

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
DEPARTAMENTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO EM LITERATURA COMPARADA

IRACEMA:
A ALEGORIA DA MÃE GENTI(O)L

EUGÊNIA TAVARES MARTINS

NATAL – RN

2007

EUGÊNIA TAVARES MARTINS

**IRACEMA:
A ALEGORIA DA MÃE GENTI(O)L**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, para obtenção do título de MESTRE EM LETRAS.

Autora: **Eugênia Tavares Martins**

Orientadora: **Professora Doutora Joselita Bezerra da Silva Lino**

NATAL – RN

2007

Catálogo da Publicação na Fonte. Universidade Federal do Rio Grande do Norte.
Biblioteca Setorial Especializada do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes (CCHLA).

Martins, Eugênia Tavares.

Iracema : a alegoria da mãe genti(o)l / Eugênia Tavares Martins. – Natal,
RN, 2006.

216 f.

Orientadora: Profª Drª Joselita Bezerra da Silva Lino.

Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande
do Norte. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem. Área de Concentração: Literatura Comparada.

1. Romance brasileiro – Dissertação. 2. Romance nacional – Dissertação.
3. Colonização – Dissertação. 4. Identidade – Dissertação. 5. Alegoria – Dissertação. 6. Literatura comparada – Dissertação. I. Lino, Joselita Bezerra da Silva. II. Universidade Federal do Rio Grande do Norte. III. Título.

RN/BSE-CCHLA

CDU 821.134.3(81)-31

À Professora Joselita Lino, pelo incansável estímulo de mestra e amiga.

Para

*Maria Valdiza, minha mãe e amiga de todas as horas.
Jorge Luís, meu filho.*

Dedico

Agradeço

*A Deus
a fé e a perseverança em todos os momentos.*

À compreensão e ao apoio dos professores e da administração do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem.

*À Professora Vera Moraes e ao Professor Humberto Hermenegildo
o olhar crítico, o incentivo e as oportunas sugestões.*

Ao profissionalismo e à paciência de Elisabete.

SUMÁRIO

RESUMO	06
INTRODUÇÃO: Como e por que ler José de Alencar	09
PARTE I	
1. A CONSTRUÇÃO DA HEROÍNA ROMÂNTICA	
1.1. Quando o contar é criação... ..	25
1.1.1. Classificação do romance	49
1.1.2. Narrador	55
1.1.3. Tempo	59
1.1.4. Espaço-trama	61
1.1.5. Seres reais X Seres ficcionais	70
PARTE II	
2. A PÁTRIA-MÃE, AMADA E GENTI(O)L	
2.1. E vão surgindo sentidos... ..	86
2.2. Nas entranhas da terra... ..	106
2.3. Entre a luz e a sombra	111
2.4. Sortilégio dos deuses	115
2.5. Jardim de delícias	129
2.6. Chamardente	139
2.7. Águas valorosas	148
2.8. Pra lá... e pra cá... ..	163
3. UMA APRECIÇÃO ALEGÓRICA DE IRACEMA	169
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	186
5. BIBLIOGRAFIA	
5.1. Bibliografia de José de Alencar	203
5.2. Bibliografia sobre José de Alencar	204
5.3. Bibliografia Geral	210

RESUMO

A abordagem da visão da literatura nacional dentro do contexto cultural brasileiro da segunda metade do século XIX e do posicionamento crítico de José de Alencar fez, de sua produção romanesca, especialmente a indianista, representada aqui por sua obra **Iracema**, um símbolo do conjunto de intenções nacionalistas que invadiu a alma e o coração de todo o povo, no que diz respeito ao sentimento de “brasilidade”, condizente com a estética romântica da qual faz parte seu autor. Seu posicionamento, quer seja crítico ou artístico, faz de Alencar o maior polemista em defesa da liberdade cultural e literária do Brasil, enquanto alguém bem consciente de sua função social, e por que não dizer, crítica, identificando a metalinguagem como um diferencial fomentador de uma teorização de poética na defesa de sua ficção, abrindo caminho, assim, para a pesquisa da poética explícita na sua produção artística. A referida análise buscará, a partir de uma análise estrutural das partes formais que o compõem esteticamente, como também de uma compreensão temática dos ditos e interditos utilizados pelo narrador alencariano na composição de seu discurso, identificar **Iracema** enquanto um romance que disputa o título de obra fundacional do Brasil. Para isso se faz necessário empreender uma abordagem do como e do quanto os elementos da Natureza, num romance romântico que tem a Natureza enquanto uma de suas temáticas mais significativas, podem constituir e interferir na percepção e construção de um personagem, que é todo Natureza, e no meio natural em que ele vive; até mesmo ser, por causa disso, o elemento mais representativo dessa nação que se deseja criar, trazendo para o cenário cultural brasileiro do século XIX uma versão de instituição baseada no revigoramento da memória da cultura selvagem. Faz-se lícito também animar forças da natureza e da terra-paisagem que poderiam ser tidas, apenas, como exóticas, mas que na obra em questão funcionam como protagonistas, mesmo fantasmas, de um pacto social e político que, mesmo quando rompe, recusa-se em deixar romper, mergulhando no espaço romanesco da magnitude das águas ou na frieza tumular da terra. Tomar-se-á, também, como ponto de estudo, a análise da fusão da experiência histórica com a experiência ficcional, observando o imbricamento de um discurso no outro, como também as fronteiras que se estabelecem a partir dessa tentativa; tomando o erotismo e a alegoria como pontos de convergência na obra em questão. Por meio da verificação de uma relação que se constrói a partir da solidão, da memória e do esquecimento em que acabam por mergulhar todos os seus personagens, que são, por vezes, tragados em algum dilúvio bíblico da purificação, dentro de um projeto audacioso de invenção de uma nação, que se quer de identidade cultural, e também política, mas que termina

condenado ao silêncio, não gozando de liberdade em relação ao espaço a que pertence e, no entanto representa, só cabendo a eles regressarem para dentro da terra-mãe, ou se submeterem a um ritual de profunda aculturação, verificar-se-á, através desse discurso historicamente construído, o ideário de uma nação que se almejava projetar. O conflito de Iracema, personagem protagonista de sua obra homônima, a negação e a perda de si mesma, de tudo aquilo que poderia representar a sua identidade social e cultural, e, conseqüentemente, a morte e a vida dessa mãe genti(o)l, simbolizam a vida e a arte de um povo que, passando pelos embates da colonização, através de seus artistas rebeldes e românticos da Independência, que ilustraram, em grande síntese, a visão através da qual o homem do Novo Mundo foi vislumbrado, rabiscou a imagem da americanidade pelo discurso da História.

INTRODUÇÃO

Como e por que ler José de Alencar

José Martiniano de Alencar (1829-1877), ainda em vida, já era aclamado e venerado como “... o patriarca da literatura brasileira” (Coutinho in Alencar, 1965, p. 11). Apesar do descaso de alguns críticos, que insistiam em ignorá-lo, ele alcançou a singular distinção de ter sido realmente lido por seus contemporâneos, mesmo nos mais remotos pontos do país, e de ter recebido pela venda de seus livros:

O que vale é que Alencar, ainda em vida, conheceu o favor da popularidade. Seus livros tiveram penetração, foram vendidos, sem serem desvirtuados pelo propósito meramente comercial, que nunca teve o seu autor. E a penetração alcançou o interior, até o remoto Estado de Alagoas, que parece muito ter honrado a nordestinidade do Escritor (Freixeiro, 1977, p. 35).

Por ocasião de sua morte, entre tantos elogios públicos, o Diário Oficial chamou-o de “apóstolo” da literatura brasileira, e reconheceu o fato de ele haver experimentado eloqüentemente o que a combinação do amor pela literatura e o amor pelo país poderia propiciar:

Pelo que deixou, podemos avaliar o que nos daria ainda se a morte se não apressasse em colhê-lo, para o transmitir à imortalidade. A lista de suas obras compostas no período de vinte anos, orça por cerca de cinqüenta volumes. Desde *Cinco Minutos* até *Encarnação*, que longa série de livros! Foi um benemérito da pátria; e assim como ele a soube amar e honrar, ela o saberá chorar e glorificá-lo. ... Apóstolo... Vitorioso combatente, o primeiro literato brasileiro... deu provas eloqüentes de quanto podem a inteligência cultivada, o amor às letras e o patriotismo que abrasava o seu nobre coração (Miscelânea, Rio de Janeiro: 1877 apud Freixeiro, 1977, p. 37).

Ainda hoje, Alencar continua sendo tão notável quanto o era naquela época; tanto que Afrânio Coutinho repete os entusiastas anteriores ao reafirmá-lo como o “patriarca” tanto da literatura nacional quanto da identidade cultural híbrida do Brasil:

Alencar não é só o patriarca da literatura brasileira, iniciador de nosso romance moderno, sem o qual Machado de Assis não teria chegado à perfeição que logrou, o grande crítico a quem devemos notável código de valores ainda hoje válidos, o teorizador insuperável do caráter brasileiro de nossa literatura. É também um exemplo, um modelo para todos nós que procuramos fazer literatura neste país. É o mestre, o guia, a consciência (Coutinho in Freixeiro, 1977, p. XIX).

Afrânio Coutinho (1973, p. 30), em seu artigo *A literatura como fator da nacionalização brasileira*, assevera ainda que “Alencar escreveu para o futuro, vendo corretamente que a civilização brasileira é mestiça, nem branca, nem negra, nem indígena, mas mestiça, ‘brasileira’, algo novo com características particulares”.

Vê-se então que títulos como os de “pai do romance brasileiro” e “criador de um estilo de prosa distinto” foram tantas vezes usados para se referir a Alencar que eles se tornaram lugar comum no estudo de suas obras.

Silviano Santiago (1982, pp. 89-115), por sua vez, afirma que Alencar não era um espelho da sociedade, mas sim uma luz, cujo brilho irradiado uniformemente, a partir do centro da elite, produziu o efeito unificador chamado “nacionalidade”. Uma luz que iluminou os diferentes constituintes na criação de um efeito realmente brasileiro, abraçando, em seus romances e em suas reflexões, as sugestões acerca da autonomia cultural brasileira.

A diversidade de sua criação artística, por meio de tantos romances publicados, e de tantos outros deixados em diversos estágios de produção, além das inúmeras peças teatrais escritas, certamente ofereceram a seu público ainda mais razão de admiração quando de sua explicação, no prefácio de **Sonhos D’Ouro** (1872), intitulado *Bênção Paterna*, de que essa vasta produção refletia o seu projeto de retratar o país inteiro desde o início de sua colonização, atravessando o período colonial e chegando até o presente (Alencar, 1965, pp. 491-498).

Nesse aspecto, a produção artística alencariana simbolizava todo esse desejo identitário, principalmente o nacionalismo, que parecia vir, às vezes, em exageradas doses, tanto que transparecem em suas obras, de início, espontaneamente, e, por fim, premeditadamente, como ele mesmo afirmou no referido prefácio, no qual, utilizando-se do pseudônimo de “Sênio”, confessou a sua tentativa de fazer um grande painel do Brasil, cobrindo-o por inteiro: o Norte, o Sul, o litoral e o sertão, o presente, o passado, o urbano e o rural; inclusive a tentativa de estabelecer uma linguagem realmente brasileira (Alencar, 1965, pp. 491-498).

O projeto não existe aprioristicamente. Ele vai se forjando através das vivências existenciais e sociais do escritor; perseguindo-o, pacientemente, durante toda a sua vida, e, muitas vezes, de forma contraditória; talvez por esse motivo até mais sedutor.

Por isso que seus romances incluem desde exemplos regionalistas a urbanos, passados no Brasil contemporâneo, bem como os encontros “históricos” entre brancos e índios, passados no Brasil colonial.

E, através de uma natureza genuinamente brasileira, Alencar focaliza a pátria enquanto um espaço inculto, ainda pouco transformado pela mão do homem: a floresta quase intocada, o pampa a se perder de vista e o sertão misterioso. E isso José de Alencar soube tão bem realizar, pois as tramas de seus romances imortais se passam, justamente, em “Terras imensas e recém-desbravadas, fronteiras de civilização, onde os campos cultivados formam pequenas manchas na vastidão deserta” (Martins, 2005, p. 235), nas quais “... a vida é um desafio constante, obrigando os seres que nelas habitam – sejam homens, animais ou plantas – a serem tão fortes quanto o ambiente em que se encontram” (Martins, 2005, p. 235).

A obra alencariana é tão intensamente rica e variada que denota uma coleção de livros de fundação heterogêneos demais para serem avaliados em conjunto. Através de cada um de seus romances, Alencar traça um caminho que demonstre a sua atuação na solidificação do projeto nacionalista que defende e lhe permita apresentar seu pensamento crítico-literário, ou seja, vislumbrar a defesa de uma ideologia libertadora enquanto de identificação nacional. Daí a necessidade pontual de se selecionar e dar preferência a certos livros em detrimento de outros. No caso em questão, a escolha se deu entre dois de seus romances indianistas, **O Guarani** (1857) e **Iracema** (1865), por que não dizer romances históricos de cruzamento, sobre os amores entre índios e brancos (Sodré, 2002, pp. 272-294); nesse embate prevaleceu **Iracema**, que disputa aqui o título de romance nacional do Brasil.

E, de uma forma geral, o público de Alencar procedeu sempre, pelas mais diversas razões, dessa forma, escolhendo um em detrimento do outro, talvez por se tratarem de romances que foram praticamente sacralizados pelos mais diversos meios: as freqüentes reedições, a adoção em

currículos escolares, a ópera de Carlos Gomes, diversas adaptações para o cinema e incontáveis brasileiros batizados com os nomes dos índios artificiais de Alencar.

Essa repetição, quiçá, deve ter muito mais a ver com uma necessidade de se tentar consolidar uma brasilidade baseada no amor inter-racial do que com o encanto literário desses dois romances. No entanto eles são, do ponto de vista literário, realmente encantadores e, apesar de “... toda a falsidade pouco convincente do seu indigenismo romântico, o fato é que o povo não os acha falsos, ama-os e os aceita como perfeitos” (Queiroz in Alencar, 1965, pp. 251-253).

Mas o projeto grandioso de escrever uma nação, proposto por Alencar, não pode ser assim tão reduzido na memória do país, dando-se destaque apenas a esses dois romances. O crítico norte americano Samuel Putnam, citado por Sommer (2004, p. 171), justamente pela necessidade de, no exterior, se herdar um Alencar limitado e, conseqüentemente, mais fácil de se lidar, assim o apresenta: “Ninguém pode negar que o autor de *Iracema* e *O Guarani* teve sucesso ao conseguir um tipo de grandeza bastante verdadeira: um tipo de imortalidade impessoal nos corações de seus compatriotas”. E acrescenta ainda: “Ele era o ídolo deles. Eles riam, choravam e tremiam junto com seus heróis e heroínas e davam aos filhos os seus nomes” (Putnam apud Sommer, 2004, pp.171-172).

A produção artística alencariana se confundia, assim, com a própria história do povo que a consumia, funcionando como uma espécie de memória coletiva. E a essa confusão, se é que é possível denominá-la assim, é justamente o que Gilberto Freire apud Freixieiro (1977, p. 60) celebrava em Alencar: a sua tentativa, de maneira bem-sucedida, de fazer do passado ameríndio uma fundação para o futuro do Brasil.

Isso era exatamente o que os brasileiros desejavam na época de Alencar. E o que, aparentemente, continuam desejando: o uso de elementos indiscutivelmente locais para o momento fundacional da pátria brasileira. Ou seja, a preferência dada aos indígenas idealizados de José de Alencar parecia ser uma reação à política cultural de um país ávido por indícios de uma tradição autóctone legitimadora.

O elogio à bravura em tempos de guerra já se tornara anacrônico em tempos de “governo de reconciliação”. E nada parecia haver de especificamente brasileiro na luta entre índios

bons, aliados de brancos bons, contra índios maus ajudando a brancos maus. A sociedade brasileira era especial não por causa da resistência heróica, mas por causa da rendição romântica, e Alencar insistia na idéia de que o Brasil fora fundado quando brancos e índios caíram uns nos braços dos outros e tiveram filhos mestiços.

Justamente nesse ponto Alencar parece ter se equivocado. A poesia épica, com seus elementos indiscutivelmente maravilhosos e seu estilo grandioso, era simplesmente imprópria para um poema que talvez devesse ser a “verdade em versos”. Se bem que ele tentou fugir da epopéia. De nada adiantaria cadências homéricas, fadadas a parecerem insignificantes, em uma história indígena que deveria soar como um lamento melancólico.

Vê-se claramente que, ao se possuir alguma noção dessa história, torna-se mais perceptível o entendimento do quanto e do como os romances de Alencar se enquadram, surpreendentemente, no paradigma geral dos romances americanos. Tal noção também sugere como são realmente sutis suas histórias aparentemente simples. E como são sedutoras...

Mas a sedução cresce, até mesmo de maneira assustadora, quanto mais se aproxima, conhece e vislumbra suas diferentes facetas. Afinal, como bem afirmou o mestre Antonio Candido (1977, pp. 200-211), há mais na obra de José de Alencar do que aquilo que o seu público leitor consegue assimilar. Uma vez que sua multiplicidade intelectual denota alguém totalmente consciente de sua missão social, seus romances devem ser vistos e avaliados dentro dessas múltiplas atividades alimentadas por seu produtor, através do seu desejo de conhecer a realidade brasileira e, mais ainda, de atuar nela. Considerando-se a motivação alencariana que justifica o “nascimento” de cada um deles, deve-se perceber, como mola propulsora, um projeto político e cultural de construção de um país independente.

Seu caráter múltiplo não pode passar despercebido; contudo, por se tratar de um estudo crítico, necessário se faz um recorte, ou seja, a fixação em uma de suas facetas. Ao eleger o romance alencariano, leva-se em conta o fato de ser ele o eco mais durável de seu projeto, o melhor caminho para o estudo de suas contradições.

Assim, por meio do estudo que se pretende realizar tendo como corpus o romance **Iracema**, objetiva-se uma compreensão maior e melhor deste caráter sugestivo do texto literário, tão permeado de intangibilidades, resultado de toda uma literariedade selecionada e utilizada, a partir da análise comportamental de seus personagens, inseridos que estão no projeto nacionalista alencariano, e, mais especificamente, na figura de Iracema, que representa a imagem da mulher proposta pelo estilo literário ao qual seu autor pertence, ora tão idealizada, sendo mesmo intangível, ora tão palpável – tão carne – e ainda assim, intrigante, e sua postura perante a responsabilidade de ser a anunciadora de uma nova Nação, mesmo que a partir de seu próprio túmulo.

Ao se verificar a postura alencariana dentro do romance romântico, principalmente naquele que se propõe a mostrar a mulher divinizada, retirada do seu cotidiano, da sua humanidade comum e alçada às alturas de uma pureza arquetípica, conclui-se que as histórias de Alencar se constroem dentro da História, mas as imagens das suas mulheres são a-históricas. Tem-se, então, um mundo sem falhas e também sem histórias, com personagens femininas perfeitas, ou quase perfeitas, pois, mesmo quando quebram a harmonia pré-estabelecida, o fazem sempre por motivos nobres.

Não dá para dizer que Alencar deixa de ser um grande romancista por dar uma solução maniqueísta à construção de suas mulheres; ele apenas está situado em um contexto histórico cujas motivações ideológicas não o chocam nem o contrariam, até porque fazem parte do seu modo de ser e escrever. Iracema, por exemplo, parece absoluta e dominadora da situação, entretanto, curva-se à vontade de seu “esposo”, curva-se a ele pela mais nobre razão: o amor. É uma espécie de antropofagia amorosa permitida, visualizada por meio de uma cultura primitiva que se deixa devorar e, conscientemente, se anular, em nome de um equilíbrio necessário e estabelecido para quando se deseja formar uma nova nação.

O estudo da condição da mulher no romance brasileiro se reveste de importância inestimável, quer pela relação profunda do tema com as condições econômicas e sociais vivenciadas pelas personagens dos romances em questão, quer pela marca profunda do tema no imaginário coletivo. É inegável o fato de que Alencar destinou, à figura feminina, uma privilegiada função no que concerne à concretização de seu projeto identitário. Afinal, ela é a esposa e a mãe, é ela a responsável pela harmonia e unificação presentes em sua casa e, justamente esse equilíbrio, é o

efeito que se faz premente na pátria que se tenta poetizar. Nos romances ditos urbanos do século XIX, destacando-se nessa vertente o romance alencariano **Senhora** (1875), vislumbra-se o papel que as personagens femininas também desempenhavam: a mulher como o meio pelo qual o capital chega ao homem, em dotes que eram repassados aos maridos, pelos pais da moça, por ocasião do casamento de ambos.

Em **Iracema**, porém, a imagem da mulher está associada à imagética da Terra e da Pátria, e mostra como esse tema está enraizado em Alencar. Essa mulher é a responsável por fazer valer o projeto nacionalista que lhe é tão caro; ela é a mãe. Dentre todas as suas personagens femininas, é a única que alcança a plenitude da maternidade enquanto um mito sacrificial; é a que dará luz aos filhos que povoarão e farão vingar a nação que, por ser idealizada, se deseja, e será o reflexo do interno orgulho do que significa ser nacional.

É a história de um caso de amor que resultou em um fruto. Reflete tantos outros “casamentos” políticos e culturais que se realizaram nesse Brasil conflituoso e pós-independente, porém ainda promissor, tão promissor quanto Moacir, filho de Iracema. E, mesmo que essa conciliação política não passasse de um sonho, quem disse que sempre se deve acordar de um sonho com as mãos vazias.

José de Alencar e seus leitores se depararam, e sempre se depararão, com Moacir, com diversos Moacires, Iracemas e Peris; o que prova que a ficção não é exatamente irreal. A “dor” que nomeia o filho de Iracema e a “saudade” que ele certamente irá sentir de sua mãe são tão essencialmente brasileiros quanto sua mestiçagem racial. Moacir representa uma nova linhagem, na qual o passado, inconfundivelmente brasileiro, se mistura com um futuro imprevisível: ele é a resposta à brasilidade, mas em nenhum momento é um Messias.

A inspiração alencariana faz, de sua produção artística, uma obra de indicação sobre, enquanto brasileiros, e dependendo do tipo de leitura de mundo que se realiza, quem é, como atua e que idéia cada um faz de si mesmo. Claro que estas questões aqui colocadas recebem do autor uma cuidadosa análise, não procurando tratá-las como respostas definitivas, visto que a natureza de seus textos jamais permitiria tal desfecho, mas procurando estabelecer e enriquecer o debate, sempre atual, sobre que papel cada um realmente representa, nesse cenário artístico que é a própria vida e o mundo a que pertence.

José de Alencar foi deputado, ministro e membro do Conselho de Estado. As biografias do referido escritor elaboradas por Arthur Motta (1921); Raimundo de Menezes (1965); Raimundo Magalhães Júnior (1971); Luís Viana Filho (1979); Antônio Edmilson Martins Rodrigues (2001); Mona Gadelha (2001) e Lira Neto (2006); além da notável obra de Tristão de Alencar de Araripe Júnior (1864) apresentam, sobremaneira, o homem, o político, o polemista, mas acima de tudo o escritor que foi José de Alencar, deixando claro que refletem, em seus escritos, todo o seu posicionamento e tudo aquilo em que ele acreditava. Sendo fontes de estudo relevantes, fundamentaram valiosamente a análise aqui realizada, para quando se pretendia ou necessitava vislumbrar o caráter dual alencariano e a relação íntima que se estabelecia entre o homem privado e o homem público que são, na verdade, um só homem.

Essa é a feição “dupla” assumida pela geração romântica, isto é, o seu caráter político e cultural. Não por acaso os homens de letras desse período têm dupla militância: são políticos ou altos funcionários e escritores. A atuação, a um tempo política e intelectual dos românticos, justifica-se, portanto, em face da natureza do esforço em que estavam engajados com vistas à criação de nações e, no caso específico Brasil, “... aos olhos dos homens da época essas atividades combinavam-se na tentativa de se construir a identidade nacional brasileira” (Ricupero, 2004, p. XXII).

Pode-se dizer que o primeiro momento, o imediatamente posterior à independência, é essencial e prioritariamente político, pois corresponde à iniciativa de se criar instituições públicas que viessem desempenhar as funções atribuídas ao estado; já o segundo momento, vivenciado em meados do século XIX, é basicamente cultural, efetivando-se através e principalmente por meio da tentativa de se fazer com que os habitantes das antigas colônias se identificassem com as novas nações. Isto é, nesses dois momentos, que, na verdade, se confundem, “... o primeiro momento, da independência, complementa-se com o segundo, romântico” (Ricupero, 2004, p. XXII), os homens de letras, entre eles José de Alencar, travavam um árduo embate, por vezes interior, visto que nem sempre suas posições conservadoras condiziam com o momento cultural em que se encontravam inseridos, tanto que também se confundiam, na tentativa de se definirem político-culturalmente. Cabe verificar onde começava o cultural e terminava o político para esses homens que, a partir de estados em via de serem estabelecidos, pretendiam forjar nações.

Sua obra é um retrato fiel de suas posições políticas e sociais: um grande proprietário rural, político conservador, monarquista e “escravocrata”. Não, jamais se poderia admitir que alguém tão mentalmente consciente quanto José de Alencar compactuasse com o negror infernal da escravidão; pois como assevera Araripe (2006, p. 151) “Não tem sentido que o escritor que *acabou inventando o Brasil*, chafurdasse na lama que escorria das senzalas”.

Alencar, por sua vez, que se comprazia no afã de dizer coisas novas, com lampejos de genialidade tanto na imprensa quanto no Parlamento, e discordar sempre dos homens e dos fatos (Araripe Júnior, 1894), não foi um abolicionista, mas também não foi um escravagista; defendia a emancipação indireta e consensual, decorrente da evolução dos costumes que são, para ele, a medula a sociedade (Araripe, 2006, p. 178).

Consta que, em 1871, o Parlamento discutia a lei do Ventre livre. O deputado José de Alencar, que reconhecia a necessidade de se preparar o escravo para desfrutar da liberdade, sem que isso trouxesse graves transtornos à produção e, conseqüentemente, à vida econômica do país, subiu à tribuna e disse:

...
 A liberdade do ventre, essa, Senhores, é iníqua e bárbara.
 É iníqua, porque concede a liberdade à prole e a nega à geração atual, cheia de serviços e dedicação.
 É bárbara, porque condena a prole inocente ao abandono, o que significa a miséria e a morte.
 ... tu serás escravo eternamente, para ti não há esperança, morrerás como nasceste; mas teu filho será livre (...) porque nasceu hoje, em lugar de ter nascido ontem...
 ...
 Não vou me dar ao trabalho nem de discutir essa lei. Ela é uma lei comunista (Alencar, 1977, pp. 240-243).

Mas o que interessa verdadeiramente aqui é o escritor, aquele que se permite, através de sua faceta pública, deixar transparecer o seu caráter privado. A relevância a ser dada aqui é ao esforço que Alencar realizou, a partir de suas obras, e mais especificamente de **Iracema**, no sentido de criar referências para a sociedade em que agia. Claro que essa atividade é eminentemente política, uma vez que é de construção nacional, e visto que seu comportamento é dotado de relativa autonomia.

Alencar certamente era sabedor de que o estado brasileiro não estaria realmente consolidado enquanto não se fomentasse o ideário nacionalista. Ou seja, para que se pudesse garantir a segurança da hegemonia, que não podia limitar-se apenas à dominação, necessitava-se, urgentemente, de um direcionamento intelectual e moral; era preciso que política e cultura se articulassem e que, ao se discutir se realmente houve o processo de constituição hegemônica na formação da nação brasileira, deixasse a política de assentar-se primordialmente na “força” para se basear no “consentimento”.

Dessa forma, a constituição da nação brasileira teria que cumprir um duplo percurso: dar-se-ia ênfase ao processo criador de “símbolos” em torno dos quais ela seria pensada e, a partir daí, se tentaria estabelecer a identidade comum dos seus habitantes (Sommer, 2004). A nação passaria a ser, assim, um conjunto de tradições inventadas, ou melhor dizendo, tanto a invenção dessas tradições, como a crença nelas. Vale ressaltar porém um aspecto bastante interessante nessa via de mão-dupla: mesmo sem muito, ou nenhum, propósito, é possível inventar tradições, criar símbolos, sem que muita gente acredite neles; mas não se pode formar identidades, estabelecer em um povo uma direção intelectual e moral, sem que haja símbolos e tradições.

Ao se discutir, agora, se realmente o Romantismo teria representado a elaboração de um “dialeto político-cultural” responsável pela emancipação “mental” dos países americanos, verdadeiramente é importante avaliar, nesse processo, o uso que se fez, na época, de um certo vocabulário político. O que se torna possível graças ao fato de que a política, como todas as outras atividades humanas, se expressa por meio da língua. Nesse ponto, a análise que ora se apresenta buscou conhecer o Alencar político, não apenas se contentando em como a referida faceta do escritor fora apresentada em suas biografias, e sim, indo um pouco mais além, detendo-se na leitura de duas de suas obras bastante significativas, a saber: **Discursos parlamentares de José de Alencar** (1977) e **Pareceres jurídicos de José de Alencar** (1985). Além dessas, foram lidas também: **Melhores crônicas** (2003) e **Ao correr da pena** (2004), edições preparadas por João Roberto Faria; **Páginas escolhidas** (2000), com introdução e seleção do filho do escritor, Mário de Alencar; como também **Cartas e Documentos de José de Alencar** (1967), de Raimundo de Menezes.

Percebe-se então, em Alencar, a grandeza de um escritor principalmente revolucionário na sua época, e um “genius” criador, com a primazia de (re)criar a realidade sensível

num universo verbal. Seu filho, Mário de Alencar (Alencar, 1965, pp. 89-100), estava convencido de que o pai era, na verdade, dois homens irreconciliáveis: um homem de letras e um político. No Congresso, os dois homens eram continuamente mantidos em separado pelos colegas que respeitavam o Alencar jurista e jornalista, mas que faziam troça do Alencar romancista sentimental.

Enquanto crítico, fez a apreciação de sua obra em inúmeros prefácios, posfácios, polêmicas, ensaios, verdadeiras obras-primas, às vezes na forma de cartas; às vezes, escondendo-se em alguns pseudônimos, nos quais definiu suas idéias sobre literatura nacional, poesia, crítica, romance, teatro e estilo.

Mais de um século afasta a obra literária de Alencar dos seus leitores atuais, entretanto, muitos dos seus romances ainda são atraentes. Seu público divide-se entre os daquele escritor que se revestia de ingenuidade, cheio de utopias românticas, e os do outro, que se dizia interessado na formação de uma consciência literária, naquilo que faz um escritor ser imortal, no que o faz pleno e eterno, e, sobretudo, capaz de proporcionar prazer e saber, conseguindo ressaltar, criticamente, a sua importância no contexto artístico nacional.

Certamente que permanece, nesses leitores, por causa de uma suposta mutualidade de afetos, a difícil escolha entre **O Guarani** e **Iracema** para ser o romance nacional do Brasil, isto é, a difícil seleção entre homens índios amantes de mulheres brancas e mulheres índias amantes de homens brancos. Deve-se reconhecer a luta travada por Alencar no sentido de corrigir o que poderia ter se tornado uma “lenda negra” da conquista e para atingir o equilíbrio perfeito, tanto em termos de raça quanto de gênero.

Em seus romances, o “poder” não é exclusivamente uma prerrogativa branca e masculina, tampouco a sedução é um traço exclusivo das mulheres que possuem a cor da terra. A mutualidade e a cordialidade, tanto quanto a cultura mestiça do país, são uma espécie de herança de sua ficção de fundação de duas faces.

O suporte teórico deste trabalho privilegia três tópicos que, apesar de natureza distinta, se intercambiam: a *construção da heroína indígena*, a *percepção imagética alencariana* e, por fim, o *processo alegórico* como responsável por fazer com que um romance se torne irresistível,

visto que é de sedução; além de outros como o espaço e a própria História do Ceará, enquanto metonímia e metáfora da nação americana, que poderão ser observados através da bibliografia.

A teoria sobre a construção da heroína indígena será observada a partir do próprio romance alencariano em questão, o que justificará o uso de textos dos estudiosos da Teoria e Crítica Literárias, que se tornaram fundamentais para a compreensão desse processo criativo, a saber: os de Braga Montenegro, Antonio Candido, Afrânio Peixoto, Edwin Muir, Wolfgang Kayser, dentre outros, além de diversos biógrafos do escritor e de outros ensaios relacionados à Historiografia Literária citados na bibliografia.

No que concerne à percepção imagética alencariana a abordagem partirá da filosofia dos quatro elementos apresentada por Gaston Bachelard, que enfatizou em seus estudos a importância da imaginação, especialmente naqueles que cuidou das imagens do fogo, da água, do ar, da terra e do espaço, enquanto detentoras de um poder ilimitado, que desempenham um papel singular na apreensão e representação do real no processo de criação literária.

O estudo se fará por meio de um contexto de relações a ser estabelecido entre o imaginário perceptível no romance de Alencar e a filosofia de Bachelard. Também se abordará o modo como cada um tratou, dependendo do meio que possuíam em suas mãos, de questões tão distintas como a *imaginação formal*, quando ocorre a abstração daquilo que é captado através da ocularidade e a *imaginação material*, por meio da assimilação do mundo a partir dos demais sentidos e da presença de uma resistência da matéria a ser apreendida; como também se estabelecerá um paralelo acerca da *imagem percebida* (bem vista), relativa à imaginação material e a *imagem criadora* (bem sonhada), que se refere à imaginação falada. Por fim, será dado um real enfoque à construção metafórica, imaginada e realizada, presente em **Iracema**.

O estudo desenvolvido por Haroldo de Campos também, aqui, se reveste de imprescindível importância, tanto no tratamento que ele dá ao tradutor que fora José de Alencar, como ao visualizar, no plano de expressão desenvolvido em **Iracema**, uma verdadeira, segundo suas próprias palavras, “... arqueografia de vanguarda” (Campos, 1992, pp. 127-145). O crítico também apresenta uma abordagem bastante interessantes acerca dos aspectos metalógicos presentes

na referida obra, ao realizar, sobremaneira, uma análise do emprego dos diversos “comos” (Campos, 1992, pp. 147-165) de que o narrador alencariano fizera uso.

Também aqui outros estudiosos fundamentam, sobretudo, a análise que se pretende fazer: Câmara Cascudo, Chevalier e Gheerbrant, Jack Tresidder, dentre tantos outros elencados na bibliografia.

No que diz respeito ao processo alegórico e sedutor de *Iracema* algumas obras são fundamentais. Primeiro pela necessidade que se apresenta de se definir esse romance enquanto nacional; depois, quando se precisa estabelecer que o processo “civilizatório”, ou seja, identitário dessa nação a ser criada dá-se, exclusivamente, por meio de uma história de amor. Neste momento, o romance e a história se confundem, e são mesmo suportes um do outro, visto que escritores como Alencar são responsáveis por elaborar e fazer valer projetos nacionalistas por meio de suas obras de ficção, que se tornam assim ficções de fundação, e constroem, pela “felicidade doméstica” o conceito de estado-nação.

Doris Sommer (2004) trata justamente da conceituação daquilo que é um romance histórico para, a partir daí, vislumbrá-lo enquanto uma ficção de fundação; aquela que busca a verdadeira “cor local” e busca concretizar o sonho emergente que se tem de prosperidade nacional.

Utilizando-se da temática amorosa, esses romances acendem a chama do desejo pelo “erotismo da boa vizinhança”, conferindo um propósito público às paixões privadas, numa relação amorosa heterossexual “natural”, como em **Iracema**, e que findassem em “casamentos” que visassem possibilitar a consolidação dessa conquista do *Outro*, aparentemente não violenta, uma vez que se estabelece através do interesse mútuo, do “amor” ao invés da “coerção”, na construção da paz estabelecida.

Esses “casamentos” socialmente convenientes dos chamados “romances domésticos” funcionam como um estímulo para se fazer “crescer e multiplicar” e como uma felicidade permitida que tem que ser condizente como o projeto nacionalista que o originou.

Através de **Iracema**, o Brasil, que buscava sua identidade, tem na união perfeita e eugênica entre o homem branco cavalheiresco e uma bela mulher – uma heroína capacitada e de

princípios – o “equipamento” altamente capaz de, por meio do “aprimoramento” do sangue local e “ineficiente” de sua origem primitiva, estabelecer a perpetuação de sua espécie.

Nesse ponto, torna-se imprescindível a leitura de **A História da Sexualidade** (1988), de Michel Foucault e **Nação e Consciência Nacional** (1989), de Benedict Anderson, uma vez que tratam, respectivamente, do desejo e do nacionalismo, permitindo com que, através do embasamento teórico que esses livros podem oferecer, se possa mapear um contexto de significações para o patriotismo apaixonado institucionalizador da nação emergente que o romance de Alencar apresenta.

Mas Alencar focaliza, em **Iracema**, o par amoroso para além do casamento institucionalizado, e apresenta os vários sentimentos que invadem e se confundem no interior do casal enamorado. Aqui vale se estabelecer uma relação entre o romance em questão e a visão alegórica barroca e moderna apresentada por Walter Benjamin, revelando que o romance em questão tanto oculta como revela as fraturas, ruínas e dissonâncias, remetendo-se, enquanto alegoria, à exclusão de uma raça; como também permite visualizar todo um contexto de significações que ultrapassa a mera representação simbólica e imediatista do surgimento de uma nação, pois, em sendo uma relação dialética, a dinâmica estabelecida entre o colonizador e o colonizado dá-se num misto de amor e dor, prazer e culpa, ética e respeito, mesmo paradoxais, pelos valores do *Outro*.

No decorrer do processo, outros nomes também se fizerem presentes e necessários. Cabendo, a cada um deles, um relevante papel no que concerne ao memorialismo, aquele que se processa por meio de uma memória pessoal e de uma memória coletiva, a da América – “como coisa viva, como bicho inquieto” –, mostrando que a história pode – e até deve – ser contada a partir de pequenos momentos, de íntimos momentos que sacodem a alma de um ser vivente, mas que possuem a grandiloquência de uma experiência de vida sem, contudo, a grandeza dos heroísmos feitos de gelo. Como apresenta Eduardo Galeano n’**O livro dos abraços** (2006), os pequenos e grandes momentos da vida vão se abraçando, e assim, traçando a vida.

PARTE I

1. A CONSTRUÇÃO DA HEROÍNA ROMÂNTICA

1.1. Quando o contar é criação...

Iracema, o sexto romance de José de Alencar, é representativo de um singular cruzamento de tendências em sua obra: enquanto de um lado ele aborda os amores e desamores de uma mulher, isto é, sua paixão e morte, de outro é, “... sem dúvida, o mais belo exemplar de que dispomos da chamada literatura indianista” (Ribeiro, 1996, p. 217).

Antes dele, Alencar havia publicado na linha de romances urbanos, notadamente dos “perfis de mulher”, **Lucíola** (1862) e **Diva** (1864); publicou também **Cinco minutos** (1856) e **A Viuvinha** (1860) que, mesmo não inclusos naqueles perfis, tratam da temática feminina. Por outro lado, **O Guarani** é seu primeiro grande sucesso de público e inaugura, em sua carreira, a abordagem da problemática do índio brasileiro. Vê-se então que as duas tendências já tinham sido experimentadas, com sucesso, pela pena do romancista; o que deixa claro que **Iracema** nasce, assim, com estirpe de família, não sendo um fruto isolado e, tampouco, obra nascida apenas da inspiração.

Já tendo publicado o romance épico-fundador do Brasil mítico, com **O Guarani**, que assinala o desconforto com que se travou o consórcio do Brasil selvagem, por meio de Peri, com a urbana casa de Mariz, através de sua herdeira Ceci, numa união que, em termos de igualdade, era socialmente censurada no Brasil dos oitocentos, Alencar talvez tenha se sentido mais à vontade para alçar um vôo mais livre. Retornou à fundação nacional e tomou para si o cargo de tematizar a articulação da vida selvagem, sua individualidade pretérita para, a partir dela, representar o país enquanto um “eu social”. Contudo, dessa vez escolheria para protagonizar a história uma heroína: Iracema, a mãe de cujo ventre nasceria o primeiro cearense, metonímia do brasileiro.

José de Alencar tinha, em mente, um projeto muito evidente de, com a sua ficção, traçar os caracteres da identidade nacional ou de uma pátria brasileira, e, nesse quadro, **Iracema** destaca-se como um ponto de intersecção, visto que aborda a questão da sociedade brasileira, trabalhando-a numa dimensão histórica e mitificando-a com a roupagem épica do indianismo (Ribeiro, 1996, p. 218).

Através de **Iracema**, seu autor ousou fundar também uma espécie nova: “Quem não pode ilustrar a terra natal, canta as suas lendas, sem metro, na rude toada de seus antigos filhos” (Alencar, 1965, p. 46), um mito, um cântico; um misto de poema e narrativa em que a substância do relato ou, pelo menos, a aspiração do narrador, tem caráter épico:

O assunto para a experiência, de antemão estava achado. Quando em 1848 revi nossa terra natal, tive a idéia de aproveitar suas lendas e tradições em alguma obra literária. Já em São Paulo tinha começado uma biografia de Camarão. Sua mocidade, a heróica amizade que o ligava a Soares Moreno, a bravura e lealdade de Jacaúna, aliado dos portugueses, e suas guerras contra o célebre Mel-Redondo: aí estava o tema. Faltava-lhe o perfume que derrama sôbre as paixões do homem a alma da mulher (Alencar, 1965, pp. 193-194).

Iracema, como o Peri de **O Guarani**, é um “personagem épico”; como o antecessor, também estava destinada a mesclar-se com o estrangeiro e gerar o mestiço, o homem do Brasil (destino frustrado no romance anterior).

Iracema, em sua descrição inicial, é toda ela paisagem americana. Nesse sistema de comparações, a personagem é fundida e confundida com a própria natureza americana, num movimento característico do estilo romântico que, geralmente, sobrepunha o conceito de pátria, palavra cujo sentido etimológico remete ao local de origem, à terra paterna, ao conceito de paisagem.

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 o seu sorriso; nem a baunilha rescendia 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 pelugem que vestia a terra com as primeiras águas (Alencar, 1965, p. 56).

Esculturada com as maiores virtudes físicas e morais, Iracema superexpõe a beleza e o vigor do corpo, a lealdade, a inteligência e uma invejável retidão moral. Quem não se orgulharia de uma mãe assim?

Alencar, por sua vez, enquanto o “anjo da anunciação” dessa nova dinastia, retira-a do banquete antropofágico e do matriarcado, a favor da instituição da “sagrada família”, cujo pai, o colonizador, cumpre o papel alegórico de um Deus.

A mãe brasileira torna-se personagem de um romance (de amor) do gentio com o colonizador, cedendo a sua natureza indomável à fundação de uma nova civilização.

Seu nome, conforme Afrânio Peixoto sugeriu, na Revista da Academia Brasileira de Letras, nº 89, de 1929, “... sem nenhum fundamento histórico ... seja Iracema, pelo simbolismo que encerra, o anagrama de América” (apud Braga Montenegro in Alencar, 1965, p. 32), escreve-se com as mesmas letras que compõem o do continente a que pertence e do qual será civilizadora original. De um continente cujo destino equipara-se ao da personagem. Estaria Alencar criticando o processo brutal de colonização de que fora vítima seu país e que lhe seqüestrou a identidade?

Apesar da opinião de Afrânio Peixoto haver sido acolhida por vários escritores que, sem maior análise, consideraram justa a proposição, muitos outros discordaram dele, a ver o pensamento de Braga Montenegro in Alencar (1965, p. 32), no estudo que dedicou ao romance em seu centenário:

Como porém admitir, sob critério histórico ou crítico, semelhante raciocínio? Em que documento, em que referência de sua vida ou de sua obra se poderia encontrar, implícita sequer, a intenção do romancista no fixar o nome de sua heroína sob a sugestão de América? Que o fato lingüístico existe, é fora de dúvida; duvidoso, entretanto, é ter Alencar se apercebido dele e, mais ainda, tê-lo utilizado conscientemente.

Um dos mais fortes argumentos contra a teoria de Afrânio Peixoto é o fato de **Iracema** simbolizar não a conquista da América, mas a origem do povo cearense. Além de a história da bela índia tabajara oferecer a origem do nome Ceará: “VERDES mares bravios de minha terra natal, onde canta a jandaia ... Diz a tradição que Ceará significa na língua indígena – *canto da jandaia*” (Alencar, 1965, p. 53); não se pode deixar despercebido o símbolo claramente revelado no último capítulo: “O primeiro cearense, ainda no berço, emigrava da terra da pátria. Havia aí a predestinação de uma raça?” (Alencar, 1965, p. 187).

Como no Êxodo bíblico, o Ceará, enquanto o berço fundador dessa nova pátria, formada a partir do contato amoroso entre o autóctone e o branco colonizador, geraria um povo

predestinado a buscar e a habitar a “terra prometida” e que seria, por meio da catequese, uma espécie de judeu cristão novo cearense, responsável por difundir e fazer valer os ditames religiosos para a harmonia da nação.

Alencar explicou, com base na **Coreografia Brasília**, de Aires do Casal, referindo-se ao sintagma presente no início do capítulo I de **Iracema**: “... onde canta a jandaia...” (Alencar, 1965, p. 53), a origem do nome Ceará, a partir de “... *cemo* – cantar forte, clamar, e *ára* – pequena arara ou periquito” (Alencar, 1965, p. 53).

Existia evidentemente essa etimologia, como também várias outras, sem que se tenha chegado jamais a uma definitiva. Mas Alencar não somente criou a bela indígena, como também a “espinha dorsal” de sua fabulação, que vai culminar com a morte de Iracema, cuja companheira, a jandaia, ficaria por algum tempo a repetir, tristemente, o seu nome no topo do coqueiro; mais tarde, deixaria de dizer o nome da índia, mas continuaria a cantar: “E foi assim que um dia veio a chamar-se Ceará o rio onde crescia o coqueiro, e os campos onde serpeja o rio” (Alencar, 1965, p. 186).

Sobre a origem do nome de Iracema dá Oscar Mendes in Alencar (1980, p. 12) uma interessante informação:

Alencar quis simbolizar na virgem tabajara a sua terra cearense e não a América, como artificialmente, procurou Afrânio Peixoto sugerir, ao revelar que “Iracema” era anagrama de “América”. Nos cadernos do romancista, que tive a oportunidade de compulsar por gentileza de seu neto o Dr. Rui de Alencar, vi no referente a *Iracema* que o primeiro nome criado para a sua heroína era “Aracema” que, anagramado, não daria “América”.

Acrescenta ainda que:

É o primeiro nome que consta do elenco dos personagens da narrativa. No fim da página, Alencar acerta com o nome definitivo: “Iracema”, a que acrescenta a expressão de “virgem dos lábios de mel”. O que levava à escolha deste nome era a sua eufonia, o seu símile com a delicadeza amorosa da virgem índia. E procurou dar-lhe foros de etimologia tupi. Não pensava em América, está claro (Mendes in Alencar, 1980, p. 12).

Embora exista o fato lingüístico, como afirmar que Alencar não tenha se apercebido disso, como também negar que ele houvesse pensado no anagrama? O que, certamente, não invalidaria o símbolo, uma vez que, afinal de contas, o Ceará está no Brasil que, por conseguinte,

está na América... Assim, tornar-se-ia possível que **Iracema** retratasse a alegoria da América possuída pelo conquistador, numa relação amorosa proposta entre a indígena – colonizável – e o estrangeiro – colonizador. Talvez a mais frágil argumentação contra a idéia do anagrama seria a formulação etimológica do nome Iracema, proposta por Alencar (1965, p. 54): “Em guarani significa lábios de mel – de *ira*, mel e *tembe* – lábios. *Tembe* na composição altera-se em *ceme*, como na palavra *ceme iba*”, mostrando que a origem do nome está, efetivamente, na linguagem indígena.

É notável se atentar para o fato de que a metáfora dos *lábios de mel* já freqüentava o Velho Testamento. Alencar foi buscar, no Cântico dos cânticos, símiles para Iracema, esboçando, consciente ou inconscientemente, sobre o modelo de Sulamita, a amada do Rei Salomão, trigueira – “... Não repareis em eu ser morena, porque o sol me mudou de cor...” (Cânt in **Bíblia Sagrada**, 1.5) – e linda, a índia que apresenta; ambas tendo o *talhe de palmeira* e o *negror dos cabelos* – “... seus cabelos são como ramos novos de palmeira, negros como um corvo...” (Cânt in **Bíblia Sagrada**, 5.11) e os *lábios de mel* – “... Os teus lábios, ó esposa, são como o favo, que destila mel; mel e leite estão sobre tua língua” (Cânt in **Bíblia Sagrada**, 4.11). O modelo longínquo de Iracema já estava traçado na **Bíblia Sagrada**, que representa o que há de mais forte e cristalizado no Ocidente/Cristão.

Ainda com relação à origem do nome Iracema, Josué Montello, no artigo A Origem de Iracema, publicado no **Jornal do Brasil**, RJ, de 6/3/1965, admite que, tendo por base os apontamentos deixados pelo escritor, pertencentes, hoje, ao Museu Histórico Nacional e, sem desprezar a língua tupi, Iracema seja derivado de *ira* e *coéma* – manhã de mel (*ira* ou *yra* – mel; *coéma* – manhã) e não de *ira* e *tembe* ou *tembê* (beijo ou lábio), o que o leva a, depois de algumas considerações, concluir:

Como as duas palavras *ira* e *coema* [não porém *coéma*] nos apontamentos do romancista fazem seqüência estou convicto de que, de sua sugestão auditiva [notadamente se, também por sugestão, fôsse considerado o grupo de vogais *oe* com o som do ditongo latino *œ*] resultou a palavra que deu nome à personagem do romancista cearense (Montello in **Jornal do Brasil**, 1965).

Alencar era, no dizer de Sílvia Romero (1960, pp. 1464-1474), um talentoso “... criador de nomes...”; nada mais plausível do que, apoiado nos escassos conhecimentos que possuía

do idioma tupi: “Todo êste improbo trabalho que às vezes custava uma só palavra...” (Alencar, 1965, p. 192), tenha concebido o arbítrio poético com que nomeou sua heroína e deu título à sua obra imortal.

No romance **Iracema** os nomes ecoam, de alguma forma, o “poder de Adão”:

Tendo, pois, o Senhor Deus formado da terra todos os animais terrestres, e todas as aves do céu, levou-os diante de Adão, para este ver como os havia de chamar; e todo o nome que Adão pôs aos animais vivos, esse é o seu verdadeiro nome. E Adão pôs nomes convenientes a todos os animais, a todas as aves do céu, e a todos os animais selváticos;... (Gên in **Bíblia Sagrada**, 2.19-20).

Pois, como no Gênesis, que cada nome apresenta um sentido específico: “Não te chamarás mais Jacó, mas teu nome será Israel...” (Gên in **Bíblia Sagrada**, 35.10-12), em muitas das tribos das Américas era costume trocar o nome recebido ao nascer por outro, depois que o menino tivesse participado de uma guerra ou passado por algum ritual de iniciação.

No romance em questão esse poder de nomeação, isto é, de alegorização, uma vez que a palavra passa a significar outra, é atribuído aos índios: “Meu nome é Martim, que na tua língua quer dizer *filho de guerreiro*...” (Alencar, 1965, p. 62); mas também vê-se, nas notas que o acompanham, o poder da etimologia de cada palavra: “Da origem latina de seu nome, **procedente de Marte**, deduz o estrangeiro a significação que lhe dá” (Alencar, 1965, p. 62), isto é, por ser Marte o “deus da guerra”, ele se diz ser seu filho. Entretanto, não se pode desconsiderar, também, o espírito criador e inovador de seu autor, o papel do tradutor que fora Alencar, e não somente em **Iracema**, que, ao criar o verbo *rugitar*: “... e a brisa rugitava nos palmares” (Alencar, 1965, p. 55), justifica-lhe, logo, o uso, por meio da seguinte nota explicativa: “É um verbo de minha composição para o qual peço vênha. Filinto Elísio criou *ruidar*, de ruído” (Alencar, 1965, p. 55).

O livro de Alencar é todo construído sobre um discurso de dupla entrada. De um lado, o texto de *Iracema*, o fazer poético e mítico, o enredo propriamente dito; de outro, o texto das **Notas**, o direcionamento alencariano por meio de vieses históricos, filológicos, etnológicos e mesmo literários. Essas notas, constantes e insistentes, podem funcionar como uma forma de censura à livre leitura. Ignorando-as, haverá um tipo de produção de sentido; lendo-as, fragmentando o espaço do narrador com as repetidas intervenções do autor, as possibilidades de significação certamente serão outras. A impressão que se tem é que Alencar temeu deixar que seu

texto falasse por si mesmo. Poderia, talvez, falar demais... Alencar também pode não ter confiado na capacidade de as pessoas lerem seu texto, como ele desejava... A primazia do projeto da “pátria brasileira” é tão cara a Alencar que ele, na leitura, a sobrepõe ao texto.

A lenda, lida isoladamente, sem suas constantes intervenções, poderia levar o leitor a um imaginário totalmente distanciado do seu projeto de identidade nacional. A certeza de que tal ligação se processasse parece ser, para ele, a constância dos esclarecimentos do autor, a cada passo, das operações históricas, das construções lingüísticas, dos costumes indígenas e de tudo o mais que se fizesse necessário para responder ao seu desejo de mostrar a sociedade brasileira como um todo, sem correr o risco de se perder num nativismo que poderia esgotar a identidade do indivíduo e do povo, fechando-se para a reflexão acerca das diferenças culturais.

Ao todo, o romance apresenta 128 notas, que talvez se possa dizer que representam, até, o “melhor da história”, pois além de explicarem o vocabulário indígena, ou seja, o sentido etimológico de cada palavra, apresentam, ainda, o modo de dizer dos indígenas. Alencar, enquanto fazedor de um romance-ensaio, necessita usar as margens para legitimar o seu escrito, e o faz por meio de suas incessantes notas, ou seja, dos paratextos que justificam e orientam o seu veio artístico:

Este livro é, pois, um ensaio ou antes mostra. Verá realizadas nêles minhas idéias a respeito da literatura nacional; e achará aí a 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. Compreende você que não podia eu derramar em abundância essas riquezas no livrinho agora publicado, porque elas ficariam desfloradas na obra de maior vulto, a qual só teria a novidade da fábula... (Alencar, 1965, p. 194).

Ao inserir, encabeçando as **Notas** da primeira edição, um **Argumento histórico**, Alencar indica que pretendeu dar ao seu livro uma firmeza, um peso que pudesse ancorar o seu projeto literário num espaço que não fosse o da fantasia pura e simples. É facilmente rastreada essa intenção em suas próprias palavras: “Êste é o argumento histórico da lenda; em notas especiais se indicarão alguns outros subsídios recebidos dos cronistas do tempo” (Alencar, 1965, p. 50).

