



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA  
CAMPUS VI POETA PINTO DO MONTEIRO  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E EXATAS  
CURSO DE LICENCIATURA EM LETRAS – HABILITAÇÃO EM LÍNGUA  
PORTUGUESA E EM SUAS LITERATURAS**

**SUZANA SOUZA DA SILVA**

**O MITO DE IRACEMA COMO  
REPRESENTAÇÃO VIRGINAL DO BRASIL**

MONTEIRO – PB  
2014

**SUZANA SOUZA DA SILVA**

**O MITO DE IRACEMA COMO  
REPRESENTAÇÃO VIRGINAL DO BRASIL**

Monografia apresentada ao Curso de Licenciatura em Letras – Língua Portuguesa – da Universidade Estadual da Paraíba, campus VI, em cumprimento parcial à exigência para a obtenção do título de graduada em Letras.

Orientador: Dr. Francisco Vítor Macedo Pereira/UNILAB

MONTEIRO – PB  
2014

S586m Silva, Suzana Souza da.

O mito de Iracema como representação virginal do Brasil  
[manuscrito] : / Suzana Souza Da Silva. - 2014.

71 p.

Digitado.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras -  
Português) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de  
Ciências Humanas e Exatas, 2014.

"Orientação: Prof. Dr. Francisco Victor Macedo Pereira,  
Departamento de Letras".

1. Romantismo. 2. Mito. 3. Americanismo. 4. Destruição  
antropológica. I. Título.

21. ed. CDD B869

NUZANA SOUZA DA SILVA

## O MITO DE IRACEMA COMO REPRESENTAÇÃO VIRGINAL DO BRASIL

Monografia apresentada ao Curso de  
Licenciatura em Letras – Língua  
Portuguesa – da Universidade Estadual da  
Paraíba, campus VI, em cumprimento  
parcial à exigência para a obtenção do  
título de graduado em Letras.

Aprovada em 14 de junho de 2014.

Universidade  
ESTADUAL DA PARAÍBA



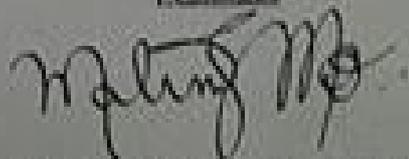
Prof. Dr. Francisco Vitor Macedo Pereira / UNILAB

Orientador



Prof. Dr. Marcelo Medeiros / UEPB

Examinador



Profª Msc. Nefelina Gonçalves / UFRPE

Examinador

## **DEDICATÓRIA**

**Dedico este trabalho a minha mãe Carmelita pelos incentivos, pela força e pela luta, por sempre ter feito o possível e o impossível para que eu continuasse estudando, a minha mãe vó Quitéria (In Memoriam), a todos os familiares e amigos e em especial a meu orientador Francisco Victor de Macedo Pereira.**

## **GRADECIMENTOS**

**Agradeço primeiramente a Deus por me agraciar com força e coragem no decorrer desses quatro anos e meio;**

**A minha mãe e minha vó, que nunca mediram esforços para minha educação.**

**A meu irmão Cristiano.**

**A meus colegas de turma em especial aos amigos- irmãos, Joselito Fernandes Lucena e Lucian Barbosa da Silva.**

**A todos os professores e mestres.**

**Ao Orientador Francisco Victor de Macedo Pereira, professor, mestre e amigo a quem devo meu muito obrigada.**

**“Quando as suas estrelas eram muitas, e tantas que em seu camucim já não cabiam as castanhas que lhe marcavam o número, o corpo vergou para a terra, o braço endureceu como o galho do Ubiratã-que-não-verga, a luz dos olhos escureceu”.**

**José de Alencar**

## RESUMO

Em foco na literatura nacional, constata-se que foi durante o Romantismo da segunda metade do século XIX que surgiu a primeira produção literária cuja preocupação foi a de firmar a origem mítica da nacionalidade brasileira e, especificamente, da então província do Ceará. O romance indigenista – ou indianista – *Iracema*, lenda do Ceará (1865), de José Martiniano de Alencar (1829-1877), quase a completar o seu sesquicentenário, é considerado, segundo essa tradição romântica, um ícone da fundação do Brasil e também das terras e dos tipos cearenses. Nessa figuração, é-lhe atribuída uma grande importância em nossa Literatura, sendo a obra tida como uma peça fundamental da formação cultural brasileira. Não obstante a isso, e um tanto à revelia dessa tradição, o presente trabalho assume como escopo pesquisar e analisar a obra *Iracema*, lenda do Ceará (1865) fora dessa ecrã romântica e inocentada; de modo a apresentá-la como uma representação mítica da corrupção da virgindade: tanto da gente, como da terra brasileiras e, por conseguinte, de sua vituperação antropológica. Conforme uma teorização americanista, cujos indícios são esboçados pelo próprio autor, essa dominação cumpriria, contudo, por último, um papel de humanidade, cujos delineamentos esperamos minimamente demonstrar – como consequência do desenvolvimento dos argumentos e das evidências trazidas no bojo desta monografia. Nessa perspectiva, os resultados de nossa pesquisa induzirão os leitores a perceberem que, além de ser um romance que narra uma malfadada *história de amor*, a obra relata primazmente a destruição e o remudar *de povos*, de suas riquezas naturais e humanas e, sobretudo, de suas marcas culturais e simbólicas; a enfatizar a submissão constritiva, posto que algo consentida, das terras autóctones e de seus indígenas diante da *História que lhes traz os colonizadores*. A pesquisa possibilitará ao leitor compreender como, de maneira idílica, os ideais europeus de civilidade influenciaram e contaminaram de tal sorte a terra e a gente do Brasil, a ponto de o amor de Iracema pelo invasor – que é acolhido como enviado de Tupã – haver-lhe trazido, como consequência postrema, a sua morte e a extinção de grande parte de seu povo. A fim de se alcançar maior legibilidade nesta pesquisa, serão aportados como referenciais teóricos (a corroborarem o tratamento escolhido à problemática apresentada) os seguintes autores e críticos: Lourenço Mota (2001), M. Cavalcanti Proença (1979), Afrânio Coutinho (2007) e Marcelo Peloggio (2010).

Palavras-chave: Romantismo. Mito. Americanismo. Destruição antropológica.

## RESUMO

Fokusiĝante pri la nacia literaturo, oni konstatiĝas ke, dum la romantikismo de la duaduno de la 19-a jarcento, aperis la unua literatura produkto, kies zorgo estis firmigi la mitaoriginon de la brazila nacieco, kaj, specife, de la tiama provinco de Cearao. La indiĝenistan romanon – aŭ indianistan - *Iracemo*, legendo de Cearao (1865), de José Martiniano de Alencar (1829-1877), jam preskaŭen sia 150-jariĝo, oni konsideras, laŭ tiu romantika tradicio, ikono de la fondiĝo de Brazilo kaj ankaŭ de la cearaaj regiono kaj karakteroj. Tiu kuntekste, aplikiĝas al ĝi granda graveco en nia Literaturo; estante, la verko, taksita kiel fundamenta peco en la brazila kultura formado. Malgraŭ tio, kaj iom spite al de tiu tradicio, la nuna laboraĵo prenas kiel celo nesplori kaj analizi la verkon *Iracemo*, legendo de Cearao (1865) ekster tiu romantika kaj senkulpa ekrano; tiele, ke ĝi prezenti ĝu kiel mitabildigo de la virgeco-koruptiĝo: tiel de ni, kiel de la brazila lando kaj, sekve, de ĝia antropologia memperforto. Laŭ amerikanisma teorio, kie sindicojn skizas la propra aŭtoro, tiu super rego plenumus, tamen, laste homan rolon, kies konturojn ni atendas minimume montri kiel sekvon de la argumentado-disvolviĝo kaj de la evidentaj enportitaj jen la enhavo de tiu ĉi monografio. En ĉi tiu perspektivo, la rezultoj de nia esploro kondukos la legantojn percepti, ke, krom esti romano kiu pri skribas malsukcesa ama rakonton, la verko raportas unua vice la detruon kaj la reŝanĝon de popoloj, de iliaj naturaj kaj homaj riĉaĵoj kaj, ĉefe, de iliaj kulturaj kaj simbolaj signoj, enfazante la premansubmetiĝon, kvankam konsentita, de la indiĝena lando kaj iliaj indiĝeno jantaŭla *Historio, kiun alportas la koloniistoj*. La esploro ebligas al la leganto kompreni, kiel, idili-maniere, la eŭropaj idealoj pri edukiteco influis kaj registi el multe la landon kaj la genton de Brazilo, ĝis la grado, ke la amo de Iracemo al la invadinto – kiun oni gastas kiel senditon de Tupã – alportis al ŝi kiel plej lastan sekvon sian morton kaj la malaperon de granda parto de ŝia popolo. Por atingi pli da legebleco en tiu ĉi esploro, estos prenitaj kiel teoriaj referencoj (konfirmante la esplormaniero neelektitan por la prezentita problemaro), la jenaj aŭtoroj kaj kritikistoj: Lourenço Mota (2001), M. Cavalcanti Proença (1979), Afrânio Coutinho (2007) e Marcelo Peloggio (2010).

Ŝlosilvortoj: Romantikismo. Mito. Amerikanismo. Antropologia detruo.

## Sumário

INTRODUÇÃO .....	11
<b>1. Situação do movimento romântico no contexto histórico .....</b>	<b>13</b>
<b>2. José de Alencar e a literatura romântico-indigenista brasileira.....</b>	<b>21</b>
2.1 Alencar, <i>na escola dos românticos</i> .....	21
2.2 Alencar, os seus sentimentos e os seus tipos nacionais.....	22
2.3 A distinção do romantismo indianista alencarino.....	24
<b>3. <i>Iracema</i>, lenda do Ceará; para além do tradicional contexto do romantismo brasileiro 26</b>	
3.1 <i>Iracema</i> , na América do Sol.....	27
3.2 O autor de <i>Iracema</i> ; da sua memória das cores, das paisagens e das gentes do Ceará .....	29
3.3 <i>Iracema</i> , um argumento histórico (?).....	30
<b>4. A concepção de <i>Iracema</i> .....</b>	<b>34</b>
4.1 <i>A história de Iracema</i> .....	34
4.2 Sinopse crítica de <i>Iracema</i> , lenda do Ceará .....	38
<b>5. O americanismo de José de Alencar, encerrado em seu mito virginal do Brasil.....</b>	<b>45</b>
5.1 <i>Lenda</i> ou invenção?.....	46
5.2 <i>Iracema</i> : de poema a romance .....	50
5.3 Um sonho americano?.....	57
CONCLUSÃO .....	67
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	70

## INTRODUÇÃO

A possibilidade do romance indianista *Iracema*, lenda do Ceará (1865), de José de Alencar (1829-1877), – por muitos considerado como a sua obra prima – ser apresentado como uma leitura mítica e idealizada da gente primitiva e, sobretudo, da mulher nativa do Brasil – uma mulher ingênua, pura, próxima, naturalmente sensual e, certo modo, corrompida pelo encantamento que o elemento estrangeiro lhe suscitou e passou doravante a suscitar-lhe – conduz-nos a assumir uma atitude, não primeiramente de reverência, mas antes de perquirição crítica diante deste clássico das letras nacionais. A justificativa para essa abordagem ulterior ao beletismo alencarino talvez consista em apontar, alhures à importância, à relevância histórica desse notável romance, para o seu descolamento dos clichês da escola romântica na Literatura brasileira. Cabe, decerto, ressaltar o valor da obra e da personagem, em positivo; todavia não só como ícones da literatura nacional, como *mais um livro representativo* do acervo ou do inventário da cultura das letras *tupiniquins*, o qual acaba muitas vezes por ser visto como caricato; mas como a introdução de uma representação cultural do imaginário, da composição simbólica e mesmo antropológica que se tem acerca das *Iracemas*, nativas do Brasil, das mulheres, da gente e de sua terra – modo geral – tidas como bastante próximas, sensuais, à mão, férteis e envidadas ao desentranhamento de suas realidades pela força de encantamentos, de muitas ilusões folhetinescas, de enamoramentos improváveis; por apresentações alienígenas que lhes arrebatem da mesmice tópica, trópica de suas vidas.

É importante destacar, diante disso, que a pesquisa não é um mero comentário sobre a obra, no contexto ou no panorama mais tradicional que a relegue a um capítulo passado e refeito em pitorescas exuberâncias da literatura pátria. Mormente a isso, a pergunta que orienta a hipótese de nosso trabalho não deve considerar apenas o tanto que já foi dito acerca deste livro, mas contribuir com novas chaves de leituras; a fim de que não se fique somente repetindo, sobejamente, o que tanto encontramos sobre *Iracema*, *a virgem dos lábios de mel*.

Um tanto na contramão disso, seria interessante, para além da clássica seara literária, também reabilitar Alencar como um humanista, como um pensador de entradas antropológicas, e de certa incisão crítica – posto que nacionalista – à aculturação dos nativos do Brasil; como alguém que foi muito mais do que apenas *um romântico*, e que pensou, de veras, a sociedade brasileira em sua formação e mesmo em sua filogenia.

Disso se segue que *Iracema*, o mito, a lenda do Ceará, não se coloca somente como uma fundação simbólica da história indígena brasileira, haja vista que Alencar claramente pretende, por igual, tratar de questões como a miscigenação, o olhar estrangeiro para o Brasil e a sua corrupção/redenção diante da História da Humanidade. Vejamos no decorrer de nossas argumentações o corroborar dessa hipótese.

## 1. Situação do movimento romântico no contexto histórico

Antes de qualquer coisa, ainda à guisa de introdução, apresentamos uma apertada síntese, preliminar, a propósito do contexto histórico de concepção e de difusão do Romantismo, e mais especificamente do romance indianista de Alencar, já no que se avizinha aos estertores do século XIX no Brasil.

O Romantismo, como movimento estético característico das belas artes, surgiu na Europa, compreendido entre os séculos XVIII e XIX, num período de grande rebeldia no cenário intelectual. À medida que na política europeia de então estavam sendo rebaixados os sistemas de governo arbitrários e surgindo o liberalismo econômico como ordem renovada; no âmbito social dominava invariavelmente o inconformismo e, no artístico, o repúdio às regras e às convenções formais.

De início, pode-se afirmar que o Romantismo surge na Alemanha e, em menor porção, também na Inglaterra; manifestando-se, contudo, de formas um pouco distintas nas diferentes expressões artísticas nos dois países. Com o crescimento da industrialização e do comércio, a partir da Revolução Industrial no século XVII, a burguesia vai ocupando na Europa um espaço político e ideológico cada vez maior; as ideias de um emergente liberalismo incentivam a busca da realização individual, por parte dos sujeitos então não pertencentes à vida cortesã. Essas ideias de autodeterminação foram, praticamente, o germe do qual resultou o que se convencionaria posteriormente denominar de *estética romântica*.

A partir daí, o ideário romântico espalhou-se por todo o mundo ocidental das artes e mesmo do pensamento moderno de um modo geral, trazendo consigo o caráter de agitação e de transgressão das ideias, de força resolutiva e de ímpeto (*Sturm und Drang*) diante das ações. Trata-se de algo que culminou por forjar e por acompanhar os ideais revolucionários franceses do século XVIII – os quais tanto atemorizavam as remanescentes aristocracias europeias.

Entretanto, a despeito de toda a incitação no plano dos ideais de liberação, é possível afirmar que as características românticas se enlevaram principal e mais uniformemente nas expressões estéticas da Literatura e da Música, a sobreporem-se aos seus desdobramentos de consequências filosóficas e políticas. Nesse sentido, as manifestações românticas na poesia e na prosa popular da Inglaterra do século XVIII

foram, na verdade, meros antecedentes daquilo que viria a ser o Romantismo, sendo mesmo consideradas manifestações pré-românticas. Já os alemães procuraram renovar a sua Literatura por meio do retorno à natureza e ao ímpeto humano, como expressão de uma alma sentimental coletiva e inquebrantável.

Caracterizou-se o movimento romântico por um conjunto de novas ideias, temas literários e tipos de sensibilidade, resultantes de correntes que convergiam paralelamente da Alemanha e da Inglaterra, no curso do século XVIII, durante o período hoje definido como Pré-romantismo (COUTINHO, 2007, p.144).

De certa forma, por meio das artes em geral, é também verdade que o movimento romântico não deixou de se ligar aos mais fortes desejos políticos e sociais da burguesia revolucionária daquela época. Justamente por isso, torna-se possível afirmar que o Romantismo culmina nos ideais de liberdade, de igualdade e de fraternidade, propugnados pela Revolução Francesa, já em 1789; sentimentos estes emblemáticos à burguesia ora em ascensão.

O que determina o florescimento ou o esgotamento das artes em qualquer período ainda é algo muito obscuro. Entretanto, não há dúvidas de que entre 1789 e 1848 a resposta deve ser buscada em primeiro lugar no impacto da revolução dupla [Revolução Industrial e Revolução Francesa]. Se fôssemos resumir as relações entre o artista e a sociedade nesta época em uma só frase, poderíamos dizer que a Revolução Francesa inspirava-o com seu exemplo, e a Revolução Industrial com o seu horror, enquanto a sociedade burguesa, que surgiu de ambas, transformava a sua própria experiência e os seus estilos de criação (HOBSBAWM, 1982, p. 04, grifos nossos).

Do que se apresenta, pode-se afirmar que o Romantismo surge em meio às grandes reviravoltas burguesas a partir do século XVIII: na esteira da Revolução Industrial e na consumação da Revolução Francesa, por meio das quais se difundiram na Europa muitas novas ideias, sobretudo a respeito da riqueza, do trabalho e da nacionalidade. Não na contramão dessa ideação burguesa, é que igualmente surgem – posto que como reação teórica a esse contexto de expansão liberal capitalista – as manifestações de um socialismo romântico, como explicitação do ideal de se organizar uma sociedade igual para todos, na qual não houvesse conflitos. Modo geral, esse socialismo romântico critica a sociedade capitalista estabelecida nos cânones do

Iluminismo e da Revolução Francesa, ainda que não exatamente por princípios radicalmente contrários ao liberalismo.

Ainda nesse cenário, é possível sinteticamente afirmar que o surgimento do Romantismo, como movimento estético, se deu na Europa num período de grande agitação intelectual. No âmbito das artes, os valores voltavam a atenção de artistas e de literatos à abstração daquilo que lhes parecia uma realidade então sufocante e de desencanto material, a ser idealmente superada. Ao que equivale dizer: no âmbito social, dominava o inconformismo; no artístico, mui provavelmente em consequência disso, o exercício paulatino de repúdio às regras e às convenções da tradição.

Como evidência disso, grosso modo, o movimento romântico expande-se no início do século XIX, sobretudo por meio do culto ao lirismo subjetivo e à emoção libertária de seus difusores; sendo estes homens geralmente dissidentes da vida política ou senão burgueses de vida certo modo falida, ante os desencantos das convenções sociais. Tal movimento apresenta-se, pois, estética e estilisticamente, em muitos elementos da arte literária, como um sonho mítico de evasão e mesmo de ocaso da realidade; alimentado pela valorização das forças criativas do indivíduo em sua autoafirmação e associadas, proporcionalmente, à exaltação da imaginação e das crenças populares; algumas vezes sequestradas às raias do sobrenatural.

Em linhas gerais, o termo *romântico* refere-se (como expressão estética, num sentido mais amplo) à tendência idealista ou poética de alguém que necessita *de sentimento externado e extremado ante as incompreensões do mundo*. Sob esse aspecto, o Romantismo consiste positivamente em uma arte de expressão de sonho e de fantasia. Isso significa, necessariamente, a valorização das forças criativas do indivíduo, aliadas às da imaginação popular. Com isso, podemos ver que o empenho e o estro dos românticos estavam voltados também para criar uma linguagem nova, ou uma nova visão de mundo: articulada aos novos e descontínuos padrões de vida da burguesia.

Como algo imprescindível a esse projeto estético de deportação e de exílio das coerções sociais, o Romantismo evade-se a elementos da natureza, de admiração e de idealização da mesma. Em mescla exaltada a sentimentos como a paixão, há o estranhamento, a incompreensão dos sentimentos, a saudade e também o anelo às lendas e aos mitos nacionais. Segundo COUTINHO (2007, p. 151), no Romantismo,

(...) a intuição, o empirismo, o senso do concreto, o individualismo têm como contraparte a necessidade de fugir da realidade, de ver além da

razão, de evadir-se do mundo, graças à imaginação, para uma época passada ou um universo sobrenatural. Daí o senso do mistério, a atitude do sonho e da melancolia, de angústia e de pessimismo, que carregam para o Romantismo os temas da morte, da desolação, das ruínas, dos túmulos, do gosto pelas orgias e do mal do século (COUTINHO, 2007, p.151).

Esquemáticamente, o Romantismo costuma ser dividido em três gerações: sendo que a primeira apresenta características como lirismo, subjetivismo, sonho, exagero, busca pelo exótico. Enquanto que na segunda geração notabilizam-se o pessimismo, o gosto pela morte, a religiosidade intimidada e fúnebre e o naturalismo mítico. Já na terceira geração ocorre uma transição, como sintoma de mudança da corrente romântica para o Realismo, algo que viria a denunciar os vícios e as corrupções morais da sociedade burguesa amadurecida, num cenário mais urbano – a desapegar-se, para isso, do patamar característico de sonho idílico, de um primeiro Romantismo mais verdoengo.

Almejando cativar um público leitor mais extenso, notadamente feminino e burguês, o Romantismo ganha vulto quando os escritores trocam o mecenato, aristocrático e de convenções desbragadamente políticas, pelo editor de caráter diário, consumível e folhetinesco. Esse novo público não estaria mais tão aferrado aos valores literários clássicos, apreciando assim, em substituição às sutilezas das formas árcades anteriores, as emoções sentimentalmente mais ligeiras.

O Romantismo, no arremate disso, renega definitiva e sistematicamente as formas enrijecidas da Literatura, como os versos de métrica exata. O romance vem a se tornar, por isso, o gênero narrativo preferido, em oposição à epopeia. Nesse ponto se dá a superação definitiva da retórica formal, tão valorizada anteriormente pelos neoclássicos. Veremos a esse propósito um caso bem representativo no percurso literário de José de Alencar, na reconsideração dos motivos pelos quais *se fez escritor* e na reformulação de seu projeto poético americanista, indianista e nacional; em favor então da prosa mais solta de seus romances históricos, em lendária exaltação a nossos *selvagens*.

Com relação a essa estética clássica anterior, a classe dominante era a da nobreza. Essas obras classicistas, diferentemente das do Romantismo, eram povoadas por deuses soberanos, nobres seres superiores, capazes de ações incomuns. Os heróis do classicismo pertenciam, pois, a um mundo totalmente diferenciado do cotidiano e

praticamente a-histórico. O escritor desse movimento possuía certo condicionamento a um rigoroso objetivismo, com tendência a seguir padrões preestabelecidos: formas e temas tradicionais do gênero lírico e focos geralmente fixados na epopeia. Seus heróis representavam valores sobre-humanos; a exemplo dos clássicos mitológicos de Ulisses, de Aquiles, de Eneias, entre outros. Esses clássicos desenredavam-se, contudo, de qualquer relevante teor de verossimilhança, posto que priorizassem a razão; as suas construções foram resultado de um equilíbrio entre a moderação e a racionalidade, ainda que sobre personagens e sobre feitos os quais reconhecidamente não pertenciam à realidade.

A estética romântica, por sua vez, tem seus representantes na nova classe dominante burguesa, emancipada da nobreza, e suas obras são habitadas atipicamente por jovens comuns; na verdade heróis igualmente idealizados, nunca exatamente históricos, representantes de uma preclara ficção, posto que definitivamente mais humanizados, vulgarizados, humildes e mesmo servis. São jovens de classe média ou popular, com objetivos de se superarem e que lutam pelos ideais libertários de seus sentimentos e de seus novos sonhos, a recusarem uma realidade de injustiça e de desilusões íntimas.

Não noutro sentido, é possível dizer que o escritor de estética romântica está imbuído de uma liberdade de criação e de um subjetivismo extremados, levado com isso a recusar formas poéticas engessadas. Emprega, em virtude disso, o verso livre e adota invariavelmente em seus temas a exaltação dos sentimentos. