura. O efeito é completado pela fisionomia, onde a perfeição da beleza juvenil e divina reflete a consciência de um deus triunfante.

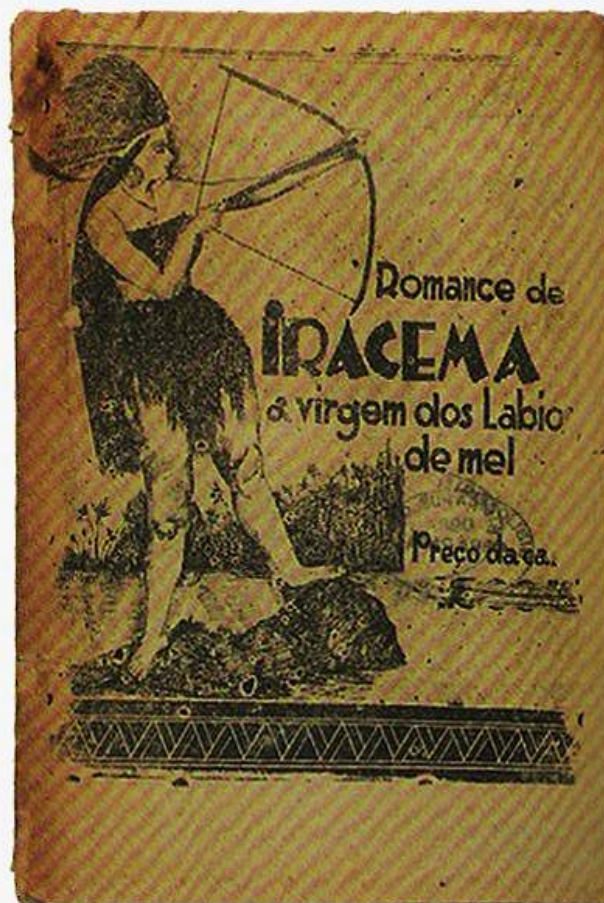
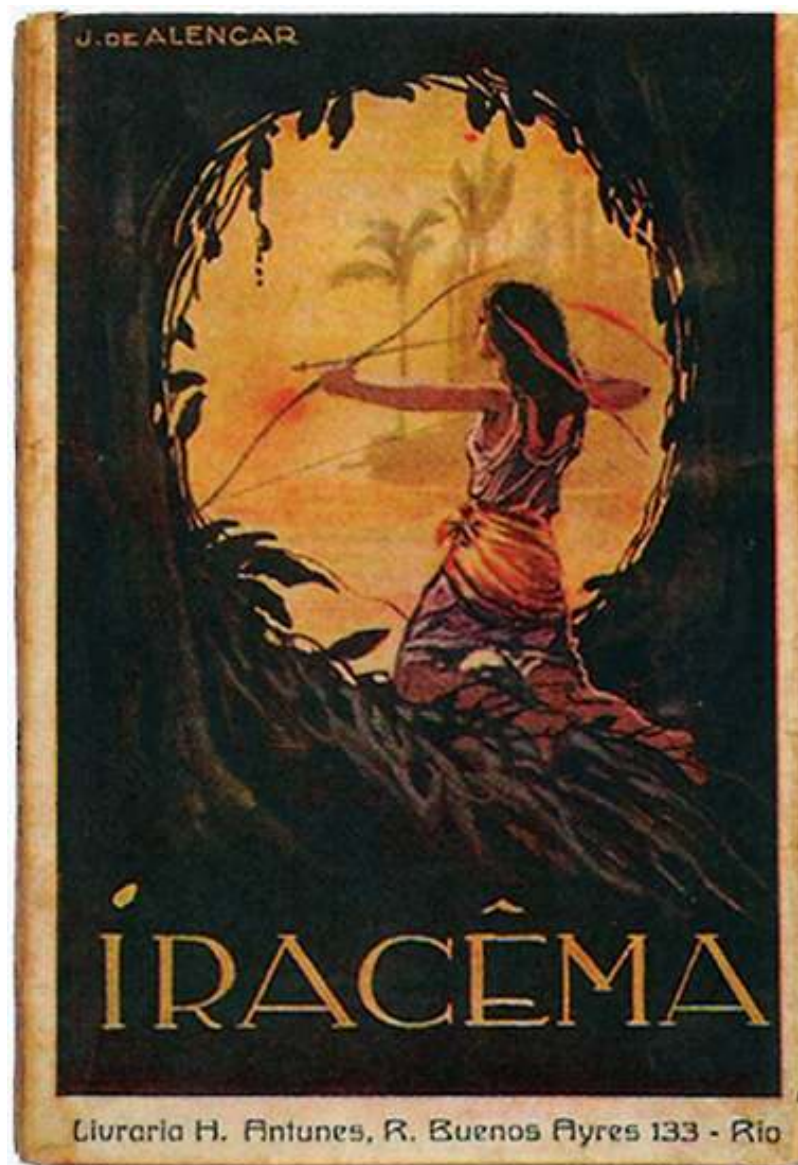


Fig. 6



Capa do livro de *Iracema* de José de Alencar. Nova edição.
Rio de Janeiro: H. Antunes, 1936. 112p.

Iracema sai das capas e da narração para povoar outros universos, reafirmando o poder mítico da personagem, cuja imagem vem resistindo e sendo relida, reapropriada e reinventada em todas as épocas posteriores à sua invenção. No caso, a heroína aborígene passa a habitar até os consoles. Teremos a seguir, duas figurações representadas por avatares¹¹, criadas por Anderson Guedes para um jogo de vídeo game, em 2005. A partir da análise da primeira imagem de Iracema, observamos que a figura apresenta um aspecto de animação humana, ou simulação de pessoas, um dos principais fetiches do universo eletrônico, que ganhou força nesse começo de século XXI.

A leitura dessa imagem tem ligações com a imagem anterior uma vez que a figura indígena é vista como alguém que empunha arco e flecha. Porém, desta vez, a captura da imagem mostra as armas apontados para o espectador.

