



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Pauline de Abreu Lima Martins

**Do extrínseco ao intrínseco:  
a renovação para além da forma em *Iracema***

Rio de Janeiro

2016

Pauline de Abreu Lima Martins

**Do extrínseco ao intrínseco:  
a renovação para além da forma em *Iracema***



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Brasileira.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dra. Andréa Sirihal Werkema

Rio de Janeiro

2016

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

A368 Martins, Pauline de Abreu Lima.  
Do extrínseco ao intrínseco : a renovação para além da forma em Iracema / Pauline de Abreu Lima Martins. – 2016.  
105 f.

Orientadora: Andréa Sirihal Werkema.  
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Alencar, José, 1829-1977 – Crítica e interpretação – Teses. 2. Alencar, José, 1929-1977. Iracema – Teses. 3. Influência social – Teses. 4. Alencar, José, 1929-1977 – Linguagem – Teses. 5. Influência (Literária, artística, etc.) – Teses. I. Werkema, Andréa Sirihal. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 869.0(81)-95

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação desde que citada a fonte.

---

Assinatura

---

Data

Pauline de Abreu Lima Martins

**Do extrínseco ao intrínseco:  
a renovação para além da forma em *Iracema***

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Brasileira.

Aprovada em 26 de setembro de 2016.

Banca Examinadora:

---

Prof.<sup>a</sup> Dra. Andréa Sirihal Werkema (Orientadora)  
Instituto de Letras - UERJ

---

Prof. Dr. Marcus Vinicius Nogueira Soares  
Instituto de Letras - UERJ

---

Prof.<sup>a</sup> Dra. Mirhiane Mendes de Abreu  
Universidade Federal de São Paulo

Rio de Janeiro

2016

## DEDICATÓRIA

Àquele que é, do início ao fim, o verbo,  
ao meu saudoso rei,  
à minha gentil mãe e  
ao meu eterno amor.

## AGRADECIMENTOS

Ao meu Deus, pela graça concebida em todo o tempo, minha eterna e mais profunda gratidão.

À muito estimada orientadora Prof.<sup>a</sup> Dra. Andréa Sirihal Werkema, pela paciência e entusiasmo com que revestiu cada encontro, correção e sugestão. Seu brilhantismo e paixão pela literatura, sobretudo, por Alencar, imprimiram em mim marcas indeléveis e inspiradoras.

A minha querida mãe que, mesmo não tendo realizado seu sonho de lecionar, fez de mim alvo, constante, de seu amor e investimento, sem o qual não teria concluído a graduação, semente através da qual floresceu o desejo por prosseguir.

Ao meu Hebert, pela dedicação, compreensão e amor irradiados em porções tão generosas neste último ano.

Aos meus irmãos que, em gestos tão grandiosos, lembraram-me do amor e da fé, através de seus frutos, suas meigas continuações.

À grande amiga Nathália, presente inestimável da UERJ, pelo encorajamento e estímulo. A nacionalidade da literatura nos separou no mestrado, porém fortaleceu nossos vínculos de amizade.

Aos amigos tão gentis quanto compreensivos: Marcus Canto, Amanda Heiderich, Patrícia Lima, Andréa Machado e Evelyn Coelho.

Deus, querendo dar ao homem o dom da criação, como um fraco reflexo de seu divino poder, tomou uma faísca do fogo criador e dividiu-a em três átomos.

O primeiro, o mais brilhante, porque era um átomo de luz, destinou-o aos poetas e aos gênios; o segundo que era uma chispa de brasa, destinou-o aos críticos e aos literatos; o terceiro, que era um pó de carvão, deu-o ao vulgo.

O gênio pois inventa, faz aparecer a luz; a crítica dá-lhe vigor soprando e chegando o fogo a esta luz; o resto dos homens alimentam êsse fogo, dando-lhe o elemento de combustão, admirando.

*José de Alencar*

## RESUMO

MARTINS, Pauline de Abreu Lima. *Do extrínseco ao intrínseco: a renovação para além da forma em Iracema*. 2016. 105 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

Neste trabalho, objetiva-se investigar a estreita ligação entre os contextos literário, social e cultural e os elementos formais e temáticos na obra indianista *Iracema*. Para isso, foram analisados os textos de teor crítico escritos por Alencar, conjuntamente aos outros romances indianistas desse autor, com o objetivo de perscrutar de que maneira e com que intensidade os aspectos extrínsecos, ou seja, externos à obra artística, moldaram os aspectos intrínsecos nessa lenda indígena. Assim, compreende-se como eixo central destas observações a reflexão sobre o peculiar tratamento dado por esse escritor à raça indígena, e ao processo de fusão desta com o espaço natural circundante, assim como aos aspectos formais referentes ao uso da linguagem indígena e de seus étimos, tão explícito na profusão de notas explicativas, encontradas nessa obra.

Palavras-chave: Iracema. Indianismo. Nacionalismo. Etimologia.

## ABSTRACT

MARTINS, Pauline de Abreu Lima. *From extrinsic to intrinsic: the renovation beyond the form in Iracema*. 2016. 105 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

This work intends to look into the close connection between cultural, social and literary contexts and formal and thematic elements in the indianist work *Iracema*. In this regard, texts with critical tenor written by Alencar have been analyzed with other works also written by the same author with the purpose to scrutinize how and with how much intensity the external aspects, i.e., external to the artistic piece, have shaped intrinsic aspects into this indianist legend. Thus, it is here understood as the central axis related to these observations the reflection about the singular treatment given by the author to this indigenous race and to the process of fusion of this with the natural surrounding space, as also the formal aspects referred to use of the indigenous language and its roots. This is explicit in the profusion of explanatory notes found in this work.

Keywords: Iracema. Indianism. Nationalism. Etymology.

## SUMÁRIO

	<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>9</b>
<b>1</b>	<b>O EXTRÍNSECO E O INTRÍNSECO: A RENOVAÇÃO PARA ALÉM DA FORMA EM <i>IRACEMA</i>.....</b>	<b>15</b>
<b>2</b>	<b>ELEMENTOS EXTRÍNSECOS E SUA CONCEPÇÃO ALENCARIANA EM <i>IRACEMA</i>: A TRANSGRESSÃO E O AMALGAMENTO AO ESPAÇO NATURAL NO ROMANCE DA “VIRGEM DOS LÁBIOS DE MEL” .....</b>	<b>48</b>
<b>3</b>	<b>ELEMENTOS INTRÍNSECOS E SUA CONCEPÇÃO ALENCARIANA EM <i>IRACEMA</i> .....</b>	<b>69</b>
<b>3.1</b>	<b>A perspectiva do narrador como reforço ao projeto renovador do indianismo .....</b>	<b>74</b>
<b>3.2</b>	<b>A “poética da etimologia” em uma análise das notas explicativas.....</b>	<b>84</b>
	<b>CONCLUSÃO .....</b>	<b>98</b>
	<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>102</b>

## INTRODUÇÃO

Os anos iniciais do século XIX representaram, para o Brasil, momentos políticos e econômicos decisivos. O processo de revitalização por que passou a cidade do Rio de Janeiro, devido à presença da corte portuguesa, assim como a independência política da metrópole lusitana representaram, juntamente a outros fatores que posteriormente serão discriminados, transformações que não se ativeram a aspectos meramente sociais; antes, de tão avassaladores, impuseram seus desdobramentos ao contexto literário.

Nesse panorama, legitimou-se a gênese de uma arte, alicerçada na reflexão sobre a nacionalidade brasileira, moldada, porém, pelo olhar do estrangeiro sobre nós mesmos. O indianismo e o ufanismo – termo anacrônico, porém de sentido adequado ao pretendido - correspondiam às diretrizes sugeridas para a composição dessa literatura romântica.

Compreende-se, então, devido a esses fatores, tanto o indianismo quanto o ufanismo como aspectos extrínsecos, por terem sido motivados por questões relacionadas a contextos não literários. Nesse sentido, esta dissertação tem como um de seus objetivos verificar de que forma essas transformações impactaram e modelaram esses conceitos nos romances indianistas de José de Alencar, especificamente, *Iracema*.

Em meio a um momento em que as tematizações eram previsíveis, a busca de Alencar pela inovação no indianismo e no ufanismo impactou diretamente, também, questões formais. Essas, por serem inerentes à prática literária, foram qualificadas como intrínsecas, constituindo, assim, o outro objetivo das reflexões aqui tecidas: compreender os desdobramentos da revolução temática perseguida por Alencar na forma de suas obras.

Para isso, tornou-se necessária uma primeira análise que correspondesse a uma pesquisa acerca dos acontecimentos históricos, referentes ao século XIX, momento no qual floresceu a estética romântica. Esse novo modo de fazer poesia, proposto por um grupo de poetas, tais como Araújo Porto-Alegre, Torres Homem e Domingos Gonçalves de Magalhães, disseminou-se rapidamente, e transformou-se num modelo que representou os anseios de construção de uma identidade nacional, intensificada pelo processo de cisão política com Portugal, em 1822.

Assim, se, *a priori*, o ufanismo e o indianismo representaram uma via obrigatória pela qual perpassaria uma poesia de caráter nacional, sob a reflexão desses conceitos, formatou-se o próprio romantismo. Nesse sentido, os textos críticos, assim como os dissabores entre intelectuais e poetas nesse momento, significaram não apenas valores literários pessoais, mas o desejo ardente de reflexão sobre a poesia nacional.

A tematização do índio, portanto, tornou-se o eixo central de poesias e romances românticos, cujos objetivos eram endossar o projeto de busca identitária. Contudo, se essa previsão a princípio corresponderia a uma uniformização dessas obras, os aspectos referentes aos projetos literários, peculiares de cada autor, sobrepueram-se a essa convenção, o que possibilitou que, em meio ao homogêneo, o heterogêneo também fosse possível. Essa busca por uma perspectiva insólita acerca do selvagem, ou seja, por um olhar infrequente para o indígena brasileiro, mostrou-se presente em diversas obras literárias e críticas, entre as quais se destaca o posfácio à obra *Iracema*, romance inovador em diversos aspectos, como busca esta dissertação comprovar.

Desde cedo, quando começaram os primeiros pruridos literários, uma espécie de instinto me impelia a imaginação para a raça selvagem indígena. Digo instinto, porque não tinha eu então estudos bastantes para apreciar devidamente a nacionalidade de uma literatura; era simples prazer que movia-me à leitura das crônicas e memórias antigas.

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 aparecia no estudo da vida selvagem dos autóctones brasileiros. Muitas pecavam pelo abuso dos termos indígenas acumulados uns sobre 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 falta-lhes certa rudez ingênua de pensamento e expressão, que devia ser a linguagem dos indígenas. (ALENCAR, 1958, p. 305-6, v. III)

Torna-se, portanto, nesse contexto, mais importante verificar o “como” do que apenas “o quê”, ou seja, uma análise que se julgue aprofundada deve respaldar-se numa observação minuciosa das estratégias utilizadas pelo autor para que essa tematização ocorra, assim como o processo de amalgamento do selvagem em relação ao espaço que o circunda, interrompido pela transgressão da heroína Iracema, aspecto que também merecerá a devida reflexão.

O diferencial nesse romance é estabelecido, entre outros fatores, como afirma o próprio autor, através de um exame percuciente dos costumes e da língua dos indígenas, façanha realizada por Alencar, como Machado de Assis atesta:

Estudando profundamente a língua e os costumes dos selvagens, obrigou-se o autor a entrar mais ao fundo da poesia americana; entendia êle, 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. (ASSIS in ALENCAR, 1958, p. 226, v.III)

Para isso, o capítulo 1 objetiva apresentar, em linhas gerais, as obras tanto literárias, quanto críticas que podem ser compreendidas como reveladoras da inovação alencariana na forma e no conteúdo.

Para que haja o claro discernimento de que *Iracema*, quanto às demais obras indianistas, representa, de fato, uma revolução na modelagem do indianismo, foram selecionados dois aspectos referentes a isso e deflagradores dessas inovações: o conceito de transgressão, no romance, e o processo de fusão do selvagem em relação ao espaço natural circundante.

Já em termos formais, as perspectivas referentes ao que foi denominado por Paulo Franchetti como “poética da etimologia”, assim como o peculiar posicionamento do narrador em relação às personagens foram compreendidos como adequados a uma análise arguta da renovação alencariana.

Assim, o capítulo 1, nomeado “O extrínseco e o intrínseco: a renovação para além da forma em *Iracema*”, apresenta como objetivo depurar essa obra indianista, em uma análise comparativa às demais de Alencar, buscando confirmar como os aspectos selecionados são reveladores de um projeto literário pessoal que se sobrepõe a meras convenções e regulamentos, mesmo que, ao firmar-se como protótipo, paradoxalmente tenha se estabelecido outra norma.

Além disso, essa seção do trabalho acrescenta, a essas reflexões, informações importantes sobre o contexto literário no qual essa segunda obra indianista alencariana foi produzida. Analisar as críticas empreendidas pelo autor cearense ao poema épico *A Confederação dos Tamoios* torna-se essencial, nesse sentido, para o pleno entendimento dos conceitos literários caros ao romantismo, como o indianismo e o nacionalismo. Esses escritos, portanto, deflagram a

perspectiva artística de Alencar, permitindo, sobretudo, uma perfeita visualização do projeto pessoal desse romancista.

Compreender os raciocínios presentes nas críticas feitas ao poema de Gonçalves de Magalhães é, então, compreender também os esforços literários empreendidos em *Iracema*, para que essa obra não apresentasse as mesmas fealdades e lacunas que o épico de Magalhães, tão arduamente criticado: “Suportasse uma prosa medíocre, e estima-se pelo quilate da idéia; mas o verso medíocre é a pior triaga que se possa impingir ao pio leitor” (ALENCAR, 1958, p. 305, v. III).

É necessário, ainda, salientar que, apesar de todos os tópicos reveladores da inovação que se pretende comprovar existente na obra *Iracema* serem mencionados no capítulo 1, apenas nas seções seguintes a essa será apresentado um aprofundamento maior acerca deles.

Estabeleceu-se, portanto, para o capítulo 2, a análise dos aspectos compreendidos como extrínsecos. Nesse momento, então, mostrou-se imprescindível uma investigação sobre a formatação do conceito de transgressão no romance *Iracema*, à luz do processo de fusão do selvagem ao espaço natural.

A construção de enredos e tramas edificadas sobre a ultrapassagem de limites pelos indígenas não é exclusividade do romance em questão, estando presente também em obras poéticas, das quais se destaca “I-Juca Pirama”, de Gonçalves Dias. A análise construída, contudo, a partir de trechos extraídos da obra, em consonância aos desdobramentos que esse desrespeito à lei imposta gera na concepção da “virgem dos lábios de mel”, que outrora se comportava como perfeita extensão do espaço natural, ratificam que, apesar da tematização do indígena mostrar-se previsível e reveladora de convenções, num movimento literário que preconizava a liberdade, ela ocorre nessa obra de forma inovadora e precursora de um novo fazer literário.

Já no capítulo 3, as observações recaem em uma minuciosa investigação acerca dos aspectos formais, especificamente a posição do narrador em relação à protagonista e as profusas e variadas notas, espalhadas por Alencar ao longo do romance, estratégia encontrada pelo romancista cearense para concretizar o processo de sincretismo entre a língua civilizada e a selvagem, de modo inteligível:

Ora, escrever um poema que devia alongar-se, para correr o risco de não ser entendido, e quando entendido não apreciado, era para desanimar o mais robusto talento, quanto mais a minha mediocridade. Que fazer?

Encher o livro de grifos que o tornariam mais confuso e de notas que ninguém lê? Publicar a obra parcialmente para que os entendidos proferissem o veredicto literário? Dar leitura dela a um círculo escolhido, que emitisse juízo ilustrado? (ALENCAR, 1958. p. 307, v.III)

Embora essa seção centralize-se na reflexão sobre técnicas e estratégias textuais, evidencia-se, através do raciocínio nela utilizado, que essas inovações no fazer literário são, na mesma medida, causa e consequência de uma busca incessante por uma renovação de caráter temático, ou seja, referente ao conteúdo.

Fica estabelecido, em suma, principalmente através deste capítulo, que na obra *Iracema* forma e conteúdo são indissociavelmente interligados, visto que, em busca de uma perspectiva diferenciada do indígena brasileiro, Alencar obrigou-se a percorrer um caminho de descoberta de uma forma que fosse, igualmente, transformadora. Essa árdua tarefa a que se dedicou o romancista cearense foi, por diversas vezes, mencionada em seus textos críticos:

Todo êste ímprobo trabalho que às vêzes custava uma só palavra, me seria levado à conta? Saberiam que êsse escrúpulo d'ouro fino tinha sido desentranhado da profunda camada, onde dorme uma raça extinta? Ou pensariam que fôra achado na superfície e trazido ao vento da fácil inspiração?

E sôbre êsse, logo outro receio.

A imagem ou pensamento, com tanta fadiga esmerilhados, seriam apreciados em seu justo valor pela maioria dos leitores? Não os julgariam inferiores a qualquer das imagens em voga, usadas na literatura moderna? (ALENCAR, 1958, p. 306, v.III)

A constante preocupação pela aceitação e compreensão dessa nova forma literária por parte do público leitor, assim como dos críticos, revela um Alencar desejoso por encontrar receptividade para seu romance tão peculiar, por afastar-se da convencional forma da poesia, apesar de nele estarem presentes os mais ricos recursos poéticos:

Se o público leitor gostar dessa forma literária, que me parece ter algum atrativo, então se fará um esforço para levar ao cabo o começado poema, embora o verso tenha perdido muito de seu primitivo encanto. Se, porém, o livro fôr acoimado de cediço e *Iracema* encontrar a usual indiferença, que vai acolhendo o bom e o mau com a mesma complacência, quando não é silêncio desdenhoso e ingrato, nesse caso o autor se desenganará de mais êsse gênero de literatura, como já se desenganou do teatro e os versos, como comédias, passarão para a gaveta dos papéis velhos, relíquias autobiográficas. (p. 307-8)

Seu pessimismo quanto a essas preocupações, tão expresso em: “Receio, sim, que o meu livro seja recebido como estrangeiro e hóspede na terra dos meus” (p. 234), foi também comentado por Machado de Assis que, diferentemente dele, reconheceu que a melhor adjetivação a esse romance seria outra: “Espera-se dêle outros poemas em prosa. Poema lhe chamamos a êste, sem curar de saber se é antes uma lenda, se um romance: o futuro chamar-lhe-á *obra prima*” (ASSIS, in ALENCAR, 1958, p. 230, v. III, grifo nosso).

## **1 O EXTRÍNSECO E O INTRÍNSECO: A RENOVAÇÃO PARA ALÉM DA FORMA EM IRACEMA**

Em 1808, a invasão de territórios portugueses por tropas napoleônicas obrigou a retirada da corte lusitana para os trópicos, o que representou para a colônia uma experiência inteiramente nova. Através da elaboração de um projeto de revitalização como resposta às necessidades da coroa, recém instalada aqui, a cidade do Rio de Janeiro foi elevada à categoria de capital do Império e o Brasil vivenciou na iminência de sua independência política uma profunda transformação social, econômica e sobretudo cultural.

*A priori*, se esses investimentos representavam, exclusivamente, uma resposta aos anseios da Coroa portuguesa, para a colônia significaram uma experimentação artística profundamente enriquecedora, a partir do estreitamento das relações com a França, através da fundação de uma Escola de Belas-Artes inteiramente concebida nos modelos desse importante centro de irradiação cultural. De acordo com Maria Orlanda Pinassi, a Missão Francesa alcançou seus objetivos, uma vez que perseguiu o propósito de “criar uma cultura artística, de mudar o estilo arquitetônico, assim como o de embelezar e higienizar os costumes urbanos” (PINASSI, 1996, p. 42).

Segundo Zimmer e a respeito do objetivo dessa instituição artística: “Tratava-se da primeira tentativa de centralizar e de agrupar artistas plásticos brasileiros, com o objetivo de formar verdadeira escola e permitir que estes se integrassem, através do ensino acadêmico à corrente de idéias difundidas na Europa” (ZIMMER, 1992, p. 21).

Devido, portanto, à força com que essas contribuições artísticas arraigaram-se no Brasil, nossos poetas e romancistas românticos sorveram desses moldes artísticos os elementos estruturais da embrionária produção literária que se iniciou no país de maneira programática a partir do romantismo.

Norteados por conveniências políticas, poucos anos depois, às margens do rio Ipiranga, ao bradar seu lema de independência, em 7 de setembro de 1822, D. Pedro I atestou a crescente maturidade política da nação brasileira que se formava. Esse importante acontecimento desnudou necessidades além das estruturais, pelas

quais se empenhou D. João VI, em seu programa civilizatório. Nesse momento, ideológica e culturalmente, impôs-se à nação brasileira uma necessidade visceral de construção identitária, a partir de conceitos literários e artísticos. Importar modelos europeus e alimentar-se, exclusivamente, da literatura estrangeira, especialmente a francesa, já não era o suficiente, importava agora empenhar-se na construção de uma literatura nacional que representasse a jovem nação no cenário das potências modernas.

O ano de 1836 representou para a literatura nacional um momento de grandes revoluções. Tornavam-se urgentes medidas políticas e culturais que viabilizassem a projeção da imagem da nova nação. Diante disso, ocorreram além de envio de representantes do novo país à França, a publicação da obra considerada inaugural do romantismo brasileiro, *Suspiros Poéticos e Saudades* e os dois únicos volumes da revista *Niterói*, contendo o documento inicial do romantismo brasileiro, “Ensaio sobre a história da literatura do Brasil”.

Apesar de alguns intitularem essa produção como um verdadeiro manifesto romântico, basta analisar, rapidamente, a composição de *Niterói*, para se constatar que sua importância maior não está relacionada apenas a uma apresentação dos paradigmas do romantismo brasileiro. Antes de tudo, ela atesta a adoção de parâmetros franceses na construção da incipiente literatura nacional.

Juntamente a textos dos mais variados ramos do saber, como astronomia, economia, música e filosofia, Gonçalves de Magalhães, em sua obra, “Ensaio sobre a história da literatura do Brasil – estudo preliminar”, presente no primeiro dos únicos dois números publicados em Paris, apresentou conceitos e paradigmas, inegavelmente, essenciais na formulação estética do romantismo brasileiro e que ecoaram ao longo do nosso século XIX, adentrando, inclusive, o século seguinte.

Nele, Gonçalves de Magalhães expôs de maneira breve a historiografia literária brasileira, indicando representantes para cada momento em peculiar. Além disso, ressaltou a dependência literária do Brasil em relação a Portugal, negando essa influência na germinação de uma cultura inteiramente genuína e autêntica. Para isso, há um rechaço do modelo lusitano e adoção de um padrão francês, como o próprio poeta afirma: “Assim tem sempre medrado, olhando para a França, e nós nos lisongeamos que ele (o Brasil) não retrogradará, tomando esta grande mestra por guia” (MAGALHÃES ET AL., 1836, p. 15).

Os paradoxos em se opor a uma cultura lusitana e acolher os padrões franceses de arte são dissolvidos no texto de Magalhães, uma vez que o poeta apresenta clara consciência de que se, politicamente, mostramo-nos independentes, culturalmente, ainda há uma dependência que não poderia ser desmantelada tão facilmente.

Hoje o Brasil é filho da civilização francesa; e como Nação é filho desta revolução famosa, que balançou todos os tronos da Europa, e repartiu com os homens a púrpura, e os cetros dos Reis. O Gigante da nossa idade até a extremidade da Península enviou o susto, e o neto dos Afonsos aterrizado como um menino temeu que o braço do Árbitro dos Reis cair fizesse sobre sua cabeça o palácio de seus avós. Ele foge, e com ele toda a sua corte, deixam o natal País, e trazem ao solo brasileiro o aspecto novo de um rei, e os restos de uma grandeza sem brilho. Eis aqui como o Brasil deixou de ser colônia, e à categoria de Reino Irmão foi elevado. Sem a Revolução Francesa, que tanto esclareceu os povos, esse passo tão cedo não se daria. Com este fato uma nova ordem de coisas abriu-se para o Brasil. (MAGALHÃES ET AL., 1836, p. 149-50)

Magalhães teceu ao longo do seu texto, de maneira bastante didática e lógica, uma justificativa para a primazia do modelo francês em detrimento do luso e ibérico. Para ele, existiriam distintos padrões culturais: os puros, cujo maior exemplo seria o grego, já que, para ele, a Grécia não teria se alimentado de nenhum tipo de influência, sendo sua cultura o retrato perfeito de suas crenças, costumes e de sua moral, e os modelos cujas civilizações são reflexos de outros povos.

A cultura brasileira, a partir desse enfoque, obviamente pertenceria ao segundo grupo, porém isso não invalidaria uma busca incansável, como o romantismo reforça, ininterruptamente, por uma literatura autóctone e original. O que importa, contudo, não é em si esse implacável desejo de construção de uma independência literária, mas a maneira como esse anseio se construirá.

Nesse quadro, a oposição à antiga metrópole assume um caráter central, visto que o conceito de nacionalismo e, por extensão, de indianismo, alicerça-se, principalmente, na negação em detrimento da afirmação, ou seja, neste momento, a oposição aos valores lusos mostra-se mais importante à construção do espírito romântico do que a aceitação da influência francesa, que ocorreu como uma consequência natural à renúncia do primeiro. Assim, a transgressão ao imposto poderia demarcar os novos e iniciais rumos a que aspirava a literatura brasileira. Logo, o rechaço do modelo pagão e neoclássico português, vigente naquele

momento, representou automaticamente a adoção de sua oposição: uma literatura cristã, universal e libertária.

A rejeição aos moldes portugueses por Magalhães mostra-se explícita nesse texto não apenas num âmbito literário. Há na literatura desse poeta, diversas referências à ação nociva de Portugal no exercício de sua colonização violenta e devastadora. Além disso, o poeta, como afirma Paulo Franchetti em seu artigo “Gonçalves de Magalhães e o romantismo no Brasil”,

deplora o lusitanismo por ser a implantação na América de uma literatura eivada de enxertos clássicos e atribui à pequena penetração do idioma português na Europa o desconhecimento da obra dos poucos porém significativos autores brasileiros do período colonial. (FRANCHETTI, 2006, p. 115)

Essa reiterada afirmação da substituição de uma filiação opressora e sufocante por uma libertária é tão fértil na obra de Magalhães que se mostra presente também na obra *Suspiros Poéticos e Saudades*:

Ó Brasil, [...] Donde te veio  
A Ciência das Leis, a Medicina,  
A Moral, os costumes que hoje  
ostentas? [...]

Responda a gratidão.  
-Avulta, ó França!  
Marcha, prospera; e tu,  
Brasil, prospera;  
Estes meus votos são,  
outros não tenho.

Um povo sempre é filho de  
outro povo;  
Um homem sem cultura não  
avança;  
Sem ensino os espíritos não  
Brilham.  
(MAGALHÃES, 1939, p. 344)

Entre os artistas franceses que amplamente inspiraram a formatação da literatura brasileira desse momento, Ferdinand Denis é, sem dúvida, um expoente de radiação cultural que influenciou, diretamente, o indianismo, como força motriz na composição do programa estético romântico. Uma consulta despreziosa aos escritos desse autor aponta inúmeros momentos em que há uma sugestão de conceitos que deveriam ser considerados pelos intelectuais brasileiros, na construção de uma literatura nacional. Logo, isso confirma que o ideal de

nacionalismo, que perpassa todo o século XIX e alcança o XX na irreverência dos artistas modernistas, é um conceito que, inicialmente, será formulado por um estudioso francês, mas que se desprende de conotações geográficas limitantes a uma perspectiva universal.

Ao viajar para o Brasil no período entre 1816 e 1819, esse jovem escritor francês estabeleceu os contatos culturais que se transformaram, numa consequência quase natural, em relatos de deslumbramento de um europeu diante da majestosa beleza das terras brasileiras. Porém, se essa proposta cientificamente não representou uma grande inovação, visto que muitos manuais acerca da flora e da fauna nacionais já haviam sido escritos, literariamente figurou como os rumos dos quais a literatura brasileira se apossou.

O olhar atento de Denis à necessidade de oferecer ao público francês uma concisa história de uma jovem nação, como o Brasil, delineou a identidade cultural brasileira, representando-se como projeto estético do romantismo. Nesse contexto, a modelagem de um digno representante brasileiro intensificou-se e encontrou nos escritos dele a resposta: os traços do incólume guerreiro indígena.

Ferdinand Denis representa, portanto, para a estética romântica e mais particularmente alencariana, a mola propulsora de uma produção intensa de poesias e romances alicerçados na sua visão paradisíaca acerca da natureza do Brasil. Das suas obras, o texto antológico *Les Machakalis* destaca-se nessa proposta por delimitar os elementos que, segundo seu programa literário, seriam fundamentais para definir com nitidez uma obra nacional e original: o mapeamento e exposição dos hábitos, costumes e rituais indígenas e a descrição idealizada dos espaços naturais.

Antonio Candido, no segundo volume de *Formação da Literatura Brasileira*, aponta que o escritor francês reconhece pela primeira vez uma literatura distinta da de Portugal, sendo ele o responsável pela fixação do indianismo como aspecto essencial à construção da nacionalidade, já iniciada no arcadismo – momento em que ao índio são impostas roupagens gregas - e devendo ser seguida pelos românticos.

O direcionamento literário, configurador do índio como elemento de representação do Brasil, sugerido por intelectuais franceses, foi adotado por diversos teóricos e críticos literários. Isso, certamente, representou uma reflexão

que, ao se intensificar em polêmicas e até dissabores entre intelectuais, delineou com nitidez os postulados estéticos do romantismo.

Nesse contexto, urge observar que, *a priori*, a tematização do índio mostrou-se bastante improvável, ainda mais sob a roupagem tão extravagante que mais adiante será observada nos romances de Alencar, imbricados de ambições ideológicas e artísticas.

Entre as distintas explicações a esse projeto literário de uma incomum tematização, encontra-se o fato de que, já no século XIX, a situação dos índios era catastrófica, sendo alto o índice de refugiados no interior do país devido ao extermínio característico dos primeiros séculos de colonização. Esse dado corrobora o que abaixo é dito por BAREL em *Um romantismo a oeste: modelo francês, identidade nacional*:

Portanto, se naquele momento era fundamental e até incontornável, na falta de algo mais consistente e autônomo, nossa subordinação a um projeto que nos inventasse por reflexão, emitindo uma imagem por um lado idealizada e por outro deformadora, dependendo do aspecto em questão, também pode-se dizer que, talvez pelo mesmo motivo, algo tenha escapado de nosso próprio controle, e hoje já não nos reconhecemos no olhar do outro, o que é revelador da força desse mesmo projeto no imaginário social internacional. (BAREL, 2002, p. 66)

Obviamente, a situação degradante em que se encontravam os indígenas naquele momento é de conhecimento dos intelectuais brasileiros. Gonçalves de Magalhães, por exemplo, referiu-se a eles em seu primeiro ensaio, publicado na *Niterói*, como um povo praticamente “desaparecido da face da terra”. Alencar, por sua vez, no texto “Carta ao Dr. Jaguaribe”, apropria-se da expressão “raças extintas” (ALENCAR, 1959, p. 306, v. III). Travestido, sob uma análise, *a priori*, dos símiles, utilizados por Magalhães, em seu poema épico *A Confederação dos Tamoios*, Alencar declara:

Se o Sr. Magalhães quisesse pintar a calma e a tranqüilidade da vida selvagem de que gozavam os índios antes da invasão portuguesa; a sua dor e o seu luto pela escravidão que lhe impunha outra raça; podia ter achado uma comparação no guará; mas pintar com êle a liberdade, é o mesmo que exprimir a rapidez pela marcha da tartaruga. (ALENCAR, 1960, Carta VII, p.908, v. IV)

Em oposição a esses pareceres, é importante salientar que, mesmo numa situação degradante, a realidade brasileira desse momento ainda era marcada pela

presença das tribos indígenas. Como Franchetti (2007), acertadamente, conceitua, a operação efetuada pelos intelectuais em relação à condição indígena é de caráter “arqueológico”, ou seja, era fundamental para a economia do pensamento romântico que a realidade dessa raça fosse ignorada para permitir que um passado distante encontrasse espaço para povoar o imaginário cultural de que tanto carecia o Brasil no século XIX. Sobre isso, o teórico diz:

Creio que essa extinção era necessária porque a grave questão das origens da nacionalidade literária, do traço distintivo da literatura brasileira em relação à portuguesa, não se queria propor como continuidade da tradição indígena, mas como a sua recuperação, a sua reinvenção no quadro da cultura do colonizador, isto é, da cultura européia. (FRANCHETTI, 2007, p. 76)

Logo, percebe-se que o conceito indianista sob o viés romântico resulta da imitação do selvagem, da apropriação da sua mitologia e vocabulário e é exatamente, a partir dessa proposta de recriação que se dissolve qualquer incoerência na adoção do mesmo na literatura romântica.

A América transforma-se em cópia, simulacro, que se quer mais e mais semelhante ao original, quando sua originalidade não se encontraria na cópia do modelo original, mas em sua origem, apagada completamente pelos conquistadores. (SANTIAGO, 2000, p. 14)

A artificialidade com que foi construída a imagem de povos indígenas em harmonia com os brancos, num momento de extermínio e degeneração dessa raça, ilustra o conceito cunhado por Franchetti, como “exotismo autóctone”. Se, a priori, a escolha pela tematização do índio como protagonista da literatura romântica soaria natural à formação étnica do Brasil, devido ao momento em que isso ocorreu um olhar de estranhamento às retinas do próprio intelectual brasileiro foi imposto. É inclusive nessa atmosfera de ausência e distanciamento que ocorre a escritura do romance *Iracema*, como corrobora a dedicatória do livro: “À terra natal, um filho ausente” (ALENCAR, 1958, p. 231, v. III).

Acerca desse momento histórico, Sandra Jatthy Pesavento elaborou a seguinte análise:

Embora o romantismo se volte para o específico e o singular, que dariam o tom original brasileiro no contexto da civilização ocidental, seu padrão de referência ainda é a Europa. Na falta de um passado clássico ou de uma Idade Média, José de Alencar vai idealizar o substrato nativo, nas trilhas do

indianismo romântico que permite criar o “mito das origens” para o Brasil [...]. A positividade das virtudes do índio era afirmada como compensação simbólica diante da carência das tradições históricas que a Europa esbanjava. Romantizado o contato com o homem branco [...] o resultado é uma recriação imaginária distante das condições concretas da existência, mas que não invalida a sua força de representação. A leitura do real feita pelo texto literário era dotada de uma alta carga de positividade para a elite branca escravista e se apresentava como plausível e conveniente [...]. (PESAVENTO, 1998, p. 25)

Nesse sentido, pode-se compreender que a constituição do nacionalismo romântico, para o qual Ferdinand Denis tanto contribuiu, correspondeu a um projeto conservador, no qual era necessária, para adentrar no cenário das nações modernas europeias, a previsível tematização do exotismo, da idealização das riquezas naturais e da heroicização dos autóctones, ou seja, era fundamental uma correspondência à imagem filtrada pelo imaginário europeu.

Essa adoção do olhar estrangeiro sobre nós mesmos equivale a dizer que, condicionados a um contexto histórico, foi necessária para a formulação da literatura indianista e nacionalista a apropriação de uma visão da cultura brasileira que não correspondia ao que os próprios brasileiros entendiam dela.

A essa perfeita equivalência mostrou-se fundamental a distância poética imposta pela condição de esfacelamento das tribos indígenas:

Em *O Guarani*, *Iracema*, *Ubirajara*, como nos “poemas americanos” dos nossos poetas, palpita um sentimento sincero de distância poética e exotismo, de coisa notável por estranha para nós, embora a rotulemos como nativa [...] destruimos e cantamos o índio; como bons românticos, só o exaltamos quando estava morrendo e já era passado elegíaco para nós, ou simples matéria etnográfica. (MEYER, 1964, p. 154)

Para Alencar, porém, era fundamental que a distância poética entre o artista e sua fonte de inspiração; o civilizado e o selvagem; o passado histórico e o presente de extermínio fosse encurtada através de descrições e de composições de cena que trouxessem à constituição do herói o primitivismo dos selvagens através de uma linguagem poética, mítica e, sobretudo, construída a partir de analogias à sistematização da língua tupi. O trecho abaixo corrobora esse posicionamento:

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 do selvagem, 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 há de sair o verdadeiro poema nacional, tal como eu imagino. (ALENCAR, 1958, p. 306, v.III)

Respalhando o projeto romântico, então, de ruptura com a estética ossificada nos universais legados da antiguidade greco-romana e de construção de uma literatura efetivamente nacional, vazada em língua materna, encontra-se o conceito de nacionalismo.

Assim, os ideais presentes em Denis representam a grande resolução de possíveis incoerências a essa adoção do índio como herói, já que o nacionalismo não se resume à incorporação de temas pátrios ao discurso literário, mas sim a uma relação simbiótica entre a literatura e as causas morais e políticas de uma nação.

Logo, para alguns a literatura nacional deveria ser alimentada pelas referências e tematizações dos povos de cuja comunhão se formou o povo brasileiro. Contudo, esse desejo não se efetivou porque os supostos espíritos negro e indígena sempre seriam descritos a partir da perspectiva da sociedade branca e também porque a presença da *vexata quaestio* da escravidão impossibilitava representações positivas do negro, como bem ilustram as obras dramáticas *O demônio familiar* e *Mãe*, ambas de Alencar.

Pesavento (1998) considera a polêmica travada sobre esse assunto entre Alencar e Nabuco e sobre isso disse:

Outros, como Joaquim Nabuco, reconheciam o problema e admitiam a necessidade de incorporar os egressos da escravidão à sociedade brasileira, como cidadãos, mas propunham para isso soluções ingênuas e incompletas como a educação. Usando os óculos do realismo para chegar ao verdadeiro Brasil, proporcionava-se o mal estar da incômoda revelação da realidade nacional, que na passagem do século XIX para o XX, jogava no mercado de trabalho em formação os egressos da senzala, os caboclos nacionais e os imigrantes europeus, numa hierarquia de aceitação que associava o elemento branco estrangeiro como o motor da regeneração nacional. (PESAVENTO, 1998, p. 28)

Segundo a autora, Joaquim Nabuco e a geração que o seguiu, reconheciam a necessidade de os negros serem reconhecidos como agentes da civilização brasileira, mas, para isso, procuravam a regeneração desses pela educação, mais uma vez tendo como referência o homem branco europeu. Essa condição, somada à consagração dos indígenas pela crítica literária romântica, aponta para o fato de que essa inicial incoerência foi solucionada. Machado de Assis, por exemplo, identificava o índio como uma das sugestões mais férteis para a elaboração da poesia nacional, mesmo não vendo nele o esgotamento de todas as possibilidades representativas da cultura nacional, por isso ele disse: “[...] tudo é matéria de poesia, uma vez que

traga as condições do belo ou os elementos de que ele se compõe” (ASSIS, 1962, p. 802, v.III).

Nesse sentido, pode-se compreender que romantismo e indianismo definem-se como duas perspectivas tangenciadas pela abordagem nacionalista, exigida pelo momento no qual o Brasil estava inserido. Sobre isso, José Aderaldo Castello comentou que

Independente da teoria da bondade do homem primitivo de Rousseau e mesmo das raízes nacionais da temática indianista, o indianismo que surge com o romantismo do Brasil é uma manifestação profundamente nacionalista. É certo que podemos colocá-lo em correspondência com o medievalismo europeu. (CASTELLO, 1957, p. 27)

Apesar de ser nítida em toda a sua obra indianista e, especificamente em *Iracema*, um esforço por plasmar uma linguagem poética e recriadora da língua indígena, como estratégia de encurtamento histórico das raças indígenas, Alencar foi alvo de diversas críticas que reforçaram o caráter de artificialidade, compreendida como falha literária nas obras do escritor cearense.

Entre as muitas referências críticas, ressaltam-se na perspectiva adotada neste trabalho a de Nabuco e a de Alfredo d' Escragolle Taunay:

A natureza americana ele estudou-a nos livros; as flores na botânica; o escritor não conhece a linguagem que fala a natureza, não tem o desenho, não tem as tintas para exprimir-lhe as formas e o relevo, e não tem o que supre muitas vezes a pintura e a arte, a análise de suas impressões diante do belo. Quem lê os romances do Sr.J. de Alencar, vê que ele nunca saiu do seu gabinete e nunca deixou os óculos. O homem que ele nos pinta nunca está em comunicação com o meio em que vive. (NABUCO, 1978, p. 209)

Possuía Alencar, não há contestar, enorme talento e grande força de trabalho; tinha pena dúctil e elegante; mas não conhecia absolutamente a natureza brasileira que tanto pretendia reproduzir nem dela estava imbuído. Não lhe sentia a possança e verdade. Descrevia-a do fundo do seu gabinete, lembrando-se muito mais do que lera do que daquilo que vira com os próprios olhos. Parecendo muito nacional obedecia mais do que ninguém à influência dos romances franceses. Nos seus índios deixou Alencar a trilha aberta por Fenimore Cooper para de perto seguir Chateaubriand e reeditar as pieguices de que se constituiu porta-voz este escritor, tornando-as toleráveis a poder da pompa e do brilhantismo da frase. Tudo porém artificial e cansativo. (TAUNAY, 2005, p. 224)

Observa-se, portanto, nos trechos acima uma equivalência nos argumentos utilizados por ambos os críticos na exposição da limitação representativa do índio e da natureza por Alencar. Assim, a ausência de espontaneidade no indianismo

alencariano, para Nabuco e Taunay, torna incoerente o imaginário linguístico adotado por ele.

Apesar de muito desenvolvida em sua produção crítica, Taunay em sua vertente ficcional, mais especificamente no conto “Irecê a Guaná” também retoma, como bem aponta Haroldo de Campos, em seu texto “Irecê e Iracema do verismo etnográfico à magia verbal”, a polêmica em relação ao indianismo de Iracema. Sobre essa obra, Candido afirma que

O conto relata, com um mínimo de fantasia, a paixão silvestre que termina com a morte da índia abandonada pelo amante. Em todo ele perpassa uma ternura e encantamento que o tornam dos bons trechos de nossa prosa romântica. Nem lhe falta a situação descrita por Chateaubriand em René e nos Natchez, retomada com o mais alto impulso lírico por Alencar, em Iracema, e que simboliza um aspecto importante da literatura americana: o contato espiritual e afetivo do europeu com o primitivo. (CANDIDO, 1971, p. 313, v.II)

Lúcia de Sá em sua crítica, presente na reedição do conto “Irecê a Guaná”, realizada por Sérgio Medeiros, aproxima a personagem de Taunay à “virgem dos lábios de mel”, de José de Alencar. De acordo com ela, ambas possuem aspectos positivos e negativos salientados por seus criadores e, igualmente, nomeiam suas respectivas obras. São essas peculiaridades, contudo, que se mostram mais férteis na reflexão acerca do conceito de nacionalismo e indianismo aqui pretendida.

Enquanto o nome da heroína de Alencar é uma invenção do próprio romancista, “Irecê” é uma palavra do próprio idioma guaná, o que fez com que Lúcia de Sá entendesse que na obra de Taunay mais profícuos eram os conhecimentos da língua indígena, o que seria importante para uma literatura mais próxima à realidade dessa raça no século XIX.

Além disso, se em “Irecê a Guaná” a descrição da indígena é mais fiel à realidade guaná, a presente na constituição de Iracema é plena em elementos literários que são realçados numa perspectiva própria do índio. Já em Taunay, o narrador onisciente impõe seu olhar europeizado, relacionado diretamente às concepções da personagem principal, Alberto Monteiro.

Confirmando uma perspectiva de oposição entre essas obras, em seu relato memorialístico, Taunay apresenta outro julgamento ainda mais ácido sobre a composição indígena de José de Alencar, o que ratifica que a modelagem que esse

autor dá à sua heroína é na concepção do escritor carioca bastante distinta e superior àquela verificada em Alencar:

Dos índios fez Alencar heróis de verdadeiras fábulas, oriundas dos Natchez, Atala e René, a falar com a linguagem poética e figurada de exuberância e feição oriental. Conheci-os bem de perto, com eles convivi seis meses a fio e pude observá-los detidamente. E eram aborígenes de procedência e cunho mais elevados, chanés de Mato Grosso que se dividem em quatro numerosos grupos – chooronós ou guanás, quinquinaus, laianos e terenas. Decerto tinha fraseologia por vezes pitoresca, mas daí a conversações todas de tropos e elegantes imagens há um mundo. (TAUNAY, 2005, p. 224)

Se à discussão central acerca da conceituação de nacionalismo e indianismo é fundamental a dicotomia representação/realidade, é fundamental que se retome as palavras de Antonio Candido que diz:

Neste caso, deveríamos reconhecer que, de maneira geral, só há um tipo eficaz de personagem, a *inventada*; mas que esta invenção mantém vínculos necessários com uma realidade matriz, seja a realidade individual do romancista, seja a do mundo que o cerca; e que a realidade básica pode aparecer mais ou menos elaborada, transformada, modificada, segundo a concepção do escritor, a sua tendência estética, as suas possibilidades criadoras. Além disso, convém notar que por vezes é ilusória a declaração de um criador a respeito da sua própria criação. Ele pode pensar que copiou quando inventou; que exprimiu a si mesmo, quando se deformou, quando se confessou. Uma das grandes fontes para o estudo da gênese das personagens são as declarações do romancista; no entanto, é preciso considerá-las com precauções devidas a essas circunstâncias. (CANDIDO, 1970, grifo do autor, p. 69)

Conclui-se, então, que para Candido as fronteiras entre o real e a percepção do mesmo são extremamente tênues, porque para ele, ao final, todas as personagens revestem-se de um caráter de invenção e fantasia. Isso faz com que a ilusão da criação de uma literatura fiel à realidade ocorra pela adoção de determinadas perspectivas e conceitos de realidade. Assim, torna-se importante que seja considerado o que o próprio autor escreve e pensa acerca de suas obras, para que essas informações sejam utilizadas como possibilidades de análises, mesmo que se mostrem enganosas.

Esse impasse seria resolvido pelo teórico através de um aspecto extrínseco ao conteúdo: a forma. Ou seja, a estrutura do romance é que poderia ser capaz de dissolver possíveis incoerências ou inverossimilhanças na constituição das personagens:

O que julgamos inverossímil, segundo padrões da vida corrente, é, na verdade, incoerente, em face da estrutura do livro. Se nos capacitarmos disto – graças à análise literária – veremos que, embora o vínculo com a vida, o desejo de representar o real, seja a chave mestra da eficácia dum romance, a condição do seu pleno funcionamento, e portanto do funcionamento das personagens, depende dum critério estético de organização interna. Se esta funciona, aceitaremos inclusive o que é inverossímil em face das concepções correntes. (CANDIDO, 1970, p. 59)

À luz dessas reflexões, tanto o debate acerca do conceito de indianismo associado à ideia de representatividade quanto os pareceres críticos, acima explicitados, apropriam-se de novas significações que devem ser contempladas através de diferentes perspectivas: neste capítulo, numa estrita relação com o contexto no qual se desenvolveu o romantismo e, no seguinte, com os aspectos referentes à forma romanesca.

Se à diretriz, neste momento privilegiada, importa ressaltar os diversos sentidos e paradigmas relacionados aos conceitos de nacionalismo e indianismo, mostra-se essencial que sejam observadas as obras que, anterior e posteriormente, à *Iracema*, debruçaram-se sobre esse tema.

Assim, é importante ressaltar que, em 1856, o poeta Gonçalves de Magalhães publicou o texto que se encarregou de representar o indianismo brasileiro, simbolizando, assim, uma matriz para produções posteriores. Contudo, mesmo tendo sido a produção dessa epopeia de importância inquestionável por representar os esforços pela procura de um texto que inventasse a literatura brasileira, *A Confederação dos Tamoios* foi duramente criticada por Alencar que, a princípio, não assumiu a autoria das rigorosas cartas críticas, publicadas no *Diário do Rio de Janeiro*, sob o pseudônimo Ig, abreviação de *Iguaçu*, heroína do poema de Magalhães.

Entre as falhas apontadas pelo exigente e anônimo crítico estão as composições das cenas, do enredo, das personagens e até mesmo a forma épica, adotada pelo poeta, que para Alencar já se mostrava desgastada e, por isso, inapta para captar o espírito selvagem e heroico dos representantes da jovem nação brasileira.

A atividade crítica brasileira que se acentuou, a partir da publicação desse importante poema épico, na verdade, projeta-se muito além de compatibilidades literárias ou desgostos políticos, vivenciados por Alencar por conta de suas ásperas observações sobre a epopeia de Magalhães. À medida que pareceres críticos

avultam-se, no cenário romântico, mais concreta se mostra a reflexão sobre o nacionalismo literário. Isso explicita que a problematização da obra de Magalhães ocorre sobretudo devido aos questionamentos referentes aos conceitos de nacionalidade e independência literária.

Em consonância ao padrão crítico que já se instalara no Brasil, Alencar estruturou seus textos em formato epistolar. A multiplicidade de aspectos criticados por esse romancista, na terceira carta limita-se às minúcias referentes ao valor simbólico e literário da adoção do índio como representante da jovem nação brasileira. Esse debate que se travestiu na análise da heroína de Magalhães expõe as limitações e atrofias de uma concepção do selvagem que, no entender de Alencar, seria incapaz de representar esse grupo.

[...] a heroína do Sr. Magalhães, é uma mulher como qualquer outra; as virgens índias do seu livro podem sair dêle e figurar em um romance árabe, chinês ou europeu; se deixassem as penas de tucano que mal as cobrem, podiam vestir-se à moda em casa de Mme. Barat e Gudin, e ir dançar a valsa no Cassino e no Clube com algum deputado. (ALENCAR, 1960, Carta III, p.878, v. IV)

A leitura desse fragmento crítico indica que, para Alencar, a ausência de uma identidade genuinamente indígena na heroína Iguassú impossibilitava que a mesma representasse essa raça na nascente literatura romântica. Em contraposição a isso, seu parecer é de que a descrição dos hábitos, costumes e da língua dessa raça seria suficiente para que uma obra mostre-se vinculada a um projeto literário e político. Contudo, Alencar compreende que a forma como isso ocorreu nessa epopeia não foi adequada a essa ilustre etnia.

Logo, ao censurar a mediocridade das imagens de Magalhães, Alencar constrói seu arquétipo indianista. Exatamente por isso, o texto das “*Cartas sobre A Confederação dos Tamoios*” mostra-se, talvez, o mais precioso para um exame percuciente da modelagem indianista. Ainda nele, lê-se: “Será esta a imagem do índio brasileiro, senhor das florestas e das montanhas, vivendo ao capricho e percorrendo à vontade todo êste belo país, do qual era rei e soberano?” (ALENCAR, 1960, Carta VII, p. 907-8, v. IV).

Diante disso, torna-se essencial compreender a significação de indianismo para o romancista cearense, uma vez que o presente trabalho, ao debruçar-se sobre

a análise da obra *Iracema*: uma lenda do Ceará objetiva investigar a inovação nesse romance, através de aspectos extrínsecos à estrutura interna da obra.

Abandonando a significação do vocábulo “extrínseco” que aponta para o “que não é necessário a algo” e adotando a simples sinonímia de “externo”, traça-se o propósito principal dessas reflexões: compreender como contextos sociais, pessoais e artísticos modulam e podem até engessar conceitos literários, concentrando-se em perscrutar especificamente a modelagem inovadora dos conceitos de nacionalismo e indianismo no romance *Iracema*, de Alencar.

Nesse sentido, torna-se essencial que, à luz do projeto literário romântico e o empreendido por Alencar, sejam observados como os acontecimentos históricos e o florescimento da crítica literária nortearam as produções artísticas, de forma que refletir o conceito de nacionalismo e indianismo era também analisar aspectos formais, internos às obras, ou seja, intrínsecos a elas. A nova modelagem dada pelo escritor a esses conceitos, portanto, exigiu que novos rumos formais se instalassem em seus escritos. Assim, o objetivo aqui pretendido é estruturar, teórica e conceitualmente, em análise comparativa, os aspectos que nos capítulos subsequentes serão detalhados, especificamente, na obra selecionada, *Iracema*.

Os conceitos referentes ao nacionalismo e indianismo são, pela abordagem adotada aqui, compreendidos, então, como características que se enraizaram na literatura romântica, como exigência de elementos externos à constituição dos romances românticos, instalando-se, entretanto, com uma força tão avassaladora que à sua inserção, mudanças na forma também se mostraram necessárias.

No rechaço à modelagem indianista, presente nessa obra de Magalhães, Alencar explicita muito do seu próprio conceito acerca dessa temática. Assim, observa-se que as críticas ao texto do poeta carioca não se limitam a deflagrar as incongruências poéticas dessa epopeia que almejava cristalizar-se como modelo para as demais produções românticas. Pelo contrário, o enfoque de grande parte das cartas foi justamente o de estabelecer, num tom injuntivo, como deveria ser estruturada a forma e como deveria ser construído o conteúdo, de maneira que o resultado representasse uma literatura, de fato, nacional e autêntica. Para isso fundamental era que as descrições e as composições de cena trouxessem à constituição da heroína o primitivismo dos selvagens através de uma linguagem poética, mítica e, sobretudo, construída a partir de analogias à sistematização do tupi.

Como em sua crítica à poesia de Magalhães, há uma nítida sugestão de como deveria ser a obra representativa do indianismo brasileiro, recaiu sobre o romancista a responsabilidade de compô-la, sob pena de invalidar seu parecer crítico. Restava, portanto, presentear sua geração com a obra que simbolizaria, tanto do ponto de vista estético, quanto do ponto de vista da temática, uma profunda inovação.

Se, entre 18 de junho e 15 de agosto de 1856, circularam essas duas séries de ensaios críticos, no *Diário do Rio de Janeiro*, sob a alcunha de “Cartas sobre A Confederação dos Tamoios”, no ano seguinte, Alencar publicou, em formato folhetinesco, entre os meses de janeiro e abril, o romance *O Guarani*.

Por ocorrer num passado distante e estar entremeada por ações grandiosas, pode-se compreender essa obra como mito fundador do Brasil, visto que o grande dilúvio, ao final do romance, faz muitos homens perecerem, restando a Peri e Ceci um futuro incerto. De acordo com Renato Ortiz, esses mitos desenrolam-se

num passado longínquo que serve de modelo para a reprodução da sociedade atual. Isto significa que o mito ‘para’ a história se situa aquém dela, e, ao descrever um estado anterior, legitima a continuidade do presente. [...] O Guarani partilha desta dimensão mítica, e o autor anuncia, logo no início do livro, que a estória se passa num período em que ‘civilização não tivera tempo de penetrar o interior’, isto é, quando o Brasil se encontrava ainda na sua virgindade originária e a terra não havia sido profanada pela irreversibilidade do tempo. (ORTIZ, 1988, p. 262)

A importância maior que esse romance assume nesta dissertação é a de permitir uma investigação apurada do formato dado pelo autor aos ideais nacionalistas e indianistas, para posteriormente compará-lo às demais obras dessa linhagem, enfaticamente, à segunda. É fundamental observar, então, que nesta primeira produção indianista já se observam esboçados os elementos que na posterior, *Iracema*: uma lenda do Ceará, foram desenvolvidos com tamanha genialidade e consciência literária que fariam dessa segunda composição a grande resposta às críticas tecidas ao poema épico de Magalhães.

Mostra-se, então, mesmo não sendo o objetivo principal desta dissertação, necessário identificar, numa ligeira análise, alguns dos aspectos importantes de *O Guarani*, de maneira que se possa, *a posteriori*, perceber como Alencar encerra a problemática do indianismo, incitada por ele mesmo em suas reflexões sobre *A Confederação dos Tamoios*. Neste momento, reitera-se também que, por distanciar-

se da construção do herói indígena ao lado de sua oposição cultural e racial, o branco, as referências à obra *Ubirajara* serão rarefeitas e de pouca profundidade aqui, na presente dissertação.

Para além da forma, as obras indianistas de Alencar foram, sem dúvida, como já comentado, influenciadas pela literatura francesa, destacadamente Ferdinand Denis e Chateaubriand. Torna-se necessária, portanto, a apresentação de reflexões acerca do diálogo entre os romances alencarianos e este último. Esse ilustre literato francês é considerado o pioneiro do americanismo, que no Brasil, chamou-se indianismo.

As literaturas de Chateaubriand e de Alencar guardam, certamente, diversos aspectos de interseção, visto que *Atala* e *Iracema* pertencem à linha épica, uma vez que ambas representam, em suas respectivas tramas, o destino de um grupo e povo. Exatamente por isso, essas heroínas reúnem em si todas as características da coletividade a que se relacionam e apresentam nulas suas peculiaridades e personalidades para abrigar o protótipo do grupo que figuram. Assim, o processo de heroização dessas personagens alimenta-se, sobretudo, da idealização da raça que simbolizam.

Além disso, as produções desses dois artistas apresentam semelhanças, também, na configuração das cenas, como ocorre no momento em que ambas apresentam seus filhos aos seus amados. Para Machado de Assis, contudo, o romancista brasileiro mostra-se superior por possuir maior sensibilidade e lirismo. Quanto a *O Guarani*, é possível vislumbrar essa similitude na devoção de Peri a Cecília assim como a de Outougamiz por René.

Essas breves comparações atestam o quanto, na confecção do romance *O Guarani*, Alencar debruçou-se sobre a figuração da heroína Atala, para modelar a identidade indígena que ele julgou estar ausente na epopeia de Magalhães. Contudo, por limites impostos ao distanciamento de gênero entre esses protagonistas, inegavelmente, esse projeto realizou-se, de fato, na composição da idealizada Iracema.