Já foi dito que Alencar havia aludido ao intuito de aproveitar, da terra natal, “... suas lendas e tradições” (Alencar, 1965, p. 193) e, estudando as crônicas antigas, lera sobre a participação de Martim Soares Moreno, de Poti (Antônio Felipe Camarão), de Jacaúna, de Mel-

Redondo (Irapuã) e outros nas lutas pela colonização das terras cearenses. Como se sabe, toda lenda existente, mesmo aquelas que se perpetuam através da tradição popular oral, tem como base dados que se firmam em remotos fatos reais. É evidente que o escritor, ao aludir a essa história, poeticamente contada em noites de luar esplendoroso, ao tempo de sua infância, quis dar-lhe um certo cunho de veracidade.

No **Argumento histórico** o escritor narra sucintamente a história do povoamento do Ceará, a partir da frustrada expedição de Pero Coelho. Fala então de Martim Soares Moreno, “que se ligou de amizade com Jacaúna, chefe dos índios do litoral e seu irmão Poti” (Alencar, 1965, p. 49), e que, em 1611, fundou o presídio de N. Sr^a do Amparo.

Além das citadas figuras de Mel-Redondo ou Irapuã, chefe tabajara, e de Jacaúna e Poti, da tribo dos pitiguaras, é ainda citado, no final do romance, um “... Albuquerque, o grande chefe dos guerreiros brancos...” (Alencar, 1965, p. 188), que não é outro senão “Jerônimo de Albuquerque, chefe da expedição ao Maranhão em 1612” (Alencar, 1965, p. 188).

Inspirado em fatos históricos referentes ao povoamento e colonização do Ceará, então disputado por franceses e mais tarde por holandeses, Alencar recolhe a matéria bruta e lapida uma lenda. Como todo romance frutifica, afinal, na seleção, e nem tudo pode ser absorvido pela narrativa, Alencar teve que silenciar sobre episódios sangrentos, de morte e violência contra os indígenas, o que ocorreu ciclicamente, logo na chegada dos portugueses, por volta de 1603, data em que provavelmente se passariam os fatos narrados no romance e, depois, com as Entradas e Bandeiras, quando a catequese se tornou sinônimo de suicídio.

E isso Alencar realizou com singela habilidade ao escrever **Iracema**, pois além de evidenciar um mito de fundação da raça brasileira, ela deveria ser um modelo de feminilidade, e não só para seu mundo selvagem. Sabe-se, no entanto, que nem a família, nem mesmo a mulher brasileira, se pautaram por esse modelo. Afinal, **Iracema** é a alegoria de uma nação tombada, sepultada; é o túmulo que encerra as vozes silenciadas.

Há, na obra em questão, também duas cartas, endereçadas a Domingos José Nogueira Jaguaribe, ou simplesmente Dr. Jaguaribe, primo e conterrâneo de Alencar, que

acompanham a obra desde a sua primeira edição, colocadas uma no início, a título de **Prólogo** (da primeira edição) que funciona como introdução, e outra, no final do livro, que conclui o ato da leitura. Ambas comentam o texto, sua feitura e tratam dos problemas teóricos que dizem respeito aos poemas indígenas e à literatura nacional. Seu autor, mais uma vez, interfere, sobremaneira, antes, durante e depois do texto, direcionando exaustivamente na sua produção de sentido.

Vale ressaltar que o romance vem dentro de uma carta, que anuncia outra no final do livro e que foram escritas, ambas, num intervalo de três meses, a saber, maio e agosto de 1865, respectivamente, o mesmo ano da publicação de **Iracema**.

Alencar, entretanto, confessa-se avesso aos prólogos: “... em meu conceito eles fazem à obra o mesmo que o pássaro à fruta antes de colhida; roubam as primícias do sabor literário” (Alencar, 1965, p. 47). Mas esse é o mesmo Alencar que, magistralmente e, com um estilo todo próprio, pois quase sempre o fez como uma carta endereçada, metonimicamente, aos seus leitores, introduziu seus textos e presenteou-os com os mais célebres textos discursivos da literatura a que pertence. Quem não conhece Bênção Paterna, prefácio ao seu romance **Sonhos D’Ouro**?

A carta é uma correspondência íntima e, em Alencar, deixa perceptível um forte laço de amizade e de confiança, e mesmo de cumplicidade, entre o escritor e seus possíveis leitores. É como se o autor fosse capaz de conhecer, profundamente, os gostos, afetos e interesses de seu público-lector. Tem-se aí, novamente, o escritor autobiográfico, dentro e fora do romance.

Na carta introdutória, o autor diz:

O livro é cearense. Foi imaginado aí, na limpidez dêsse céu de cristalino azul, e depois vazado no coração cheio das recordações vivazes de uma imaginação virgem. Escrevi-o para ser lido lá, na varanda da casa rústica ou na fresca sombra do pomar, ao doce embalo da rêde, entre os múrmuros do vento que crepita na areia ou farfalha nas palmas dos coqueiros (Alencar, 1965, p. 46).

Percebe-se que o livro e sua leitura estão enquadrados numa paisagem regional, que é a própria pátria dos personagens, e que somente ela será capaz de atribuir à leitura todo o significado que o autor lhe imagina. Livro e terra, personificados em Iracema, a mãe-terra, num espírito harmonioso de fundação e fertilidade, ressoa a mesma ordem que, ao presidir à sua criação

e a dos personagens, na seqüência das ações, dá continuidade à sua própria História na fusão consciente que estabelece com a história dos seres que cria, fictícios ou não.

Alencar também vislumbrou o espaço de ócio atribuído à leitura do texto literário. Na sua época, a leitura não alcança a dimensão que lhe leve a escapar do acanhado terreno que lhe destina uma sociedade inculta e pragmática. Este será o seu lugar: o espaço feminino dos ócios familiares dos segmentos mais abastados da sociedade e, mesmo quando exercitada pelos homens, em seus momentos de lazer e descanso, a leitura será sempre uma atividade estranha ou, pelo menos, secundária: “... para desenfastiar o espírito das cousas graves que o trazem ocupado” (Alencar, 1965, p. 45).

Contudo, é para esse público-lector que se dirige a pena do escritor. Principalmente para as mulheres, o alvo de seus romances, por representarem a esperança de se estabelecer, através delas, a base sólida e ética da família brasileira – síntese de um projeto maior, o de Alencar: a “pátria brasileira”. Desse modo, ao falar de *Iracema*, ele não está, certamente, contando mais uma história de amor, das tantas e incontáveis que sua veia romântica soube produzir. Seu objetivo, tal qual o de seu projeto, é muito mais amplo e infinitamente mais ambicioso, visto que a idéia de nação que defende perpassa por toda a sua produção artística.

Alencar tomou sempre o cuidado de não oferecer a sobremesa antes da ceia principal e, em *Iracema*, marca, com seu leitor, um próximo encontro: “Por isso me reservo para depois” (Alencar, 1965, p. 47), para o final do livro, quando justificará toda a postura que adotou:

Na última página me encontrará de nôvo; então conversaremos a gôsto, em mais liberdade do que teríamos neste pórtico do livro, onde a etiquêta manda receber o público com a gravidade e reverência devida a tão alto senhor (Alencar, 1965, p. 47).

Na carta final, diz o autor aos seus leitores:

Eis de nôvo, conforme o prometido.
Já leu o livro e as notas que o acompanham; conversemos pois.
Conversemos sem-cerimônia, em tôda a familiaridade, como se cada um estivesse recostado em sua rêde, ao vaivém do lânguido balanço, que convida a doce prática.
Se algum leitor curioso se puser à escuta, deixá-lo (Alencar, 1965, p. 189).

Ao falar da obra, seu autor afirma que a mesma “... tinha, e ainda não as perdeu, pretensões a um poema” (Alencar, 1965, p. 190). Lembra em seguida que, ainda no tempo da polêmica em torno de **A Confederação dos Tamoios**, ao dizer que “... 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, 1965, p. 190), várias pessoas julgaram ser ele, Alencar, o autor desse poema, que deveria já estar pronto. Ele, o guardião cultural, sempre vigilante no papel de tradutor cultural. Isso o meteria em “... brios literários...”, como confessa (Alencar, 1965, p. 190), fazendo-o traçar o plano da obra e levando-a, ininterruptamente, até ao quarto capítulo.

Teve de suspender o trabalho por vários motivos, o que fez com que ele se aprofundasse, cada vez mais, no estudo dos costumes e da língua dos selvagens brasileiros; voltando, sempre, à primitiva idéia:

Em um desses volveres do espírito à obra começada, lembrou-me de fazer uma experiência em prosa. 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 (Alencar, 1965, p. 193).

Ao se dirigir ao Dr. Jaguaribe, Alencar explica as motivações que o levaram a escrever **Iracema**, um romance singular que “nasceu” como poema e, propositalmente, manteve o ritmo poético em alguns parágrafos, além do emprego de comparações e demais figuras de linguagem, que são bem mais comuns à poesia que à prosa. Alencar justifica também sua opção pelo diálogo dos indígenas, não demasiadamente regional, nem formalizado em excesso, mas enquanto uma expressão mais ingênua, o que verdadeiramente, acredita ele, seja a representação da poesia nacional. Quanto ao emprego das notas, assemelha seu trabalho de “garimpar” expressões indígenas e contextualizá-las no tempo e espaço da narrativa a um trabalho de ourives: “Se a investigação laboriosa das belezas nativas, feita sôbre imperfeitos e espúrios dicionários, exauria o espírito, a satisfação de cultivar essas flôres agrestes da poesia brasileira deleitava” (Alencar, 1965, p. 192).

A título de **Pós-escrito** (à segunda edição) tem-se, mais uma vez, a presença de Alencar que, cinco anos após ter presenteado o povo brasileiro com tão significativa poesia, passa a colher os frutos de sua obra e sente-se, talvez, obrigado a justificar-lhe certos problemas de ortografia, sua inovação gramatical e estilística e a responder pela crítica feita à **Iracema**. O quadro está completo.

Levando-se em consideração estes aspectos na obra em questão, Ribeiro (1996, p. 219) afirma que:

A partir disto, a incapacidade civil do texto de *Iracema* estará para sempre decretada. Ela irá para as ruas, mas, como moça de bem, sairá acompanhada por seu pai, que estará atento a todas as possibilidades de descaminho que se lhe apresentem. Resta saber se a posteridade portou-se tal como desejava o pai ciumento...

Mas como controlar a “boa moça”, se ela se deitou exatamente com o *Outro*, se ela se apaixonou pelo estranho, pelo estrangeiro e, sobretudo, pela figura do colonizador. Alencar deve ter esquecido que é, justamente, nos espaços públicos, que os pais perdem os filhos. Na verdade, Iracema, ao se enamorar do seu colonizador, se envolveu com o seu próprio “pai” fundacional. Pode-se dizer, simbolicamente, que entre Martim e Iracema se dá um caso de incesto.

A lenda recontada por Alencar possui como temática a “gestação do povo americano”, e não apenas o cruzamento entre raças, como pode sugerir seu desfecho, mas sim o fruto do contato do português com a “terra americana” (Martins, 2005, p. 247). Ela não se destina a um louvor, nem ao branco e, muito menos, à índia, antes, ao nascimento do mestiço – o “... homo brasiliensis...” (Graça, 1998, p. 44) – que resultou da dialetização de culturas opostas, que por serem tão opostas jamais poderiam ser alvos de idealização e nem de louvor.

O primeiro canto de **Iracema** poetiza a partida de Martim, levando seu filho Moacir, após a morte da jovem indígena. O vento traz da praia o eco do nome da bela índia, e talvez pela força da saudade renasce todo o drama, que se desenrola até novamente situar o leitor no instante em que havia ficado ao iniciar a leitura e no relato do seu desamor àquela que se tornou sua “escrava” e manteve sempre com ele uma relação de passividade: “... Mas seus olhos dela não se

cansam de acompanhar à parte e de longe o guerreiro senhor, que os fêz cativos” (Alencar, 1965, p. 166).

Graça (1998, p. 42) chama a atenção para a expressão um tanto quanto retorcida, mesmo assim própria do amor romântico, que Alencar encontrou para comunicar que Martim escravizou, pelo amor (ou desamor), da mesma maneira que os outros o fizeram pela força, a indígena romântica e ingênua.

Ingênua? Não, nem tanto. Vale ressaltar que nenhum adjetivo se adequaria menos à personagem quando seu drama se inicia. Ela não foi escravizada, muito pelo contrário, e ao se comportar como tal, pode empreender e fazer valer toda a sua carga de sensualidade e de sedução.

Mas não seria justamente esse o processo estilístico de todo o livro: a metáfora e a sugestão agem no sentido de esconder aspectos que não podem ser expostos. Com um discurso pleno de interdições, percebe-se que um desses elementos fortemente censurados é o sexo, para Iracema e Martim, claro: “- Guerreiro branco, Iracema é filha do Pajé e guarda o segredo da jurema. O guerreiro que possuísse a virgem de Tupã morreria” (Alencar, 1965, p. 82); outros são a violência branca e, como já foi dito, o próprio desamor de Martim, insinuado muitas vezes e, quase sempre, revestido por metáforas de saudade e melancolia.

Saudades do quê? Da terra natal; esse sentimento de exílio e perda ele também experimenta quando abandona a terra que amavelmente o acolheu e que escolheu para si. Da família, de seus pais. Da noiva; o espectro que ronda, por toda a narrativa, o romance entre o guerreiro e a indígena. Mas, sobretudo da cultura branca; instrumento de dominação adotado na colonização dos indígenas e na formação da nova pátria.

Talvez isso justifique a benevolência com que Martim é apresentado pelo narrador alencariano. Quanto a ele, nada a discutir. Quanto à índia, muito, muito mesmo a discutir. Não se percebe, em nenhum momento, o narrador ter uma postura benevolente para com ela, pelo menos quando a coloca em relação ao português. Será essa a leitura mais adequada a se fazer? Ou, será esse o entendimento proposto, mesmo que inconscientemente, por Alencar? Uma “... estratégia

narrativa que poetiza o cativo e o drama de Iracema e enfraquece até quase fazê-los desaparecer o desamor, o desprezo, a autopromoção de superioridade de Martim?” (Graça, 1998, p. 44).

Quando Martim invade a clareira onde repousa Iracema, encontrando-a nua, porque acabou de sair do banho, é ela quem desfere a flecha certa que há de feri-lo no rosto. Mas a reação dele, nas palavras de Alencar (1965, p. 58), é: “De primeiro ímpeto, a mão lesta caiu sobre a cruz da espada; mas logo sorriu. O moço guerreiro aprendeu na religião de sua mãe, onde a mulher é símbolo de ternura e amor”.

Aqui Alencar faz uso de um recurso estilístico – a licença poética – pois é sabido que, entre os índios, a mulher não maneja o arco e a flecha. Sorte de Martim que ela tem má pontaria, fere-lhe apenas o rosto. A reação dele é plausível, afinal é um cristão, jamais feriria uma mulher.

Percebe-se aí todo um contexto de significações: primeiro, a síntese entre a cruz e a espada, que simbolizavam a colonização portuguesa; depois, a figura dominante da mulher-mãe, característica da cultura ocidental e cristã. Aliado a tudo isso, os valores religiosos que impedem a mulher de ser vista além de um modelo específico de sua feminilidade: a mulher procriadora – a que gerará filhos. Não por acaso, Iracema será, ao fim de tudo, a mãe de Moacir e não mais a mulher de Martim. E é por isso que ele “... Sofreu mais d’alma que da ferida” (Alencar, 1965, p. 58). Iracema, por sua vez:

... lançou de si o arco e a uiracaba, e correu para o guerreiro, sentida da mágoa que causara. A mão que rápida ferira, estancou mais rápida e compassiva o sangue que gotejava. Depois Iracema quebrou a flecha homicida; deu a haste ao desconhecido, guardando consigo a ponta farpada (Alencar, 1965, p. 58).

Ela ferira o desconhecido, sente por isso e tenta reparar o mal praticado. É como se a chegada de Martim, armado e invasor, não significasse uma agressão; e o ato de Iracema, a verdadeira e correspondente legítima defesa. Mas reside aí outro caráter identificador desse Novo Mundo, ou seja, a chave para se entender a teoria alencariana da colonização – a *fraternidade*. A relação entre o branco e a índia, que a princípio é vista pela heroína como um ato de invasão, por isso ela o fere, e a obriga, agora, a reparar o mal praticado, se transformará numa relação amorosa submissa. Iracema tratará o guerreiro branco como “senhor” e a si mesma como “escrava”. Todos

sabem que a metáfora do senhor e da escrava é bastante comum em relação ao amor na literatura romântica, especialmente na alencariana: “- Senhor de Iracema, cerra seus ouvidos para que ela não ouça” (Alencar, 1965, p. 110).

Iracema, antes da chegada do guerreiro branco, se encontrava totalmente harmonizada com sua comunidade e, mais ainda, com a natureza que representava. Em sua primeira intervenção, no romance, aparece saindo de um banho, e as gotas d’água, em seu corpo, reluziam como diamantes. Não se pode esquecer também, mais adiante, que “As águas do rio banharam o corpo casto da recente esposa” (Alencar, 1965, p. 115), quando, ao perder a virgindade, Iracema fora, às águas do rio, a fim de purificar o seu corpo. Mesmo as águas do rio se submetem à virgem indígena e ela “... concerta com o sabiá da mata, pousado no galho próximo, o canto agreste” (Alencar, 1965, p. 57). Mantinha ainda estreita relação com os animais, especialmente com uma pequena arara – a *ará* –, capaz de pronunciar-lhe o nome.

Quando chega Martim, a personificação da cultura branca, a situação se altera:

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.

...

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 (Alencar, 1965, p. 89).

Assim, a contigüidade Iracema-Natureza se quebra. É interessante observar o modo pelo qual Alencar apresenta o processo de desculturação da heroína. Com elementos corporais e espirituais, ele expõe uma profunda e radical metamorfose.

É como se Iracema já não tivesse olhos, lábios, sorrisos, ouvidos e, principalmente, coração indígenas. Abandonada, a pequena ave, além de Irapuã, é a única a reprovar o comportamento da amiga. Porém, este se encontra tão consumido pela ira que não consegue mais transmitir confiança aos seus irmãos, e aquela não tem voz, apenas imita as palavras humanas.

A passividade de Iracema em relação a Martim é mascarada no decorrer da narrativa, afinal, ela é uma heroína selvagem e do sertão. Mas sua agressividade e valentia, que são

verdadeiras, só se exercem contra aqueles que tentam colocar em risco a vida e a integridade do homem branco por quem se apaixonou. Entretanto, a ênfase é toda dada, tão somente, aos seus momentos de dedicação, resignação, subserviência, obediência e dor, muita dor. A heroína é sempre posta à prova:

- O coração da espôsa está sempre alegre junto de seu guerreiro e senhor (Alencar, 1965, p. 140) – Martim é o homem que a protege e a quem ela deve obediência.

Como a sêca várzea com a vinda do inverno reverdece e se matiza de flôres, a formosa filha do sertão com a volta do espôso reanimou-se e sua beleza esmaltou-se de meigos e ternos sorrisos (Alencar, 1965, p. 165) – Alencar compara Iracema a uma planície seca, que se enche de flores após as chuvas do inverno; Martim seria esse inverno ao despertar a alegria na esposa.

Iracema é a rôla que o caçador tirou do ninho (Alencar, 1965, p. 180).

- Como a estrêla que só brilha de noite, vive Iracema em sua tristeza. Só os olhos do espôso podem apagar a sombra em seu rosto (Alencar, 1965, p. 181) – Iracema diz ao seu irmão, Caubi, que está triste pela ausência do esposo; na verdade, ela acredita que já o perdeu.

No capítulo XII, estando Martim ameaçado por Irapuã e com a iminente chegada dos pitiguaras, amigos do guerreiro branco, para socorrê-lo, Iracema, que poderia muito bem preparar seus irmãos para a batalha, volta-se para ele e diz: “- O estrangeiro está salvo; os irmãos de Iracema vão morrer, porque ela não falará” (Alencar, 1965, p. 102). A heroína, representante de uma cultura, de uma pátria em vias de formação, por um amor improvável e confuso, deixa seus irmãos a mercê dos guerreiros inimigos, o que representaria uma certeza de morte. Estranha heroína épica, ou apenas romântica. Tal atitude justificaria ser o amor o maior de todos os valores, mesmo que esse amor seja, apesar de infinito e inextinguível, *trágico*? Ela tem a força e a coragem, traços comuns ao herói épico; mas não está destinada a nenhuma tarefa heróica, a não ser a de ser a responsável por gestar uma nova pátria; na visão alencariana, através da rendição pelo amor.

É relevante observar que Iracema não leva seus irmãos à morte, apenas não a evitaria. Porém, um pouco mais tarde, no capítulo XVI, a heroína, de fato, aproveita-se de seus irmãos, que ao festejarem a “lua das flores”, ou seja, o nascimento da lua nova, vão ao bosque sagrado e lá recebem, do Pajé, os sonhos alegres propiciados pela bebida dos sortilégios, preparada por Iracema, e a eles oferecida. Enquanto dormem, Iracema conduz o guerreiro branco, são e salvo,

às terras dos pitiguaras. Esse ato, aliado ao fato de ela haver se entregado a Martim, representam grande violação às leis tribais, leis que ela conhecia e antes respeitava.

Às mulheres não é permitida a participação no ritual, nem mesmo a entrada no bosque sagrado. Iracema, que entrara com seu pai, preparara o mistério da jurema e o oferecera aos guerreiros, tem de sair do mesmo, “... Não permitia o rito que ela assistisse ao sono dos guerreiros e ouvisse falar os sonhos” (Alencar, 1965, p. 118). Ela também não é mais virgem, assim, não é merecedora de preparar a bebida de Tupã, e Iracema, mais uma vez, quebra as normas impostas por sua tribo.

A relação Martim-Iracema culmina na forma do amor-paixão gerador de um filho – Moacir, o primeiro cearense –, ou seja, na formação de uma população brasileira a partir do amor entre brancos e indígenas, num “casamento ideal” que viria a reforçar o mito do “homem cordial”, que remete ao do “bom selvagem” rousseauiano, ao criar uma identidade nacional dentro dessa noção de vassalagem amorosa. O “casamento”, por sua vez, termina por despersonalizar a mulher em benefício da identidade masculina: “- Iracema tudo sofre por seu guerreiro e senhor” (Alencar, 1965, p. 133).

Depois do nascimento do filho, motivo que seria de grande alegria, um sentimento indefinido e infinitamente grandioso de tristeza invade Iracema. Talvez tenha sido essa mesma a intenção do narrador do romance: transmitir ao seu leitor que o papel primordial de Iracema na formação do Novo Mundo já está consolidado, e com isso faz-se necessária a sua morte. Sua língua emudece e todo o seu estado de espírito transparece em uma infinita tristeza que lhe contagia a alma. O narrador alencariano traduz assim todo o estado de melancolia que invade a jovem mãe: “Tu és Moacir, o nascido de meu sofrimento” (Alencar, 1965, p. 174), que continua, ao reproduzir as seguintes palavras de Iracema: “Tua mãe também, filho de minha angústia, não beberá em teus lábios o mel de teu sorriso” (Alencar, 1965, p. 177).

Kristeva (1989, p. 27) diz que “A tristeza é o humor fundamental da depressão, e mesmo se a euforia maníaca alterna com ela nas formas bipolares desta afecção, o pesar é a manifestação maior que trai o desesperado”; assim, entende-se claramente todo o caráter paradoxal dos sentimentos da jovem mãe indígena ao associar à figura de seu filho terminologias tais como:

sofrimento, angústia e dor. Afinal, a dor física do parto lacerou-lhe as entranhas, e além dela, a dor de sua alma é tão intensa...

Seu desencanto é tão grande que, nem mesmo a visita de seu irmão Caubi trouxe alento ao coração de Iracema, pois ele trazia, mascarado na alegria do reencontro, a tristeza profunda deixada pela separação:

...
 - Teu irmão pensava que a tristeza ficara nos campos que abandonaste; porque trouxeste contigo todo o riso dos que te amavam.
 Iracema enxugou os olhos (Alencar, 1695, p. 179).

...

...
 - Tu despedes teu irmão da cabana para que êle não veja a tristeza que a enche.

...

- Caubi partirá quando a sombra deixar o rosto de Iracema.
 - Como a estrêla que só brilha de noite, vive Iracema em sua tristeza. Só os olhos do espôso podem apagar a sombra em seu rosto. Parte, para que êles não se turvem com tua vista (Alencar, 1965, p. 180-181).

Entretanto, o encantamento não pode ser perdido. O instante mágico no qual o choro infantil, o choro de seu filho, do fruto maior de seu amor por Martim é ouvido, precisa ser vivenciado, o que lhe inunda a alma de júbilo (Alencar, 1965). Sentimento esse que leva, novamente, ao pensamento de Kristeva (1989, p. 27, grifo meu) ao afirmar que “A tristeza nos conduz ao campo enigmático dos **afetos**: angústia, medo ou alegria” ao se justificar a bipolaridade de emoções vivenciadas pela jovem mãe.

Seu “desaparecimento”, enquanto um ato histórico-cultural, é a metáfora mais clara do resultado da colonização e da catequese. Iracema para ser esposa de Martim perde tudo o que tem e que a caracteriza. Da virgindade ritual aos costumes familiares; da dignidade guerreira à beleza natural; do frescor juvenil à alegria de viver. Deveria tornar-se um modelo de esposa e de mãe, desde há muito tempo conhecido. Vai parir sozinha, longe dos seus e longe do esposo, que viajava com Poti. Dá ao filho o nome de Moacir, cuja etimologia Alencar encarrega-se de oferecer: “Filho do sofrimento: de *moacy* – dor, e *ira* – desinência que significa – saído de” (Alencar, 1965, p. 174).

A maternidade como sofrimento, isto é, a sublimidade da figura da mãe construída na dor do parto é outra metáfora de longo curso na cultura cristã. Desde o Velho Testamento que é conhecida:

Partindo dali, chegou, no tempo da primavera, a um lugar junto da estrada que conduz a Éfrata, onde Raquel, tendo as dores do parto, e sendo o parto difícil, começou a estar em perigo. Disse-lhe a parteira: Não temas, porque ainda terás este filho. E estando prestes a render o espírito sob a violência da dor, e estando iminente a morte, pôs ao seu filho o nome de Benoni, isto é, filho da minha dor; o pai, porém, chamou-o Benjamin, isto é, filho da mão direita. Morreu, pois, Raquel, e foi sepultada na estrada que conduz a Éfrata, a qual é Belém. Jacó levantou um monumento sobre o seu sepulcro; este é o monumento do sepulcro de Raquel, até ao dia de hoje (Gên in **Bíblia Sagrada**, 10.16-20).

Iracema, pouco tempo após o parto, também morre:

... o estame de sua flor se rompera.

- Enterra o corpo de tua esposa 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.

O doce lábio emudeceu para sempre; o último lampejo despediu-se dos olhos baços.

...

O camucim, que recebeu o corpo de Iracema, embebido de resinas odoríferas, foi enterrado ao pé do coqueiro, à borda do rio. Martim quebrou um ramo de murta, a fôlha da tristeza, e deitou-o no jazigo da esposa (Alencar, 1965, pp. 185-186).

O nome da criança de Iracema é a versão cabocla de Benoni, que é nomeado Benjamin e passa a ser o fundador de uma das tribos de Israel. Moacir, que possui o destino migrante, também é o fundador de uma nova dinastia, é o primeiro cearense que emigra da pátria: “O primeiro cearense, ainda no berço, emigrava da terra da pátria. Havia aí a predestinação de uma raça?” (Alencar, 1965, p. 187).

Necessário se faz perceber também o quanto Martim se encontra distante da fidelidade passional encarnada pela heroína. Ela se dá inteiramente ao guerreiro branco, dá seu corpo e tudo o que ele representa, ou seja, a pátria brasileira, natureza em flor deflorada: “Agora poderia viver com Iracema e colhêr em seus lábios o beijo, que ali viçava entre sorrisos como o

fruto na corola da *flor*. Podia amá-la e sugar dêsse amor o *mel* e o perfume, sem deixar veneno no seio da virgem” (Alencar, 1965, p. 114).

E ele suga todo o mel desse amor. O mel sacia a fome; mas, em demasia, enjoa: “O colibri sacia-se de mel e perfume; depois adormece em seu brando ninho de algodão até que volta no outro ano a lua das flôres. Como o colibri, a alma do guerreiro também satura-se de felicidade e carece de sono e repouso” (Alencar, 1965, p. 156).

E Martim sente-se enfasiado físico e comportamentalmente; o tédio invade sua alma. O narrador, mesmo após Iracema se entregar ao amor, continua chamando-a de virgem, só mudando o tratamento quando a mesma anuncia a gravidez ao seu amado, no capítulo XXIII; entretanto Martim, desde a descoberta do enlace amoroso dos dois, a chama de esposa.

Nota-se o desinteresse de Martim por Iracema desde que ela perdeu sua condição virginal. O português, quanto mais se integra a terra e aos costumes americanos, mais se sente exilado. Ao ter se coatiado, vê-se mais marcante esse afastamento. Afasta-se da esposa e deseja a guerra, passando a ter cada vez mais junto a si seu inseparável amigo Poti; enquanto que na sua condição europeizante, grande nostalgia transborda em seu coração, e ele não vê mais encanto em nada. É a metáfora do europeu que se abasileirou e se sente nostálgico pela perda de sua pátria de origem.

Mesmo em relação à amizade que sente pelos índios pitiguaras, o comportamento do branco revela certa auto-suficiência; a priori, ele (e o narrador dá forma à idéia) se mostra superior. Assim ocorre na esquiva fraternidade entre ele e Poti.

O quadro alegórico da construção mítica do Brasil, em **Iracema**, apesar de suas constantes lacunas e de suas frestas, parece estar completo.

O trucidamento dos inimigos dos portugueses, os tabajaras, representa a quebra da única barreira a ser enfrentada e superada pelos colonizadores.

A morte de Iracema é sinalizada pela chegada do colonizador português e a conquista do território brasileiro pela sedução e fusão amorosa.

O nascimento de Moacir, que é o fruto do encontro do homem branco com uma nativa, na terra, até então, da liberdade – o Brasil – dá-se num clima de muita dor: além das dores do parto, Iracema sofre com a distância de seu povo e de seu amado. A indiferença de Martim cada vez mais se acentua, pois somente depois de decorridos oito meses do nascimento do filho, ele, seu pai, retorna da guerra, para Iracema. Vale saber que Martim partira três dias antes do parto. E o filho parece ter consumido o resto das forças da jovem mãe. Depois de tê-lo dado à luz e, assim, gerado o primeiro brasileiro, nada mais resta a Iracema. Seu irmão, Caubi, quando olha a criança, exclama sabiamente: “- Êle chupou tua alma” (Alencar, 1965, p. 178).

De fato, a criança absorveu tudo o que de melhor havia em Iracema, não chupou apenas a alma, mas a cultura e sua última esperança. O gesto de ter criado o primeiro exemplar da raça brasileira representou mais um ato de afeição por Martim: “- Teu sangue já vive no seio de Iracema. Ela será mãe de teu filho” (Alencar, 1965, p. 150) e um enorme desejo de mantê-lo junto a si: “Tôdas as noites a espôsa perfumava seu corpo e a alva rêde, para que o amor do guerreiro se deleitasse nela” (Alencar, 1965, p. 152).

Afinal, convém não esquecer que o papel a ser desempenhado por Iracema era o de ser “... a primeira mãe brasileira: modelo inaugural e base do que venha a ser depois” (Ribeiro, 1996, p. 226).

Iracema, como a *Chingada* de que fala Octavio Paz (2006, pp. 62-82), é, acima de tudo, a Mãe. Uma figura mítica; “... a mãe que sofreu, metafórica ou realmente...” (Paz, 2006, p. 71). Ela é a mãe aberta, que tanto pode ser violada como seduzida e, seu filho, o “... filho da Chingada...” (Paz, 2006, p. 75) representa o fruto dessa violação, ou do rapto ou da burla.

Octavio Paz (2006, p. 75) continua afirmando que toda mulher, mesmo aquela que se entrega, voluntariamente, é chingada, dilacerada pelo homem. E acrescenta que todos os homens ou mulheres, só pelo fato de nascerem de uma mulher, são filhos da Chingada, são filhos da Eva. O pai, por sua vez, é o ser fechado e agressivo, capaz de *chingar* e abrir, e que simboliza, em cada ser

vivente, a necessidade de impor a sua superioridade – *Eu sou teu pai* – a origem do centro secreto da ansiedade e angústia de cada ser humano (Paz, 2006, p. 75).

Triste destino o das mães nesse modelo alencariano de “pátria brasileira”: “... resta-lhes parir os filhos que povoarão a terra e semearão novas mulheres para fazê-las mães de outros tantos brasileiros” (Ribeiro, 1996, p. 226). 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...

E, finalmente, a conversão de Poti, narrada no último capítulo do romance. Após a morte de Iracema há um corte narrativo, correspondendo à partida imediata de Martim, mal enterrada a esposa, que, sendo deslocado para o primeiro capítulo do livro, provoca uma espécie de “desaparecimento” que mascara o fato de que logo após a morte da jovem mãe, o esposo não se viu compelido a ficar em sua nova terra e ali criar o filho. Muito pelo contrário, parte em direção à noiva e aos irmãos brancos.

O capítulo XXXIII narra o retorno de Martim quatro anos após haver partido das praias do Ceará, levando no barco o filho e o cão fiel, Jati. Só que dessa vez ele não vem desacompanhado. Vem numa expedição, trazendo, inclusive, um sacerdote; o que leva a perceber que o seu batismo selvagem não foi considerado. O sacerdote plantou uma cruz no solo indígena e, nas palavras do narrador: “Poti foi o primeiro que ajoelhou aos pés do sagrado lenho...” (Alencar, 1965, p. 188). A conversão foi imediata. Com ela, além do provável “apagamento” do nome indígena de Martim, Poti ganha um nome de santo e um rei a obedecer.

Alencar, como homem do século XIX, expressa claramente sua posição de superioridade religiosa diante do selvagem, quando diz que a cidade do homem branco (sua *mairi*) sobrepuja a taba; o sino da igreja suplanta o maracá (chocalho indígena): “A *mairi* que Martim erguera à margem do rio, nas praias do Ceará, medrou. Germinou a palavra do Deus verdadeiro na terra selvagem; e o bronze sagrado ressoou nos vales onde rugia o maracá” (Alencar, 1965, p. 188).

Existe um outro fato bastante esclarecedor no capítulo XXII, e que vem a ser constatado na referida obra, no que diz respeito ao processo de anulação sofrido pela população

autóctone, quando Poti, juntamente com Martim e Iracema, resolve partir para a Serra do Maranguape a fim de visitar o seu avô, o grande guerreiro dos pitiguaras Batuireté, que, ao vislumbrar o neto acompanhado do estrangeiro murmurou a seguinte revelação: “- Tupã quis que êstes olhos vissem, antes de se apagarem, o gavião branco junto da narceja” (Alencar, 1965, p. 144). Segundo nota do próprio autor, o ilustre guerreiro chama Martim de gavião branco, “... ao passo que trata o neto por narceja; êle profetiza nesse paralelo a destruição de sua raça pela raça branca” (Alencar, 1965, p. 144), ou seja, sua raça estava destinada a devoração, à morte pelo povo português.

Iracema, todavia, eclipsa Martim, apesar da grande importância deste como fundador do Ceará. Ela é o símbolo de sua raça e de sua terra, e por isso suplanta, como pura presença telúrica, o “forasteiro”.

Para que se possa entender essa presença absorvente de Iracema, até mesmo como guerreira, a proteger seu futuro esposo, deve-se lembrar que o próprio Alencar colocou o livro na fase *primitiva* do chamado “período orgânico” da Literatura Brasileira, antes de aparecer, como centro de interesse, o problema das relações entre *conquistador-conquistado*:

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 lhes serviu de regaço; e cada dia se enriquece ao contacto de outros povos e ao influxo da civilização?

O período orgânico desta literatura conta já três fases.

A primitiva, que se pode chamar 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 aquêles que veneram na terra da pátria a mãe fecunda – *alma mater*, e não enxergam nela apenas o chão onde pisam (Alencar, 1965, p. 495).

Em **Iracema** vê-se a fase primitiva da conquista, quando o estrangeiro invasor mal tenta apossar-se da terra. Nele ainda não há uma convivência nítida entre os de fora e os de dentro, como n’ **O Guarani**, pois Martim isola-se como presença branca; os guaraciabas: “... cabelos do sol...” (Alencar, 1965, p. 83), representados pelos europeus, são figuras remotas; e os índios dominam, numa paisagem ainda virgem: Iracema, o velho Pajé, Caubi, Poti, Jacaúna, Irapuã...

Iracema é assim uma *narrativa de salvação*. Uma narrativa de redenção do homem branco, do estrangeiro colonizador, daquele que tem por finalidade transmitir a sua cultura e desintegrar a tradição autóctone; no entanto, não há redenção para os indígenas, só a iminente morte.

Retomando, agora, o fecho da narrativa, sabe-se que Martim visita a terra de Iracema; agora terra cristã. Na viagem não traz o filho consigo, levando a crer que o mesmo nunca conhecera as paragens que lhe serviram de berço. No olho do coqueiro ainda pousava a amiga da heroína, a arara; só que já não lhe repetia o “... mavioso nome...” (Alencar, 1965, p. 188). O silêncio é avassalador. Teria a ave esquecido a amiga? Não se sabe; mas o narrador teve o cuidado de fechar a obra com uma frase bíblica, do Eclesiastes: “Tudo passa sôbre a terra” (Alencar, 1965, p. 188). Tudo, menos a lenda, que fica registrada pelo autor; tudo, menos o cristianismo que, depois de converter a nação de Poti e Iracema, morta antes da catequese, talvez tenha “seduzido” até mesmo a ave que repetia seu nome.

Iracema era, pois, como um pássaro, livre, que pousava aqui e ali, conforme a sua vontade e direção, e encantava a todos com o seu canto mavioso. Conheceu o amor; a princípio, como uma “gaiola” grandiosa, dando-lhe a falsa sensação de liberdade, não lhe permitindo sentir o cárcere a qual estava se submetendo. Porém a “gaiola” foi se afunilando, tanto e tanto, que tirou toda a magia de sua vida, trazendo-lhe, tão somente, melancolia, culpa e, por fim, a inevitável morte.

1.1.1. Classificação do romance

Wolfgang Kayser (1948, p. 229) afirma que o romance se apresenta em três tipos fundamentais e distintos, a saber: o de ação, o de figura e o de espaço.

O *romance de ação* se realiza, acima de tudo, como romance de amor, em que podem surgir eventos como naufrágios, cativéis, lutas à mão armada etc., não faltando os obstáculos, tais como diferenças étnicas, sociais, culturais e outras, entre os amantes.

Evidenciando essa tipologia, Vítor Manuel de Aguiar e Silva (1975, p. 262) afirma que “A sucessão e o encadeamento das situações e dos episódios ocupam o primeiro plano, relegando para lugar muito secundário a análise psicológica dos personagens e a descrição dos meios”.

Quanto ao *romance de figura*, Kayser (1948, p. 232) diz que “... diferencia-se estruturalmente do romance de ação já pela figura principal, única, enquanto que no outro é uso serem duas”.

Dois são os caminhos que, segundo o crítico alemão, levam ao romance de figura: o do herói de várias histórias breves que, com o tempo, ganham vida própria – **D. Quixote**, por exemplo –, e o que parte da autobiografia – tendo como origem as **Confissões de Stº Agostinho**. Todavia, o que melhor caracteriza esse tipo de romance é o tom de subjetividade ou o título, que é o mesmo nome da personagem principal.

O *romance de espaço* teria origem na narrativa picaresca, na qual a figura do pícaro perde o valor próprio e cujas aventuras não têm fim, podendo ser sempre continuadas, posteriormente. Para Wolfgang Kayser (1948), o romance de espaço assume outro colorido no século XIX, com Balzac, Stendhal e Flaubert ou com Eça, em Portugal.

Dentro de um critério de predominâncias, dificilmente um romance se enquadraria rígida e inapelavelmente em qualquer uma dessas divisões.

Dessa forma, **Iracema** pode ser um romance de ação, pela sua história de amor, pelos encontros entre homens armados, e ainda pelo obstáculo que se interpõe entre os amantes – a virgem guarda o segredo da jurema –; além dos fundamentos históricos, presentes nesse tipo de romance.

Como romance de figura pode se citar novamente **Iracema**, um “perfil de mulher” que retrata diacronicamente a indígena cearense do século XVI. O fato de o título da obra ser o nome da heroína não levaria também a isso?

Talvez sem forçar muito, mencione-se **Iracema** entre os romances de espaço, nos quais se pintam as cenas de determinada época e se mostram os caracteres de certa sociedade. Nele Alencar, embora intuitivamente, retratou não somente os costumes do povo autóctone, mas pintou o ambiente onde se desenrola o enredo de seu romance.

Fazendo, agora, o caminho inverso. No romance de ação é necessário que o enredo ponha os personagens em plano secundário, em **Iracema** não é bem isso que ocorre; enquanto o romance de figura tem um só personagem e o de ação tem forçosamente dois, em **Iracema**, apesar de ser ela a personagem principal, não se pode esquecer, em nenhum momento, que o amor a uniu ao estrangeiro Martim. Finalmente, com relação ao romance de espaço, este seria, em sua origem “aberto”, sua ação poderia prolongar-se; **Iracema** é um romance “fechado”, uma vez que praticamente conclui com a morte da heroína.

Percebe-se que, se com qualquer romance seria difícil esse enquadramento radical, com **Iracema** essa dificuldade só aumenta. É que, apesar de ser na verdade um romance, ele muito se aproxima da poesia, melhor dizendo, do poema, mesmo da epopéia – apesar de Alencar tentar dela fugir – nisto que ele tem de trazer o lírico dentro do épico.

Alguns meses após o “aparecimento” de **Iracema**, Machado de Assis (1997, pp. 848-852), em meio à indiferença ou à hostilidade da crítica nacional, teve a coragem de predizer uma longa vida para a obra, vendo nela “... as forças que resistem ao tempo e dão plena fiança do futuro”. E depois, de exortar o autor a compor outros poemas em prosa: “Poema lhe chamamos a

este, sem curar de saber se é antes uma lenda, se um romance: o futuro chamar-lhe-á obra-prima” (Assis, 1997, pp. 848-852).

Já Edwin Muir (1975, p. 21), após referir-se ao romance de ação e ao romance de personagem, trata do *romance dramático*, em que, conforme suas palavras, “... desaparece o hiato entre personagens e enredo. Os personagens não são parte da maquinaria do enredo, nem é o enredo apenas uma rude moldura em volta dos personagens”.

Lembra também que, nesse tipo de romance, o ponto máximo se dá com a tragédia poética e que seu desfecho deve constituir uma solução do problema que é a essência do próprio enredo. Solução que pode ser um equilíbrio ou uma catástrofe, mas que determina o final improrrogável da fabulação: “Equilíbrio ou morte, estes são os dois finais em direção aos quais se move o romance dramático” (Muir, 1975, pp. 31-32). Na obra em questão percebe-se que, depois de Iracema haver transgredido as leis de sua tribo, tudo será culminado com a sua morte, e que é através de sua “queda” – ela que inicialmente é descrita de maneira tão elevada – e do seu sofrimento, que se dignifica a heroína que a mesma passa a ser.

Afinal, segundo Walter Benjamin (1994, p. 208), “A morte é a sanção de tudo o que o narrador pode contar”.

Talvez aqui se enquadrasse melhor o romance alencariano: em **Iracema** é a morte da bela índia que põe fim ao enredo. É verdade que alguma coisa se diz ainda acerca dos anos que passaram depois de sua morte, mas nada que prolongue a fabulação. No capítulo XXXII, Martim, o guerreiro branco, amparado em sua dor pela amizade do fiel Poti, enterra o corpo da amada ao pé do coqueiro em cujo topo canta a jandaia. Depois, no capítulo I, um barco sai da costa cearense conduzindo o estrangeiro, seu filho e um rafeiro. Pelo capítulo XXXIII, o último do livro, é sabido que o cajueiro floresceu quatro vezes depois da partida de Martim, que, afinal, retorna, para fundar a *mairi* dos cristãos, onde Poti é batizado. Passa o tempo, e com o esquecimento a jandaia deixa de repetir o nome de Iracema. É interessante observar que ao se falar dos capítulos posteriores à morte da índia, refere-se primeiro ao capítulo XXXII, depois ao capítulo I para, finalmente, mencionar o capítulo XXXIII.

A irreverência das imagens alencarianas sempre vem à tona, fazendo com que a modernidade de sua narrativa se afirme, e assim, se afaste da tradição. A cena é emoldurada; o narrador, que estabelece hiatos entre ela e o que é narrado, começa a contar uma história que, de fato, já se passou. A ação começa adiantada, no capítulo I, à maneira das epopéias clássicas: *in media res*. Volta atrás, a partir do capítulo II. Retoma o tema simbólico da emigração cearense no último capítulo, o XXXIII: “O primeiro cearense, ainda no berço, emigrava da terra da pátria. Havia aí a predestinação de uma raça?” (Alencar, 1965, p. 187). Quando se lê a invocação, a história já se encerrou e o narrador o sabe.

A primeira cena, na ordem do livro, representa a penúltima cena, preenchendo o lapso existente entre os capítulos XXXII, elegíaco cântico à morte de Iracema, e XXXIII. Lida assim, como um trecho deslocado do fim do romance, certamente ganha outros contornos: toda a beleza do mar, da jandaia, do sol, das praias, dos coqueiros, da sombra amiga se enchem de novo significado. Afinal, depois de lento sofrimento, Iracema morreu. Mal desceu ao jazigo, seu amado, “um jovem guerreiro cuja tez não cora o sangue americano...” (Alencar, 1965, p. 54), por quem se entregou ao amor e à dor, abandonou a terra que o acolheu e leva seu filho, não sem alguma esquisitice denunciadora, colocado ao lado, quase que no mesmo nível ontológico, de um cão: “... uma criança e um rafeiro que viram a luz no berço das florestas e brincam irmãos, filhos ambos da mesma terra selvagem” (Alencar, 1965, p. 54).

Iracema é um romance aparentemente *solar*, pois fala de “verdes mares”, “praias”, “sol”, “alvas areias”, “dia”, porém o que predomina mesmo nele é o *escuro*, fazendo com que muitos de seus capítulos, especialmente os que relatam o discurso soturno e tenso da sedução entre Martim e Iracema, se passem, quase que, numa única noite.

Ele seria solar se o personagem catalisador fosse Martim – o Sol –, ao modo do modelo grego apolíneo. Entretanto, é Iracema a força centrípeta. Ela é a Lua, na tradição lunar dos mistérios órficos.

Constituído por 33 – que miticamente não é um número neutro – capítulos, sendo que nem o primeiro e nem o último capítulos fazem parte do enredo propriamente dito,

por se apresentarem deslocados da seqüência narrativa, é perceptível nele duas partes bem demarcadas. Na primeira – a da virgem – que vai até o capítulo XV, percebe-se um romance predominantemente *noturno*, de sedução mútua, com vários interditos. Afinal, existe a luta travada entre a obrigação da indígena de se manter vestal e a hospitalidade recebida que obriga Martim a se conter, perante o vai-e-vem do desejo dos dois. Finalmente, no capítulo XV, acontece a entrega de Iracema a Martim, na quebra de todos os paradigmas dominantes, numa das cenas, talvez – levando-se em consideração o contexto histórico em que a obra foi escrita – a mais erótica da Literatura brasileira: Martim, num hiato entre a alucinação e a satisfação, possui a virgem em pensamento para, assim, aplacar o seu desejo, numa violação simbólica da posse.

A partir daí tem-se a segunda parte do romance – a da esposa – pois, tornando-se mulher de Martim, ela precisa abandonar seu mundo, sua cultura, e participa, ainda que indiretamente e, por omissão, da morte de seus irmãos tabajaras, pelas mãos dos pitiguaras, comandados por Poti e por Jacaúna. Ao deixar seu espaço, deixa lá também o heroísmo, a coragem e a decisão que a tornavam respeitada e amada entre os seus. Martim também tem que sair dali, voltar para a praia. Sai com Iracema e Poti, e é quando descobre que os tabajaras já não possuem mais a sua virgem de Tupã. Sintomaticamente, enquanto fogem e estão em terras tabajaras, Iracema é quem guia a Martim e a Poti; chegados aos limites, este último assume a liderança da caminhada, que é entregue a Martim quando chegam ao litoral. Cada um, em seu território, é o senhor dos caminhos.

A média de páginas por capítulos está por volta de 3 e meia a 5, tomando-se por base a Edição Comemorativa do Centenário de **Iracema**, da Imprensa Universitária do Ceará (Fortaleza, 1965). Tal leveza talvez compense o vocabulário especializado e as etimologias presentes no texto.

Também em **Iracema** o numeral *sete* apresenta forte carga semântica. Afinal, Deus criou o mundo em *sete* dias: “E Deus acabou no sétimo dia a obra que tinha feito; e descansou no sétimo dia de toda a obra que tinha feito. E abençoou o dia sétimo, e o santificou, porque nele tinha cessado de toda a obra, que tinha criado e feito” (Gên in **Bíblia Sagrada**, 2.2-3). É sabido por todos a força mítica do numeral *sete*, enquanto simbologia de perfeição e completude.

Em se vendo Alencar enquanto “criador”, também, desse Novo Mundo, vale saber que o intervalo entre a anunciação da gravidez de Iracema a Martim. “– Teu sangue já vive no seio de Iracema. Ela será mãe de teu filho!” (Alencar, 1965, p. 150) e o nascimento de Moacir, enquanto alegoria da criação do mundo: “A dor lacerou suas entranhas; porém logo o choro infantil inundou sua alma de júbilo” (Alencar, 1965, p. 174), dá-se, também, miticamente, através da simbologia do *sete*; não *sete* dias, claro, mas *sete* capítulos, respectivamente, do XXIII ao XXX.

1.1.2. Narrador

Tzvetan Todorov (1980), no que concerne ao entrelaçamento da realidade e da ficção em todo texto artístico, propôs uma distinção entre história e discurso: a história seria a realidade evocada, ao passo que o discurso diria respeito não aos fatos narrados, mas à maneira como o narrador os conta. Isso equivaleria a tantas outras distinções teóricas, como por exemplo a de Maurice-Jean Lefebvre, citado pelo crítico português Vítor Manuel de Aguiar e Silva (1975), que diferencia a narração (que é o discurso propriamente dito) da diegese, isto é, o mundo que é representado na narração.

Vítor Manuel de Aguiar e Silva (1975, p. 294), por sua vez, acentua que “A coincidência perfeita entre o desenvolvimento cronológico da diegese e a sucessão, no discurso, dos acontecimentos diegéticos, não se encontra em nenhum romance”, uma vez que, em um texto artístico, é quase imperceptível a distinção entre o real e o fictício, ou seja, este parâmetro não serve para que se possa diferenciar um texto literário de um não-literário, visto que é impossível controlar, dessa forma, o veio inspirador de um romancista.

Walter Benjamin (1994, p. 197), que também se dedicou ao estudo do narrador, observa que ele “... não está de fato presente entre nós, em sua atualidade viva. Ele é algo de distante, e que se distancia ainda mais”, por mais familiar que pareça ao leitor e, por mais que se procure confundi-lo com o escritor que representa. Alencar, por sua vez, embora seja o narrador do romance, se aproxima mais do narrador tradicional.

O narrador está muito além da experiência da leitura, ao mesmo tempo em que pode estar muito mais próximo do que se possa imaginar. Entretanto, a cada contato que se tem com seu escrito, ele é, cada vez mais, um grande e velho desconhecido, a contar, o mesmo fato, por diferentes matizes.

O narrador benjaminiano é aquele que busca na “... experiência que passa de pessoa a pessoa...” (Benjamin, 1994, p. 198) a fonte de toda a sua inspiração e criatividade. Em assim sendo, as narrativas que mais se destacam são aquelas que, mesmo escritas, pouco se afastam das

tradições orais, geralmente contadas por outros narradores anônimos: “Uma história que me contaram nas lindas várzeas onde nasci...” (Alencar, 1965, p. 55).

Para Benjamin (1994, p. 201), o surgimento do romance, essencialmente vinculado ao livro e, por assim dizer, dependente da imprensa, está aliado à morte da narrativa, pois a tradição oral, enquanto caracterizante da poesia épica e da narratividade, no sentido benjaminiano, tem uma natureza bastante distinta da do romance:

O que distingue o romance de todas as outras formas de prosa – contos de fadas, lendas e mesmo novelas – é que ele nem precede da tradição oral nem a alimenta. Ele se distingue, especialmente, da narrativa. O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência de seus ouvintes. O romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los...

O que dizer então da pluralidade estilística de Alencar que, ao utilizar-se de verbos de primeira pessoa: “Uma história que **me contaram** nas lindas várzeas onde nasci...” (Alencar, 1965, p. 55, grifos meus) se coloca como o narrador da história: uma lenda ouvida por ele da tradição oral de sua província natal, o Ceará?

Benjamin (1994, p. 205) também afirma que “Os narradores gostam de começar sua história com uma descrição das circunstâncias em que foram informados dos fatos que vão contar a seguir, a menos que prefiram atribuir essa história a uma experiência autobiográfica”. Não seria bem esse o estilo alencariano?

Alencar recebeu a história por transmissão oral e se articula a essa tradição. O emprego do objeto indireto *me* indica uma ação que se incide sobre a figura do narrador alencariano. Existe, sim, uma inserção autobiográfica daquele que ouviu e se fará responsável pela transcrição dessa oralidade para a escrita.

Ele coloca em discurso, ao gravar as cenas orais da nação que deseja forjar, aquilo que não está incluído no conhecimento ocidental; dá corpo àquele que não sabe escrever e dá letra ao que não é letra. Ao imprimir sua assinatura onde, antes, só havia o anônimo, ele subsume essa

tradição. Apanha as lendas, as histórias orais, e, por meio da cultura da escrita, as introduz na língua e na gramática do colonizador.

Num precioso documento literário – **Como e por que sou romancista** – José de Alencar, reportando-se ao ano de 1848, conta que, após passar dois meses no Ceará, onde revira os sítios da infância, via desenharem-se em sua memória as paisagens de sua terra natal, ao manusear em Olinda os cronistas da era colonial: via tabuleiros, várzeas, e as antigas matas “... que vestiam as serras como a ararróia verde do guerreiro tabajara” (Alencar, 1965, p. 113):

Cenas estas que eu havia contemplado com os olhos de menino de dez anos, ao atravessar essas regiões em jornada do Ceará à Bahia; e que agora se debuxavam na memória do adolescente e coloriam-se ao vivo com as tintas frescas da palhêta cearense (Alencar, 1965, p. 113).

E esse memorialismo foi tão intenso e vivo que só podia resultar, graças à sua inventiva capacidade de contar com criação, em um maravilhoso fruto:

Uma coisa vaga e indecisa, que devia parecer-se com o primeiro broto d’ *O Guarani* ou de *Iracema*, flutuava-me na fantasia. Devorando as páginas dos alfarrábios de notícias coloniais, buscava com sofreguidão um tema para o meu romance; ou pelo menos um protagonista, uma cena e uma época (Alencar, 1965, p. 113).

Chega-se, então, na relação que se estabelece entre a historiografia e a crônica. Assevera Benjamin (1994, p. 209) que “O cronista é o narrador da história”. O historiador vê-se obrigado a “... explicar de uma ou outra maneira os episódios com que lida, e não pode absolutamente contentar-se em representá-los como modelos da história do mundo” (Benjamin, 1994, p. 209), já ao cronista é dada a liberdade de externar qualquer fato utilizando-se de “... todas as maneiras com que uma história pode ser narrada ... como se fossem variações da mesma” (Benjamin, 1994, p. 209).

O narrador de Alencar é então, no dizer de Benjamin, um *cronista*. A ele foi permitido contar, com fantasia, visto que também é um *romancista*, fatos que se passaram com seres reais, inseri-los em contextos e contatos ficcionais, e tudo isso a partir de, como ele mesmo afirmou, a aproximação do autor Alencar com os escritos dos cronistas do tempo colonial e as pesquisas biográficas que se pôs a realizar. A imaginação veio do seu desejo de, com sua ficção,

retratar a origem de sua terra cearense. Um historiador, no sentido restrito da palavra, ele jamais seria, pois ele certamente não saberia como abafar a grandiloquência de sua capacidade criadora. Todavia, enquanto um pesquisador da origem, enquanto um arqueólogo do saber, um mitólogo, ele também seria esse *historiador*.

1.1.3. Tempo

O tempo é cronologicamente demarcado. Como os passos de Iracema que “Tão rápida partia de manhã, como lenta voltava à tarde” (Alencar, 1965, p. 162), o tempo, em sua seqüência de fatos e ações, oscila entre a *lentidão*, principalmente na primeira parte do romance e quando relata toda a tristeza da personagem, arrastando-se indefinidamente por entre os capítulos, e a *rapidez*, quando dos instantes de imensa alegria entre os dois amantes, que são breves, porém intensos.

No texto em questão observam-se notações temporais no início dos capítulos, bem ao estilo das epopéias clássicas, principalmente as de Homero, que assim começa vários de seus cantos ou rapsódias:

A ALVORADA abriu o dia e os olhos do guerreiro branco. A luz da manhã... (Alencar, 1965, p. 81, capítulo VIII).

O DIA enegreceu; era noite já (Alencar, 1965, p. 98, capítulo XII).

O CAJUEIRO floresceu quatro vezes depois que Martim partiu das praias do Ceará, levando no frágil barco o filho e o cão fiel (Alencar, 1965, p. 187, capítulo XXXIII).

Em função do amadurecimento interior dos personagens, perceptível no desenrolar de suas ações, tem-se o tempo indefinido, ou seja, aquele que transgride a autêntica concepção temporal demarcada:

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.

O cristão contempla o ocaso do sol. A sombra, que desce dos montes e cobre o vale, penetra sua alma (Alencar, 1965, p. 71, capítulo VI).

A ALEGRIA ainda morou na cabana todo o tempo que as espigas de milho levaram a amarelecer

Uma alvorada, caminhava o cristão pela borda do mar. Sua alma estava cansada (Alencar, 1965, p. 156, capítulo XXV).

UMA vez o cristão ouviu dentro em sua alma o soluço de Iracema: seus olhos buscaram em tórno e não a viram (Alencar, 1965, p. 167, capítulo XXVIII).

Alencar também utilizou notações temporais no final de alguns capítulos:

Continuaram a caminhar e com eles caminhava a noite; as estrêlas desmaiaram e a frescura da alvorada alegrou a floresta. As roupas da manhã, alvas como o algodão, apareceram no céu (Alencar, 1965, p. 119, capítulo XVI).

Tôdas as noites a espôsa perfumava seu corpo e a alva rêde, para que o amor do guerreiro se deleitasse nela (Alencar, 1965, p. 152, capítulo XXIII).

Veio a noite, que trouxe o repouso.

Ao romper d'alva, o maracatim fugia no horizonte para as margens do Mearim. Jacaúna chegou, não mais para o combate e só para o festim da vitória.

Nessa hora em que o canto guerreiro dos pitiguaras celebrava a derrota dos guaraciabas, o primeiro filho que o sangue da raça branca gerou nessa terra da liberdade, via a luz nos campos da Porangaba (Alencar, 1965, p. 173, capítulo XXIX).

1.1.4. Espaço-trama

O espaço em **Iracema** é bem definido.

O *litoral* pertence aos pitiguaras. É o espaço da guerra entre os portugueses e seus aliados contra os franceses e seus respectivos aliados, os tabajaras. Martim, a princípio, também pertence a esse espaço.

As *montanhas* pertencem aos tabajaras.

Mas não se pode esquecer que os índios são expropriados, o que transfigura a construção de um *espaço perdido*; e o tempo também circula entre os objetos dessa perda: “Venho das terras que teus irmãos já possuíram, e hoje têm os meus” (Alencar, 1965, p. 59).

Na *terra entrevalar*, que não pertence nem aos pitiguaras nem aos tabajaras, que fica entre uma coisa e outra – a *terra de ninguém* – e onde se dá, alegoricamente, a construção do *espaço mítico*, se passam os capítulos XVII, quando Martim toma conhecimento de que Iracema já é sua esposa: “- Iracema te acompanhará, guerreiro branco, por que ela já é tua esposa” (Alencar, 1965, p. 121), e acontece, conscientemente, a primeira noite de amor entre eles – o himeneu – e o XVIII, que narra a batalha sangrenta entre os tabajaras, que vieram reclamar a sua virgem, e os pitiguaras; e os guerreiros da montanha precisam fugir para não serem dizimados.

No capítulo XVIII, quando da luta entre os tabajaras, que vieram vingar a perda de sua virgem, e os pitiguaras, Iracema percebe seu irmão Caubi, vindo em direção ao seu amado, e se dispõe a matá-lo, por amor:

Iracema, unida ao flanco de seu guerreiro e espôso, viu de longe Caubi e falou assim:
- Senhor de Iracema, ouve o rôgo de tua escrava; não derrama o sangue do filho de Araquém. Se o guerreiro Caubi tem de morrer, morra êle por esta mão, não pela tua (Alencar, 1965, p. 125).

O trecho mais uma vez delata a estratégia simbólica do romance indianista alencariano e se alia a tantos ditos e quantos silêncios presentes no mesmo. Matar por amor! Para alguns o amor romântico aceitaria tal exagero; outros poderão achar nobreza na atitude de Iracema, visto que ela se sentirá indigna de contemplar o rosto do homem que lhe matou o irmão. Mas, também, alguém poderá questionar se ela não se sentiria indigna de contemplar a si mesma, se não com os olhos exteriores, mas com os olhos da consciência moral. Então, o raciocínio da heroína, enquanto uma estratégia estética ou um sofisma, pode até mesmo constituir um belo exemplo da retórica romântica.

Por ser tão fiel aos ensinamentos que recebeu dos seus familiares e da religião a que segue, Martim se horrorizou com a atitude da bela indígena: “- Iracema matará seu irmão?” (Alencar, 1965, p. 125). A índia, adotando uma postura toda própria das heroínas românticas, coloca o amor acima de todos os laços sociais e até familiares, mostrando que para ficar com seu senhor e amado, aceita seu destino, mesmo que tenha que ficar contra seu povo.

Na batalha, Martim e Irapuã finalmente se enfrentam: “... Renhiu-se o combate entre Irapuã e Martim. A espada do cristão, batendo na clava do selvagem, fêz-se em pedaços. O chefe tabajara avançou contra o peito inerme do adversário” (Alencar, 1965, p. 126). O indígena já havia desarmado o português e poderia facilmente abatê-lo, não fosse a interferência de Iracema que desarmou o índio de sua tribo: “Iracema silvou como a boicininga e arrojou-se contra a fúria do guerreiro tabajara. A arma rígida tremeu na destra possante do chefe e o braço caiu-lhe desfalecido” (Alencar, 1965, p. 126). Por sua vez, Irapuã é salvo por outros tabajaras.

Ainda no capítulo XVIII:

Os olhos de Iracema, estendidos pela floresta, viram o chão juncado de cadáveres de seus irmãos; e longe o bando dos guerreiros tabajaras que fugia em nuvem negra de pó. Aquêlê sangue, que enrubescia a terra, era o mesmo sangue brioso que lhe ardia nas faces de vergonha.

O pranto orvalhou seu lindo semblante.

Martim afastou-se para não envergonhar a tristeza de Iracema (Alencar, 1965, p. 126, grifos meus).

O narrador mais uma vez é complacente com Martim. Adotando uma perspectiva ambígua diz que ele, que é cúmplice de tudo isso, afasta-se da amada no momento de profunda

angústia. Contudo, seu gesto é relatado como se tratasse de um ato de maior dignidade: afasta-se “... para não envergonhar a tristeza de Iracema” (Alencar, 1965, p. 126). Talvez ele se comporte assim por se considerar responsável por todas essas mortes; e, por sua nobreza de caráter e religiosidade, talvez ele reconheça que, ficar com Iracema, significaria estar, interiormente, entre o prazer e a dor.

Talvez seja este também o único instante em que Iracema apresenta uma atitude dubitativa. Afinal, aquela guerra fora causada por ela, por ela e por Martim, e foi sua paixão que fez com que o conflito chegasse a tal ponto: Iracema contemplando seus irmãos sobre a terra enrubescida com seu próprio sangue. Martim e Iracema, ainda que indiretamente, têm as mãos manchadas de sangue; todavia, aquele não provocara a morte dos seus irmãos, pois nem mesmo seu “casamento” com a índia despertou em sua alma um sentimento de irmandade em relação ao povo tabajara; esta, sim. Talvez isso aponte para o destino trágico da heroína em contraste com o heroísmo reservado ao guerreiro branco.

Talvez seja este um dos momentos mais cruciais do romance, pois é nele que, efetivamente, Iracema se dá conta do quanto ela se encontra distanciada dos seus irmãos, da tamanha dor que sua rebeldia amorosa acarretou em todos aqueles que a amavam e respeitavam, trazendo como consequência imediata a impossibilidade de retorno da heroína; ela perdeu, então, suas raízes mais profundas e o seu lugar identitário.

E a jovem indígena, que se faz desterritorializada, que não pode mais voltar à tribo dos tabajaras, e muito menos pertencer aos recantos dos pitiguaras, só encontra possibilidade de existência no *espaço mítico*, visto que passa a existir, efetivamente, em função de um *Outro*.

No capítulo XX Martim vê Iracema chorando. Indaga o motivo, ao que ela prontamente responde:

- Esta é a taba dos pitiguaras, inimigos de seu povo. A vista de Iracema já conheceu o crânio de seus irmãos espetado na caiçara; seu ouvido já escutou o canto de morte dos cativos tabajaras; a mão já tocou as armas tintas do sangue de seus pais (Alencar, 1965, pp. 132-133).

Ela reconhece o mal que causara aos seus. Percebe que aquele amor trouxe sangue, morte e humilhação. Mas não é por isso que chora ou, pelo menos, não é apenas por isso: “-

Iracema tudo sofre por seu guerreiro e senhor” (Alencar, 1965, p. 133). O fecho de sua resposta é esclarecedor: “A ata é doce e saborosa; mas quando a machucam, azeda” (Alencar, 1965, p. 133). Ela chora porque descobriu também que o amor que sente não consegue encher o coração do guerreiro branco. É a indiferença do *Outro* que a faz azedar. Todo o sangue e humilhação ela esqueceria de bom grado, mas não suporta a tristeza do *Outro*, que com ela não mais dialoga, mergulhado que está na saudade da noiva, dos parentes ... brancos. A cultura portuguesa o compele a deixar os valores ameríndios. A resposta que dá à aflição de Iracema é o “mascarado” desprezo; ao invés de lhe prometer mais carinho e atenção, diz, simplesmente: “- Volte o sossêgo ao seio da filha dos tabajaras; ela vai deixar a taba dos inimigos de seu povo” (Alencar, 1965, p. 133).

Que maneira o narrador alencariano encontrou para informar que Martim vai embora da taba dos pitiguaras, levando consigo Iracema, e que ela deve esquecer aquele episódio de sua paixão e aqueles corpos sangrentos que tanto a magoaram. Como se isso fosse possível! Decididamente, também como fizera a heroína com os seus, Martim lhe dá as costas e vai à cabana de Jacaúna, comunicar-lhe que partirá. O pitiguara também se surpreende. Mas o guerreiro branco informa que “... a voz do coração o chama a outros sítios” (Alencar, 1965, p. 133). Note-se que o emprego da palavra “sítios”, tipicamente lusitana, não deve estar aí por acaso, substituindo a palavra “lugares”. Mas a cena ainda não terminou. Chega Poti, o irmão querido do guerreiro branco, e se propõe a acompanhá-lo de volta “... para as terras onde o sol se deita” (Alencar, 1965, p. 134). Martim rejeita o oferecimento, argumentando que os guerreiros pitiguaras ficariam sem o seu líder. Poti dispõe-se a entregar o comando a Jacaúna. Mais uma vez o português não aceita que o outro o acompanhe, dizendo que sua cabana ficaria vazia. E ouve a resposta ferida de Poti: “- Deserto e triste será o coração de teu irmão longe de ti” (Alencar, 1965, p. 133).

Martim parecia não mais suportar viver entre os índios. É certo que não parte agora, imediatamente, definitivamente, de volta à sua pátria. Fica um pouco mais. Não tanto por Iracema, apesar de ainda viver com ela fortes e intensos momentos de amor, mas pela guerra. Quando, vitorioso, retorna, já encontra a indígena em franco processo de decadência, morrendo em seguida. Então ele partirá. Mas, voltando ao trecho citado, pode se observar a fria indiferença com que ele trata não apenas o amor de Iracema, mas também a fraternidade de Poti e Jacaúna.

Certamente não era esse o quadro imaginado e a perspectiva de leitura pretendida por Alencar que, muito provavelmente, acreditava estar demonstrando a franca amizade de Martim, personagem que tanto valorizava, pela esposa e amigos selvagens, tanto que chega a cobrar, do povo cearense, um culto à sua memória: “O Ceará deve honrar sua memória como a de um varão prestante e seu verdadeiro fundador...” (Alencar, 1965, p. 50).

Mal chegada, primeiro à aldeia dos Pitiguaras e depois à sua própria casa, Iracema já é outra mulher. Resignada e submissa, assume o papel da esposa fiel e obediente. Martim que não a ama, enfastia-se logo da “aventura” e prefere partir para a caça ou para a guerra com Poti. Iracema sozinha assume a gravidez; sozinha dá a luz.

Mais que submissa, porém sensivelmente perspicaz, Iracema percebe logo o fastio do outro:

- Quando teu filho deixar o seio de Iracema, ela morrerá, como o abati depois que deu seu fruto. Então o guerreiro branco não terá mais quem o prenda na terra estrangeira.
- Tua voz queima, filha de Araquém, como o sôpro que vem dos sertões do Icó, no tempo dos grandes calores. Queres tu abandonar teu espôso?
- Não vêem teus olhos lá o formoso jacarandá, que vai subindo às nuvens? A seus pés ainda está a sêca raiz da murta frondosa, que todos os invernos se cobria de rama e bagos vermelhos para abraçar o tronco irmão. Se ela não morresse, o jacarandá não teria sol para crescer tão alto. Iracema é a fôlha escura que faz sombra em tua alma: deve cair, para que a alegria alumie teu seio. O cristão cingiu o talhe da formosa índia e a estreitou ao peito. Seu lábio pousou no lábio da espôsa um beijo, mas áspero e morno (Alencar, 1965, p. 169).

Iracema observa o comportamento de seu amado e se enche de amargura. Julga vê-lo desviar os olhos do jenipapo, que, por sua cor, se parece com ela, e fixá-los na flor branca do espinheiro, semelhante à mulher branca que ela supõe esperar por ele: “- Quando tu passas no tabuleiro, teus olhos fogem do fruto do jenipapo e buscam a flor do espinheiro; a fruta é saborosa, mas tem a côr dos tabajaras; a flor tem a alvura das faces da virgem branca” (Alencar, 1965, p. 168). Complementa seu pensamento melancólico dizendo: “Se cantam as aves, teu ouvido não gosta já de escutar o canto mavioso da graúna, mas tua alma se abre para o grito do japim, porque êle tem as penas douradas como os cabelos daquela que tu amas!” (Alencar, 1965, pp. 168-169). A graúna, como os cabelos de Iracema, possui a cor negra luzidia, enquanto que o japim, como a virgem loura, possui a cor do ouro.

É interessante notar, também, o emprego que o narrador alencariano faz da metáfora do abati. Num primeiro momento, ele externa toda a alegria e viço do coração da jovem índia, associando-o a um “... abati n’água do rio...” (Alencar, 1965, p. 97); capítulos adiante, Iracema possui a tristeza do abati, que morre após dar o seu fruto.

Iracema contempla a si mesma; e o que vê, em vez da flor do Narciso, são os frutos e as aves da terra. Vê Martim, o *Outro*, como reflexo de sua alteridade.

O discurso de Iracema é recheado de secundariedade. Seu papel de esposa exige todos os sacrifícios, até mesmo o da renúncia de si mesma, o de “sair de cena” para que o seu senhor e marido seja feliz. Alencar, que durante a narrativa chama Martim de “cristão” e Iracema de “índia”, nome enganoso ou trocado, dado pelo colonizador desorientado, deixa perceber a distância que ele mesmo impõe aos dois, reafirmando a distância cultural que os medeia. Bem, nada mais justo que Iracema desapareça, pois seu papel principal, o de fecundar a vida, já estava cumprido; resta esperar que venha à luz, para que sua missão deixe de ter sentido.

A morte anunciada de Iracema é, metaforicamente, o destino dos selvagens do Novo Mundo. Deve morrer a índia, para que vivam o branco e o filho nela gerado. Mas este será *cearense*, ela permanecerá sendo, para sempre, a *virgem indígena dos lábios de mel*.

Poti também morre, de morte civil, um “apagamento” permitido e permissível, pois morre nele o índio para nascer o herói brasileiro Antônio Felipe Camarão.

Os indígenas que sobrevivem, como todo o homem que passa pela experiência da perda da pátria e do isolamento em si mesmo enquanto um ser do não-lugar, deslocado e em busca de sua identidade, não serão brasileiros, mas um ponto de apoio ou comparação que lhes permitam identificar-se com alguma coisa também não nomeada, visto que não é mais o português com toda a sua grandeza representada, nem é mais o índio, o autóctone, o aborígene original. Tais “brasileiros”, construídos pelo discurso romântico, anularam, dos selvagens, sua realidade étnica, cultural e social e herdaram as mais belas qualidades heróicas sabe de quem, de um modelo distante e inverossímil. Tem razão Oswald de Andrade (2001, pp. 49-51) quando assim se refere a esse indígena brasileiro poeticamente falseado:

... índio vestido de senador do império. Fingindo de Pitt. Ou figurando nas óperas de Alencar cheio de bons sentimentos portugueses.

...

O índio filho de Maria, afilhado de Catarina de Médicis e genro de D. Antônio de Mariz.

A identidade nacional repousa sobre a imagem do índio construído, sobre a frágil Iracema, sem nele fincar raízes, fazendo com que a personagem seja duplamente emblemática.

O percurso de Iracema é de cima para baixo. Na praia, é relatada a derrota e humilhação de seu povo. No alto da serra, Iracema perde sua virgindade e religião. Na beira da praia, literalmente, ocorre a degradação da personagem, ou seja, a sua “paixão e morte”, numa espécie de céu, purgatório e inferno a ela destinados e não recusados.

É perceptível, também, toda uma perspectiva de *exílio espacial* nesse diálogo entre Martim e Iracema, quando a mesma estranha-lhe o espírito ausente:

- O que espreme as lágrimas do coração de Iracema?

- Chora o cajueiro quando fica o tronco sêco e triste. Iracema perdeu sua felicidade, depois que tu te separaste dela.

- Não estou eu junto de tí?

- Teu corpo está aqui; mas tua alma voa à terra de teus pais e busca a virgem branca, que te espera.

...

- O guerreiro branco é teu espôso; êle te pertence.

...

- Quanto tempo há que retiraste de Iracema teu espírito? Dantes teu passo te guiava para as frescas serras e alegres tabuleiros; teu pé gostava de pisar a terra da felicidade e seguir o rasto da espôsa. Agora só buscas as praias ardentes, porque o mar que lá murmura vem dos campos em que nasceste; e o morro das areias, porque do alto se avista a igara que passa.

...

- Teu lábio secou para a espôsa; assim a cana, quando ardem os gandes sóis, perde o mel, e as fôlhas murchas não podem mais cantar quando passa a brisa. Agora só falas ao vento da praia para que êle leve tua voz à cabana de teus pais (Alencar, 1965, pp. 167-168).

O eco e a presença de Iracema-Mãe – vida e morte – em seu túmulo, que representa a própria nação indígena sepultada, unificam os dois pontos extremos da obra – no mesmo local tumular, a *mairi* dos cristãos. Nos capítulos intermediários (de II a XXXI), a vida e o amor de

Iracema. Por outro lado, “A jandaia ... no ôlho do coqueiro...” (Alencar, 1965, p. 188) induz ao EXÍLIO (presente em I e XXXIII) e ao tema da VIDA, que se esgota no XXXII: “A jandaia pousada no ôlho da palmeira, repetia tristemente: - Iracema!” (Alencar, 1965, p. 186).

O livro é todo tecido de *afetos*: de momentos de vital alegria, os que tematicamente abordam o idílio amoroso entre Martim e Iracema, e de outros de tristeza, de distanciamento, por assim dizer, de exílio e afastamento entre o casal. Percebe-se nele, portanto, dois movimentos básicos (VIDA-TERRA e EXÍLIO-MORTE), o que torna clara a simplicidade psicológica do romance e até sua perspectiva geográfica de obra de ocupação, mascarada pela colonização da terra, e em que se apresenta o problema distância, enquanto representativa da desarmonia do homem com o meio natural em que se encontra inserido.

Martim pensando, conforme julga Iracema, na virgem branca e dos cabelos cor do ouro, metáfora da saudade lusitana, afasta seus pensamentos da terra e exila-os no mar: “Quando Iracema brincava pela praia, os olhos do guerreiro branco retiravam-se dela para se estenderem pela imensidade dos mares” (Alencar, 1965, p. 157).

Quando Martim se afasta para lutar, em companhia de Poti que, lança uma seta que atravessa um goiamum e, tendo Martim enlaçado a haste da seta com um ramo de maracujá, está assinalado aí o *limite* para Iracema: “- Podes partir. Iracema seguirá teu rasto; chegando aqui, verá tua seta e obedecerá à tua vontade” (Alencar, 1965, p. 161), como também a própria presença geográfica do esposo, que ela, fetichistamente, busca: “A flecha lá estava como na véspera: o espôso não tinha voltado” (Alencar, 1965, p. 162). Iracema, ao sentir saudade da taba dos tabajaras, *visualiza* “... os formosos campos do Ipu, as encostas da serra onde nascera, a cabana de Araquém...” (Alencar, 1965, p. 163).

O romance, resumidamente, é todo um distanciamento progressivo: da taba de Araquém (nação dos tabajaras), da taba de Jacaúna (nação dos pitiguaras), e até da taba do amor (futuro núcleo do Ceará), de onde Martim se exila com Moacir e Japi:

Onde vai a afouta jangada, que deixa rápida a costa cearense, aberta ao fresco terral a grande vela?
Onde vai como branca alcione buscando o rochedo pátrio nas solidões do oceano?

...

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? (Alencar, 1965, pp. 53-55).

1.1.5. Seres reais X Seres ficcionais

Iracema, apesar de construída como uma indígena do Novo Mundo e vestida com as cores de sua natureza exuberante, não consegue fugir de um padrão ético e estético dominante há muito tempo, mas há muito tempo mesmo; a tradição falou mais alto. Ela é assim, no seu nascimento, um cruzamento da tradição ocidental e cristã com o exuberante exotismo inovador americano. Não é uma personagem romântica qualquer, mas aquela que é encarregada de fundir em si mesma um padrão de brasilidade: ela será o modelo de mulher que encarna as qualidades da desejada “pátria brasileira” no projeto nacionalista de Alencar.

Dir-se-ia que essa índia, criada a posteriori para dar maior colorido romântico à fabulação, seria uma daquelas personagens de romance de ação, cuja presença vale apenas enquanto serve ao desenrolar do enredo. Contudo, *Iracema* vai figurar como uma das mais insinuantes criações femininas do Romantismo brasileiro.

A jovem indígena, apesar de toda a sua mobilidade aparente, da liberdade de ir-e-vir dentro do espaço da floresta, é uma personagem *fixa*. Representando um obstáculo que se precisa fixar no interior da terra, visto que se confunde com o próprio espaço de que é autóctone – a terra nacional –, ela precisa ficar distante do litoral e não ultrapassar a barreira imposta entre natureza e cultura, e entre selva e cidade; e não pode, por sua vez, construir o espaço, apenas, ser por ele absorvida (Helena, 2006, p. 172).

De modo paradoxal, *Iracema* não goza de liberdade em relação ao espaço que, no entanto, representa. Desdobrando-se na figuração do feminino, “... útero abrindo-se e fechando-se e dobrando-se sobre si mesmo...” (Helena, 2006, p. 172), ou seja, na dimensão fechada, no interior de alguma coisa (a própria terra selvagem, a gruta, o túmulo, a casa, o recolhimento), este espaço corresponde à escuridão, ao calor, à umidade. A entrada da personagem nesta dimensão, por sua vez, pode suscitar várias possibilidades, dentre elas, “morte”, “concepção” e “retorno a casa”.

Cumprindo uma função espacial, *Iracema* pode ser lida como a personagem que existe em função do espaço-trama. Aquela que é o obstáculo e o demarcador de fronteira morfologicamente feminino, representado como uma figuração do útero e da terra, entre o dentro e

fora, ou seja, do espaço em que se movimenta o *Outro*. Ela sai de sua tribo, acompanha Martim, mas queda isolada no meio da floresta, à espera do amado, que vai guerrear com Poti (Alencar, 1965). Esta personagem parece móvel, mas, verdadeiramente, não o é.

Marcador de fronteira, Iracema não consegue ocupar o papel de sujeito fundador de um projeto político. Recorrer ao mítico funciona como uma forma de Alencar, imaginariamente, oferecer bases remotas à formação de uma nação-Estado que, na verdade, era, e continua sendo, tão carente de uma história própria, devido à sua longa condição colonial e escravista. E Iracema, ao retornar para dentro de si mesma, “... permanece fora da temporalidade da História, tornando-se ‘lenda’ do Ceará” (Helena, 2006, p. 184).

Iracema pertence ao espaço interno, o que torna possível a sua conversão em útero, em terra-mãe, podendo ser interpretada, simultaneamente, como a personagem que representa a concepção, aquela que dá luz a Moacir e como a que, fechando-se no limite da floresta, representa a morte, a perda, a solidão de uma raça (Helena, 2006, p. 183).

Na lógica do projeto alencariano, resta a Iracema voltar para dentro da mãe-terra. Voltar para sua morada original (a terra-espaço-cor-local) num “mortal” destino. O movimento que Alencar elabora é o de dirigir a indígena para dentro de si mesma, até que se confunda com a natureza que a concebeu e a retém, num certo sentido, engolfando-a em seus domínios. Recria-se, assim, o desdobramento que verdadeiramente importa ao pacto social do Estado-nação recém-formado: “a distinção entre os poderosos (civilizados e brancos) donos dos domínios, e a terra selvagem dos dominados, re-denominados ‘selvagens’ e ‘escravos’” (Helena, 2006, p. 163).

Seu narrador além de problematizar a integração do autóctone com o *Outro*, também aborda, de forma sutil, quando anuncia o nascimento de Moacir, os limites e ambigüidades da condição de mestiçagem na colônia, através da rejeição do “não-branco” pela sociedade da época. Moacir não tem voz, ressoando nele o silêncio de sua mãe.

Por meio do silêncio (ao não dar voz a Moacir nem à fala do pai sobre o filho), o “brasileiro” toma para si as forças do caos e da exclusão, metáforas da natureza, que já absorvera sua mãe, Iracema (Helena, 2006, p. 163).

Mas ao condenar Iracema ao silêncio, a narrativa traduz uma grande contradição: em vez de louvar o indígena, atribui ao branco a fundação da cultura. Seu autor, ao ressaltar a perspectiva histórica e deixar a jovem heroína “fora da história”, representa o *locus* (nada ameno) de uma autoctonia fraturada (Helena, 2006, p. 184).

Por outro lado, ao identificar os personagens e o espaço, a narrativa abre passagem para uma interpretação dos elos entre a cor local e a nacionalidade, arriscando-se a conceber a nacionalidade com sua redução ideológica mais perigosa, o *nativismo*. O nativismo, nesse sentido, torna-se um princípio “... mortal...” (Said, 1995, p. 289), que pensa a identidade nacional como algo que esgota a identidade do indivíduo e do povo, fechando-se para a reflexão sobre as diferenças culturais e a necessidade de se refletir, a partir delas, contra o racismo e o preconceito vigentes (Said, 1995, p. 289).

Iracema não tem lugar no litoral, enquanto Moacir precisa atravessar as águas para tornar-se um “ente”. Conduzido em viagem pelas mãos de seu pai, ele consegue cruzar uma fronteira, a da civilização, que era proibida para Iracema.

E está justamente aí a riqueza e a ambigüidade da narrativa alencariana, na possibilidade de se abrir, simultaneamente, mais de uma hipótese de leitura para o seu projeto nacionalista que, conforme alguns críticos, seria apenas conservador.

Martim, um português branco e colonizador, invade o espaço físico, cultural e nacional de Iracema – uma brasileira, indígena e colonizável – para aí levar a língua, a cultura e a dominação brancas. A entrega ao branco é incondicional, faz-se de corpo e alma, implicando sacrifício e abandono de sua parte à tribo de origem. Esse “entrega” vem a atender ao princípio da catequese, enquanto uma forma alegórica de se apresentar a ação civilizatória do “amansar” o outro, daquele ainda não nascido como gente, ainda gentio, sem nome latino. Uma partida sem retorno, pois se o amante a abandonasse, ela morreria de desgosto e saudade, e nem assim conseguiria impor ao português nem uma súplica, nem uma ameaça: “- Ele manda que Iracema ande para trás, como o goiamum, e guarde sua lembrança, como o maracujá guarda sua flor todo o tempo até morrer” (Alencar, 1965, p. 161).

Machado de Assis (1997, p. 850), em artigo que escreveu logo após a publicação do romance, disse o seguinte da virgem dos lábios de mel: “... Não resiste, nem indaga; desde que os olhos de Martim se trocaram com os seus, a moça curvou a cabeça àquela doce escravidão...” E tal projeto aí se realiza plenamente; no final da narrativa, todos os sobreviventes integram-se na cultura dominante e, a partir daí, a única legitimada.

Martim Soares Moreno que, segundo o romance, teria nascido no Rio Grande do Norte, não parece, na verdade, ter visto a luz no Brasil. O Barão de Studart (citado por Raimundo Girão, 1976) encontrou na Torre do Tombo, em Portugal, documento em que o colonizador demonstra ser de outras terras, ao dizer: “Sendo de pouca idade, passei ao Brasil por soldado, em companhia do governador Diogo Botelho. Logo que cheguei a Pernambuco...” (Girão, 1976, p. 82).

Capistrano de Abreu, que acreditava fosse ele pernambucano, modificando posteriormente essa opinião, chegou a pensar ser ele natural de terras africanas, como seu tio Diogo de Campos, natural de Tânger. Isso é referido por Heitor Marçal (1943, p. 12) que, em sua biografia do guerreiro branco, levanta a hipótese para o amor de Moreno às paragens do Nordeste brasileiro: “Soares Moreno tinha bem nítida em suas atitudes a marca do homem da África. Foi, talvez, aquela semelhança do litoral de sua capitania com o deserto, o motivo da sua maior aproximação com a terra”.

Martim é o protagonista do “ato civilizador”. Sendo um personagem *móvel*, ele goza da liberdade de ir-e-vir em relação ao trânsito pelo espaço interno e externo da narrativa, podendo cruzar as fronteiras entre a selva e o mundo urbano da metrópole, isto é, atravessar os mares. Gozando de mobilidade em relação à trama e ao espaço, ele é capaz de trocar seu lugar na estrutura da obra e é aquele que funda a LEI (latifúndio, Estado e Igreja), conforme Helena (2006, pp. 89-103), criando, dessa forma, a representação da nova terra, do novo estado e da nova igreja que viriam a desconstruir a marca da cultura indígena de Iracema.

Apenas ao homem branco e civilizado é possível conquistar espaços e “penetrá-los”; o que ocorre, efetivamente, durante a relação que Martim mantém com Iracema e a terra “selvagem”. Ideário esse que serve de suporte semântico à estrutura histórico-ideológica da narrativa, que termina por revelar que ao sujeito disseminador da cultura “dos brancos” cabe a “honrosa” tarefa colonizadora, ao mesmo tempo “predatória” e “civilizadora”.

Martim, no mundo de Iracema, é o herói civilizador, que respeita os valores e a cultura primitivas; jamais tomaria a iniciativa de romper a cordialidade e o respeito pelo outro. Mas com relação ao seu envolvimento com a jovem heroína, é plausível o desprezo e a indiferença com que muitas vezes a trata. E o próprio Alencar deixa clara a sua superioridade em detrimento dos selvagens que compõem a obra. Ele não teria, assim, uma nobreza a ser questionada?

Nele vê-se personificado, enquanto caracteres mais dominantes, o respeito ao código de conduta e à religiosidade. Martim é, talvez por isso, um personagem bastante complexo; no seu primeiro encontro com a indígena ele já demonstra seu conflito interior, quando ao ser ferido por ela, oscila em ser rápido a se defender, ou ter um sentimento de nobreza cristã e cavalheiresca em relação à mulher.

No capítulo X, durante um embate com o chefe dos tabajaras: “... caminhou direto a Irapuã. Sua espada flamejou no ar” (Alencar, 1965, p. 91), Martim enfrenta-o com a bravura e a honra de um cavaleiro medieval, visto que é uma tendência romântica valorizar o caráter digno e destemido de seus heróis: “- Os guerreiros de meu sangue, chefe, jamais recusaram combate. Se aquele que tu vês não foi primeiro a provocá-lo, é porque seus pais lhe ensinaram a não derramar sangue na terra hospedeira” (Alencar, 1965, p. 91).

Já no capítulo XIII, Martim diz a Iracema que não teme a guerra e nem a morte, mas “... tem medo dos olhos da virgem de Tupã” (Alencar, 1965, p. 106), porque, sentindo crescer cada vez mais seu desejo pela jovem, não o amor, receia não respeitar sua condição de sacerdotisa e possuí-la, fazendo com que ela caia em desonra ao transgredir as leis da tribo; e Martim respeitava o código de conduta imposto pela nação tabajara, como também as leis de hospitalidade que norteavam o povo de Iracema.

Ele sabia que ela o amava e acreditava na fidelidade de sua amada, mesmo em detrimento de sua tribo, por estar intensamente apaixonada por ele: “- Fale o chefe pitiguara; só o escutam ouvidos amigos e fiéis” (Alencar, 1965, p. 110).

Num clima de intenso desespero e marcado pela religiosidade, sentindo-se cada vez mais compelido a não resistir aos encantos de Iracema, o guerreiro a repele e invoca seu Deus, buscando forças na fé cristã para não desonrar a virgem amada:

O cristão repeliu do seio a virgem indiana. Êle não deixará o rasto da desgraça na cabana hospedeira. Cerra os olhos para não ver e enche sua alma com o nome e a veneração de seu Deus:

- Cristo!... Cristo!...

Volta a serenidade ao seio do guerreiro branco, mas tôdas as vêzes que seu olhar pôusa sobre a virgem tabajara; êle sente correr-lhe pelas veias uma onda de ardente chama... (Alencar, 1965, p. 113).

No capítulo XVII, quando ainda não sabia, ou não havia querido entender, que Iracema não era mais virgem e por isso não podia mais ocupar o seu lugar de destaque, nem mesmo voltar para junto dos seus, ele se orgulha de ter resistido “bravamente” às tentações, correspondendo, assim, à hospitalidade do Pajé: “- Um guerreiro de minha raça jamais deixou a cabana do hóspede viúva de sua alegria. Araquém abraçará sua filha, para não amaldiçoar o estrangeiro ingrato” (Alencar, 1965, p. 120). Ao tomar conhecimento de todo o ocorrido, eis que Martim se encontra novamente diante de um impasse e recorre à sua fé cristã:

- Iracema te acompanhará, guerreiro branco, por que ela já é tua espôsa.

Martim estremeceu.

- Os maus espíritos da noite turbaram o espírito de Iracema.

- O guerreiro branco sonhava, quando Tupã abandonou sua virgem. A filha do Pajé traiu o segredo da jurema.

O cristão escondeu as faces à luz.

- Deus!... clamou seu lábio trêmulo (Alencar, 1965, p. 121).

Martim sofre demasiadamente com tal revelação, e sofre da alma, pois traiu todos os valores mais caros aprendidos com os seus. Seu amigo Poti, impressionado com tal atitude, compara o amor à bebida alcoólica: se ingerida moderadamente, fortalece o guerreiro; em demasia, afasta o herói de sua missão de guerra (Alencar, 1965, pp. 121-122).

Mas o gosto pelo exotismo se arrefece. Martim sente saudades: “Seu coração ressonava” (Alencar, 1965, p. 157), deseja partir em busca de suas raízes mais profundas, pois não se sente mais feliz como antes: nem a caça, nem as carícias da esposa, nem as conversas à frente da cabana o animam mais. Ele veio, mas não se desenraizou; Iracema, por sua vez, desenraiza-se, é

“relva gramínea”. Alencar compara o imbu (fruto entre o azedo e o doce) ao coração do guerreiro melancólico. O fruto nasce facilmente em boa terra, mas morre se sentir o vento do mar. Martim, ao ouvir o gemido do vento e das ondas do mar, sente muita saudade da terra natal: “Como o imbu na várzea, era o coração do guerreiro branco na terra selvagem” (Alencar, 1965, p. 165).

Martim, a exemplo do herói romântico, sabia que: “Cada passo mais que afastasse dos campos nativos a filha dos tabajaras, agora que ela não tinha o ninho de seu coração para abrigar-se, era uma porção de vida que lhe roubava” (Alencar, 1965, p. 166). Essa sua postura o diferencia, visto que os colonos portugueses tinham bem menos preocupação e cuidado com suas esposas indígenas.

Poti, o incansável e inseparável amigo indígena de Martim – originário da tribo dos Pitiguaras, inimiga da nação de Iracema, os Tabajaras – termina o livro e seus dias batizado, pela Igreja Católica, com o nome de Antônio Felipe Camarão. Raimundo Girão (1976, p. 80) afirma que “Poti acabou batizando-se na aldeia do Igapó, do Rio Grande do Norte, em 1612...”. Ou, nas palavras de Alencar (1965, p. 188):

Poti foi o primeiro que ajoelhou aos pés do sagrado lenho; não sofria êle que nada mais o separasse de seu irmão branco. Deviam ter ambos um só Deus, como tinham um só coração.
Êle recebeu com o batismo o nome do santo cujo era o dia e o do rei a quem ia servir, e sôbre os dois o seu, na língua dos novos irmãos...

Com respeito a Poti, vale ainda saber que ele, por seus serviços na guerra holandesa, receberia o foro de fidalgo, a comenda de Cristo e o cargo de capitão-mor dos índios. No próprio romance, no capítulo XXXIII, conta o narrador: “Sua fama cresceu e ainda hoje **é o orgulho da terra, onde êle primeiro viu a luz**” (Alencar, 1965, p. 188, grifos meus).

A propósito desta última informação, de que Poti seria cearense, discorre Alencar sobre opiniões segundo as quais Camarão seria filho de Pernambuco, e baseia-se em fontes orais para considerá-lo cearense. Para o historiador Raimundo Girão (1976, p. 80), o herói teria nascido no Rio Grande do Norte: “Jacaúna, principal dos pitiguaras, vivia no Jaguaribe e nascera, como o irmão Poti, no Rio Grande do Norte”.

O que restou, então, do antigo herói índio? Ele renunciou à sua religião e ao seu nome, que se confunde com o da própria tribo – os Pitiguaras. Em troca, assume o nome do santo do dia, e com isso a religião a que se liga o patrono; incorpora o nome do rei a quem deverá obedecer, assumindo, assim, nova cidadania. E, finalmente, traduz seu nome próprio para a língua do *Outro*, renunciando à sua própria cultura. Sua identidade agora é tão outra, que será entronizado na galeria dos heróis portugueses na luta contra os holandeses: “... Sua fama cresceu e ainda hoje é o orgulho da terra, onde êle primeiro viu a luz” (Alencar, 1965, p. 188).

Entretanto, a força do nome de origem, ou melhor dizendo, do sobrenome, daquele último que se faz primeiro enquanto identificador da família da qual cada ser se origina, não é desprezado na narrativa alencariana; ele mesmo diz, em uma de suas **Notas**, que potiguara, de *poty* e *uara*, que significa “comedor de camarão”, é o nome que, por desprezo, as tribos inimigas davam aos pitiguaras, que habitavam as praias e viviam em grande parte da pesca (Alencar, 1965, p. 69). E Poti passou para o registro histórico e se fez conhecido e ilustre enquanto Camarão, sua identidade tribal. Os indígenas, enquanto tradutores culturais não submissos, verificam nos nomes os índices dessa tradução e os colocam na ordem da civilização ocidental.

Martim e Poti são irmãos e inseparáveis. Os Pitiguaras são fraternos amigos dos portugueses, por quem pegam em armas contra os Tabajaras que, por sua vez, são amigos inseparáveis dos holandeses e franceses:

Como chefes dos tabajaras são mencionados Mel Redondo no Ceará e Grão Diabo em Piauí. Êsses chefes foram sempre inimigos irreconciliáveis e rancorosos dos portugueses... Jacaúna e Camarão são conhecidos por sua aliança firme com os portugueses (Alencar, 1965, p. 51).

Após a morte de Iracema, “Poti amparou o irmão na grande dor. Martim sentiu quanto um amigo verdadeiro é precioso na desventura: é como o outeiro que abriga do vendaval o tronco forte e robusto do ubiratã, quando o cupim lhe broca o âmago” (Alencar, 1965, p. 186). Alencar compara a amizade ao outeiro. Poti é, para Martim, como o monte que amparava uma árvore oca, devorada em seu interior pelos cupins.

Irapuã, por sua vez, é apresentado, apesar de ser ele o grande “... chefe da nação tabajara...” (Alencar, 1965, p. 65), de maneira negativa, sem lhe examinar nenhuma das suas razões.

Claro que deve ser respeitada a poética romântica dada a maniqueísmos assim: heróis versus vilões, bem versus mal; e ele é, decididamente, o vilão. Mas, não foi Iracema quem maculou sua tribo, renegando a sua cultura e tradição? Não foi Martim quem, conscientemente ou inconscientemente, desrespeitou sua condição de hóspede bem-vindo à tribo dos tabajaras? Irapuã, apenas, procura resgatar e defender os valores culturais de sua tribo contra a ameaça representada pela aliança entre Martim e Iracema.

No capítulo VII Irapuã, com ciúmes de Martim, pois como o guerreiro branco ele também era cativo das grandes paixões, acusa Iracema de se entregar ao homem branco e avança contra ele. O ciúme aqui vem a reforçar, assim como sua inevitável consequência – a fúria – o quadro de antagonismo romanesco:

- O coração aqui no peito de Irapuã, ficou tigre. Pulou de raiva. Veio farejando a prêsa. O estrangeiro está no bosque, e Iracema o acompanhava. Quero beber-lhe o sangue todo; quando o sangue do guerreiro branco correr nas veias do chefe tabajara, talvez o ame a filha de Araquém (Alencar, 1965, p. 78).

Iracema, que seguindo as leis da hospitalidade, protege Martim de tudo e de todos, reage contra o grande chefe, que ergue arma contra ela, mas como a ama, não consegue feri-la: “Conheceu quanto o varão forte é, pela sua mesma fortaleza, mais cativo das grandes paixões” (Alencar, 1965, p. 79). A mesma força que personifica o varão o torna fraco, quando prisioneiro de uma paixão: “O golpe que devia ferir Iracema, ainda não alçado, já lhe trespassava, a êle próprio, o coração” (Alencar, 1965, p. 79).

A ira de Irapuã tem a grandeza da dignidade de um personagem épico, mesmo assim ocupa o lugar reservado aos vilões, apresentado sempre negativamente, no contexto amoroso que o insere entre Iracema e o guerreiro branco, como o que quebra a harmonia da paz estabelecida. Mais adiante, no capítulo XI, o chefe Irapuã, que acreditava que Martim tivesse desvirginado Iracema e por isso ofendido a Tupã roubando-lhe a sacerdotisa, alerta para o fato de que o guerreiro branco é quem pode não ter obedecido ao código de conduta de sua tribo:

- Araquém, a vingança dos tabajaras espera o guerreiro branco; Irapuã veio buscá-lo.
- O hóspede é amigo de Tupã; quem ofender o estrangeiro ouvirá rugir o trovão.

- O estrangeiro foi quem ofendeu a Tupã, roubando sua virgem, que guarda os sonhos da jurema (Alencar, 1965, p. 94).

Um outro elemento que merece especial relevância diz respeito à figura do *Pajé*. Araquém demonstra, no decorrer da narrativa, temperamento e personalidade fortes, o que o leva a conduzir firmemente o seu povo, fazendo com que o mesmo seja honrado e respeitado por todos, inclusive por Martim, que faz de tudo para não desonrar a cabana hospedeira. Afinal, somente a ele é permitido conhecer os segredos mais íntimos de cada um dos guerreiros tabajaras:

Os guerreiros seguem Irapuã ao bosque sagrado, onde os espera o Pajé e sua filha para o mistério da jurema. Iracema já acendeu os fogos da alegria. Araquém está imóvel e extático no seio de uma nuvem de fumo.

...

Quando foram todos sentados em tórno do grande fogo, o ministro de Tupã ordena o silêncio com um gesto, e três vêzes clamando o nome terrível, enche-se do deus que o habita:

- Tupã!... Tupã!... Tupã!...

De grotta em grotta o eco ao longe repercutiu.

Vem Iracema com a igaçaba cheia do verde licor.

Araquém decreta os sonhos a cada guerreiro e distribui o vinho da jurema, que transporta ao céu o valente tabajara.

...

Todos sentem a felicidade tão viva e contínua, que no espaço da noite cuidam viver muitas luas. As bôcas murmuram; o gesto fala; e o Pajé, que tudo escuta e vê, colhe o segrêdo no íntimo d'alma (Alencar, 1965, pp. 117-118).

O velho Pajé conhece, respeita e cumpre as leis da hospitalidade:

A virgem aponta para o estrangeiro e diz:

- Êle 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.

O mancebo sentou-se na rêde principal suspensa no centro da habitação.

...

- Vieste?

- Vim, respondeu o desconhecido.

- Bem-vindo sejam. 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.

...

- Foi a Tupã que o Pajé serviu; êle te trouxe, êle te levará. Araquém nada fêz 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, 1965, pp. 61-62).

Mesmo nos momentos de maiores tribulações, sua voz ressoa, sempre, como a de um grande líder:

- Araquém, a vingança dos tabajaras espera o guerreiro branco; Irapuã veio buscá-lo.
- O hóspede é amigo de Tupã; quem ofender o estrangeiro ouvirá rugir o trovão.
- O estrangeiro foi quem ofendeu a Tupã, roubando sua virgem, que guarda os sonhos da jurema.
- ...
- O Pajé falou grave e lento:
- Se a virgem abandonou ao guerreiro branco a flor de seu corpo, ela morrerá; mas o hóspede de Tupã é sagrado: ninguém o ofenderá; Araquém o protege (Alencar, 1965, p. 94).

É harmônica também a integração de Araquém com os elementos naturais que o cercam:

Quando os viajantes entraram na densa penumbra do bosque, então seu olhar como o do tigre, afeito às trevas, conheceu Iracema, e viu que a seguia um jovem guerreiro, de estranha raça e longes terras (Alencar, 1965, p. 60).

...

- O Pajé dorme porque já Tupã voltou o rosto para a terra e a luz correu os maus espíritos da treva. Mas o sono é leve nos olhos de Araquém, como o fumo do sapé no cocuruto da serra (Alencar, 1965, p. 85).

...

O Pajé desenvolvera a alta e magra estatura, como a caninana assanhada, que se enrista sobre a cauda para afrontar a vítima em face.

...

O Pajé riu; e seu riso sinistro reboou pelo espaço como o regougo da ariranha (Alencar, 1965, p. 95).

Outro “atributo especial” que vale a pena ressaltar em Araquém, como em todo o Pajé que se preza, é descrito pelo narrador alencariano no capítulo XV, quando, em meio a uma meditação, tem ele uma espécie de “pressentimento”:

No recanto escuro o velho Pajé, imerso em funda contemplação e alheio às coisas dêste mundo, soltou um gemido doloroso. Pressentira o coração o que não viram os olhos? Ou foi algum funesto presságio para a raça de seus filhos, que assim ecoou n’alma de Araquém?

Ninguém o soube (Alencar, 1965, pp. 112-113).

Como se sabe, para a infelicidade do Pajé, seus pressentimentos tornam-se realidades no percurso da narrativa. Tanto ele perde a virgem de Tupã: “- Ainda vive Araquém sobre a terra? // - Pena ainda; depois que tu o deixaste, sua cabeça vergou para o peito e não se ergueu mais” (Alencar, 1965, p. 178); como, também, os tabajaras são derrotados pelos pitiguaras: “Os olhos de Iracema, estendidos pela floresta, viram o chão juncado de cadáveres de seus irmãos; e longe o bando dos guerreiros tabajaras que fugia em nuvem negra de pó” (Alencar, 1965, p. 126).

Mas a ele não é permitido, devido à fatalidade do projeto literário alencariano, mudar o curso da história, fugir do trágico destino de dizimação do qual fora vítima sua tribo. Afinal, Alencar fala a partir de um lugar posterior àquele da real dizimação.

Merece aqui especial relevância, também, o fato de Alencar delegar certas *habilidades* aos seus personagens indígenas, em especial àqueles mais importantes da narrativa, como Iracema, Poti e Irapuã. Tais “habilidades” situam-se numa linha bastante tênue entre o humano e o sobre-humano. É o que se pode observar, por exemplo, quando o narrador descreve algumas qualidades de Iracema:

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, 1965, p. 56, grifos meus).

...

Antes de penetrar no recôndito sítio, a virgem que conduzia o guerreiro pela mão, hesitou, inclinando o **ouvido sutil** aos suspiros da brisa. Todos os ligeiros rumôres da mata tinham **uma voz** para a selvagem filha do sertão. Nada havia, porém, de suspeito no intenso respiro da floresta (Alencar, 1965, p. 75, grifos meus).

...

IRACEMA passou entre as árvores, **silenciosa como uma sombra**; seu olhar cintilante coava entre as fôlhas, quais frouxos raios de estrêlas; ela **escutava o silêncio profundo da noite** e aspirava as auras sutis que aflavam (Alencar, 1965, p. 77, grifos meus).

A virgem dos lábios de mel detinha sentidos super aguçados, conhecia todos os sons da floresta, e, quando corria, mal roçava o chão, “alisava apenas”. Além desses atributos, que demonstram uma perfeita sintonia da jovem indígena com a natureza, conhece-se também, no decorrer da narrativa, uma Iracema guerreira, de flecha certa – ou quase certa, para a sorte do guerreiro branco –, e defensora de Martim por mais de uma vez:

Foi rápido, **como** o olhar, o gesto de Iracema. A flecha embebida do arco partiu. Gôtas de sangue borbulham na face do desconhecido (Alencar, 1965, p. 58, grifo meu).

...

... Irapuã vai ser punido pela mão de Iracema. Seu primeiro passo é o passo da morte (Alencar, 1965, p. 79).

...

Renhiu-se o combate entre Irapuã e Martim. A espada do cristão, batendo na clava do selvagem, fêz-se em pedaços. O chefe tabajara avançou contra o peito inerme do adversário.

Iracema silvou **como** a boicininga e arrojou-se contra a fúria do guerreiro tabajara. A arma rígida tremeu na destra possante do chefe e o braço caiu-lhe desfalecido.

... os tabajaras arrebataram seu chefe ao ódio da filha de Araquém que o podia abater, **como** a jandaia abate o prócero coqueiro roendo-lhe o cerne (Alencar, 1965, p. 126, grifos meus).

Essas “características especiais” que fazem parte da constituição dos personagens – assim como a beleza física e moral que externizam – se, por um lado, condizem com a estética romântica, principalmente no que diz respeito ao retorno de um certo “cavalheirismo medieval”; por outro, harmonizam, sobremaneira, à imaginação alencariana. Alencar, no trato com estes personagens, não se restringiu a tão somente uma reprodução da realidade, e sim, investe neles como um verdadeiro artista-artesão, recria-os sublimados, devido ao fato de todas as “habilidades” mencionadas estarem relacionadas ao uso de todos os sentidos – e não só o da visão – e de envolverem os elementos da natureza: a água, a terra, e mesmo o ar, quando, por exemplo, reporta-se à velocidade de Iracema ao correr: era tão rápida que se situava entre a terra e o ar.

PARTE II

2. A PÁTRIA-MÃE, AMADA E GENTI(O)L

2.1. E vão surgindo sentidos...

O veio artístico de Alencar na criação das “... presenças naturais e dados de cultura, que atuam como personagens, que participam como metáforas” (Lima, 1988, p. 51) em seu romance **Iracema** condiz, harmoniosamente, com as palavras de Bachelard (2001, p. 3) ao afirmar que “As imagens imaginadas são antes sublimações dos arquétipos do que reproduções da realidade”, e como sublimações, “... saem do próprio fundo humano” (Bachelard, 2001, p. 3). Enfatizando a importância da imaginação em muitos de seus ensaios, o renomado filósofo detectou, na mesma, um poder ilimitado de significações, o que a faz desempenhar um singular papel na representação do real, no processo de criação artística, especialmente a literária. Afinal, como é belo e emblemático todo o imaginário alencariano no que concerne, tanto ao aspecto estrutural da obra em questão, quanto ao que diz respeito às suas possibilidades interpretativas.

Além do termo “imaginação”, é pertinente na filosofia bachelardiana a presença de outras terminologias fundamentais, tais como: devaneio, sonho, vontade, repouso, onirismo ativo, metáfora, metafísica, dentre tantas outras. Vale lembrar que toda essa terminologia utilizada por Bachelard encontra-se, indubitavelmente, imbricada com a literatura romântica, pois questões como a da imaginação, do sonho, do onírico, são algumas das principais características do Romantismo; o que leva, num primeiro momento, a uma identificação do imaginário bachelardiano com a corrente literária a qual pertence **Iracema**.

Buscando um contexto de relações entre o imaginário de **Iracema** e o estilo artístico no qual seu autor encontra-se inserido, verificando, justamente, a importância da referida obra dentro de um sistema que buscou identificar diversos aspectos que tratassem do conceito de nação enquanto identitária de um povo, faz-se necessário ressaltar duas importantes questões da filosofia bachelardiana. A primeira diz respeito à distinção entre *imaginação formal* e *imaginação material*.

Ambos os tipos de imaginação apreendem o real, contudo, tal apreensão efetua-se de maneiras distintas. Na imaginação formal acontece um processo de abstração daquilo que é captado. Prevalece nesse imaginário o vício da ocularidade, o que tende a simplificar a realidade, visto que a formalização do pensamento se dá apenas pelo sentido da visão, em detrimento dos demais outros sentidos (Bachelard, 2001).

Por sua vez, a imaginação material reclama, no seu processo de assimilação do mundo, não apenas o sentido da visão, mas os demais sentidos. Neste tipo de imaginação o sujeito imaginante depara-se com uma resistência da matéria a ser apreendida. Não obstante, essa resistência, que poderia ser encarada como um obstáculo, aparece, pelo contrário, como uma provocação, um desafio a ser vencido. Assim, para que esse fim seja atingido, essa imaginação solicita a intervenção ativa do homem. Vale também lembrar que a imaginação material vincula-se aos quatro elementos da natureza: o ar, a água, a terra e o fogo (Bachelard, 2001).

Ainda com relação a essa “resistência”, Bachelard (2001, p. 8) afirma que:

A terra, com efeito, ao contrário dos outros três elementos, tem como primeira característica uma resistência. Os outros elementos podem ser hostis, mas não são sempre hostis. Para conhecê-los inteiramente, é preciso sonhá-los numa ambivalência de brandura e malignidade. A resistência da matéria terrestre, pelo contrário, é imediata e constante.

Bachelard (2001, p. 2) também assevera que:

... tratava-se precisamente de sonhar numa substância profunda o fogo tão vivo e tão colorido; tratava-se de imobilizar diante de uma água fugidia, a substância dessa fluidez; enfim, era preciso, diante de todos os conselhos de leveza que nos dão as brisas e os vôos, imaginar em nós a própria substância dessa leveza, a própria substância da liberdade aérea. (...) Mas com a substância da terra, a matéria traz tantas experiências positivas, a forma é tão manifesta, tão evidente, tão real, que não se vê claramente como se pode dar corpo a devaneios relativos à intimidade da matéria.

A segunda diferenciação relevante na filosofia bachelardiana concerne aos tipos de imagens: *imagem percebida* ou “bem vista” – relativa à imaginação material – e *imagem criadora* ou “bem sonhada” – referente à imaginação falada. É importante observar o pensamento de Bachelard ao tecer algumas considerações acerca do psiquismo humano para que assim se possa abordar essa distinção:

A imaginação é um princípio de multiplicação dos atributos para a intimidade das substâncias. É também vontade de ser mais, de modo algum evasiva, mas pródiga, de modo algum contraditória, mas ébria de oposição. A imagem é o ser que se diferencia para estar certo de vir a ser. E é com a imaginação literária que essa

diferenciação fica imediatamente nítida. **Uma imagem literária destrói as imagens preguiçosas da percepção.** A imaginação literária desimagina para melhor reimaginar (Bachelard, 2001, pp. 21-22, grifos meus).

Segundo o filósofo, a imagem percebida possui a capacidade de reproduzir a realidade; por seu turno, a imagem criadora não se limita somente à simples reprodução, mas age no sentido de recriar o real, externando a beleza interior das coisas por meio de “... atos de linguagem...” (Bachelard, 2001, p. 7). A literatura, nesse sentido, ao “Reanimar uma linguagem criando novas imagens...” (Bachelard, 2001, p. 5), ressimboliza o real justamente por utilizar, em primeiro plano, essa imagem criadora. Ela “... deve surpreender” (Bachelard, 2001, p. 4), visto que “... cada uma das imagens que surgem sob a pena de um escritor deve ter a sua diferencial de novidade. Uma imagem literária diz o que nunca será imaginado duas vezes” (Bachelard, 2001, p. 5).

Ele finaliza seu pensamento afirmando que “Pode-se ter algum mérito em recopiar um quadro. Não se terá nenhum em repetir uma imagem literária” (Bachelard, 2001, p. 5), uma vez que “... toda imagem literária nova é um texto original da linguagem” (Bachelard, 2001, p. 5).

De que forma, então, é perceptível, na obra **Iracema**, de José de Alencar, aspectos que são relacionados ao imaginário bachelardiano?

Que tipo, ou tipos, de imaginação e de imagens são trabalhados na obra alencariana?

No intuito de abordar tais questões, é lícito se fazer, para efeito didático, uma divisão apenas “imaginária” de **Iracema**. Registra-se, portanto, a existência de dois planos relacionados ao livro em questão: o primeiro refere-se à construção ou criação da própria obra; o segundo, diz respeito ao seu universo ficcional.

No que concerne ao “primeiro plano” – o da construção ou criação de **Iracema** – pode-se afirmar que as questões de natureza imaginativa estariam relacionadas, mais diretamente, ao seu próprio autor, José de Alencar. Mas de que forma?

Na sua autobiografia literária sob a forma de carta, bem ao estilo alencariano, o autor de **Iracema** remete seus leitores ao ano de 1848, quando fez uma visita de dois meses à sua terra

natal. Conta também que aliando suas memórias às leituras dos cronistas da era colonial que se dispunha a ler na biblioteca do Convento de São Bento, em Olinda, “... desenhavam-se a cada instante na tela das reminiscências, as paisagens do meu pátrio Ceará” (Alencar, 1965, p. 112). Paisagens essas que resultariam num belo fruto.

Alencar conheceu o mar, melhor ainda, “Tinha em um ano atravessado o oceano quatro vezes...” (Alencar, 1965, p. 114), inclusive na viagem que fizera, durante onze longos dias, à vela, no brigue-escuna Laura, do Ceará para o Recife; recheando-lhe o espírito das mais vivazes impressões que lhe alimentariam as fantasias; fantasias estas que tanto enriqueceriam as páginas de **Iracema**, com imagens que vão desde um tom prazeroso ao infinitamente misterioso.

A temática marítima foi uma de suas predileções, tanto que lera, não, devorara, os romances do mar de Walter Scott e Cooper, um após outro, e deliciara-se com os combates heróicos de Capitão Marryat. Ele próprio afirma que:

Nesse tempo, como ainda hoje, gostava do mar; mas naquela idade as predileções têm mais vigor e são paixões. Não somente a vista do oceano, suas majestosas perspectivas, a magnitude de sua criação, como também a vida marítima, essa temeridade do homem em luta com o abismo, me enchiam de entusiasmo e admiração (Alencar, 1965, pp. 113-114).

Dando segmento à abordagem da imaginação no plano da construção do romance **Iracema**, é sabido que seu autor serviu-se de um **Argumento histórico**. Estudou, mesmo, a língua indígena, a cujo respeito realizou várias pesquisas. Disso não há segredo algum, basta verificar as **Notas** que o acompanham e a famosa Carta ao Dr. Jaguaribe.

Alencar ressalta, porém, que: “Faltava-lhe o perfume que derrama sobre as paixões do homem a alma da mulher” (Alencar, 1965, p. 194). Que perfume era esse? Em qual fonte Alencar fora buscar “esse perfume”, senão em sua privilegiada imaginação? Um outro escritor talvez pudesse ter realizado os mesmos estudos; pudesse, até mesmo, ter criado uma Iracema, mas, certamente, não seria a Iracema que se consagrou como personagem protagonista de sua obra homônima, a Iracema de José de Alencar.

Mário de Andrade (1975) discorre, no texto O artista e o artesão, acerca da técnica de “fazer” obras de arte. Considera a existência, nesse processo, de três etapas, a saber: o *artesanato*

– que, segundo o autor, é imprescindível e ensinável –; a *virtuosidade* – ensinável, mas prescindível – e o *talento* – imprescindível, entretanto, inensinável. Alencar, certamente, detinha esses três atributos, merecendo destacável relevância o seu singular talento, aquilo que não se ensina, mas que se identifica como sendo o “perfume” supracitado. Ainda sobre o talento, escreve Mário de Andrade (1975, p. 15):

Por certo os senhores conhecem a anedota espanhola do moço poeta que, desejoso de fazer poemas sublimes, se dirigiu ao maior poeta do tempo e lhe perguntou como é que este fazia versos. E o grande poeta respondeu: no princípio do verso põe-se a maiúscula e no fim a pontuação. ‘E no meio?’ Indagou o moço. E o grande poeta: ‘Hay que poner talento’...

E foi com um excepcional talento, com uma prodigiosa imaginação, sobretudo, que Alencar construiu sua, por muitos considerada, obra-prima.

Ao se estabelecer, a título de ilustração, uma associação do imaginário percebido e criador à construção de **Iracema**, denota-se que Alencar tenha se utilizado dos dois tipos de imagens.

À imagem percebida corresponderia, por exemplo, o uso do **Argumento histórico**; a escolha do índio como herói nacional, respeitando-lhes as tradições, os costumes e, sobretudo, a sua língua, enquanto “... melhor critério para a nacionalidade da literatura” (Alencar, 1965, p. 191); as **Notas** que compõem a obra, que tanto apresentam a etimologia dos vocábulos indígenas como o uso que se faz deles no livro em questão, e mesmo na ótica alencariana e, por fim, sendo talvez o caráter mais interessante a ser discutido, o gênero artístico adotado por Alencar, que assim confessa ao Dr. Jaguaribe:

... e juntos lemos alguns trechos da obra, que tinha, e ainda não as perdeu, pretensões a um poema.

É, como viu e como então lhe esbocei a largos traços, uma heróica que tem por assunto as tradições dos indígenas brasileiros e seus costumes.

...

Suporta-se uma prosa medíocre e até estima-se pelo quilate da idéia: mas o verso medíocre é a pior triaga que se possa impingir ao pio leitor (Alencar, 1965. p. 190).

...

Se o amor de pai abrandava afinal êsse rigor, não desvanece, porém, nunca o receio de “perder inutilmente meu tempo a fazer versos para caboclos”.

... lembrou-me de fazer uma experiência em prosa. 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 (Alencar, 1965, p. 193).

Já a imagem criadora surge quando Alencar parte do **Argumento histórico** e constrói uma verdadeira lenda de fundação do Ceará.

Ou ainda, quando da recriação da figura do índio:

Mais tarde, discernindo melhor as cousas, lia as produções que se publicavam sôbre o tema indígena; não realizavam elas a poesia nacional, tal como me aparecia no estudo da vida selvagem dos autóctones brasileiro (Alencar, 1965, p. 190).

Conforme afirma M. Cavalcanti Proença no texto José de Alencar na literatura brasileira:

Índio e sertanejo são tipos que o povo idealizou como símbolos de sentimentos nobres, de coragem sem desfalecimento, e José de Alencar poetizou-os, deu-lhes a fôrça e a beleza que devem ter os símbolos para que se perpetuem. Fêz obra de poeta. Por isso, o poeta Manuel Bandeira bem o entendeu: “Viva José de Alencar” (Proença in Alencar, 1965, p. 46).

Ao se observar de forma ampla, genérica, o universo ficcional de **Iracema**, vale ressaltar, mais uma vez, que o seu enredo apresenta como principais temáticas a fundação do Ceará, os amores de Iracema e Martim e a desavença entre duas nações adversárias; oferecendo, ao seu leitor, elementos relacionados à imaginação.

Deve se levar em consideração, também, um tópico que guarda surpreendentes identificações entre o imaginário alencariano e a sua produção de sentidos na obra em curso. Trata-se, aqui, da questão da *metáfora*. Para tanto, vale observar o que diz Bachelard acerca deste assunto.

Na introdução do livro **A terra e os devaneios da vontade**, considera Bachelard (2001, pp. 4-5, grifos meus):

... *novidade* é evidentemente o signo da potência criadora da imaginação. Uma imagem literária imitada perde a sua virtude de animação (...) Certamente, as imagens literárias podem explorar imagens fundamentais (...) mas cada uma das imagens que surgem sob a pena de um escritor deve ter a sua **diferencial de novidade**...

Reanimar uma linguagem criando novas imagens, esta é a função da literatura e da poesia.

Já na introdução do livro **O ar e os sonhos**, afirma Bachelard (2001, p. 3, grifos meus):

A propósito de qualquer imagem que nos impressiona, devemos indagar-nos: qual o arroubo lingüístico que essa imagem libera em nós? como a separarmos do fundo por demais estável das recordações familiares? Para bem sentir o papel imaginante da linguagem, é preciso procurar pacientemente, a propósito de todas as palavras, os desejos de alteridade, os desejos de duplo sentido, **os desejos de metáfora**.

A metáfora como se vê, segundo palavras de Bachelard, está intrinsecamente relacionada com a própria noção de literariedade. Ao dizer que “a literatura deve surpreender”, que “cada imagem deve ter um diferencial de novidade”, e também que “a função da literatura é criar novas imagens” está falando, nada mais, nada menos, a respeito da metáfora. É inequívoca a idéia de que, para Bachelard, a metáfora desempenha um importante papel no trabalho com a linguagem. Afinal, o que vem a ser metaforizar senão o ato de se criar novas imagens, “surpreender”?

Iracema é todo metáfora. O processo metafórico vem desde a preocupação de seu autor com o pensamento primitivo dos indígenas: “Guia, chamavam os indígenas senhor do caminho, *piguara*. A beleza da expressão selvagem em sua tradução literal e etimológica me parece bem saliente” (Alencar, 1965, p. 192), às descrições físicas e psicológicas de seus personagens.

Na busca do que seria, aproximadamente, a linguagem primitiva dos indígenas, Alencar realizou, como já se sabe, exaustiva pesquisa a partir do vocabulário dos próprios índios. Certamente que, sem o seu “diferencial de novidade”, sem a sua inigualável capacidade criadora, só isso não lhe seria suficiente, pois não conseguiria construir as singulares imagens de **Iracema**. A impressão que se tem, ao ler o romance, de que aquela linguagem é a linguagem dos indígenas, deve-se ao trabalho que o seu autor teve de colocar, no livro, como seria o pensar do indígena brasileiro, conforme a sua visão.

Ao longo dos trinta e três capítulos de **Iracema** podem-se ver inúmeras imagens, que conforme se verá mais adiante, no estudo a ser realizado, são construídas a partir de metáforas, de prosopopéias, de sinestésias ou de sinédoques. Mas é avassaladora a predominância de comparações, na sua grande maioria, símiles.

Entende-se por metáfora uma comparação a que falta um dos termos. Ao falar da “imagem ou comparação”, escrevia Aristóteles, em sua **Arte retórica**:

Quando Homero diz de Aquiles “que se atirou como um leão”, é uma imagem; mas quando diz: “Este leão atirou-se”, é uma metáfora. Como o leão e o herói são ambos corajosos, por uma transposição Homero qualificou Aquiles de leão (Aristóteles, s/d, p. 216).

Por sua vez, o símile é uma metáfora *in praesentia*, ou seja, em que surgem os dois elementos claramente – As rosas de sua face – uma vez que a comparação é entre “coisas” de significação diversa, ao contrário da comparação “verdadeira”, ou metáfora propriamente dita, a metáfora *in absentia* – Sobre seu rosto, duas rosas.

Logo no início, quando o narrador se refere aos verdes mares, que brilham “... **como** líquida esmeralda...” (Alencar, 1965, p. 53, grifo meu), tem-se comparação e metáfora, sendo que essa “esmeralda líquida”, apesar de seu sabor um tanto barroco, não teria certamente, como alguém pode ver nela, hoje, um tom de clichê.

Depois pergunta o narrador onde vai, “... **como** branca alcíone...” (Alencar, 1965, p. 53, grifo meu), a jangada aventureira, e logo a vê desaparecer no horizonte: “Abre-se a imensidade dos mares, e a borrasca enverga, **como** o condor, as fôscas asas sôbre o abismo” (Alencar, 1965, p. 55, grifo meu). O condor, termo de comparação ou fonte de metáfora para muitos poemas românticos, bastando ver, para isso, os poetas da Terceira Geração Romântica, surge nesta comparação, a qual é enriquecida por atribuir asas à borrasca.

Nota-se, então, segundo Haroldo de Campos (1992, p. 157), a “... proliferação de “comos”, logo no Cap. 1 do livro (“como líquida esmeralda”, “como branca alcíone”, “como o

condor”), isto para reparar apenas nas comparações explícitas, instituidoras de relações de semelhança no nível do significado...”

Haroldo de Campos (1992, p. 157) dá continuidade ao seu estudo, estabelecendo os seguintes contextos de relações:

... borrasca no mar = condor sobre o abismo; “a borrasca enverga, como o condor, as foscas asas” (a escuridão da borrasca, que se forma no céu, é, por um desdobramento interno do símile, comparada por sua vez ao recorte enfático das “asas foscas” do condor alçando vôo; a própria virgulação, intercalando o sintagma comparado depois do verbo (“enverga”) e antes do objeto metaforizado (“as foscas asas”), parece desenhar, durativamente, o tempo desse encurvar as asas borrascosas...

O crítico brasileiro realiza, em seu livro **Metalinguagem & Outras metas** (1992), um estudo, com bastante propriedade, acerca do romance de Alencar, e que vale aqui destacar.

Em primeiro lugar, ele vê Alencar como o “inventor da linguagem”, destacando nesse aspecto o seu trabalho de “tradutor” que, ao invés de conciliar o “estranhamento” da linguagem indígena com a razão eurocêntrica, aspira a radicalidade. Continua afirmando que o escritor cearense “estranhou” o português e fixou-se em seu paradigma tupi. Afinal, a busca da origem empreendida por Alencar teria que se dar pela via mitopoética de uma natureza adâmica, uma vez que a “barbarização” da língua oficial e imposta, por meio do poder e da verdade européia, remeteria o escritor ao condicionamento edênico da língua natural, concreta, próxima das coisas em estado de nomeação natural, de significado, icônica. Conduziria ao simbólico, jamais ao alegórico que se pretende aqui (Campos, 1992, pp. 154-155).

Campos (1992, pp. 156-157), ao afirmar que ele trabalhou no pólo metafórico dos enunciados da similitude, celebra em Alencar a “subversão” lingüística com que tratou o paradigma tupi. Deixando-se levar, com fascinação, pela prosódia selvagem, pelas metáforas, pelos anagramas, e jogando com figurações do significante, o escritor romântico realizou com magnitude, em sua obra, um exemplo de imagem simbólica na qual buscou “... mimar-lhe a pauta fônica, o vocalismo aglutinante dessa língua geral, tal como a descreveram os cronistas da descoberta e da colonização da terra e os primeiros gramáticos da catequese” (Campos, 1992, p. 156).

O “como” alencariano, ao abrir vertiginosa brecha para a analogia, torna hábil, na obra que se quer nomeadora, o estatuto da identidade, da continuidade e da “verdade” (Campos, 1992, p. 150). Favorece ao que Walter Benjamin (1984) destaca enquanto propósito da metáforização hieroglífica na alegoria barroca, isto é, que qualquer coisa, qualquer relação, pode significar uma outra qualquer, numa flexível equação de similaridade.

Esse “como” é a marca primitiva do pensamento selvagem. Alencar, na Carta ao Dr. Jaguaribe, externa seu desejo de contrariar a simplicidade e a naturalidade do português a favor da “tradução”, daquilo que ele chama “A beleza da expressão selvagem...” (Alencar, 1965, p.192), no intuito de preservar, na sua experiência em prosa, a correspondência com o “pensamento selvagem”. Dessa forma, Alencar evoca, metonimicamente, no nome de Iracema, a doçura de sua boca favo-de-mel, e quando se refere a *piguara*, o senhor do caminho, por ocasião da marcha, pois como assegura Alencar “O caminho no estado selvagem não existe; não é coisa de saber” (Alencar, 1965, p. 192), ele se reporta ao fato de os indígenas não serem sabedores dessa etimologia, e embora possuindo termo próprio, *couab*, preferiam o anterior, visto que ele não exprimiria a energia de seu pensamento (Alencar, 1965, p. 192).

Há, no célebre trecho do capítulo II, numa descrição de Iracema que dispensa qualquer comentário, aliás, uma das mais belas da Literatura brasileira, uma série de imagens, através de sinestésias e comparações metalógicas:

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 rescendia 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 (Alencar, 1965, p. 56).

Vale ressaltar, também, as assertivas de Haroldo de Campos acerca do capítulo em questão, que, segundo o crítico, “Esse capítulo (breve como a maioria dos capítulos do romance-poema alencariano) anagramatiza, desde a primeira linha-verseto, o nome de Iracema...” (Campos, 1992, p. 158). Mas, de acordo com o estudo citado, a análise utilizada por Haroldo de Campos não se prende àquela etimologia sugerida pela nota 2 de Alencar.

Haroldo de Campos apresenta, então, os seguintes anagramas, ao atentar “... para a tessitura sonora que se desenrola diante de nós, repetindo, como a jandaia, o nome de Iracema...” (Campos, 1992, p. 158):

AIÉM, muito AIÉM daquela SERRA... iRACEMA.

...

mais RÁpIdA que a EMA SELvagEM, a moREna vIRgEM (Campos, 1992, p. 158, ao acompanhar a corrida grácil de Iracema).

...

... RÁpIdA EMA pré-diz IRAcEMA,... (Campos, 1992, p. 159).

No trecho do romance, anteriormente citado, muitas são as comparações que poderiam ser, simplesmente, “verdadeiras” – como a da cor negra dos cabelos de Iracema e da asa da graúna que, segundo nota alencariana, “É o pássaro conhecido, de côr negra luzidia. Seu nome vem por corrupção de *guira* – pássaro, e *una*, abreviação de *pixuna* – preto” (Alencar, 1965, p. 56), mas que se revestem de um colorido encantatório graças à imaginação prodigiosa de Alencar, fruto da beleza que expressam e pelo aspecto metalógico, isto é, hiperbólico, ou mesmo, por se realizarem dentro de uma imagística regional, relacionando coisas e seres integrados num mesmo mundo primitivo. Há também, no decorrer da narrativa, muitos símiles alusivos a vegetais:

Iracema saiu do banho; o aljôfar d’água ainda a roreja, como à doce mangaba que corou em manhã de chuva (Alencar, 1965, p. 57).

...

E o velho Andira nunca temeu que o inimigo pisasse a terra de seus pais; mas alegrava-se quando êle vinha e sentia com o faro da guerra a juventude renascer no corpo decrépito, como a árvore sêca renasce com o sôpro do inverno (Alencar, 1965, p. 70).

...

- A flor da mata é formosa quando tem rama que a abrigue, e tronco onde se enlance. Iracema não vive n’alma de um guerreiro: nunca sentiu a frescura do seu sorriso (Alencar, 1965, p. 72).

...

Na vida, os lábios da virgem de Tupã amargam e doem como o espinho da jurema (Alencar, 1965, p. 115).

...

O velho renasce na prole numerosa, e, como o sêco tronco donde rebenta nova e robusta sebe, ainda cobre-se de flôres (Alencar, 1965, p. 118).

...

- Quando teu filho deixar o seio de Iracema, ela morrerá, como o abati depois que deu seu fruto (Alencar, 1965, p. 169).

Às vezes, num mesmo parágrafo, há dois símiles da mesma natureza:

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 consumido seu belo corpo; mas a formosura ainda morava nela, como o perfume na flor caída do manacá (Alencar, 1965, p. 185).

Certamente não é possível transcrever todas as passagens em que se faz alusões a vegetais da terra nativa; o mesmo acontece no tocante às referências a animais. É válida de observação a passagem na qual Irapuã instiga os guerreiros a lutar, apontando caracteres de seu povo que são, ainda, secundários aos mais jovens da tribo:

Faremos nós, senhores das aldeias, como a pomba, que se encolhe em seu ninho, quando a serpente enrosca pelos galhos?

...

- O gavião paira nos ares. Quando a nambu levanta, êle cai das nuvens e rasga as entranhas da vítima. O guerreiro tabajara, filho da serra, é como o gavião (Alencar, 1965, p. 69).

Ou quando Iracema se reclina ao peito de Martim, "... palpitante como a tímida perdiz, quando o terno companheiro lhe arrufa com o bico a macia penugem" (Alencar, 1965, p. 76).

Ou mesmo quando eles vão "... par a par, como dois jovens cervos que ao pôr do sol atravessam a capoeira recolhendo ao aprisco de onde lhes traz a brisa um faro suspeito" (Alencar, 1965, p. 84).

Ou, ainda, quando o narrador alencariano compara o caminhar de Irapuã ao de um cão selvagem: "Como trota o guará pela orla da mata, quando vai seguindo o rasto da prêsa escápula, assim estugava o passo o sanhudo guerreiro" (Alencar, 1965, p. 93).

No capítulo XI, a virgem guerreira diz que a boca de Irapuã “... mente como o ronco da jibóia...” (Alencar, 1965, p. 94), enquanto troa o grito no peito do guerreiro tabajara “... como o frêmito da sucuri na profundidade do rio” (Alencar, 1965, p. 94); Araquém levanta-se “... como a caninana assanhada, que se enrasta sôbre a cauda para afrontar a vítima em face” (Alencar, 1965, p.95), e seu riso reboa pelo espaço “... como o regougo da ariranha” (Alencar, 1965, p. 95).

Ao dirigir-se ao amado, no capítulo XII, três animais servem à índia de termo comparativo:

- Que vale um guerreiro só contra mil guerreiros? Valente e forte é o tamanduá, que mordem os gatos selvagens por serem muitos e o acabam. Tuas armas só chegam até onde mede a sombra de teu corpo; as armas dêles voam alto e direito como o anajê (Alencar, 1965, p. 102).

No capítulo XIII, a voz de Iracema é “... débil como sussurro de colibri...” (Alencar, 1965, p. 104), ao passo que, para Poti, “- A raiva de Irapuã é como a andira: foge da luz e voa nas trevas” (Alencar, 1965, p. 105). As folhas crepitam, “... como se por elas passasse a fragueira nambu” (Alencar, 1965, p. 105), e o valente guerreiro pitiguara “... resvalando pela relva, como o ligeiro camarão de que êle tomara o nome a viveza, desapareceu no lago profundo. A água não soltou um murmúrio, e cerrou sôbre êle sua onda límpida” (Alencar, 1965, p. 105), demonstrando ser possuidor, além de uma audição extraordinária, de uma capacidade incrível de se esconder, misturando-se aos elementos da natureza. Ao regressar à taba, Iracema percebe muitos guerreiros “... que rojavam pelo chão como a intanha”(Alencar, 1965, p. 106).

Novamente, no capítulo XIV, vários animais povoam o discurso do personagem, quando Caubi, irmão de Iracema, apostrofa o chefe tabajara: “- Vis guerreiros são aquêles que atacam em bando como os caititus. O jaguar, senhor da floresta, e o anajê, senhor das nuvens, combatem só o inimigo” (Alencar, 1965, p. 109).

Como era de se esperar, vegetais e animais, às vezes, compartilham a mesma imagem, da mesma forma como convivem na mesma paisagem selvagem:

- O mel dos lábios de Iracema é como o favo que a abelha fabrica no tronco da andiroba: tem na doçura o veneno (Alencar, 1965, p. 83).

...

Potí amparou o irmão na grande dor. Martim sentiu quanto um amigo verdadeiro é precioso na desventura: é como o outeiro que abriga do vendaval o tronco forte e robusto do ubiratã, quando o cupim lhe broca o âmago (Alencar, 1965, p. 186).

Era natural também que, além de plantas e animais, habitassem os símiles e as metáforas as paisagens selváticas da terra cearense; vale para isso anotar a seguinte passagem presente no capítulo IV, nesta comparação metafórica de beleza e rara expressividade, em que se pode ver prosopopéia no ato de a areia beber a água da chuva: “- 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” (Alencar, 1965, p. 66). Adiante, o narrador descreve o sono do Pajé: “O SONO da manhã pousava nos olhos do Pajé, como névoas de bonança pairam ao romper do dia sôbre as profundas cavernas da montanha” (Alencar, 1965, p. 85). Ou esta, na qual se encontra uma hipálage: “Uma lágrima correu pela face guerreira, como as umidades que durante os ardores do estio transudam da escarpa dos rochedos” (Alencar, 1965, p. 88). Ou ainda: “- O amor de Iracema é como o vento dos areais: mata a flor das árvores...” (Alencar, 1965, p. 80). Ou também: “O chefe tabajara e seu povo iam precipitar sôbre os fugitivos como a vaga encapelada que arrebenta no Mucuripe” (Alencar, 1965, p. 124).

Encontra-se, também, exemplos de pura metáfora – ou metáfora *in absentia* – ao longo do romance, mas em número consideravelmente inferior ao das comparações. É o caso, por exemplo, do momento no qual Irapuã, no capítulo VII, encontra a virgem no bosque da jurema e lhe diz: “Irapuã desceu de seu ninho de águia para seguir na várzea a garça do rio” (Alencar, 1965, p. 78). Aqui talvez se possa visualizar três metáforas: o “ninho de águia” seria a tenda do guerreiro, no alto da colina – *in absentia* –; a “águia” seria o próprio Irapuã – *in praesentia* – e, por fim, a “garça do rio” seria Iracema – *in absentia*. Em seguida, percebe-se, no texto, uma metáfora seguida de comparação, quando o guerreiro diz: “- Filha de Araquém, não assanha o jaguar! O nome de Irapuã voa mais longe que o goaná do lago, quando sente a chuva além das serras” (Alencar, 1965, p. 78).

Metáfora se pode ver ainda quando Iracema assim fala a Martim: “- Tu levas a luz dos olhos de Iracema e a flor de sua alma” (Alencar, 1965, p. 83). E é digna de nota a metáfora existente na fala de Andira que, aproveitando-se do fato de seu nome significar “morcego”, assim se

dirige a Irapuã, cujo nome, já se sabe, quer dizer “mel redondo”: “- O morcêgo vem te chupar o sangue, Irapuã, se é que tens sangue e não lama nas veias, tu que ameaças em sua cabana o velho Pajé” (Alencar, 1965, p. 95).

É cabível de transcrição a nota alencariana que acompanha essa passagem textual; como também, a observação feita por Braga Montenegro à edição de **Iracema** que está sendo utilizada no estudo em curso:

Se é que tens sangue e não mel (sic). Alusão que faz o velho Andira ao nome de Irapuã, o qual, como se disse, significa mel redondo. (*)

...

(*) Alencar, à 2ª edição, mudou, no texto, “mel” em “lama”, não havendo, portanto, motivos para conservar esta nota, a qual, certamente, permaneceu por inadvertência. Conservamo-la aqui por fidelidade ao original. (Ver nota do Prof. Gladstone Chaves de Melo para a edição crítica do I.N.L., Rio, 1948) (Montenegro in Alencar, 1965, p. 95).

Observa-se neste trecho a comparação dentro de uma metáfora: “As roupas da manhã, alvas como o algodão, apareceram no céu” (Alencar, 1965, p. 119). Já a metáfora, com uma comparação na fala de Iracema, é perceptível neste diálogo entre Poti e a índia, quando o pitiguara vê a tabajara ocupada em seus afazeres:

- Quando a sabiá canta, é o tempo do amor; quando emudece, fabrica o ninho para sua prole: é o tempo do trabalho.
- Meu irmão fala como a rã quando anuncia a chuva; mas a sabiá, que faz seu ninho, não sabe se dormirá nele (Alencar, 1965, p. 158).

Metafórica também é a imagem despertada na índia pelo ciúme, e expressa nestas palavras dirigidas a Martim:

- Quando tu passas no tabuleiro, teus olhos fogem do fruto do jenipapo e buscam a flor do espinheiro; a fruta é saborosa, mas tem a côr dos tabajaras; a flor tem a alvura das faces da virgem branca. Se cantam as aves, teu ouvido não gosta já de escutar o canto mavioso da graúna, mas tua alma se abre para o grito do japim, porque êle tem as penas douradas como os cabelos daquela que tu amas (Alencar, 1965, pp. 168-169).

Como se vê, é avassaladora a superioridade numérica de ocorrências de comparações com relação aos casos de pura metáfora.

Em **Iracema**, cerca de, aproximadamente, dez vezes, surge o símile introduzido não pelo conectivo “assim como”, mas simplesmente por “assim”, o que lhe confere singular elegância.

Há momentos em que primeiramente fala o narrador acerca do personagem para, em seguida, apresentar o símile tirado à natureza:

A filha do Pajé estremeceu. **Assim** estremece a verde palma, quando a haste frágil foi abalada; rorejam do espato as lágrimas da chuva, e os leques ciciam brandamente (Alencar, 1965, pp. 81-82, grifo meu).

...

Curvou a virgem a fronte; velando-se com as longas tranças negras que se espargiam pelo colo, cruzando ao grêmio os lindos braços, recolheu em seu pudor. **Assim** o róseo cacto, que já desabrochou em flor, cerra em botão o seio perfumado (Alencar, 1965, p. 120, grifo meu).

...

Batuieté estava sentado sôbre uma das lapas da cascata e o sol ardente caía sôbre sua cabeça nua de cabelos e cheia de rugas como o jenipapo. **Assim** dorme o jaburu na borda do lago (Alencar, 1965, pp. 143-144, grifo meu).

Algumas vezes surge primeiramente o elemento natural, sendo a comparação feita com a aparição do personagem:

A juriti, 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 (Alencar, 1965, p. 115, grifo meu).

...

A rôla, que marisca na areia, se afasta-se o companheiro, adeja inquieta de ramo em ramo e arrulha para que lhe responda o ausente amigo. **Assim** a filha das florestas errara pelas encostas, modulando o singelo canto mavioso (Alencar, 1965, pp. 128-131, grifo meu).

Há momentos, porém, em que não surge nenhum elemento coordenativo: “- Chora o cajueiro quando fica o tronco sêco e triste. Iracema perdeu sua felicidade, depois que te separaste dela” (Alencar, 1965, p. 167). Como há outros em que está presente a locução “assim como”; é o que sucede várias vezes seguidas no capítulo XXIV, quando Martim é pintado por Poti:

- **Assim como** a seta traspassa o duro tronco, **assim** o olhar do guerreiro penetra n'alma dos povos.

...

- **Assim como** o anajê cai das nuvens, **assim** cai o braço do guerreiro sôbre o inimigo.

...

- **Assim como** a pequena raiz agarra na terra o alto coqueiro, o pé firme do guerreiro sustenta seu corpo robusto.

...

- **Assim como** a asa do majoi rompe os ares, o pé veloz do guerreiro não tem igual na corrida.

...

- **Assim como** a abelha fabrica mel no coração negro do jacarandá, a doçura está no peito do mais valente guerreiro (Alencar, 1965, pp. 153-154, grifos meus).

O narrador alencariano dá continuidade ao processo comparativo quando figura a total integração entre o guerreiro branco, sua esposa e seu amigo indígena:

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

...

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

...

- **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, 1965, p. 155, grifos meus).

No caso de Poti e Martim as coisas vão bem mais longe, sugerindo mesmo a fusão dos personagens num só, uma espécie de gêmeos xifópagos e uma alegoria fálica, visto que têm um só corpo, mas duas cabeças.

É curiosa a hierarquia que se estabelece. A união forte e bilateral é entre Coatiabo – nome que Martim recebe no seu batismo indígena, quando declara sua opção pela terra brasileira, rendendo-se ao amor à tribo, à língua, a terra, em mais um gesto que confirma a brasilidade da obra de Alencar: “... a felicidade nasceu para êle na terra das palmeiras, onde rescende a baunilha, e foi gerada no sangue de tua raça, que tem no rosto a côr do sol. O guerreiro branco não quer mais outra pátria senão a pátria de seu filho e de seu coração” (Alencar, 1965, p. 151) e Poti: um só *corpo* para duas cabeças ou dois *trancos* que se abraçam pelos ramos. Ao aceitar passar por cerimônia indigenista, Martim pinta todo o seu corpo como mandavam os rituais. Ao acatar esse costume, foi

rebatizado e passa a ser chamado de Coatiabo, que significa “gente pintada” (Alencar, 1965, p. 154).

O narrador criou para a cerimônia uma forte alegoria: Martim recebe o novo nome entre o irmão Poti e a esposa Iracema. Há algo de bíblico. O instante fundador da nova nação, o gênesis selvagem, é acrescido de um novo elemento: além do marido e mulher há o irmão, como a apontar para o caráter fraternal da pátria brasileira. Alencar (1965, p. 154), em suas **Notas**, conta o fato de Martim Soares Moreno se ter coatiado quando vivia entre os selvagens do Ceará. Na verdade, Martim foi *cunhado* (moeda cunhada) pelos indígenas.

Iracema, e isto é o que se espelha, dissemina, ou é a *ostra* que se agarra à pedra numa relação unilateral e parasita, ou, pior ainda, é a *humilde relva*, protegida por dois gigantes entrelaçados: o branco e o índio. O discurso de Iracema é recheado de submissão, pois para ela Martim é o homem que a protege, o papel do guerreiro em função das sociedades, e a quem ela deve obediência:

- O coração da espôsa está sempre alegre junto de seu guerreiro e senhor (Alencar, 1965, p.140).

A identidade, revestida pela anulação, é completa no final. Na relação vertical homem/mulher, o amor e sua conseqüência mais plausível, o casamento, é perfeito e coincide com a postura de Alencar em seus romances urbanos: a nulidade feminina através do amor. Numa relação horizontal, entre homens e guerreiros, o processo identitário não chega tão longe: “... ao menos a serpente tem duas cabeças, mas eles têm um só coração e um só deus” (Ribeiro, 1996, p. 224). Em termos de identidade, será que se poderia pedir mais? Afinal, o deus, o coração e tudo o mais que envolve o entrelaçamento Martim-Poti são, essencial e curiosamente, brancos; os indígenas esquecem-se de si mesmos, deixam de existir e passam a viver a vida dos brancos. Vê-se que a paixão é mesmo unilateral.

Nenhum projeto de colonização se atreveria a ir tão longe...

Os sentimentos dos personagens também se traduzem por meio das metáforas, como se podem observar, respectivamente, nos capítulos IV e IX:

- 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 (Alencar, 1965, p. 66).

...

- 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, 1965, p. 88).

Conforme asseverou Machado de Assis na crítica que fez sobre **Iracema**, é difícil escolher belezas, "... onde as belezas sobram..." (Assis in Alencar, 1965, p. 1057). Ainda assim, vale transcrever aqui mais duas passagens belíssimas, referentes, respectivamente, a quando Iracema tornou-se esposa de Martim e quando anuncia sua gravidez:

A juriti, 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.

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 incendiadas rutilava o primeiro sorriso da espôsa, aurora de fruído amor (Alencar, 1965, p. 115).

...

- Teu sangue já vive no seio de Iracema. Ela será mãe de teu filho! (Alencar, 1965, p. 150).

Todo o enredo de **Iracema**, como já foi dito, é uma grande metáfora. Todos sabem que a virgem dos lábios de mel simboliza a terra cearense, sendo Martim a imagem do colonizador branco, e do amor de ambos nasce Moacir, o primeiro filho da terra, obrigado a emigrar. Por que, porém, há tal prodomínio de comparações sobre as metáforas?

M. Cavalcanti Proença (1974, p. 46) afirma que "Qualquer leitor atento notará que o símile, isto é, a comparação, é abundantemente usado..." e assinala a predominância do mesmo em relação a quaisquer outras figuras de linguagem, vendo nisso uma necessidade imposta pelo próprio tema: "Assim é que, lendo a fala dos índios, parece-nos que aqueles símiles todos são necessidade de imposição de uma linguagem pobre de vocábulos" (Proença, 1974, p. 47). Bem, José de Alencar se propusera a cantar as lendas da terra natal "... na rude toada de seus antigos filhos" (Alencar, 1965, p. 46).

Não cabe aqui discutir se realmente Homero seria de uma fase primitiva ou, como pensam alguns, se ele é o coroamento de toda uma linhagem de poetas mais remotos, cujos nomes se teriam perdido no passado. O que importa é verificar, nas epopéias, a intensidade das comparações e dos símiles, e a quase inexistência das metáforas.

José de Alencar procurou fugir da epopéia – certamente não lhe era desconhecido o fato de que, nas epopéias, as comparações e os símiles são abundantes, em detrimento das metáforas, às vezes ausentes –; abandonando o verso em favor da prosa. Mas, conscientemente, povoou **Iracema** de símiles, para lhe dar cunho de simplicidade e poesia compatíveis com a índole dos antigos filhos da terra.

Assim, sendo observada a intensa presença da imaginação bachelardiana em **Iracema** – tanto no que diz respeito à criação desta obra, quanto ao seu universo ficcional – vale destaque às palavras do filósofo-poeta:

De um modo geral, é preciso recensear todos os desejos de abandonar o que se vê e o que se diz em favor do que se imagina. Assim, teremos a oportunidade de devolver à imaginação seu papel de sedução. Pela imaginação abandonamos o curso ordinário das coisas. Perceber e imaginar são tão antiéticos quanto presença e ausência. Imaginar é ausentar-se, lançar-se a uma vida nova (Bachelard, 2001, p. 3).

2.2. Nas entranhas da terra...

Um elemento ligado à imaginação, aliás, bastante significativo no romance **Iracema**, diz respeito ao chamado *trovão de Tupã* – um estranho rugido vindo das profundezas da terra.

A primeira alusão a este fenômeno ocorre no capítulo XI, quando Irapuã discute com o Pajé:

...
 - Ousa um passo mais, e as iras de Tupã te esmagarão sob o pêso desta mão sêca e mirrada!
 ...
 - Ouve seu trovão e treme em teu seio, guerreiro, como a terra em sua profundeza. Araquém, proferindo essa palavra terrível, avançou até o meio da cabana; ali ergueu a grande pedra e calcou o pé com fôrça no chão: súbito, abriu-se a terra. Do antro profundo saiu um medonho gemido que parecia arrancado das entranhas do rochedo (Alencar, 1965, pp. 95-96).

No capítulo XIII, tal fenômeno é novamente aludido:

...
 - Êles vêm; mas Tupã salvará seu hóspede. Nesse instante, como se o deus do trovão ouvisse as palavras de sua virgem, o antro, mudo em princípio, retroou surdamente.
 - Ouve! É a voz de Tupã. Iracema cerra a mão do guerreiro e o leva à borda do antro. Somem-se ambos nas entranhas da terra (Alencar, 1965, p. 107).

No capítulo XIV, mais uma vez, há referência ao “trovão de Tupã”:

... as entranhas da terra outra vez rugem, como rugiram, quando Araquém acordou a voz tremenda de Tupã. Levantam os guerreiros medonho alarido, e, cercando seu chefe, o arrebatam ao funesto lugar e à cólera de Tupã, contra êles concitado.
 ...
 Emudeceu a voz de Tupã (Alencar, 1965, p. 109).

É digna de transcrição a nota de Alencar acerca do artil que o Pajé usava para amedrontar os índios supersticiosos, uma vez que a “voz de Tupã” nada mais era do que o ronco provocado pela entrada do ar nas grutas profundas:

Todo êsse episódio do rugido da terra é uma astúcia, como usavam os pajés e os sacerdotes dessa nação selvagem para fascinar a imaginação do povo. A cabana estava assentada sôbre um rochedo, onde havia uma galeria subterrânea que comunicava com a várzea por estreita abertura; Araquém tivera o cuidado de tapar com grandes pedras as duas aberturas, para ocultar a gruta dos guerreiros. Nessa ocasião a fenda inferior estava aberta, e o Pajé o sabia; abrindo a fenda superior, o ar encanou-se pelo antro espiral com estridor medonho, e de que pode dar uma idéia o sussurro dos caramujos. O fato é, pois, natural; a aparência sim, é maravilhosa (Alencar, 1965, pp. 95-96).

Este fenômeno, aparentemente sobrenatural, mas que fora posteriormente explicado nas notas do autor, mesmo que deixe de ser um elemento maravilhoso para o leitor, não deixa de caracterizar-se com tal para a tribo indígena, visto que poucos sabiam se tratar de um fenômeno natural.

Martim, ao ouvi-lo, assim reagira:

Ainda surprêso do que vira, Martim não tirava os olhos da funda cava, que a planta do velho Pajé abrira no chão da cabana.
Cismava o guerreiro cristão; êle não podia crer que o deus dos tabajaras desse a seu sacerdote tamanho poder.
Percebendo o que passava n'alma do estrangeiro, Araquém acendeu o cachimbo e travou do maracá:
- É tempo de aplacar as iras de Tupã e calar a voz do trovão (Alencar, 1965, p. 96).

Portanto, permanece como um elemento ligado à imaginação. Mais uma vez predomina o trato com a imaginação material. Em primeiro lugar, destaca-se o uso do sentido da audição. Depois, os elementos da natureza são, novamente, retomados: a *terra*, textualmente explícito; o *ar*, por ser o condutor do “trovão” e a *água* quando, no texto, o narrador, ainda referindo-se ao “trovão de Tupã”, descreve: “Um surdo rumor, como o eco das ondas quebrando nas praias, ruidava ali” (Alencar, 1965, p. 96).

Como os são na natureza, os elementos naturais, em seguida, entram em profunda harmonia: “O rumor estranho que saía das profundezas da terra, apagou-se de repente; fêz-se na cabana tão grande silêncio, que ouvia-se pulsar o sangue na artéria do guerreiro e tremer o suspiro no lábio da virgem” (Alencar, 1965, p. 97).

Os tabajaras acreditavam ser o trovão a voz de Tupã. Vale destaque também o fato de que “... segundo a tradição bíblica, o trovão é a voz de Jeová” (Chevalier e Gheerbrant, 2005, p. 912). E, como “Na tradição grega, o trovão era ligado primeiramente aos estrondos das entranhas da terra; certamente uma reminiscência dos terremotos originais” (Chevalier e Gheerbrant, 2005, p. 912), Araquém, conhecedor que era da verdade que cercava tal ruído, aproveitava-se dele para assim “amedrontar” seu povo e fazê-lo obedecer às suas ordens, tal como se segue à vontade de um deus.

Tresidder (2003, p. 341) também associa o trovão à “Vontade divina – equiparado na tradição semita, entre outras, à sonorização da palavra de Deus (o raio representava a palavra escrita)”. Por seu turno, “No Popol-Vuh, é a palavra *falada* de Deus; em oposição ao raio e ao relâmpago, que constituem a palavra *escrita* de Deus no céu” (Chevalier e Gheerbrant, 2005, p. 913).

No Velho Testamento, o fenômeno, também revestido de desconhecimento e temor, é assim descrito:

Já tinha chegado o terceiro dia, e raiava a manhã, e eis que começaram a ouvir-se trovões, a fuzilar relâmpagos, e uma nuvem muito espessa cobriu o monte, e o som duma trombeta atroava muito forte; o povo que estava no acampamento atemorizou-se. Quando Moisés os conduziu fora do acampamento (*para irem*) ao encontro de Deus, pararam nas faldas do monte. Todo o monte Sinai fumegava, porque o Senhor tinha descido sobre ele no meio do fogo, e dele, como duma fornalha, se elevava fumo, e todo o monte causava terror. O som da trombeta ia aumentando pouco a pouco, e se espalhava mais ao longe. Moisés falava, e Deus respondia-lhe (Êx in **Bíblia Sagrada**, 19, 16-19).

...

Ora, todo o povo ouvia os trovões e o som da trombeta, e via os relâmpagos e o monte fumegando. Aterrorizados e abalados com o pavor, pararam ao longe, dizendo a Moisés: Fala-nos tu, e nós ouviremos; não nos fale o Senhor, não suceda morreremos (Êx in **Bíblia Sagrada**, 20, 18-19).

...

Ouvi, ouvi a sua voz terrível, / e o som que sai da sua boca.

...

Depois (*do relâmpago seguir-se-á*) um estrondo como de um rugido, / tropejará com a voz da sua grandeza, / e não será compreendida, quando for ouvida a sua voz.

Deus tropejará maravilhosamente com a sua voz,... (Jó in **Bíblia Sagrada**, 37, 2-5).

Apesar de toda a sua simbologia estar, predominantemente, associada a deuses masculinos, como o Deus bíblico da criação do mundo, das criaturas e de todas as coisas – que na versão “eloística” – ou primeira história – da criação (Gên in **Bíblia Sagrada**, 1, 1-31; 2, 1-4) “... é chamado de Elohim (uma forma plural) no hebraico original” (Bierlein, 2003, p. 87), e na versão “javista” – ou segunda história – da criação (Gên in **Bíblia Sagrada**, 2, 5-25) “... é chamado pelo nome sagrado YHVH, transliterado como ‘Javé’” (Bierlein, 2003, p. 87) ou “Jeová” –; o Zeus (para os gregos) ou Júpiter (para os romanos); o Thor (escandinavo) ou mesmo ligado aos ferreiros divinos (em geral, coxos); “... o trovão era às vezes associado, por seu simbolismo de fecundidade, a deusas da terra ou lunares” (Tresidder, 2003, p. 342).

O raio que acompanha o trovão simboliza a criação e a destruição e, assim, associa-se à força da fecundação. Juntos anunciam a chuva, “... símbolo das influências celestes recebidas pela terra (...) agente fecundador do solo, o qual obtém a sua fertilidade dela” (Chevalier e Gheerbrant, 2005, p. 235). Assim, a chuva que cai do céu fertiliza a terra; mesmo aquela que é “... filha das nuvens pesadas e da tempestade...” (Chevalier e Gheerbrant, 2005, p. 237), e que reúne, em si mesma, os símbolos do fogo (relâmpago) e da água.

É sabido por todos que, tanto o fogo como a água simbolizam a purificação; sendo que a purificação do fogo é complementar à purificação pela água:

Eu, na verdade, batizo-vos com água para (*vos levar à*) penitência, mas o que há de vir depois de mim é mais poderoso do que eu, e eu não sou digno de lhe levar as sandálias; ele vos batizará no Espírito Santo e em fogo. Ele tem a pá na sua mão, limpará bem a sua eira e recolherá o seu trigo no celeiro, mas queimará a palha num fogo inextinguível (Mt in **Bíblia Sagrada**, 3, 11-12).

Portanto, a chuva vinda das alturas realiza o rito iniciático da *morte*, uma vez que associa dois elementos naturais que podem ser hostis e devastadores – o fogo e a água – e do *renascimento*, pois cumpre a dupla significação de fertilidade espiritual e material. Ligados a terra, purificam-na, fertilizam-na, preparando-a para, do nada, brotar uma nova vida. Chevalier e Gheerbrant (2005, p. 913) afirmam que “As divindades do trovão, senhoras das chuvas, e por conseguinte da vegetação, brotam do ciclo simbólico lunar ... são diretamente ligadas à divindade Lua”.

E Iracema, a divindade lunar que realizará o seu rito iniciático de morte e de renascimento ao ser “fertilizada”, espiritual e materialmente, pelo fogo de Martim, ao defender seu amado da ira dos guerreiros tabajaras: “ – Levanta a pedra que fecha a garganta de Tupã, para que ela esconda o estrangeiro” (Alencar, 1965, p. 107), mostra-se em perfeita harmonia, ainda, com o “deus” a que serve: “Nesse instante, como se o deus do trovão ouvisse as palavras de sua virgem, o antro, mudo em princípio, retroou surdamente (Alencar, 1965, p. 107).

2.3. Entre a luz e a sombra

A *lua* possui, em **Iracema**, uma intensa e significativa carga semântica. Representa a alegria, e sua chegada é festejada como se fora a de uma mãe, o que verdadeiramente é para os selvagens:

O ALVO disco da lua surgiu no horizonte.
 A luz brilhante do sol empalidece a virgem do céu, como o amor do guerreiro desmaia a face da espôsa.
 - Jaci!... Mãe nossa... exclamaram os guerreiros tabajaras.
 E brandindo os arcos, lançaram ao céu com a chuva das flechas o canto da lua nova:
 “Veio no céu a mãe dos guerreiros; já volta o rosto para ver seus filhos. Ela traz as águas que enchem os rios e a polpa do caju.
 “Já veio a espôsa do sol; já sorri às virgens da terra, filhas suas. A doce luz acende o amor no coração dos guerreiros e fecunda o seio da jovem mãe” (Alencar, 1965, p. 116).

É marcante a influência da lua entre os brasileiros, que receberam tanto dos portugueses, dos negros, como dos indígenas do tempo do Brasil colonial, tradições a respeito da mesma; daquela que, enquanto senhora e mãe dos vegetais, protege e preside seu crescimento.

Câmara Cascudo (2001, p. 337) escreve que “Entre os indígenas brasileiros ela recebe o nome de Jaci, ou Ia-ci, mãe dos frutos, e sua influência se reflete na vida de um grande número de pessoas”. Alencar (1965, p. 116) também apresenta, etimologicamente, o significado do nome Jaci: “A lua. Do pronome *já* – nós, e *cy* – mãe. A lua exprimia o mês para os selvagens, e seu nascimento era sempre por eles festejado”.

Ao dizer que “A lua exprimia o mês para os selvagens...” (Alencar, 1965, p. 116), a nota alencariana faz alusão às constantes alterações de forma e posição que a lua assume no céu e que, certamente, sempre impressionaram o homem. É só atentar para o calendário lunar, representativo de suas respectivas fases, e que leva ao “... hábito de se apoiarem na “força da lua” as práticas na agricultura, pesca, pecuária” (Cascudo, 2001, p. 337).

O renomado folclorista afirma ainda que “Os indígenas mais bravios eram devotos da Lua” (Cascudo, 2001, p. 337), e apresenta, de Pero Carrilho de Andrade (século XVII), essas informações acerca dos índios cariris: “... alegram-se muito quando vêm a lua nova porque são

muito amigos de novidades, contam os tempos pelas luas, têm seus agouros...” (Andrade apud Cascudo, 2001, p. 337); já de Couto de Magalhães mostra canções votivas de indígenas à lua cheia (*Cairê*) e à lua nova (*Catiti*):

Eia, ó minha mãe (lua cheia)! Fazei chegar esta noite ao coração dele (amado) a lembrança de mim!...
 Lua nova! Lua nova! Assopra em fulano a lembrança de mim; eis-me aqui, estou em tua presença; fazei com que eu tão-somente ocupe o seu coração! (Magalhães apud Cascudo, 2001, p. 338).

A lua representa também, na obra em questão, um marco sintetizador de todas as rupturas, de todas as quebras de conduta e de respeito aos seus irmãos vivenciadas por Iracema. Marca o instante em que a jovem indígena, como uma autêntica heroína romântica, resolve trair o seu povo, e sabe bem como fazê-lo, em prol do seu amado:

- A lua das flôres vai nascer. É o tempo da festa, em que os guerreiros tabajaras passam a noite no bosque sagrado e recebem do Pajé os sonhos alegres. Quando estiverem todos adormecidos, o guerreiro branco deixará os campos de Ipu, e os olhos de Iracema, mas sua alma, não (Alencar, 1965, p. 111).

Entre os tabajaras não era permitido às mulheres e aos meninos, nem mesmo aos “... mancebos, que ainda não ganharam nome na guerra por algum feito brilhante...” (Alencar, 1965, p. 116) participar das festividades à divindade lunar; bem diferente da tradicional festa da lua entre os chineses, que assim é comemorada:

O sacrifício consiste em frutas, doces açucarados que se fabricam e vendem nessa ocasião e num ramo de flores de amaranto-vermelho. **Os homens não participam da cerimônia.** É obviamente uma festa das colheitas: a Lua é aqui o **símbolo da fecundidade**. A Lua é de água, ela é essência do *Yin*: como o Sol, é habitada por um animal, que é ou uma lebre, ou um sapo (Chevalier e Gheerbrant, 2005, p. 562, grifos meus).

A lua simboliza, ainda, “... um símbolo da passagem da vida para a morte, bem como da morte para a vida” (Tresidder, 2003, p. 208), pois, para Iracema, seu surgimento vai indicar uma modalidade nova de existência:

- Iracema não pode mais separar-se do estrangeiro.
 ...

- Araquém já não tem filha.

...

Curvou a virgem a frente; velando-se com as longas tranças negras que se espargiam pelo colo, cruzando ao grêmio os lindos braços, recolheu em seu pudor. Assim o róseo cacto, que já desabrochou em linda flor, cerra em botão o seio perfumado.

- Iracema te acompanhará, guerreiro branco, por que ela já é tua espôsa.

...

- O guerreiro branco sonhava, quando Tupã abandonou sua virgem. A filha do Pajé traiu o segrêdo da jurema (Alencar, 1965, pp. 120-121).

Iracema é, assim, toda divindade lunar; e seu simbolismo só se manifesta em correlação ao de Martim, que estaria ligado à divindade solar. O Sol e a Lua formam uma dualidade necessária como marido e mulher, quente e frio, fogo e água, masculino e feminino. Mas Iracema, enquanto Lua, estaria representando os dois princípios lunares mais característicos: primeiro, o fato de a Lua ser privada de luz própria e não passar de um mero reflexo do Sol, simbolizando, assim, a sua dependência e o princípio feminino em relação ao masculino: “- Como a estrêla que só brilha de noite, vive Iracema em sua tristeza. Só os olhos do espôso podem apagar a sombra em seu rosto” (Alencar, 1965, p. 181); segundo, o caráter de a Lua atravessar fases diferentes e mudança de forma, o que representaria periodicidade e renovação, ou seja, Iracema é símbolo de transformação e de crescimento, até minguar completamente:

...

Iracema não se ergueu mais da rêde onde a pousaram os aflitos braços de Martim. O terno espôso, em quem 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 rompera.

...

O doce lábio emudeceu para sempre; o último lampejo despediu-se dos olhos baços (Alencar, 1965, pp. 185-186).

Mas não se pode escurecer o fato de a heroína indígena de Alencar ser detentora de poder na sua tribo. Ela é a virgem de Tupã, é quem prepara a sua bebida, o sortilégio dos deuses. Com relação a Martim, é ela quem o seduz. Então não é possível se afirmar, categoricamente, que a mesma é desprovida de luz própria.

As imagens poéticas com as quais Alencar a descreve refletem sua luz. A melancolia que a reveste, sim, sugerem o seu lado sombrio. Ela ocupa, dessa maneira, o espaço tênue entre a luz e a sombra.

2.4. Sortilégio dos deuses

Um outro elemento perceptível em **Iracema**, sobremodo relacionado à imaginação, é o *vinho de Tupã*. Provavelmente, aqui, situa-se o ápice do imaginário de Alencar na obra em questão. Esta bebida alucinógena feita com o fruto da jurema, conforme nota alencariana, tinha o efeito “... de produzir sonhos tão vivos e intensos, que a pessoa sentia com delícias e como se fôssem realidade as alucinações agradáveis da fantasia excitada pelo narcótico” (Alencar, 1965, p. 65).

Alencar continua, na referida nota, dizendo que “A fabricação desse licor era um segredo, explorado pelos Pajés, em proveito de sua influência” (Alencar, 1965, p. 65). No caso em estudo, em benefício de Araquém, que “... decreta os sonhos a cada guerreiro e distribui o vinho da jurema...” (Alencar, 1965, p. 117), que a ele é permitido assistir ao sono e sonhos dos guerreiros tabajaras, “... que tudo escuta e vê, colhe o segredo no íntimo d’alma” (Alencar, 1965, p. 118). Além de fazê-lo verdadeiramente conhecedor da “alma” de seus guerreiros, o Pajé dos tabajaras é também agraciado, por meio desse privilégio, com o recebimento das oferendas destinadas a Tupã: “Cada guerreiro que chega depõe a seus pés uma oferenda a Tupã. Traz um a succulenta caça; outro, a farinha-d’água; aquele, o saboroso piracém da traíra. O velho Pajé, para quem são estas dádivas, as recebe com desdém” (Alencar, 1965, p. 117). Dessa forma, os efeitos dessa bebida identificam-se, sobremaneira, com a imaginação da estética romântica, pois estão relacionados aos sonhos, ao devaneio, à vontade e, principalmente, a um onirismo ativo.

O guerreiro cristão também provou e “aprovou” o vinho de Tupã.

Na primeira vez, foi Iracema quem ofereceu a bebida de jurema para que a alegria voltasse à alma do guerreiro branco.

Iracema percebe que Martim a deseja e sofre pela proibição de entregar-se ao amor, porém anima-o, dizendo que ele verá, em sonhos, sua “noiva” desejada, ainda naquele dia. Escreve, então, o narrador: “Martim sorriu do ingênuo desejo da filha do Pajé” (Alencar, 1965, p. 72). Na verdade, nada tem de ingênuo nas atitudes de Iracema. Ela não é apenas um mero feminino de Peri. Martim é quem se equivoca.

Combinando singeleza com firmeza de propósitos, ela lhe oferece uma bebida capaz de provocar os mais inusitados sonhos. Os sonhos começariam por sua terra natal, seus pais e a noiva, “... mais lindo e terno o anjo puro dos amôres infantis” (Alencar, 1965, p. 75), porém – artil dos ardis – terminaria numa cálida cena com Iracema. Nenhuma ingenuidade, portanto. E o narrador o sabe, apenas o leitor e Martim parecem querer se iludir.

Antes de Martim se entregar aos sonhos, Iracema, como uma verdadeira rainha, toma as mãos do guerreiro e o conduz pela floresta. Ela leva, determina o caminho, sabe, conhece. Iracema é a condutora nessa narrativa sensorial, em que músicas, sons, ruídos, cheiros, texturas, chegam ao guerreiro branco como efeitos de uma bebida alucinógena; a guiadora de uma nação só possível através da vertigem. O bosque sacrificial, enquanto um lugar secreto e de caráter sagrado, é interdito aos homens, que nele só podem entrar nos dias de rituais. Nele Martim é introduzido, para protegê-lo do ciúme e da fúria de Irapuã. Nele tem acesso ao licor sagrado, pois Iracema some e, quando volta, traz umas gotas do licor que provocarão o sortilégio, o devaneio – alucinógeno destinado às celebrações da tribo – para dormir e lembrar-se da noiva loura, enquanto durasse o efeito da beberagem indígena. O narrador diz que o licor é da “... igaçaba, que ela tirara do seio da terra...” (Alencar, 1965, p. 75). Ela apresenta a Martim “... a taça agreste” (Alencar, 1965, p. 75) e ordena: “- Bebe!” (Alencar, 1965, p. 75).

A palavra “seio”, seguida da expressão restritiva e censória “da terra”, a forma como a mulher comanda a ação, os lábios do guerreiro que se abrem para sorver o licor, tudo isso conduz a uma cena de exuberante sensualismo, com uma carga de forte erotismo, aliado ao extremo cuidado que o narrador alencariano toma para não manchar a pureza da virgem dos tabajaras, externada por minúsculas metáforas, que superexpõem e escondem, o encontro amoroso do jovem casal.

Acontece que seus pensamentos, seus lábios, seu coração, enfim, seu corpo todo, ardia de desejos pela exótica filha do sertão; sentimentos que também, apesar de desconhecidos para ela, não eram indiferentes à Iracema, uma vez que se entregava, conscientemente, aos delírios de sedução de Martim:

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

- Iracema! Iracema!...

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

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

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

A fronte reclinara e a flor do sorriso expandia-se como nenúfar ao beijo do sol (Alencar, 1965, pp. 75-76).

Posteriormente, para não cair na tentação de “possuir” Iracema, cristão que era e respeitador da “... cabana hospedeira” (Alencar, 1965, p. 113), Martim pede à virgem, à ainda virgem, que lhe traga mais uma vez a bebida de Tupã. Assim, dormiria e sonharia com ela, sem, contudo, “... levar consigo a tristeza da terra hospedeira, nem deixá-la no coração de Iracema!” (Alencar, 1965, p. 114). Todavia, como se sabe, Tupã perde sua virgem na terra dos tabajaras. Sem distinguir sonho e realidade, Martim recebe em seus braços a Iracema real que, por sua vez, “não resistiu à tentação”.

Iracema apaixonou-se por Martim. Por ele trai e abandona os seus. Ela, a sacerdotisa da jurema, a virgem de Tupã, que por ser conhecedora do “... segredo da jurema...” (Alencar, 1965, p. 65), isto é, do como preparar o licor sagrado destinado às celebrações de sua tribo, deve permanecer vestal e votada à pureza e aos ritos sagrados, não pode entregar “... a flor do seu corpo...” (Alencar, 1965, p. 94) a nenhum homem. Entretanto, facilita mais uma vez o acesso de Martim à bebida sagrada – feitiço e fetiche – que, durante o efeito da droga, a possui; pois sem culpa podia, agora, amar Iracema, ou mais exatamente, é por ela possuído, sem que tenha real consciência de que, por esse ato de amor, que ele pensa ser sonho e não a concretização do amor carnal entre eles, torna-se, ainda que seja o herói civilizatório, instrumento de violação de todos os valores mais caros à tribo. Esse enlace é assim narrado no capítulo XV:

Agora podia viver com Iracema e colhêr em seus lábios o beijo, que ali viçava entre sorrisos como o fruto na corola da flor. Podia amá-la e sugar dêsse amor o mel e o perfume, sem deixar veneno no seio da virgem.

O gôzo era a vida, pois o sentia mais forte e intenso; o mal era sonho e ilusão, que da virgem não possuía senão a imagem.

...

Abriam-se os braços do guerreiro adormecido e seus lábios; o nome da virgem ressoou docemente.

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.

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 incendiadas rutilava o primeiro sorriso da espôsa, aurora de fruído amor (Alencar, 1965, p. 113).

Seu pecado, visionarismo alencariano, homologia do mito da queda e da perda da inocência, é dar a Martim o licor da jurema, uma espécie de erva do conhecimento.

Como um mito adâmico, uma lenda bíblica, **Iracema** é uma cópia, uma espécie de “nova Eva”, que ao dar o conhecimento a Martim, comete e infração de transmitir o segredo da jurema para alguém de fora do seu povo e, por isso, torna-se responsável por fazer “anular” todo o destino de uma nação.

Iracema fizera como seu modelo original:

... Mas Deus sabe que, em qualquer dia que comerdes dele, se abirão os vossos olhos, e sereis como deuses, conhecendo o bem e o mal.

Viu, pois, a mulher que (o fruto) da árvore era bom para comer, e formoso aos olhos, e de aspecto agradável; e tirou do fruto dela, e comeu; e deu a seu marido, que também comeu. E os olhos se abriram... (Gên in **Bíblia Sagrada**, 3, 5-7).

E, como seu modelo original, também teve que carregar o estigma de ser a primeira pecadora desse Novo Mundo, ao ser colocada, no decorrer da narrativa, diante do conflito entre o *bem*, que seria a continuação e confirmação do equilíbrio e da paz dominante entre os seus, e o *mal*, figurado pelo amor e desejo presentes em seu ser, que a levaram a romper com sua tribo e a trazer, para todos ao seu redor, a tristeza, a vergonha e a dor.

Trazendo em si a culpa de ser a detentora do “pecado original”, Iracema tem que arcar com as reais conseqüências de seu ato. Afinal, Deus perdoa o pecado, mas não tira do homem os efeitos decorrentes da prática do erro. Alencar, enquanto o “criador” dessa nova dinastia e responsável por determinar qual seria o pecado de sua heroína, fez com que a bela indígena, tal qual aconteceu com Adão e Eva, caísse, e fosse a determinadora da marca do delito, através da

submissão e perda identitária, que todo o homem desse Novo Mundo traz consigo, desde o seu “nascimento”. Iracema morre; somente dessa forma lhe é permitida a expiação de sua culpa.

Sobre a história da “consciência da culpa” tem-se a seguinte informação:

... fica inscrita como questão atávica decorrente de um contrato celebrado entre credor e devedor. E assim, durante um longo período da história humana, não se castigou porque se responsabilizava o delinqüente por seu ato, mas pelo exercício do ódio ou pela demonstração de império do criador (Carlos Pinto Corrêa in Silva (org.), 1998, p. 35).

Martim, sob o efeito da bebida de Tupã, ficou no limiar entre o sono, a vigília e a realidade. Ao “sonhar de olhos abertos”, vivencia uma experiência na qual nem o sono, que ele crê seja o estado no qual se encontra, visto que sonha, nem o despertar são “verdadeiros”: “Vendo Martim a virgem unida ao seu coração, cuidou que o sonho continuava; cerrou os olhos para torná-los a abrir” (Alencar, 1965, p. 115). Porque ao invés de dormir ele sonhou, e também ao invés de sonhar ele realizou. Sua mente e também seu corpo ficaram constantemente povoados por sonhos, pois, como afirma Bachelard (2002, p. 5), “Sonha-se antes de contemplar. Antes de ser um espetáculo consciente, toda paisagem é uma experiência onírica. Só olhamos com uma paixão estética as paisagens que vimos antes em sonho”.

No sonho, o corpo se manifesta como um arquivo de momentos vividos que se inscreveram na nossa memória de um modo ao mesmo tempo mais forte e que não permite sua leitura fácil, no registro da vigília. Tal proposição permite ao leitor entender o ponto de vista assumido pelo narrador de Alencar ao justificar a atitude de Martim em relação à sua já esposa, ou seja, a sua total alienação acerca daquilo que efetivamente havia sido vivenciado pelos dois. Para ele, tudo não havia passado de um sonho, de uma doce ilusão, impossível de se admitir em plena e real consciência, visto que sua leitura seria de dor e intenso pesar, tanto pelo desrespeito aos preceitos tribais da jovem índia, como pela “agressão” que seria imposta ao guerreiro branco por ele mesmo, através da “quebra” dos seus valores mais caros e significativos, enquanto formadores de sua personalidade e caráter:

A pocema dos guerreiros, troando pelo vale, o arrancou ao doce engano: sentiu que já não sonhava, mas vivia. **Sua mão cruel abafou nos lábios da virgem o beijo que ali se espanjava.**

- Os beijos de Iracema são doces no sonho; o guerreiro branco encheu dêles sua alma. Na vida, os lábios da virgem de Tupã amargam e doem como o espinho da jurema.

A filha de Araquém escondeu no coração a sua ventura. Ficou tímida e inquieta como a ave que pressente a borrasca no horizonte. Afastou-se rápida e partiu.

As águas do rio banharam o corpo casto da recente espôsa.

Tupã já não tinha sua virgem na terra dos tabajaras (Alencar, 1965, p. 115, grifos meus).

O sonho, por sua vez, para Câmara Cascudo (2001, p. 643) é um “... elemento sobrenatural”. Em sendo uma conseqüência esperada do ato de dormir, o folclorista diz ainda que “Durante o sono, a alma deixa o corpo e viaja” (Cascudo, 2001, p. 204). Araquém, que tudo sabe e vê, que decreta os sonhos e, com isso, as “viagens” que a seus guerreiros são permitidas, contempla cada um desses deslocamentos. Martim, que sendo induzido uma vez por Iracema ao gozo das delícias do vinho de Tupã, que depois sabe muito bem o que quer sonhar, que “viagem” deseja realizar, participa também, como os indígenas “Do deslocamento da alma e de suas viagens noturnas...” (Cascudo, 2001, p. 204).

Frédéric Gaussen apud Chevalier e Gheerbrant (2005, p. 844), que faz a seguinte alusão acerca do sonho: “... símbolo da aventura individual, tão profundamente alojado na intimidade da consciência que se subtrai a seu próprio criador, o sonho nos aparece como a expressão mais secreta e mais impudica de nós mesmos”, indica ser o mesmo a expressão, ou a realização, de um desejo reprimido; sendo, também, a auto-representação, espontânea e simbólica, do estado do inconsciente.

Conforme Chevalier e Gheerbrant (2005, p. 844), e levando-se em conta o estado de não-consciência no qual se encontrava Martim, verifica-se que:

O sonho se subtrai, portanto, à vontade e à responsabilidade do homem, em virtude de sua dramaturgia noturna ser espontânea e incontrolada. É por isso que o homem vive o drama sonhado, como se ele existisse realmente fora de sua imaginação. A consciência das realidades se oblitera, o sentimento de identidade se aliena e se dissolve.

Não se deve desconsiderar, claro, todo o ardor que consumia o jovem guerreiro branco desde o dia em que ele pôs, pela primeira vez, os olhos em Iracema. Como também não se pode esquecer todo o caráter de interdição que impossibilitava a concretização carnal do amor de

ambos; experiência essa só possível por meio dos sonhos, pois “O drama onírico pode conceder o que a vida exterior recusa e revelar o estado de satisfação ou insatisfação em que se encontra a capacidade energética (libido) do sujeito” (Chevalier e Gheerbrant, 2005, p. 846). Afinal, vê-se no decorrer da narrativa, que se foi conquistando, primeiro em sonhos, o que, posteriormente, se conquistou nas experiências pessoais, uma vez que, como afirma Bachelard (2002, p. 17), “O sonho é o prelúdio da vida ativa”.

Segundo o filósofo, um mundo inimaginável e traçado apenas em sonhos torna-se um universo infinitamente pequeno quando buscado sensivelmente, mas também infinitamente grandioso quando percebido com a imaginação, afinal, “Os devaneios e os sonhos são, para certas almas, a matéria da beleza. Adão encontrou Eva ao sair de um sonho: por isso a mulher é tão bela” (Bachelard, 2002, p. 18).

Eis aí, agora, o papel primordial do “vinho de Tupã”, enquanto agente dinamizador de uma atividade reprimida e adormecida no coração dos amantes.

Segundo Tresidder (2003, pp. 359-360, grifos meus), o vinho representa “**Força vital**, bênção espiritual, salvação, **alegria**, cura, **verdade**, **transformação** (...) o poder misterioso de se transformar em algo mais potente – e de **alterar aqueles que o bebem**”. E é justamente esse turbilhão de sensações que percorre o íntimo de Martim ao experimentar a bebida de Tupã:

Martim sentiu perpassar nos olhos o sono da morte; porém logo a **luz** inundou-lhe os seios d’alma; a **fôrça** exuberou em seu coração. Reviveu os dias passados melhor do que os tinha vivido, fruiu a realidade de suas mais belas **esperanças** (Alencar, 1965, p. 75, grifos meus).

Já Chevalier e Gheerbrant (2005, p. 956, grifos meus) associam o poder do vinho à “... **poção de vida ou de imortalidade** (...) e também o símbolo do conhecimento e da iniciação, devido à **embriaguez** que provoca”. Por seu turno:

A embriaguez, ligada à fecundidade, às searas, à riqueza das colheitas, tem muito a ver com os fenômenos lunares. A Lua governa, com efeito, na simbologia tradicional o ciclo da vegetação, da gravidez, **do conhecimento**. (...) A ebriedade espiritual é um símbolo universal (...) engendra a perda do conhecimento *de tudo o que é alheio à Verdade, i. e., o esquecimento até do nosso esquecimento*, (...) A embriaguez do espírito não é apenas um *transporte* das faculdades mentais, uma vez que o vinho é, ele mesmo, sinal **de conhecimento**. Não é também um símbolo

verbal, analógico, pois que, um pouco por toda a parte, o homem recorre à embriaguez física como meio de acesso à espiritual, libertando-se do condicionamento do mundo exterior, da vida controlada pela consciência: era assim nos mistérios gregos e no taoísmo, cujos sábios *beberrões* são famosos. Quando a gente se embebeda, diz Liu-ling, não tem mais sensação de frio nem de calor, as paixões se dissipam, os seres que formigam em torno *não são mais que lentilhas-d'água, boiando à superfície do Kiang e do Han...* (Chevalier e Gheerbrant, 2005, p. 364, grifos meus).

Martim sabia que “– O sono é o descanso do guerreiro (...) e o sonho, a alegria d'alma” (Alencar, 1965, p. 114); por isso, quando Iracema tirou “... do seio o vaso que ali trazia oculto sob a carioba de algodão entretecida de penas” (Alencar, 1965, p. 114), ele “... lho arrebatou das mãos, e libou as gôtas do verde e amargo licor” (Alencar, 1965, p. 114).

Alencar faz, em **Iracema**, inúmeras considerações acerca da *jurema*, planta da qual determinados indígenas preparavam uma bebida alucinógena, o chamado “vinho da jurema”. Trata-se de uma planta do Nordeste, que foi bastante usada pelos índios em libações cerimoniais, além de configurar nas práticas de medicina popular e de ritos religiosos na região.

São popularmente conhecidas como *juremas* diversas mimosóides próprias da flora nordestina, pertencentes aos gêneros *Mimosa* e *Pithecolobium*. A identificação da espécie alucinógena foi feita, por assim dizer, paralelamente aos estudos antropológicos.

Uma das primeiras referências à utilização da *jurema* foi a do livro de viagens de Henry Koster (1817). Além dele, outros estudiosos realizaram estudos científicos sobre o assunto, a saber: Lima (1946, pp. 45-81) observou, no interior do Estado do Pernambuco, um grupo indígena – os Pancuru – que fazia uso da planta. Coletou vários espécimes vegetais, que, com a colaboração do botânico Dalmo de Oliveira, foram identificadas como *Mimosa hostilis* Benth, vulgarmente denominadas “jurema preta”; constatou, também, que um alcalóide, a nigerina, por ele isolado da planta, possuía propriedades alucinógenas. Oliveira (1938, pp. 165-167) também documentou, em 1930, entre os índios Pancuru, a utilização da referida beberagem. Pachter, Zacharias e Ribeiro (1959, pp. 1285-1288) conseguiram isolar das cascas da planta um alcalóide com as características semelhantes às da nigerina, e cuja estrutura foi determinada como sendo a N,N-dimetiltriptamina (D.M.T.). Além desses, vários outros estudos farmacológicos, que se preocuparam com a estrutura da planta, seus extratos e alcalóides, foram realizados por Cavalcanti (1950), Mello (1955), Melo e

Bandeira (1961), Moussatché, Pereira e Marins (1962), Moussatché, Carline e Santos (1970) e Paula, Sarsur Neto e Murad (1973).

Dentro de uma visão etnológica, salienta-se que o uso da *jurema* é um traço cultural Cariri ou Gê, pois seus usuários foram, segundo Schultes (1967, pp. 33-58), os Cariri, os Tuchá (do grupo Cariri), os Guegue, os Acroá e os Pimenteira (do grupo Gê). Lima (1946, pp. 45-81) observou que, além dos Pancuru, utilizavam a *jurema* os Fulniô (Gê) e os Potiguar da Baía da Traição, do grupo Tupi, sob a influência de tribos vizinhas. *Jurema* é um nome do idioma Tupi. Os índios de outros grupos tinham denominações próprias para a mesma bebida.

Em suas **Notas**, que funcionavam ora como anotações, ora como observações explicativas, Alencar informa a respeito da *jurema*:

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* (...) *Jurema* é composto de *ju* – espinho, e *rema* – cheiro desagradável (Alencar, 1965, p. 65).

Pode se observar o seguinte acerca da breve definição alencariana: primeiro, que ele desconhecia, ou não se importou em designar de qual espécie pertenceria, o que seria posteriormente pesquisado; depois, a comparação com o haxixe, um clássico alucinógeno, se utilizado em doses elevadas; e por fim, a felicidade do conceito “... a pessoa sentia com delícias e como se fôssem realidade as **alucinações agradáveis da fantasia...**” (Alencar, 1965, p. 65, grifos meus), uma vez que “alucinógenos ou drogas fantásticas” só muito depois seriam termos utilizados pela farmacologia, em uma antevisão do futuro.

Sempre houve um grande interesse em se verificar quais seriam os efeitos provocados pelos alucinógenos, principalmente quando seus usuários fossem os indígenas. No que se refere à *Jurema*, este registro, de importante significado, foi feito pelo etnólogo Curt Nimuendaju, citado por Lowie (1946), que, em 1938, descreveu os efeitos do uso da infusão entre os Cariri. Os índios, sob o efeito da bebida, enxergavam “... gloriosas visões do espírito da terra, com flores e pássaros...” (Lowie, 1946, pp. 358-361), ou vislumbravam “... pedras ressonantes que destruíam os espíritos itinerantes da morte...” (Lowie, 1946, pp. 358-361), ou viam “... a ave-dotrovão, soltando relâmpagos de um enorme topete na cabeça, que produziam estrondos ao redor...”

(Lowie, 1946, pp. 358-361). Segundo Oliveira (1938, pp. 165-167), também os Pancaru pretendiam ter experiências místicas semelhantes.

O narrador alencariano, ao descrever a hipotética cena da libação ritual pela *jurema*, permitiu os seguintes estados de êxtase aos guerreiros tabajaras:

Vem Iracema com a igaçaba cheia do verde licor.

Araquem decreta os sonhos a cada guerreiro e distribui o **vinho da jurema, que transporta ao céu o valente tabajara**.

Êste, grande caçador, **sonha** que os veados e as pacas correm de encontro às suas flechas para se traspassarem nelas; fatigado por fim de ferir, cava na terra o bucã e assa tamanha quantidade de caça, que mil guerreiros em um ano não acabariam.

Outro, fogoso em amôres, **sonha** que as mais belas virgens tabajaras deixam a cabana de seus pais e o seguem cativas de seu querer. Nunca a rêde de chefe algum embalou mais voluptuosas carícias do que êle frui naquele êxtase.

O herói **sonha** tremendas lutas e horríveis combates, de que sai vencedor, cheio de glória e fama. O velho renasce na prole numerosa, e, como o sêco tronco donde rebenta nova e robusta sebe, ainda cobre-se de flôres.

Todos sentem a felicidade tão viva e contínua, que no espaço da noite cuidam viver muitas luas (Alencar, 1965, pp. 117-118, grifos meus).

Nesta descrição, verifica-se que os indígenas são levados a um estado alucinatório. É mencionada, até, a palavra “sonho”. Cada guerreiro tem a visão (alucinações visuais) que deseja: de caça, de lutas e de volúpias. Até ilusões quanto ao tempo – os velhos renascem – e ao espaço – os animais correm ao encontro das flechas – são permitidas. Há euforia, e também as sensações desagradáveis “dos terríveis combates”.

Em outra passagem, o herói, Martim, após deliciar-se com a referida bebida, sentiu um estado de exaltação, assim descrito: “O gôzo era vida, pois o sentia mais forte e intenso; o mal era sonho e ilusão...” (Alencar, 1965, p. 114).

Sobre o estado onírico a que levam os alucinógenos, Alencar forneceu descrições igualmente sugestivas: após ter ingerido o suco da *jurema*, o guerreiro viveu o idílio com a bela indígena; mas, uma vez acordado, sentenciou: “- Os beijos de Iracema são doces no sonho; o guerreiro branco encheu dêles sua alma. Na vida, os lábios da virgem de Tupã **amargam e doem como o espinho da jurema**” (Alencar, 1965, p. 115, grifos meus). Uma era a realidade, a vida consciente; a outra, a perturbação onírica causada pela droga.

José Valdivino (1965, pp. 31-47), um dos críticos do escritor, afirma que Martim, o herói da epopéia alencariana, passou a viver como se estivesse em estado onírico ou passional, após a ingestão do “misterioso” licor: “- O guerreiro branco sonhava, quando Tupã abandonou sua virgem” (Alencar, 1965, pp. 121), isto é, quando se celebrou o “casamento” entre os dois amantes. Braga Montenegro in Alencar, (1965, pp. 17-43), outro crítico do romancista, também concorda com o fato de que o escritor teve extremo zelo ao comunicar a idéia de que Martim estava sucumbido, não só pela paixão, mas pela influência tóxica da planta.

Voltando à referida nota alencariana, vê-se que nela o escritor menciona que a bebida seria preparada com os “frutos” – “... dá um **fruto** excessivamente amargo, de cheiro acre, do qual juntamente com as fôlhas e outros ingredientes preparavam os selvagens uma bebida...” (Alencar, 1965, p. 65, grifo meu) –, ou seja, com as vagens, como consta, aliás, dos escritos de Costa (1947), salientando que a bebida pode também ser preparada a partir das cascas ou raízes.

Poeticamente, o veio artístico de Alencar imaginou a bebida como um “verde licor”, como se pode observar nas seguintes passagens textuais: “Quando a virgem tornou, trazia numa folha gôtas de **verde** e estranho licor...” (Alencar, 1965, p. 75, grifo meu); “Martim lho arrebatou das mãos, e libou as gôtas de **verde** e amargo licor” (Alencar, 1965, p. 114, grifo meu) e “Vem Iracema com a igaçaba cheia do **verde** licor” (Alencar, 1965, p. 117, grifo meu); em vez da cor “vermelha e espumosa”, que possuía de fato. Desconhecendo, talvez, a verdadeira aparência da bebida, o escritor escolheu uma figura poética para sinalizá-la.

Aliás, outro escritor, Ariano Suassuna (1972), que também versou sobre a *jurema*, porém, mais recentemente, compôs também uma tonalidade, misto de ficção e verdade, a cor “verde-vermelha”, para o vinho selvagem.

Por meio da seguinte passagem da definição alencariana – “A fabricação desse licor era um segrêdo, explorado pelos Pajés, em proveito de sua influência” (Alencar, 1965, p. 65) – adotou o escritor o conceito tradicionalista de interpretar-se os fatos culturais. Talvez ele devesse acreditar na influência dos sacerdotes indígenas, como se admitia. Evidentemente, não transparece

em seu texto a idéia equívoca, sob o ponto de vista etnológico, do caráter “malévolo” atribuído aos pajés indígenas.

Quanto à etimologia do vocábulo *jurema*, da língua Tupi, Alencar adotou a versão por ele mencionada. Todavia, é conveniente lembrar que o traço cultural do uso da bebida não foi originariamente Tupi. No romance, os Tabajara, indígenas Tupi, faziam uso da planta. Na verdade, muitos anos após a escritura do romance, Lima (1946, pp. 45-81) mostrou a utilização da beberagem pelos remanescentes dos Tupi, os Potiguar, sob a influência de outras tribos.

Em diversas passagens de **Iracema**, e também em **O Sertanejo**, Alencar tece comentários sóbrios e sugestivos sobre a ação do vinho indígena. Em **O Sertanejo**, alude o romancista ao poder alucinatório da bebida: “Mas ouvia-lhe a voz harmoniosa e bebia-lhe nos olhos a beleza, que embriagava como o suco da **jurema**, da qual provara uma vez” (Alencar, 1965, p. 697, grifo meu).

Vale também assinalar que na época em que o escritor viveu, no Nordeste brasileiro, houve, em Pernambuco, por volta de 1836, um episódio de violências correlacionado com o uso da beberagem. Foram os acontecimentos de fanatismo, denominados de “O Reino da Pedra Bonita”, muito comentados por estudiosos da história e folclore da região.

Câmara Cascudo (2001, pp. 624-625) informa que, na ocasião, fanáticos fizeram uso de uma bebida, uma mistura de duas plantas tóxicas, *jurema* e manacá, e excitados, praticavam os mais revoltantes atos de brutalidade, selvageria e sexualidade: “... haveria grande derramamento de sangue, do qual os negros voltariam alvos como a Lua e os velhos ficariam jovens, ricos, poderosos e imortais”.

Cascudo (2001, p. 313), por sua vez, assim apresenta, para seus leitores, a *jurema*:

Árvore da família das leguminosas (*Acacia jurema*, Mart), a comum ou jurema-branca, e a jurema-preta (*Mimosa nigra*, Hub). Os pajés, sacerdotes tupis, faziam uma bebida com a jurema-branca, que diziam dar sonhos afrodisíacos. Era bebida sagrada, servida em reuniões especiais. Das raízes e rasas dos galhos, os feiticeiros, babalorixás, pernambucanos os mestres do catimbó, os pais-de-terreiro dos candomblés de caboclo na Bahia fazem uso abundante. Até o século XIX, *beber jurema* era sinônimo de feitiçaria ou prática de magia.

Estes episódios sangrentos, referidos anteriormente, certamente contribuíram, sobremaneira, na ampliação do conceito de que a *jurema* seria um poderoso excitante, capaz de impelir o indivíduo ao crime e à libidinagem; conceito este, por sua vez, muito difundido, principalmente, entre alguns escritores e leigos, de um modo geral.

Contudo, nos romances alencarianos, a *jurema* não está ligada e nem conduz quem dela faz uso à prática da criminalidade, e, se o tóxico leva ao estímulo da sexualidade, não é por ser um simples afrodisíaco, mas, sim, pelo fato de ser um potente “narcótico indígena”, capaz de levar aos distúrbios da consciência, percepção e personalidade, todos aqueles que o experimentam.

Outro escritor notável, Euclides da Cunha, em **Os Sertões**, além de conceituar a planta como alucinógena, acrescenta a opinião de que a bebida seria revigorante. São suas as seguintes palavras: “As juremas, prediletas dos caboclos – o seu *haxixe* capitoso, fornecendo-lhes, grátis, inestimável beberagem, que os revigora depois das caminhadas longas, extinguindo-lhes as fadigas em momentos, feito um filtro mágico...” (Cunha in **Intérpretes do Brasil**, 2002, p. 228). Esta e outras informações de escritos mais antigos são assertivas do fato de que as *juremas*, por ocasião das fortes secas, também serviam como suplementos alimentares.

Alguns críticos da obra alencariana foram irredutíveis e incorretos no que diz respeito às apreciações do escritor quanto aos fatos etnológicos; não lhe permitindo a menor diversificação das minúcias factuais, nem mesmo o menor deslize. Entretanto, o romancista não se dispôs a escrever um Tratado do Brasil Colônia, não escreveu apenas uma informação acerca das tradições indígenas, mas uma obra de arte. E como tal, como artista, transcendeu-se em belas figuras literárias, somente capazes de ter existência graças à sua imensa capacidade criadora; mas, como erudito, conhecedor das tradições e do panorama científico, histórico e social de sua época, soube ser, antes de qualquer coisa, criterioso e metuculoso em suas observações.

2.5. Jardim de delícias

Outro elemento bastante pertinente e de grande simbologia na obra alencariana em análise é o *mel*. Além de percorrer toda a narrativa, pois no decorrer dos seus capítulos são feitas 16 alusões ao mesmo, ele ainda aparece nas inúmeras vezes em que são citados os nomes de *Iracema* que “Em guarani significa lábios de mel – de *ira* – mel, e *tembe* – lábios” (Alencar, 1965, p. 54); de *Irapuã* – “De *ira* – mel, e *apuam* – redondo (Alencar, 1965, p. 65), que é aquele que também deseja “possuir” *Iracema*; e também nas referências à *irara*, que representa aquela que vai sugar o “mel”, quando os sentimentos da heroína romântica se confundem num estado transitório e efêmero de alegria, tristeza e dor, nos respectivos capítulos XXX e XXXI:

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, 1965, pp. 174-177, grifos meus).

...

Põe no regaço um por um os filhos da **irara** e lhes abandona os seios mimosos, cuja teta rubra como a pitanga ungiu do **mel** da abelha. Os cachorrinhos famintos sugam os peitos avaros de leite.
Iracema curte dor, como nunca sentiu; parece que lhe exaurem a vida;... (Alencar, 1965, p. 182, grifos meus).

O mel é um elemento expressivo em todas as etapas que simbolizam as transformações pelas quais passa a jovem indígena. A transformação nada mais é do que a liberação das limitações físicas ou mortais da natureza. Nesse sentido, a tentativa de dramatizar a passagem de um estágio de vida ou status para outro por ritos em que o “eu” antigo morre e nasce um novo, em geral depois de provações que podem ser físicas ou puramente simbólicas, confere sentido à imagística da “morte” nos rituais iniciáticos (Tresidder, 2003).

No que diz respeito à *iniciação*, Chevalier e Gheerbrant (2005, p. 506) tecem as seguintes considerações:

... fazer morrer, Iniciar é, de certo modo, fazer morrer, provocar a morte. Mas a morte é considerada uma saída, a passagem de uma porta que dá acesso a outro lugar. À saída, então, corresponde uma entrada. Iniciar é também introduzir.

O iniciado transpõe a *cortina de fogo* que separa o profano do sagrado, passa de um mundo para outro, e sofre, com esse fato, uma transformação, muda de nível, torna-se diferente.

Em seu processo de transformação, Iracema morreu muitas vezes, mas muitas vezes também renasceu. Começou a morrer no dia em que conheceu Martim, quando foi, paulatinamente, negando a si mesma, perdendo sua identidade, se eclipsando por meio desse amor. A cada morte uma nova Iracema surgia, pura ainda em seus valores, mas, certamente, não mais puríssima; afinal, suas atitudes passaram a ser tão imprevisíveis. A cada transformação sofrida um diferencial de novidade lhe era apresentado e era também por ela experimentado e absorvido, até que viesse a morrer definitivamente, e ainda assim renascer, através de seu filho.

Sábias as palavras proferidas por Caubi, quando do encontro com sua irmã e da apresentação de seu sobrinho; palavras essas que sintetizam toda a dinâmica vivenciada por Iracema desde que abandonou suas raízes: “- Êle chupou tua alma” (Alencar, 1965, p. 178).

A nota alencariana a respeito dessa passagem textual é bastante esclarecedora, pois além de situar etimologicamente seus leitores, deixa transparecer, claramente, a intencionalidade de seu narrador:

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 (Alencar, 1965, p. 178).

No capítulo I, quando da feliz descrição de Iracema e do seu encontro com Martim, surge, pela primeira vez, a alusão ao referido vocábulo: “Iracema, a virgem dos lábios de **mel**...” (Alencar, 1965, p. 56, grifo meu).

Nos capítulos VI e VIII, respectivamente, Iracema, já enamorada do guerreiro cristão, e consciente da impossibilidade do amor entre ambos, conhece, então, o sabor amargo do ciúme, sentimento que passa a nutrir por causa da saudade que ela imagina Martim sentir da “noiva” que deixou em sua pátria. Dessa vez, é o jovem guerreiro quem se encarrega da tarefa de enfatizar, através da metáfora do mel, similitudes e diferenças que pudessem evidenciar a calma ou tempestade amorosa que cada uma das “virgens” poderia lhe proporcionar:

- Ela não é mais doce do que Iracema, a virgem dos lábios de **mel**; nem mais formosa! murmurou o estrangeiro (Alencar, 1965, p. 72, grifo meu).

...

- 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 (Alencar, 1965, p. 83, grifos meus).

No capítulo VIII, como também no capítulo XV, o mel está intimamente associado ao desejo da carne, à erotização. O corpo é um fruto, é também uma flor ou um favo de mel a ser oferecido a Martim; e é também quando se dá a concretização física do enlace amoroso entre Martim e Iracema:

- Teu hóspede fica, virgem dos olhos negros; êle fica para ver abrir em tuas faces a flor da alegria e para **sorver**, como o colibri, o **mel** de teus lábios (Alencar, 1965, p. 82, grifos meus).

...

Podia amá-la e **sugar** dêsse amor o **mel** e o perfume, sem deixar veneno no seio da virgem (Alencar, 1965, p. 114, grifos meus).

Na arte e na literatura mundiais, o simbolismo erótico sempre foi utilizado com grande efeito. Escritores de todas as culturas e de todos os tempos sempre fizeram uso de metáforas com frutas para descrever o sexo. Para com eles a natureza foi bastante benevolente, favorecendo-os nessa idéia lasciva: a *banana* se parece com um pênis; a parte interna da *maçã*, o “fruto proibido” (que sempre foi o sexo) que Eva ofereceu a Adão, um símbolo da sexualidade dela (uma vez que a serpente fala por si mesma, e isso normalmente o faz), lembra a vulva; os mamilos retomam a imagística das *cerejas*; os *pêssegos*, das nádegas, e daí por diante. Hill e Wallace (2003, p. 183) afirmam que “A literatura erótica mundial está regada de suco de fruta (além de vinho e de mel)”.

Lezama Lima (1984, pp. 78-106) também aborda esse “banquete” antropofágico que metaforiza as “maravilhas” do mundo selvagem perante o olhar do conquistador. É o exotismo inovador, com suas intenções de vida e poesia, que se materializa naquilo que só o paladar pode vivenciar, que para ser evidenciado precisa ser, literalmente, “comido”.

E essa assimilação do mundo exterior, o desejo dionisíaco de incorporar e fazer seu o mundo exterior, que se interioriza por meio de um banquete literário, através da descrição de frutas e mariscos, possui como jubilosa raiz não o veio romântico, e sim, o barroco (Lima, 1984, p. 90). É a incorporação que se oferece como efeito de duas subordinações concêntricas: “O homem para Deus ‘e as outras coisas sobre a face da terra são criadas para o homem’. O homem para Deus, se o homem desfruta de todas as coisas como num banquete cuja finalidade é Deus” (Lima, 1984, p. 90).

Em **Iracema**, Martim é o *centro*, tudo se volta para sua direção, “é o princípio e o fim de todas as coisas”, e também é o responsável por fazer valer, no Novo Mundo, a sua religião. Ele se delicia do banquete que lhe é oferecido; mesmo nos instantes, raros, em que sua consciência parece querer explodir, ele prioriza suas atitudes como um “fim” a ser estabelecido, pois sua “missão” está acima de tudo.

Lima (1984, p. 93) também se reporta ao “vinho” nessa acepção do “banquete” literário, “... aquele que vem demonstrar a onda longa da assimilação do barroco”, como o elixir de uma jornada sutil, e que, ao evidenciar as variadas excursões que as “viagens” proporcionadas pelo seu uso são oferecidas a quem dele se utiliza, incorpora, na mente e na alma, perenes reconhecimentos.

Na **Bíblia Sagrada**, o Cântico dos cânticos – atribuído ao rei Salomão, mas conforme Hill e Wallace (2003, p. 141) “... uma canção de casamento libanesa proveniente de um período posterior” – é um exemplo maravilhoso; sendo considerado por alguns “... um dos maiores poemas eróticos do mundo” (Hill e Wallace, 2003, p. 141):

Os teus lábios são como uma fita de escalarte; e o teu falar é doce...

...

Que deliciosas são tuas carícias, irmã minha esposa! / Quão mais suaves do que o vinho, / e o odor dos teus bálsamos excede o de todos os aromas.

Os teus lábios, ó esposa, são como favo, que destila mel; / mel e leite estão sobre tua língua, / e o odor dos teus vestidos é como o odor do incenso.

Jardim fechado és, irmã minha esposa, / jardim fechado, fonte selada.

As tuas plantas formam um jardim de delícias...

(*Tu*) a fonte dos jardins, o poço das águas vivas... (Cânt in **Bíblia Sagrada**, 4, 3.15).

...

Venha o meu amado para o seu jardim, / e coma o fruto das suas macieiras. / Eu vim para o meu jardim, irmã minha esposa; / colhi a minha mirra com os meus perfumes; / comi o favo com o meu mel; / bebi o meu vinho com o meu leite... (Cânt in **Bíblia Sagrada**, 5, 1).

O Cântico dos cânticos apresenta-se, estruturalmente, como um pequeno poema, entre o lírico e o dramático, no colorido de um idílio e com o teor de um cântico de amor, qualidades essas que lhe conferem um lugar de destaque nas *Sagradas Escrituras*. Pela sua elegância literária, deve ser posto entre as mais belas páginas da poesia hebraica. Se cantasse, propriamente, amores profanos, não teria sido por certo jamais inserido entre os livros inspirados das *Escrituras*. Foi, portanto, tradição constante e unânime da Sinagoga judaica, como o é da Igreja cristã, que no Cântico, sob a alegoria de amores profanos, celebra-se o amor mútuo entre Deus e seu povo, entre Deus e o fiel piedoso. O racionalismo moderno tentou despojá-lo dessa auréola divina, reduzindo-o a um eco de simples amores profanos (Cavalcanti, 2005).

A ação do Cântico é uma parábola e um contraste: uma parábola de fundo idílico e um contraste entre duas vidas, entre dois amores. Sulamita, satisfeita com a vida simples e inocente dos campos e com os encantos da natureza virgem, desejando permanecer para sempre fiel ao seu pastor, único objeto dos seus castos amores, alegoria aqui da luta pelo fortalecimento dos espíritos no amor ao culto severo dos antepassados contra a sedução da deslumbrante civilização pagã, recusa, desdenhosamente, as ofertas do rico soberano – simbolizado aqui e ali por Salomão, o mais rico e faustoso monarca que a história de Israel conheceu – o qual desejaria atrair a jovem pastora ao seu amor, à honra de ser a sua esposa, simbologia do contraste existente entre a vida pura e simples com a vida da cidade com suas comodidades, a corte com suas seduções. O Cântico descreve, nos castos e jucundos amores de Sulamita para com seu amado, a felicidade do povo eleito na fidelidade ao seu Deus.

A *sedução*, enquanto um tema recorrente da literatura erótica, percorre também, magistralmente, as páginas de **Iracema**. Existe todo um jogo de “conquistas” entre o guerreiro branco e a indígena, representado por meio de trocas de olhares, entre sorrisos furtivos e cúmplices, entre metáforas que lhes entrecortam e silenciam as palavras:

Martim se embala docemente (...) aqui lhe sorri a virgem morena dos ardentes amôres.

Iracema recosta-se langue ao punho da rêde; seus olhos negros e fúlgidos, ternos olhos de sabiá, buscam o estrangeiro e lhe entram n'alma. O cristão sorri; a virgem palpita; como o saí, fascinado pela serpente, vai declinando o lascivo talhe, que se debruça enfim sôbre o peito do guerreiro.

Já o estrangeiro a preme ao seio; e o lábio ávido busca o lábio que o espera, para celebrar nesse adito d'alma o himeneu do amor.

...

... tôdas as vêzes que seu olhar pousa sôbre a virgem tabajara, êle sente correr-lhe pelas veias uma onda da ardente chama. Assim quando a criança imprudente revolve o brasido de intenso fogo, saltam as faúlhas inflamadas que lhe queimam as faces.

Fecha os olhos do cristão, mas na sombra de seu pensamento surge a imagem da virgem, talvez mais bela. Embalde chama o sono às pálpebras fatigadas; abrem-se, malgrado seu (Alencar, 1965, pp. 112-113).

Mesmo com intensa carga erótica, simbolizada, por sua vez, através também dos elementos *rede*, do *fogo* sexualizado e do efeito purificador da *água*, aspectos que serão mais adiante abordados, esse caráter da “sensualidade”, da “sedução”, não é mantido pela tradição, que vê a referida obra somente enquanto uma história sentimental que narra o desenrolar do romance da heroína homônima, que abandona os seus, sua própria identidade, para, assim, seguir o seu amado; metáfora da relação colonizador versus colonizado, com a total anulação da cultura primitiva. Franklin Távora, conterrâneo e crítico de Alencar, nas suas **Cartas de Semprônio a Cincinato** (1870), aborda o caráter torpe de **Iracema**, acusando seu autor de licenciosidade.

Adocicando novamente suas páginas, mas desta vez com um doce que enjoa o corpo e satura o espírito, têm-se, nos capítulos XX, XXV e XXVIII, respectivamente, uma Iracema acabrunhada, cuja tristeza reveste-se das mais singelas imagens:

... a virgem destilava sua alma como o **mel** de um favo nos crebros soluços que lhe estalavam entre os lábios trêmulos (Alencar, 1965, p. 97, grifo meu).

...

- Iracema tudo sofre por seu guerreiro e senhor. A ata é doce e saborosa; mas, quando a machucam, azeda. Tua espôsa quer que seu amor encha teu coração das doçuras do **mel** (Alencar, 1965, p. 133, grifo meu).

...

- Teu lábio secou para a espôsa; assim a cana, quando ardem os grandes sóis, perde o **mel**, e as fôlhas murchas não podem mais cantar quando passa a brisa (Alencar, 1965, p. 168, grifo meu).

Todavia, o mel também aparece, aqui e ali, cumprindo a sua função primordial, ou seja, enquanto alimento para o corpo:

Iracema acendeu o fogo da hospitalidade, e trouxe o que havia de provisões para satisfazer a fome e a sêde; trouxe o resto da caça, a farinha-d'água, os frutos silvestres, os favos de **mel**, o vinho de caju e ananás (Alencar, 1965, p. 61, grifo meu).

...

Iracema, que se banhava na próxima cachoeira, veio-lhes ao encontro, trazendo na fôlha da taioba favos de **mel** puríssimo (Alencar, 1965, p. 144, grifo meu).

...

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 (Alencar, 1965, pp. 149-150, grifo meu).

Segundo Tresidder (2003, p. 224, grifo meu), o mel era o “Alimento dos deuses e imortais, videntes e poetas – símbolo de **pureza**, inspiração, eloquência, da palavra divina e das bênçãos dadas por Deus”. A perfeição do mel faz dele uma oferenda perfeita e um objeto propiciatório, um símbolo de *proteção* e *pacificação*. Em algumas culturas antigas do Oriente Médio, o mel era usado não apenas como um alimento votivo, mas também como fruído de *unção* e *purificação*, como ainda nos ritos de iniciação (Tresidder, 2003).

Além de sua utilização como bálsamo, era freqüentemente disseminada a crença sobre seus *poderes afrodisíacos* e de *promoção da fertilidade*, simbolismo esse talvez reforçado pelos efeitos de se beber *hidromel*, bebida feita a partir do mel. Ele é finalmente “... a beatitude suprema do espírito e o estado de Nirvana: símbolo de todas as doçuras, ele realiza a abolição da dor” (Chevalier e Gheerbrant, 2005, p. 604) e, sendo comparado aos ensinamentos de Deus “... por sua propriedade de **purificar** e de **conservar**” (Dionísio, o Areopagita, apud Chevalier e Gheerbrant, 2005, p. 604, grifos meus), por esse seu dom celestial, tem-se o mel do *conhecimento* e também da *imortalidade*, como imortal é a palavra de Deus, que funde a felicidade do homem e da

sociedade. Enquanto alimento único e primordial, o simbolismo do mel estende-se ao *conhecimento*, ao *saber*, à *sabedoria*, e seu consumo está reservado, exclusivamente, aos seres de exceção, tanto desse mundo como do outro, o que faz com que os chineses o associem ao elemento *terra* e à noção de *centro*, que nada mais é do que o *Princípio*, o próprio *Deus* – o *centro dos centros* (Chevalier e Gheerbrant, 2005).

O hidromel, por seu turno, é a “bebida dos deuses” na tradição celta; o que a torna, por isso, símbolo de *imortalidade*. É uma bebida alcoólica, que dá uma embriaguez rápida e completa, feita de *mel* fermentado em mistura com *água* e com frequência *apimentada*. Representando o *conhecimento* sob a forma a mais elevada, ela partilha o simbolismo positivo do mel e pode ter sido a ambrosia, ou seja, o alimento da imortalidade dos deuses gregos, uma vez que fermentada é que se faz mais inebriante. Chevalier e Gheerbrant (2005, p. 492) apresentam, assim, a contribuição simbólica dos elementos que a compõem:

... a água é o líquido vital, que fertiliza e liga, permitindo a comunhão; o mel é símbolo de verdade, logo de frescor, de claridade, de doçura. Os bambaras dizem que a verdade se assemelha ao mel porque, a exemplo do favo, *não tem direito nem avesso e é a coisa mais doce do mundo*. A pimenta acrescenta algo às virtudes desses dois primeiros componentes: sua força estimulante. Enfim, a fermentação ativa e, de alguma forma, sublima as virtudes do conjunto.

Mas essa doçura excessivamente “melosa” pode ser perigosamente sedutora. É o caso do mel destilado pelos lábios da cortesã, da qual falam os Provérbios – “Não te deixes ir atrás dos artificios da mulher, porque os lábios da prostituta são como o favo que destila o mel, / e suas palavras são mais suaves do que o azeite; mas seu fim é amargo como absinto...” (Prov in **Bíblia Sagrada**, 5, 2-4). É o mel que jorra aos borbotões no jogo sedutor do esconde-esconde de Lúcia (**Lucíola**, de José de Alencar). É o mel que acompanha o balançar de ancas da Rita Baiana (**O cortiço**, de Aluísio Azevedo). E é também o mel de Iracema, que por ser impossibilitado, como um fruto proibido, queima como *fogo* tanto o corpo como a alma de Martim: “... tôdas as vêzes que seu olhar pousa sôbre a virgem tabajara, êle sente correr-lhe pelas veias uma onda da ardente chama” (Alencar, 1965, p. 113).

O mel, que a exemplo do leite é alimento e bebida ao mesmo tempo, é um símbolo vasto de riqueza, de coisa completa, e sobretudo de *doçura*: tanto se opõe ao amargor do fel como

difere do açúcar, assim como a natureza difere aquilo que ela oferece ao homem daquilo que ela esconde dele.

Leite e mel jorram em cascatas em todas as terras prometidas – “Resolvi tirar-vos da opressão dos egípcios e (*conduzir-vos*) à terra do cananeu, do heteu, do amorreu, do ferezeu, do heveu, do jebuseu, a uma terra onde corre o *leite* e o *mel*” (Êx in **Bíblia Sagrada**, 3, 17, grifos meus) –,em todas as terras primeiras das quais o homem se viu expulso.

Os livros sagrados os associam e celebram tão juntos que, muitas vezes, direcionam a simbologia para uma conotação erótica. É o caso da metáfora da terra bíblica de Canaã, onde fluíam o leite e o mel, em uma imagem de abundância tanto espiritual quanto física. É também o mel das previsões de Isaías: “Uma virgem conceberá e dará à luz um filho e o seu nome será Emanuel. Ele comerá *manteiga* e *mel*, até que saiba rejeitar o mal e escolher o bem” (Is in **Bíblia Sagrada**, 7, 14-15, grifos meus). A *virgem*, segundo o Evangelho (Mt in **Bíblia Sagrada**, 1, 23; Lc in **Bíblia Sagrada**, 1, 31) e a tradição católica em peso, é a Virgem Mãe, Maria Santíssima, e o *Emanuel* é Jesus Cristo, o Verbo de Deus feito homem; a *manteiga* (que é um dos derivados do leite; atentando para o fato de que em alguma traduções o vocábulo *leite* é mantido ou substituído por *coalhada*, que também é um dos seus derivados) e o *mel* eram o alimento habitual em tempos de devastação, significam que o menino crescerá entre as devastações, em tempos difíceis, indicando uma vida pobre e humilde para Emanuel (Is in **Bíblia Sagrada**). Mas é o mel e também o leite, como já se viu, do amor imortal do Cântico dos cânticos.

2.6. Chamardente

Metáfora dos desejos mais intensos e profundos, o *fogo* também aquece as páginas de **Iracema** como *fonte de energia, purificação, revelação, transformação, ardor espiritual e paixão sexual*; é um elemento masculino e ativo, que simboliza, ao mesmo tempo, o poder criativo e destrutivo.

Bachelard (1999, pp. 11-12) vê o fogo como um fenômeno privilegiado, capaz de explicar desde as lembranças imperecíveis às experiências pessoais simples e decisivas:

Se tudo o que muda lentamente se explica pela vida, tudo o que muda rapidamente se explica pelo fogo. O fogo é o ultravivo. O fogo é íntimo e universal. Vive em nosso coração. Vive no céu. Sobes das profundezas da substância e se oferece como um amor. Torna a descer à matéria e se oculta, latente, contido como o ódio e a vingança. Dentre todos os fenômenos, é realmente o único capaz de receber tão nitidamente as duas valorizações contrárias: o bem e o mal. Ele brilha no paraíso, abrasa no inferno. É doce e tortura. Cozinha e apocalipse. É prazer para a criança sentada ajuizadamente junto à lareira; castiga, no entanto, toda desobediência quando se quer brincar demasiado de perto com suas chamas. O fogo é bem-estar e respeito. É um deus tutelar e terrível, bom e mau. Pode contradizer-se, por isso é um dos princípios de explicação universal.

A significação sexual do fogo está ligada, universal e primitivamente, à primeira das técnicas usadas para a obtenção do fogo: por meio da *fricção*, num movimento de vaivém – imagem do *ato sexual*; simbolismo deste que tem sido, com frequência, usado como *metáfora do desejo*.

Mircea Eliade apud Chevalier e Gheerbrant (2005, p. 442) afirma ser o fogo obtido por meio da fricção “... considerado como o resultado (a progenitura) de uma união sexual”; assinalando o caráter ambivalente do mesmo, diz ainda que “... sua origem pode ser tanto divina quanto demoníaca (pois, conforme certas crenças arcaicas, ele é gerado, magicamente, no órgão genital das feiticeiras)” (Eliade apud Chevalier e Gheerbrant, 2005, p. 442).

Para Gaston Bachelard (1999), a fricção é uma experiência fortemente sexualizada, pois é sugerida por experiências inteiramente íntimas, uma vez que o amor é a primeira possibilidade científica para a reprodução objetiva do fogo, uma experiência íntima de uma fricção mais suave, mais acariciante, e que inflama um corpo amado – o amor é um fogo a transmitir; o

fogo é um amor a surpreender. O método da fricção surge, pois, como um método natural, porque o homem chega a ele por sua própria natureza. Na verdade, o fogo surgiu nos homens, inesperadamente, antes de ser arrebatado ao céu.

O *fogo sexualizado* de que fala o renomado filósofo é, por excelência:

... o traço-de-união de todos os símbolos. Une a matéria e o espírito, o vício e a virtude. Idealiza os conhecimentos materialistas, materializa os conhecimentos idealistas. É o princípio de uma ambigüidade essencial não desprovida de encanto, mas que é preciso a todo momento confessar, a todo momento psicanalizar em duas utilizações contrárias: contra os materialistas e contra os idealistas (...) A razão de uma dualidade tão profunda é que o fogo está em nós, invisível e brilhante, espírito e fumaça (Bachelard, 1999, pp. 82-83).

O fogo sexualizado é, por assim dizer, a necessidade de um “calor” partilhado. O desejo de ir lá onde o olhar não chega, lá onde a mão não entra; a necessidade de “penetrar”, de ir ao “interior” das coisas e dos seres. É uma sedução da intuição do calor íntimo, de se chegar lá onde o calor se insinua.

Bachelard (1999) apresenta a distinção entre os sexos tomando como ponto de partida a intensidade calorífica. Diz ele que o “princípio feminino” das coisas, pela natureza fria e úmida das mulheres, que por serem menos fortes que os homens, e, por conseguinte, mais tímidas e menos corajosas, “... é um princípio de superfície e de invólucro, um regaço, um refúgio, uma tepidez” (Bachelard, 1999, p. 79); o que faz com que o “calor feminino” ataque as coisas por fora. Enquanto isso, pela força e pela coragem dos homens, o “princípio masculino” é apresentado como “... um princípio de centro, um centro de potência, ativo e repentino como a faísca e a vontade” (Bachelard, 1999, p. 79); o que determina que o “fogo masculino” ataque as coisas por dentro, no coração da essência.

Pela força, coragem e ação que provêm do *fogo* e do *ar*, que são os elementos ativos, eles são chamados “masculinos”; enquanto que os outros elementos, a *água* e a *terra*, pela natureza passiva que representam, são chamados “femininos”.

A potencialidade criadora de Alencar fala da necessidade desse “calor” partilhado ao descrever as sensações que corroem Martim quando “... sente correr-lhe pelas veias uma onda da ardente chama” (Alencar, 1965, p. 113). Esse fogo interior, experiência íntima e individualmente

vivenciada, associando-o ao mesmo ardor provocado quando uma “... criança imprudente revolve o brasido de intenso fogo, saltam as faúlhas inflamadas que lhe queimam as faces” (Alencar, 1999, p. 113), enquanto uma vivência exterior; que apesar de esses calores serem propiciados por “contatos” bastante diferenciados, de “queimarem” diferentemente, simbolizam uma experiência intensa e profundamente reveladora.

Martim é o fogo que queima e consome. Penetrante e absorvente, ele simboliza, pela luz e pela verdade, a metáfora do conhecimento, a purificação pela compreensão, mesmo na mais espiritual de suas formas. Já Iracema é como um campo que se adorna após a queimada, renascendo, como um manto muito mais verdejante e vivo. Penetrada e absorvida, ela simboliza a união com a divindade, transcendência da condição humana, o fim de todas as coisas.

O fogo é um elemento aparentemente vivo, que cresce daquilo de que se alimenta, que morre e reaparece muitas vezes e que, ao ser interpretado como a forma terrestre do Sol, compartilha com ele a maior parte de seu simbolismo. O fogo simboliza, por suas chamas, assim como o Sol, por seus raios, a ação *fecundante*, *purificadora* e *iluminadora*. Não é preciso lembrar que, ao fim da narrativa, a divindade lunar é inteiramente eclipsada pela força solar.

Nessa perspectiva, o fogo simbolizando *purificação* e *regeneração* reencontra, pois, o aspecto positivo do seu caráter destrutivo, ou seja, uma nova inversão dessa simbologia. Todavia, a “água” é também purificadora e regeneradora, simbolizando a purificação do desejo, até mesmo na mais sublime de suas formas. Na seguinte passagem textual – “As águas do rio banharam o corpo casto da recente esposa” (Alencar, 1965, p. 115) – vê-se, claramente, que a virgem foi “purificar” seu corpo, que havia ardido de desejos na noite anterior, nas águas puras do rio.

Em **Iracema**, o elemento fogo aparece, por algumas vezes, expressando seu valor utilitário, ou seja, enquanto representação do Sol, denotando uma sensação de conforto, segurança e tranquilidade, estabelecendo condições para uma vida em comum:

Iracema acendeu o **fogo da hospitalidade**, e trouxe o que havia de provisões para satisfazer a fome e a sede... (Alencar, 1965, p. 61, grifos meus).

...

Quando as sombras da tarde entristeciam o dia, o cristão parou no meio da mata. Poti acendeu o **fogo da hospitalidade** (Alencar, 1965, p. 122, grifos meus).

Entretanto, não se pode escurecer o fato de que esse *fogo da hospitalidade* tenha uma simbologia outra bastante usual entre os indígenas. Era um sinal de boas-vindas, mas tanto podia ser de guerra como de paz. Araquém, em sinal de paz e, respeitoso que era do código de conduta, “... passou o cachimbo ao estrangeiro; e entraram ambos na cabana” (Alencar, 1965, p. 61), isto é, trocou com ele a “fumaça da boa chegada”.

O “cachimbo sagrado”, instrumento através do qual toda essa imagética se materializa, quer seja o “cachimbo da guerra” – com penas vermelhas, representativo do Sol – ou o “cachimbo da paz” – com penas brancas –, simboliza “... a união da natureza com o espírito, da terra com o céu e do homem com Deus” (Tresidder, 2003, p. 61).

Cascudo (2001, p. 92) revela que “Antes do português no Brasil, nenhum europeu fumou o cachimbo no século XVI”, sendo os indígenas ou responsáveis pela apresentação do cachimbo “brasiliense” aos espanhóis.

Chevalier e Gheerbrant (2005, p. 159) afirmam que o cachimbo indígena representava, por assim dizer:

... o **Homem primordial**, erguido no Centro do Mundo, portanto no Eixo do Mundo, a realizar através da prece que a fumaça do tabaco materializa – fumaça essa que nada mais é senão o sopro, i.e., alma – a união das forças ctonianas e do Deus Supremo Uraniano em direção ao qual essa prece se eleva.

Eles continuam afirmando que o simbolismo do cachimbo é, portanto, “... a força e a potência desse Homem primordial, microcósmico, invulnerável e imortal em seu ser” (Chevalier e Gheerbrant, 2005, p. 159).

A baforada espessa saída pelo cachimbo por causa do tabaco e do fogo – comunicação sagrada realizada pela ascensão da fumaça ao céu –, símbolo da hierogamia da vegetação (Terra, por influência da Lua) e do Fogo (Sol), graças ao sopro do sacerdote, indica um rito de elevação a Deus. O “cachimbo da paz” enquanto um meio de oração representa um pedido

de preces ou de purificação de almas, isto é, a junção do céu e da terra e uma espiritualização do homem, e a consciência da transitoriedade da vida (Chevalier e Gheerbrant, 2005).

Martim, ao anunciar que parte, troca com o Pajé a “... fumaça da despedida” (Alencar, 1965, p. 87).

Vale ressaltar que, quando da chegada do estrangeiro à cabana de Araquém, aquele, que simbolizava o “homem primordial”, ou seja, o *Centro* formador de um Novo Mundo, é recebido e posto, por este, em uma “... rêde principal, suspensa no **centro** da habitação” (Alencar, 1965, p. 61, grifo meu). Quando da sua partida, é novamente no “... **meio** da cabana...” (Alencar, 1965, p. 87, grifo meu) que os dois se posicionam e é lá que é aceso o “cachimbo da despedida”, revelando a importância vital a ser assumida por esse “diferencial de novidade”, que é o guerreiro branco, na formação da nova raça surgida a partir dele e de seu envolvimento com a jovem Iracema.

Como a partida é inevitável, Araquém solicita aos céus a proteção para o hóspede de Tupã:

O velho andou até à porta para soltar ao vento uma espessa baforada de tabaco, quando o fumo se dissipou no ar, êle murmurou:
- Jurupari se esconda para deixar passar o hóspede do Pajé (Alencar, 1965, p. 87).

Não é esse o primeiro evento que demonstra ser Martim um profundo conhecedor das tradições indígenas. Logo no início da narrativa, quando se dá seu encontro inicial com Iracema, no qual a jovem guerreira com sua flecha certa, ou retificando, quase certa, lhe ferira a face e, em seguida, fica ressentida do que fizera, do mal que lhe causara, fica claramente estabelecido o conhecimento que o guerreiro desconhecido possui dos usos e costumes dos primitivos:

A mão que rápida ferira, estancou mais rápida e compassiva o sangue que gotejava. Depois Iracema **quebrou a flecha homicida; deu a haste ao desconhecido, guardando consigo a ponta farpada.**
O guerreiro falou:
- **Quebras comigo a flecha da paz?**
- **Quem te ensinou, guerreiro branco, a linguagem de meus irmãos?** (Alencar, 1965, pp. 58-59, grifos meus).

A este episódio, dá o narrador alencariano a seguinte explicação:

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 êles ao ponto de deixar os trajes europeus e pintar-se, deveu Martim Soares Moreno a influência que adquiriu entre os índios do Ceará (Alencar, 1965, p. 58).

Mas tentativa de total integração ocorre mesmo, na obra em estudo, no capítulo XXIV, quando Martim, no afã de incorporar para si a pátria de seu amor e de seu amigo, se permite passar por um ritual de iniciação, ou seja, se deixa coatiar: “A história menciona êsse fato de Martim Soares Moreno se ter coatiado quando vivia entre os selvagens do Ceará...” (Alencar, 1965, p. 154).

Vê-se claramente aí, uma vez mais, a intersecção da filosofia bachelardiana na obra alencariana no que concerne ao imaginário percebido aludido anteriormente, quando se mostra perceptível que dados comprovadamente reais serviram de fonte de inspiração para o universo ficcional de **Iracema**.

Mas o fogo também é, especialmente para Araquém, além de *energia divina*, fonte de *inspiração individual* – “O Pajé enchia o cachimbo da erva de Tupã...” (Alencar, 1965, p. 98) – e símbolo de *revelação coletiva* – “... o Pajé traga as baforadas do fumo, que prepara o mistério do rito sagrado” (Alencar, 1965, p. 98). Afinal de contas, é ele quem parte para a floresta a fim de se preparar no sentido de conduzir, de forma agradável a Tupã, a libação em sua honra; é ele o responsável por permitir aos guerreiros de sua tribo os sonhos mais agradáveis e profundos; e por fim, é ele quem guia toda a cerimônia das festividades à “lua das flores”. Então, precisa preparar-se para este grande feito, precisa vivenciar intimamente o efeito *purificante* e *regenerador* do fogo; precisa enfim, através dele, harmonizar o seu desenvolvimento humano aos mitos das habilidades divinas, perceber que ele representa tanto a sabedoria humana como a divina, e, como o homem está na dependência do divino, o poder religioso tem primazia sobre o profano (Eliade, 2001).

Bachelard (1999) reporta-se a esse princípio idealizador do fogo, a essa busca incessante e ansiosa do homem pela *sublimação*, esse apelo à *santidade*, através de um ardoroso amor pelas coisas espirituais e divinas em detrimento da linguagem e imagens próprias do amor

meramente sensual, do fogo enquanto signo do pecado e do mal, como o que já fora dito quando do estudo do “fogo sexualizado”, quando toda a luta contra os impulsos sexuais deveria ser uma luta contra o fogo.

Esse *fogo purificante*, metáfora do fogo que abrasará o mundo no Juízo Final; metáfora das “línguas de fogo” de Pentecostes; metáfora, por fim, do fogo do inferno, daquele que possui a mesma natureza materializante do fogo terrestre, é também o “fogo bom” que cozinha os alimentos, aquece do frio e ilumina, por meio dos tachos acesos, as caminhadas e caçadas noturnas dos indígenas, livrando-os de todo e qualquer mal assombro que os pudesse atingir, bem diferente do outro, que tem por finalidade punir os culpados e fazê-los expiar seus pecados.

O *irmão fogo* que purifica tudo porque suprime todos os odores nauseabundos, pois simboliza, por meio da carne cozida, a putrefação vencida; ao separar as matérias e aniquilar as impurezas materiais, demonstra que tudo aquilo que passa pela prova do fogo ganha em homogeneidade e em pureza. O *fogo agrícola* que, purificando a terra, não só apenas lhe destrói a erva daninha, como a enriquece, fertilizando-a, deixando-a pronta para um novo plantio, permitindo-lhe perpetuar a vida.

Existe também o *fogo espírito*, aquele que se desmaterializa, se desrealiza, que arde, enquanto veículo transformador, mas não queima. Aquele que só é visualizado na ponta de sua chama, lá onde a cor dá lugar a uma vibração quase invisível. Reporta-se ao “batismo do fogo”, complementar ao “batismo da água”, de que fala João Batista. É o fogo do Espírito Santo, aquele que permite morrer para verdadeiramente nascer.

Mas há, também, o *fogo humano*. Conforme São Martinho apud Chevalier e Gheerbrant (2005, p. 440), o homem é fogo, pois “... sua lei, como a de todos os fogos, é a de dissolver (seu invólucro) e unir-se ao manancial do qual está separado”. O fogo que é, então, conhecimento penetrante, iluminação e destruição do invólucro; o “fogo normal do sangue”, cujo efeito vivificante permite que o homem exista, e que é sempre o último a se corromper, pois, mesmo após a sua morte, leva alguns instantes para chegar à corrupção.

O fogo então que é “luz”, que brilhando sem, por isso, queimar, tem valor de pureza; o fogo que, em sendo amor, não se deixa cair na escuridão, uma vez que vive na evidência do coração, já que “... ser amado significa consumir-se na chama; amar é luzir de uma luz inesgotável” (Rilke apud Bachelard, 1999, p. 156).

A luz que passa a ser o princípio da transcendência, que de acordo com o pensamento de Novalis apud Bachelard (1999, p. 156) é muito mais que uma simbologia, é um agente da pureza: “A luz é o gênio do fenômeno ígneo (...) Lá onde a luz não encontra nada a fazer, nada a separar, nada a unir, ela passa. O que não pode ser separado nem unido, é simples, puro”. Eis aí a base da iluminação espiritual: nos espaços infinitos, a luz não faz nada, ela espera o olhar, ela espera a alma. Eis aí a razão contemplativa de Araquém: ele, enquanto sacerdote, precisava ser essa luz celestial, precisava conduzir seu povo na direção certa, então, ele não podia se deixar levar pelos arroubos faiscantes de uma luz flamejante.

Iracema, que não sabia como lidar com o fogo íntimo que lhe ardia as entranhas, se permitiu arrebatada pela chama primeira de um amor terrestre, e só assim, conheceu a exaltação de uma pura luz. Essa via de autopurificação é apresentada com precisão por Gaston Derycke apud Bachelard (1999, p. 156), em seu artigo sobre a Experiência romântica, no qual refere-se ao “calorismo novalisiano”: “Com toda a certeza eu era demasiado dependente dessa vida – um poderoso corretivo era necessário... Meu amor transformou-se em chama, e essa chama consome pouco a pouco tudo o que há de terrestre em mim”.

O fogo, ainda em **Iracema**, expressa, sobretudo, a alegria e a vitalidade próprias dos guerreiros em suas festivas noitadas e a certeza de se sentirem “senhores” de suas vidas e valentes protetores do meio que os cercam – sua terra, sua aldeia:

A grande taba erguia-se no fundo do vale, iluminada pelos **fachos da alegria**. Rugia o maracá; ao quebro lento do canto selvagem batia a dança em tórno a rude cadência. O Pajé inspirado conduzia o sagrado tripúdio e dizia ao povo crente os segredos de Tupã.

...

O mancebo cristão viu de longe o **clarão** da festa... (Alencar, 1965, p. 65, grifos meus).

...

... lastravam o chão as cinzas de extinto **fogo**, que servira à festa da última lua (Alencar, 1965, p. 72, grifo meu).

...

Iracema já acendeu os **fogos da alegria**. Araquém está imóvel e extático no seio de uma nuvem de fumo (Alencar, 1965, p. 117, grifos meus).

...

Os **fogos da alegria** arderam até que veio a manhã; e com êles durou o festim dos guerreiros (Alencar, 1965, p. 155, grifos meus).

Percebe-se em **Iracema** uma *poética do fogo*, daquele avassalador que faz nascer em quem o contempla o desejo de mudar, de acelerar o tempo, de levar a vida a seu termo, a seu além. Estabelecendo um devaneio arrebatador e dramático, associa-se ao destino humano, do pequeno tacho à grande fogueira, da lareira ao vulcão, do calor de uma lenha em brasa ao calor intenso de uma floresta em chamas. O homem que atende ao “apelo da fogueira” sente que a destruição vai além de uma simples revelação, é uma renovação.

2.7. Águas valorosas

Como foi visto, Iracema dirigiu-se ao rio a fim de “purificar” seu corpo do calor compartilhado da noite anterior, o que serve para destacar o fato de que a Iracema “puríssima” ficou lá no início da narrativa, quando ainda era totalmente harmonizada com a sua natureza e parte integrante da mesma.

Ela saía, justamente de um banho, quando vislumbrou o desconhecido, o seu diferencial de novidade e de desestruturação interior, aqui personalizado na figura de Martim:

Um dia, ao pino do sol, ela repousava em um claro da floresta. Banhava-lhe o corpo a sombra da oiticica, mais fresca do que o orvalho da noite. Os ramos da acácia silvestre esparziam flôres sôbre os úmidos cabelos. Escondidos na folhagem, os pássaros ameigavam o canto.

Iracema saiu do banho; o aljôfar d’água ainda a roreja, como à doce mangaba que corou em manhã de chuva.

...

Rumor suspeito quebra a doce harmonia da sesta. Ergue a virgem os olhos, que o sol não deslumbra; sua vista perturba-se.

Diante dela e todo a contemplá-la, está um guerreiro estranho, se é guerreiro e não algum mau espírito da floresta (Alencar, 1965, pp. 57-58, grifos meus).

O alumbramento entre Iracema e o guerreiro branco se dá à saída do banho da virgem indígena; quando a sua alma ainda é virgem, é inteiramente livre de todas as imagens estranhas, tão livre quanto o era antes de nascer: Martim fica “... todo a contemplá-la...” (Alencar, 1965, p. 58). Iracema é tão translúcida quanto as águas claras que a banham. Essa transparência encantatória penetrou o espírito do jovem guerreiro, ele que era o único elemento estranho àquele meio; mas a fascinação pelo desconhecido, turvou a mente e o coração da indígena.

Bachelard (2002), ao tecer comentários acerca das águas claras – aquelas que fornecem imagens fugidias e fáceis de contemplar – de um rio, assegura ter ele o poder de evocar a nudez feminina. Apresenta então a sua *função sexual*. Entretanto, a de evocar uma nudez que conserve uma inocência, metáfora de frescor e claridade, fluidez das águas risonhas dos rios, das águas irônicas dos riachos e das águas ruidosamente alegres das cascatas, que expressam a linguagem pueril da Natureza, uma Natureza criança, como o brincar nas águas de Iracema.

Afirma também que “O ser que sai da água é um reflexo que aos poucos se materializa: é uma **imagem** antes de ser um **ser**, é um desejo antes de ser uma imagem” (Bachelard, 2002, p. 36). Mas não se trata aqui de uma imagem narcísica, pois quem se banha agita as águas, quebrando, dessa forma, o seu próprio reflexo. O “narcisismo idealizante” que nasce perto desse rio está entregue à contemplação do *Outro*, no caso, Martim, cuja imagem é o *centro* de um mundo, exterior e distante.

Com Iracema, para Iracema e por Iracema; é toda a natureza que mira, é todo o céu que vem tomar consciência de sua grandiosa imagem, pois “A água torna-se assim, pouco a pouco, uma contemplação que se aprofunda, um elemento da imaginação materializante” (Bachelard, 2002, p. 12).

Iracema, translúcida como uma criança, nos seus doces momentos de demasiada alegria, é refletida nas águas espelhantes, límpidas e cristalinas de um lago, que lhe revelam toda a nudez de seu brilho, a transparência de suas emoções e a beleza incendiante que transborda de sua alma:

...
 Perto havia uma formosa lagoa no meio de verde campina. Para lá volvia a selvagem o ligeiro passo. Era a hora do banho da manhã; atirava-se à água e nadava com as garças brancas e as vermelhas jaçanãs. Os guerreiros pitiguaras, que apareciam por aquelas paragens, chamavam essa lagoa **Porangaba**, ou **lagoa da beleza**, porque nela se banhava Iracema, a mais bela filha da raça de Tupã. E desde esse tempo as mães vinham de longe mergulhar suas filhas nas águas da Porangaba que tinha a virtude de dar formosura às virgens e fazê-las amadas pelos guerreiros (Alencar, 1965, pp. 146-149, grifos meus).

Mas é também nas águas, nas águas turvas da tristeza, que Iracema vai “afogar” todas as suas mágoas, todo o seu desencanto:

Desde então à hora do banho, em vez de buscar a lagoa da beleza, onde outrora tanto gostara de nadar, caminhava para aquela, que vira seu esposo abandoná-la.
 ...
 Tão rápida partia de manhã, como lenta voltava à tarde. Os mesmos guerreiros que a tinham visto alegre nas águas da Porangaba, agora, encontrando-a triste e só, como a garça viúva, na margem do rio, chamavam aquele sítio da **Mecejana**, que significa a **abandonada** (Alencar, 1965, p. 162, grifos meus).

A lagoa, como se pode notar, é um símbolo de mão dupla do espelho, isto é, suas águas plácidas sugerem tanto a contemplação de cima para baixo, quanto a observação de baixo para cima. Tomando a significação exaltada e perigosa dos paraísos artificiais, através do simbolismo feminino da água, liga-se aos abismos, à morte, à passagem noturna do Sol, que faz com que desapareça a divindade lunar, imersa em suas águas.

Bachelard (2002, p. 8) também fala desse movimento interior ao qual a morbidez das águas transporta os homens, ele também aborda essa melancolia turva que preenche os corações desencantados e os levam a uma “morte” simbólica e anunciada: “Reencontro sempre a mesma melancolia diante das águas dormentes, uma melancolia muito especial que tem a cor de um charco numa floresta úmida, uma melancolia sem opressão, sonhadora, lenta, calma”.

Tão logo Moacir nasce, é também para as águas do rio que sua mãe se dirige: “A jovem mãe, orgulhosa de tanta ventura, tomou o tenro filho nos braços **e com êle arrojou-se às águas límpidas do rio**” (Alencar, 1965, p. 174, grifos meus). A *água* se oferece, então, como um símbolo natural para a *pureza*, visto que, além de limpar o corpo de ambos de todas as impurezas que são naturais de um processo de parto, simbolicamente, favorece a purgação de todos os “elementos nocivos” que seriam transmissíveis da mãe para o filho, através do sangue. Uma espécie de “batismo” que combina os aspectos de *purificação*, *dissolução* e *fertilização* do simbolismo da água: lava os pecados, apaga a vida velha e dá nascimento a uma vida nova. Ressalta-se que, posteriormente, nem mesmo por meio da “água materna” – o “leite” escasso da mãe – os valores de Iracema serão perpetuados em seu filho.

A água também representa o processo *purificador* da jovem índia – *metáfora da nutrição espiritual e da salvação* – que se inicia, a partir daquele momento, do banho logo após o parto, com o começo do seu fim, ou seja, a sua morte expiatória. Pois a água, símbolo antigo e universal de *pureza*, *fertilidade* e da própria *fonte de vida*, é um emblema da circulação líquida (sangue, seiva, sêmen, leite), visto que todo líquido é água, e de toda a fluidez no mundo material; ela tanto é fonte de vida como de morte; é criadora e também destruidora (Chevalier e Gheerbrant, 2005).

Segundo Chevalier e Gheerbrant (2005, p. 15), as significações simbólicas da água reduzem-se a três vetores; além de ser *vital* e também *meio de purificação*, ela é *centro de regenerescência*, por isso:

Mergulhar nas águas, para delas sair sem se dissolver totalmente, salvo por uma morte simbólica, é retornar às origens, carregar-se, de novo, num imenso reservatório de energia e nele beber uma força nova: fase passageira de regressão e desintegração, condicionando uma fase progressiva de reintegração e regenerescência.

Intimamente ligado ao ato de imersão e, conseqüentemente, ao elemento água, o *banho* é, universalmente, o primeiro dos ritos iniciáticos que ratificam as grandes etapas da vida, de modo especial o nascimento, a puberdade e a morte.

Purificadora, regeneradora e também fertilizante, eis aí os princípios fundamentais dos poderes da água; daí o banho ritual dos noivos em algumas antigas tradições, e por que não em **Iracema?**

Chevalier e Gheerbrant (2005) falam que a água da chuva, associada ao fogo do céu, isto é, ao raio, é uma semente, “masculina” por excelência, que vem fecundar a terra. Já a água nascente, a que brota da terra, é “feminina”. A terra aqui associa-se à Lua, como um símbolo de fecundidade completa e acabada, terra grávida de onde sai a água para que, desencadeada a fecundação, a germinação se faça. Eles afirmam ainda que a simbologia da água contém a do *sangue*, enquanto um veículo de calor e vida, e que tem, segundo algumas antigas tradições do Oriente Médio, o poder de trazer chuvas ou fertilizar a terra.

A metáfora do sangue se recobre de um duplo sentido, e discerne, por meio dessa dualidade, a luz e as trevas: o “sangue celeste”, associado ao Sol e ao fogo: “... tôdas as vêzes que seu olhar pousa sôbre a virgem tabajara, êle sente correr-lhe pelas veias uma onda da ardente chama” (Alencar, 1965, p. 113); e o “sangue menstrual”, associado a Terra e à Lua, vertente esta que merece aqui especial relevância, uma vez que é indiscutível a sua presença na natureza feminina.

O sangue, visto como o “princípio da geração”, é o sangue divino que, misturado a terra, dá vida aos seres: “- Teu sangue já vive no seio de Iracema. Ela será mãe de teu filho!” (Alencar, 1965, p. 150). À gravidez corresponde a perda da virgindade enquanto um estado escolhido, a perda da espiritualidade e pureza femininas; é quando “A alma virgem torna-se esposa na medida em que recebe o *influxo iluminador* do Esposo” (Chevalier e Gheerbrant, 2005, p. 962). O filho fecundado no ventre dessa mãe é assim a junção desses dois sangues, a mistura desses dois princípios, é o masculino e o feminino em total harmonia: “- Recebe o filho de teu sangue” (Alencar, 1965, p. 185).

Sua “feminilidade” latente situa-se entre dois importantes pólos, o de ser “água” e o de ser “terra”, pois está pronta para desempenhar, talvez, o seu mais importante papel, o de ser mãe.

Mas o sangue, que é universalmente considerado o veículo da vida, é marcado, na obra em questão, por imensa dor. Sangue é vida, se diz biblicamente; mas “O sangue da infeliz diluía-se todo nas lágrimas incessantes que lhe não estancavam nos olhos; pouco chegava aos seios, onde se forma o primeiro licor da vida” (Alencar, 1965, p. 181), o que leva à desnutrição de seu filho, pois não tinha como amamentá-lo, e à morte, física e espiritual, da jovem guerreira.

O nascimento a partir de uma virgem, como um ideal de maternidade, acrescenta uma nova dimensão a esse simbolismo de pureza, pois sugere um retorno ao vácuo original em que a criação é um acontecimento extraordinário. Iracema, “.. a morena virgem...” (Alencar, 1965, p. 56), representa, como as “... virgens negras...” a que se referem Chevalier e Gheerbrant (2005, p. 962), a terra ainda não fecundada, o elemento passivo do estado virginal. Mas ela possui os dois aspectos, o da Virgem e o da Mãe, sendo a virgindade uma condição necessária à sua soberania guerreira, e a sua qualidade maternal, inerente à divindade feminina. Ela é a Virgem-Mãe, associando assim o nascimento de seu filho à hora da vida que é a primeira, mas que também é a última. Entretanto, abre o caminho para a “iluminação”, revelando nele uma espécie de “messias”, um Novo Homem, que é um guia, o que conduz para um Novo Mundo, “O primeiro cearense...” (Alencar, 1965, p. 187), metonímia e metáfora de uma nova raça.

A água, semente (esperma) divina, símbolo da criação enquanto mãe e matriz (útero), fecunda a terra. Gera, assim, a *luz*, a *palavra*; acarreta a criação do mundo, pois “Se as

águas precedem a criação, é evidente que elas continuam presentes para a recriação. Ao homem novo corresponde a aparição de um outro mundo” (Chevalier e Gheerbrant, 2005, p. 18).

O curso das águas está para a vida, mas também está para a morte – é a corrente da animação e da destruição, é o início e o fim de todas as coisas – e é, justamente nas águas de um mesmo rio, que Moacir “nasce” para a vida, que Iracema “nasce” para a morte.

A água faz jorrarem as fontes, ela é uma matéria que nasce e cresce em toda a parte; enquanto um “nascimento” irresistível e contínuo, suscita devaneios sem fim. A água é também um convite à morte, “... a água é a matéria da morte bela e fiel. Só a água pode dormir conservando sua beleza; só a água pode morrer, imóvel, conservando seus reflexos” (Bachelard, 2002, p. 69); um convite a uma morte toda especial, promovida por uma tristeza que mata, uma sombra que cai na água, uma espécie de definhamento melancólico: se a água comanda a Terra, ela é o sangue da Terra, a vida da Terra, é ela que arrasta toda a paisagem para o seu próprio destino. Iracema é então a terra que se diferencia essencialmente de todas as outras até então visitadas por homens civilizados, é “... um corpo cujo sangue, antes mesmo do leite, um dia nos alimentou – o de nossa mãe, que por nove meses nos albergou” (Bachelard, 2002, p. 62).

Paul Claudel apud Bachelard (2002, p. 63), afirma ser o sangue uma água assim valorizada – “Toda água nos é desejável; e por certo, mais que o mar virgem e azul, ela recorre ao que existe em nós entre a carne e a alma, nossa água humana, carregada de virtude e de espírito, o ardente sangue obscuro”. Metaforizando, Iracema, a virgem exótica e desconhecida, é essa água extraordinária, essa água que surpreende e encanta o guerreiro viajante, é, pois o “sangue não-nomeado”, é mesmo o “sangue inominável”. Tem-se então, na obra em estudo, uma *poética do sangue*; e, como o sangue nunca é feliz, tem-se uma *poética do drama e da dor*.

Não somente Iracema mantém íntima relação com a água, não apenas nela se reflete o *imaginário materializante* de que fala Bachelard (2002). Em Martim a água se masculiniza, é violenta e violentada, uma vez que o mesmo se vê obrigado a ir de encontro à sua própria natureza; a permanecer, por questões morais, em uma terra que em nada lhe diz respeito. Tudo nele lembra o mar. O vaivém das ondas do mar, referente ao processo vivificador da *imaginação dinâmica*

bachelardiana (2002), é a imagética do pensamento deslocado em seu desejo de ir e também de ficar, e também do saudosismo do jovem guerreiro:

Os olhos do guerreiro branco se dilataram pela vasta imensidade; seu peito suspirou. Ésse mar beijava também as brancas areias de Potengi, seu berço natal, onde êle vira a luz americana. Arrojou-se nas ondas e pensou banhar seu corpo nas águas da pátria, como banhara sua alma nas saudades dela (Alencar, 1965, pp. 134-135).

...

Passava os já tão breves, agora longos sóis, na praia, ouvindo gemer o vento e soluçar as ondas. Com os olhos engolfados na imensidade do horizonte, buscava, mas embalde, descobrir no azul diáfano a alvura de uma vela perdida nos mares (Alencar, 1965, pp. 165-166).

Martim experimenta o saudosismo proporcionado pela ausência de uma água tão interiorizada, tão profundamente enraizada em suas entranhas, que lhe suga o gosto pela vida, o prazer pelo exótico, a novidade da descoberta. É a saudade daquilo que talvez lhe seja o de mais caro que possui: a sua própria identidade personificada na imagética de sua terra, de sua família, enfim, de sua origem.

O mar alencariano liga-se ao infinitamente misterioso, ao distanciamento sócio-político-cultural existente entre o Império Português e a colônia sedutora; liga-se, sobremaneira, ao desejo de regressão:

O imbu, filho da serra, se nasce na várzea porque o vento ou as aves trouxeram a semente, vinga achando boa terra e fresca sombra; talvez um dia cope a verde folhagem e enfore. Mas basta um sôpro do mar, para tudo murchar. As fôlhas lastram o chão; as flôres leva-as a brisa.

Como o imbu na várzea, era o coração do guerreiro branco na terra selvagem. A amizade e o amor o acompanharam e fortaleceram durante algum tempo, mas agora, longe de sua casa e de seus irmãos, sentia-se no êrmo. O amigo e a espôsa não bastavam mais à sua existência cheia de grandes desejos e nobres ambições (Alencar, 1965, pp. 195-196).

Segundo Chevalier e Gheerbrant (2005, p. 593), “... o mar simboliza o mundo e o coração humano, enquanto lugar das paixões”. Para eles, o mar também indica:

Símbolo da dinâmica da vida. Tudo sai do mar e tudo retorna a ele; lugar dos nascimentos, das transformações e dos renascimentos. Águas em movimento, o mar simboliza um estado transitório entre as possibilidades ainda informes as realidades configuradas, uma situação de ambivalência, que é a de incerteza, de dúvida, de indecisão, e que pode se concluir bem ou mal. Vem daí que o mar é ao mesmo tempo a imagem da vida e a imagem da morte (Chevalier e Gheerbrant, 2005, p. 592).

Repleto de incertezas, de dúvidas, de indecisões... como em um embate em alto-mar..., assim estava o coração de Martim, dividido entre o imenso desejo de voltar para os seus e o sentimento, ou responsabilidade, que o unia a Iracema:

Às vêzes lhe vinha à mente a idéia de tornar à sua terra e aos seus; mas êle sabia que Iracema o acompanharia; e essa lembrança lhe remordeu o coração. Cada passo mais que afastasse dos campos nativos a filha dos tabajaras, agora que ela não tinha o ninho de seu coração para abrigar-se, era uma porção da vida que lhe roubava (Alencar, 1965, p. 166).

Assim como a imensidão dos devaneios de Martim, “O oceano, o mar são, em virtude de sua extensão aparentemente sem limites, as imagens da indistinção primordial, da indeterminação original” (Chevalier e Gheerbrant, 2005, p. 650). O oceano também simboliza, “... quando está agitado, a extensão incerta, cuja travessia perigosa condiciona a chegada à costa” (Chevalier e Gheerbrant, 2005, p. 650). Mas a que costa? Martim será sempre um homem do não-lugar, desterritorializado; depois que flertou com o Novo Mundo personificado em Iracema, o guerreiro do mar também sentirá saudades e desejará retornar à cabana americana.

Bachelard (2002, p. 9) comenta, e na verdade só o sabe quem já o experimentou, o poder dessa “água maternal” num homem do não-lugar, naquele que sente que lhe falta a terra por debaixo dos pés:

Mas a terra natal é menos uma extensão que uma matéria; é um granito ou uma terra, um vento ou uma seca, uma água ou uma luz. É nela que materializamos os nossos devaneios; é por ela que nosso sonho adquire sua exata substância; é a ela que pedimos nossa cor fundamental. Sonhando perto do rio, consagrei minha imaginação à água, à água verde e clara, à água que enverdece os prados. Não posso sentar perto de um riacho sem cair num devaneio profundo, sem rever a minha ventura... Não é preciso que seja o riacho da nossa casa, a água da nossa casa. A água anônima sabe todos os segredos. A mesma lembrança sai de todas as fontes.

Tresidder (2003, p. 221), por sua vez, apresenta o mar como “... fonte primeira da vida – amorfo, ilimitado, inexaurível e cheio de possibilidades”. Possibilidades que foram vislumbradas por Alencar em **Iracema**; afinal, Martim era “O guerreiro do mar...” (Alencar, 1965, p. 134), era também “... grande como o mar e bom como o céu” (Alencar, 1965, p. 159), e entre o seu mundo e o de Iracema havia um oceano a separá-los. O mundo de um era para ser totalmente desconhecido para o outro, e, antes do primeiro contato entre eles, a existência desses dois mundos era algo inimaginável, pelo menos para a jovem indígena. Não esquecendo, claro, que se não fosse pela necessidade de se “descobrir” e de se “adonar” de novas terras, o espaço selvagem ficaria lá, esquecido, e Martim não seria tão sabedor, como demonstra no decorrer da narrativa, das tradições e linguagem indígenas. E como Iracema, que sintetiza em si mesma a força dos elementos da natureza, o princípio da vida, “O mar é uma imagem maternal mais primária mesmo que a terra, mas também implica transformação e renascimento”(Tresidder, 2003, p.221).

O folclorista Câmara Cascudo (2001, p. 359) diz que “As águas do mar estão ligadas a inúmeras superstições, crenças, crendices e mitos...” Afirma também que “O mar é um ser com vontades, manias, gostos e simpatias rápidas ou de prolongação suspeita” (Cascudo, 2001, p. 359), pois “O mar é sagrado” (Cascudo, 2001, p. 360).

Martim, ao saber da gravidez de Iracema, incendeia-se de alegria. Numa atitude contemplativa, joga-se aos seus pés e beija-lhe o ventre fecundo. Dividindo esse instante de êxito com seu amigo Poti, diz que “... a felicidade nasceu para êle na terra das palmeiras, onde rescende a baunilha, e foi gerada no sangue de tua raça, que tem no rosto a côr do sol” (Alencar, 1965, p. 151). Extasiado que está de tanta felicidade, esquece momentaneamente o seu berço natal e resolve adotar como pátria “... a pátria de seu filho e de seu coração” (Alencar, 1965, p. 151).

Necessário se faz, todavia, que ele cumpra, para isso, uma espécie de ritual iniciático, como costume da raça filha de Tupã: o de trazer em seu corpo as cores de sua nova nação, para só assim tornar-se um “guerreiro vermelho”. Em preparação para a cerimônia, na qual ele recebe no seu novo “batismo” o nome de “... Coatiabo...” (Alencar, 1965, p. 154), Martim “... banhou-se n’água do rio...” (Alencar, 1965, p. 151). Era preciso que ele, pelo efeito purificador das águas do rio, participasse de uma nova força fecunda e renovadora, que nascesse de novo;

vivenciasse o sonho da renovação sugerido por uma água pura e fresca, pois, “Mergulha-se na água para renascer renovado” (Bachelard, 2002, p. 151).

Segundo nota do autor de **Iracema**, “... *Coatiá* significa pintar. A desinência *abo* significa o objetivo que sofreu a ação do verbo, e sem dúvida provém de *aba* – gente, criatura” (Alencar, 1965, p. 154), que quer dizer “... gente pintada” (Alencar, 1965, p. 151).

Iracema almejava que a pureza e o frescor experimentados por Martim pudessem transformar-se em *vontade*. Vontade de se deixar levar pelo caráter sensível e sensual, enquanto possibilidade universal e fluidez das formas, que o evemerismo da água suscita, mas também vontade de se deixar levar pelo devaneio da água, da água convertida em heroína da doçura e da pureza; aquela que, sendo doce ao paladar, torna-se materialmente doce: “- Assim como a abelha fabrica mel no coração negro do jacarandá, a doçura está no peito do mais valente guerreiro” (Alencar, 1965, p. 154).

Todavia, no romance **Iracema** marca-se, sobremaneira, a supremacia da água doce sobre a água do mar, apesar do efeito devastador de suas ondas. O rio, enquanto fluxo de todas as coisas, apesar dos variados rostos que pode evocar, obedece, como um poderoso emblema natural de “... passagem do tempo e da vida” (Tresidder, 2003, p. 296), a um curso único. *Metáfora de energia divina e nutrição espiritual*, Iracema sempre encontra, em suas águas, a força e direção necessárias para superar as maiores diversidades que lhe são apresentadas.

Lá, “Seguindo pela margem do rio...” (Alencar, 1965, p. 140), Martim escolhe um lugar para levantar a sua cabana – *metáfora da felicidade e completude da jovem indígena* – e funda, assim, sua *mairi*. Conforme nota alencariana, tem-se, na etimologia dessa palavra, algo que vai além de seu significado, e sim, a explicação da intencionalidade de seu produtor quanto à significação da “grandeza” daquele instante vivenciado pelos amantes e seu amigo Poti: a aceitação passiva da superioridade da raça branca em detrimento da indígena – “Cidade. Talvez provenha o nome de *mair* – estrangeiro, e fôsse aplicado aos povoados dos brancos em oposição às tabas dos índios” (Alencar, 1965, p. 139).

Lá, na “... margem do rio onde crescia o coqueiro” (Alencar, 1965, p. 174), Moacir, “... o primeiro filho que o sangue da raça branca gerou nessa terra da liberdade” (Alencar, 1965, p. 173), – alegoria da “criação do Novo Homem” – vira a luz em terra americana.

Lá, “... ao pé do coqueiro, à borda do rio” (Alencar, 1965, p. 186), fora enterrado o corpo de Iracema – alegoria da “criação do Novo Mundo” – “E foi assim que um dia veio a chamar-se Ceará o rio onde crescia o coqueiro, e os campos onde serpeja o rio” (Alencar, 1965, p. 186).

Mas essa água “valorosa” pode muito bem ser o leite – o líquido precioso que se tornou escasso em Iracema e que impediu que ela nutrisse seu filho. O *leite* é um elemento da potencialidade feminina, visto que a vida surge das águas primordiais. No ato da amamentação, a sensualidade permitida por meio do contato da boca, dos lábios – *metáfora da felicidade positiva e precisa* – com o seio feminino, comprova o cunho fundamental da “maternidade” das águas. Ele é, gramaticalmente falando, o primeiro substantivo bucal, pois expressa uma linguagem íntima e consistente, e suscita as imagens mais conscientes e profundas das águas (Chevalier e Gheerbrant, 2005).

A Natureza é então uma projeção da mãe. O amor filial surgido a partir daí funciona como um primeiro princípio ativo da projeção do imaginário materializante; uma força que, inesgotavelmente, se apossa de toda e qualquer possibilidade para colocar-se numa perspectiva humana mais segura: a materna. Outros amores certamente virão, só que não conseguirão destruir a prioridade histórica desse primeiro sentimento, a predominância que há, dentre todas as relações, do amor pela mãe; pois, como assegura Bachelard (2002, p. 120):

A cronologia do coração é indestrutível. Posteriormente, quanto mais um sentimento de amor e de simpatia for metafórico, mais ele terá necessidade de ir buscar forças no sentimento fundamental. Nestas condições, *amar* uma imagem é sempre *ilustrar* um amor; amar uma imagem é encontrar sem o saber uma metáfora nova para um amor antigo. Amar o universo *infinito* é dar um sentido material, um sentido objetivo à *infinitude* do amor por uma mãe. Amar uma paisagem *solitária*, quando estamos abandonados por todos, é compensar uma ausência dolorosa, é lembrar-nos daquela que não abandona... Quando amamos uma realidade com toda a nossa alma, é porque essa realidade é já uma alma, é porque essa realidade é uma lembrança.

Entretanto, a escassez, em **Iracema**, da primeira bebida e do primeiro alimento, do “... primeiro licor da vida” (Alencar, 1965, p. 181), do “... elixir da **vida**, do **renascimento** e da **imortalidade** – metáfora de bondade, cuidado, compaixão, **abundância** e **fertilidade**” (Tresidder, 2003, p. 197, grifos meus) tem sua razão de ser. Ela é representativa da perda da “água maternal”, daquela que é propiciadora de afinidades e disseminadora dos valores que identificam a relação mãe-filho.

O leite também simboliza *conhecimento*. Enquanto amamenta – absorção do conhecimento ou alimentação espiritual –, a mãe inicia, simbolicamente, o seu filho nos valores que lhe são mais caros e profundos enquanto identitários de sua origem e transmissíveis à sua descendência. Iracema, entretanto, não pode alimentar Moacir, mesmo sendo o leite “... um símbolo lunar, feminino por excelência” (Chevalier e Gheerbrant, 2005, p. 543), pois ela mesma já estava desprovida de toda e qualquer identificação com o seu mundo, entregando ao *Outro*, o estrangeiro que se fez seu esposo e pai do seu filho, a incumbência de, além de criar, transmitir ao filho todos os ensinamentos, fazê-lo “conhecedor” de apenas uma vertente de sua origem. Afinal, após quatro anos, Martim retorna “... às terras que foram de sua felicidade e são agora de amarga saudade” (Alencar, 1965, p. 187); Moacir, por sua vez, não informa o narrador se alguma vez, se algum dia, visitou a terra de sua mãe.

Enquanto transmissor de conhecimento, o leite também cumpre a sua poção de *alimento da imortalidade*, pois indica iniciação e renascimento simbólicos. No dizer alencariano, a imortalidade está ligada à assimilação da cultura do outro, à incorporação de valores que não são próprios dos indígenas, mas que anulam suas tradições, mesmo as mais frementes. Uma vez que trabalha em prol de um “romance de fundação”, precisa seguir a favor de uma tradição que jamais aceitaria, no fim, a exaltação da cultura primitiva em detrimento de outra, por assim dizer, “superior”, não aceitando nem mesmo uma via de mão-dupla. Aí o leite, com sua cor branca, símbolo da *pureza*, metaforizando a “... Vida primordial, e portanto eterna, e o Conhecimento supremo, e portanto potencial...” (Chevalier e Gheerbrant, 2005, p. 543), retrata esses dois aspectos associados, ainda que não misturados.

Conforme Dionísio, o Areopagita, apud Chevalier e Gheerbrant (2005, pp. 542-543):

... os ensinamentos de Deus são semelhantes ao leite, em virtude de sua energia ser capaz de causar o crescimento espiritual: *as palavras inteligíveis de Deus são comparadas ao orvalho, à água, ao leite, ao vinho e ao mel, porque elas têm, como a água, o poder de fazer a vida nascer; como o leite, o de fazer os vivos crescerem; como o vinho, o de reanimá-los; como o mel, o de, ao mesmo tempo, curá-los e conservá-los.*

E como não cabe ao pai a tarefa de transmitir ao filho o seu leite, o seu conhecimento interior, o “pai” fundacional dessa nova dinastia, o criador, jamais deixaria para a mãe, primitiva, a execução desse privilégio identitário. Esse intento, o narrador de Alencar soube tão bem poetizar.

Um sentimento indelével de amor à sua Natureza, um desejo indisfarçável de retornar à sua Pátria, alastrou-se também pela alma de Martim. Já que “... toda bebida feliz é um leite materno” (Bachelard, 2002, p. 121), sua *vontade* consistia em degustá-lo uma vez mais. Nem mesmo o amor por Iracema o dissipou de seu intento, o que somente o “mascarou” por um breve período de tempo foi a imensa alegria de se saber perpetuado em seu filho. Iracema, entretanto, teve que abandonar suas primeiras forças amantes e amorosas, suas águas primordiais, para que, numa atividade solitária e errante, pudesse se deleitar em outras fontes. A Moacir não apenas foi negado o contato com essa primeira fonte inesgotável e idealizadora, afinal “... a criatura que nos alimenta com seu leite, com sua própria substância, marca com seu signo indelével imagens muito diversas...” (Bachelard, 2002, p. 121), foi negado também a ele o contato com imagens muito interiores, imagens muito distantes e diferenciadas daquelas que a *poética do colonizador* lhe permitiu visualizar, desejou tornar transcendente, ou seja, somente lhe foi permitida a anulação de toda e qualquer ênfase primitivista de sua origem.

O leite é, por assim dizer, dentre todas as imagens do elemento água, a mais diretamente humana. Sendo, também como a água, um alimento completo, representa uma adesão muito mais íntima e integrada com a sua natureza quando o sentimento de adoração pela maternidade das águas é contado e cantado com adoração apaixonada e sincero fervor:

... As águas que são as nossas mães e que desejam tomar parte nos sacrifícios vêm até nós seguindo os seus caminhos e nos distribuem o seu leite. (...) A ambrosia está nas águas, as ervas medicinais estão nas águas... Águas, levai à perfeição todos os remédios que afugentam as doenças, para que meu corpo goze de vossos felizes efeitos e eu possa ver o sol por muito tempo (Saintyves *apud* Bachelard, 2002, p. 122).

Bachelard (2002, p. 17), ainda no que diz respeito à água, também afirma que:

... a água nos aparecerá como um ser total: tem um corpo, uma alma, uma voz. Mais que nenhum outro elemento talvez, a água é uma realidade poética completa. Uma poética da água, apesar da variedade de seus espetáculos, tem a garantia de uma unidade. A água deve sugerir ao poeta uma obrigação nova: *a unidade de elemento*.

Tem-se também em **Iracema** uma *poética da água*.

Uma *poética do efeito purificante da água que corre*, daquela que, em sua profundidade, tem o mesmo destino do homem, ou seja, morre e renasce a cada minuto. Afinal, segundo Bachelard (2002, p. 6), “Não nos banhamos duas vezes no mesmo rio”.

Uma *poética da água maternal*, daquela que marca, indelével e intimamente, o ser votado a ela, uma vez que tanto pode ser completude como negação das raízes mais identitárias e construtoras do homem que anseia por seu território original.

Uma *poética da água devastadora*, metáfora do homem em vertigem, enquanto um elemento transitório e que é a metamorfose ontológica essencial entre o fogo e a terra. Essa água violenta e violentada mata e morre a cada minuto, pois algo de sua substância desmorona constantemente quando da tentativa de estabelecer-lhe forma em uma imaginação materializante, pois como afirma Bachelard (2002, p. 7):

A morte cotidiana não é a morte exuberante do fogo que perfura o céu com suas flechas; a morte cotidiana é a morte da água. A água corre sempre, a água cai sempre, acaba sempre em sua morte horizontal (...) a morte da água é mais sonhadora que a morte da terra: o sofrimento da água é infinito.

2.8. Pra lá... e pra cá...

E por fim, não que as possibilidades interpretativas se esgotem aqui e nesse instante, mas sim por necessidade de um recorte a ser obedecido, tem-se, agora, um breve estudo acerca da imagética da *rede* em **Iracema**. A rede de dormir, que aqui assume diferentes significações, de acordo com o contexto a que se refere.

Dormir de rede é uma herança indígena. Cascudo (2001, p. 576), notável nordestino do Rio Grande do Norte, que certamente deve ter se deliciado com o vaivém de alguma rede, na varanda de sua casa, numa tarde ensolarada ou numa daquelas noites intensamente quentes, afirma ser a mesma “... a cama balouçante e comum dos brasileiros do norte”.

O folclorista continua contando que seu uso fora bastante difundido, no sul do país, até início do século XIX, quando por influência dos hábitos dos índios, até então numerosos nessa região, principalmente em São Paulo (Cascudo, 2001, p. 576); diz ainda que data de 27 de abril de 1500 o primeiro registro da existência e do uso da rede de dormir no Brasil, feito pelo escrivão Pero Vaz de Caminha, ao descrever a casa indígena: “... todas duma só peça, sem nenhum repartimento, tinham dentro muitos esteios; e, de esteio a esteio, uma rede atada pelos cabos, alta, em que dormiam” (Caminha apud Cascudo, 2001, p. 577).

Acompanhando agora, passo a passo, as diversas vertentes da rede indígena em **Iracema**, observa-se que, em algumas vezes, ela aparece no seu sentido mais usual, ou seja, apropriada para dormir:

Ainda a sombra cobre a terra. Já o povo selvagem colhe as rêdes na grande taba e caminha para o banho (Alencar, 1965, p. 68).

...

Araquém voltou à rêde e dormiu de nôvo (Alencar, 1965, p. 87).

...

Sentado na rêde, com as pernas cruzadas, escutava Iracema (Alencar, 1965, p. 93).

...

Tornou a sentar-se na rêde o velho (Alencar, 1965, p. 103).

...

Seu irmão levantou da rêde a ela uns olhos tristes...

...

- o nascido de teu seio dorme nesta rêde; os olhos de Caubi gostariam de vê-lo (Alencar, 1965, pp. 177-178).

A posição em que a rede se encontra disposta, bem no meio da cabana, indica a hierarquia estabelecida entre os seus moradores e também o lugar de destaque – lei da hospitalidade – propiciado ao visitante:

O mancebo sentou-se na rêde principal, suspensa no centro da habitação (Alencar, 1965, p. 61).

...

No meio da cabana, entre as rêdes armadas em quadro... (Alencar, 1965, p.98).

...

Os estrangeiros tinham sua rêde na vasta cabana de Jacaúna. O valente chefe guardou para si o prazer de hospedar o guerreiro branco (Alencar, 1965, p. 132).

...

A irmã de Caubi preparou a refeição para o guerreiro e armou no copiar a rêde da hospitalidade para que êle repousasse das fadigas da jornada (Alencar, 1965, p. 178).

Era costume indígena presentear, quando do momento da partida, os seus visitantes, e também lhes providenciar alimentos que pudessem supri-los durante a viagem. Entretanto, Martim recebeu muito mais do que aquilo que lhe caberia por direito; ele recebeu, através da rede de Iracema, todos os seus sonhos de amor mais verdadeiros, recebeu a intranqüilidade reinante que irá lhe povoar o sono por causa de um amor impossibilitado:

- Filha de Araquém, escolhe para teu hóspede o presente de volta e prepara o moquém da viagem...

...

... Iracema colheu sua alva rêde de algodão com franjas de penas e acomodou-a dentro do uru de palha trançada.

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

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

- 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 (Alencar, 1965, p. 86, grifos meus).

Iracema e Martim são tomados por um forte desejo que lhes passam a conduzir a existência. São sensações antes não vivenciadas e que os levam aos maiores desatinos, na maioria das vezes, sem medirem as reais conseqüências que lhes acarretarão seus atos. São prazerosamente induzidos ao amor e à dor, de maneira especial e definitiva para a jovem guerreira, que sente, literalmente, na pele, os efeitos arrasadores de sua incoseqüente postura. A rede aqui simboliza o *desejo* e possibilita a realização do *prazer carnal* entre os índios, afinal, é nela que eles dormem, é nela também que são “preparadas” a perpetuação de suas espécies, ou seja, as suas descendências:

- Guerreiro branco, disse a virgem, o prazer embale tua rêde durante a noite... (Alencar, 1965, p. 64).

...

A alva rêde, que Iracema perfumara com a resina do benjoim, guardava-lhe um sono calmo e doce (Alencar, 1965, p. 67).

...

Martim se embala docemente; e, como a alva rêde que vai e vem, sua vontade oscila de um a outro pensamento. Lá o espera a virgem loura dos castos afetos; aqui lhe sorri a virgem morena dos ardentes amôres. Iracema recosta-se langue ao punho da rêde... (Alencar, 1965, p. 112).

...

Nunca a rêde de chefe algum embalou mais voluptuosas carícias do que êle frui naquele êxtase (Alencar, 1965, p. 117).

...

A mesma lua que o viu chegar, alumiu a rêde onde Saí, sua espôsa, lhe deu mais um guerreiro de seu sangue (Alencar, 1965, p. 128).

...

Quando veio a noite, os dois esposos armaram a rêde em sua nova cabana e o amigo, no copiar que olhava para o nascente (Alencar, 1965, p. 140).

...

Tôdas as noites a espôsa perfumava seu corpo e a alva rêde, para que o amor do guerreiro se deleitasse nela (Alencar, 1965, p. 152).

Mas havia uma rede que merecia uma celebração toda especial, pois ela marcaria, definitivamente, o *nascimento da Iracema-mulher*, aquela que se permitiria festejar o amor na mais profana das suas formas, e ainda assim, bendizer com seu amado o canto do himeneu:

A virgem desdobrou a alva rêde de algodão, franjada de penas de tucano, e suspendeu-a aos ramos da árvore.

- Esposo de Iracema, tua rêde te espera.

...

A floresta destilava suave fragrância e exalava arpejos harmoniosos; os suspiros do coração se difundiram nos murmuros do deserto. Foi a festa do amor e o canto do himeneu (Alencar, 1965, p. 122).

Eis que surge a *Iracema-mãe*. É senso comum que o filho ocupe todos os espaços, se aposse de todos os pensamentos, preencha tão profundamente a mãe em importância que a faça, de algum modo, eclipsar o seu amado:

Os guerreiros entraram na cabana, onde estava Iracema. A maviosa canção nesse dia tinha emudecido nos lábios da espôsa. Ela tecia suspirando a franja da **rêde materna**, mais larga e espessa que a **rêde do himeneu**.

Poti, que a viu tão ocupada, falou:

- Quando a sabiá canta, é o tempo do amor; quando emudece, fabrica o ninho para sua prole: é o tempo do trabalho.

- Meu irmão fala como a rã quando anuncia a chuva; mas a sabiá, que faz seu ninho, não sabe se dormirá nele.

A voz de Iracema gemia. Seu olhar buscou o espôso. Martim pensava; as palavras de Iracema passaram por êle, como a brisa pela face lisa da rocha, sem eco nem rumôres (Alencar, 1965, pp. 157-158, grifos meus).

Martim se afasta cada vez mais. Finalmente Moacir nasce, e passa a ocupar, impreterivelmente, todas as lacunas existentes no seio de sua mãe, até mesmo a rede localizada no centro de sua cabana:

Tornando, a recente mãe pousou a criança adormecida na **rêde de seu pai, viúva e solitária em meio da cabana**; e deitou-se ao chão, na esteira onde repousava desde que os braços do espôso se não tinham mais aberto para recebê-la (Alencar, 1965, p. 177, grifos meus).

...

IRACEMA cantava docemente, embalando a rêde para acalantar o filho.

...

A jovem mãe cruzou as franjas da rêde, para que as môscas não inquietassem o filho acalentado... (Alencar, 1965, p. 180).

E por fim, a rede, que havia acompanhado tantas transformações na vida da indígena, teve, também, que acalentar a sua dor. Acompanhou passo a passo o seu definhamento, até, finalmente, abrigar o corpo fúnebre de Iracema. É a *rede da tristeza e do desencantamento*:

Iracema não se ergueu mais da rêde onde a pousaram os aflitos braços de Martim. O terno espôso, em quem 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, 1965, p. 185, grifos meus).

E assim, após ser observada a intensa presença do imaginário alencariano em **Iracema**, tanto no que diz respeito à criação desta obra, quanto ao seu universo ficcional, vale ressaltar o pensamento bachelardiano quando assevera que “... é preciso recensear todos os desejos de abandonar o que se vê e o que se diz em favor do que se imagina” (Bachelard, 2001, p. 3), pois somente dessa forma é possível devolver à imaginação seu papel de sedução. Através da imaginação é que se pode abandonar o curso simplório das coisas, perceber a dialética entre presença e ausência, uma vez que “Imaginar é ausentar-se, lançar-se a uma vida nova” (Bachelard, 2001, p. 3).

3. UMA APRECIÇÃO ALEGÓRICA DE IRACEMA

Cabe verificar, agora, observando a legitimidade brasileira, ou seja, a nova nação que foi possível graças à presença de um *Outro*, daquele que possibilitou o confronto entre as diferenças e o desejo do novo a ser estabelecido, como se dá o casamento entre *Eros* e *Polis* no romance alencariano **Iracema**, a partir da união entre uma jovem indígena, nativa de seu país, e um guerreiro estrangeiro, simbolismo de uma cultura dita superior, tendo como fruto dessa relação amorosa um mestiço, o qual será o responsável pela consolidação dessa nova pátria.

A discussão acerca da identidade nacional coloca-se em relação com seu par antagônico, a “alteridade nacional brasileira”. O caráter identitário de uma nação surge, sempre, a partir da oposição a uma outra e, no caso do Brasil, há várias outras, visto que desde o seu “nascimento” evidencia uma forte tendência imitativa em relação à cultura e aos hábitos dos outros países. Nesse sentido, “... a literatura brasileira desde os primeiros momentos de sua formação, passando a presidir igualmente a intenção romântica de fixar ‘a gestação lenta do povo brasileiro’, segundo a fórmula alencariana” (Bernd, 2003, p. 50), busca cumprir o seu papel identitário de nação.

No período da **Formação da literatura brasileira** (Candido, 1997), no século XIX, formou-se um ideário nacional. Na tentativa de se encontrar uma “mãe” para a nacionalidade brasileira, e como o Brasil, enquanto um país jovem, não dispunha de mitos nacionais, a personagem Iracema, de José de Alencar, tentava simbolizá-la. Porém, para a consolidação dessa identidade, devia-se conjugar uma constelação de semelhanças. Assim, o nacional seria o resumo do que emana de seu povo (aspirações, atitudes, língua e outros fatores em comum) e, desta forma, a semelhança que se extrai da nação, e reflexo desta (Sommer, 2004). Parece que o caso brasileiro não pode ser incluído neste quadro.

José de Alencar evocou o passado nacional, as suas origens, a natureza, o sentimento nativista e religioso. A linguagem indígena, com imagens da natureza, segue Chateaubriand (Pinto, 1995), mas a figura do índio se constrói como a de um cavaleiro medieval, traço que o Romantismo brasileiro adotará. Omite-se uma menção direta à antropofagia, como costume e ritual, ao se traçar o perfil idealizado do indígena. É fato aceito e amplamente difundido a coincidência das fontes específicas do ideário romântico com as aspirações do Brasil, como país recente, saindo do

jugo português (Machado, 2001). A construção de um passado próprio, a fixação de símbolos da nacionalidade que se afirmava contra a antiga metrópole, tudo isso reforçava a ênfase dada ao índio, enquanto concretização do anseio nacionalista (Sommer, 2004). A busca pelas raízes medievais que o Romantismo apregoou na Europa encontrou no Brasil um equivalente, no passado remoto, anterior à presença do colonizador branco:

Diante dela e todo a contemplá-la, está um **guerreiro estranho (...)** **Ignotas armas e tecidos ignotos cobrem-lhe o corpo** (Alencar, 1965, p. 58, grifos meus).

Alencar traz o índio idealizado para mais perto do leitor, como personagem, traduzindo “... a vontade profunda do brasileiro de perpetuar a convenção, que dá a um país de mestiços o alibi duma raça heróica, e a uma nação de história curta, a profundidade do tempo lendário” (Candido, 1997, p. 202). Priorizando a função disso tudo dentro da literatura e também da cultura brasileira, pouco importam as fontes estrangeiras que deram o impulso inicial, uma vez que “No período romântico, a imaginação e observação de alguns ficcionistas ampliaram largamente a visão da terra e do homem brasileiro” (Candido, 1997, p. 38). Ao fazer o mapeamento dos pontos que definem a trajetória de futuros escritores preocupados com a realidade nacional, em seus diversos ângulos, Alencar, além de produzir, a seu ver, o verdadeiro indianismo, prepara os alicerces do regionalismo, que produzirá frutos mais acabados posteriormente (Candido, 1997, pp. 191-194).

Como o Brasil não conheceu seu passado medieval, as possibilidades da temática indianista são vistas como história e como lenda (Candido, 1997). Mesclando fantasia e realidade, Alencar evocou a terra natal e fez da antítese colonizador x colonizado a sua direção. Martim – o representante do “velho continente” – é o português cavalheiro, galante, respeitador da pátria e da esposa. Iracema faz alusão ao continente americano, é a representante de uma raça primitiva, natureza em flor. São eles símbolos de uma união que sintetiza a nova nação emergente e para onde convergem todos os valores positivos, uma vez que no Romantismo brasileiro a base da nação estava na herança heróica dos primeiros colonos e das tribos indígenas (Sommer, 2004).

O indianismo romântico se inseriu no “americanismo” como forma de oposição à colonização européia. Outra forma de luta em prol da independência do país do domínio português foi a substituição dos nomes tradicionais, de origem européia, por nomes indígenas; assim, “As

Iracemas, Jacis, Ubiratãs, Ubirajaras, Aracis, Peris, que todos os anos, há quase um século, vão semeando em batistérios e registros civis a ‘mentirada gentil’ do indianismo...” (Candido, 1997, p. 202), expressam a ânsia urgente de uma identidade realmente brasileira.

Em carta a Braga Montenegro, datada de 22/1/65, o folclorista Luís da Câmara Cascudo assim afirma:

Antes da novela de José de Alencar jamais deparei o nome de Iracema. Nenhuma lenda ou tradição conheço que justificasse a floração daquele encanto, perpétuamente lido. O motivo, amor de môça selvagem pelo homem estrangeiro, é universal. Nenhuma possuirá a moldura da paisagem, a sonoridade verbal envolvente, a movimentação humana, da obra-prima incomparável (Montenegro in Alencar, 1965, p. 33).

Antonio Candido ao se posicionar quanto ao surgimento da literatura brasileira em contexto amplo, o da inserção na cultura ocidental através da origem portuguesa, privilegiou um tipo de história evolutivo-linear caro ao modelo oitocentista. Ele identificou literatura nacional à “literatura empenhada” (ou “literatura como missão”), ou seja, voltada à construção da nacionalidade através de sua representação ficcional. Nessa questão do ser nacional decorrerão, pois, dois aspectos importantes: o do impacto sobre a tradição literária que, desta forma, veio a ser constituída, e o de seu papel na consolidação do referido cânone literário (Candido, 1997, pp. 26-28).

No Brasil, o conjunto da obra romanesca de José de Alencar tipifica, sobretudo, a interação entre o regionalismo e o nacionalismo, no projeto de construção da nova pátria no século XIX.

A identidade brasileira teve seus mitos forjados intencionalmente. A mãe simbólica do brasileiro, personificada por Iracema, se deu ao estrangeiro por amor, porém, utilizou um alucinógeno (a erva da jurema) para, à revelia do amante, ser fecundada.

Foi à revelia da paternidade que a nacionalidade brasileira se deu. O brasileiro, nesta simbologia, nasceu do descaso; pois o pai, o estrangeiro Martim, não queria que sua descendência

surgisse da índia Iracema. O português queria aproveitar apenas o que nela havia de natural: seu corpo, neste caso, sinônimo de natureza.

O mito brasileiro, forjado pela ficção, não aponta para a importância do Homem Brasileiro; ao contrário, vê neste um mero contemplador e, conseqüentemente, uma continuação da natureza selvagem, devido à inexistência do caráter reflexivo.

Através da fusão do pai estrangeiro e da mãe nativa tem-se a geração de um novo ser. Constitui-se assim o caráter fundacional e constrói-se o conceito de nacionalidade, dentro dos padrões da classe dominante da época. A identidade brasileira não contou com a figura de um *Outro* como anteparo, para que a partir dele impulsionasse sua diferença; a alteridade, seguindo esse prisma, foi substituída pelos mecanismos da retórica.

No Brasil, uma identidade híbrida se forja a revelia de algo que emane realmente da nação. O que se entende por hibridismo, no caso brasileiro, é a mistura da ficção e da retórica como fundamentação de um comportamento, de um estilo nacional. A retórica lhe serviu de viga mestra. As noções populares de que o Brasil é o país do “quebra-galho”, onde “sempre se dá um jeito”, onde “sempre cabe mais um”, são extratos do “jeitinho” dado – na gestação das primeiras idéias dos brasileiros a respeito de si mesmos – por estrangeiros, como Ferdinand Denis (1968). Mas esse “jeitinho” deve ser discutido, visto que atualmente denota engodo, dissimulação e mentira.

Hoje se está muito além da fantasia idealizada pelos românticos, que procuravam criar mitos para uma cultura sem tradições antigas, conforme os padrões artísticos da época. O diálogo de culturas estabelecido entre os colonizados e o colonizador dá origem a um processo recíproco de desculturação e aculturação. Certamente que esse processo é desigual, pois se Martim adere a alguns costumes locais, são os seus valores – os da cultura estabelecida – que acabam por se impor como os valores da nação brasileira.

A morte de Iracema representa a *morte alegórica* desta “América” mítica, que sucumbe no confronto com a civilização – aqui representada pela cultura européia – versus barbárie, na qual se vislumbra a cultura autóctone.

Deve-se agora, verificar em **Iracema**, como se estabelece a relação entre *Eros* e *Tanatos*.

Ao herói romântico cabe a tarefa de recuperar o equilíbrio perdido, mesmo que para isso tenha de lutar contra as forças hostis da sociedade, da família, da natureza. Ele estará sempre ao lado do “bem” e contra o “mal”, da ordem e contra a desordem.

No caso de Iracema, ela é transgressora; que, ao desrespeitar os códigos culturais e religiosos de sua tribo, condenou-se à morte. A morte é então a pena inflexível através da qual é possível se reverter toda a desarmonia que seu amor por Martim acarretou. Segundo o código sagrado da tribo tabajara, Iracema morreria se deixasse sua condição virginal, uma vez que estava destinada a guardar o “segredo da jurema” e não ao casamento. A afronta aos deuses confere à personagem dimensão de *herói trágico*, e só uma consequência terrível, o “pathos” da tragédia grega, recomporia o equilíbrio perdido (Aristóteles, 2003).

A personagem Iracema, esculpida por meio da seleção de informações fornecidas pela leitura dos cronistas coloniais, juntamente com o trabalho artístico de um romancista-poeta, “... empenhado em resgatar, pela linguagem e pela imaginação, uma criatura possível de um mundo selvagem ainda não dominado pela civilização” (Moraes, 2005, p.180), na criação de um ser de ficção erotizado, através dos apelos sensoriais que o texto faz aos seus leitores, contrapõe-se à figura do personagem Martim.

A figuração da personagem Iracema é operacionalizada por deslocamentos e associações imagéticas de natureza alegórica. O corpo da heroína, se visualizado a partir de uma imaginação não alegorizante, seria muito pouco sedutor: um tronco de palmeira encimado pelas asas negras de uma graúna, tendo por acabamento um enxame de jatis a rondar-lhe os lábios.

Enquanto Iracema é semelhante à natureza, Martim constitui a diferença, a ruptura, que, de início, ameaça, causa medo e hostilidade. Mas é todo esse “carro alegórico” representativo da natureza que “... aprofunda a relação amorosa e aumenta progressivamente o desejo dos sujeitos do espetáculo erótico” (Moraes, 2005, p. 183). Nesse processo de conjunção harmônica, o discurso

apela às faculdades sensoriais que, acionadas durante o contato erótico, conduzirão os amantes ao envolvimento sexual pleno.

Do contato inicial, que lhe acarretou um ferimento no rosto, Martim ouve “... o canto mavioso da virgem indiana” (Alencar, 1965, p. 67), na cabana de Araquém, deitado na rede trançada por Iracema. Sente, em seguida, o sabor de seus lábios de mel, toca-lhe o corpo, para, finalmente, transformá-la, através do ato sexual, em “esposa”, ou seja, da virgem primitiva em esposa “civilizada”, “... conjunção final, desconhecimento da indiferença” (Moraes, 2005, p. 184).

Para Iracema, objeto de desejo de Martim, a entrega inevitável lhe acarreta a morte, prevalecendo *Tanatos* em lugar de *Eros*. Para Martim, entretanto, sua realização erótica suprime uma necessidade, uma carência, só possível através dos “sonhos da jurema”.

Em *Iracema*, Alencar focaliza o par amoroso para além do casamento, e narra os vários sentimentos que invadem e se confundem no interior de Martim, o que acarreta o início do afastamento do casal, para tristeza de Iracema, que começa a morrer dia após dia, e, definitivamente, com o nascimento de seu filho. Se se desejar uma leitura dos elementos implícitos do texto, revelar-se-á o jogo existencial entre o sujeito lírico e *Eros* humanizado – o desejo explicitado nos sujeitos, a partir do inter-relacionamento dos corpos em movimento – que terminará com a morte de *Eros*, ou seja, com a supressão do desejo, com a vitória de *Tanatos*.

Machado de Assis in Alencar (1965, p. 1058) chama a atenção do leitor para o episódio em que Iracema conta a Martim que concebeu um filho. Esse episódio é comparado por ele à cena dos *Natchez* em Chateaubriand:

Quando René, diz o poeta dos *Natchez*, teve certeza de que Celuta trazia um filho no seio, acercou-se dela com santo respeito, e abraçou-a delicadamente para não machucá-la. “Espôsa, disse êle, o céu abençoou as tuas entranhas.”

A cena é bela, decerto: é Chateaubriand quem fala; mas a cena de *Iracema* aos nossos olhos é mais feliz. A selvagem cearense aparece aos olhos de Martim, adornada de flôres de maniva, trava da mão dêle e diz:

“- Teu sangue já vive no seio de Iracema. Ela será mãe de teu filho.

“- Filho, dizes tu? exclamou o cristão em júbilo.

“Ajoelhou ali, e cingindo-a com os braços, beijou o ventre fecundo da espôsa.”

Vê-se a beleza dêste movimento, no meio da natureza viva, diante de uma filha da floresta. O autor conhece os segredos de despertar a nossa comoção por êstes meios simples, naturais e belos. Que melhor adoração queria a maternidade feliz, do que aquêle beijo casto e eloqüente?

O dom da maternidade, nessa narrativa alencariana, é atribuído a Iracema por ela simbolizar toda a potencialidade da mãe natureza com a qual a personagem se funde e confunde.

O mito alencariano reúne, assim, sob o imaginário do herói/heroína, o colonizador – como generoso, feudatário – e o colonizado – como o súdito fiel e bom selvagem. Essas características buscam diferenciar, no reconhecimento da ideologia que representam, o juízo de valor artístico dos textos literários em que as expressões mitopoéticas regem a linha narrativa do discurso amoroso nacionalista.

Ao aceitar, então, a traduzibilidade entre os desejos românticos e republicanos, escritores e leitores do cânone de romances nacionais americanos estavam, de fato, pressupondo o que significa uma relação alegórica entre narrativas pessoais e políticas. Então, se transportar de um lado para o outro, ou seja, passar da leitura das intrigas românticas para os desígnios políticos é perceber a alegoria enquanto um discurso que, de modo consistente, representa o outro e leva a uma leitura dupla dos acontecimentos narrativos (Sommer, 2004, p. 59).

Sommer (2004, p. 59) assevera que a dificuldade aqui com o termo alegoria deve-se ao fato de que transportar não é somente “... uma simples questão de viagens de ida e volta até os mesmos dois pontos ou duas linhas, mas se parece mais com o movimento de uma laçadeira, já que o fio da história se volta para trás e se faz a partir de uma laçada anterior”. Como tramas amorosas e políticas estão o tempo todo se sobrepondo, em lugar do paralelismo metafórico entre paixão e patriotismo, que os leitores provavelmente esperam da alegoria, o que se tem aqui é uma associação metonímica entre o amor romântico, que precisa das “bênçãos” do estado, e a legitimidade política, que precisa ser fundada no amor.

Walter Benjamin (1984) oferece uma luz para se sair desse impasse terminológico através de uma combinação entre a alegoria e a dialética.

:

Benjamin (1984), quando identifica a alegoria como o veículo para o tempo e a dialética, deixa entender a alegoria como um palimpsesto, ou seja, como uma estrutura narrativa em que uma linha é o vestígio de outra, em que cada uma ajuda a escrever a outra. A alegoria também pode ser descrita como uma narrativa com dois níveis paralelos de significado; níveis esses que são diferenciados temporalmente, sendo que um revela ou “repete” o nível de sentido anterior – “... seja tentando, desesperadamente, se tornar o outro, seja observando, a partir de uma distância metanarrativa, a futilidade de qualquer desejo de um sentido estável” (Sommer, 2004, p. 61).

A combinação da alegoria com a dialética, sem dúvida, vai parecer um oxímoro para os leitores que partem das definições convencionais; mas foi esse o esforço benjaminiano para salvar a alegoria, para que esta pudesse ser usada na escrita histórica, e, provavelmente, para salvar a própria história do amor que o romantismo tardio tinha pelo imediatismo (Rosen, 2004). O ensaio de Benjamin sobre Alegoria e drama barroco, em **Origem do drama barroco alemão** (1984), é uma polêmica contra os críticos românticos que preferiam o símbolo à alegoria. Isso era o mesmo que preferir um “conhecimento resplendente, mas em última análise descomprometido, de um absoluto”, em lugar da consciência de que a linguagem, como a alegoria, funciona no tempo como um sistema de convenções (Benjamin, 1984, pp. 181-182). Ele explica, de um modo protopós-moderno, que a alegoria está atenta à dialética entre expressão e significado porque ela é “uma forma de expressão, assim como a fala é expressão, e, na verdade, assim como também a escrita o é” (Benjamin, 1984, p. 184). A alegoria trabalha por entre as fendas, por entre as ruínas, enquanto os símbolos “orgânicos” sacrificam a distância entre o signo e o referente, resistindo ao pensamento crítico a fim de produzir mais admiração do que ironia.

Benjamin parece ter se impaciado com o que ele considerava a preguiça filosófica dos românticos. Com o símbolo eles haviam causado uma espécie de curto-circuito na apoteose do indivíduo belo, até sagrado. A apoteose barroca, pelo contrário, é “dialética” (Benjamin, 1984, p. 182), porque seu assunto não podia ficar apenas no individual, mas tinha de incluir uma dimensão político-religiosa, “aquela extensão mundana, histórica”, que é “de caráter dialético” (Benjamin, 1984, p. 188). Seu exemplo mais significativo da dialética alegórica é a relação entre a história humana e a natureza, que era certamente o exemplo de correspondências simbólicas preferido dos românticos. Benjamin, todavia, toma o cuidado de apontar uma diferença estratégica entre essas

duas figuras: no símbolo, a natureza é uma sugestão da eternidade e parece independente da cultura; na alegoria, ela é um registro da história e da decadência humanas (Benjamin, 1984, p. 189). Esse registro dialético é o que distingue a alegoria secular moderna, que tem início com a literatura barroca, da variedade medieval, em que a natureza é o contexto imutável para a história que ela própria contém (Benjamin, 1984, p. 193).

O curioso, entretanto, é que Benjamin nunca havia feito sua dialética valer tanto, e tão construtivamente. Ele se movimenta apenas para baixo e para trás, em uma infinita regressão em que “a história não assume a forma do processo de uma vida eterna, mas sim de uma decadência irresistível”, afinal, “as alegorias são, no reino dos pensamentos, o que as ruínas são no reino das coisas” (Benjamin, 1984, pp. 203-204). Benjamin, apesar do uso ambivalente que faz da alegoria, não buscava apenas o registro da auto-alienação, o resultado danoso de esforços totalizadores; mas também a moldura para “imagens vivas”, uma vez que os projetos históricos são lidos a partir das ruínas (Rosen, 2004, pp. 149-199). Irresistível, também, seria a tragicidade da vida resultante disso, para aqueles que têm a tendência de sofrer mais de dupla visão alegórica do que de ex/implosões simbólicas. Assim, antes de se sentir tomado por um pessimismo consolador, deve-se considerar a possibilidade de que isso depende do adeus ambivalente que Benjamin dá à alegoria teológica, quando ele afirma que o tempo humano e histórico é apenas uma oportunidade para um distanciamento da natureza, para a decadência. Para o renomado crítico “... a alegoria é a trajetória de um fracasso filosoficamente feliz, o acordar recorrente de um sonho, infundável, de presença absoluta” (Sommer, 2004, p. 64).

No concernente às ficções de fundação, e na tentativa de se constatar como esses livros alcançavam seu poder persuasivo, sem por isso levar em conta se eles tinham direito a isso, é válido até, deliberadamente, ler Walter Benjamin de maneira equivocada; a fim de se manter a possibilidade de termos que se constroem mutuamente sem se observar a estrutura de combinações malfeitas deixadas para trás e que se desintegram. Esses romances hipostasiam o desejo como verdade e transitam facilmente de um nível para o outro, não conseguindo manter o rigor que serviria para manter níveis de sentido distintos, ou então para mostrar como isso era impossível. Eles também não se preocupam ativamente com qualquer incomensurabilidade entre “verdade” e “justiça”, visto que eles próprios sabem que estão atuando e seduzindo; possibilitando uma visão pragmática e pós-filosófica, depois de ter abandonado o terreno estável da Natureza.

Acontece que os romancistas da construção nacional não se afligiram. A possibilidade de que a paixão hipostasiada pudesse ser compreendida como realidade empírica não consistia, absolutamente, um “perigo”, mas sim, uma oportunidade de se fundamentar uma cultura nacional legitimadora. Eles estavam transformando o amor em virtude. Para alguns, a paixão erótica seria, provavelmente, patológica; para eles, era uma cura para a patologia da esterilidade social (Sommer, 2004, p. 65).

Bem mais previsíveis, e compreensivelmente, menos desafiantes de se ler, esses romances constroem, conscientemente, uma dialética entre o amor e o estado, sem nunca parar, para se voltar (no sentido agostiniano de converter-se) e olhar para trás:

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 naquele instante ainda não se arrependeu de os ter abandonado (Alencar, 1965, p. 163).

Ao invés disso, colocam o desejo em espiral, ou em ziguezague, dentro de uma estrutura dupla que está sempre projetando a narrativa para o futuro, à medida que o erotismo e o patriotismo levam um ao outro a seguir adiante. Esses romances não ficam lamentando artificialidades, e sim, proclamam seu próprio trabalho como inovações revolucionárias. Não há nenhuma crise associada com a perda/castração que desencadeie a narração. Em lugar disso, a perda abre um espaço porque é o pai que foi castrado, não o herói do texto.

Assim, algumas alegorias nacionais podem ou não ter um nível pré-existente e eterno de referencialidade, mas, elas inventam a si mesmas, ao mesmo tempo que buscam produzir uma ilusão de estabilidade.

Ler uma estrutura dupla e correspondente entre o romance pessoal e os anseios políticos é perceber que *Eros* e *Polis* são os efeitos da performance um do outro; assim como o desejo sexual é o efeito de uma comoção compartilhada, analogia que, com certeza, teria escandalizado os autores dos romances nacionais americanos.

Nos romances nacionais, o interesse erótico deve sua intensidade às próprias proibições contra a união dos amantes a despeito de diferenças de raça ou religião.

E as conciliações, ou acordos, isto é, os “casamentos políticos”, são claramente urgentes, visto que os amantes desejam ardentemente o tipo de estado que os uniria.

No romance nacional, um nível representa o outro e também o alimenta, o que faz com que ambos sejam instáveis. Se, na história de amor, a paixão não for correspondida, como resultado se tem um excesso de energia, mas um excedente que pode, até mesmo, esperar vencer a interferência política entre os amantes. Simultaneamente, o excesso de abuso social, a falta de ética do obstáculo a ser quebrado, que às vezes é bastante poderoso, conferem, à história de amor, um sentido quase sublime de propósito transcendente. Ao passo que a história segue seu curso, o sentimento tende a aumentar intensamente, e, juntamente com ele, o clamor do compromisso, de modo que o ruído torna mais difícil ainda a capacidade de distinção entre fantasia erótica e política de um fim ideal (Sommer, 2004, p. 67).

Um fato engenhoso, na verdade, brilhante, a se detectar nessa novidade artística do século XIX é que cada investimento libidinal cobre a aposta feita pelo outro. A cada obstáculo encontrado e a ser superado pelos amantes aumenta o desejo mútuo de se tornar um casal, muito mais que a própria paixão voyeurista do novo povo que representam, mas sentida de modo bem mais aguçado.

Cada obstáculo também aumenta o seu – o do povo simbolizado – amor pela nação possível, em que esse caso de amor poderia se consumir.

Os dois níveis de desejo são, indiscutivelmente, distintos, o que permite observar sua estrutura alegórica; mas eles não estão distintos. O desejo consegue transitar entre o indivíduo (privado) e a família (pública), de tal modo que demonstra que os termos são próximos, de igual duração, e não apenas análogos. E o desejo vai-se entrelaçando, ou simplesmente, se duplicando nos níveis pessoal e político, porque os obstáculos que ele encontra ameaçam os dois níveis de felicidade buscada. Esses ruídos são, quase sempre, ou uma convenção social ou um impasse

político, isto é, eles são públicos e interpessoais, e não diferenças íntimas e particulares entre os amantes (Sommer, 2004, p. 67-68).

O fato de os amantes nunca se desentenderem deve ter algo a ver com o indício de caráter aristocrático desses romances; seus heróis e heroínas aparecem em cena já formados, imutáveis e facilmente distinguíveis dos demais personagens que os circundam e, de certa forma, apóiam:

- Iracema tudo sofre por seu guerreiro e senhor (Alencar, 1965, p. 133).

Os heróis românticos não se desenvolveram como se esperava que os heróis de romances o fizessem; ao invés disso, eles movimentavam a narrativa, e transitavam dentro dela, assim como um imã, que atrai seletivamente e para o centro todos os metais que estão soltos (Sommer, 2004, p. 68). Zilá Bernd (2003, p. 90) apresenta o seu conceito de herói para uma literatura que tem como finalidade a identidade nacional, afirmando que:

É através da confecção dessa figura de herói alto, que possui qualidades superiores às dos comuns dos mortais e que é capaz de sacrificar a própria vida em nome de seus ideais (...) Dito de outra forma, em torno da heroína, gravitam valores altamente positivos como a preocupação com a memória coletiva, o elogio do trabalho e da morte digna, o espírito de revolta e de luta contra a opressão, enquanto, em torno das elites, circulam valores negativos como a falsidade, a corrupção, a mentalidade colonizada, a alienação cultural e a morte indigna.

A figura do herói resume a tomada de consciência coletiva de que existem meios de lutar contra a opressão. A zona de tensão entre opressores e oprimidos se adensa, ficando nítido que os primeiros são capazes de atos individuais e competitivos que lhes garanta a situação de dominação, enquanto entre os últimos medra a consciência de que o caminho da liberdade passa necessariamente pela organização coletiva.

É possível dizer que os romances nacionais também são escritos para trás, partindo, como no discurso religioso ou mítico, de um dado sagrado e reconstruindo uma trajetória em sua direção. A narrativa começa pela resolução de um conflito, não importando se o mesmo tenha sido ou não realizado, e funciona como uma espécie de veículo para o amor e o país, que parecem,

depois desse fato, ter preexistido à escrita: “Uma história que me contaram...” (Alencar, 1965, p. 55).

Por alguma razão, seus heróis não são protagonistas auto-reflexivos, ingênuos e em desenvolvimento que os teóricos europeus esperavam encontrar no romance (Sommer, 2004, pp. 68-69). Pelo contrário, eles são infalivelmente nobres, por nascimento e talento. Os amantes primitivos, não-brancos, ou são príncipes nativos ou princesas vestais, respectivamente, como Peri, de **O Guarani**, e Iracema, do romance homônimo, ambos criações alencariana.

Falar sobre o caráter “aristocrático” dos heróis burgueses desses romances nacionais é o mesmo que observar neles uma falta narrativa particular em suas histórias. A falta que se menciona é o antagonismo pessoal ou os desacordos íntimos entre os amantes, inexistentes nos mesmos, e que constituem o material de que os romances sentimentais parecem ser feitos:

Iracema também foge dos olhos do espôso, porque já percebeu que êsses olhos tão amados se turbam com a vista dela, e, em vez de se encherem de sua beleza, como outrora, a despedem de si. Mas seus olhos dela não se cansam de acompanhar à parte e de longe o guerreiro senhor, que os fêz cativos (Alencar, 1965, p. 166).

Os únicos problemas que aparecem são externos ao casal. Mas, o fato de eles poderem pôr em risco o romance alimenta, em seus leitores, o desejo de vê-lo florescer. Assim, não é somente o desejo que aqui se duplica nos níveis público e privado; mas é também o obstáculo público que detém e incita os projetos eróticos e nacionais. Logo que o casal confronta o obstáculo, o desejo é reforçado: “O cristão amou a filha do sertão como nos primeiros dias, quando parece que o tempo nunca poderá estancar o coração” (Alencar, 1965, p. 165), juntamente com a necessidade de superar a barreira e de consolidar a Nação.

Ziguezagueando, essa promessa de consolidação nacional constitui um outro nível de desejo e ressalta o fundamento erótico, que é também uma expressão microcós mica do sentimento nacional. Descreve, então, um tipo de alegoria que funciona, primariamente, por meio da associação metonímica entre família e Estado, em vez do paralelismo de analogia metafórica, que é o que parece ser mais comum na alegoria. Sommer (2004, p. 395), após efetivo estudo, conclui que:

... a alegoria funciona de dois modos possíveis: perpendicularmente, sendo que neste caso ela é ordenada pela metáfora (como a grande cadeia da existência e outros modelos visuais, poucos narrativos), e horizontalmente, ordenada pela metonímia que produz a narrativa.

Ela continua dizendo que:

Jakobson, entretanto, vê a metáfora como central nos dois casos: “É sempre a estrutura da metáfora que se projeta sobre a seqüência da metonímia, e não o contrário; é por isso que a alegoria sempre é um modo hierarquizante, que indica uma ordem atemporal, não importando quão subversivos possam ser seus conteúdos (...) um *tropo inerentemente político e, portanto, religioso*, não porque elogia com tato, mas porque, ao submeter-se à estrutura, insinua o poder da estrutura, emitindo o que poderíamos chamar de efeito estrutural (Sommer, 2004, p. 395).

Mas esse argumento não parece ser um tanto tautológico? Afinal, por que o nível político seria, necessariamente, sagrado? Também não se trata aqui de se tentar traduzir um discurso, meramente, em outro; ou seja, sem qualquer caráter reflexivo, por exemplo, associar o “Bom Pastor” da alegoria cristã padrão como o próprio *Deus*.

Nessas narrativas, verdadeiras epopéias sentimentais, um significado não direciona, simplesmente, para um outro registro, inatingivelmente sublime; pois um significado depende do outro. Pois o caso de amor romântico precisa da nação, e as frustrações eróticas servem como desafios a serem vencidos na busca pelo desenvolvimento nacional. O amor correspondido já é o momento de fundação nesses romances dialéticos.

Para se projetarem satisfatoriamente nesse caráter consolidador, as alegorias precisarão apelar, de modo retórico, a algum princípio antecipadamente legitimador. Esse princípio, sem qualquer dúvida, é a Natureza; que foi redefinida convenientemente desde os dias da Independência política como interativa, e não hierárquica, constituindo-se numa justificativa para projetos modernos e antiautoritários.

O desejo erótico passa a ser, então, uma base natural e, portanto, eterna, para “casamentos” felizes e produtivos e, conseqüentemente, para o surgimento das “famílias nacionais”, o que acontecia graças às redefinições pelas quais a Natureza passou. Ela não era mais o reino clássico da lei previsível, e sim o reino do fluxo, em que a energia poderia encontrar barreiras e transformar a frustração em excesso; ela era um mundo que tanto produzia anjos como monstros, e não mecanismos precisos.

Mas, essas redefinições vão gerar tensões alegóricas: em primeiro lugar, “... os escritores, vindos da elite, estavam longe de querer abrir mão de seu privilégio hierárquico em prol de projetos conciliatórios” (Sommer, 2004, p. 70); além disso, “personagens proeminentes às vezes excediam o sentido que lhes foi idealmente conferido, ou de alguma forma deixavam de incorporá-lo” (Sommer, 2004, p. 70).

Acima de qualquer fracasso alegórico, o que vale é a certeza de que esses romances de dupla face contribuíram na solidificação de uma nova nação, isto é, serviram para dar uma expressão cognitiva e uma ancoragem emocional às formações políticas e sociais que eles articulam. Esses *romances históricos* tornaram-se *romances nacionais* em seus respectivos países; isso se deve não tanto à sua popularidade de mercado, apesar de muitos desses romances terem se tornado populares de imediato:

Para publicar *Iracema* em 1869 fui obrigado a editá-lo por minha conta; e não andei mal inspirado, pois antes de dois anos a edição extinguiu-se.

De todos os meus trabalhos deste gênero, nenhum havia merecido as honras que a simpatia e a confraternidade literária se esmeram em prestar-lhe. Além de agasalhado por todos os jornais, inspirou a Machado de Assis uma de suas mais elegantes revistas bibliográficas.

Até com surpresa minha, atravessou o oceano e granjeou a atenção de um crítico ilustrado e primoroso escritor português, o Sr. Pinheiro Chagas, que dedicou-lhe um de seus ensaios críticos (Alencar, 1998, pp. 72-73).

Mas também ao fato de os mesmos, como já fora dito, terem se tornado leitura obrigatória nas escolas por volta das primeiras décadas do século XX. Como afirma Sommer (2004, p. 71, grifos meus), “Esses Estados, em outras palavras, aceitaram tacitamente adotar obras do século XIX, **de qualidade duvidosa**, como ficções fundadoras que preparavam o desejo por um

governo autorizado, usando como matéria-prima o amor erótico”. No caso específico do Brasil, a expressão utilizada por Sommer “ ... de qualidade duvidosa...” (2004, p. 71) é passível de qualquer intervenção, considerando a maestria de seu maior expoente da literatura fundacional do século XIX, José de Alencar.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O movimento romântico teve seu apogeu e seu declínio, no entanto suas características permaneceram no decorrer dos séculos, após livrar-se das amarras dos modelos antigos.

Com a mente aberta, o homem seguiu adiante; sentiu-se livre para pensar e para criar seu próprio mundo. Embora preso à máquina, seu espírito romântico protesta e contesta.

O Romantismo, como movimento artístico, coincide com o estado de alma ou temperamento romântico, que é uma constante universal caracterizada pelo relativismo, pela busca da satisfação na Natureza, no regional, no pitoresco, e tem na imaginação o meio para fugir do mundo, com o qual o eu do artista entra em conflito. Apóia-se na fé, na liberdade, na emoção; idealiza-se a realidade.

No Brasil, o movimento teve íntima relação com o processo de sua independência. A luta pela libertação política de Portugal criou nos intelectuais o consenso de que a literatura deveria ser um dos instrumentos para ajudar a construir e a formar a jovem nação brasileira. Os escritores da época sentiam-se no dever patriótico de exaltar a terra, falar sobre a mesma, tentar “conscientizar” os leitores da realidade em que viviam.

José de Alencar, como nenhum outro escritor romântico brasileiro, tinha consciência desse papel da literatura e do relevo da função social do escritor. Ele pretendia, de maneira consciente, através de toda a sua produção artística, traçar um retrato do Brasil, no tempo (com seus romances históricos e indianistas) e no espaço (com seus romances regionalistas e urbanos).

O amor e o patriotismo em **Iracema** – obra que se propõe ao título de “romance nacional” do Brasil – despertam, como dois lados de uma mesma moeda, um ímpeto simultâneo de pertença e posse, uma vez que a construção da identidade nacional transforma um desejo puramente erótico em um desejo nacional.

Os romances, ditos românticos, “nacionais” do século XIX marcaram época para uma geração de leitores, pois caminharam de “mãos dadas” com a história patriótica do povo que os consumiam. O termo “romance” empregado aqui perpassa a identificação do gênero empregado

pela Teoria Literária e que fora bastante usual no século em questão, refere-se também ao uso contemporâneo que se faz do vocábulo como uma história de amor; o que certamente é muito mais alegórico: são histórias de amantes perseguidos pelo infortúnio, metaforizando determinadas regiões, etnias, interesses econômicos e outros, cuja paixão, realizada por meio da “união conjugal e sexual”, chega até um público sentimental que se deseja atingir, na esperança de conquistar suas mentes juntamente com seus corações.

Utilizando-se da temática amorosa, esses romances acenderam a chama do desejo pela felicidade “doméstica” que invadia os sonhos de prosperidade nacional. Assim, os “projetos de construção da nação” conferiram um propósito público às paixões privadas, pois uniram, não como um gênero a ser suporte um do outro, o *romance* e a *história*, ligados que estavam por autores que, como José de Alencar, preparavam projetos nacionais através da prosa de ficção.

Nesse sentido, fica perceptível que tanto para o escritor quanto para o cidadão, que na verdade são a mesma pessoa, é difícil haver uma distinção epistemologicamente clara entre ciência e arte, fato e narrativa, projetos reais e projetos ideais, visto que “... foram encorajados tanto pela necessidade de preencher uma história que ajudaria a dar legitimidade à nação emergente quanto pela oportunidade de direcionar aquela história para um futuro ideal” (Sommer, 2004, p. 22), e, através de seus narradores, projetaram um “futuro ideal”, ou seja, aquele que ocuparia as lacunas da não-ciência da história, o que realizariam em livros que se tornariam “romances clássicos” em seus respectivos países.

E é exatamente esse o intento que Alencar enseja poetizar por meio de seus romances indigenistas, especialmente em **Iracema**, uma “lenda fabulosa” que, sem a presunção da veracidade científica fica, narrativamente, mais à vontade para construir a história a partir das paixões privadas, principalmente quando a história de um país não existe, exceto em documentos incompletos e dispersos, em tradições vagas que devem ser reunidas e avaliadas, o que faz com que o método narrativo se faça obrigatório.

Observa-se, então, a necessidade da narrativa não somente enquanto um meio a se preencher os vazios de um saber histórico, mas como uma preocupação que tem aquele que busca ocupar esses espaços em branco com a origem de sua expressão local e de sua independência: “Essa

onda é a inspiração da pátria que volve a ela, agora e sempre, como volve de contínuo o olhar do infante para o materno semblante que lhe sorri” (Alencar, 1965. p. 46).

Tudo isso leva a instigantes questionamentos. Seria possível haver uma consciência nacional sem uma literatura nacional? Como inserir artistas locais em um cenário dominado por criações estrangeiras que nada dizem, que nada mostram do caráter identitário de um povo? Como viver, nessa “nova terra americana”, uma antiga e já obsoleta vida européia?

Claro que não se pode atribuir à literatura a capacidade de intervir na história, nem mesmo de ajudar a construí-la. Essa suposição errônea cai por terra se se levar em consideração o fato de o texto artístico apenas espreitar por meio de inscrições as tensões que verdadeiramente existem dentro de um processo histórico. E o papel da literatura está em justamente “negar” essas tensões, se quiser se manter viva e conseguir com que seja, ficcionalmente, apreciada. Não se pode confundir texto literário com texto histórico, mesmo que estejam intimamente inseridos um no outro; não se pode relegar a arte apenas ao mero plano de ser uma invenção compensatória com a finalidade de preencher um mundo cheio de lacunas. Ela é muito mais que isso, mesmo enquanto um “romance de fundação”.

Os romances locais não serviam somente para distrair os leitores, compensando-lhes uma história nacional maculada, mas, sim, solucionavam, narrativamente, incessantes conflitos; eles eram assim um gênero conciliatório pós-épico, pois fortaleciam os sobreviventes à medida que reconheciam como aliados os antigos inimigos: “ – Venho de bem longe, filha das florestas. **Venho das terras que teus irmãos já possuíram, e hoje têm os meus**” (Alencar, 1965, p. 59, grifos meus).

O romance resolvia o dilema da diferença por meio de “ ... uma resolução imaginária de uma contradição real” (Sommer, 2004, p. 383); mais especificamente os da América do Sul, que tomam como ponto de partida a sua consolidação como o seu verdadeiro “nascimento”. É justificável o fato de somente os escritores da segunda metade do século XIX, o romance **Iracema**, por exemplo, data de 1865, estarem preparados para se inserirem nesse “projeto pacificador”, uma vez que estavam treinados para desejar as alianças mais apaixonadas da Natureza – representativa que era de um grande alívio diante das restrições que se apresentassem – nos romances que liam

com ardor: “Êste livro é, pois, um ensaio ou antes mostra. Verá realizadas nêle minhas idéias a respeito da literatura nacional; e achará aí poesia inteiramente brasileira, haurida na línguas dos selvagens” (Alencar, 1965, p. 194).

Focalizando o “erotismo” da política da “boa vizinhança”, tenta-se mostrar os ideais nacionais de um romance intrinsecamente baseado num amor heterossexual “natural”, como pode se visualizar em **Iracema**, e nos “casamentos” que possibilitavam a consolidação aparentemente não violenta na constituição da paz estabelecida. A paixão romântica possibilitava a inserção dos projetos hegemônicos no sentido de se conquistar o *Outro* através do interesse mútuo, do “amor” ao invés da “coerção”, numa relação amorosa que pressupõe um certo equilíbrio, e na qual os pares nela envolvidos terão que fazer alguns sacrifícios de natureza corporativa.

Essas nuances amorosas da “conquista”, porém, tinham que ser sutilmente esclarecidas; afinal, era a sociedade civil legitimamente organizada que deveria ser cortejada e “domesticada” nesse projeto pacificador. A retórica do amor, e, na sua versão mais específica, a da “sexualidade autorizada, apresentava-se notavelmente consistente e mesmo esperada nesses romances que costumavam ser classificados como “históricos” ou “indigenistas”, “românticos” ou “realistas”.

Os “casamentos” socialmente convenientes dos chamados “romances domésticos”, seguindo situações hierárquicas pré-estabelecidas, serviam como um estímulo para frutificar e multiplicar. No casamento satisfatório, o amor social produtivo e possível finda o desejo que o incitou, pois a felicidade permitida tem que ser condizente com o projeto de consolidação nacional que o originou.

Os romances, então, que ousavam possibilitar a junção dos sonhos românticos com os utilitários eram escritos para serem lidos por leitores privilegiados, aqueles a quem era permitida uma educação institucionalizada, uma vez que a grande massa da população ainda não havia vivificado a realização desse sonho, e provavelmente lisonjeados, por se vislumbrarem personificados, através dos personagens das narrativas lidas e visualizados na “cor local”. Como exemplo disso, basta verificar o modo como o projeto nacionalista alencariano fora descortinado em seus romances ditos “urbanos”.

Tomando por base os pressupostos aristotélicos de mimese e verossimilhança (1997), os leitores, ao se identificarem com os heróis e as heroínas ficcionais, seriam “motivados”, ou pelo menos “tocados”, a realizar casamentos que fossem, sobremaneira, convenientes à visualização de um “diálogo” construtor entre todos os setores de uma nação. Supunha-se até mesmo, como um ideal fantasioso, que o amor e o casamento coincidissem. Acontece que era a América exótica e desconhecida o espaço ideal, o espaço imaginário da Europa para a implantação de seu projeto burguês de coordenar o sentido e a sensibilidade, a produtividade e a paixão. Mas como realizar tal intento dentro de um espaço no qual as paixões incendiam, como controlar assim toda uma natureza humana, disciplinando mesmo a sua paixão erótica, que punha em risco toda uma ordem pré-estabelecida, a não ser por meio de uma leitura que viesse interligar leitores heterodoxos (Sommer, 2004, p. 29).

Era essa a “utopia realizável”, ou seja, um lugar em que suas leis razoáveis, benquistas ou não, canibalizadas por leitores que seriam posteriores escritores americanos, poderiam fazer o máximo de bem ao maior número de pessoas. Era essa América que aspirava a uma modernidade, e ninguém melhor que pudesse “transplantar” esse sonho do que os europeus, metáfora do espaço ideal para se desejar o “apagamento” de um velho mundo corrupto e cínico em prol da construção de uma sociedade pura, na qual o romance doméstico e o ético-político pudessem se unir (Sommer, 2004).

Após a conquista da independência política, luta maior de toda uma classe socialmente consciente, é público e notório que os sonhos a serem almeçados, os desejos a serem presentificados, passaram a ser internos. A América precisava agora de outros tipos de civilizadores, e não apenas de guerreiros; ou seja, em termos literários, a prosa de ficção doméstica deveria substituir, definitivamente, o grandiloquente poema épico em verso. A Terra virginal, desértica, precisava urgentemente desaparecer, ser preenchida.

O Brasil, que buscava a sua “cor local”, vê em **Iracema** a união perfeita e eugênica entre o homem branco cavalheiresco e uma bela mulher, eminentemente equipada para a perpetuação de uma espécie, em favor do “aprimoramento” do sangue local e “ineficiente” da sua origem primitiva. Uma heroína romântica altamente capacitada e de princípios, que é capaz de conspirar para escapar à opressão e salvar seu herói refinado.

Correspondendo ao intuito da junção dos assuntos do coração com os do Estado, os romancistas passaram a transformar *coragem em sentimento, epopéia em romance, herói em marido*. Dessa forma, “... o problema da legitimação do homem branco no Novo Mundo, após a *expulsão* dos conquistadores ilegítimos...” (Sommer, 2004, p. 31, grifo meu) foi resolvido.

Os nativos, que não possuíam uma genealogia dominante que os enraizassem a Terra, almejavam, ao menos, estabelecer os direitos conjugais e de paternidade, por meio de uma alegação geradora e não apenas genealógica. Eles tinham que conquistar o coração e o corpo da América – *metáfora de Iracema* – de tal modo que o “pai” – *metáfora do guerreiro branco* – pudesse fundá-la, e se reproduzir enquanto um novo homem – *metáfora de Moacir* –, um homem culto. A legitimidade dessa paternidade tinha que ser através de um amor mútuo: mesmo que os pais ditassem as regras, as mães deviam mostrar reciprocidade.

Os amores masculinos e femininos, igualmente dignos de admiração, e, graças a essa legitimidade, supostamente em equilíbrio nos romances, ameaçam afetar, o que não o fazem por causa da maestria de seus autores, a lógica de cima para baixo dos projetos hegemônicos que representam, por meio de suas páginas “sugestivamente” democráticas, antes de as mulheres, obediência, se submeterem aos seus homens.

Apesar de as jovens leitoras, que depois de alfabetizadas incluem, nos seus novos hábitos, a leitura de romances, que mais que uma forma de lazer passa a ser, para elas, uma possibilidade de identificação com as heroínas livrescas, a compensação de uma vida de dependência: primeiro, do pai; depois, do marido (Machado, 2001), gostarem desse tipo de leitura sentimental e estarem sendo presumidamente treinadas – característica pedagógica do romance do século XIX – de acordo com os ditames limitadores da maternidade republicana, em meados do século, os livros complicam a noção que se pode estabelecer do ideal feminino, ou seja, a suposição de que as paixões domésticas seriam banais para a imaginação patriótica.

Quando, por exemplo, Iracema finalmente sucumbe à paixão por Martim, a luta pelo reconhecimento entre eles termina, e o entusiasmo que ele sentia por ela se esvaece: “O cristão cingiu o talhe da formosa índia e a estreitou ao peito. Seu lábio pousou no lábio da esposa um beijo, mas áspero e morno” (Alencar, 1965, p. 169), da mesma maneira que ela tentara se mostrar

indiferente à sua sedução amorosa: “ – Para elas a filha de Araquém não devia ter conduzido o hóspede à cabana do Pajé” (Alencar, 1965, p. 64). A esse modelo Sommer (2004, p. 33) chama de “... desejo triangulado...”, isto é, o desejo atribuído a um rival idealizado, mais bem-sucedido e, portanto, logo eliminado, uma vez que a heroína prefere o herói.

Alencar é grandiloquente ao tentar simplificar esse triângulo, ao tentar demonstrar que as tensões inevitáveis que circundam e impulsionam a história são exteriores ao casal. A triangulação – metaforizada pela naturalidade e inevitabilidade do desejo transgressor dos amantes – é estranhamente muito mais fecunda do que frustrante, uma vez que eles têm que imaginar o seu relacionamento ideal através de um espaço alternativo – que não é nem a taba dos tabajaras, e muito menos a dos pitiguaras, e sim, um lugar simbolicamente neutro que venha justificar a formação desse Novo Mundo – um ideal projetado como uma imagem que se assemelha a um “retrato de casamento”, a união deles enquanto o princípio mediador que impele a narrativa como se fosse uma promessa: “ –Êstes campos são alegres e ainda mais serão quando Iracema nêles habitar. Que diz teu coração?” (Alencar, 1965, p. 140).

O simples jogo da erotização – simplificando, do prazer pelo prazer, do sexo pelo sexo – era, certamente, pouco caracterizador da América em seus anos de formação. O propósito nacionalista americano não era o de provocar, mas, sim, o de engendrar, literalmente, novas nações; então, era a hora de fazer um filho.

Mantendo uma relação de interdependência entre os amantes, os romances americanos não podiam cair na armadilha estéril do narcisismo (Sommer, 2004, p. 34) própria da ficção européia; muito pelo contrário. Os pais da nova nação não podiam se dar ao luxo de, simplesmente, se mostrarem superior às mães, visto que eram delas a tarefa maior de perpetuação e formação de uma nova raça: “ ... a felicidade nasceu para êle na terra das palmeiras, onde rescende a baunilha, e foi gerada no sangue de tua raça, que tem no rosto a côr do sol” (Alencar, 1965, p. 151). O erotismo serve aqui para emendar as fissuras referenciais deixadas pelos romances inspiradores europeus, com o desejo visível de projetar histórias ideais para trás (como uma base legitimadora) e para frente (como um objetivo nacional), ou com a euforia dos recentes sucessos, frente aos atrasos que os construtores da nação tiveram que enfrentar meio às ruínas da Colônia e às guerras exaustivas (Sommer, 2004, p. 34).

Os “sucessos” estão, por vezes, muito mais do que metaforicamente ligados ao projeto de coordenar o amor e o casamento ideais nos romances de fundação. A metáfora do casamento é, sutilmente, a metonímia da consolidação nacional, ou mesmo decorre desta, se se observar que esses “casamentos” superavam diferenças étnicas, regionais, econômicas ou sociais, durante os anos da consolidação nacional – “O guerreiro branco não quer mais outra pátria senão a pátria de seu filho e de seu coração” (Alencar, 1965, p. 151).

Em **Iracema** – o casamento literalmente figurado –, o amor incondicional da heroína indígena pelo guerreiro branco se propõe a ser, mesmo enquanto uma lenda, uma representação ficcional da exatidão histórica, pois, por exemplo, coincide com as inúmeras relações conjugais existentes entre os colonos portugueses e suas esposas indígenas no processo de consolidação da pátria brasileira; claro que o narrador alencariano pecou pelo excesso ao descrever a preocupação de Martim para com Iracema, o que certamente não acontecia nesses relacionamentos – “Cada passo mais que afastasse dos campos nativos a filha dos tabajaras, agora que ela não tinha o ninho de seu coração para abrigar-se, era uma porção da vida que lhe roubava” (Alencar, 1965, p. 166).

A família legitimada e legitimadora do século XIX poderia ser vista como uma força estabilizadora, uma “causa” de segurança nacional, um possível “efeito” de nação; a alegorização recíproca a partir da dependência mútua entre a família e o Estado americano. Entretanto, as tensões que são resultantes dessas relações familiares, representativas das (des)lealdades públicas e privadas surgiram.

Mas, e as famílias “naturais”? O que fazer com essa variante tão louvada nos romances fundacionais americanos, como no caso específico de **Iracema**? Acontece que essa variante oferecia programas sociais pouco ortodoxos, tão radicalmente distintos que, ao se afirmar que esses romances expressavam reconciliações românticas, apenas se “desenha” sua silhueta geral; pois o “casamento” surgido a partir dessa relação não corresponde a uma união oficializada, e conseqüentemente, a família gerada desse relacionamento não corresponderia ao conceito de pátria legalizada. Talvez por isso Iracema morra ao final, talvez por isso seu filho “natural” tenha que migrar para um espaço consolidado, talvez por isso, e quem sabe, sua criação não tenha sido responsabilidade de seu pai, entregando-o aos cuidados de uma família institucionalizada. As ficções nacionais americanas, na verdade, não correspondem a nenhum denominador comum, pelo

fato de serem bastante distintas, visto que advogam a favor de projetos que, diversificadamente, vão do racismo ao abolicionismo, da nostalgia à modernização, do livre comércio ao protecionismo, principalmente se lidas, individualmente (Sommer, 2004, p. 36).

José de Alencar escreveu seus índios “aparentemente” submissos. Com **O Guarani** ele apresentou o possível idílio do Brasil, uma vez que índios e europeus aprendem a amar uns aos outros; já **Iracema** é bem mais pessimista, pois a heroína indígena faz grandes sacrifícios por seu amante português. Nesses romances brasileiros é possível se verificar “... os flertes...” (Sommer, 2004, p. 38), enquanto uma aliança legitimadora nacional.

A tensão entre os gêneros é também perceptível e persistente em Alencar. N’**O Guarani**, a luxúria brutal, caracterizada pelo machismo ao invés da masculinidade, pela volúpia ao invés do amor, faz do vilão Loredano um personagem sem qualquer patriotismo; enquanto que o índio Peri é um verdadeiro “gentleman”, um fidalgo apaixonado, portador de todos os caracteres de um cavalheiro europeu somados a um cavaleiro medieval: “Loredano desejava; Álvaro amava; Peri adorava” (Alencar, 1965, p. 183). Em **Iracema**, uma personagem feminina sensual e hábil torna-se degenerativa por definição, enquanto uma questão de defesa nacional: “– Ele chupou tua alma” (Alencar, 1965, p. 178).

Em Alencar, a distância entre masculinidade e machismo é muito sutil, e essa imprecisão sugere, ao menos, uma armadilha no romance. Em meados do século XIX os romances nacionalistas valorizavam a virilidade como um atributo claramente masculino, ao passo que procurava distinguir entre homens bons: “– Os guerreiros de meu sangue, chefe, jamais recusaram combate. Se aquele que tu vês não foi o primeiro a provocá-lo, é porque seus pais lhe ensinaram a não derramar sangue na terra hospedeira” (Alencar, 1965, p. 91) e maus: “– Nunca Iracema daria seu seio, que o espírito de Tupã habita só, ao guerreiro mais vil dos guerreiros tabajaras! Torpe é o morcêgo porque foge da luz e bebe o sangue da vítima adormecida!” (Alencar, 1965, p. 78). Essa dualidade parecia fazer com que a erotização perdesse o caráter flexível que possibilitou as “parcerias” por meio dela.

Contudo, a cultura patriarcal precisava ser, constantemente, preparada nas narrativas de fundação. Nesse ponto, os guerreiros são chamados de volta a casa para se tornarem pais; a viril

independência permitiria a domesticidade negociada para assegurar a paz. Os homens, porém, não puderam permanecer em casa por muito tempo – “O cristão amou a filha do sertão como nos primeiros dias, quando parece que o tempo nunca poderá estancar o coração. Mas breves sóis bastaram para murchar aquelas flôres de uma alma exilada da pátria” (Alencar, 1965, p. 165), pois tinham sempre um guerreiro a combater: “ – É a ânsia de combater o tupinambá que volve o passo do guerreiro para as bordas do mar, respondeu o cristão” (Alencar, 1965, p. 168), uma casa a defender: “ – A voz do guerreiro branco chama seus irmãos para defender a cabana de Iracema e a terra de seu filho, quando o inimigo vier” (Alencar, 1965, p. 168).

Os romances nacionais alencarianos possuem em comum um tipo específico de unidade. Lidos conjuntamente, eles revelam pontos de contato extraordinários, tanto em termos de enredo quanto de linguagem, produzindo uma espécie de palimpsesto que não pode provir das diferenças históricas ou políticas que eles discutem (Proença in Alencar, 1965). A coerência deriva do projeto comum de construir reconciliações representadas nas obras pelos amantes, destinados que são a desejar um ao outro. Isso produz uma forma narrativa surpreendentemente consistente que parece ser adequada a uma série de posições políticas de seu autor, que são guiadas pela lógica do amor. Independentemente de os enredos terem ou não um final feliz, os romances são, invariavelmente, sobre o desejo de jovens heróis castos e de heroínas igualmente jovens e castas – alegoria da esperança da nação de realizar uniões produtivas (Sommer, 2004, pp. 40-41).

A família burguesa americana no século XIX é, no dizer Sommer (2004, pp. 387-388), o cerne da ética estável e transcendente. Foi ela quem inspirou a “ ... masculinidade estridente e até mesmo o celibato de seus heróis”. Na América, a domesticação, ou “aburguesamento” do romance presume que o herói é um amante que se torna marido: “ – Iracema te acompanhará, guerreiro branco, por que ela já é tua esposa” (Alencar, 1965, p. 121), ou pelo menos, assim deveria tornar-se. Ao levar seus heróis para casa, ou observar a autodestruição dos mesmos, subentende-se ser o romance americano uma busca erótica pelo amor estável ou uma busca pela liberdade que parece abdicar de uma estabilidade inicial. Martim, para finalmente cumprir o seu destino enquanto fundador de uma nova dinastia, perde-se, primeiramente, pela mata, vindo dar nos campos dos tabajaras, onde lá encontra o amor e a desventura, lá perde o seu equilíbrio e trava, constantemente, uma luta consigo mesmo, em nome de sua ética e dos valores morais e familiares mais enraizados que traz dentro de si.

Os romances históricos, ou as histórias do período de construção nacional, e os indigenistas de José de Alencar, que por sua grandiosidade se vislumbavam, sem que isso fosse sequer cogitado, numa situação pré-moderna, apesar de tratarem de temáticas referentes a um passado um tanto remoto, mas necessário para uma compreensão ampliada de um futuro próximo, quer seguindo a linha ficcional ou mesmo o caráter real da fundação, tinham que ser, pelo projeto fundacional que representavam, muito mais projetivas do que retrospectivas, e, conseqüentemente, muito mais eróticas do que baseadas em fatos.

Casar, literalmente, o destino nacional com a paixão pessoal; eis o maior legado de Alencar, o tom particularmente americano, deixado como fonte de inspiração para seus leitores. Por um lado, a escassez de dados básicos e consistentes pouco parecia determinar o discurso histórico da metade do século XIX: “O assunto para a experiência, de antemão estava achado. Quando em 1848 revi nossa terra natal, tive a idéia de aproveitar suas lendas e tradições em alguma obra literária” (Alencar, 1965, p. 193). Por outro lado, faltava aquele “enchimento” narrativo necessário para resolver a questão do como o imaginário do passado seria capaz de projetar uma história ideal através do gênero literário mais básico e mais satisfatório – o romance: “Faltava-lhe o perfume que derrama sôbre as paixões do homem a alma da mulher” (Alencar, 1965, p. 194).

Dessa forma, a polêmica civilizatória era o resultado do desejo e da motivação incansável de se fazer um projeto literário e político. E, através do pacto da ficcionalidade, quando, por meio da leitura, se sofre e se sonha com o impulso dos amantes em direção ao “casamento” conciliatório, à família e à prosperidade, e depois se sente ou arrasado ou arrebatado ao final do romance, de alguma maneira, esse leitor já se tornou partidário.

E são essas “belas mentiras”, aquelas nas quais se projetam o imaginário nos espaços vazios através dos quais o escritor pode, com sua maestria, e às suas ordens, delinear toda uma densidade histórica sobre um mapa repleto de projetos mutilados, as estratégias possíveis e necessárias para se conter todos os conflitos, pois sintetizam o projeto burguês geral e promotor da hegemonia de uma cultura em formação; de uma cultura que, apesar de abafada, era aconchegante, porque unia as esferas públicas e privadas de tal modo que criava um lugar para todos, contanto que cada um soubesse, efetivamente, qual era o seu verdadeiro lugar. Alencar desenhou seu projeto hegemônico posicionando cada povo em seu correspondente lugar e, mesmo quando possibilitou

deslocamentos, o fez consciente de sua posição social em favor da construção da pátria americana. Assim, não foi realizado aleatoriamente o traçado do mapa brasileiro, de Norte a Sul, na ficção alencariana, ressaltando cada povo e seus devidos costumes, mas sim, obedecendo a um projeto nacionalista bem maior e gerador de todas essas múltiplas possibilidades.

Os escritores dos romances sentimentais dito nacionalistas, ou seja, aqueles que criavam segundo um impulso legitimador, diferenciavam de seus contemporâneos não por possuírem certas credenciais políticas superiores às deles, mas por serem dotados de critérios mais clássicos do que eles. Isto é, os chamados “historiadores literários” escolheram uma espécie de pré-história aparentemente, ou mesmo visualmente, por meio de sua escritura, superior a fim de consolidar a feição conservadora-progressista que serviria para estabilizar os novos Estados, porém, talvez tenham omitido os registros mais úteis dessa consolidação paradoxal – os romances que celebravam ou prediziam uma identificação entre a Nação e seu Estado correspondente – que geralmente excluía das primeiras histórias literárias as literaturas indígenas, ou a literatura oral, ou mesmo muitas crônicas e várias formas híbridas (Sommer, 2004, p. 389).

Sommer (2004, p. 389) também afirma que a maior parte dos “historiadores literários” tinha um rigoroso treinamento religioso, sendo que alguns haviam estudado em seminários. Eles se inspiravam em critérios estéticos de Aristóteles, Boileau e Luzán, e trabalhavam ou na política partidária ou eram advogados, professores universitários e reitores; muitos eram também senadores, deputados, ministros e diplomatas. Muitas vezes o projeto legitimador que defendiam era mais um anseio do que um registro, pois países novos, tão resistentes a seu passado colonial, tinham pouca literatura para registrar, com a exceção do Brasil, mesmo respeitadas as inegáveis semelhanças.

Certamente que, e mesmo no Brasil, a valorização merecida aos romances nacionais do século XIX só veio a acontecer gerações mais tarde, quando as repetidas oposições internas desvincularam a imagem de uma Nação ideal do Estado existente, como se arranca uma máscara do rosto de alguém, depois que se entende o nacionalismo como um movimento político sedutor, no qual o desejo privado deveria coincidir com o desejo público, para só assim reinscrever em cada cidadão futuro, isto é, os leitores de cada um deles, o desejo de fundação, natural e irresistível, do/para Estado que se tem e que se sonha.

Os romances de Alencar, apesar da divisão que sofreram, têm em comum o desejo de fuga da realidade presente para outros tempos e lugares mais felizes. Seus romances ditos urbanos se prestam menos a essa fuga do real, lidando com uma realidade mais próxima dos leitores; entretanto, mesmo aí, a capacidade criadora de Alencar idealizou a realidade, embora em menor grau, porém, revelando outra característica romântica: um profundo individualismo.

As personagens de seus romances, em sua grande maioria, têm um porte heróico. São inteiriças, sem vacilações ou hesitações, com todas as características dos heróis, encarnando todas as virtudes físicas e morais; o mal não as atinge, nem mesmo em pensamento. Atualmente, seriam super-heróis. As outras personagens, opostas a esses modelos de perfeição, também são inteiriças, porém, são heróis às avessas; estão presas ao mal e só nele se comprazem. São supervilões.

Não é só a força e a valentia que caracterizam os heróis alencarianos. Eles amam, apaixonam-se verdadeiramente. O amor em que se envolvem é extremo: primeiro, único, fiel e dedicado.

O público consumidor de seus romances acostumou-se a enredos cheios de suspense, surpresa e, final feliz. Essa receita o autor aplica à maioria dos seus romances, com raríssimas exceções, como por exemplo em **Iracema** e **Lucíola**, cujas personagens protagonistas morrem no final. Mesmo assim essa morte tem razão de ser, pois somente através dela tornar-se-ia possível a purgação e a redenção de todas as culpas e, dessa forma, a purificação dessas almas.

Outro elemento fundamental de sua obra romanesca é a paisagem, que fala de perto a um público que ainda vivia sob os ecos da independência. Focalizando a paisagem brasileira como um elemento clássico da nação representada, sua produção artística fará ressaltar o patriotismo romântico, através de uma representação bela e grandiosa, simbolizando um país que também se queria, e se quer, belo e grandioso. Quiçá, o vocabulário de que se utiliza o romancista é, por isso mesmo, vastíssimo, por procurar cobrir todos os elementos que compõem essa paisagem, desdobrando imagens para captar todos os efeitos percebidos por meio de tanta beleza e grandiosidade. No limite, essa linguagem atinge o nível poético em **Iracema**, romance-poema, verdadeira obra-prima de sua literatura.

Nesse trabalho com a linguagem, sobressai o caráter eminentemente visual e plástico de seu estilo, a sua capacidade de descrever com extrema facilidade os quadros mais diversos: desde as florestas virgens e imensas, até os quartos das moças ricas e casadoiras do Rio de Janeiro; cobrindo desde a paisagem do sertão de Quixeramobim, no Ceará, até os pampas do Rio Grande do Sul.

Mas o nacionalismo de sua obra não se restringiu a seu esforço de retratar, em várias obras, diferentes realidades e paisagens brasileiras. Ele lutou também para aproximar a linguagem literária da linguagem falada, afastando seus textos dos padrões portugueses. Sendo por isso criticado, ele teve que escrever páginas e mais páginas de justificativas, em defesa de sua atitude. Alencar teve o mérito de criar uma linguagem para seus personagens índios que, se não corresponde à realidade etnográfica, atende, e muito bem, à realidade e finalidade de seus romances.

O amor também se presta a esse caráter identitário. O amor de Iracema por Martim, apesar de não haver reciprocidade, funciona como o meio através do qual se justifica a formação de uma nação. Moacir, o fruto desse amor, é a metáfora dessa brasilidade, é o primeiro exemplar dessa nova raça que, diante do processo de colonização, teve sugada a sua alma, a sua cultura, a sua última esperança.

Seus romances urbanos, que também são identitários e responsáveis por essa nação que se deseja formar, são estruturados à sombra de uma receita básica: um homem e uma mulher que se amam, encontram obstáculos à realização desse amor e passam a viver as complicações desse relacionamento. Essas complicações, por sua vez, se originam da própria característica psicológica de seus personagens. Mas a tudo isso, romanticamente, o amor triunfa.

Em Alencar, também o dinheiro é uma fonte de corrupção dos sentimentos humanos. Ou é o rapaz que se casa por causa de um dote, mas pelo fato de não chegar a entregar-se pelo dinheiro, tem a sua redenção permitida pelo resgate, através do amor puro e verdadeiro que deixa transparecer de seu coração. Ou é a moça que se vê obrigada a vender seu próprio corpo, sendo por isso obrigada a destruí-lo, ficando reduzida apenas à sua alma, que por não se corromper, pode amar.

O *Outro* aqui não é o estrangeiro, colonizador e invasor; mas sim, o meio de salvação de quem feriu todas as convenções possíveis: é a Aurélia, protagonista do romance **Senhora**, que na sua relação com Fernando manifesta, indiretamente, a confiança, através do desafio e de um aparente desprezo, na tentativa de encontrar nele o jovem por quem se apaixonou; é Paulo, na relação com Lúcia, protagonista de **Lucíola**, que manifesta a confiança através do amor e da admiração.

Pois, como Alencar já cumprira a tarefa de ser o responsável por fundar essa nação, por meio de seus romances indigenistas e históricos de fundação, entre eles, **Iracema**; cabe-lhe, agora, também, a partir de seus romances urbanos, o papel de ditador de “regras” comportamentais que visem ao equilíbrio nessa nova sociedade que se quer harmônica e justa, por funcionar como um elo de identidade de uma nação emergente.

Por sua vez, o discurso alencariano em seus romances citadinos revela-se através do diálogo, sempre coerente com a sua estrutura, extremamente dosado, totalmente adequado aos personagens e a seu modo de ser e viver. É nesses romances que a capacidade criadora de Alencar consegue criar os seus personagens mais fortes. Não são mais tipos que personificam idéias, sentimentos e ideais, mas personagens complexos, nos quais o bem e o mal se entrelaçam, como na vida real.

Suas personagens femininas transgridem regras, ultrapassam convenções, mudam, completamente, a “vida de seus homens”. Neste ponto se percebe o traço singular alencariano de fazer com que essas mulheres representadas, que serão esposas, donas de casa e mães, sejam as responsáveis pelo equilíbrio e pela harmonia, isto é, pela paz reinante e necessária na nação que ora se apresenta. Embora adaptado ao conservadorismo da época, percebe-se o caráter revolucionário de seu autor. Entretanto, cada uma delas é arrebatada pelo amor e, assim, constrói-se a ordem do discurso própria do romance romântico: homem e mulher juntos, em perfeita harmonia, favorecendo o “happy end” sempre esperado.

Sendo extremamente consciente de seu ofício de escritor, Alencar dá asas à sua exuberante imaginação, deixando-a correr livremente, mas também a amarra à reflexão crítica e à observação da realidade. Domina a linguagem com requinte incomparável, adaptando-a bem, seja

para a prosa poética de **Iracema**, seja para registrar os diálogos vivos de seus romances urbanos. Com o passar do tempo, adquire um traquejo excelente para narrar as suas histórias e organizar o seu enredo, trazendo o leitor sempre surpreso e atento.

Embora o Realismo – e sobretudo Machado de Assis, admirador confesso de Alencar – tenha sido inovador ao trazer textos e histórias mais sóbrias que as alencarianas, não conseguiu fazer com que o “gosto” por Alencar desaparecesse, ao contrário, ele permanece para sempre, não só por se tratar do primeiro grande romancista brasileiro, do precursor machadiano, mas, acima de qualquer coisa, do escritor que até hoje desafia a imaginação de seu público-leitor.

Por isso, o Romantismo não passou, está caminhando lado a lado com outros movimentos pós-românticos, passados e presentes, e continuará sempre dentro de cada homem, de cada mulher, que são a junção do corpo e do espírito; e o Romantismo é a manifestação espiritual em relação ao corpo ou a si próprio.

5. BIBLIOGRAFIA

5.1 BIBLIOGRAFIA DE JOSÉ DE ALENCAR

ALENCAR, José de. **Ao correr da pena**. (Ed. prep. por João Roberto Faria). São Paulo: Martins Fontes, 2004. (Coleção Contistas e Cronistas do Brasil).

_____. **Comédias**. (Ed. prep. por Flávio Aguiar). São Paulo: Martins Fontes, 2004. (Coleção Dramaturgos do Brasil).

_____. **Como e por que sou romancista**: autobiografia literária em forma de carta. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1998.

_____. **Discursos parlamentares de José de Alencar** – Deputado-geral pela província do Ceará (1861-1877). Brasília: Câmara dos Deputados, 1977. (Perfis parlamentares, I).

_____. **Dramas**. (Ed. prep. por João Roberto Faria). São Paulo: Martins Fontes, 2005. (Coleção Dramaturgos do Brasil).

_____. **Ficção completa e outros escritos**. Guanabara / RJ: Companhia Aguilar Editôra, 3 v. (v. I – 1965; v. II – 1964; v. III – 1965).

_____. **Iracema** (Lenda do Ceará). (Rev. e pref. por Braga Montenegro). Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1965. (Edição Comemorativa do Centenário).

_____. **Melhores crônicas**. (Sel. de João Roberto Faria). São Paulo: Global, 2003.

_____. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Editôra José Aguilar Ltda., 4 v. (v. I – 1959; v. II – 1958; v. III – 1958; v. IV – 1960).

_____. **Páginas escolhidas**. (Introd. e sel. de Mário de Alencar). Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 2000. (Coleção Áurea, 2).

_____. **Pareceres jurídicos de José de Alencar**. (Introd. e notas de Fran Martins e Luís Cruz de Vasconcelos). 2ª ed. rev. e aum. Fortaleza: Fundação Raul Barbosa, 1985. (Coleção Plácido Castelo, 3).

_____. **Romances indianistas**. (Org. por Oscar Mendes). 2ª ed. Rio de Janeiro: Agir, 1980.

5.2. BIBLIOGRAFIA SOBRE JOSÉ DE ALENCAR

Alencar 100 anos depois. Fortaleza: Academia Cearense de Letras, 1977. (Coleção Antônio Sales, 7).

ALONSO, Cláudia Pazos. Os usos e implicações da imagem **senhor/escravo** no romance **Senhora** de José de Alencar. In: **Ipotesi**, revista de estudos literários. Juiz de Fora / MG: v. 1, nº 1, jul.dez. 1997.

ARARIPE, J. C. Alencar. José de Alencar e o desafio da escravidão. In: _____. **Bárbara e a Saga da Heroína – José de Alencar e o desafio da escravidão.** Rio de Janeiro – São Paulo – Fortaleza: ABC Editora, 2006.

ARARIPE JÚNIOR, T. A. **José de Alencar**; Perfil litterario. 2ª ed. Rio de Janeiro: FAUCHON & Cia., livreiros-editores, 1894.

_____. **Luizinha; perfil literário de José de Alencar.** (Org., atual. ortog. e notas por Otacílio Colares; introd. crítica [de] Pedro Paulo Montenegro). Rio de Janeiro: J. Olímpio; Fortaleza: Academia Cearense de Letras, 1980. (Coleção Dolor Barreira, 5).

ASSIS, Machado de. A tradição indígena na obra de Alencar. (Publicado no Diário do Rio de Janeiro, 23 de janeiro de 1866, sob o título: “*Iracema*, por José de Alencar”). In: ALENCAR, José de. **Ficção completa e outros escritos.** Guanabara / RJ: Companhia Aguilar Editôra, 1964, v. II. pp. 1055-1060.

_____. Nota preliminar. (Publicado no Diário do Rio de Janeiro, 23 janeiro 1866, sob o título: “*Iracema*, por José de Alencar”). In: ALENCAR, José de. **Obra completa.** Rio de Janeiro: Editôra José Aguilar, 1958, v. III, pp. 225-(230).

BARBOSA, João Alexandre. Os perfis de José de Alencar. In: **Revista Cult**, nº 28, setembro, 1999.

_____. Duas Introduções a José de Alencar. In: _____. **Entre Livros.** (Pref. de Manuel da Costa Pinto). Cotia/SP: Ateliê Editorial, 1999, pp. 63-86.

BOECHAT, Maria Cecília. **Paraísos artificiais:** o romantismo de José de Alencar e sua recepção crítica. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003. (Pós-Lit. – Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários – FALE/UFMG).

BOSI, Alfredo. Um mito sacrificial: o indianismo de Alencar. In: _____. **Dialética da colonização.** São Paulo: Companhia das Letras, 1992. pp. 176-193.

- CAMPOS, Haroldo de. Iracema: uma Arqueografia de Vanguarda. In: _____. **Metalinguagem & Outras metas: ensaios de teoria e crítica literária**. 4ª ed. rev. e ampl. São Paulo: Perspectiva, 1992, pp. 127-145. (Debates, 247).
- CANDIDO, Antonio. Os três alencares. In: _____. **Formação da literatura brasileira** (momentos decisivos). Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Itatiaia, 1997, pp. 200-211. (Coleção Reconquista do Brasil, v. 2 [1836-1880]).
- CASTELLO, José Aderaldo. A formação de Alencar e o sentido de sua obra. In: _____. **Aspectos do romance brasileiro**. s. l. Ministério da Educação e Cultura, s. d., pp. 37-46, 57-64.
- _____. Introdução: A polêmica sobre A confederação dos tamoios e o indianismo romântico. In: _____. **A polêmica sobre A confederação dos tamoios**. São Paulo: Seção de Publicações da USP, 1953.
- _____. **A polêmica sobre A confederação dos tamoios**. São Paulo: Série de Publicações da USP, 1953.
- _____. Iracema e o indianismo de Alencar. In: ALENCAR, José de. **Iracema**. (Ed. centenária). Rio de Janeiro: J. Olympio, 1965, pp. 270-280.
- _____. Apresentação. In: ALENCAR, José de. **Cartas e documentos**. (Introd. e org. de Raimundo de Menezes). São Paulo: HUCITEC/INL, 1977, 2 orelhas.
- _____. O projeto de literatura nacional de José de Alencar. In: _____. **O Estado de São Paulo**, 11 dez 1977, Suplemento Cultural, pp. 3-6.
- COUTINHO, Afrânio. Introdução. In: _____. **A polêmica Alencar – Nabuco**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Brasília: Universidade de Brasília, 1978.
- _____. **A polêmica Alencar – Nabuco**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Brasília: Universidade de Brasília, 1978.
- FARIA, José Roberto. José de Alencar. In: _____. **O Teatro Realista no Brasil: 1855-1865**. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1993, pp. 166-192. (Estudos, 136).
- _____. José de Alencar: o daguerreótipo moral. In: _____. _____. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1993, pp. 145-151. (Estudos, 136).
- _____. **José de Alencar e o teatro**. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1987. (Estudos, 100).
- _____. José de Alencar e o Drama Histórico. In: _____. **Idéias teatrais: o século XIX no Brasil**. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2001, pp. 74-78. (Coleção Textos).

_____. José de Alencar: O Teatro como Daguerreótipo Moral. In: _____. _____. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2001, pp. 97-107. (Coleção Textos).

_____. As decepções de Alencar, Machado e de Outros intelectuais. In: _____. _____. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2001, pp. 150-160. (Coleção Textos).

_____. Antologia de textos teóricos e críticos. In: _____. _____. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2001, pp. 407-411; 413-419; 423-443; 463-466; 467-473; 475-485. (Coleção Textos).

_____. O Nacionalismo no Romance e no Teatro de José de Alencar. In: _____. **O Teatro na Estante**: estudos sobre dramaturgia brasileira e estrangeira. Cotia/SP: Ateliê Editorial, 1998, pp. 47-54.

FREIRE, Gilberto. **José de Alencar**. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional: Ministério da Educação e Saúde, 1952. (Os Cadernos de Cultura).

_____. **Reinterpretando José de Alencar**. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional: Ministério da Educação e Cultura, 1955. (Os Cadernos de Cultura).

FREITAS, Eurides. **As Idéias literárias de Alencar**: um programa nacionalista. Fortaleza: Secretaria de Cultura e Desporto, 1986.

FREIXIEIRO, Fábio. **Alencar**: os bastidores e a posteridade. (Pref. de Afrânio Coutinho). Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 1977. (Coleção Estudos e documentos, v. IV).

_____. Iracema, a terra. In: _____. **Da Razão à Emoção**: ensaios rosianos e outros. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1968, pp. 1-9. (Coleção Ensaio, 5).

GADELHA, Mona. **José de Alencar**. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2001. (Coleção Terra Bárbara, 13).

GIRÃO, Raimundo. **Botânica cearense na obra de Alencar e caminhos de Iracema**. Fortaleza: s. ed., 1976.

GOMES, Eugênio. José de Alencar. In: _____. **Aspectos do romance brasileiro**. Bahia: Livraria Progresso Editora, 1958, pp. 9-51. (Coleção Cultura).

GRAÇA, Antônio Paulo. O Guarani ou a conversão mortal. In: _____. **Uma poética do Genocídio**. Rio de Janeiro: TOPBOOKS, 1998, pp. 33-40.

_____. Iracema ou amor e morte. In: _____. _____. Rio de Janeiro: TOPBOOKS, 1998, pp. 40-52.

_____. Ubirajara ou a legitimação da bigamia. In: _____. _____. Rio de Janeiro: TOPBOOKS, 1998, pp. 6881.

HELENA, Lúcia. **A solidão tropical**: o Brasil de José de Alencar e da modernidade. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2006. (Coleção Literatura Brasileira. Grandes autores, 2).

José de Alencar. In: **Revista C L Â n° 21**. Fortaleza: Imprensa universitária do Ceará, ano XVII, dezembro, 1965. (O Livro de C L Â).

LEITE, Dante Moreira. Lucíola: teoria romântica do amor. In: _____. **O amor romântico e outros temas**. 2ª ed. ampl. São Paulo: Companhia Editora Nacional: Editora da Universidade de São Paulo, 1979, pp. 54-58. (Coleção Ensaio, 7).

_____. Lucíola e Senhora. In: _____. **Psicologia e Literatura**. 2ª ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional: Editora da Universidade de São Paulo, 1967, pp. 148-160. (Coleção Ensaio, 4).

MACEDO, Joaryvar. O talento poético de Alencar segundo a crítica. In: _____. **O talento poético de Alencar e outros estudos**. Fortaleza: Imprensa Oficial do Ceará, 1984, pp. 11-27.

MAGALHÃES JÚNIOR, R. **José de Alencar e sua época**. São Paulo: Lisa, 1971.

_____. A estréia literária de José de Alencar. In: **Revista Brasileira de Cultura**. Rio de Janeiro: M. E. C., 1970, pp. 117-128, v. 5.

_____. As relações entre José de Alencar e João Caetano. In: **Revista Brasileira de Cultura**. Rio de Janeiro: M. E. C., 1970, pp. 145-153, v. 6.

MARCO, Valéria De. **A perda das ilusões: o romance histórico de José de Alencar**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1993. (Coleção Repertórios).

_____. **O império da cortêsã: Lucíola, um perfil de Alencar**. São Paulo: Martins Fontes, 1986. (Coleção Leituras).

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

MARTINS, Eugênia Tavares. **O romantismo em José de Alencar numa perspectiva histórico-literária**. Belém, 1991. (T. C. C. – UFPA).

_____. **Iracema, Lúcia e Aurélia: Similitudes e diferenças. Enfoque do comportamento feminino e do discurso amoroso no Século XIX**. Fortaleza, 2005. (Monografia do Curso de Especialização em Estudos Literários e Culturais – UFC).

_____. Iracema e o fascínio pela alteridade. In: MORAES, Vera.; REMÍGIO, Ana. (Org.). **Discurso e memória em Alencar**. Fortaleza: Pós-Graduação em Letras/ Literatura brasileira - UFC, 2004, pp. 59-65. (Série Releituras de Alencar).

MELO, Gladstone Chaves de. **Alencar e a “Língua Brasileira”**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura, 1972.

MENEZES, Raimundo de. **Cartas e Documentos de José de Alencar**. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura: Imprensa Oficial do Estado, 1967. (Coleção Correspondência, 2).

- _____. **José de Alencar**: literato e político. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1965.
- MONTELLO, Josué. A Origem de Iracema. In: **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 6 mar. 1965.
- MONTENEGRO, Braga. Iracema – um século. In: ALENCAR, José de. **Iracema**. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1965. (Edição Comemorativa do Centenário).
- MORAES, Vera.; REMÍGIO, Ana. (Org.). **Discurso e memória em Alencar**. Fortaleza: Pós-Graduação em Letras/ Literatura Brasileira – UFC, 2004. (Série Releituras de Alencar).
- MORAES, Vera Lúcia Albuquerque de. **Entre Narciso e Eros**: a construção do discurso amoroso em José de Alencar. Fortaleza: Editora UFC, 2005. (Prêmio Osmundo Pontes 2004).
- MOTTA, Arthur. **José de Alencar** (o escriptor e o político) – Sua vida e sua obra. Rio de Janeiro: F. BRIGUIET & Cia. – Editores, MCMXXI (1921).
- NETO, Lira. **O inimigo do rei**: uma biografia de José de Alencar, ou, A mirabolante aventura de um romancista que colecionava desafetos, azucrinava D. Pedro II e acabou inventando o Brasil. São Paulo: Globo, 2006.
- PENA, Maria Valéria Junho. As moças de José de Alencar. In: **Revista Ciência Hoje**. Rio de Janeiro: v. 9 / nº 49, 1988.
- PINTO, Maria Cecília Queiroz de Moraes. **A vida selvagem**: paralelo entre Chateaubriand e Alencar. São Paulo: ANNABLUME, 1995. (Coleção Timbre, 2).
- _____. **Alencar e a França**: perfis. São Paulo: ANNABLUME, 1999. (Coleção Parcours).
- PRADO, Décio de Almeida. Os Demônios Familiares de Alencar. In: _____. **Teatro de Anchieta a Alencar**. São Paulo: Perspectiva, 1993, pp. 299-344. (Debates, 261).
- PROENÇA, M. Cavalcanti. José de Alencar na Literatura Brasileira. In: ALENCAR, José de. **Ficção completa e outros escritos**. Guanabara / RJ: Companhia Aguilar Editôra, 1965, v. I, pp. 15-88.
- _____. _____. In: _____. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Editôra José Aguilar Ltda., 1959, v. I, pp. 13-115.
- RIBEIRO, Luís Felipe. **Mulheres de papel**: um estudo do imaginário em José de Alencar e Machado de Assis. Niterói: EDUFF, 1996.
- ROCHA LIMA, R. A. da. Senhora. In: _____. **Crítica e Literatura**. (Pref. de Capistrano de Abreu; introd. e notas de Djacir Menezes). 3ª ed. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará: UFC, 1968. (Coelção Carnaúba, 5).
- RODRIGUES, Antônio Edmilson Martins. **José de Alencar**: o poeta armado do século XIX. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2001. (Coleção Os que fazem a história).

SANTIAGO, Silviano. Liderança e hierarquia em Alencar. In: _____. **Vale quanto pesa**: ensaios sobre questões político-culturais. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1982. (Coleção Literatura e Teoria Literária, 44).

SCHWAMBORN, Ingrid. **A recepção dos romances indianistas de José de Alencar**. (Trad. de Carlos Almeida Pereira). Fortaleza: Edições UFC: Casa de José de Alencar, 1990. (Coleção Alagadiço Novo, 19).

_____. **O Guarani era um tupi?** Sobre os romances indianistas *O Guarani*, *Iracema*, *Ubirajara* de José de Alencar. Fortaleza: Casa de José de Alencar: Programa Editorial, 1998. (Coleção Alagadiço Novo, 184).

SCHWARZ, Roberto. A importação do romance e suas contradições em José de Alencar. In: _____. **Ao vencedor as batatas**: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. 5ª ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000. (Coleção Espírito Crítico).

SOMMER, Doris. O Guarani e Iracema: um indigenismo de duas faces. In: _____. **Ficções de fundação**: os romances nacionais da América Latina. (Trad. de Gláucia Renate Gonçalves e Eliana Lourenço de Lima Reis). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004..

VALDIVINO, J. **A linhagem de Alencar em “Iracema”**. Fortaleza: Revista da Academia Cearense de Letras, 34, 1965, pp. 31-47.

VALÉRIO, Américo. **José de Alencar** (freudiano). Rio de Janeiro: Typ. Aurora, 1931.

VIANA FILHO, Luís. **A vida de José de Alencar**. Rio de Janeiro: J. Olympio: Brasília: INL, 1979.

5.3. BIBLIOGRAFIA GERAL

ANDERSON, Benedict. **Nação e consciência nacional**. (Trad. de Lólio Lourenço de Oliveira). São Paulo: Ática, 1989.

ANDRADE, Mário de. O artista e o artesão. In: _____. **O baile das quatro artes**. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1975.

ANDRADE, Oswald de. A utopia antropofágica. In: _____. **Obras completas de Oswald de Andrade**. 3º ed. São Paulo: Globo, 2001.

ARISTÓTELES. **Arte Poética**. (Trad. de Pietro Nasseti). São Paulo: Martin Claret, 2003. (Coleção A obra-prima de cada autor, 151).

_____. **Arte retórica e arte poética**. (Trad. de Antônio Pinto de Carvalho). Rio de Janeiro: Edições de Ouro, s.d.

ASSIS, Machado de. Crítica. In: **Obra completa**. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1997, v. III.

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria**. (Trad. de Antonio de Pádua Danesi). São Paulo: Martins Fontes, 2002. (Coleção Tópicos).

_____. **A terra e os devaneios do repouso: ensaio sobre as imagens da intimidade**. (Trad. de Paulo Neves). 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003. (Coleção Tópicos).

_____. **A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças**. (Trad. de Maria Ermentina Galvão). 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. (Coleção Tópicos).

_____. **A poética do espaço**. (Trad. de Antonio de Paula Danesi). São Paulo: Martins Fontes, 2003. (Coleção Tópicos).

_____. **A psicanálise do fogo**. (Trad. de Paulo Neves). 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. (Coleção Tópicos).

_____. **O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento**. (Trad. de Antonio de Pádua Danesi). 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. (Coleção Tópicos).

BAUDELAIRE, Charles. Pierre. **Petits poèmes en prose; Pequenos poemas em prosa**. (Trad. de Dorothée de Bruchard). 2ª ed. rev. Edição bilíngüe. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1996.

_____. **Os paraísos artificiais**. (Trad. de José Saramago). Rio de Janeiro: Ediouro, 2005. (Coleção Intoxicações, 2).

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. (Trad. de Sérgio Paulo Rouanet). 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, v. I).

- _____. **Origem do drama barroco alemão.** (Trad., apres. e notas de Sérgio Paulo Rouanet). São Paulo: Brasiliense, 1984.
- _____. **O conceito de crítica de arte no romantismo alemão.** (Trad., introd. e notas de Márcio Selligmann-Silva). 3ª ed. São Paulo: Iluminuras, 2002. (Biblioteca Pólen).
- BERND, Zilá. **Literatura e Identidade Nacional.** 2ª ed. ampl. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003. (Síntese Universitária).
- Bíblia Sagrada.** (Trad. de Pe. Matos Soares). Rio de Janeiro: Gamma Editorial, 1980.
- BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia Grega.** 17ª ed. Petrópolis/ RJ: Vozes, 2002, 3 v.
- CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem & Outras metas:** ensaios de teoria e crítica literária. 4ª ed. rev. e ampl. São Paulo: Perspectiva, 1992. (Debates, 247).
- CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira** (momentos decisivos). 8ª ed. Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Itatiaia, 1997, 2 v. (Coleção Reconquista do Brasil).
- _____. **O romantismo no Brasil.** São Paulo: Humanitas/ FFLCH/SP, 2002.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro.** 11ª ed. ilustr. São Paulo: Global, 2001.
- _____. **Rede de dormir:** uma pesquisa etnográfica. 2ª ed. São Paulo: Global, 2003.
- CAVALCANTI, Geraldo Holanda. **O Cântico dos Cânticos:** um Ensaio de Interpretação através de suas Traduções. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005.
- CAVALCANTI, R. R. de O. **Contribuição ao estudo toxicológico e farmacológico da jurema preta.** Recife, 1950. (Tese de Doutorado).
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos:** mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. (Trad. de Vera da Costa e Silva et. al). 19ª ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2005.
- CORREA, Mariza. Repensando a família patriarcal brasileira. In: **Cadernos de Pesquisa da Fundação Carlos Chagas**, maio, 1981.
- COSTA, M. Ensaio de Matéria Médica e Terapêutica. (Rio de Janeiro, 1878, reimpresso). In: **Revista de Flora Medicinal**, 14, 1947, pp. 477-480.
- COUTINHO, Afrânio. **A tradição afortunada:** o espírito de nacionalidade na crítica brasileira. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1968.
- _____. (Dir.). **A literatura no Brasil:** Romantismo. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana S. A., 1969, v. II.

- CUNHA, Euclides da. Os Sertões. In: _____. **Intérpretes do Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2002, v. I.
- DENIS, Ferdinand de Saint. **Resumo da história literária do Brasil**. (Trad. e notas de Guilhermino César). Porto Alegre: Livraria Lima, 1968.
- DUBOIS, J. et. al. **Retórica geral**. São Paulo: Cultrix: Editora da Universidade de São Paulo, 1974.
- ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**: a essência das religiões. (Trad. de Rogério Fernandes). São Paulo: Martins Fontes, 2001. Coleção Tópicos.
- ELIOT, T. S. **Ensaio de doutrina crítica**. 2ª ed. Guimarães Editores, s.d.
- FORSTER, E. M. **Aspectos do romance**. Porto Alegre: Globo, 1974.
- FOUCAULT, Michel. **A História da Sexualidade**. Rio de Janeiro: Graal, 1988, 3 v.
- _____. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. (Trad. de Salma Tannus Muchail). 8ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002. (Coleção Tópicos).
- _____. **A ordem do discurso**. (Trad. de Laura Fraga de Almeida Sampaio). 10ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 2004.
- FURTADO FILHO, João Ernani. **Soares Moreno e Matias Beck**: Inventário de uma polêmica nos escritos de Ismael Pordeus. Fortaleza: Museu do Ceará / Secretaria da Cultura e Desporto, 2002. (Coleção Outras Histórias, 13).
- GALEANO, Eduardo. **As veias abertas da América Latina**. (Trad. de Galeno de Freitas; pref. de Isabel Allende). 45ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.
- _____. **O livro dos abraços**. (Trad. de Eric Nepomuceno). Porto Alegre: L&PM, 2006. (Coleção L&PM Pocket, 465).
- GIRÃO, Raimundo; FILHO, Martins. **O Ceará**. Fortaleza: Editora Fortaleza, 1939.
- HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. (Trad. de Álvaro Cabral). São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- HELENA, Lúcia. **Uma literatura antropofágica**. 2ª ed. Fortaleza: Edições UFC, 1983.
- HILL, Charlotte; WALLACE, William. (Org.). **Erótica**: uma antologia ilustrada da arte e do sexo. (Trad. de Elis Abreu). Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.
- JOHNSON, Robert A. **He**: a chave do entendimento da psicologia masculina: uma interpretação baseada no mito de Persifal e a procura do Santo Graal, usando conceitos psicológicos jungianos. (Trad. de Maria Helena de Oliveira Tricca). São Paulo: Mercury, 1987.

_____. **She**: a chave do entendimento da psicologia feminina: uma interpretação baseada no mito de Eros e Psiquê, usando conceitos psicológicos jungianos. (Trad. de Maria Helena de Oliveira Tricca). Ed. rev. e ampl. São Paulo: Mercuryo, 1993.

_____. **We**: a chave da psicologia do amor romântico: uma interpretação jungiana do mito de Tristão e Isolda. (Trad. de Maria Helena de Oliveira Tricca). São Paulo: Mercuryo, 1987.

JOSEF, Bella Karacuchansky. **História da literatura hispano-americana**. 3ª ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: F. Alves, 1989.

KAFKA, Franz. **Sonhos**. (Trad. de Ricardo F. Henrique). São Paulo: Iluminuras, 2003.

KAYSER, Wolfgang. **Fundamentos da interpretação e da análise literária**. Coimbra: Armênio Amado, 1948.

KRISTEVA, Julia. **Sol negro**: depressão e melancolia. (Trad. de Carlota Gomes). Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

LAMBOTTE, Marie-Claude. **Estética da melancolia**. (Trad. de Procopio Abreu). Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2000.

LEITE, Dante Moreira. **O amor romântico e outros temas**. 2ª ed. ampl. São Paulo: Companhia Editora Nacional: Editora da Universidade de São Paulo, 1979. (Coleção Ensaio, 7).

_____. **Psicologia e Literatura**. 2ª ed. São Paulo: Companhia Editora nacional: Editora da Universidade de São Paulo, 1967. (Coleção Ensaio, 4).

LIMA, Luiz Costa. **O controle do imaginário**: razão e imaginação no Ocidente. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. **O redemunho do horror**: as margens do Ocidente. São Paulo: Editora Planeta, 2003.

LIMA, Lezama. **A expressão americana**. (Trad., introd. e notas de Irlemar Chiampi). São Paulo: Brasiliense, 1988.

LIMA, O. G. de. **Observações sobre o vinho da Jurema utilizado pelos índios Pancuru de Tocaratu**. Pernambuco: Arq. Inst. Pesq. Agron., 1946, pp. 45-81.

LINO, Joselita Bezerra da Silva. **Dialegoria**: a alegoria em **Grande Sertão: Veredas** e em **Paradiso**. João Pessoa: Idéia, 2004.

LOWIE, R. E. **The Cariri, un Handbook of South Am. Ind., Bur. Am. Ethnol. Bull.**, (143), 1, 1946, pp. 358-361

LÖWY, Michel. **Romantismo e messianismo**: ensaios sobre Lukács e Benjamin. (Trad. de Myrian Veras Baptista e Magdalena Pizante Baptista). São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1990. (Debates, 234).

- LUKÁCS, Georg. **La novela histórica**. (Tradução de Jasmin Reuter). México: Ediciones Era, 1971.
- MARÇAL, Heitor. **Martim Soares Moreno, o guerreiro branco de Iracema**. Rio de Janeiro: Vecchi, 1943.
- MARTINS, Wilson. **História da inteligência brasileira**. São Paulo: Cultrix: Editora da Universidade de São Paulo, 1977-78. (v. III [1855-1877]; v. IV [1877-1896]).
- _____. **A Crítica literária no Brasil**. 2ª ed. Rio de Janeiro: F. Alves, 1983, 2 v. (Coleção Ensaio e crítica).
- MELO, A. C. de; BANDEIRA, J. A. Contribuição ao estudo químico e farmacológico do alcalóide da jurema preta. In: **An. Fac. Medicina**. Un. Recife, 2, 1961, pp. 9-34.
- MELLO, E. de A. Contribuição farmacognóstica para o estudo das juremas. In: **An. Fac. Medicina**. Un. Recife, 15, 1955, pp. 33-39.
- MERQUIOR, José Guilherme. **De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira – I**. 3ª ed. Rio de Janeiro: TOPBOOKS, 1996.
- MOUSSATCHÉ, H.; PEREIRA, N. A.; MARINS, I. C. Alguns dados farmacológicos de um alcalóide indólico extraído das cascas da jurema preta. In: **An. Ac. Bras. De Ciências**, 34, 1962, p. XXI.
- MOUSSATCHÉ, H; CARLINE, E. A.; SANTOS, M. Behavioral effects of N, N-Dimethyltryptamine in rats and mice. In: **Rev. Bras. Biologia**, 4, 1970, pp. 482-489.
- MUIR, Edwin. **A estrutura do romance**. 2ª ed. Porto Alegre: Globo, 1975.
- OLIVEIRA, C. E. de. O ossuário da gruta do Padre de Itaperica e algumas notícias sobre remanescentes indígenas no Nordeste. In: **Bol. Museu Nac.**, 14-16, 1938, pp. 165-167.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. (Org.). **Discurso fundador: a formação do país e a construção da identidade nacional**. 2ª ed. Campinas, SP: Pontes, 2001.
- PACHTER, I. J.; ZACHARIAS, D. E.; RIBEIRO, O. Indol alkaloids of *Accer sacharinum* (the silver maple), *Dictyloma incanescens*, *Piptadenia collbina* and *Mimosa hostilis*. In: **J. Org. Chem.**, 24, 1285, 1288, 1959.
- PAULA, A. V. de; NETO, J. S.; MURAD, J. E. Propriedades psico-farmacológicas do extrato de jurema preta (*Mimosa hostilis* Benth.). In: **Rev. Farm. Bioquímica**, 3, 1973, pp. 37-57.
- PAZ, Octavio. **A dupla chama: amor e erotismo**. (Trad. de Wladyr Dupont). São Paulo. Siciliano, 1994.
- _____. **Convergências: ensaios sobre arte e literatura**. (Trad. de Moacir Werneck de Castro). Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

- _____. **O labirinto da solidão e post scriptum.** (Trad. de Eliane Zagury). 4ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2006.
- PEIXOTO, Afrânio. **Martim Soares Moreno:** Fundador do Ceará, iniciador do Maranhão e do Pará, herói da restauração do Brasil, contra franceses e holandeses. Lisboa: Divisão de Publicações e Biblioteca – Agência Geral das Colônias, MCMXL (1940).
- PEYRE, Henri. **Introdução ao romantismo.** (Trad. de José de Sampaio Marinho). Lisboa: Publicações Europa-América, s. d. (Coleção Saber).
- PIETRANI, Anélia Montechiari. Narrando a pátria/pátria e desconstruindo o feminino como essência do nacional. In: _____. **O enigma mulher no universo masculino machadiano.** Niterói / RJ: EDUFF, 2000, pp. 99-123. (Coleção Ensaio, 18).
- PINHEIRO, Amálio. **Aquém da identidade e da oposição;** formas na cultura mestiça. (Pref. de Lúcia Santaella). Piracicaba / SP: Unimep, 1994.
- PLATÃO. **Banquete.** (Trad. de Jean Melville). São Paulo: Martin Claret, 2004. (Coleção A obra-prima de cada autor, 20).
- PORTELLA, Eduardo. **Literatura e realidade nacional.** 2ª ed. rev. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1971. (Coleção Temas de Todo Tempo, 1).
- PROENÇA, M. Cavalcanti. **Estudos literários.** 2ª ed. Rio de Janeiro: J. Olympio: INL, 1974.
- _____. **Roteiro de Macunaíma.** São Paulo: Editora Anhembi, 1955.
- RIBEIRO, Darcy. As Américas e a civilização. In: **A civilização ocidental e nós.** Os povos-testemunhas. s. ed. Buenos Aires, 1969; Rio de Janeiro, 1973.
- RICUPERO, Bernardo. **O romantismo e a idéia de nação no Brasil (1830-1870).** São Paulo: Martins Fontes, 2004. (Coleção Temas Brasileiros).
- ROMERO, Sílvio. **História da Literatura Brasileira.** Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editôra, 1960, 5 v.
- SAID, Edward. **Cultura e imperialismo.** (Trad. de Denise Bottman). São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- SCHULTES, R. E. The place of ethnobotany in ethnopharmacologic serch for psychotomimetic drugs. In: H. D. Efron., editor, **U. S. Dep. of Heath,** Washington, 1967, pp. 33-58.
- SCHWARZ, Roberto. As idéias fora do lugar. In: _____. **Ao vencedor as batatas:** forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. 5ª ed. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2000 pp. 9-31. (Coleção Espírito Crítico).

- _____. Nacional por subtração. In: _____. **Que horas são?:** ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. **Teoria da literatura**. 3ª ed. Coimbra: Almedina, 1975.
- SILVA, Joaquim Norberto de Sousa e. Nacionalidade da literatura brasileira. In: _____. **Revista Popular**. Rio de Janeiro, 6-7.
- SILVA, Antonio Franco Ribeiro da. (Org.). **Culpa:** aspectos psicanalíticos, culturais e religiosos. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- SODRÉ, Nelson Werneck. **História da literatura brasileira**. (Posf. de André Moysés Girão). 10ª ed. Rio de Janeiro: Graphia, 2002. (Memória Brasileira, 9).
- SOMMER, Doris. **Ficções de fundação:** os romances nacionais da América Latina. (Trad. de Gláucia Renate Gonçalves e Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2004.
- SUASSUNA, Ariano. **Romance d'A Pedra do Reino**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Liv. J. Olympio Ed., 1972.
- TODOROV, Tzevan. **Os gêneros do discurso**. São Paulo: Martins Fontes, 1980.
- TRESIDDER, Jack. **O Grande Livro dos Símbolos**. (Trad. de Ricardo Inojosa). Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.
- VAINFAS, Ronaldo. **Casamento, amor e desejo no ocidente cristão**. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1992. (Série Princípios, 69).
- VELOSO, Mariza e MADEIRA, Angélica. Século XIX: paisagens do Brasil. In: _____. **Leituras brasileiras:** itinerários no pensamento social e na literatura. São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- VERÍSSIMO, José. **História da literatura brasileira:** de Bento Teixeira, 1601 a Machado de Assis, 1908. (Introd. de Heron de Alencar). 4ª ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília/Biblioteca Básica Brasileira, 1981. (Coleção Temas Brasileiros, 3).
- WELLEK, René; WARREN, Austin. **Teoria da Literatura**. 5ª ed. Lisboa: Publicações Europa-América, s. d. (Biblioteca Universitária, 2).
- WOLF, Ferdinand. O Brasil literário: história da literatura brasileira. In: CÉSAR, Guilhermino. **Historiadores e críticos do romantismo:** a contribuição europeia-crítica e histórico-literária. São Paulo: EDUSP, 1978, pp. 139-180.