No rosto, a pintura de dois traços, em vermelho e preto, emblemáticos da prontidão para a guerra, para o ataque. O corpo bem desenhado, torneado e esguio, caminha para um ideal de beleza que, nos dias de hoje, ainda é muito cultuado e representado por meio da tecnologia cibernética, que, por mais que tenha se desenvolvido, não apagou da memória o mito da beleza de Iracema. Assim, a imagem não se desprende dos elementos primordiais da índia idealizada de Alencar: o arco, a flecha, a vivacidade de cores, a saia feita de palha trançada com penas. Resultado de uma exuberância viva que o autor descreveu com tanto primor e zelo, que permanece intocada no imaginário do povo brasileiro.

¹¹ Em informática, **avatar** é a representação gráfica de um utilizador em realidade virtual. De acordo com a tecnologia, pode variar desde um sofisticado modelo 3D até uma simples imagem. São normalmente pequenos, aproximadamente 100 px de altura por 100 px de largura, para que não ocupem demasiado espaço na interface, deixando espaço livre para a função principal do site, programa ou jogo que se está a usar.

Imagens 3D são imagens de duas dimensões elaboradas de forma a proporcionarem a ilusão de terem três dimensões. Qualquer representação gráfica de um objeto apresenta-se com duas dimensões - 2D (Altura e largura), mas com o auxílio de óculos especiais que fundem determinados pontos da figura, ou da computação gráfica entre outros recursos, pode-se fazer com que a figura dê a impressão de apresentar, também, profundidade, o que dá maior semelhança com o objeto representado.

Fig. 7



GUEDES, Anderson. *Iracema*. 2005. 1 vídeo-game.

No segundo Avatar da figura 8, ainda de Anderson Guedes, é criado um quadro das personagens do romance *Iracema*: composto por três guerreiros tabajaras, sendo estes: Iracema, Caubi, Irapuã, e tendo por último um guerreiro pitiguara: Poti. Esta ordem de posicionamento das personagens, ainda que talvez seja não intencional, remete à narrativa no que diz respeito ao tipo de relação que os ligam entre si e à posição que ocupam.

Iracema, a virgem da tribo tabajara que foi consagrada a Tupã, tem uma função religiosa em sua tribo. Tal função exige um estado de virgindade. Assim esteja devotada, cabe à *virgem* no seio da sua tribo municiar os guerreiros, em ocasiões de ritual, com vinho da jurema¹², droga alucinógena consumida por eles. Seguindo a ordem da ilustração, logo atrás dela foi colocado o guerreiro Caubi, seu irmão que irá proteger a ela e a Martim na fuga até determinado momento da narrativa – quando Iracema foge com Martim, ele se sente traído por esse hóspede que na fuga leva a filha de Araquém. Essa mudança de posição é conferida de maneira inusitada na obra:

O rouco búzio dos pitiguaras estruge pela floresta. O grande Jacaúna¹³, senhor das praias do mar, chegava do rio das garças com seus melhores guerreiros.

Os pitiguaras recebem o primeiro ímpeto do inimigo nas pontas erriçadas de suas flechas, que eles despedem do arco aos molhos, como o cuandu¹⁴ os espinhos do seu corpo. Logo após a pocema, estreita-se o espaço e a luta se trava face a face.

Jacaúna atacou Irapuã. Prossegue o horrível combate que bastara a dez bravos e não esgotou ainda a força dos grandes chefes. Quando os dois tacapes se encontram, a batalha toda estremece como um só guerreiro, até as entranhas.

O irmão de Iracema veio direito ao estrangeiro, que arrancara a filha de Araquém à cabana hospitaleira; o faro de vingança o guia: a vista da irmã assanha a raiva em seu peito. O guerreiro Caubi assalta com furor o inimigo.

Iracema, unida ao flanco do seu guerreiro esposo, viu de longe Caubi e falou assim:

— Senhor de Iracema, ouve o rogo de tua escrava; não derrama o sangue do filho de Araquém. Se o guerreiro Caubi tem de morrer, morra ele por esta mão, não pela tua.

Martim pôs no rosto da virgem olhos de horror:

— Iracema matará teu irmão? (ALENCAR, 2007: 175-176)

— Iracema antes quer que o sangue de Caubi tinja sua mão que a tua; porque os olhos de Iracema vêm a ti e a ela não.

Travam a luta os guerreiros. Caubi combate com furor; o cristão defende-se apenas; mas a seta embebida no arco da esposa guarda a vida do guerreiro contra os botes do inimigo. (ALENCAR, 2007: 175-176).

¹² Árvore *meã*, de folhagem espessa; dá um fruto excessivamente amargo, de cheiro acre, do qual, juntamente com as folhas e outros ingredientes, preparavam os selvagens uma bebida que tinha o efeito de haxixe, de produzir sonhos tão vivos e intensos, que a pessoa sentia com delícias e como se fossem realidade as alucinações agradáveis da fantasia excitada pelo narcótico. A fabricação desse licor era um segredo, explorado pelos Pajés, em proveito de sua influência. Jurema é composto de *ju* – espinho, e *rema* – cheiro desagradável. *Meão*: comum, mediano.

¹³ Jacarandá preto, de jaca – abreviação de jacarandá, e una – preto. Este Jacaúna é o celebre chefe, amigo de Martim Soares Moreno.

¹⁴ Cuandu: Porco-espinho.

Logo a seguir, vem o chefe pitiguara Poti, com o corpo pintado de vermelho em listras pretas horizontais no peito, tinta vermelha que, a nosso ver, simboliza a definição de sua tribo como comedores de camarão, estando com o corpo pintado nesse tom, diferencia-se dos tabajaras. O próprio nome da nação é traduzido pela personagem Irapuã no romance:

Eis retroa a boré¹⁵ pela amplidão do vale.
Travam as armas os rápidos guerreiros e correm todos na vasta ocará¹⁶ circular,
Irapuã o chefe, soltou um grito de guerra:
— Tupã deu a grande nação tabajara toda esta terra. Nós guardamos as serras, donde manam¹⁷ os córregos, com os frescos ipus onde cresce a maniva¹⁸ e o algodão, e abandonamos o bárbaro potiguara,¹⁹ *comedor de camarão*, as areias nuas do mar, com os secos tabuleiros sem água e sem floresta. Agora os pescadores da praia, sempre vencidos deixam vir pelo mar a raça branca dos guerreiros de fogo, inimigos de tupã. Já os emboadas estiveram no Jaguaribe; logo estarão em nossos campos, e com eles os potiguaras. Faremos nós, senhores das aldeias, como a pomba, que se encolhe em seu ninho, quando a serpente enrosca seus galhos? (ALENCAR, 2007: 113, grifo nosso).

Logo atrás de Poti, e por último, vem o chefe da nação tabajara, Irapuã, com vestes de onça pintada, ou pele de cobra. Animais que na caça têm o bote traiçoeiro diante da presa. Isso tudo traduz o dito por Iracema, ao falar dele quando aconselha cautela, diante do perigo no episódio da fuga de Martim e seu aliado Poti: “— Iracema quer te salvar e a teu irmão; ela tem seu pensamento. O chefe pitiguara é valente e audaz; Irapuã é manhoso e traiçoeiro como a acauã²⁰. Antes que chegues à floresta cairás; e teu irmão da outra banda cairá contigo. (ALENCAR, 2007: 159-160)”.

Irapuã, quando soube da chegada do estrangeiro aos campos dos tabajaras, foi totalmente contra a invasão e acolhimento de Iracema e seu pai Araquém, que acreditava que Martim fora enviado de seu deus Tupã. Assim, em ira, Irapuã incita a sua tribo à guerra contra os pitiguaras e os brancos, seus aliados.

Neste âmbito, parece que a ordem dos figurantes é proposital, pois cria uma espécie de hierarquia, ditada pelo romance, já que Iracema, sendo a causadora do caos em sua tribo, estabelece a ordem em relação àqueles que ela pode “influenciar” mais diretamente, para favorecer sua suposta união com Martim. Como também faz analogia quanto à ordem do caminho percorrido por ela para cometer suas falhas contra seu próprio povo: primeiro a índia alencariana

¹⁵ Boré: Frauta de bambu, o mesmo que muré.

¹⁶ Ocará: Praça circular que ficava no centro da taba, cercada pela *estacada*: o espaço defendido por astecas, e para o qual abriam as casas. Composto de oca – casa, e desinência ara – que tem; aquilo que tem a casa, ou onde a casa está.

¹⁷ Brotar, jorrar.

¹⁸ Mandioca.

¹⁹ Potiguara: Comedor de camarão; de poty e uara. Nome que por despezo davam os inimigos dos pitiguaras, que habitavam as praias e viviam em grande parte de pesca. Este nome dão alguns escritores aos pitiguaras, porque o receberam de seus inimigos.

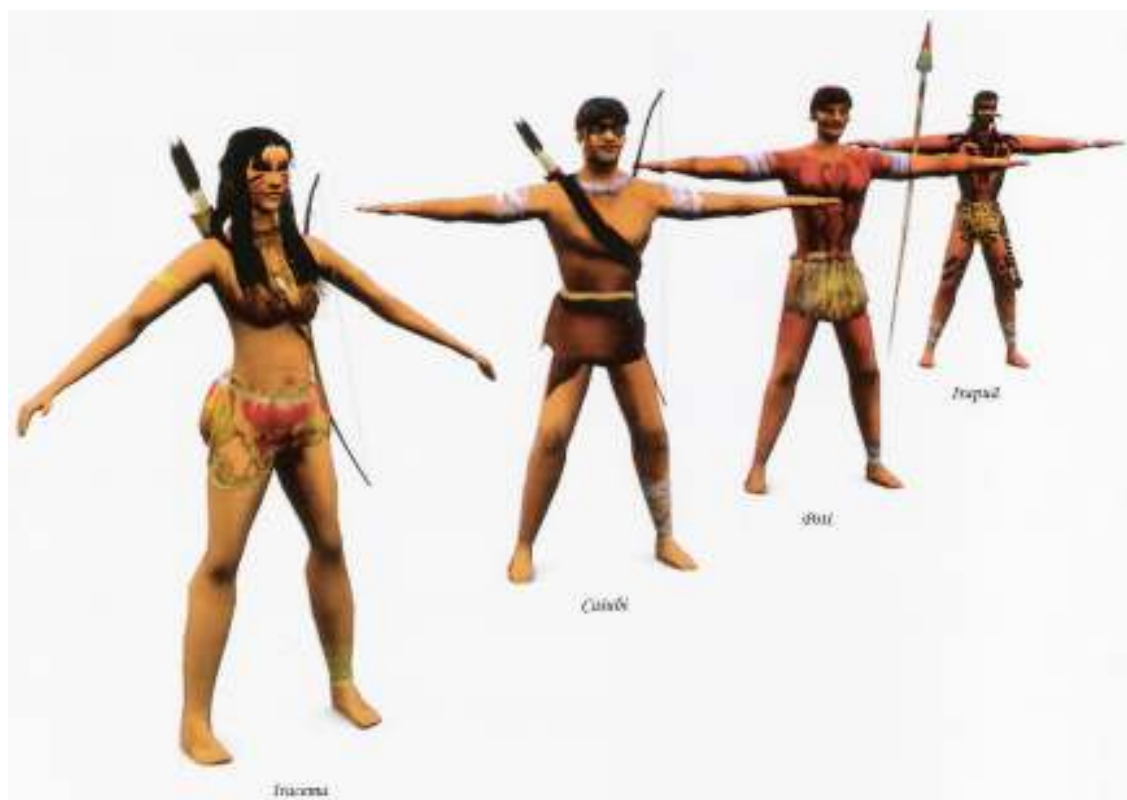
²⁰ Acauã:

pede o apoio de Caubi para salvar o estrangeiro, este a ajuda até certo ponto; Poti, sendo guardião de seu amigo Martim, sempre irá apoiá-los, sem nunca se separar deles. Irapuã fica muito longe e jamais irá compactuar com essa situação, passando a odiar Iracema, e nutrindo ciúmes e ódio causados pela traição por parte dela.

Entendemos que Iracema demarca essa hierarquia de acordo com as circunstâncias de sua história, pois, após a chegada do estrangeiro em suas terras, ela assume novas funções: proteger Martim, tentando ser sua esposa e vivendo ao lado dele. De certo modo, existe uma fuga da sua própria nação tabajara, procurando um novo território, longe de seu povo. Tudo isso, para transformar a nação, já que não é possível a mudança sem infringir regras, quebrar a ordem preestabelecida com intuito de instituir uma nova regra social.

Assim, é nítido que há uma busca de imagens que tentam resgatar toda a mitologia poética do romance *Iracema*: a figura da índia guerreira, com as suas flechas; todos os seus sofrimentos; a sua glória como uma mulher que, de certa maneira, contribuiu para fundar uma nova nação; todos os impasses entre o homem branco e o nativo, etc. O imaginário coletivo, tal como ocorre com outras lendas populares, colabora para manter vivo não só o romance de José de Alencar, mas, sobretudo, a história que pretende explicar o “nascimento” de nossas origens. Para isso, tal lenda não deixa de passar por um processo agudo de modernização.

Fig. 8



GUEDES, Anderson. *Iracema*, 2005. 1 vídeo-game.

Na próxima imagem da figura 9, temos novamente um exemplar de edição do romance de *Iracema*, da coleção Saraiva de 1956. Numa possível leitura dessa ilustração, a Iracema pode estar apresentada também como resultado de mulher brasileira, mas já a caminho da civilização.

Nesta gravura, a representação da mulher é figurada com traços mais brasileiros, gerando ambigüidade: a primeira visão pode ser de uma índia, pois não lhe foram desenhadas as vestes no torso. Tem somente um colar branco e vermelho. Podemos vê-la, também, como esboço de uma já trazendo uma herança mestiça. Além de estar ornada com colares e pulseiras, nas cores branca e vermelha, uma espécie de pano encarnado lhe cobre o quadril.

Esse pano vermelho, simulando pequena cobertura erotiza a imagem num jogo de sugestão. Eros está aí simbolizado. Parece exhibir a sôfrega paixão vivida por Iracema e Martim, porém, agora, juntos e felizes.

Na gravura, ela está sentada na relva, ao lado de Martim, o homem branco. Ele está quase recostado em seu colo. Sorrindo, no compasso da paixão, os dois parecem mirar unidos para algo novo, admiravelmente estranho. Martim está representado na figura com vestes de guerreiro ou, mais precisamente, de cavaleiro medieval, numa representação dos guerreiros europeus que desbravavam os mares e terras em busca de conquistas territoriais, impondo sempre um tipo distinto de visão social dita “superior”. Ao seu lado, uma espada e um capacete de ferro. Martim, no romance, a nosso ver, é esse cavaleiro medieval, sempre em busca de conquistar novas terras. Afinal, o que a ilustração quer denotar está de acordo com o redundante título de nossos livros escolares sobre a história do Brasil: “A Colonização Brasileira”. Ou seja, pensar na apresentação desse assunto, logo como sugere o título, é ver de antemão as figura do branco *versus* índio, apesar de freqüentemente muitas leituras não indicarem tal embate.

Martim tinha o desejo de conquistar e estar sempre combatendo ao lado do irmão de Iracema, Poti, pois havia momentos que ele se sentia fatigado da rotina ao lado da esposa e das caças que ele e o amigo faziam. Muitas vezes saíam ambos sem levar Iracema, uma vez que combatiam contra os irmãos da nação da índia:

- A igara grande do branco tapuia passou no mar. Os olhos do teu irmão a viram, que voava para as margens do Mearim, aliados dos tupinambás, inimigos de tua e minha raça.
- Poti é senhor de mil arcos; se é teu desejo, ele te acompanhará com os teus guerreiros às margens do Mearim, para vencer o tapuitinga e seu amigo, o pérfido tupinambá. (ALENCAR, 2007: 210).

Sabe-se que Martim foi ainda descrito pelo narrador na sua espera por Iracema: “Quando chegou junto ao morro das areias, viu que o rastro de Martim e Poti seguia ao longo da praia e

adivinhou que eles eram *partidos para a guerra*. Seu coração suspirou; mas seus olhos secos buscaram o semblante do filho”. (ALENCAR, 1965: 236, grifo nosso).

O romance lendário se serviu de um verdadeiro guerreiro, uma personagem histórica, Martim, e o tornou figura de ficção:

Na primeira expedição foi ao Rio Grande do Norte um de nome Martim Soares Moreno, que se ligou de amizade com Jacaúna, chefe dos índios do litoral, e seu irmão Poti. Em 1608, por ordem de D. Diogo de Menezes, voltou a dar princípio à regular colonização daquela capitania, o que levou a efeito, fundando o presídio de Nossa Senhora do Amparo em 1611.

Jacaúna, que habitava as margens do Acaracu, veio estabelecer-se com sua tribo nas proximidades do recente povoado, para o proteger contra os índios do interior e os franceses que infestavam a costa.

Poti recebeu no batismo o nome de Antônio Felipe Camarão, que ilustrou na guerra holandesa. Seus serviços foram remunerados com o foro de fidalgo, a comenda de Cristo e o cargo de capitão-mor dos índios.

Martim Soares moreno chegou mestre-de-campo e foi um dos excelentes cabos portugueses que libertaram o Brasil da invasão holandesa. O Ceará deve honrar sua memória como a de um varão prestante e um verdadeiro fundador, pois que o primeiro povoado à foz do rio Jaguaribe não passou de uma tentativa frustrada. Este é o argumento histórico da lenda; em notas especiais se indicarão alguns outros subsídios recebidos dos cronistas do tempo. (ALENCAR, 1965 146)

Martim, saindo da tradição oral para o contexto ficcional, não deixa de ser uma personagem heróica, que cumpre seu importante papel de “sementeador” de uma nova raça. A imagem deste ilustre personagem firma-se como aquele que, embora seja um dos membros do colonizador, deixa-se levar pelos encantos da terra mágica e misteriosa.

Fig. 9



Capa do livro Iracema de José de Alencar: Lenda do Ceará.

Iracema também pode ser pensada como uma metáfora do Ceará, terra cheia de encantos; ao compararmos a personagem, por exemplo, com Helena de Tróia, é possível vislumbrar que a saga da constituição de um povo se dá em função da beleza de ambas as heroínas. De igual modo, tais heroínas são causadoras dos conflitos de suas nações. A guerra de Tróia traz a lembrança da figura mítica de Helena, que, de certa forma, parece a metáfora da própria Grécia. Os prováveis paralelos não param por aí. Iracema foge com o guerreiro branco e se alia à tribo dos potiguaras, inimigos de sua nação. Por sua vez, Helena foge com Paris, príncipe de Tróia, cidade rival dos gregos. De seu lado, o chefe da nação tabajara, Irapuã, almejando possuir o coração de Iracema, convoca os guerreiros da sua tribo que travam lutas contra o guerreiro branco e seus aliados, os pitiguaras. Da mesma forma, também Menelau, esposo de Helena, fazendo acordo com doze reis, reúne uma armada para invadir a cidade de Tróia visando o resgate de sua mulher. Com cerca de onze anos exaustivos de guerra contra os troianos, a vitória dos gregos acabou representando, de forma mítica, a consolidação da Grécia como império emergente.

Em *Iracema*, Alencar, pode ter se inspirando em temas homéricos, já que constrói, sob a forma de romance, a epopéia que narra a fundação do Ceará. Terra esta que nasceu da disputa travada, no século XVII, entre os colonos portugueses e os invasores franceses. Sabe-se que os franceses contaram com o apoio e aliança de nações indígenas rivais. Vencedores os portugueses, se dá a confirmação de mais um motivo histórico, veiculado através da lenda: Brasil, colônia de Portugal.

Mas, no romance de Alencar, a estrutura mítica não se dá apenas pelo nascimento da amizade do índio Poti, da tribo potiguará, com o guerreiro branco Martim, aliado dos portugueses. A prosa poética de Alencar se alicerça, principalmente, na estrutura mítica, e isso é esclarecido pelo autor: “o perfume que derrama sobre as paixões do homem a alma da mulher”. (ALENCAR, 2007: 279).

A imagem de Iracema se espelha na figura de Vênus, deusa da beleza, na mitologia grega. Vênus era figurada na mitologia grega como deusa de corpo bem definido, pele clara, loira e de cabelos longuíssimos, valores tidos como modelo padrão para os gregos.

Assim, a figura 10 se assemelha muito à figura mitológica de Vênus. Trata-se de uma imagem feita com grafite e carvão sobre o papel. O autor que desenhou a imagem de Iracema especificamente para uma propaganda publicitária, a fez com o intuito de convencer o consumidor de um tônico capilar sobre os seus efeitos benéficos, considerando também a ligação entre suposta eficácia do produto com a beleza física da personagem. No romance, a representação fundamental de seus longos cabelos exerce a função de salientar sua exuberância: “Iracema a virgem dos lábios de mel, tinha os cabelos mais negros que asa da graúna e mais *longos* que seu talhe de palmeira”. (ALENCAR, 2007: 99, grifo nosso).

Desta forma, tanto o autor como o pintor destacam essa característica específica em Iracema.

E como traduz Vera Lucia Alburquerque:

o autor faz a célebre descrição da beleza física da índia, perfeita, dentro dos padrões estéticos românticos, exalta a agilidade e o modo de vida da protagonista e sua liberdade, em total harmonia com a natureza: “Iracema saiu do banho; o aljôfar d’água ainda roreja como a doce mangaba que corou em manhã de chuva.enquanto repousa (...)”. A situação é edênica, paradisíaca. Vê-se aí um motivo herdado da literatura clássica, o *locus amoenus*. O narrador descreve as atividades de Iracema, que nesse quadro se harmoniza plenamente com a terra, os pássaros, com tudo a sua volta. (ALBUQUERQUE, apud IRACEMAS: 2006: 44).

Conferindo os aspetos dessa imagem publicitária, visualizamos uma mulher na ponta dos pés, como uma bailarina; seminua, com saia, de cabelos tão longos que quase lhe alcançam os pés, na mão direita segura uma garrafa, acreditamos que seja a alusão do produto: o tônico capilar. Ela com as pálpebras baixas, o pescoço levemente reclinado mira os seus belos cabelos. Por isso, está primorosa e orgulhosa de si.

Sabe-se que os cabelos podem representar além da beleza, a humildade e o exótico, como os cabelos que são também destaque nas imagens, de Iracema, Vênus e a própria Maria Madalena. De acordo com a descrição de várias imagens feitas por Alberto Manguel, atentemos para as observações que ele faz sobre a importância emblemática dos cabelos nas personagens fictícias:

Os pêlos podem representar a inocência e a humildade, como o cabelo comprido que cresceu até cobrir a nudez da Madalena arrependida. [...]. Uma cabeça cheia de cabelos pode representar beleza ou obscenidade, brandura ou poder, sensualidade ou santidade. (MANGUEL, 2001: 123).

Nirez, o autor dessa referida imagem, aproveitou-se do mito relatado por Alencar, e já devidamente incorporado ao imaginário coletivo, no que diz respeito à formosura da jovem. Ou seja, Iracema, de certa maneira, traduz a confiança dos publicitários no tocante a atingir um público já conhecedor do ideal de formosura da “virgem dos lábios de mel”, que tinha os cabelos mais negros do que a asa da graúna e mais longos que seu talhe de palmeira. Assim, o *status* simbólico de Iracema legitima e atesta a eficácia do produto.

Outro exemplo é verificado na página 84, onde podemos visualizar um rótulo de manteiga, de Gonzaga Lopes & Companhia Ltda. Atrelado à idéia de que a mulher fabrica e transforma melhor os alimentos (a manteiga), a imagem de Iracema é investida nesta idéia e a publicidade alimenta o seu ensejo. É importante observar que, ao trazer a imagem da virgem ao cerne da publicidade moderna, a lenda de Iracema, provavelmente, passa por um processo de

desmistificação, já que a sua imagem acaba sendo (re)apropriada de maneira a configurar um tipo de deslocamento semântico da gênese de tal mito de nossa nação. Ao mesmo tempo, a credibilidade que a lenda adquire, impregnando-se com os ares do real, de tanto ser repetida, relida, reapropriada, é emprestada a diversos produtos, como o sabonete. O fato de *Iracema* ser uma história antiga também é utilizada pela publicidade e pela indústria como modo de forjar a experiência da empresa/fabrica, ou seja, a tradição da figura de Iracema é revertida em benefício da indústria que pretende forjar sua tradição do mercado comercial.

Fig.10

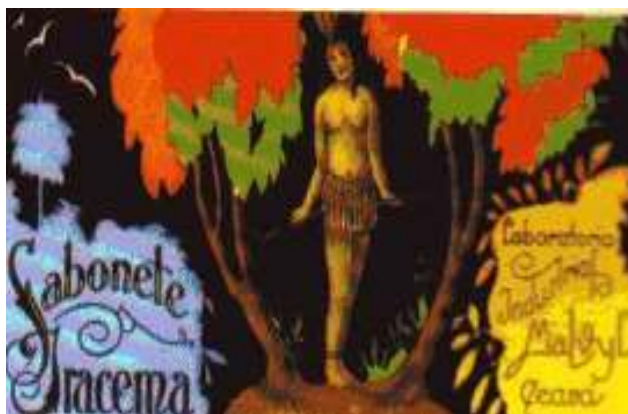


Tônico Iracema. [19_]. Fotografia publicitária.
Coleção Arquivo Nirez.



Gonzaga Lopes & Companhia Ltda.

Iracema: manteiga mineira para mesa [s.d.]. 1 fotografia. Coleção “Arquivo Nirez”.



A figura 13, trata-se de uma escultura de Zeon Barreto, *Iracema guardian*, datada de 1996. Escultura de fibra de vidro, 370 X 185 X 80 cm. Localizada no calçadão da Praia de Iracema (Fortaleza, CE). Com seu enorme arco, segundo José Bozarcchiello Silva, Iracema vai à luta:

Sua postura bélica atrai amantes e enamorados. Entretidos, ante a vastidão dos verdes mares, mãos entrelaçadas esquecem a paixão e o sofrimento da brava guerreira. Esguia de arma em punho, Iracema protege seu coração, evita o sedutor guerreiro branco. A qualquer hora pode desembarcar e encantar a brava guerreira desprevenida. É um recanto convidativo à contemplação. (apud Iracema, 2006: 64)

Esta figura inspirou Virgílio Maia para a composição da seguinte poesia:

Este arco retesado são as dunas
da praia cearense a noite clara,
o horizonte do mar, vela enfunada
e o seio nu da tabajara nua;

maresia e marés, vento, assobios,
mil afagos do tempo da esperança;
inúbias e marulhos, uma lembrança
inconha dos primeiros balbucios

Olhando nosso chão, ela nos mira;
despojada, perdoa e nos consola;
em gesto de humildade, é lua cheia.

Telúrica guerreira, irmã querida,
Companheira e mulher, ave sereia,
é anagrama da terra que abençoa.

No livro de José de Alencar, há descrições que definem o Ceará geograficamente, desvendando lugares em vastos horizontes, a partir do início de romance, que vão se delineando em especificidade, conforme nossa heroína percorre rumo aos verdes mares. Alencar monta o espaço do livro construindo uma idéia de perspectiva de que o mar dá o impulso da ação dos

acontecimentos; o impulso das ondas que traz o novo, a porta aberta para a chegada e saída: “Verdes mares bravios de minha terra natal, onde canta a jandaia nas frentes de carnaúba”.

No romance, Iracema é sertaneja das bandas do Ipu, com identidade tabajara. É ainda migrante, e dá início a uma saga, muitas vezes lembrada por seus conterrâneos. O sertão e o mar fizeram parte da vida da indígena. A índia alencariana dominada pelo amor atravessou diferentes paisagens. E, a caminho do mar, correu pelo sertão, visitando rios e dumas. Depois, instala-se em Fortaleza, já ausente de suas terras de origem, para viver intensamente o seu amor às margens de um rio nas imediações de Jacarenga, que um dia veio a se chamar Ceará.

Iracema está até hoje vivendo em seu berço, na cidade de Fortaleza. Segundo a lenda, o coqueiro onde foi enterrada e cantava a jandaia, ainda permanece lá. Com a fundação da cidade, a fama de Iracema foi rapidamente se propagando. Personagem, inscrita no mito fundador do Ceará, traduz a cidade de Fortaleza. E, já que vivia em harmonia com natureza, as praias viram a sua morada, com todos seus esplêndidos monumentos.

Descrevendo por meio da subjetividade do olhar de quem sente um significado logo que se depara com o monumento, visualizamos a representação da índia de Alencar que se apóia em um joelho, transmitindo um ar de reverência. Assim, o olhar traz um sentimento de orgulho à nação brasileira, mas, ao mesmo tempo, parece que, estando nesta posição, mas de cabeça baixa, resta-lhe um sentimento de culpa e também de inevitável aceitação para a soma de outras culturas, que passaram a fazer parte do progresso da nação brasileira.

Estando assim, ela ainda representa o formato do mapa brasileiro, já que este é metaforicamente configurado entre os vãos de suas pernas. Portanto, parece proposital, e até sugestivo, que Iracema seja o elemento brasileiro progenitor por excelência.

Fig. 13



BARRETO, Zenon. Iracema guardian. 1996. 1 escultura em fibra de vidro, 370 x 150 x 80 cm.

Localizada no calçadão da Praia de Iracema (Fortaleza, CE).

A última figura é a resposta ao mito fundador de nossa nação: pois Iracema ergue seu filho, Moacir, símbolo da semente de um novo povo, o primeiro que abriu as portas para novas gerações brasileiras.

O cenário de fundo, em céu estrelado, sugere que o universo precisa ser compreendido: a formação do brasileiro provém da mistura das raças e das culturas. Conhecendo a origem do mito criador da nação brasileira, Iracema e Moacir simbolicamente são a resposta da origem de nossas “variadas estrelas”, do possível universo de uma grande nação. Só assim, encontramos o significado legítimo da brasilidade. Com base na afirmação de Mircea Eliade, observa-se que, “[...] em suma, os mitos revelam que o mundo, o homem e a vida têm uma origem e uma história, sobrenaturais, e que essa história é significativa, preciosa e exemplar”. (ELIADE, 1994: 22).

Fig. 14



Alencar, José de. *Iracema*: lenda do Ceará. São Paulo: Edições “O Livreiro”

Considerações finais

O autor de *Iracema* constrói sua narrativa poética por meio de ricas figuras de linguagens e estilo, que enriquecem a sintonia de seu texto. É por meio dessa técnica que o texto de José de Alencar consegue descrever poeticamente o cenário onde atuam suas personagens, bem como estabelecer o grande elo que existe entre os índios e o espaço paradisíaco descrito pelo autor. Tais elementos procuram ser traduzidos por pintores e desenhistas e estão presentes em algumas imagens que reafirmam a característica pátrio-fundadora de seu romance e da protagonista.

Estas e outras questões deram margem a um breve estudo desse romance, que entrou na prosa literária de maneira inovadora, e que, de acordo com fontes, enfrentou duras críticas, mas também elogios e atualmente ainda é estudado por leitores e intelectuais que se voltam para as ideologias de cunho nacionalista. Para muitos as questões que dizem respeito às intenções de caráter lingüístico foram esquecidas. Outros são levantados pela leitura dos pósteros.

A obra foi definida como uma lenda que visava imaginar a história da fundação do Ceará; e metamorfoseou-se em poema em prosa das origens brasileiras. Permitindo ao autor se estabelecer no cânone nacional através de uma legítima escrita ficcional que prioriza a nacionalização primitiva representada de forma profundamente poética.

Esta afirmação crítica, de certa forma também está presente nas traduções pictóricas de *Iracema*, Por meio de um levantamento iconográfico sobre a musa autóctone de José Alencar, objetivamos trazer de maneira introdutória a repercussão que esta personagem indígena *Iracema* trouxe nas artes imagéticas.

Lembrando que a literatura da época ansiava por contribuir na transformação do Novo Mundo, num contexto histórico que se voltava para o desenvolvimento material, iniciado desde o fim do tráfico negreiro, em 1850, e sustentado pela ideologia do progresso; o objetivo principal daquela época era manobrar a natureza, transformá-la e, no limite, suprimi-la em nome do progresso. A poesia de *Iracema* volta a falar da natureza. O idílio amoroso de *Iracema* e *Martim* não deixa de estar envolvido na conversa que Alencar tem com os seus contemporâneos; como a reivindicação poética em nome da natureza e da reflexão sobre nossas origens, a procura da identidade.

Seu sucesso foi tal, que *Iracema* passou a figurar praticamente no limiar entre a lenda e o fato histórico, como se tivesse de fato existido. Com a história do par amoroso inserido no contexto do processo de civilização de uma terra intocada, por isso de cenário paradisíaco, o autor quase leva a acreditar que o processo de colonização foi o mais amistoso possível. Contudo, o drama da índia que se sacrifica por uma causa maior, denuncia, ainda que de forma sensível e sutil, talvez até nem intencional, em que termos se firmou o contrato entre colonizador e

colonizado. A força, a magia de sua beleza e simbologia de Iracema são amplamente reproduzidas em diversas imagens, mas também sua dor e seu sofrimento, até mesmo a ingenuidade de seu sentimento amoroso não ficaram de fora dessas representações.

Assim, Iracema acabou se fixando na memória coletiva, se adensando nas lendas, no folclore, na cultura, atravessando épocas posteriores à sua criação, tanto no universo literário e artístico, quanto fora dele.

Iracemas coloridas com trajes indígenas, havaianos, até com trajes de sinhasinha... Sua representação por meio do romance e das imagens é, a um só tempo, reverência e reapropriação, mistificação e desmistificação, sonho que se fantasia de realidade.

A disposição cronológica das faces da heroína cedeu lugar a uma livre e delicada exposição do imaginário construído sobre ela. Para descrever as imagens optamos por uma compilação própria que insinuasse o contexto da obra sem o compromisso de esgotar o tema; muitas vezes tentando traduzir o significado mitológico de Iracema, que Alencar colocou em seu texto. Mas, nem sempre há um conexão direta das interpretações das imagens pictóricas com o romance; temos por vezes, imagens que desmitificam a heroína, levando para outros contextos uma vez que a personagem, mito que não se esgota, termina sendo traduzida de vários ângulos, acompanhado épocas. Temos representações artísticas de um lado e apropriação da credibilidade da personagem por outro por meio da publicidade, para fins comerciais, como no caso de produtos e estabelecimentos.

De maneira natural, o leitor é levado a este mundo que se apresenta como novo. O mundo selvagem, ainda não dominado – seja por meio do romance, seja por meio da imagem. Na carta que se segue ao livro Alencar escreve: “O caminho no estado selvagem não existe; não é coisa a saber; faz-se na ocasião da marcha através da floresta ou do campo, e em certa direção”.(ALENCAR, 2007:277). “Como o caminho, tudo está por fazer. E os nomes nascem deste fazer. E a poesia nasce deste ato de dar nome, que acompanha o ato de fazer”. (REIS, apud ALENCAR, 1991:15). Possivelmente, o leitor, ao ver Iracema erguer seu filho nos braços, o filho que representa o início de um novo povo, quase se sente erguido também ele em direção às estrelas.

A intenção foi transmitir um pequeno mosaico ou caleidoscópico. Antes poesia que ciência. Para tentar descobrir como a tabajara era retratada no passado e como será no futuro, desse mito que não se esgotou.

Bibliografia

ABDALA, JR., Bejamim. **O romance social brasileiro**. São Paulo: Scipione, 1993.

AFRÂNIO, Coutinho. **A literatura no Brasil**. Rio de Janeiro, 1969.

ALENCAR, José de. **Iracema**. (apr. Paulo Franchetti, notas e comentários Leila Guenther, Ilus. Mônica Leite). São Paulo: Ateliê Editoria, 2006.

_____. **Iracema**. São Paulo: Ática.1991.

_____. **Iracema**: lenda do Ceará. São Paulo: ed. Centenário.1965.

_____. **O Guarani**. São Paulo: O Estado de São Paulo/Klick, 1999.

ARARIPE, JUNIOR. José de Alencar. Perfil Literário. In: BOSI, Alfredo. São Paulo: Edusp, 1978.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e estética**. São Paulo: Unesp.1993.

Bibliografia

BOECHAT, Maria Cecília. **Paraísos artificiais**: o romantismo de José De Alencar e sua recepção crítica. Belo Horizonte: UFMG.2003.

BORNHEIM, Gerd. **O romantismo de J. Guinsburg**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

BOSI, Alfredo, (org.) **Cultura brasileira**: temas e situações. São Paulo: Ática, 1987.

_____. **Dialética da colonização**. 4ª. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. **História concisa da literatura brasileira**. 44ª. ed. São Paulo: Cultrix, 2007.

_____. **Reflexões sobre a arte**. São Paulo. Ática 1985.

BRAIT, Beth. **A personagem**. 7ª ed. São Paulo: Ática, 2002.

BRANDÃO, Ruth Silviano. **A mulher ao pé da letra**: a personagem feminina na literatura. 2ª. ed. Belo Horizonte: Humanitas, 2006.

BROCA, Brito. Alencar e a “língua brasileira”. In: _____. **Teatro das letras**. Campinas: Ed. da Unicamp, 1993. p. 98-102.

BULFINCH, Thomas. **O livro de ouro da mitologia**. Rio de Janeiro: 2001.

CADEMARTORI, Lúcia. **Períodos literários**. 23ª. ed. São Paulo: Ática, 1990.

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. 15ª ed. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 2002.

CAMPOS, Haroldo de. Iracema: uma arqueologia de vanguarda. In:____. **Metalinguagem e outras metas**: ensaios de teoria e crítica literária. São Paulo: Perspectiva, 2004, p.127-145.

CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. 9ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.

_____. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Nacional, 1980.

- _____. **Formação da literatura brasileira**. São Paulo: Martins, (1750-1836).
- CASSIER, Ernest. **Linguagem e mito**. 4ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- CHAUÍ, Marilena. 1ª. ed. **Brasil: mito fundador e sociedade autoritária**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2000.
- COSTA, Lúcia Militz. **A poética de Aristóteles**. São Paulo: Ática, 2006.
- COUTINHO, Afrânio. Estético e social. In: _____. **Crítica & críticos**. Rio de Janeiro: Simões, 1969.
- _____. **Introdução à literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Distribuidora de Livros Escolares 1975.
- ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. 6ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- GOLDSTEIN, Norma. 9ª. **Versos, sons, ritmos**. São Paulo: Editora Ática, 1995.
- GUINSBURG, J. **O Romantismo**. 4ª. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- HEISE, Eloá & RÖHL Ruth. **A história da literatura alemã**. São Paulo: Editora Ática, 1986.
- HOLANDA, Sergio Buarque. **Tentativas de mitologia**. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- KOSSOY, Boris. **Fotografia e História**. São Paulo: Ática, 1989.
- KOTHE, Flávio. **O herói**. 2ª ed. Ática: São Paulo, 2000
- KURTHVEN, K. K. **O mito**. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- LEITE, Marli Quadros. **Metalinguagem e discurso**. São Paulo: Humanitas. 2006.
- LIMA, Luiz Costa. **Dispersa demanda**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.
- _____. **O controle do imaginário**. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- _____. **Sociedade e discurso ficcional**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.
- _____. **Vida e mimesis**. Rio de Janeiro. 34. 1995.
- MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens**. 4ª. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- MATOS, Edilene. **Castro Alves: imagens fragmentadas de um mito**. São Paulo: Educ/FAPESP, 2001.
- MELETINSKI, Eleazar Mosséievitch. **A Poética do mito**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.
- _____. **Os arquétipos literários**. 2ª. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- MOTA, ABDALA JÚNIOR, Lourenço Dantas, Benjamin. **Personae**. São Paulo: Senac. 2001.

- PIMENTA, Alberto. **O silêncio dos poetas**. Lisboa. 1978.
- PLATÃO. **A República**. São Paulo: Martin Claret. 2006.
- PROENÇA, M. Cavalcanti. José de Alencar na literatura brasileira. In: ALENCAR, José de. **Obra Completa**. Rio de Janeiro: José Aguillar, v.I, p. 13-115.
- PROP, Vladimir. **Morfologia do conto**. (pref. Prefácio de Adriano Duarte Rodrigues) Lisboa. Vega. 2000.
- RAMOS, Maria Luiza. **Interfaces: Literatura, Mito, Inconsciente, Cognição**. Belo Horizonte. Belo Horizonte, 2000.
- REUTER, Yves. **A análise da narrativa: o texto, a ficção e a narração**. (trad. Mário Pontes). Rio de Janeiro: Difel, 2002.
- RIBEIRO, Luis Felipe. **Mulheres de papel**. Rio de Janeiro: EDUFF, 1996.
- ROMANO, Roberto. **Conservadorismo romântico: origem do totalitarismo**. São Paulo: Brasiliense 1981.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Análise estrutural de romances brasileiros**. 7ª ed. São Paulo: Ática, 1990.
- SANTAELLA, Lucia. **Comunicação e pesquisa**. São Paulo:Hacker Editores. 2006.
- SANTIAGO, Silviano. Liderança e hierarquia em Alencar. In: ____ **Vale quanto pesa: ensaios sobre questões políticos culturais**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. p. 89-115.
- SCHELEGEL, Friedrich. **Conversa sobre poesia e outros Fragmentos**. São Paulo: Iluminuras, 1994.
- SUZUKI, Marcio. **O gênio romântico**. São Paulo: Iluminuras. 1998.
- TEZZA, Cristovão. **Entre a prosa e a poesia**. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.
- TODOROV, Tzvetan. Antología preparada e presentada. **Teoría de la literatura de los formalistas rusos**. México: Siglo Veintiuno Editores. 2002.
- VERÍSSIMO, José. **História da literatura brasileira**. 4ª. ed. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1981.
- VERNANT, Jean-Pierre. **Mito & política**. São Paulo: Edusp. 2002.