Além disso, é importante, nesse momento, lembrar que se o próprio Alencar confirmava as influências desse ilustre francês no desenvolvimento de suas obras, outro fator é por ele discriminado como a inspiração necessária:

Quanto à poesia americana, o modelo para mim ainda hoje é Chateaubriand; mas o mestre que eu tive foi esta esplêndida natureza que me envolve, e particularmente a magnificência dos desertos que eu perlustrei ao entrar na adolescência, e foram o pórtico majestoso por onde minha alma penetrou no passado de sua pátria. (ALENCAR, 1959, p. 148, v. I)

Nessa perspectiva, vale lembrar também que, por mais que tenha sido frequentemente acusado de apropriar-se indevidamente do estilo de Chateaubriand, diferenças sensíveis podem ser notadas entre as obras desse escritor e a de Alencar:

René e Martim são europeus. Iracema e Céluta são índias. A relação entre ambos os casais segue um percurso agitado, e tem um fim trágico. Em ambos os casos, a tragédia final é provocada pela crescente indiferença do europeu aos encantos de sua companheira. Mas aqui termina a similaridade. Essa indiferença ou estranheza da parte de René e Martim é o ponto decisivo dos dois romances. As causas que o produzem são inteiramente diferentes. (DRIVER, 1942, p. 103)

Já nas páginas iniciais de *O Guarani*, observa-se a elaboração do cenário como elemento revelador da feição das personagens e dos conflitos narrativos. Assim, o aspecto espacial transcende sua função original, revelando-se como motivador das tonalidades e poeticidade nas quais a figuração do índio mostra-se plástica e artística.

Esse aspecto também se faz presente na obra *Iracema*, entretanto de maneira ainda mais intensa, de forma que a heroína é associada, ininterruptamente, a elementos da flora e da fauna brasileiras, a tal ponto que a existência de uma está associada à outra.

A palmeira, por exemplo, símbolo da flora brasileira, cumpre função essencial na caracterização inicial da indígena, mostrando-se importante também em outros momentos da narrativa: torna-se recosto diante do abandono de Martim e consolo, no nascimento de Moacir, além do camucim da heroína ter sido enterrado ao pé de um coqueiro. A jandaia, representante do mundo selvagem também, exerce igualmente a função de amalgamento entre a natureza e Iracema: com as relações ilícitas do branco e da índia, ela foge, atestando, todavia, sua fidelidade ao retornar no tempo de solidão da protagonista.

Os laços que unem a personagem ao seu espaço são a força motriz de construção do ideário indianista nesse romance, definindo, inclusive, o destino da

heroína que, por causa de sua escolha e como símbolo da própria Terra, retorna ao silêncio, porém não à anulação, após a floração e a eclosão dos frutos.

Isso, mesmo que não conscientemente, foi considerado pelo próprio escritor que, no prefácio a *Sonhos d'Ouro*, escreveu:

“A literatura nacional que outra cousa é senão a alma da pátria, que transmigrou para êste solo virgem com uma raça ilustre, aqui impregnou-se da seiva americana desta terra que lhe serviu de regaço; e cada dia se enriquece ao contato de outros povos e ao influxo da civilização?”

O período orgânico desta literatura conta já três fases.

A primitiva, que se pode chamar de aborígene, são as lendas e mitos da terra selvagem e conquistada; são as tradições que embalaram a infância do povo, e êle escutava como o filho a quem a mãe acalenta no berço com as canções da pátria, que abandonou.

*Iracema* pertence a essa literatura primitiva, cheia de santidade e enlêvo, para aqueles que veneram na terra da pátria a mãe fecunda – *alma mater*, e não enxergam nela apenas o chão onde pisam. (ALENCAR, 1959, p.697, v. I)

No fragmento acima, pode-se observar que o cearense visou identificar as reais e profundas motivações de suas obras, atrelando-as a um firme propósito de transformá-las em uma genuína manifestação literária do espírito nacional. Assim, inicialmente, é a própria terra, fecunda e materna, que fornece os mitos e as lendas, dos quais mana a inspiração para a poesia.

Pode-se analisar, portanto, que o espaço em *Iracema*, como obra pertencente a essa fase aborígene, transcende, completamente, seu propósito inicial. Como simples cenário em que as ações se desenvolvem, a natureza mostra-se secundária, visto que na constituição da personagem, esses traços mostram-se tão arraigados em sua descrição física e psicológica que, mesmo diante de uma redefinição espacial, *Iracema* inauguraria o espaço mítico.

A partir dessa observação, reler o fragmento crítico de Alencar sobre o poema épico de Magalhães, transcrito neste trabalho, torna-se uma ação ressignificada, porque se, para esse romancista, Iguacu poderia ser, perfeitamente, uma personagem de uma história não indígena, *Iracema*, mesmo num espaço e contexto completamente civilizados, instauraria o romance indianista, por ser ela própria a corporificação desse espaço.

Em uma perspectiva comparativa, comprova-se essa característica na leitura das descrições dos personagens desses dois romances indianistas, *O Guarani* e *Iracema*, respectivamente:

Sôbre a alvura diáfana do algodão, a sua pele, côm de cobre, brilhava com reflexos dourados; os cabelos pretos cortados rentes, a tez lisa, os olhos grandes com os cantos exteriores erguidos para a frente; a pupila negra, móbil, cintilante; a bôca forte mas bem modelada e guarnecida de dentes alvos, davam ao rosto pouco oval a beleza inculta da graça, da fôrça e da inteligência. (ALENCAR, 1958, p. 47. v. II)

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.

O favo da jati não era doce como seu sorriso; nem a baunilha recendia no bosque como seu hálito perfumado.

Mais rápida que a ema selvagem, a morena virgem corria o sertão e as matas do Ipu, onde campeava sua guerreira tribo, da grande nação tabajara. O pé grácil e nu, mal roçando, alisava apenas a verde pelúcia que vestia a terra com as primeiras águas. (ALENCAR, 1958, p. 238-9, v. III)

Esse fragmento retirado do romance *Iracema* exemplifica, com exatidão, o entrecruzamento da idealização física da heroína e de seu espaço natural, linguisticamente expresso através das comparações e metáforas. A reiterada utilização desses recursos de estilo corrobora o já salientado: Iracema é a perfeita personificação dos elementos referentes à fauna e à flora.

Os trechos acima transcritos, nitidamente, apresentam em comum o aspecto transversal a todas as obras indianistas de Alencar: a idealização do índio, promovido, através do projeto literário romântico, ao patamar de herói nacional. Contudo, uma análise descontextualizada dessas descrições já corrobora as reflexões acima estabelecidas, ou seja, mesmo que haja, em *O Guarani* uma presença marcante da natureza, compreendida como espaço do qual o protagonista explora os mais variados recursos e sobre o qual mantém um completo domínio, ela é entendida como entidade dissociada da personagem.

Já em *Iracema*, pode-se notar um perfeito amalgamento entre a heroína e o espaço circundante a ela, de forma que a caracterização da personagem só é possível graças às recorrentes símiles em relação à natureza, ou seja, é o próprio espaço natural que fornece à heroína as suas qualidades. A dissociação entre o selvagem e o espaço, verificada no primeiro romance indianista de Alencar cede, em seu posterior, portanto, a uma perfeita fusão desses, o que ficou tão, sinteticamente, representado pela afirmação de FREYRE (1955) que sobre esse assunto falou em “índios quase vegetais na sua natureza”.

As muitas descrições da natureza brasileira apresentam no segundo romance indianista de Alencar o objetivo de indicar, portanto, a relação simbiótica

entre o espaço externo e as personagens, acentuando que ambos se articulam harmonicamente. Isso é revelado no seguinte trecho, pertencente ao capítulo 8:

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.

[...]

A saída do bosque sagrado encontrou Iracema; a virgem reclinava num tronco áspero do arvoredor; tinha os olhos no chão; o sangue fugira das faces; o coração lhe tremia nos lábios, como gota de orvalho nas fôlhas do bambu.

Não tinha sorrisos nem côres, a virgem indiana; não tem borbulhas, nem rosas, a acácia que o sol crestou; não tem azul, nem estrêlas a noite que enlutam os ventos. (ALENCAR, 1958, p. 250, v. III)

Diante da análise dos romances indianistas alencarianos, pode-se concluir que há neles duas figurações distintas dos espaços naturais: a primeira, resultante de um posicionamento do autor de, apenas, compreender a mentalidade e o universo indígenas e, a outra, fruto de um desejo de coincidir com a visão de mundo do selvagem.

Assim, se, em *O Guarani*, há a prevalência dos cenários amplos, motivadores das ações dos seres primitivos, em *Iracema* esses espaços naturais tornam-se reflexos das ações humanas, como se observa na repetição metafórica do verbo “caminhar”, presente na segunda oração do seguinte trecho: “Continuaram a caminhar e com eles caminhava a noite” (ALENCAR, 1958, p.270, v. III). Essa perspectiva do homem como prolongamento dos espaços naturais também pode ser verificada em outro fragmento: “A luz da manhã entrava pela cabana e Iracema viu entrar com ela a sombra de um guerreiro” (ALENCAR, 1958, p. 298, v. III).

Outro indicador que reforça que há, somente, em *Iracema*, uma plena adesão à convenção indianista é o tratamento conferido pelo narrador ao tempo. Em *O Guarani*, por exemplo, alternam-se notações mecânicas e naturais, como se observa no trecho: “Eram seis horas da manhã. O sol elevando-se no horizonte derramava cascatas de ouro sôbre o verde brilhante das vastas florestas” (ALENCAR, 1958, p. 298, v. II).

Nesse pequeno fragmento, nota-se a concomitância na perspectiva do tempo fracionado em números arábicos, símbolo da compreensão moderna do tempo e o mesmo associado a acontecimentos naturais, como o nascimento do sol,

representativo de um olhar primitivo, respaldado pela observação de fenômenos astronômicos.

Em *Iracema*, por sua vez, o tempo é compreendido pela ótica do narrador com tal naturalidade que essas referências são, inclusive, utilizadas como metáforas aos estados de espírito da indígena: “Os dias de Iracema vão ser longas tardes sem manhã, até que venha para ela a grande noite” (ALENCAR, 1958, p. 254, v.III).

Essas análises permitem, portanto, afirmar que, subordinados ao posicionamento do narrador em relação ao pensamento selvagem, os elementos naturais nos romances indianistas podem ser tratados com distanciamento, como ocorre em *O Guarani* ou através da apropriação deles, como de fato, aparece em *Iracema*.

Nessa perspectiva, outro aspecto que, mesmo sendo referente à forma romanesca, deflagra diferentes modelagens do indianismo nas duas obras mais profundamente analisadas, é o comportamento do narrador em relação aos personagens da trama.

Mesmo admirando o selvagem e esforçando-se por compreendê-lo, Alencar, em *O Guarani*, constrói um narrador que se porta com certa distância em relação ao protagonista indígena. A palavra de Peri é alvo de teorização: “D. Antonio o ouvia sorrindo-se do seu estilo ora figurado, ora tão singelo como as primeiras frases que balbucia a criança no seio materno” (ALENCAR, 1958, p.139, v. II). Nesse trecho, observa-se, então, que o narrador assimila o padrão de comunicação e expressão do branco, o que o distancia, conseqüentemente, do primitivismo da fala indígena. Isso faz com que este se mostre incapaz de aderir à ingenuidade e espontaneidade, verificadas na expressão de Peri.

Já em *Iracema*, Alencar supera essa distância, verificada em seu romance indianista anterior, contudo isso se mostra imbricado de limitações, como o próprio Araripe Júnior revela nas suas reflexões acerca do poema, *Os Filhos de Tupã*: “[...] e recordo-me bem de que a dúvida principal consistia em fixar uma das duas hipóteses, se o verso deveria soltar-se dos lábios de um bardo civilizado, ou se da boca de um tupi” (JUNIOR, 1963, p. 194).

Se numa associação ao olhar do branco, como ocorre em *O Guarani*, as crenças primitivas e os sentimentos indígenas seriam descritos com uma tonalidade de estranhamento, indicador do conceito de “exotismo autóctone”, cunhado por FRANCHETTI (2007), uma completa adesão à perspectiva do índio fortificaria a

naturalidade com que suas paixões seriam concebidas, mas apagaria as maravilhas que fascinam o branco.

A solução intermediária, como o próprio Araripe Júnior indicou, estaria presente no segundo romance indianista de Alencar, uma vez que, nesse romance, o autor cearense imprimiu um olhar contemplativo sobre a flora e a fauna brasileiras. Contudo, após o primeiro capítulo, esse olhar apaga-se e reaparece, sutilmente, em certas observações. No capítulo final, essa diferenciada perspectiva do narrador reinstala-se, oferecendo suas conclusões. Essa última reflexão, fundamental à investigação aqui pretendida, será devidamente desenvolvida terceiro capítulo.

Já em *Ubirajara*, síntese expressiva de aspectos formais e informativos dos romances indianistas anteriores, observa-se uma anulação da valorização da paisagem, reforçando a exaltação dos sentimentos e sensações dos indígenas, numa tentativa de compreendê-los. O ponto de vista adotado, então, será o do índio que se mostra solidário ao mundo que o cerca.

Se o comportamento do narrador nos diferentes romances indianistas é diferenciado, na utilização da língua, enquanto ferramenta estilística, as distinções atenuam-se e revelam procedimentos poéticos bastante semelhantes, sendo obviamente esse recurso muito mais fecundo em *Iracema*. Dentre os procedimentos, os mais comuns são as comparações e as analogias, como se observa nos trechos abaixo, posicionados de acordo com a ordem de publicação:

A cana quando está à beira d'água, fica verde e alegre; quando o vento passa, as folhas dizem Ce-ci. Tu és o rio; Peri é o vento que passa docemente, para não abafar o murmúrio da corrente; é o vento que curva as folhas até tocarem n'água. (ALENCAR, 1958, p. 165, v. II)

- A jati fabrica o mel no tronco cheiroso do sassafrás, tôda a lua das flôres voa de ramo em ramo, colhendo o suco para encher os favos; mas ela não prova sua doçura, porque a irara devora em uma noite tôda a colmeia. Tua mãe também, filho de minha angústia, não beberá em teus lábios o mel de teu sorriso. (ALENCAR, 1958, p. 297-8, v. III)

“A palmeira é formosa quando se cobre de flôres e o vento agita as suas folhas verdes que murmuram; mais formosa, porém, é quando as flôres se mudam em frutos e ela se enfeita com seus cachos vermelhos.”

“Araci também ficará mais formosa quando de seu sorriso saírem os frutos do amor; e quando o leite encher seus peitos mimosos, para que ela suspenda ao colo os filhos de Ubirajara.” (ALENCAR, 1958, p. 386, v.III)

Para sintetizar o comportamento do narrador em *Iracema*, o que, obviamente, consolida-se numa inovação também ao indianismo nessa obra, as palavras de Maria Cecília de Moraes Pinto em “A Vida Selvagem”:

[...] em *Iracema*, o narrador se desloca e a palavra selvagem adquire maior amplitude, transformando-se na condição primeira para a apreensão do real em sua totalidade. O registro das personagens invade o do narrador e seria quase impossível separá-los. As funções referencial, emocional e poética se equilibram dando à expressão uma transparência que vai do homem à paisagem, da paisagem ao homem. Comparações e metáforas identificam-se com a escrita que canta o mundo e que é o mundo. E a frase se alonga, de uma página a outra, desenhando de maneiras diversas o perfil do selvagem brasileiro, no universo que ele nomeia e decifra. (PINTO, 1993, p. 89)

Como se pode observar na citação acima, o aspecto, além dos já mencionados, que de acordo com Alencar seria fundamental para uma modelagem indianista verossímil em relação ao universo já extinto dos selvagens brasileiros seria a apropriação do falar dessas raças, ou seja, para o romancista cearense essencial era apossar-se dessa linguagem.

O romance *Iracema*, publicado juntamente a um importante texto, “Carta ao Dr. Jaguaribe”, acentua a grande preocupação de Alencar em cercear todas as lacunas que ele próprio havia indicado na obra *Confederação dos Tamoios*, de Magalhães. Ele mesmo indica o caminho pelo qual ele julgou ter sido capaz de tal façanha:

Êste livro é, pois, um ensaio ou antes mostra. Verás realizadas nêles minhas idéias a respeito da literatura nacional; e achará aí poesia inteiramente brasileira, haurida na língua dos selvagens. A etimologia dos nomes das diversas localidades e certos modos de dizer, tirados da composição das palavras são de cunho original. (ALENCAR, 1958, p. 307, v. III)

Assim, para que a literatura indianista fosse sensivelmente marcada pela presença cultural do selvagem e não pela sua ausência como compreendia Alencar em relação ao texto de Magalhães, tornou-se necessária a radicalização do uso da linguagem indígena, transformando seu romance em um texto envolto de profusas notas. Das cento e vinte e oito presentes, muitas se objetivam a expor as origens e as explicações dos nomes indígenas e as demais a tornarem inteligíveis as metáforas e os símiles. À fala de Martim, no início da narrativa, “Quebras comigo a flecha da paz?” (ALENCAR, 1958, p. 240, v. III), Alencar observa:

Era entre os indígenas a maneira simbólica de estabelecer a paz entre as diversas tribos, ou mesmo entre dois guerreiros inimigos. Desde já advertimos que não se estranhe a maneira por que o estrangeiro se exprime falando com os selvagens; ao seu perfeito conhecimento dos usos e língua dos indígenas, e sobretudo a ter-se conformado com eles ao ponto de deixar os trajes europeus e pintar-se deveu Martim Soares Moreno a influência que adquiriu entre os índios do Ceará. (ALENCAR, 1958, p. 240, v. III)

Através dessa nota, é possível notar com clareza que a postura do autor em relação à sua obra é a de nortear a leitura da mesma de maneira que o leitor fosse capacitado a compreender minuciosamente a perspectiva linguística adotada na narrativa e, sobretudo, a perceber os efeitos que essa abordagem conferia ao romance. Sobre isso, Franchetti diz:

Assumindo que na língua tupi todas as palavras eram analisáveis, que a análise delas mostraria que o seu sentido estava colado às coisas concretas do mundo, e ainda que nem sempre os termos originais eram facilmente identificáveis no processo aglutinativo, Alencar constrói a utopia de uma língua inteiramente motivada, concreta, na qual os termos abstratos eram sempre metáforas à espera de decifração. Constrói a utopia de uma língua adâmica, portanto, frente à qual mais vale a capacidade poética de interpretação do sentido do que os documentos lingüísticos existentes. (FRANCHETTI, 2007, p. 83)

É através dessa linguagem que a todo instante procura captar o primitivismo e singeleza do universo selvagem que Alencar construiu um romance indianista que, diferentemente dos demais, estruturou a trama principal através de uma ótica bastante peculiar em relação à colonização e ao processo civilizatório, por isso, diz-se que ele:

[...] descobre no símile sua maneira de descrever o mundo. Há sensível transformação do sentimento da paisagem que se apóia na digressão e nos símbolos gerais que caracteriza *O Guarani*, e *Iracema* onde a terra vai desdobrando sua grandeza paulatinamente, na discreta concisão de formulações comparativas precisas. Essa clareza, como já foi dito, não significa insuficiência de recursos. Revela o desejo de coincidir com o pensamento selvagem que, de acordo com as teorias da época, seria simples, nítido, poético. E, progressivamente, a insistência em certas aproximações cria uma rede de referências que chega perto do símbolo. Mas esse símbolo não é um ornato da narrativa, e sim, o seu nervo. Entrecruzam-se imagem e relato. Ora, se o ser e seu mundo comungam estreitamente, o amor que une Martim e Iracema participa dessa simbiose, a ponto de se dizer que, na posse da virgem tabajara, o guerreiro branco ratificou a conquista do solo americano pelo português. (PINTO, 1995, p. 262)

Se em *O Guarani* a construção de uma assimetria de poder, respaldada na importação histórica das relações feudais, típicas da Idade Média na Europa ocorre através, também, da natureza, como atesta Bosi em seu texto: “Um mito sacrificial: o indianismo de Alencar”, em *Iracema* estrutura-se, sobretudo, no formato conferido pelo intelectual cearense à subordinação da Índia ao seu amado. Essa relação de dependência amplia-se aos olhos do leitor, à medida que o mesmo compreende que, sendo Iracema a personificação da natureza, esta última também se mostra subjugada pelo branco.

Se, em seu primeiro romance indianista, a submissão de Peri constrói-se a partir da prontidão com que o guerreiro reage aos mais impertinentes desejos de Ceci, no romance da “virgem dos lábios de mel”, a assimetria de poder consolida-se em diversos sacrifícios, realizados pela protagonista, devido ao seu amor por Martim. Já em *Ubirajara*, mesmo sendo semelhantemente caracterizada como Iracema, inclusive com referências à prototípica palmeira, a indígena Jandira, ao negar-se a ser o elemento de transgressão, anula essa simetria, restaurando, portanto, a harmonia tribal.

Ao construir a belíssima imagem da indígena Iracema, Alencar não está, contudo, desejoso apenas por compor mais uma dramática estória de amor. Seu propósito projetou-se além, o que foi confirmado pela recorrente lembrança do anagrama presente no nome da heroína. Sobre isso, Silviano Santiago comenta que

Afrânio Peixoto foi talvez o primeiro que chamou a atenção para o fato de que Iracema é o anagrama [palavra formada pela transposição das letras de outra palavra] de América. Em *Noções de história da literatura brasileira [...]* confessa, surpreendido o próprio achado: ‘Não foi, pois, sem emoção que descobri nessa Iracema o anagrama de América, símbolo secreto do romance de Alencar que, repito, é o poema épico definidor de nossas origens, histórica, étnica e sociologicamente.’ (SANTIAGO, 1975, p. 10, grifos do autor)

Essa informação, apesar de ser cansativamente reproduzida, tipifica, perfeitamente, o intento principal desse romancista em sua obra *Iracema*: metaforizar a formação dos povos americanos, através de uma protagonista, que, ironicamente, mostra-se subordinada, em relação ao branco, e passiva em alguns momentos da trama e que apresenta um destino tão cruel e devastador quanto o continente que simboliza. A esse respeito, Silviano Santiago em “Iracema, o coração indômito de Pindorama”, disse:

A lenda de Iracema – sua vida breve e sofrida, sua dedicação atormentada ao estrangeiro, sua morte prematura em virtude das sequelas do parto – acaba por dramatizar alegoricamente o modo como foi implantado no Brasil a língua, a religião e os costumes europeus. Língua híbrida e religião sincrética espelham uma nação de mamelucos e mulatos. (SANTIAGO, 1996, p. 33)

Se é possível, de acordo com a perspectiva adotada, perceber Iracema relegada ao segundo plano, o coprotagonista Martim é um português, branco e colonizador que invadiu o espaço físico, nacional e cultural da Índia e que, na trama, assume a importância principal, não sendo nunca o alvo da agressividade e da valentia dela, que foram sempre exercidos contra aqueles que põem em risco a vida do seu amado.

Interessante observar que mesmo mostrando-se, em alguns episódios, em decorrência do imensurável amor que sente pelo branco, a relação de Iracema com Martim passiva, foi ela quem rompeu com a cordialidade e, em diversas outras passagens, que adiante serão discriminadas, tomou a iniciativa. Entretanto, os desvios morais, cometidos pela heroína, encontram-se justificados pelo desmedido amor que sente pelo branco Martim, perfeitamente enquadrado na convenção do amor romântico.

Já no primeiro encontro, foi Iracema quem lançou a flecha que feriu o português:

De primeiro ímpeto, a mão lesta caiu sobre a cruz da espada; mas logo sorriu. O mouro guerreiro aprendeu na religião de sua mãe, onde a mulher é símbolo de ternura e amor. Sofreu mais d'alma que da ferida. (ALENCAR, 1958, p.239, v. III)

A atitude de amor, presente na reação de Martim ao ser ferido, juntamente à que a indígena apresentou ao perceber o que fizera traduzem o que é tão fecundo nas obras alencarianas: o paradigma da colonização como fraternidade, como assinalou Luis Filipe Ribeiro em sua obra *Mulheres de papel: Um estudo do imaginário em José de Alencar*. Esse olhar idealizado, indubitavelmente, mostra-se artificial, se considerado o contexto de extermínio e degradação moral por que passaram os índios durante os séculos de dominação portuguesa, porém é coerente ao projeto literário iniciado no romantismo, como já comentado.

A crença alencariana na mestiçagem, por estar esse fenômeno na base de nossa formação, torna todo embate entre o índio e o branco singular. Ambos são idealizados e elevam-se à categoria de heróis consagrados. Nas páginas de *O Guarani*, verifica-se essa tendência na aproximação da imagem de Cecília e Nossa Senhora e na valentia, sempre reiteradamente descrita, de Peri, o salvador e, portanto, na instauração do mítico final desse romance.

Já em *Iracema*, a transgressão ocorre através da entrega sexual proibida à heroína, por esta ser sacerdotisa da jurema, vestal da tribo, votada à pureza e aos rituais sacros. O encontro com Martim e sua avassaladora paixão pelo guerreiro branco inauguraram um dilema cornelianiano para a protagonista: a negação de suas origens, seu povo e sua raça ou a entrega ao desconhecido, em todo o significado que esse último substantivo pode possuir. Sobre isso, Machado de Assis, diz:

Casta, reservada, na missão sagrada que lhe impõe a religião do seu país, nem por isso Iracema resiste à invasão de um sentimento novo para ela, e que transforma a vestal em mulher. Não resiste, nem indaga; desde que os olhos de Martim se trocaram com os seus, a môça curvou a cabeça àquela doce escravidão. (ASSIS, 1962, p. 850, v. III)

A escolha da heroína deflagra, em suma, um aspecto circundante à produção indianista de Alencar: a orientação emotiva prevalecente a uma valorização da racionalidade e objetividade. Certamente, essa acentuada emotividade nas personagens indígenas corresponde à alteração de seus destinos, justificativa de suas transgressões e manutenção da ausência de tensões e conflitos.

Como se vislumbrasse o destino a ela reservado, Iracema escondeu Martim no bosque sacrificial, lugar interdito aos homens, exceto nos dias ritualísticos, deu a ele a bebida alucinógena da qual somente ela conhecia o segredo e entregou a ele seu corpo, sua alma e sua sorte, como confirma o seu fim dramático dentro da narrativa.

Essa decisão deixa claro, novamente, que a virgem de Tupã considera o amor superior a valores religiosos. O mesmo ocorre em *Ubirajara*, para quem a religiosidade recua ante a desejos superiores, como a ascensão ao poder, e *O Guarani*, em que, se outrora, apresenta um Peri preocupado com o desmantelamento de suas características religiosas, ao final, mostra-o rendido à devoção da própria Cecília, apesar de nele ainda se verificarem indícios de fidelidade aos conceitos indígenas.

Essa iniciativa poderia configurar-se numa incoerência ao já comentado acerca da protagonista, todavia é importante salientar que, mesmo sendo proativa em sua decisão, Iracema foi parcialmente despersonalizada através do casamento das almas, metaforizado no encontro sexual entre os protagonistas.

O que impressiona no discurso de Iracema é a plena aceitação de sua secundariedade. Seu papel de esposa exige todos os sacrifícios, inclusive o da renúncia a si mesma. Para que o senhor e marido seja feliz ela deverá sair de cena. Afinal o seu papel principal, o de fecundar o herdeiro Moacir, já está cumprido. Resta, apenas, esperar que venha à luz, para que sua missão deixe de ter sentido. (RIBEIRO, 1996, p. 225)

O processo de aculturação nesse romance alencariano ocorreu, portanto, por duas perspectivas diferentes, o signo do masculino e o signo do colonizador, que, ao longo da história, sempre assumiram um discurso de poder e, conseqüentemente, de subjugação em relação ao outro.

A morte de seus irmãos tabajaras pelas mãos dos potiguaras, comandados por Poti e Jacaúna, o abandono de seu marido, o sofrimento ao dar à luz e sua trágica morte sintetizam, metaforicamente, sendo o último acontecimento o de maior força representativa, o resultado da colonização e da catequese.

O cristão moveu o passo vacilante. De repente, entre os ramos das árvores, seus olhos viram sentada, à porta da cabana, Iracema com o filho no regaço, e o cão a brincar. Seu coração o arrojou de um ímpeto e a alma lhe estalou nos lábios:

- Iracema!...

A triste espôsa e mãe soabriu os olhos, ouvindo a voz amada. Com esforço grande, pôde erguer o filho nos braços e apresentá-lo ao pai, que o olhava extático em seu amor.

- Recebe o filho de teu sangue. Era tempo; meus seios ingratos já não tinham alimento para dar-lhe!

Pousando a criança nos braços paternos, a desventurada mãe desfaleceu como a jetica, se lhe arrancam o bulbo. O espôso viu então como a dor tinha murchado seu belo corpo; mas a formosura ainda morava nela, como o perfume na flor caída do manacá.

Iracema não se ergueu mais da rêde onde a pousaram os aflitos braços de Martim. O terno espôso, em que o amor renascera com o júbilo paterno, a cercou de carícias que encheram sua alma de alegria, mas não a puderam tornar à vida: o estame de sua flor se romperá. (ALENCAR, 1958, p.302, v. III)

Interessante observar que, apesar de serem muitos e violentos os desdobramentos devido à transgressão de Iracema, o estado de guerra nesse romance não se deve, exclusivamente, à presença do branco entre indígenas. Os

emboabas, guerreiros portugueses, intervêm no conflito entre os tabajaras e os pitiguaras e, nessa luta épica, por conquista de terras, outros povos participaram.

Percebe-se, então, que para assumir seu cruel destino, Iracema aceita, em todos os níveis, sua descaracterização. Esse gradativo esfacelamento identitário perpassou a perda da sua virgindade e da função de guardadora do segredo da jurema, culminando na sua trágica morte, como se observou no trecho acima. Com isso, em consonância ao modelo bíblico de maternidade, Iracema torna-se um modelo de esposa e mãe, já há muito conhecido e veiculado pela literatura de cunho masculino. Sob essa perspectiva, Luís Filipe Ribeiro sintetizou, magistralmente, o caráter moralista, presente nessa análise do feminino nesse romance de Alencar:

Triste destino das mães, nesse modelo de *pátria brasileira*: resta-lhes parir os filhos que povoarão a terra e semearão novas mulheres para fazê-las mães de outros tantos brasileiros. Claro está que, se puderem seguir o modelo primacial de Iracema, tanto melhor. Com uma completa renúncia de si mesmas, viverão apenas pelo bem dos maridos e filhos... Serão lembradas, como Iracema, pelo canto da jandaia no alto do coqueiro, a cujo pé ficou ela enterrada, para que as palmas acariciadas pelo vento repitam o seu nome, como exemplo e como mito... (RIBEIRO, 1996, p. 226, grifo do autor)

Porém, mesmo diante de tamanha devoção a Martim, Iracema não recebe dele os afetos que lhe dedicava, porque esse personagem vê-se, sempre, dividido entre dois amores e duas pátrias, ao passo que Iracema, exilada de seu povo, adotou-o como nação. A ausência do branco, portanto, traduz-se para Iracema em uma noite sem estrelas “que enlutam os ventos”, sem ele chora como “o cajueiro quando fica tronco seco e triste”.

Na partida frustrada devido à intervenção da tribo, o estrangeiro carrega não apenas a rede de Iracema, presente de viagem, mas seu sono, sua vitalidade, força e beleza. A previsão do fim, sempre repetida ao longo do romance, reforça a distância entre Iracema e Martim, que só se mostram finalmente unidos através do nascimento de Moacir, mesmo tendo sido esse um processo de sofrimento e anulação total da existência da indígena.

Se no enredo de *Iracema*, o sacrifício é o que legitima a trajetória heroica da indígena, o mesmo não ocorre em *O Guarani*:

Ao afirmar a superioridade de Peri sobre o animal e os tropeiros, o episódio cria um índio tão nobre como o fidalgo português. Ambos atuam guiados pela inteligência e ambos extraem a coragem da sabedoria acumulada

pelas comunidades de que provêm. Na cena, o nativo expõe seu conhecimento não só ao caçar o animal mas também ao demonstrar que sabe extrair de seu meio tudo de que necessita: armas, comida e bebida. Este saber lhe garante o domínio da natureza e, com isso, as habilidades para superar a dimensão humana de Dom Antônio de Mariz, pois apenas Peri conhece os hábitos dos demais habitantes da selva, seus frutos e plantas ou a força e o movimento de suas águas. Nessa medida, é o saber que legitima a trajetória heroica do índio. (MARCO, 1993, p.69)

Assim, nota-se que a relação entre o índio e o branco, tonalidade máxima dos dois primeiros romances indianistas publicados por Alencar, é construída de forma completamente diferente. Iracema, devido ao amor desmedido por Martim, submete-se a um destino trágico, enquanto os laços que unem Peri e Ceci mostram-se estruturados a partir de uma racionalidade, ausente na “virgem dos lábios de mel”. Sobre isso, Valéria de Marco, disse com acerto:

Visto nesse contexto da obra, Peri não pode ser considerado como reverência aos cânones românticos do bom selvagem ou do cultivo do exótico e da cor local. Alencar apropria-se desses caminhos abertos pelo romantismo de maneira muito particular, pois trabalha no sentido de demarcar a participação do nativo na construção dos valores que desejava ver como constitutivos do país. Por isso, é preciso forjar a imagem do índio como homem sábio, inteligente e virtuoso para afirmá-lo como companheiro indispensável ao branco que quer fixar-se à terra e colonizá-la. Define-se assim uma aliança política desnecessária. (MARCO, 1993, p. 70)

Se a princípio, a história de amor entre Iracema e Martim mostrou-se a exemplificação mais pura desse sentimento nesse romance indianista, uma análise mais aprofundada da personagem Poti e sua relação com o português branco, batizado pelos inimigos dos tabajaras como Coatiabo demonstra a incorreção dessa primeira análise.

Poti cantava:

- Como a cobra que tem duas cabeças em um só corpo, assim é a amizade de Coatiabo e Poti.

Acudiu Iracema:

- Como a ostra que não deixa o rochedo, ainda depois de morta, assim é Iracema junto a seu espôso.

Os guerreiros disseram:

- Como o jatobá na floresta, assim é o guerreiro Coatiabo entre o irmão e a espôsa: seus ramos abraçam os ramos do Ubiratã, e sua sombra protege a relva humilde. (ALENCAR, 1958, p. 287, v.III)

Nas palavras de Luís Filipe Ribeiro, em *Mulheres de Papel: um estudo do imaginário em José de Alencar e Machado de Assis*,

O curioso, aqui, é o sentido preciso da hierarquia que se estabelece. A união forte e bilateral é entre Coatiabo (nome de Martim no seu falseado batismo indígena) e Poti: um só corpo para duas cabeças ou dois *troncos* que se abraçam pelos ramos. Iracema ou é a ostra que se agarra à pedra numa relação unilateral e parasita, ou, pior ainda, a *humilde relva*, protegida pelos dois gigantes entrelaçados. (RIBEIRO, 1996, p. 223, grifo do autor)

Isso reinstala a configuração dada por Alencar à união entre Iracema e Martim plenamente realizada, apenas através da figura de Moacir, ou seja, é o descendente desse amor que representa a possibilidade de entrelaçamento dessas personagens. Assim, nota-se que, se em *O Guarani*, o final mítico é reservado aos dois amantes, em seu segundo romance indianista, esse autor, num tom que pode ser interpretado como conservador, nega à Índia um desfecho feliz.

Com o objetivo de corroborar a citação acima feita, é válido lembrar que o consagrado escritor Machado de Assis também registrou seus pareceres em relação à segunda obra indianista de Alencar. Seu estudo pormenorizado, perpassado por aspectos paradigmáticos na constituição e sustentação do romantismo no Brasil, dedicou-se a descrever a obra produzida por Alencar como superior ao mestre que influenciou a poeticidade na construção da heroína indígena, Chateaubriand. Além disso, aquilo que tantas vezes foi utilizado como perspectiva sobre a qual se deflagraram incongruências e limitações, em Machado de Assis foi apontado como riqueza e autenticidade:

Estudando profundamente a língua e os costumes dos selvagens, obrigou-nos o autor a entrar mais fundo da poesia americana; entendia êle, 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. O intuito era acertado; não conhecemos a língua indígena; não podemos afirmar se o autor pôde realizar as suas promessas, no que respeita à linguagem da sociedade indiana, às suas ideias, às suas imagens; mas a verdade é que relemos atentamente o livro do Sr. José de Alencar, e o efeito que êle nos causa é exatamente o mesmo a 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, à porta da cabana, aos últimos raios do sol *que se entristece*. A conclusão a tirar daqui é que o autor houve-se nisto com uma ciência e consciência, para as quais todos os louvores são poucos. (ASSIS, 1962, p. 849, v.III, grifo do autor)

Apesar de extensa, a citação acima é fundamental para o encerramento das reflexões pretendidas acerca da perspectiva adotada por Alencar no indianismo em *Iracema*. As diferenciações descritas atestam o quanto a modelagem desse aspecto

em seu segundo romance indianista é inovadora e projeta-se para aspectos, também, formais como o próximo capítulo pretende analisar.

Ao reforçar o caráter primitivo presente nessa obra, Machado de Assis confirma que aquilo que foi duramente criticado pelo romancista cearense na obra épica de Gonçalves de Magalhães foi alcançado no enredo da “virgem dos lábios de mel”. Para Machado, a sensibilidade e o lirismo alencarianos tão, magistralmente presentes nesse romance, merecem todos os louvores, como ele próprio já o faz.

No recorte deste trabalho, a configuração dos espaços naturais em consonância à descrição e ao comportamento das personagens, juntamente, à formatação da transgressão de Iracema corroboram que os conceitos referentes ao nacionalismo e ao indianismo, indicados pela estética romântica, devido ao contexto histórico no qual se desenvolveu, nessa obra são, completamente, inovadores. Essa afirmação se *a priori* mostra-se precoce, no decorrer da análise, através de reflexões mais aprofundadas, irá se revestir de um caráter mais sólido. Assim, o contexto de constantes críticas literárias associado a um projeto pessoal de Alencar norteou uma reformulação desses conceitos, o que representou os reflexos ao extrínseco, já que se compreende o referente ao conteúdo dessa maneira, por ter sido sugerido por contextos externos à produção.

Já a perspectiva diferenciada do narrador e a aproximação do falar indígena são os elementos que permitem afirmar que além das renovações ao extrínseco, os aspectos formais, compreendidos como intrínsecos por revelarem os procedimentos artísticos internos à obra, também foram, profundamente, alterados para se mostrarem coerentes à formulação do indianismo, pretendida por Alencar, como será possível observar, especificamente, no capítulo três deste trabalho.

## 2 ELEMENTOS EXTRÍNSECOS E SUA CONCEPÇÃO ALENCARIANA EM *IRACEMA: O AMALGAMENTO AO ESPAÇO NATURAL E A TRANSGRESSÃO NO ROMANCE DA “VIRGEM DOS LÁBIOS DE MEL”*

O conceito de natureza modula-se a partir do advento de novas estéticas literárias, mostrando-se, assim, flexível aos interesses e preceitos de cada momento artístico. O neoclassicismo, por exemplo, compreendia que apenas a razão humana poderia traduzir esse espaço, a partir de categorias já fixadas pela tradição greco-latina. O romantismo, ao romper com essa convenção descritiva, objetivou retratar uma natureza livre de mediações culturais, ou seja, compromissada, exclusivamente, com as necessidades da nação brasileira. Essas ideias tão fecundas foram frequentemente propostas pelos manifestos e as críticas literárias.

Esse desejo de oposição aos paradigmas árcades foi tão intenso entre os românticos que representou um reforço ao ideal de que esse novo modo de se fazer poesia e literatura, além de superior, dotava os poetas de uma missão divina:

O poeta romântico não apenas retoma em grande estilo as explicações transcendentais do mecanismo da criação, como lhes acrescenta a idéia de que a sua atividade corresponde a uma missão de beleza, ou de justiça, graças à qual participa duma certa categoria de divindade. Missão puramente espiritual, para uns, missão social, para outros – para todos, a nítida representação de um destino superior, regido por uma vocação superior. É o bardo, o profeta, o guia. (CANDIDO, 1971, p. 27, v. II)

Alencar, apesar de não ter enveredado, pelo menos não por vias usuais, na poesia, apresentou, nitidamente nas “Cartas sobre A *Confederação dos Tamoios*”, esse anseio por busca de algo inovador e superior e que, na concepção dele, ainda não havia sido produzido mesmo em pleno romantismo. Assim, compreendem-se esses documentos como a explicitação dos anseios artísticos de Alencar, culminantes em sua segunda obra indianista, o que oferece um rico *corpus* para análise da concepção de natureza, verificada em *Iracema*.

O poema começa por uma invocação ao sol e depois aos gênios do Brasil. A primeira parte é fria: o sol de nossa terra, êsse astro cheio de esplendor e de luz, devia inspirar versos mais repassados de entusiasmo e de poesia.  
[...]

Depois da invocação segue a descrição do Brasil: há nessa descrição muitas belezas de pensamento, mas a poesia, tenho medo de dizê-lo, não está na altura do assunto.

Digo-o por mim: se algum dia fôsse poeta, e quisesse cantar a minha terra e as suas belezas, se quisesse compor um poema nacional, pediria a Deus que me fizesse esquecer por um momento as minhas idéias de homem civilizado.

Filho da natureza embrenhar-me-ia por essas matas seculares; contemplaria as maravilhas de Deus, veria o sol erguer-se no seu mar de ouro, a lua deslizar-se no azul do céu; ouviria o murmúrio das ondas e o eco profundo e solene das florestas. (ALENCAR, 1960, p. 864-5, v. IV)

Pode-se notar no fragmento acima transcrito que, já em sua primeira carta, José de Alencar opõe-se, nitidamente, à modelagem que a natureza apresenta no poema épico *Confederação dos Tamoios*. Isso representa além das impressões pessoais do escritor, também e principalmente, o projeto que ele perseguiu em suas obras indianistas, particularmente na segunda, *Iracema*, para que as críticas feitas a Magalhães não pudessem, justamente, serem feitas a ele.

Assim, percebe-se constantemente nesses escritos críticos o apontamento de falhas e lacunas numa descrição da natureza que ambicionasse alcançar a plena beleza que o Brasil possui. Ao especificar o sol, como “astro cheio de esplendor e luz” e caracterizar a parte do poema de Magalhães que se dedica a qualificá-lo como “fria”, Alencar deflagra que há, nessa obra, incoerências e distanciamentos cruéis que não legitimavam o projeto literário romântico, alicerçado e fomentado pelo nacionalismo ufanista.

Por isso, no trecho transcrito, o autor explicita o elemento ausente a todas essas descrições deficientes nesse poema épico: um olhar verossímil, ou seja, em consonância às ideias dos primitivos selvagens e distante do homem civilizado. Observa-se, portanto, que mesmo centralizando-se a partir de uma oposição ao cenário convencionalizado do classicismo, o romantismo cria uma nova convenção literária, tão formalizada e passível de codificação quanto a anterior. Por isso, Antonio Candido afirmou: “A natureza superficial e polida dos neoclássicos parece percorrida de repente por um terremoto: o que se preza agora são seus aspectos agrestes e inacessíveis – montanha, cascata, abismo, floresta, que irrompem de sob colinas, prados e jardins” (CANDIDO, 1971, p. 30, v.II).

O paradoxo sobre o qual se construiu o romantismo reside, justamente, no fato de haver, inicialmente, uma valorização de um modo de produção artística pessoal e subjetiva, o que pressuporia uma liberdade de criação. Contudo, o florescimento das publicações editoriais, a formação de um público leitor e,

sobretudo, o despontar da crítica literária no século XIX representaram os elementos que tornaram a literatura desse momento, ininterruptamente, alvo de reflexões e teorizações. É óbvio que não há aqui o objetivo de desqualificar esses acontecimentos tão essenciais à formação identitária do Brasil, porém, é indubitável que também devido a eles um processo explícito de uniformização do fazer literário se compôs.

O poeta neoclássico opõe de certo modo uma forte barreira ao mundo, tanto exterior quanto interior, na medida em que prefere exprimi-lo conforme categorias já estabelecidas; não permite que êle se insinue no espírito [sic] sob formas novas, brotadas de uma visão inesperada e fora dos cânones. O Sol deve ser o “Carro de Faetonte”, ou o “Louro Febo” porque tais imagens, consagradas e veneráveis, permanecem fora do espírito do poeta, tanto quanto do leitor. São valor cunhado, previsto, que a inteligência decifra desde logo. Em face de uma natureza racionalizada e delimitada, representam a expressão natural, isto é, que ocorre naturalmente à média dos espíritos cultos. (CANDIDO, 1971, p.28-9, v.II)

A análise acima transcrita corrobora o parecer crítico de Alencar em relação à descrição empreendida por Magalhães, uma vez que salienta o quanto o convencionalismo é *a priori* uma característica da estética árcade e que, deveria ser combatida pelo romantismo, como supostamente o foi. Assim, os românticos

[...] operando uma revisão de valores, não apenas vêem coisas diferentes no mundo e no espírito, como desejam imprimir à sua visão em sêlo próprio e de certo modo único, desde que a literatura consiste para êles, na manifestação de um *ponto de vista*, um ângulo pessoal. O Sol nunca mais poderá ser a “Lâmpada Febéia”, porque só interessa na medida em que iluminou um certo lugar, onde se deu algo, que nunca mais ocorrerá. As imagens do arsenal clássico pressupunham relativa fixidez do sentimento, sempre capaz de passar pelos mesmos estados. O Romantismo, impregnado de relativismo, possui em grau mais elevado que os clássicos a dolorosa consciência do irreversível; cada situação, diríamos retomando o exemplo acima, tem o seu próprio Sol, específico, intransferível. Daí a noção de que a palavra é um molde renovável a cada experiência, permanecendo sempre aquém da sua plenitude fugaz e irreproduzível. (Ibidem, p. 29, grifo do autor)

As reflexões de Antonio Candido respaldam as observações já estabelecidas de que as estéticas árcade e romântica, no tratamento dado à natureza, opõem-se, diametralmente. Se o espírito clássico, reavivado pelo projeto literário neoclássico, insiste em utilizar-se de categorias cristalizadas pela convenção mitológica, por exemplo, através da associação do sol ao “Carro de Faetonte”, como referência ao ganhador dos jogos ístmicos que, devido à sua vitória, solicita ao pai, Hélios, o carro

do Sol, o romantismo prevê uma caracterização que ultrapassaria regulamentos e valorizaria, sobretudo, o olhar individual, pessoal e subjetivo do escritor.

O desejo de romper os paradigmas estabelecidos pelo retorno aos padrões clássicos mostrou-se tão intenso nas ambições literárias de Alencar, assim como nos demais autores românticos, que, como já explicitado, o oposto instalou-se: a liberdade de criação e expressão revestiu-se de regras, imposições e tratados, tão nitidamente estabelecidos nos textos críticos, produzidos nesse momento, como confirma a afirmação feita por Maria Cecília Boechat: “a representação romântica da realidade brasileira não nos remete a uma ‘natureza autêntica’, mas a uma convenção, ou a uma imagem ficcional” (BOECHAT, 2003, p.106).

Isso, mesmo que se comporte como uma grande incoerência ao pretendido pelos românticos, não ofuscou, em nada, as inovações verificadas em *Iracema* acerca da reformulação da natureza, especialmente em sua relação simbiótica com as personagens, e com o conceito de transgressão, que, em *Iracema*, apresenta como desdobramento a cisão entre o homem e a natureza, além de deflagrar a visão alencariana acerca da colonização.

O astro solar foi, portanto, utilizado por Alencar na primeira carta destinada a analisar, minuciosamente, o poema épico de Magalhães, como uma vez mais, ele cita ao final da mesma:

O sol, que para os homens da cidade é sempre o mesmo astro, que de manhã acorda os preguiçosos, às duas horas dá sombra às calçadas das ruas, e às cinco diz que chegou a hora do passeio, para mim, para o meu pequeno mundo, formado por uma casinha, um fio d’água e algumas árvores, é outro bem diferente.

Cada um dos seus raios é um poema, cada uma das centelhas de sua luz é uma poesia brilhante, cada um dos instantes de sua carreira é um ciclo em que a imaginação percorre outros mundos, outras eras remotas e desconhecidas. (ALENCAR, 1960, p. 868, v. IV)

Além dele, o crítico literário Antonio Candido, como ilustram as referências até aqui utilizadas, também se apropria da imagem desse astro para estabelecer observações acerca da concepção dada à natureza por diferentes estéticas literárias. Assim, para que uma análise do *corpus* textual ocorra, foram selecionadas, inicialmente, passagens referentes a esse elemento, além daquelas que estão presentes no próximo capítulo.

No capítulo seguinte deste trabalho, há diversos fragmentos transcritos que se centralizam a partir da figura do sol, com o objetivo de explicitar as distintas

percepções do narrador acerca do tempo. Aqui, a finalidade mostra-se outra, visto que o cerne que sustenta as análises até aqui estabelecidas é o referente ao processo de fusão entre personagens e o espaço natural circundante a eles.

No capítulo IV, por exemplo, da obra *Iracema*, observa-se a presença desse elemento na fala da indígena: “— Guerreiro branco, disse a virgem, o prazer embele tua rêde durante a noite; e o sol traga luz a teus olhos, alegria à tua alma (ALENCAR, 1958, p. 242, v. III). Pode-se notar, nitidamente, que nesse trecho transcrito, esse elemento extrapola suas típicas funções referentes à iluminação e aquecimento, sendo associado, portanto, aos votos feitos pela heroína ao seu amado. O paralelismo sintático com que se estrutura a fala comprova essa informação, uma vez que instala uma correlação entre a “luz” e a “alegria”, assim como entre “olhos” e “alma”, comprovando que, na concepção da virgem, o sol não é simbologia apenas da luz em sua significação denotativa, mas, sobretudo, deve ser compreendido como metáfora da alegria e do bem-estar.

Outra passagem que explicita uma correspondência entre os sentimentos das personagens e o espaço que as envolve, contudo, numa significação de tristeza e melancolia é a encontrada no capítulo IX: “— A tarde é a tristeza do sol. Os dias de Iracema vão ser longas tardes sem manhã, até que venha para ela a grande noite” (ALENCAR, 1958, p. 254, v. III). Nela, pode-se comprovar que a natureza não é ilustrada, por Alencar, como fonte ininterrupta de alegrias, porque assim também não o sente o homem que nela habita. Como há entre eles uma perfeita correspondência, de forma que um comporta-se como espelho e outro como reflexo, as emoções de Iracema nesse fragmento são simbolizadas pela ausência do sol, de luminosidade, culminando, assim, em tristezas e mágoas. Além da metáfora sobreposta à prosopopeia no primeiro período, a gradação, estabelecida na associação entre manhãs, tardes e noites, reitera que é a comparação implícita entre luz solar e alegria que sustenta a linguagem poética e de amalgamento entre personagens e espaço. A noite, marcada pela ausência de luz e, portanto, por trevas, corresponde, nesse trecho, ao destino reservado à Iracema, como, de fato, comprova seu final trágico.

Interessante ainda observar que, ao afirmar que “A tarde é a tristeza do sol”, Alencar oportuniza ainda a leitura de que essa tristeza, na verdade, corresponde à da própria Iracema que, mergulhada em seus descontentamentos, focaliza tudo ao seu redor através da perspectiva da dor e da mágoa. A hipálage, portanto, dissolve

qualquer questionamento e aponta para o incontestável: em *Iracema*, a natureza é o perfeito reflexo dos seres que nela habitam, de forma que simboliza nas alternâncias de cores, luzes, sons e cheiros as mais variadas emoções, vivenciadas pelos selvagens. Dessa forma, só é plenamente possível decodificá-la a partir da cultura indígena, recuperada, porém, reinventada, pelo autor.

Contudo, sem que se estabeleça como uma incoerência ao analisado, há passagens em que, supostamente, não há uma perfeita sincronia entre os sentimentos da indígena e a natureza, como pode ser verificado em:

— As flôres da mata já abriam aos raios do sol; as aves já cantaram, disse o guerreiro. Por que só Iracema curva a fronte e emudece?

A filha do Pajé estremeceu. Assim estremece a verdade palma, quando a haste frágil foi abalada; rorejam do espato as lágrimas da chuva, e os leques ciciam brandamente. (p. 250)

É fácil compreender porque, mesmo havendo uma oposição entre o comportamento da natureza e as emoções da indígena, isso não se configura numa contradição ao já exposto. Nesse fragmento, a fala representa a do guerreiro Martim, que, por não corresponder na mesma intensidade ao amor sentido por Iracema, não compreende a tristeza da virgem devido à iminência da separação dos amantes. Logo, a perspectiva da qual a natureza é vista reforça, novamente, que é ela que se deforma, forma-se, transforma-se, a partir dos olhos que a veem.

Esse descompasso, então, comprova que, por retratar o ponto de vista de Martim, que nesse momento não compartilha com a mesma força a tristeza sentida por Iracema, os olhares sobre o mesmo espaço natural podem ser divergentes e, até mesmo, opositivos. Isso permite afirmar, por extensão, que, caso houvesse a possibilidade dessa fala ser a expressão dos sentimentos da indígena e não do branco, a natureza, certamente, iria se revestir de tonalidades obscuras e melancólicas. Além disso, essa ilustração oportuniza a reflexão de que a afirmação feita a alguns parágrafos anteriores não pode ser compreendida ao seu reverso, ou seja, a natureza é reflexo direto das emoções das personagens, visto que são os mais variados sentimentos humanos que permitem que esse espaço seja compreendido de formas múltiplas. É o objeto diante do espelho que determina seu reflexo, assim como é a personagem diante da natureza que determina como a mesma será assimilada.

Pode-se notar também nesse mesmo trecho que, se, inicialmente, não há perfeita sintonia entre a natureza e as emoções de Iracema, por ambas estarem sendo interpretadas por Martim, essa sincronia é restabelecida, através da reinstalação da presença do narrador, que compara o estremeamento da indígena, diante da fala de seu amado, ao de uma palmeira. Isso comprova, portanto, que o símile em Iracema é a estratégia pela qual se constrói o mundo plástico dessa natureza de linguagem.

Percebe-se, então, a união entre um elemento racional, referente à civilização, e o elemento selvagem, o que ilustra as diversas comparações entre as personagens e animais, rochas, vegetais e acontecimentos climáticos. Isso forma, em última instância, o híbrido, ou seja, o entre-lugar entre o civilizado e o bárbaro.

Apesar de não ser o objetivo neste momento, mas de momento posterior deste trabalho, é interessante observar como esse trecho, retirado do capítulo VIII da obra *Iracema*, apresenta de maneira tão nítida a proximidade do olhar do narrador ao universo indígena, afastando-se, inclusive, do adotado pelo branco, visto que é ele e não Martim que alcança a dimensão da angústia vivenciada pela heroína. Isso desnuda o esforço descomunal do escritor branco e civilizado de se esquecer, mesmo que brevemente, de suas ideologias para adotar a do outro, mesmo que nesse processo a reinvenção e recriação sejam inevitáveis e, sobretudo, a única via de criação artística, visto que até mesmo a entidade do narrador é fruto da invenção literária.

Para finalizar as considerações acerca da presença do astro solar nessa lenda indígena, é fundamental a transcrição de passagens que explicitam a utilização desse elemento para a identificação de personagens:

— O mel dos lábios de Iracema é como o favo que a abelha fabrica no tronco da andiroba: tem na doçura o veneno. A virgem dos olhos azuis e dos cabelos do sol guarda para seu guerreiro na taba dos brancos o mel da açucena. (p. 251)

A seu lado, caminha o irmão, tão grande chefe como êle, e sabedor das manhas da raça branca dos cabelos do sol. (p.296)

A raça de cabelos do sol cada vez ganhava mais a amizade dos tupinambás; crescia o número dos guerreiros brancos, que já tinham levantado na ilha a grande itaoca, para despedir o raio. (p. 301)

Pode-se notar que, em analogia às cores desse astro, criou-se a metáfora dos “cabelos do sol” como referência aos europeus. A nota explicativa: “Em tupi

*guaraciaba*. Assim chamavam os indígenas aos europeus que tinham os cabelos louros” (p. 251), demonstra que a linguagem poética, estruturada aqui a partir da associação entre os estrangeiros e o sol, é resultado de uma apropriação do linguajar indígena.

Em oposição a isso, pode-se atribuir à Iracema a simbologia representada pela lua. A relação entre ela e seu amado, através dessas simbologias astronômicas, fica bastante clara no fragmento: “A luz brilhante do sol empalidece a virgem do céu, como o amor do guerreiro desmaia a face da espôsa” (p. 268). Sobre isso, Cássio Silveira, em sua dissertação de mestrado, *Iracema e a graciosa ará: As metáforas e comparações entre personagens e natureza em “Iracema”*, disse:

A descrição acima, que não é apenas uma simples descrição do entardecer, demonstra a ligação entre o português Martim e sua amada Iracema. Primeiramente, é o guerreiro branco quem ilumina, ele é o agente, aquele que faz, é a fonte da luz e da ação, enquanto Iracema se encontra no papel de paciente, objeto, aquela que sofre a ação do outro. A luz do sol é comparada ao amor do guerreiro (ligação com Martim) e a virgem do céu são as faces da esposa (ligação com Iracema, principalmente por ser a virgem do céu). Portanto, o guerreiro é o Sol, é aquele que ilumina, dá vida, clareia os caminhos, enquanto a índia, a virgem do céu, a lua, romântica, misteriosa, com ar tristonho. Importante notar como, frequentemente, tanto Martim como Iracema são relacionados ao sol e, quando essa comparação acontece, é para um iluminar o outro, um é o sol da vida do outro, um está para o outro para dar luz e, por consequência, vida. Não podemos esquecer também que há várias lendas, entre vários povos, orientais, europeus e também indígenas, em relação à origem do sol e da lua. Em várias lendas indígenas, por exemplo, existe, inclusive, essa ligação entre o sol como elemento masculino e a lua como elemento feminino. Conforme nos adiantamos no romance, percebemos quanto Martim se afasta de sua amada e quanto o amor entre eles é impossível, da mesma forma que o contato entre o sol e lua era impossível, condenando os dois amantes (SILVEIRA, 2009, p. 87).

Outro elemento que é expressivamente utilizado no estabelecimento de símiles e comparações são as aves. São muitas as analogias entre esses seres e a personagem Iracema, sempre objetivando realçar na indígena a graciosidade, beleza, elegância e, sobretudo, a liberdade típica desses animais.

Apesar de prototípica a relação existente entre a heroína e a ave ará, a amizade estabelecida entre dois seres tão distintos, do ponto de vista biológico, atesta muito mais o desejo de Alencar por conferir a suas personagens indígenas a habilidade de dominar todo e qualquer elemento natural, de forma harmoniosa e gentil, do que o processo, propriamente dito, de amalgamento entre elas e o espaço que os envolve. Além disso, posteriormente, irá se mostrar bastante valiosa uma

análise mais minuciosa do comportamento dessa ave mediante a transgressão cometida por Iracema.

A preocupação do escritor cearense por eleger uma ave que pudesse simbolizar plenamente a majestosa beleza do Brasil não se refletiu, apenas, na grande diversidade de espécies que ele utiliza para caracterizar sua protagonista, mas, sobretudo, foi causadora de reflexões anteriores, especificamente nas “Cartas sobre *A Confederação dos Tamoios*”:

Comparar a liberdade selvagem no Brasil com uma andorinha, é, ou falta absoluta de imaginação, ou pouco estudo da nossa história natural, cuja ornitologia, apresenta tantas maravilhas e tanta riqueza de forma e de colorido.

[...]

O *símile* do guará está no mesmo caso; embora seja esta uma das aves brasileiras mais poéticas pelas suas transformações de côres e pela sua vida aquática, não era isto uma razão para que se devesse simbolizar nela a liberdade; o poeta podia aproveitá-la em outra imagem mais verdadeira. (ALENCAR, 1960, p. 907, v. IV, grifo do autor)

Assim, como já salientado, observa-se em *Iracema* uma variedade incrível de linhagem de aves que são com frequência associadas à virgem. No capítulo XXIII, por exemplo, há recorrências a diferentes espécies:

A alegria morava em sua alma. A filha dos sertões era feliz como a andorinha que abandona o ninho de seus pais e peregrina para fabricar novo ninho no país onde começa a estação das flôres. Também Iracema achara nas praias do mar um ninho do amor, nova pátria para o coração. (ALENCAR, 1958, p. 283-4, v. III)

Como o colibri borboleteando entre as flôres da acácia, ela discorria as amenas campinas. A luz da manhã já a encontrava suspensa ao ombro do espôso e sorrindo, como a enredixa, que entrelaça o tronco robusto e todas as manhãs o coroa de nova grinalda. (p. 284)

Pode-se notar a utilização da andorinha, criticada em Magalhães por não apresentar altivez suficiente para simbolizar a liberdade, como referência à alegria que inundava Iracema. A ave, que é citada uma única vez em toda a obra, é nesse trecho analogia à personagem-título, uma vez que o movimento de imigração da ave é semelhante ao da personagem que, mediante a sua transgressão e ao desejo intenso de proteção ao seu amado Martim, vê-se obrigada a abandonar sua terra, para repatriar-se.

Já no segundo fragmento transcrito, observa-se uma comparação entre os movimentos do colibri e os da virgem, ambos extremamente doces e representativos

de felicidade. O pressuposto de que esse momento da narrativa ocorre na estação das flores, ou seja, a primavera, como confirma a utilização dessa expressão no trecho anterior, atesta a felicidade de ambas: ave e índia. A informação presente no período posterior, por sua vez, também confirma essa alegria, por apresentar a índia unida a seu amado, em alma e corpo.

Esse mesmo capítulo apresenta ainda outra comparação que merece atenção:

De longe viram Iracema, que viera esperá-los à margem de sua lagoa da Porangaba. Caminhou para eles com o passo altivo da garça que passeia à beira d'água; por cima da carioba trazia uma cintura das flôres da maniva que era o símbolo da fecundidade. Colar das mesmas cingia-lhe o colo e ornava os rijos seios palpitantes. (ALENCAR, 1958, p. 285, v. III)

Essa comparação entre Iracema e a garça mostra-se ainda mais enfática no capítulo VII, no qual se pode ler: “Irapuã desceu de seu ninho de águia para seguir na várzea a garça do rio” (p. 249). Nesse momento, extrapola-se o desejo de conferir à protagonista, através de analogias às aves, apenas características referentes, por exemplo, ao modo de se movimentar. Aqui, Iracema, através desse símile, apropriou-se da agilidade, do instinto animal e da rapidez, no intuito de defender seu amado.

Em outros momentos, porém, as analogias às aves apresentam o objetivo de reforçar a fragilidade da heroína. Logo, percebe-se o quão antagônica é a personalidade de Iracema, que ora comporta-se com altivez, destemor e bravura, ora comporta-se de modo a demonstrar fraqueza. Essa vulnerabilidade está presente no seguinte fragmento: “Cedendo à meiga pressão, a virgem reclinou-se ao peito do guerreiro, e ficou ali trêmula e palpitante como a tímida perdiz, quando o terno companheiro lhe arrufa com o bico a macia penugem (p. 248). Já em “Faremos nós, senhores das aldeias, como a pomba, que se encolhe em seu ninho, quando a serpente enrosca pelos galhos? (p. 245), observa-se uma analogia pertinente também, apesar de não ser feita em relação à heroína indígena e sim ao seu povo.

Ao ser comparada à perdiz, nos momentos limiars à entrega sexual a Martim, o aspecto referente à fragilidade é na heroína realçado. Se essa associação parece, inicialmente, paradoxal, visto que antecede uma atitude de determinação da heroína, conhecedora dos rituais indígenas e dos desdobramentos decorrentes de seu comportamento, a análise mais aprofundada do conceito de transgressão nessa obra dissolverá essas incoerências.

A comparação à pomba, simbologia de fraqueza e debilidade, assume, nesse contexto, uma analogia que reforça o discurso motivador de Irapuã, grande guerreiro tabajara que não se conforma com a chegada dos brancos às tribos indígenas. Em sua fala, o símile da pomba não é utilizado da forma como em geral são estabelecidas as semelhanças entre as personagens e as aves, mas antes se reveste de um caráter de inferioridade e preterição.

Verifica-se, além das espécies já explicitadas como motivadoras de comparações, a presença do jaçanã, do sabiá, da rola e da juruti. Sobre a última, no capítulo VIII, lê-se: “— A juruti, quando a árvore seca, foge do ninho em que nasceu. Nunca mais a alegria voltará ao seio de Iracema; ela vai ficar como o tronco nu, sem ramas, nem sombras” (ALENCAR, 1958, p. 251, v. III). Já no XV, “A juruti, que divaga pela floresta, ouve o terno arrulho do companheiro; bate as asas, e voa a conchegar-se ao tépido ninho. Assim a virgem do sertão aninhou-se nos braços do guerreiro” (p.268).

Se, na primeira referência a essa ave, a mesma é utilizada em uma comparação convencional, ou seja, com o objetivo de realçar emoções e sentimentos das personagens, a segunda mostra-se reveladora do destino previsto à Iracema.

Se as aves são, de maneira geral, compreendidas como símbolos de liberdade, pode-se perceber que, em primeira instância, quando Iracema é comparada à juruti, a indígena encontra-se em liberdade. A partir do meigo som emitido pelo seu companheiro, esse pássaro, aqui compreendido como referência à Iracema, bate as asas e retorna ao ninho, símbolo de laços afetivos, contudo, também de compromissos.

Nesse contexto, pode-se compreender o “terno arrulho” como metáfora a outro momento em que um som preanunciou o fim da liberdade, o “rumor suspeito” que, no primeiro encontro entre a indígena e o guerreiro Martim, sinaliza a chegada do estrangeiro. Esse incômodo barulho, já que devido a ele a harmonia da sesta da indígena é quebrada, anuncia a chegada de Martim e a partir dessa união, o destino de Iracema é retraçado e sua liberdade chega ao fim, assim como a ave que retorna ao ninho.

Assim, se Iracema é a juruti, outrora livre, Martim é o outro, que atrai e, por consequência, aprisiona. A liberdade da personagem finaliza-se, portanto, a partir da

submissão de seus sentimentos ao branco, o que permite estender a análise também para o jugo da América livre a seu colonizador.

As associações comumente feitas a Martim também deflagram muito desses ideais alencarianos, visto que, por ser, com frequência, associado a pedras, rochedos, minerais e até mesmo a algumas árvores, porém essas de tronco grande e duro, sua masculinidade é realçada. Ele é apresentado, portanto, como sustento, proteção e base para tudo aquilo que se mostra vulnerável, frágil e delicado, como uma ave.

As referências entre ele e a areia são muito expressivas, o que inspirou Cássio Silveira a dizer:

É patente a razão da relação entre Martim e a areia tantas vezes no romance. Primeiramente, é um mineral, duro, resistente, que forma o chão, a base, aquilo que sustenta o que lhe está em cima. Não podemos esquecer também que a praia, onde fica a areia, é o último ponto antes do oceano, meio de ligação e separação entre o mundo europeu, de sua origem, e o mundo americano, onde encontrou sua amada. A areia também é branca, mesma cor do colonizador português e local onde fica a praia, ligação com o mar, de onde ele veio e por onde ele vai, e não podemos esquecer que a praia, lugar da areia, o litoral, é a região que coube aos potiguaras, os amigos do mesmo Martim, o que é motivo de provocação dos tabajaras dentro do próprio romance e motivo do próprio nome da tribo, como o próprio autor, em suas notas determina: os potiguaras são os “comedores de camarão” (poty=camarão; guará=comedor). Assim, a praia, tão usada para representar Martim [sic] é o lugar da habitação dos potiguaras, seus amigos, reforçando a ligação entre os dois elementos: Martim e Poti. Da mesma forma, os potiguaras são um grupo indígena, pertencente, assim, à natureza do Novo Mundo, mas são os índios mais próximos do litoral, eles moram na praia, têm contato direto com o mar, que é de onde vem o estrangeiro. Sendo assim, os índios mais próximos da civilização trazida pelo europeu estão voltados para o mar. (SILVEIRA, 2009, p. 102)

Além dessa simbologia, podem-se encontrar outras que reforçam esse caráter de virilidade: “— Como a ostra que não deixa o rochedo, ainda depois de morta, assim é Iracema junto a seu espôso” (ALENCAR, 1958, p. 287, v. III), “O mancebo se voltara. Seu lábio emudeceu, mas os olhos falaram. Uma lágrima correu pela face guerreira, como as umidades que durante os ardores do estio, transudam da escarpa dos rochedos” (p. 254) e “Martim ficou mudo e triste, semelhante ao tronco d’árvore a que o vento arrancou o lindo cipó que o entrelaçava” (p. 272).

Pode-se, portanto, novamente notar que, apesar da natureza apresentar diversos elementos inspiradores de analogias e comparações, a escolha desses por

parte do escritor, refletidas na perspectiva que o narrador adota em relação às personagens, desnuda ideologias e paradigmas, para além do contexto literário.

Ao reforçar, nas diversas referências às aves, a fragilidade de Iracema, Alencar constrói sua oposição na figura de Martim, inflexível, porém, protetor, como um rochedo ou uma árvore. A paridade estabelecida entre a ostra e a rocha, encontrada no capítulo XIV dessa obra, reitera perfeitamente a relação simbiótica existente entre a natureza e as personagens e entre elas próprias, o que se configura em metáforas ao projeto de colonização, impulsionado pelo conceito que a transgressão assume nesse romance.

Nesse sentido, é importante que seja lembrado que, se a obra *Iracema* reveste-se, na visão de muitos críticos literários, de características mitológicas, é fundamental que a trajetória da protagonista seja analisada a partir da perspectiva de um típico herói que, semelhantemente à fonte inesgotável de narrativas gregas, transgride uma ordem estabelecida, desprendendo-se de seu contexto limitante e adquirindo feições universais e de legado inestimável.

Coexistindo a mundos pagãos e cristãos, os mitos são importantes, uma vez que apresentam explicações possíveis para o surgimento do universo, da raça humana e dos próprios deuses, estes últimos presentes apenas nas culturas pagãs, dentre as quais se destaca, aqui, a greco-latina.

Entre as cosmogonias mais importantes estão o mito de Prometeu, bravo titã que, negando-se a manter o fogo longe dos humanos, transgride a ordem do mais importante deus grego, Zeus, e entrega à civilização esse presente. Já na religião cristã um dos mais importantes mitos é o da origem da raça humana. Nele, Adão e Eva, criados à semelhança de Deus, rompem com o pacto assumido diante da divindade e optam por não serem mais inocentes, ao comerem o fruto da árvore do conhecimento do bem e do mal. A transgressão, no contexto bíblico, implica para o casal a expulsão do paraíso e as dores, devido ao trabalho incessante ao qual Adão teria de se submeter e aos sofrimentos advindos do parto para sua esposa.

Assim, pode-se observar que o mito apresenta entre as suas funções a de fornecer um modelo de conduta, deflagrando, portanto, ideologias e estigmas culturais. Nesse sentido, é possível afirmar que há neles, de maneira geral, um caráter didático, uma vez que ao serem punidas devido às suas transgressões, as personagens figuram atitudes e posturas que, inicialmente, passam a ser prototípicas da rebeldia, do sofrimento e, por isso, não devem ser reproduzidas.

Em contrapartida, se o erro representa, inicialmente, a ruptura de um mundo harmonioso e equilibrado, é o mesmo que permite que um feito inesperado, logo mítico, ocorra, o que garante o estabelecimento de uma nova ordem, como tão claramente ilustram os mitos de Prometeu e Adão e Eva.

Se o fogo, a partir do momento em que é dado ao homem, instaura um novo tempo para a civilização humana não mais ingênua, a rebeldia de Adão e Eva é fundamental para que o homem, a partir de então, optasse por buscar para suas experiências o conhecimento, para além da figura de Deus, ou seja, um saber desnudado pela ciência.

Reitera-se, portanto, que a transgressão em narrativas mitológicas desempenha um duplo papel, uma vez que garante ao herói o patamar de modelo exemplar e atemporal, mas, antes, gera uma cisão entre o mesmo e o seu espaço natural. Prometeu é banido do Olimpo e relegado à exclusão e à dor de, eternamente, ter seu fígado comido por aves. Adão e Eva, por sua vez, são proibidos de viver no Jardim do Éden, espaço inclusive que se torna interditado a qualquer outro, já que o livro do Gênesis afirma que Deus pôs querubins ao oriente do jardim para guardar o caminho da árvore da vida.

Nesse sentido, observa-se que todo mito ou narrativa lendária apresenta um herói que transita por espaços completamente distintos. Ao apresentar falhas, é deflagrado que o mesmo está limitado às possibilidades humanas, porém, ao executar ações grandiosas, desnuda-se que ele possui uma centelha do divino em sua personalidade. Assim, é ele que, como elo, une o mundo da divindade ao da humanidade.

Na obra *Iracema*, por exemplo, isso fica muito claro pelo fato da heroína ser a filha do Pajé, o que fez dela a sacerdotisa de sua tribo, ou seja, a guardadora do segredo da jurema. Sua ascendência nobre corrobora os vestígios de divindade que podem ser observados em algumas atitudes de tamanha abnegação e altruísmo da protagonista. Esses vislumbres do divino são ainda reforçados por outra grande força dentro do romance, o amor.

Martim, em contrapartida, também apresenta vestígios do divino, visto que, sendo hóspede da tribo de Araquém, é recepcionado pelo Pajé como uma verdadeira divindade:

-Ele veio, pai.

- Veio bem. É Tupã que traz o hóspede à cabana de Araquém. Assim dizendo, o Pajé passou o cachimbo ao estrangeiro; e entraram ambos na cabana.

[...]

- Bem-vindo sejas. O estrangeiro é senhor na cabana de Araquém. Os tabajaras têm mil guerreiros para defendê-lo e mulheres sem conta para servi-lo. Dize, e todos te obedecerão.

- Pajé, eu te agradeço o agasalho que me deste. Logo que o sol nascer, deixarei tua cabana e teus campos aonde vim perdido; mas não devo deixá-los sem dizer-te quem é o guerreiro, que fizeste amigo.

- Foi Tupã que o Pajé serviu; êle te trouxe, êle te levará. Araquém nada fez pelo hóspede; não pergunta donde vem e quando vai. Se queres dormir, desçam sôbre ti os sonhos alegres; se queres falar, teu hóspede escuta. (ALENCAR, 1958, p. 241, v. III)

Diante disso, pode-se analisar que a falha cometida por Iracema, ao decidir entregar seu corpo, que deveria ser casto e puro, ao seu amado Martim é, antes de tudo, uma transgressão à ordem religiosa que apresentou como primeiro desdobramento a separação da indígena do espaço natural que a circunda. Torna-se necessário, aqui, delimitar-se com mais precisão o conceito de transgressão que será adotado nas reflexões estabelecidas. Em seu sentido usual, “transgredir” corresponde “ultrapassar o limite de algo” e, de fato, é essa a sinonímia utilizada, visto que, conhecedora dos ritos indígenas e da interdição do sexo a ela, Iracema, conscientemente, atravessa os limites impostos, através da cultura indígena, abandonando o universo do selvagem, o que a torna apta a adentrar o universo do outro, do branco, possível apenas, através do abandono de suas raízes e origens.

Ao ser banida de sua tribo, perdendo também a função de vestal, o desligamento de Iracema de suas raízes é concretizado. Essa segregação, contudo, é simbolizada, anteriormente, no distanciamento de sua grande amiga ará, tão opositivo à intimidade, característica inicial dessa relação: “A graciosa ará, sua companheira e amiga, brinca junto dela. Às vezes sobe aos ramos da árvore e de lá chama a virgem pelo nome; outras, remexe o uru de palha matizada, onde traz a selvagem seus perfumes, os alvos fios do crautá, as agulhas da juçara com que tece a renda, e as tintas de que matiza o algodão (p. 239).

Nota-se, no fragmento acima transcrito, que, se o relacionamento entre a personagem indígena e a ave ará, *a priori*, é profundamente afetivo, o mesmo vem a travestir-se de ressentimento e distanciamento, como se observa no trecho abaixo:

A ará, pousada no jirau fronteiro, alonga para sua formosa senhora os verdes tristes olhos. Desde que o guerreiro branco pisou a terra dos tabajaras, Iracema a esqueceu.

Os róseos lábios da virgem não se abriram mais para que ela colhesse entre êles a polpa da fruta ou a papa do milho verde; nem a doce mão a afagara uma só vez, alisando a penugem dourada da cabeça.

Se repetia o mavioso nome da senhora, o sorriso de Iracema já não se voltava para ela, nem o ouvido parecia escutar a voz da companheira e amiga, que dantes tão suave era ao seu coração.

Triste dela! A gente tupi a chamava jandaia, porque sempre alegre estrugia os campos com seu canto fremente. Mas agora, triste e muda, desdenhada de sua senhora, não parecia mais a linda jandaia, e sim o feio urutau que somente sabe gemer. (p. 254-5)

O amor desmedido a Martim é compreendido pelo narrador, nesse fragmento, encontrado no capítulo X, como o combustível à transgressão que representou a segregação entre a personagem e a própria natureza. Interessante observar que o impacto dessa insubordinação de Iracema aos preceitos indígenas é tão grande que seria necessário que os elementos naturais fossem renomeados, já que, inicialmente, os signos linguísticos, nessa obra, refletem a perfeita harmonia existente entre a personagem e a natureza. Nesse sentido, a jandaia é assim nomeada, devido à sua relação feliz com a indígena. A partir do momento, contudo, em que a protagonista entrega-se a Martim e seu corpo casto, de acordo com a cultura indígena, torna-se maculado, a transgressão está consumada, afastando a ará que, triste, perde sua identidade e tem em seu próprio nome uma grande incoerência, reveladora do destino que a aguarda ao final da narrativa.

A ilustre dicotomia engendrada por Schiller (1991) entre o poeta sentimental e o ingênuo exemplifica bem o novo cenário, instaurado a partir do rompimento de Iracema com suas origens indígenas. Contudo, é importante salientar que os conceitos desse estudioso alemão não são aqui utilizados em todas as suas significações, sendo corroborado o sentido pretendido, através da seguinte citação:

O adjetivo “sentimental” parece um vocábulo já incorporado ao patrimônio de diversas línguas, remetendo quase inevitavelmente a uma constelação de termos afins, tais como “sonhador”, “apaixonado”, “sensível” e, acima de tudo, “romântico”. Ao que tudo indica, tal “lugar comum” não parece propriedade exclusiva de nossa época, mas já vem de longa data. Goethe, por exemplo, não via problemas em substituir o par “ingênuo-sentimental” por seu similar “clássico-romântico.” (SUZUKI in SCHILLER, 1991, p. 23)

Assim, expandido as ideias originais desenvolvidas por esse teórico e, sustentando-se em sua própria citação, “O poeta, digo, ou é natureza ou a buscará. No primeiro caso, constitui-se o poeta ingênuo; no segundo, o poeta sentimental” (SCHILLER, 1991, p.60), objetiva-se compreender o processo de cisão de Iracema ao espaço circundante e as suas consequências. A culminância desses

desdobramentos gera uma perspectiva acerca da própria personagem, dissociada do ideal de imitação e prolongamento, como assim era, inicialmente, essa protagonista em relação à natureza. A partir dessa cisão, constrói-se, em contrapartida, pelo rompimento desse lócus, uma nova imagem dessa indígena.

O estágio inicial da trama, em que há uma perfeita correspondência entre os sentimentos da heroína e a natureza, de forma que uma comporta-se como espelho da outra, representa o ideal do que foi chamado pelo autor de poesia ingênua, pelo fato da mesma ser o fruto de uma concepção de arte que poderia representar idêntica imitação da realidade.

Em contrapartida, estabelecida a transgressão, o óbvio rompimento de Iracema com a natureza passa a figurar o que foi concebido por Schiller como poesia sentimental. Abandonando o ideal de imitação e centrando-se nos sentimentos e nas sensações, o romantismo, particularmente, reforça esse ideal, ao compreender que os impulsos humanos devem respaldar-se na sensibilidade, o que legitima a representação expressiva como forma subjetiva e pessoal de se conceber a realidade.

A força que move Iracema ao impulso de separar-se de seu estado de sacralidade e alcançar o plano profano é o amor. Esse sentimento sublime, mesmo que, inicialmente, instale na vida de Iracema e de seus semelhantes um verdadeiro caos, é o único capaz de legitimar essas ações e justificá-las, por mais imorais que possam parecer.

As consequências de seu ato, entretanto, não são dissolvidas ainda que sua transgressão tenha sido motivada por tão nobre sentimento. Ela é exposta a uma sequência crescente de punições, tanto de ordem psicológica quanto física. O afastamento de sua tribo, o convívio com a tribo inimiga de seu povo, o sacrifício de muitos de seus irmãos devido a um confronto armado e o abandono de Martim ilustram o turbilhão emocional enfrentado pela heroína.

Os castigos ao corpo correspondem ao trágico parto de Moacir, seguido da dor em amamentá-lo, o que culmina na morte da índia, compreendida no romance como possibilidade de restabelecimento da harmonia quebrada pela transgressão e garantia da imortalidade de Iracema, que como legado havia deixado seu filho, compreendido, simbolicamente, como o primeiro brasileiro e, em termos mais específicos, o primeiro cearense.

Em diversos momentos na narrativa, podem-se encontrar presságios que indicam a leitura alegórica que Alencar gostaria que todo leitor fosse capaz de alcançar. No capítulo XXII, por exemplo, encontra-se a descrição do encontro entre Poti, Martim e o velho Maranguabe:

— Poti é chegado à cabana do grande Maranguabe, pai de Jatobá, e trouxe seu irmão branco para ver o maior guerreiro das nações.  
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 êstes olhos vissem, antes de se apagarem, o gavião branco junto da narceja. (ALENCAR, 1958, pp. 282-3, v. III)

O índio diante do homem branco é para esse velho sábio como uma narceja diante de um gavião. Essa metáfora, desnudada pela nota acrescentada por Alencar, deflagra a destruição da raça indígena pela raça branca, processo iniciado pelo encontro de Iracema e Martim. A predição também está presente no capítulo XXXIII, no qual o próprio narrador reveste-se da função de um profeta e apresenta a seguinte reflexão: “O primeiro cearense, ainda no berço, emigrava da terra da pátria. Havia aí a predestinação de uma raça?” (p. 303).

Esses exemplos demonstram, sobretudo o primeiro, o caráter plural que a obra *Iracema* apresenta, quanto às múltiplas e antagônicas leituras que a mesma possibilita. Se há, no romance, como já salientado, diversas situações que exemplificam a responsabilidade da protagonista na destruição de sua raça, a profecia do velho aponta para outra direção. Se o gavião é, no mundo animal, o grande predador de outras espécies indefesas de aves, como a narceja, as atitudes de Iracema deixam de ser a razão do desaparecimento dos indígenas, na obra, e tornam-se secundárias, no sentido de que o destino dessa raça já era inevitavelmente fatídico, assim como o é o de uma ave de porte e força tão pequenos diante de tão temido destruidor.

São notórios, portanto, num olhar que perpassa a própria obra, os desdobramentos dos atos de Iracema. Se a protagonista pode, *a priori*, ser compreendida como a matriz de uma raça, isso pressupõe que os indígenas seriam aniquilados para que os brasileiros pudessem surgir, ou seja, coexiste ao nascimento a morte, coexiste à maternidade o genocídio – termo anacrônico-, entretanto de significado adequado ao pretendido.

Iracema apresenta, nesse sentido, uma trajetória um tanto dúbia, uma vez que a transgressão oportunizou a simultaneidade, numa mesma personagem, de virtudes louváveis, assim como falhas inescusáveis. Nesse contexto, além de representar o ingresso da protagonista ao plano mítico, através do surgimento de uma nova raça, a morte simbolizou também a expiação da falha da personagem que a compreendia como necessária para a purificação de seu corpo e restabelecimento da harmonia cósmica inicial:

Iracema não se ergueu mais da rêde onde a pousaram os aflitos braços de Martim. O terno espôso, em que o amor renascera com o júbilo paterno, a cercou de carícias que encheram sua alma de alegria, mas não a puderam tornar à vida: o estame de sua flor se romperá.

— Enterra o corpo de tua espôsa ao pé do coqueiro que tu amavas. Quando o vento do mar soprar nas fôlhas, Iracema pensará que é tua voz que fala entre seus cabelos. (ALENCAR, 1958, p. 302, v. III)

Percebe-se, então, que há uma entrega da recém mãe à morte, através de uma postura de passividade diante do fim derradeiro a que estava destinada sua vida. Como simbologia de um restabelecimento da harmonia entre homem e a natureza, é importante salientar que, mesmo anterior a esse momento na narrativa, o retorno da companheira jandaia no momento em que Iracema é abandonada por seu amado Martim, simboliza a recuperação dessa complementação entre o índio e o seu espaço natural:

Uma vez, que a formosa filha de Araquém se lamentava à 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 fôlhas da palmeira sua linda jandaia, que batia as asas e arrufava as penas com o prazer de vê-la.

A lembrança da pátria, apagada pelo amor, ressurgiu em seu pensamento. Viu os formosos campos do Ipu, as encostas da serra onde nascera, a cabana de Araquém, e teve saudades; mas ainda naquele instante, não se arrependeu de os ter abandonado.

Seu lábio gazeou em canto. A jandaia, abrindo as asas, esvoaçou-lhe em tórno e pousou no ombro. Alongando fagueira o colo, com o negro bico alisou-lhe os cabelos e beliscou a bôca mimosa e vermelha como a pitanga. Iracema lembrou-se que tinha sido ingrata para a jandaia, esquecendo-a no tempo da felicidade; mas a jandaia vinha para a consolar agora no tempo da desventura.

Essa tarde não voltou só à cabana. Durante o dia seus dedos ágeis teceram o formoso uru de palha que forrou da felpa macia da monguba para agasalhar sua companheira e amiga.

Na seguinte alvorada [sic] foi a voz da jandaia que a despertou. A linda ave não deixou mais sua senhora, ou porque depois da longa ausência não se fartasse de a ver, ou porque adivinhasse que ela tinha necessidade de quem a acompanhasse em sua triste solidão. (p. 291)

Apesar de extensa, a transcrição mostra-se necessária uma vez que explicita o momento em que, pressentindo a tristeza e a solidão de sua amiga Iracema, a jandaia volta para acompanhá-la. A partir disso, a ave empenha-se em tornar menos dolorosa a existência de Iracema, desde o abandono de Martim.

O falecimento de Iracema inaugura para a ave um tempo ininterrupto de tristezas:

A jandaia pousada no ôlho da palmeira repetia tristemente:— Iracema!  
Desde então os guerreiros pitiguaras, que passavam perto da cabana abandonada e ouviam ressoar a voz plangente da ave amiga, afastavam-se, com a alma cheia de tristeza, do coqueiro onde cantava a jandaia. E foi assim que um dia veio a chamar-se Ceará o rio onde crescia o coqueiro, e os campos onde serpeja o rio. (p. 303)

Assim, pode-se notar que é a partir da chegada da jandaia, acompanhada de uma incomum sensibilidade, que é sutilmente desnudado para o leitor o fim de Iracema, que só pôde ser plenamente absolvida de sua culpa, na morte. Só o trágico fim de Iracema tornou possível, além do surgimento de uma nova raça, a nomeação de uma terra, visto que o Ceará é assim intitulado devido ao triste canto da jandaia mediante a morte de sua amiga.

Nesse sentido, pode-se observar que, se as sucessivas punições à Iracema, assim como o seu afastamento da natureza, enquanto extensão da mesma, a partir de sua postura de transgressão, apontam para um projeto conservador na tematização do índio, a configuração dúbia atribuída às ações de Iracema permitem ao romance múltiplas leituras. Assim, as atitudes da heroína refiguram-se e abandonam o caráter secundário que alguns insistem em identificar no romance e tornam-se tão necessárias quanto proativas no surgimento de uma nova ação.

Mesmo que fosse possível o esgotamento das leituras variadas permitidas por essa plural obra, o presente trabalho não apresenta esse objetivo, sendo aqui mais urgente, apenas, analisar de que maneira o tratamento dado à transgressão nesse romance deflagra um projeto inovador de José de Alencar.

A dialética assim estabelecida no comportamento antagônico de Iracema e nos desdobramentos igualmente opositivos aponta para o esforço do autor cearense de despir-se, mesmo que momentaneamente, de suas ideologias civilizadas e elitistas, e revestir-se de um projeto superior de reconstrução de um passado

glorioso e de busca de uma explicação sublimada para o desaparecimento dos indígenas no Brasil.

As características impressas pelo autor na obra são, por extensão, também, reveladoras de antagonismos, visto que, se é possível o enquadramento da heroína em estigmas e estereótipos da mulher que para ser redimida deve experimentar a morte (enquanto Poti, também responsável por diversas transgressões, é apenas batizado para tal), a renovação habita na construção de uma personagem que, em muitos momentos, mostra-se autônoma a ponto de transgredir todos os códigos, assumindo até o fim os desdobramentos desse comportamento, ou seja, a imagem da mulher indígena submissa ao amor pelo branco coexiste à da autora de sua história e genitora de uma nova raça, dualidade fundamental para que, tanto a personagem, quanto a obra, adquiram nuances míticas. Esse antagonismo na composição da personagem foi sintetizado por Machado de Assis em sua análise da obra, na qual se verificam, até mesmo, na seleção vocabular, essas oposições: a mulher escrava é também e, antes de tudo, a que possui “alma própria para amar e sentir”:

Casta, reservada, na missão sagrada que lhe impõe a religião do seu país, nem por isso Iracema resiste à invasão de um sentimento novo para ela, e que transforma a vestal em mulher.

Não resiste, nem indaga: desde que os olhos de Martim se trocaram com os seus, a moça curvou a cabeça àquela doce escravidão.

Se o amante a abandonasse, a selvagem iria morrer de desgosto e de saudade, no fundo do bosque, mas não oporia ao volúvel mancebo nem uma súplica nem uma ameaça. Pronta a sacrificar-se por êle, não pediria a mínima compensação do sacrifício. Não presente o leitor, através da nossa frase inculta e sensabor, uma criação profundamente verdadeira? Não se vê na figura de Iracema, uma perfeita combinação do sentimento humano com a educação selvagem? Eis o que é Iracema, criatura copiada da natureza, idealizada pela arte, mostrando através da rusticidade dos costumes, uma alma própria para amar e para sentir. (ASSIS in ALENCAR, 1958, p. 227, v. III)

### 3 ELEMENTOS INTRÍNSECOS E SUA CONCEPÇÃO ALENCARIANA EM *IRACEMA*

A partir de suas observações críticas à obra *A Confederação dos Tamoios*, José de Alencar, inspirado pelo estilo francês de Chateaubriand e a recusa do modelo clássico e racional, verificado em Magalhães, propõe a gênese de um debate que se solidificará com a sua respectiva solução literária em sua outra obra indianista: *Iracema*: uma lenda do Ceará.

De fato, a publicação da segunda obra indianista de Alencar, cuja trilogia só se completará em 1874 com *Ubirajara*, representou a centelha para a recém-incendiada atividade crítica no Brasil, tornando os debates sobre as obras intensas reflexões sobre o paradigmático conceito romântico do nacionalismo. *Iracema* foi, certamente, a obra alencariana que mais inspirou pareceres literários, decisivos na expressiva publicação dos ensaios críticos que são as *Cartas a Cincinato* (TÁVORA, 2011).

Esses textos críticos, do autor Franklin Távora, foram ao público através do jornal *Questões do dia*, entre 14 de setembro de 1871 e 22 de fevereiro de 1872. *A priori*, o objetivo desse periódico era apresentar-se como possibilidade midiática de discussão sobre o projeto da Lei do Ventre Livre, todavia, como as primeiras cartas, cuja autoria se escondia sob o pseudônimo de Lúcio Quinto Cincinato, adotado pelo jornalista Feliciano de Castilho, eram destinadas a José de Alencar, por conta de seus posicionamentos políticos, pouco demorou para o contexto literário protagonizar as reflexões, sendo iniciadas no momento em que Franklin Távora começou a enviar do Recife diversas cartas, destinadas a Cincinato, discutindo o romance *O gaúcho*.

Como se pode perceber, nas referências críticas feitas até este momento, era bastante comum que as obras desse cunho se modelassem em formato epistolar, apresentando concretamente ou de modo fictício um interlocutor a quem se dirigiam os pontos debatidos. Esse padrão, assumido também por Franklin Távora, mostra-se presente, inclusive, no momento em que o caráter político se arrefece de suas considerações e intensificam-se as considerações literárias.

Ao estampar seus ensaios literários, Franklin Távora assume uma máscara romana e, sob o pseudônimo Semprônio, dirige ao amigo Cincinato suas impressões

sobre o polêmico romancista cearense. As *Cartas a Cincinato* dividem-se em duas séries: a primeira contém oito cartas sobre *O gaúcho*, publicadas entre 14 de setembro e 12 de outubro de 1871; a segunda é constituída por uma espécie de introdução, “Epístola à parte”, e por 13 cartas sobre *Iracema*, publicadas entre 8 de dezembro de 1871 e 22 de fevereiro do ano seguinte. Atribui-se a escolha desses títulos, como alvos das críticas, ao fato de ambos terem sido publicados em 1870: o romance regionalista em sua primeira edição, e o romance indianista em sua segunda edição.

Não obstante seja considerado, merecidamente, como um infatigável polemista, Alencar não se dirigiu, prontamente, a esses ensaios críticos. Por motivos que podem estar relacionados ao envolvimento do cearense em acalorados debates políticos, a resposta a Franklin Távora chegou apenas em 1872, no prefácio da obra *Sonhos d’ Ouro*, intitulado “Bênção paterna”.

A leitura e análise integrais das *Cartas a Cincinato* impõem-se como fundamentais na percepção da crise romântica, reveladora das tendências antagônicas que permearam a produção literária a partir da segunda metade do século XIX. Além disso, a observação pontual de fragmentos pré-selecionados será essencial neste trabalho, uma vez que eles permitirão que sejam contemplados, nitidamente, no olhar do outro, questões fundamentais no que tange à forma adotada por Alencar na construção de *Iracema*.

Um dos aspectos mais considerados por Távora e outros ensaístas foi o referente à linguagem e ao estilo que, de maneira geral, foi caracterizado como falacioso e frágil, visto que não foi ocasionado pelo contato direto com os indígenas. Isso pode ser verificado na Carta II:

[...] onde foi José de Alencar buscar esse molde de poesia selvagem, fora dos dicionários, que “são espúrios”, fora das produções publicadas, que “não a realizam”, fora dos modelos dos mestres que “só exprimem ideias próprias do homem civilizado, e que não é verossímil tivesse no estado de natureza”? No seu gabinete de improvisador.  
Ah! justamente por não havê-lo encontrado em parte nenhuma foi que ele adotou e nos ofereceu como o verdadeiro padrão essa poesia pedantesca e difusa que se esparrama nas páginas da sua *Iracema*. (TÁVORA, 2011, p. 140)

Outra controvérsia que regará o fértil solo no qual germinaram essas contundentes críticas é a referente ao conhecido embate “A Polêmica Alencar-Nabuco” (COUTINHO, 1978). O tom agressivo e impaciente com que foram

respondidas por Alencar as pontuações feitas pelo jovem jornalista reanimaram elementos que, outrora, já haviam sido discutidos. Os diversos aspectos que foram considerados por esse crítico estenderam-se a reflexões sobre a autenticidade da obra à influência dos modelos franceses e ao estilo utilizado por Alencar.

Anteriormente, porém, em 23 de janeiro de 1866, Machado dedica-se a um estudo pormenorizado de *Iracema*, perpassando, obviamente, em sua reflexão por aspectos paradigmáticos na constituição e sustentação do romantismo no Brasil. Ele descreve a obra produzida por Alencar como superior ao mestre que influenciou a poeticidade na construção da heroína indígena, Chateaubriand. Além disso, aquilo que tantas vezes foi utilizado como perspectiva sobre a qual se deflagraram incongruências e limitações, em Machado de Assis foi apontado como riqueza e autenticidade:

Há de viver êste livro, tem em si as fôrças que resistem ao tempo, e dão plena fiança do futuro. É também um modelo para o cultivo da poesia americana, que, mercê de Deus, há de avigorar-se com obras de tão superior quilate. Que o autor de *Iracema* não esmoreça, mesmo a despeito da indiferença pública; o seu nome literário escreve-se hoje com letras cintilantes: *Mãe*, *O Guarani*, *Diva*, *Lucíola* e tantas outras; o Brasil tem o direito de pedir-lhe que *Iracema* não seja o ponto final. Espera-se dêle outros poemas em prosa. Poema lhe chamamos a êste sem curar de saber se é antes uma lenda, se um romance: o futuro chamar-lhe-á obra prima. (ASSIS, 1962, p. 852, v. III)

No posfácio da edição de *Iracema*, a “Carta ao Dr. Jaguaribe” explicita as ambições do próprio romancista em relação, especificamente, a esse romance indianista. Interessante notar que, semelhantemente a Machado de Assis, Alencar também compreende sua obra a partir da indefinição do gênero. Suas referências classificatórias, assim, limitam-se a destrinchar o *modus faciendi*, conjuntamente às justificativas para tal façanha literária.

Sobre essa imprecisão quanto à forma adotada na elaboração desse romance indianista, Alencar assinala que:

Se o público leitor gostar dessa forma literária que me parece ter algum atrativo, então se fará um esforço para levar ao cabo o começado poema, embora o verso tenha perdido muito de seu primitivo encanto. Se, porém, o livro fôr acoimado de cediço, e *Iracema* encontrar a usual indiferença, que vai acolhendo o bom e o mau com a mesma complacência, quando não é silêncio desdenhoso e ingrato, nesse caso o autor se desenganará de mais êsse gênero de literatura, como já se desenganou do teatro e os versos, como as comédias, passarão para a gaveta dos papéis velhos, relíquias autobiográficas. (ALENCAR, 1958, p.307-8, v.III)

Apesar de, na citação acima, haver uma explícita alusão ao ranço literário que amedrontava o autor com o silêncio a que temia estarem destinadas suas obras, neste momento mostram-se mais importantes as reflexões estabelecidas pelo romancista acerca da forma, tão peculiar e fugitiva a normatizações, utilizada na elaboração de *Iracema*.

O romance, uma das classificações sugeridas por Machado de Assis à obra, é indubitavelmente a forma literária que melhor representa o individualismo, crescente na Europa, a partir do século XVIII. Rechaçando o tradicionalismo e mostrando-se, sempre, como uma forma híbrida, uma vez que esse gênero apresenta-se como um veículo portador da originalidade e das necessidades de quem o utiliza, ele se mostra, em sua gênese, estéril como modelo de imitação.

Sua flexibilidade e a ausência de normatização representam constitutivamente sua origem: derivado de formas fixas e clássicas como a epopeia, sua reinvenção literária simboliza, para a modernidade, a elasticidade, exigida pelo novo fazer literário, que se traduz no uso de enredos não conservadores e na ruptura com a estética anterior de se amparar em histórias atemporais para refletir verdades morais imutáveis.

Essas e as demais rupturas, que a seu devido tempo serão mencionadas, culminam na, talvez, inovação mais importante: a maleabilidade estilística, típica do romance, permite a ele a manutenção de sua mais fundamental característica, a impressão de soberana autenticidade.

Alencar, nesse sentido, é completamente consciente das aparentes e indissolúveis contradições que encerraria a importação do romance. Seu projeto literário objetiva, exatamente, a minimizar esses antagonismos, mas, sem jamais distanciar-se das fontes literárias que o impulsionaram e o inspiraram, explicitadas em sua obra *Como e por que sou romancista*.

Ciente dessas limitações, Alencar tentou, em sua atividade como romancista e também como crítico literário, sinalizar as necessidades de uma nacionalização desse gênero. Ao se repatriar essa forma literária, ela se revestiria como de fato ocorreu, das tonalidades locais e assumiria, engajadamente, as ambições da germinal literatura romântica brasileira.

Se à epopeia são conferidas características que se relacionam à permanência desse modelo literário por um vasto tempo, como a solidez e o engessamento

estrutural, o romance, por mostrar-se como forma inacabada, caracteriza-se por sua liquidez estrutural, que serviu perfeitamente ao projeto estético liderado por Alencar.

Sua constante evolução promove-o e enaltece-o, na medida em que nele há paródias de todos os demais gêneros. Essa ideia corrobora o que o Lukács afirma em *A teoria do romance*: “Assim um romance, como um quadro, como um edifício, são um resumo e um ponto de partida. Resumo de tudo o que está atrás, o ponto de partida para novas obras, que estão já presentes no embrião da nova forma” (LUKÁCS, 2000, p. 176).

A constante reinterpretação e reconfiguração a que estão submetidos os gêneros, integrados ao romance, é a condição *sine qua non* que o torna tão perfeitamente adaptado, sem jamais mostrar-se opressor, aos paradigmas do romantismo brasileiro.

Sua estrutura tão líquida e permeável representou uma grande revolução no momento de sua supremacia: todos os outros gêneros resultantes, numa maior ou menor proporção, adquiriram características desse gênero. Explicando como ocorre esse processo, Mikhail Bakhtin indaga:

Como se exprime a “romancização” dos outros gêneros? Eles se tornaram mais livres e mais soltos, sua linguagem se renova por conta do plurilingüismo extraliterário e por conta dos estratos “romanescos” da língua literária; eles dialogizam-se e, ainda mais, são largamente penetrados pelo riso, pela ironia, pelo humor, pelos elementos de autoparodização; finalmente – e isto é o mais importante –, o romance introduz uma problemática, um inacabamento semântico específico e o contato vivo com o inacabado, com a sua época que está se fazendo (o presente ainda não acabado). (BAKHTIN, 2010, p. 400)

Essa completa maleabilidade tão característica desse gênero torna-o atraente para aqueles que desejam submeter-se a um programa literário sem que o mesmo limite suas peculiaridades enquanto artista. A forma romanesca representa, portanto, para Alencar, uma rica possibilidade de, através de seu projeto pessoal de renovação formal, reforçar os ideais românticos.

O objetivo deste capítulo é, a partir dessas concepções, investigar dois aspectos fundamentais e intrínsecos a esse processo de recriação literária: a perspectiva do narrador e a “poética da etimologia”, verificados em *Iracema*. Adota-se, então, como referência a essa obra o gênero romanesco e, a partir das características gerais do mesmo, pretende-se perscrutar as implicações dessa forma literária na construção dessas duas características inovadoras.

### 3.1 A perspectiva do narrador em *Iracema*

O conceito de imitação, oriunda da filosofia aristotélica, compreendia que a arte em sua mais nobre função deveria, semelhante a um espelho, refletir de maneira verossímil o mundo externo, assim como as ambições e desejos humanos. Assim, para que o real fosse apreendido pelo artista, o mesmo deveria despir-se de suas emoções, compreendidas nessa ideologia como deformadoras da verdade, e revestir-se de sua racionalidade.

Os poetas neoclássicos do século XVIII, vinculados a essas ideologias, reforçaram no arcadismo essa incansável busca pelo verossímil, corroborando, portanto, ideais referentes à objetividade, racionalidade e contenção dos sentimentos. O projeto literário que os sustentava previa um retorno aos paradigmas clássicos que, por sua vez, sustentavam-se sobre essas concepções de representatividade.

No século XIX, as intensas e avassaladoras transformações sociais vivenciadas atestaram a crescente maturidade literária por que atravessavam os intelectuais e artistas. Alcança-se, finalmente, no seio de uma revolução ideológica, como pode ser compreendido o romantismo, o ideal de que toda representação é, inevitavelmente, uma imitação e, por conseguinte, uma deformação do real. Assim, na euforia desse amadurecimento literário e artístico, priorizam-se a subjetividade e o sentimentalismo, no desejo de que esse novo posicionamento do artista perante a sua obra sinalize com nitidez o caráter transgressor a que aspirou essa corrente literária.

Através da completa cisão estabelecida com o padrão clássico de arte, o romantismo contesta o contrato de veridicção firmado entre o enunciador e o enunciatário, de maneira que é disseminada e até mesmo valorizada a representação artística como resultado de uma relação arbitrária e, inevitavelmente, recriadora da realidade.

O romance, nesse sentido, possibilitou e legitimou esse posicionamento, uma vez que, ao mostrar-se de extrema flexibilidade, permitiu a impressão do projeto literário romântico à sua estrutura, além de ter viabilizado a representação do universo particular e pessoal do artista. O século XIX, ao eleger essa forma literária,

refletiu seus anseios de transformações literárias que já não podiam mais ser contempladas por tradicionais formas, como a epopeia.

O narrador, elemento diferenciador da forma romanesca em comparação às demais, mostra-se, mediante a postura que adota em relação ao enredo e às personagens, nesse momento literário, como uma rica possibilidade de observação dos padrões românticos. Assim, através da ideologia de que o externo só se torna cognoscível, a partir da subjetividade humana, por excelência, compreende-se de que o mesmo deveria, em 1ª pessoa, posicionar-se em referência à trama.

Contudo, diversos romances, inclusive *Iracema*, apresentam no auge dos postulados românticos, a adoção do narrador em 3ª pessoa. Isso, obviamente, não representa uma contrariação aos preceitos dessa escola literária, diferentemente de Machado de Assis que, irônica e paradoxalmente à estética realista, optou em determinadas obras pelo narrador em 1ª pessoa.

Se não há um abandono dos paradigmas românticos, isso permite concluir que, quando houver a utilização desse foco narrativo, o narrador onisciente certamente explicitará, em diversos momentos, as marcas de enunciação, ou seja, de subjetividade, portando-se, dessa maneira, como elemento mediador do universo narrativo ao contexto social e histórico do leitor.

Especificamente em *Iracema*, pode-se observar um intrigante posicionamento do narrador que ora comporta-se com perplexidade, através de discursos laudatórios em relação ao espaço, ao tempo e às personagens, ora apresenta esse olhar contemplativo apagado. Como já comentado no capítulo 1 deste trabalho, de acordo com ARARIPE JÚNIOR (1963), essa peculiar perspectiva representou, nesse romance em detrimento dos demais que compõem a trilogia indianista de Alencar, uma conciliação de projetos literários antagônicos: a representação deslumbrante do universo indígena e a transformação dos relatos dessa raça em obra literária que os tematizasse de forma natural, o que confirmaria, no plano narrativo, a proximidade entre o narrador e seus personagens, fato que, obviamente, sabe-se inválido na realidade.

Assim, notam-se três diferentes momentos que precisam ser minuciosamente observados no enredo dessa obra: o primeiro capítulo, no qual se observa a encenação de uma leitura oral coletiva cujo objetivo vincula-se, explicitamente, à idealização da natureza local; específicos acontecimentos que se localizam nos

capítulos subsequentes; e o parágrafo final, no qual fica nítida a reinstalação do olhar contemplativo sobre a natureza.

O peculiar posicionamento do narrador no primeiro capítulo dessa obra indígena associa-se, explicitamente, ao desejo de Alencar em conjunto aos demais romancistas a quem coube a responsabilidade de erigirem uma literatura que correspondesse aos anseios do projeto romântico de formação de um público leitor. A marcante oralidade, presente nesse trecho, associa-se ao gênero lenda, ao qual o próprio autor associou seu romance.

Verdes mares bravios de minha terra natal, onde canta a jandaia nas frondes da carnaúba;  
 Verdes mares bravios 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 deixai rápida a costa cearense, aberta ao fresco teral a grande vela?  
 Onde vai como branca alcione buscando o rochedo pátrio nas solidões do oceano?  
 Três entes respiram sôbre o frágil lenho que vai singrando veloce, mar em fora.  
 Um jovem guerreiro cuja tez branca não cora o sangue americano; uma criança e um rafeiro que viram a luz no berço das florestas e brincam irmãos, filhos ambos da mesma terra selvagem.  
 A lufada intermitente traz da praia um eco vibrante, que ressoa entre o marulho das vagas:  
 - Iracema!  
 O môço guerreiro, encostado ao mastro, leva os olhos presos na sombra fugitiva da terra; a espaços o olhar empanado por tênue lágrima cai sôbre o jirau, onde folgam as duas inocentes criaturas, companheiras de seu infortúnio.  
 Nesse momento o lábio arranca d'alma um agro sorriso.  
 Que deixara êle na terra do exílio?  
 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, 1958, p. 237-8, v. III)

A extensa porém necessária citação acima ilustra o já comentado, uma vez que o narrador, nesse primeiro capítulo, elege uma moldura oral de escritura literária, de modo a apresentar ao leitor Jaguaribe, desconhecedor desses exóticos espaços, as deslumbrantes paisagens do Ceará. As marcas linguísticas que atestam esse inusitado olhar são a presença enfática do modo imperativo, presente em “serenai” e “alisai”, a utilização de indagações, cujo objetivo repousa no intento de despertar e captar a atenção desse leitor, além da utilização de adjetivos e advérbios, reforçando o caráter de idealização dos espaços naturais, como ocorre em “bravios”, “verdes”, “impetuosa”, “docemente”, entre outros.

A maneira como essa apresentação ocorre reveste a narrativa de um caráter de ancestralidade, como se o narrador estivesse acompanhado de diversos leitores empíricos. Em uma primeira análise, isso se opõe à modernidade, ao suprimir o efeito de fugacidade temporal. Concomitantemente, ocorre a valorização de uma nostalgia que só poderia ser garantida pelo tempo mítico de pureza e origem. Reforçar, por exemplo, o fictício pacto, firmado entre narrador e leitor, de que o primeiro teria conhecido essa história a partir de relatos orais, juntamente a outros traços linguísticos que adiante serão pormenorizados, conferiu a Alencar o seguinte comentário de Machado de Assis:

[...] 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, à porta da cabana, aos últimos raios de sol que se entristece. (ASSIS in ALENCAR, 1958, p. 226, v. III)

Inevitavelmente, percebe-se a partir do raciocínio acima estabelecido pelo crítico que as explícitas semelhanças entre os romances indianistas de Alencar, em especial o segundo, e os poemas de Ossian não se limitam a suas estruturas e linguagens. O escritor cearense, que se referiu a essas obras e à figura literária recriada por Mcpherson por nove vezes, sendo oito nas “Cartas sobre *A Confederação dos Tamoios*” e outra ao prefácio da obra *Sonhos d’ Ouro*, atestou com veemência ter sido influenciado por essa fonte literária.

Assim, pode-se notar que a exploração da oralidade, tão intrínseca à formulação do primeiro capítulo de *Iracema*, pode ser analisada como uma das influências ossiânicas, verificadas nas produções alencarianas. Essa afirmação sustenta-se ao passo que os *Poemas de Ossian* correspondem a obras que compõem um ciclo de poemas épicos, publicados pelo poeta escocês James Macpherson, que garante não ser o autor dos mesmos, tendo apenas coletado esses textos, cuja memória coletiva, amparada pelos traços de uma cultura oral, preservou. Apesar de polêmico o conceito de autoria dessas obras, a inserção dessa informação no presente trabalho enseja a possibilidade de se reforçar que, além das óbvias semelhanças entre as produções em questão, tais como a relevância dada ao nativo que, na obra do bardo escocês será representado com naturalidade, ora destoando, ora aproximando-se da perspectiva do narrador em *Iracema*, e a utilização de uma linguagem peculiar e inovadora, outro aspecto de interseção que

pode ser verificado entre essas produções é a valorização da oralidade. Em *Iracema*, isso é corroborado pelo fragmento final da citação feita do primeiro capítulo desse romance: “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” (p. 238), associado à utilização de expressivos recursos linguísticos e literários já mencionados e presentes nesse fragmento. Já nos *Poemas de Ossian*, esse aspecto é reforçado pela não aceitação da autoria dos mesmos por aquele que os publicou, possivelmente porque Macpherson acreditava tornar mais verossímil que o relato sobre o ancestral escocês soasse da boca e das letras de um próprio.

Se a oralidade é legitimada em ambas as obras, verifica-se que a mesma, por opor-se ao contexto social de intensa ampliação do mercado editorial, momento de florescimento da estética romântica, é decifrada como elemento fundamental à restauração da ancestralidade.

Essa proposição é muito sugestiva por favorecer a *mimese* da natureza enquanto elemento fundador do projeto literário e estético de José de Alencar. Nesse sentido, a estratégia do narrador em alternar olhares de deslumbramento e de normalidade em relação ao espaço, ao tempo e às personagens culminou no processo que já foi comentado no primeiro capítulo deste trabalho: a síntese das experimentações dos demais romances indianistas do escritor cearense. Isso, obviamente, corrobora o que se deseja comprovar aqui: a renovação dos aspectos formais apresenta-se como nítido reflexo das transformações no conteúdo, especificamente na modelação do indianismo e do nacionalismo ufanista.

O olhar contemplativo e, portanto, distanciado do espaço natural dos indígenas é cultivado em diversos momentos da narrativa, como se observa, por exemplo, no capítulo II e XIV, respectivamente:

Um dia, ao pino do Sol, ela repousava e mum [sic] 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 sôbre os úmidos cabelos. Escondidos na folhagem, os pássaros ameigavam o canto. (ALENCAR, 1958, p. 239, v. III, grifo nosso)

Martim estreitou a virgem ao seio; mas logo a repeliu. O toque de seu corpo, *doce como a açucena da mata e macio como o ninho do beija-flor*, magoou seu coração, porque lhe recordou as palavras terríveis do Pajé. A voz do cristão transmitiu a Poti o pensamento de Iracema; o chefe pitiguara, *prudente como o tamanduá*, pensou e respondeu. (p. 266, grifo nosso)

Pode-se observar nos trechos acima transcritos a utilização de técnicas linguísticas e poéticas que permearão todo o romance, construindo, capítulo após capítulo, uma visão que idealiza os espaços naturais, como aquele em que há o restabelecimento da cisão que o romantismo propõe entre o homem e a natureza. Assim, observa-se a presença enfática de comparação, como as assinaladas nos trechos acima, sempre reveladoras de uma íntima relação do homem que, a todo tempo, tem suas emoções, características e até mesmo o destino, associados a acontecimentos e elementos biológicos.

Esse mesmo processo está explícito na maneira como o autor descreve as felicidades conjugais da recente esposa Iracema, no capítulo XV, no qual se observa, novamente, o uso das comparações como um meio de estabelecer um olhar de amalgamento entre as personagens e o espaço que as circunda, simultaneamente valorizando este último.

Quando veio a manhã, ainda achou Iracema ali debruçada *qual borboleta que dormiu no seio do formoso cacto*. Em seu lindo semblante acendia o pejo vivos rubores; e *como entre os arrebóis da manhã cintila o primeiro raio do Sol*, em suas faces incendidas rutilava o primeiro sorriso da espôsa, aurora de fruído amor. (p. 268, grifo nosso)

As tristezas e os desgostos, vivenciados pelas personagens ao longo do enredo, também são, igualmente, associados à natureza, o que corrobora que a relação desta com os seres que nela habitam é de uma intimidade tão grande que todas as emoções encontram nela abrigo. Isso pode ser observado no seguinte trecho, presente no capítulo XVII: “Martim ficou mudo e triste, semelhante ao tronco d’árvore a que o vento arrancou o lindo cipó que o entrelaçava” (p. 272). Esse fragmento em conjunto ao anterior, além de confirmarem o nítido entrelaçamento entre as personagens e a natureza, como já salientado no capítulo dois deste trabalho, permitem observar que esse narrador, que está apresentando ao leitor os dramas vividos pelo casal Iracema e Martim, em diversos momentos esforça-se por apropriar-se do universo cultural indígena, como mostram as constantes comparações idealizadoras da fauna e flora brasileiras.

O posicionamento do narrador desejoso por alcançar a perspectiva indígena em relação à natureza, portanto, sintetiza, tão bela e poeticamente, os sentimentos, sensações e anseios das personagens, como uma vez mais fica claro neste trecho:

“A virgem seguira o estrangeiro como a brisa sutil que resvala sem murmurar por entre a ramagem” (p. 243), no qual se verifica o espaço natural como uma perfeita ilustração da fidelidade e obstinação da protagonista mediante o amor que sente por Martim.

Além disso, esse posicionamento também está presente nas descrições dessa natureza apenas como espaço no qual se desenvolve a trama, ou seja, esse olhar de deslumbramento mostra-se também revelador dessa peculiar perspectiva do narrador, inclusive quando está associado à descrição do lugar onde ocorrem as ações, sem que haja necessariamente uma fusão entre espaço e personagens.

Isso fica claro nos seguintes trechos:

A floresta destilava suave fragância e exalava arpejos harmoniosos; os suspiros do coração se difundiram nos murmuros do deserto. Foi a festa do amor e o canto do himeneu.

Já a luz da manhã coou na selva densa. A voz grave e sonora de Poti repercutiu no sussurro da mata:

- O povo tabajara caminha na floresta! (p. 272)

O Sol deitou-se e de novo se levantou no céu. Os guerreiros chegaram aonde a serra quebrava para o sertão; já tinham passado aquela parte da montanha que, por ser despida de arvoredo e tosquiada como a capivara, a gente de Tupã chamava Ibiapina. (p. 275)

Outro aspecto constituinte do gênero romance e que deve ser devidamente analisado é o referente ao tempo. Nesse sentido, é fundamental investigar as diferentes nuances dadas por um narrador que ora distancia-se do universo indígena, deflagrando um contexto moderno da produção da obra, ora empenha-se para que essas distâncias encurtem-se.

Esse desejo de exprimir de forma verossímil os hábitos dessa raça exigiu que, por instantes, esse narrador incorporasse, às suas retinas, o olhar desse selvagem e compreendesse todos os elementos circundantes a esse mundo primitivo. Assim, observa-se, apesar de uma alternância entre modos distintos de conceber o tempo, em alguns momentos em consonância à abordagem civilizada e outras em harmonia ao modo indígena, uma presença mais enfática deste último. Esse fato será aqui ilustrado por uma exemplificação mais numerosa dessa adequação à perspectiva indígena. Como salienta o seguinte trecho, presente no capítulo III dessa obra: “Quando o Sol descambava sobre a crista dos montes e a rôla desatava do fundo da mata os primeiros arrulhos, eles descobriram no vale a grande taba; e mais longe, pendurada no rochedo, à sombra dos altos juazeiros, a cabana do Pajé” (p. 240).

Observa-se no fragmento acima transcrito que a noção de tempo é construída a partir de percepções de acontecimentos naturais, tais como a intensidade dos raios solares e os sons produzidos por um pássaro. Essa associação deflagra, portanto, semelhantemente a outros momentos da narrativa, o intenso desejo do narrador em alcançar, com verossimilhança, uma descrição afinada à ideologia do selvagem.

Nos capítulos XX e XXV, novamente, observa-se essa perspectiva: “Três sóis havia que Martim e Iracema estavam nas terras dos pitiguaras, senhores das margens do Camucim e Acaracu” (p. 276) e “A ALEGRIA ainda morou na cabana todo o tempo que as espigas de milho levaram a amarelecer” (p. 287, grifo do autor). No primeiro desses trechos, observa-se a presença do recurso metonímico, uma vez que a referência ao astro sol é utilizada para representar a passagem dos dias, ou seja, do tempo. Já no segundo, a informação de durabilidade da felicidade das personagens, fornecida pelo narrador, é apresentada através de um raciocínio nitidamente próximo ao do selvagem, uma vez que resulta de uma observação do crescimento de cereais, corroborando o estereótipo do índio como o mais arguto conhecedor dos espaços naturais e dos processos que nele ocorrem.

Outros trechos que corroboram a importância dos sentidos, sobretudo o visual e o auditivo, para a apreensão do tempo por parte desse narrador são: “O GALO-DA-CAMPINA ergue a poupa escarlate fora do ninho. Seu límpido trinado anuncia a aproximação do dia” (p. 244, grifo do autor) e

O Sol remontou a umbria das serras; seus raios douravam apenas o viso das eminências.

A surdina merencória da tarde, precedendo o silêncio da noite, começava de velar os crebros rumôres do campo. Uma ave noturna, talvez iludida com a sombra mais espessa do bosque, desatou o estrídulo. (p. 255)

Neles, pode-se notar como são profícuas as referências aos sentidos visuais e auditivos. Obviamente, se um raciocínio lógico indica que a passagem de tempo é, antes de tudo, uma análise feita a partir de mudanças de luminosidade, percebidas pela visão, a referência reiterada a sons e barulhos, provocados por elementos da fauna e da flora, reforça esse caráter primitivo e, portanto, adequado à convenção indianista.

Apesar de menos abundantes, também é possível se deparar com comentários acerca do tempo formulados a partir de uma visão mais civilizada e,

portanto, mais simples e menos poética. Os trechos “Caía a noite” (p. 242) e “O DIA ENEGRECEU; era noite já” (p. 259, grifo do autor) ilustram essa percepção de compreensão do tempo a partir de padrões, adotados pelas sociedades civilizadas, distanciando-se de um traço comum na obra: o uso da símile para mimetizar um padrão selvagem.

Para finalizar essa análise sobre o tempo, mostra-se ainda pertinente ressaltar uma usual construção poética, obtida através desse olhar de observação da passagem do tempo e seus efeitos na natureza: “O cristão contempla o ocaso do Sol. A sombra, que desce dos montes e cobre o vale, penetra sua alma. Lembra-se do lugar onde nasceu, dos entes queridos que ali deixou. Sabe êle se tornará a vê-los algum dia?” (p. 246).

A postura de atentar para o declínio do sol, indicador de passagem de tempo, apresenta como efeito natural o aparecimento de sombras no mundo externo, resultado da ausência de luminosidade, advinda desse astro. Nesse trecho, todavia, o ocaso do sol transfigura-se num ocaso da alma, que passa, portanto, a ser inundada de sombras. A belíssima construção poética, nesse trecho, é em suma garantida por uma percepção primitiva do tempo, como ocorre também no capítulo IX no qual Iracema diz: “- A tarde é a tristeza do sol. Os dias de Iracema vão ser longas tardes sem manhã, até que venha para ela a grande noite” (p.254).

Por último, para uma investigação percuciente acerca da postura adotada pelo narrador na obra *Iracema*, torna-se essencial uma análise de seu posicionamento em relação às personagens. Assim, para que as exemplificações não se mostrem extenuantes, elegeu-se a protagonista como alvo dessas observações, uma vez que, além de ser fundamental à trama, é a representação exata do universo indígena, diferentemente, por exemplo, de Martim e Moacir.

A célebre descrição da heroína, presente no capítulo II dessa obra, é corroborada por diversas vezes em outras passagens, nas quais abundam as referências à Iracema como virgem. No capítulo VI, por exemplo, encontram-se diversas passagens que ilustram essa característica:

— Vem! disse a *virgem*.

[...]

Quando a *virgem* tornou, trazia numa fôlha gotas de verde e estranho licor vazadas da igaçaba, que ela tirara do seio da terra.

[...] Segue o rasto ligeiro da *virgem* arisca, soltando à brisa com o crebro suspiro o doce nome:

— Iracema! Iracema!...

[...]

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

[...]

Súbito a *virgem* tremeu; soltando-se rápida do braço que a cingia, travou do arco. (p.247-8, grifo nosso)

Interessante observar que, justamente no capítulo em que há a narração do encontro sexual entre a indígena e o seu amado Martim, haja uma profusa utilização do vocábulo “virgem”. Essa palavra é tão amplamente utilizada para identificar a personagem Iracema que, em todos os trechos, comporta-se como um substantivo, abandonando a morfológica classificação de um adjetivo, nomeador de uma característica corruptível e não de uma essência imutável, como prevê a substantivação desse vocábulo. Assim, “virgem” passa a revelar uma identidade dessa personagem que não se restringe a um critério de experiências sexuais, mas sim a uma personalidade pura, doce, ingênua.

O capítulo VII, nesse sentido, legitima as observações feitas no parágrafo anterior, uma vez que, ao posicionar-se após o encontro sexual dos amantes, apresenta ainda assim uma reiterada utilização da palavra “virgem”:

[...] De um salto a *virgem* estava em face dêle, trêmula de susto e mais de cólera.

[...]

A *virgem* estremeceu.

[...]

A pupila negra da *virgem* cintilou na treva e de seu lábio borbulhou, como gôta de leite cáustico da eufórbia, um sorriso de desprezo.

[...]

A *virgem* retraiu dum salto o avanço que tomara, e vibrou o arco (p. 248-9, grifo nosso).

Pode-se perceber, então, que o narrador dessa obra compreende a transgressão de Iracema como incapaz de retirar da indígena sua pureza de alma, o que é corroborado novamente no capítulo VIII, no qual uma vez mais há a referência a ela como virgem: “À saída do bosque sagrado encontrou Iracema; a *virgem* reclinava num tronco áspero do arvoredor; tinha os olhos no chão; o sangue fugira das faces; o coração lhe tremia nos lábios, como gôta de orvalho nas fôlhas do bambu” (p. 250, grifo nosso). Nesse mesmo capítulo, oito vezes mais a palavra “virgem” é utilizada, sendo a mesma proferida pelo narrador, por Martim e pela própria personagem, o que configura que há um consenso em todos eles que,

independentemente, de qualquer experiência sexual, a virgindade da indígena é garantida pelo amor purificador que sente por Martim e que é, posteriormente, estendido a seu filho Moacir.

Apenas no capítulo XV, observa-se uma referência aos desdobramentos corporais advindos do encontro sexual entre os protagonistas. Ao referir-se a Iracema, percebe-se, uma vez mais, um tratamento honroso, visto que o narrador assim diz: “As águas do rio banharam o corpo casto da recente espôsa” (p. 268). Repara-se, portanto, que por mais que haja a referência a uma mudança, através da utilização do substantivo “esposa”, a caracterização ocorrida, através, do adjetivo “casto” permite que o narrador mantenha sua perspectiva idealizada de Iracema.

Nesse mesmo capítulo, em seu período final, lê-se: “Tupã já não tinha sua virgem na terra dos tabajaras” (p. 268). A referência a uma manifestação divina, associada ao som do trovão, reflete com muita nitidez que o narrador não compartilha dessa ideia, ou seja, apenas Tupã não a teria mais, visto que a manutenção do termo “virgem”, ao longo da narrativa, por parte do narrador, reforça que para ele a concepção desse termo extrapola as meras referências corporais. O paradoxo, virgem e não virgem, ilustra essa significação mais ampla, uma vez que se Iracema não é mais casta após seu encontro sexual com Martim, a mesma permanece digna de ser assim intitulada, devido à virgindade da terra, do caráter, da cultura indígena em relação à européia, personificadas na protagonista.

Torna-se evidente a partir das análises feitas que o posicionamento do narrador em *Iracema* não é uniforme, variando de acordo com aquilo que é enfocado. Se há um esforço por apreender, por exemplo, o tempo a partir de uma perspectiva indígena, quanto à natureza uma distância é imposta para que ela, devidamente, pudesse ser descrita com deslumbramento. Já em relação à heroína indígena, verifica-se uma alternância desse olhar, a partir da coexistência das referências virgem e não virgem, deflagrando uma vez mais o projeto de idealização da raça indígena.

### **3.2 A “poética da etimologia” em uma análise das notas explicativas**

José de Alencar, em sua obra-prima *Iracema*, exhibe nitidamente um conhecimento inegável acerca da língua indígena, aspecto comprovado pelo alto grau de informatividade presente nas suas diversas “Notas”, colocadas ao final do volume, além das minúcias referentes a essa língua na famosa “Carta ao Dr. Jaguaribe”. FRANCHETTI (2007) chega a afirmar que essa obra é, na verdade, um romance dentro de uma carta, mostrando-se a análise desta última essencial à construção da contextualização histórica e literária dessa obra fictícia.

De acordo com o cearense, as produções indianistas, anteriores à obra *Iracema*, podiam ser divididas em dois grupos: as que pecam pelo “abuso de termos indígenas acumulados uns sobre outros” (p. 306) e, portanto, quebram “a harmonia da língua portuguesa” (Ibidem, p. 306), perturbando-se “a inteligência do texto” (p.306) e as outras, mais equilibradas, e, por isso, inaptas a comunicarem ao leitor “a rudez ingênua de pensamento e expressão, que devia ser a linguagem dos indígenas” (p. 306).

Diante da lucidez com que compreendia as armadilhas e incoerências a que todo romancista que se debruçasse a tematizar a raça indígena estava sujeito, Alencar com sobriedade traçou em sua famosa lenda indígena um caminho bastante peculiar, o que conferiu à obra um caráter reflexivo, visto que nela observa-se um escritor que, frequentemente, problematiza o uso dessa língua, sugerindo pistas para uma perfeita compreensão do romance.

Sua profunda consciência da língua indígena associada à sua perfeita compreensão de que o domínio da mesma é requisito fundamental a uma obra indianista fizeram, portanto, desse autor cearense um célebre romancista e arguto crítico de sua própria obra. Exatamente por isso, Cavalcanti Proença disse:

O que o distingue dos contemporâneos é a consciência, despertada cedo de que o artista se faz é pelo domínio de seu instrumento de trabalho. Fantasia, êle a tinha, e vertiginosa por vêzes, mas sob suas leves nuvens, havia chão sólido de preparo, de leitura e de exercício em que firmava pé para saltos, vôos e até cabriolas que executou. (PROENÇA in ALENCAR, 1959, p. 19-20, v. I)

Nesse sentido, torna-se fundamental perscrutar a maneira como efeitos linguísticos são criados por Alencar a partir de seu conhecimento e posterior reinvenção da língua indígena. E, para isso, mostra-se essencial uma minuciosa

releitura da obra *Iracema* em conjunto à sua fortuna crítica, especialmente aquela cuja autoria é a do próprio escritor.

É importante lembrar que, em seu valor histórico, a “Carta ao Dr. Jaguaribe” apresenta ao leitor a produção de *Iracema* como consequência da crítica de seu autor ao poema épico *A Confederação dos Tamoios*, de Gonçalves de Magalhães. Além disso, esse texto manifesta-se como reiteração de que seria essa obra indígena, sob a perspectiva de Alencar, aquela que condensaria todos os aspectos fundamentais a uma produção genuinamente de caráter indianista.

Desde cedo, quando começaram os primeiros pruridos literários, uma espécie de instinto me impelia a imaginação para a raça selvagem indígena. Digo instinto, porque não tinha eu então estudos bastantes para apreciar devidamente a nacionalidade de uma literatura; era simples prazer que movia-me à leitura das crônicas e memórias antigas.

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 aparecia no estudo da vida selvagem dos autóctones brasileiros. (ALENCAR, 1958, p.305-6, v.III)

Assim, pode-se perceber uma intensa e ininterrupta preocupação de Alencar em apropriar-se do linguajar indígena de forma que o idioma civilizado do escritor se curvasse “à singeleza primitiva da língua bárbara” (p. 306). Esse distanciamento entre a língua indígena e a tematização dessa raça, portanto, é compreendida por ele como um erro irreparável que, por fim, eliminaria de uma obra seu caráter indianista e, por consequência, nacional. Esse é inclusive um dos equívocos detectados por Alencar na obra épica de Magalhães:

Digo- o por mim: se algum dia fôsse poeta, e quisesse cantar a minha terra e as suas belezas, se quisesse compor um poema nacional, pediria a Deus que me fizesse esquecer por um momento as minhas idéias de homem civilizado.

Filho da natureza embrenhar-me-ia por essas matas seculares; contemplaria as maravilhas de Deus, veria o sol erguer-se no seu mar de ouro, a lua deslizar-se no azul do céu; ouviria o murmúrio das ondas e o eco profundo e solene das florestas.

E se tudo isto não me inspirasse uma poesia nova, se não desse ao meu pensamento outros vôos que não êsses adejos de uma musa clássica ou romântica, quebraria a minha pena com desespero mas não a mancharia numa poesia menos digna de meu belo e nobre país. (ALENCAR, 1959, p. 865, v. IV)

O juízo crítico inabalável do autor cearense à obra *A Confederação dos Tamoios* não representou, contudo, mesmo que inicialmente, uma plena convicção

no caminho a se trilhar para que as incoerências e lacunas apontadas por ele na obra acima referida fossem completamente dissolvidas.

Nesse sentido, essa carta cumpre, perfeitamente, a função aqui pretendida: permitir uma análise sobre a resolução dada por Alencar à aridez que o próprio identificou na manipulação de uma língua tão bárbara, quanto peculiar:

Ora, escrever um poema que devia alongar-se, para correr o risco de não ser entendido, e quando entendido não apreciado, era para desanimar o mais robusto talento, quanto mais a minha mediocridade. Que fazer? Encher o livro de grifos que o tornariam mais confuso e de notas que ninguém lê? Publicar a obra parcialmente para que os entendidos proferissem o veredito literário? Dar leitura dela a um círculo escolhido, que emitisse juízo ilustrado?

Todos êstes meios tinham seu inconveniente, e todos foram repelidos: o primeiro afeava o livro; o segundo o truncava em pedaços; o terceiro não lhe aproveitaria pela cerimoniosa benevolência dos censores. O que pareceu melhor e mais acertado foi desviar o espírito dessa obra e dar-lhe novos rumos. (ALENCAR, 1958, p. 307, v. III)

A solução encontrada por ele aos grandes desafios impostos àquele que se propusesse a compor uma obra original e ao mesmo tempo coerente com o falar indígena concentra-se em dois importantes aspectos: a adoção de uma prosa repleta de características da poesia, o que fez o próprio Machado de Assis referir-se a ela como um “poema em prosa” (ASSIS in ALENCAR, 1959, p. 230, v. III), e a radicalização do uso da linguagem indígena.

[...] O verso pela sua dignidade e nobreza não comporta certa flexibilidade de expressão, que entretanto não vai mal à prosa a 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.

[...]

Sabe você agora o outro motivo que eu tinha de lhe endereçar o livro; precisava dizer tôdas estas coisas, contar o como e por que escrevi *Iracema*. E com quem melhor conversaria sôbre isso do que com uma testemunha de meu trabalho, a única, das poucas que respira agora as auras cearenses? (p. 307)

Ainda na “Carta ao Dr. Jaguaribe”, Alencar sintetiza magistralmente seus objetivos e estratégias linguísticas, quando diz:

Êste livro é, pois, um ensaio ou antes mostra. Verás realizadas nêle minhas idéias a respeito da literatura nacional; e achará aí poesia inteiramente brasileira, haurida na língua dos selvagens. A etimologia dos nomes das diversas localidades e certos modos de dizer, tirados da composição das palavras, são de cunho original. (p. 307)

A partir dessa citação, é possível confirmar que, para Alencar, o engajamento ao projeto de construção do imaginário nacional pressupunha a imitação do selvagem e a apropriação de sua língua, o que, obviamente, ocorreria através de uma operação de caráter arqueológico, como assinala FRANCHETTI (2007).

Compreender os povos indígenas como extintos, quando não o eram, foi necessário, portanto, à economia do pensamento romântico, uma vez que possibilitava e legitimava a imitação dos indígenas, nos seus mais variados aspectos, especialmente, aquele referente à linguagem.

Nesse plano, Alencar se comporta como um tradutor que aspirasse à radicalidade, “estranhando” o português canônico e “verocêntrico” – língua da dominação da ex-metrópole – ao influxo do paradigma tupi, por ele idealizado como uma língua edênica, de nomeação adâmica, em estado de primeiridade icônica, auroral. (CAMPOS, 1992, p. 132)

Assim, pode-se perceber que a maneira encontrada por Alencar para que a língua indígena fosse, merecidamente, contemplada nas obras indianistas relaciona-se a uma apropriação da mesma, através de sua recriação:

Seu tupi até certo ponto “inventado” (pelo menos tendo em conta o que diz Mattoso Câmara Jr. Sobre a estrutura dessa língua, cientificamente, descrita e “desromantizada”) resulta numa enxertia heteroglóssica sobre o português: prolifera em metáforas desencapsuladas a partir de semantemas aglutinados; desdobra-se em símiles que reproduzem, icasticamente, a pressuposta concreção do mundo primitivo. (Ibidem, p. 134)

Para uma análise desse *modus faciendi* nessa obra indianista, mostra-se interessante a segmentação das cento e vinte e oito notas de *Iracema*, proposta por Paulo Franchetti, naquelas “que desdobram as palavras, de modo a expor o sentido dos nomes indígenas, e as que explicam os ‘modos de dizer’” (FRANCHETTI, 2007, p. 79).

Observa-se, nesses grupos, especificamente no segundo, a presença expressiva de comparações, tanto explícitas, denominadas por diversos teóricos como símiles, como as implícitas, compreendidas pela Teoria Literária como referências metafóricas.

Essa profusão de comparações, cujo objetivo maior reside em dissecar o “modo de dizer indígena”, já representou o *corpus* de análise para muitos teóricos, contudo, foi com PROENÇA (1979), em seu belíssimo artigo “Transforma-se o

amador na coisa amada,” que seu uso por Alencar mostrou-se perfeitamente justificado:

[...] o símile, em Alencar, é um dos elementos indispensáveis que fixam e valorizam a cor local. Os termos indígenas traduzidos pelos apostos: “tabajaras, senhores das aldeias”; as imagens tiradas da flora e da fauna: “talhe de palmeira”, “mais rápida que a ema selvagem”, recebem o reforço da maneira ornada com que se apresenta a linguagem: utilizando a perífrase para fugir às repetições, para suprir o vocabulário reduzido que deve ser o dos indígenas; o símile, como busca de precisão para uma linguagem primitiva; o uso da terceira pessoa, ainda com o sujeito falante, traço da linguagem das crianças e, por analogia, dos indígenas: até mesmo o uso de vocábulos clássicos, acentuando o recuo no tempo, a velhice da lenda. (PROENÇA, 1979, p. 218)

Dos recursos acima referidos pelo estudioso, inicialmente, salientam-se as comparações:

Verdes mares bravios de minha terra natal, onde canta a jandaia nas frondes da carnaúba;  
Verdes mares bravios que brilhaís 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 deixai 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, 1958, p. 237, v.III)

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.  
O favo da jati não era doce como seu sorriso; nem a baunilha recendia no bosque como seu hálito perfumado. (p. 238)

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. (p. 239)

Da leitura das citações acima feitas, pode-se depreender o quão fértil é compreendida por Alencar a utilização de comparações, tanto as explícitas, como se observa nas referências à natureza e à grande heroína Iracema, quanto as implícitas, como ocorre na descrição do estrangeiro, Martim.

O outro aspecto, presente na argumentação desenvolvida por Cavalcanti Proença, acima transcrita, é a utilização da terceira pessoa como referência, pelo próprio enunciador, a si próprio, o que conferiria, segundo ele, um tom pueril e, portanto, de ingenuidade e de primeiridade à fala do indígena.

- Tu me deixas? perguntou Martim,

- As mais belas mulheres da grande taba contigo ficam.
- Para elas a filha de Araquém não devia ter conduzido o hóspede à cabana do Pajé.
- Estrangeiro, Iracema não pode ser tua serva. É ela que guarda o segredo da jurema e o mistério do sonho. Sua mão fabrica para o Pajé a bebida de Tupã. (ALENCAR, 1958, p. 242-3, v.III)

A utilização da terceira pessoa pela protagonista como referência a si mesma opõe-se à fala: “- Tu me deixas?”, proferida por Martim, na qual a presença do pronome oblíquo “me”, referente à primeira pessoa, exerce função de objeto direto. Logo, observa-se, inicialmente, uma oposição nos falares desses personagens que, refletindo suas origens, bárbara e civilizada, respectivamente, expressam suas identidades através da língua.

Contudo, quando a análise amplia-se para a outra fala de Martim: “-Para elas a filha de Araquém não deveria ter conduzido o hóspede à cabana do Pajé”, pode-se observar que, mesmo que momentaneamente, o estrangeiro branco comunica-se de forma análoga à de Iracema, o que fica evidente na utilização do objeto direto “o hóspede”, referente à terceira pessoa e sinonímia ao próprio locutor. Assim, pode-se concluir que há uma gradativa aproximação à convenção indianista por parte do português ao longo da narrativa.

Nesse fragmento ainda, pode-se notar a presença de uma nota explicativa para o substantivo “jurema”, ilustrando assim o outro tipo de nota, presente nesta obra:

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 do *hatchis*, de produzir sonhos tão vivos e intensos, que a pessoa sentia com delícias e como se fôsem 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. (p. 243)

Essa nota explicativa encerra algumas observações fundamentais ao projeto linguístico tão libertário e inovador, verificado em *Iracema*. Para isso, é importante lembrar que Alencar foi duramente julgado por inúmeros críticos, como Antônio Henrique Leal, Franklin Távora e Joaquim Nabuco, devido à profusão de termos indígenas, como o próprio Machado de Assis o fez e sobre a qual o próprio cearense tem consciência:

Depois de concluído o livro e quando o reli já apurado na estampa, conheci que me tinham escapado senões que se devem corrigir; noto algum excesso de comparações, repetições de certas imagens, desalinho no estilo dos últimos capítulos. Também me parece que devia conservar aos nomes das localidades sua atual versão, embora corrompida. Se a obra tiver a segunda edição será escoimada destes e outros defeitos, que lhe descubram os entendidos. (ALENCAR, 1958, p.308, v.III)

Contudo, uma falha, do ponto de vista de EDELWEISS (1979), invisível a todos esses pareceres críticos, foi a referente a um uso incorreto e inadequado do vocabulário indígena. O tupinólogo assinala que esses equívocos são justificados pelos embrionários estudos etnológicos do século XIX e as lacunas existentes entre o tupi, falado pelos indígenas, e aquele registrado pelos jesuítas.

Na nota acima transcrita, a etimologia do vocábulo “jurema” está correta, de acordo com esse estudioso, o que não se verifica em muitas outras. No romance, acerca dos étimos que compõem o substantivo próprio criado por Alencar, “Iracema”, por exemplo, lê-se: “Em guarani significa lábios de mel – de *ira*, mel e *tembe* – lábios. *Tembe* na composição altera-se em *ceme*, como na palavra *ceme iba*” (p. 237). Para Edelweiss, no entanto:

Bastaria esta definição de Alencar para evidenciar a extrema limitação dos seus conhecimentos de tupi, que ainda confunde com o guarani.  
Em primeiro lugar, *lábio (s)*, em tupi não é *tembe*, mas *tembé*.  
*Tembé* não significa simplesmente *beijo*, mas *beijo de gente*. [...]  
*Tembé* não se altera na composição em *seme*, como pensa José de Alencar [...].  
*Mel* em tupi é *eira* [...].  
*Lábios de mel* se traduz na língua-geral por *ira rembé*, mas nenhum índio tupi usaria um composto tão malsonante, em lugar do legítimo e eufônico *eirembé*. (EDELWEISS, 1979, p. 26-7)

Essa incorreção etimológica está presente na formação de diversos nomes próprios, cunhados por Alencar, como *Ceará*, presente no primeiro capítulo dessa obra e *Moacir*, no trigésimo. Sobre esse primeiro vocábulo e acerca das informações dadas sobre ele por Alencar, o tupinólogo assinalou:

Se a tradição afirma que *Ceará* significa “canto da jandaia” ela está redondamente enganada, como em tantos casos outros.  
[...]  
Como vemos Alencar não tinha a mínima idéia das regras de composição vocabular tupi e *Ceará* continua até hoje um problema a resolver. (Ibidem, p. 22, grifo do autor)

Assim, pode-se perceber que, de fato, era omissa em Alencar um conhecimento científico e sistemático da língua que tanto almejou reinventar poeticamente. Essas lacunas epistemológicas, entretanto, não representaram uma impossibilidade a esse intento, visto que, por mais que o autor cearense compreendesse como critério para uma literatura genuinamente nacional o conhecimento da língua indígena, identificando-a como fonte de estilo e de imagens poéticas, sua compreensão desse idioma solidificou-se através de uma manipulação do mesmo, através de critérios puramente estéticos e para os quais não se mostravam essenciais esses conhecimentos ausentes. Como complementação a isso, Machado de Assis comentou:

Um poeta não é nacional só porque insere nos seus versos muitos nomes de flôres ou aves do país, o que pode dar uma nacionalidade de vocabulário e nada mais. Aprecia-se a côr local, mas é preciso que a imaginação lhe dê os seus toques, e que êstes sejam naturais, não de acarrêto. (ASSIS, 1962, p. 807, v.III)

Assim, pode-se pressupor que, mesmo que Alencar possuísse largo conhecimento sistêmico da língua indígena, essas informações estariam subjugadas a seu projeto libertário de invenção, o que, certamente, reencena a vitalidade que essa característica assume no seio de seu projeto estético. Sobre isso e, mais especificamente, sobre a etimologia do nome da heroína, FRANCHETTI (2007) afirmou:

Já houve quem contestasse seriamente essa etimologia, afirmando que, se o nome de Iracema tivesse esse sentido, deveria soar como “Eirembé”. Ora, Alencar produz a etimologia de Iracema – talvez mesmo para criar o anagrama famoso – a partir do nome histórico do chefe tabajara Mel-Redondo (Irapuã). Com isso, além do ganho erótico de nomear a heroína com uma metáfora do beijo e da voz, faz Iracema/Irapuã um par de opostos no que diz respeito à relação com o colonizador. Irapuã, que deseja Iracema, é inimigo de Martim, que também deseja Iracema e é por ela desejado. (FRANCHETTI, 2007, p. 80)

Num retorno à análise das notas cujo objetivo maior é dissecar as palavras, a partir de uma perspectiva etimológica, pode-se observar que, diante de uma variedade expressiva, elas apresentam diferentes destinos, ao longo do romance.

Um primeiro tipo seria aquela nota que apresenta como função a explicação de lugares ou acidentes geográficos. Para o trecho, presente no capítulo VI, “Era o tempo em que o doce aracati chega do mar e derrama a deliciosa frescura pelo árido

sertão. A planta respira; um suave arrepio eriça a verde coma da floresta”, (ALENCAR, 1958, p. 246, v. III), o autor acrescentou a nota acerca da palavra indígena *aracati*:

Significa êste nome bom tempo – de *ara* e *catu*. Os selvagens do sertão assim chamavam as brisas do mar que sopram regularmente ao cair da tarde e, correndo pelo vale do Jaguaribe, se derramam pelo interior e refrigeram da calma abrasadora do verão. Daí resultou chamar-se *Aracati* o lugar de onde vinha a monção. Ainda hoje no Icó o nome é conservado à brisa da tarde, que sopra do mar. (p. 246)

O vento como símbolo do amor e seus reflexos articula-se, diretamente, à nota explicativa acima transcrita, ou seja, apesar de haver uma especificação da brisa oriunda do mar, esse acontecimento climático é bastante expressivo no decorrer do romance e retoma, metonimicamente, a referência acerca do vocábulo *aracati*: “- Se a lembrança de Iracema estivesse n’alma do estrangeiro, ela não o deixaria partir. O vento não leva a areia da várzea, quando a areia bebe a água da chuva” (p. 244); “- A tua rêde, virgem dos tabajaras, será minha companheira no deserto; venha embora, o vento frio da noite, ela guardará para o estrangeiro o calor e o perfume do seio de Iracema” (p. 253); “Martim ficou mudo e triste, semelhante ao tronco d’árvore a que o vento arrancou o lindo cipó que o entrelaçava” (p. 272).

Pode-se observar, portanto, que, se inicialmente, a carga poética concentra-se na nota explicativa sobre os étimos constituintes do vocábulo tupi *aracati*, posteriormente ela se expande, configurando-se através dessa palavra sobre a qual se deflagram diversas metáforas.

No primeiro fragmento, por exemplo, nota-se um paralelismo entre as duas orações subordinadas, de forma que se torna possível perceber que há uma comparação entre a areia e a lembrança de Iracema, ambos os elementos que trazem densidade à água e à alma, o que inviabilizaria que eles se dissipassem. Nesse sentido, a simbologia do vento opõe-se àquela verificada na nota etimológica referente à *aracati*, uma vez que, nesse contexto, designa forças de oposição ao amor. Outro aspecto interessante é observar que esse enunciado é produzido pela própria heroína indígena que utiliza um linguajar altamente artístico, de forma que sua queixa de não ter seu amor enraizado no coração de Martim refigura-se.

Esse recurso também está presente no segundo exemplo, no qual a metáfora construída a partir da simbologia do vento é verificada na fala de Martim. Além disso,

pode-se constatar novamente a exploração de um sentido negativo a esse vocábulo, visto que há uma nítida oposição dos efeitos provocados pelo vento e aqueles provocados pela rede, simbologia das lembranças referentes à Iracema. Se o primeiro está associado ao frio e à noite, a rede, por sua vez, relaciona-se ao calor e perfume de sua amada.

Por fim, no último exemplo, observa-se uma vez mais a exploração do sentido negativo do substantivo “vento”, associado, novamente, a forças adversas ao amor. À primeira vista a imagem do vento que arranca o cipó da árvore reveste-se de uma carga dramática, ressignificando o movimento brusco e de violência que esse ímpeto opositivo exerce à delicadeza do sentimento amoroso.

Apesar de muito recorrente ao universo dos amantes protagonistas, Iracema e Martim, essa simbologia também é utilizada como reforço da amizade entre Poti e este último:

- A felicidade do mancebo é a espôsa e o amigo; a primeira dá alegria; o segundo dá fôrça; o guerreiro sem a espôsa é como a árvore sem fôlhas nem flôres: nunca ela verá o fruto; o guerreiro sem amigo é como a árvore solitária que o vento açouta no meio do campo: o fruto dela nunca amadurece. A felicidade do varão é a prole, que nasce dêle e faz seu orgulho; cada guerreiro que sai de suas veias é mais um galho que leva seu nome às nuvens, como a grimpa do cedro. Amado de Tupã é o guerreiro que tem uma espôsa, um amigo e muitos filhos; êle nada mais deseja senão a morte gloriosa. (ALENCAR, 1958, p. 285, v. III)

Numa análise de toda a obra romanesca, nas diversas referências metafóricas ao vento, é possível perceber com nitidez que há um aproveitamento ainda mais enfático da simbologia opositiva àquela verificada na etimologia de *aracati*, ou seja, uma utilização mais intensa de seu aspecto depreciativo. Mesmo sendo mais rarefeita, a simbologia positiva do vento pode ser verificada no fragmento: “Iracema gostava do Muritiapuá, onde o vento suspirava docemente; ali espalpava ela o vermelho côco, para fabricar a bebida refrigerante, adoçada com o mel da abelha e enchia dela a igaçaba destinada a estancar a sêde dos guerreiros durante a maior calma do dia” (p. 284).

Para finalizar a análise desse tipo de nota e sua repercussão no romance, através da cristalização da metáfora referente ao vento, é fundamental salientar que, ao final, da narrativa, o conceito de *aracati* é integralmente retomado, através da expressão “vento do mar”: “— Enterra o corpo de tua espôsa ao pé do coqueiro que

tu amavas. Quando o vento do mar soprar nas fôlhas, Iracema pensará que é tua voz que fala entre seus cabelos” (p. 302).

Uma variante desse processo está presente no capítulo XXII, no qual se lê: “Martim chamou Iracema e partiram ambos guiados pelo pitiguara para a serra do Maranguab, que se levantava no horizonte. Foram seguindo o curso do rio até onde nêle entrava o ribeiro de Pirapora” (p. 282). Nele, observa-se a utilização de um vocábulo indígena, para o qual Alencar acrescenta a seguinte nota: “Rio de Maranguape, notável pela frescura de suas águas e excelência dos banhos chamados de Pirapora, no lugar das cachoeiras. Provém o nome de *Pira* – peixe, *pore* – salto; salto de peixe” (p. 282).

Ainda no mesmo capítulo, porém no parágrafo seguinte, lê-se: “A cabana do velho guerreiro estava junto das formosas cascatas, onde salta o peixe no meio dos borbotões de espuma. As águas ali são frescas e macias como a brisa do mar que passa entre as palmas dos coqueiros nas horas da calma” (p. 282).

Observa-se, portanto, a partir dessas construções, uma nova função das notas em Iracema, sobre a qual FRANCHETTI (2007) disse:

Nesse caso, é a nota que prepara a construção da cena, pois é nela que se afirma a qualidade das águas e é da etimologia do nome que parece brotar a cascata. Ou seja, é na nota que se monta, a partir da etimologia, a cena que, quando lida na seqüência, aparece como uma extensa tradução do sentido da palavra indígena que nomeia o rio. (FRANCHETTI, 2007, p. 81)

Processo inverso também pode ocorrer, ou seja, há inserção de traduções de vocábulos indígenas sem que os mesmos apareçam no texto literário, sendo limitados, em suma, às anotações feitas em rodapé pelo autor. Essa técnica associada às demais comentadas traz à linguagem dessa obra um dinamismo maior e uma grande poeticidade.

- Então, bem-vindo seja o guerreiro Caubi na cabana de seu irmão, respondeu a espôsa, abraçando-o.  
 - O nascido de teu seio dorme nesta rêde; os olhos de Caubi gostariam de vê-lo.  
 Iracema abriu a franja de penas e mostrou o lindo semblante da criança. Caubi, depois que o contemplou por muito tempo, entre risos, disse:  
 - Êle chupou tua alma. (ALENCAR, 1958, p. 298, v.III)

Para a última asserção, Alencar acrescenta a interessante nota: “Criança em tupi é *pitanga*, de *piter* – chupar, e *anga* – alma; chupa alma. Seria porque as

crianças atraem e deleitam aos que as vêem? ou porque absorvem uma porção d'alma dos pais? Caubi fala nesse último sentido” (p. 298).

Intrigante observar que o comentário feito pelo autor, sobre a etimologia e a tradução indígenas para o substantivo “criança,” é completamente desnecessário, visto que a compreensão desse momento da narrativa não carecia dessa informação, diferentemente de muitos outros casos, em que a abundância de termos indígenas no enredo exige notas explicativas acerca deles.

Além disso, a reflexão que Alencar acrescenta a esse dado linguístico também se mostra acessória, uma vez que o contexto no qual a metáfora “chupou tua alma” está inserida aponta que essa expressão está, obviamente, relacionada ao desgaste físico e emocional no qual se encontrava a heroína, não apenas pelo nascimento de seu filho, mas também pelo afastamento de Martim.

Isso corrobora o projeto linguístico e literário de Alencar de transformar a obra *Iracema* num grande experimento de entrelaçamento da linguagem indígena ao discurso romanesco e romântico, como aspecto fortificador da poeticidade. Contudo, para corroborar esse projeto literário, em alguns momentos, como diversos críticos e o próprio escritor reconheceram, há um excesso de imagens e um excesso, também, de informações.

Outro fragmento que permite a visualização de um romancista preocupado em cercear a compreensão do leitor é o referente à seguinte nota: “Batuieté chama assim o guerreiro branco, ao passo que trata o neto por narceja; êle profetiza nesse paralelo a destruição de sua raça pela raça branca” (p. 283).

Pode-se observar novamente a utilização dessa nota com o objetivo de revelar ao leitor, caso ele não tenha alcançado tal leitura, sentidos apreendidos pela cena em que o velho guerreiro Batuieté contempla os personagens Martim e Poti. O tom profético que assumem as metáforas do gavião branco e da narceja, utilizadas por ele para se referir, respectivamente, a Martim e a seu amigo é desnudado por Alencar, confirmando, assim, sua nítida preocupação em traçar o caminho de leitura que deveria ser trilhado pelo leitor ideal dessa obra.

A linguagem poética dessa lenda, concretizada a partir da adoção e reinvenção de termos indígenas, permitiu que FRANCHETTI (2007) concluísse:

Assumindo que na língua tupi todas as palavras eram analisáveis, que a análise delas mostraria que o seu sentido estava colado às coisas concretas do mundo, e ainda que nem sempre os termos originais eram facilmente

identificáveis no processo aglutinativo, Alencar constrói a utopia de uma língua inteiramente motivada, concreta, na qual os termos abstratos eram sempre metáforas à espera de decifração. Constrói a utopia de uma língua adâmica, portanto, frente à qual mais vale a capacidade poética de interpretação do sentido do que os documentos lingüísticos existentes. (FRANCHETTI, 2007, p. 83)

Como o objetivo desse trabalho é perscrutar de que maneira as inovações referentes aos conceitos de nacionalismo e indianismo assumiram inovações também na forma, pode-se, certamente, observar que a poética da etimologia, termo cunhado por Paulo Franchetti em seu brilhante ensaio “O indianismo romântico revisitado: *Iracema* ou a poética da etimologia,” atesta o quanto o conceito do escritor cearense do que seria uma obra genuinamente brasileira norteou sua busca por uma forma singular que associasse com perfeição a beleza da poesia ao falar bárbaro dos indígenas.

Exatamente por isso, não haveria um modo mais adequado de concluir a análise aqui pretendida do que não se utilizar das palavras finais desse estudioso da literatura, no artigo acima discriminado:

[...] o próprio indianismo de Alencar começa a ser objeto de releitura, com nova hierarquia dos seus fatores constitutivos, vindo para primeiro plano, tanto em importância quanto em novidade inventiva, a aposta radical do autor na construção de uma espécie de evocação da linguagem adâmica, cuja extinção e absorção pela língua européia, com a perda do paraíso indígena situado nas encostas das montanhas do interior brasileiro, parece condição necessária para a construção da civilização mestiça ao longo do litoral, onde a guerra e os vários interesses europeus passam a não só a dominar a denominação dos lugares, mas também a impor um novo tempo e um novo ritmo para a vida e para a morte, bem como o esquecimento do momento genésico, cuja memória *Iracema* e os dois outros livros indianistas de Alencar buscam reinventar. (FRANCHETTI, 2007, p. 86)

## CONCLUSÃO

O romance *Iracema*: uma lenda do Ceará é, em certa medida, um desdobramento das críticas empreendidas por José de Alencar ao poema épico *A Confederação dos Tamoios*, de Gonçalves de Magalhães. A análise das cartas, através das quais o autor cearense imprimiu seu parecer literário acerca desse poema, permitiu comprovar o esforço descomunal para que as lacunas, verificadas por ele, fossem preenchidas em seu segundo romance indianista, como ele próprio atesta no texto “Carta ao Dr. Jaguaribe”:

Cometi a imprudência quando escrevia algumas cartas sôbre *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”. (ALENCAR, 1958, p. 305, v. III)

Entre as análises críticas mais profícuas empreendidas por Alencar, ressaltam-se a configuração da indígena e o seu relacionamento com o espaço natural circundante, assim como os aspectos formais, sustentação para argumentação de que a epopeia já se mostrava desgastada, o que comprovaria a necessidade de uma busca por algo inovador e transformador.

A partir dessas abordagens, foi possível verificar que, por mais que tenham sido muitas as oposições literárias à obra *Iracema*, esse romance alencariano explicita uma consciência artística e técnica por parte de seu autor.

Assim, os debates travados em torno das obras publicadas, como ocorreu com o poema épico de Magalhães e os romances indianistas de José de Alencar, representaram um rico espaço para um aprimoramento literário dos intelectuais brasileiros e, sobretudo, um fortalecimento dos paradigmas românticos: o indianismo e o nacionalismo. Se, *a priori*, portanto, havia uma predefinição do que deveria ser o conteúdo dessas obras românticas, o modo como isso ocorreria, assim como as técnicas que deveriam ser buscadas, representaram o viés sobre o qual se estruturou essa estética, assim como o contexto de surgimento do romance *Iracema*.

Independentemente da teoria da bondade do homem primitivo de Rousseau e mesmo das raízes nacionais da temática indianista, o indianismo que surge com o romantismo do Brasil é uma manifestação profundamente

nacionalista. É certo que podemos colocá-lo em correspondência com o medievalismo europeu, conforme veremos em conclusão. (CASTELLO, 1953, p.27)

Para José de Alencar, um verdadeiro herói nacional indígena deveria comunicar-se ininterruptamente com a natureza, sendo inclusive, em uma relação simbiótica a ela, uma extensão desse espaço. Se a análise do romance anterior, assim como do posterior, respectivamente *O Guarani* e *Ubirajara*, não indicou estar presente neles esse posicionamento, em *Iracema* não faltam exemplos de que a virgem indiana, em quem se centra a narrativa, é a perfeita corporificação de aves, plantas e astros, metonímias da natureza em suas mais diversas manifestações.

Nesse contexto, o capítulo 2 desta dissertação apresentou uma análise de exemplos retirados da obra, objetivando comprovar a representatividade de *Iracema* como simulacro da natureza, aspecto fundamental na investigação também da transgressão cometida por essa protagonista. O capítulo 1, nesse sentido, mesmo que de maneira generalista, visou comparar *Iracema* aos demais romances indianistas, com o objetivo de comprovar que, sob a perspectiva da configuração do indígena, assim como sua relação com a natureza, é esse segundo romance uma síntese perfeita das ambições literárias verificadas em outras obras indianistas de José de Alencar.

Outro aspecto abordado no capítulo 2 foi o referente à transgressão cometida por *Iracema*, fundamental à elevação da indígena ao patamar de personagem mítica, embora represente também o egresso da protagonista do mundo natural, simbolizado pelo afastamento de sua ave amiga. A correlação entre o processo de amalgamento da heroína ao espaço natural e as infrações cometidas é sintetizada por Maria Cecília de Moraes Pinto:

Em *Iracema*, a ruptura com os princípios da ordem estabelecida agrava-se pelo fato de estar a heroína condenada ao celibato religioso. O crime é muito maior: de um lado, há o branco inimigo e amado; de outro, o ato proibido para uma virgem de Tupã. *Iracema* desafia duas tradições: a profana e a sagrada. Seu erro não lhe traz, contudo, nenhum dilaceramento interno. Para ela, a realização afetiva é menos uma transgressão da lei do que um ato inevitável e irreversível, no qual compromete a alma. O sentimento amoroso vai defini-la e ela só existirá nesse plano. Daí, em sua descrição, o acúmulo de linhas sugestivas onde se concentram analogias. Misto de flora e fauna, *Iracema* como personagem delineada, não possui a nitidez de contornos [...]. (PINTO, 1995, p. 59)

Além do processo de transgressão em *Iracema* estruturar e justificar sua separação da natureza, ele é responsável também pela pluralidade da obra que se torna ainda mais genial quando se soma à sua leitura o caráter alegórico que o enredo possui. Torna-se, portanto, possível concluir que, se o indianismo e o ufanismo representaram, devido às transformações políticas vivenciadas pelo Brasil, no início do século XIX, as diretrizes extrínsecas pelas quais perpassaria uma literatura genuinamente nacional, coube ao projeto pessoal de Alencar modelar esses conceitos para que a predefinição não representasse um engessamento literário.

Se coube ao capítulo 2 comprovar a renovação temática verificada em *Iracema*, ao capítulo 3 coube uma verificação das estratégias formais que conferem a essa obra um caráter tão renovador, capaz inclusive de projetá-la para além da estética romântica. Esta parte do trabalho dedicou-se a analisar tanto o posicionamento do narrador em relação à trama e aos personagens, quanto a presença e a função das notas explicativas na construção da “poética da etimologia”.

Em relação ao narrador, pode-se concluir que seu comportamento em *Iracema* não é uniforme. O tempo, por exemplo, ora é apreendido através de uma perspectiva indígena, ora é quantificado por uma mentalidade moderna e civilizada. De forma diferenciada, à natureza é imposta uma distância para que a mesma pudesse ser descrita com deslumbramento, mesmo que o próprio Alencar tenha afirmado:

Quem sabe! Talvez isto seja necessário. O Brasil em tôda a sua beleza natural, ofusca o pensamento do homem como a luz forte, que deslumbra a vista e cega; é preciso que essa luz perca um pouco de sua intensidade para que olhos humanos possam se habituar a ela. (ALENCAR, 1960, p. 865, v. IV)

Já em relação às notas explicativas, com tanto esmero produzidas e espalhadas por Alencar ao longo do romance *Iracema*, pode-se notar, em primeira instância, que as mesmas representam o grande esforço do autor em contemplar em sua produção aquilo que ele julgou estar ausente na obra épica de Magalhães. Em diversos trechos das cartas críticas, José de Alencar explicitou a incoerência de se impor às personagens indígenas um falar civilizado. Exatamente por isso, ele propõe que aquele que objetivasse alcançar a beleza da língua indígena deveria esquecer-se de seu linguajar bárbaro, para apreender a singeleza do falar nativo.

Ao propor, através dessas notas, uma recriação poética do tupi, Alencar está também propondo uma associação perfeita entre a beleza da poesia e o falar primitivo dos indígenas, ou seja, através do seu anseio em capturar artisticamente a língua do outro, mudanças à forma romanesca foram impostas. A maleabilidade do gênero romance, em conjunto à genialidade daquele que, nas palavras de Machado de Assis, seria consagrado pelo tempo, conferiram à *Iracema* o patamar de obra revolucionária.

O extrínseco, previsível, porém, não limitador, através dos conceitos do indianismo e do ufanismo, nas letras alencarianas foi o combustível para a busca de uma nova forma, digna de representar os primitivos brasileiros: o “poema em prosa” representativo dos dilaceramentos e glórias da raça indígena.

## REFERÊNCIAS

- ABREU, Mirhiane Mendes de. O papel da crítica na fixação do indianismo: o caso José de Alencar. In: OLIVEIRA, Paulo Motta (Org.). *Figurações do Oitocentos*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008.
- ALENCAR, José de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1959. v.1
- \_\_\_\_\_. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958. v.2 e 3.
- \_\_\_\_\_. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1960. v. 4.
- ARARIPE, Jr. Tristão de Alencar. *Obra Crítica*. Rio de Janeiro, MEC, 1963.
- ASSIS, Machado de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1959. v. 1.
- \_\_\_\_\_. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1962. v. 2 e 3.
- BAREL, Ana Beatriz Demarchi. *Um romantismo a oeste: modelo francês, identidade nacional*. 1. ed. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2002.
- BAKHTIN, Mikhail. Epos e romance. In: *Questões de literatura e de estética. A teoria do romance*. São Paulo: Hucitec, 2010.
- BÍBLIA, Português. A Bíblia Sagrada: Antigo e Novo Testamento. Tradução de João Ferreira de Almeida. Edição rev. e atualizada no Brasil. Brasília: Sociedade Bíblia do Brasil, 1969.
- BOECHAT, Maria Cecília. *Paraísos artificiais: o romantismo de José de Alencar e sua recepção crítica*. Belo Horizonte: Ed. UFMG; Pós-Lit, 2003.
- BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992
- CAMPOS, Haroldo de. *Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- \_\_\_\_\_. *Iracema: uma arqueografia de vanguarda*. In: *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Irecê e Iracema do verismo etnográfico à magia verbal*. In: TAUNAY, Visconde de. *Irecê a Guaná*. Sérgio Medeiros (Org.). São Paulo: Iluminuras, 2000, p.145-172.
- CANDIDO, Antonio. *A personagem de ficção*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- \_\_\_\_\_. *Formação da literatura brasileira*. 4. ed. São Paulo: Martins, 1971. v. 1 e 2.
- CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*. São Paulo: Leya, 2011. v. 2, p. 1273-1276.

CASTELLO, José Aderaldo. *As manifestações literárias da Era colonial (1500-1808/1836)*. 3. ed. São Paulo, Cultrix, 1967. v. 1.

\_\_\_\_\_. *A Polêmica sobre "A Confederação dos tamoios"*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, USP, 1953.

CORDEIRO, Rogério; WERKEMA, Andréa S.; SOARES, Claudia C.; AMARAL, Sérgio A. P. do (Org.). *A crítica literária brasileira em perspectiva*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2013.

COUTINHO, Afrânio (Org.). *A Polêmica Alencar-Nabuco*, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro; Brasília, Editora UnB, 1978.

DRIVER, David Miller. *The indian in brazilian literature*. New York, Hispanic Institute, 1942.

EDELWEISS, Frederico G. *José de Alencar, o tupinista segundo as notas ao romance "Iracema"*. Bahia: Universidade Federal da Bahia, 1979.

FRANCHETTI, Paulo. *Gonçalves de Magalhães e o romantismo no Brasil*. *Revista de Letras*, São Paulo, 46, 113-30, jul/dez: 2006.

\_\_\_\_\_. *Estudos de Literatura Brasileira e Portuguesa*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

FREYRE, Gilberto. *Reinterpretando José de Alencar*. Brasília: Ministério da Educação e Cultura, 1955. Cadernos de Cultura.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. *A confederação dos Tamoios*. Edição fac-similar seguida polêmica sobre o poema. Org. Maria Eunice Moreira e Luís Bueno. Curitiba: Ed. UFPR, 2007.

\_\_\_\_\_. *Suspiros poéticos e saudades*. In: \_\_\_\_\_ *Obras Completas*: Rio de Janeiro: MEC, 1939.v.2.

MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de ET AL. *Nitheroy - Revista Brasiliense, Sciencias, Lettras e Artes*. Edição original. Paris: Dauvin et Fontaine Libraires, 1836. 2 v.

MARCO, Valéria de. *A perda das ilusões: o romance histórico de Jose de Alencar*. CAMPINAS: UNICAMP, 1993.

MARTINS, Eduardo Vieira. *A fonte subterrânea: José de Alencar e a retórica oitocentista*. Londrina: Eduel, 2005.

MEDEIROS, Sérgio. As vozes do Visconde de Taunay. In: TAUNAY, Visconde de. *Irecê a Guaná*. Org. Sérgio Medeiros. São Paulo: Iluminuras, 2000. p.109-131.

\_\_\_\_\_. Prefácio para esta edição. In: TAUNAY, Visconde de. *Memórias*. Org. Sérgio Medeiros. São Paulo: Iluminuras, 2005. p.11-18.

MEYER, A. *A Chave e a Máscara*, Rio de Janeiro, O Cruzeiro, 1964, p.154.

MORAES PINTO, Maria Cecília de. *A Vida Selvagem: paralelo entre Chateaubriand e Alencar*. São Paulo: Annablume, 1995.

NABUCO, Joaquim. *A polêmica Alencar-Nabuco*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978.

ORTIZ, Renato. *O Guarani: um mito de fundação da brasilidade*. In: Ciência e cultura, nº 40, março 1988.

PESAVENTO, Sandra Jatthy. Contribuição da história e da literatura para a construção do cidadão: a abordagem da identidade nacional. In: LEENHARDT e J. PESAVENTO, S.J. (orgs.). *Discurso histórico e narrativa literária*. Campinas: UNICAMP, 1998, p.17-38.

PINASSI, Maria Orlanda. *Três devotos, uma fé, nenhum milagre: um estudo da revista Niterói, 1836*. Tese de doutorado IFCH/Unicamp. Campinas, 1996, 204 p.

PROENÇA. Cavalcanti M. Edição crítica de *Iracema*. São Paulo, EdUSP, 1979. 2ªed.

RIBEIRO, Luis Filipe. *Mulheres de papel: Um estudo do imaginário em José de Alencar e Machado de Assis*. EdUFF, Niterói, 1996.

SÁ, Lúcia. Índia Romântica. Brancos Realistas. In: TAUNAY, Visconde de. *Irecê a Guaná*. Org. Sérgio Medeiros. São Paulo: Iluminuras, 2000. p.133-143.

SANTIAGO, Silviano. Iracema: O coração indômito de Pindorama. In: RIBEIRO, Luis Filipe. *Mulheres de Papel: Um estudo do imaginário em José de Alencar e Machado de Assis*. Niterói: EDUFF. 1996.

\_\_\_\_\_. Edição crítica de *Iracema*. Ed. Francisco Alves, 1975.

\_\_\_\_\_. Uma literatura nos trópicos. Rio de Janeiro, Rocco, 2000. 2ª ed.

SCHILLER, Friedrich. *Poesia ingênua e sentimental*. São Paulo: Editora Iluminuras LTDA, 1991.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

SILVEIRA, Cássio. *Iracema e a graciosa ará: As metáforas e comparações entre personagens e natureza em "Iracema."* 2009. 190f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

TAUNAY, Visconde de. *Irecê a Guaná*. São Paulo: Iluminuras, 2000.

\_\_\_\_\_. *Memórias*. Org. Sérgio Medeiros. São Paulo: Iluminuras, 2005.

TÁVORA, Franklin. *Cartas a Cincinato: estudos críticos por Semprônio*. Org. Eduardo Vieira Martins. Campinas: Ed. da Unicamp, 2011.

WATT, Ian. *A ascensão do romance*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.

WERKEMA, Andréa Sirihal. *Macário, ou do drama romântico em Álvares de Azevedo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

ZIMMER, Norma. *Marcas francesas na obra de visconde de Taunay*. Tese de doutorado. São Paulo: FFLCH-USP, 1992, 18.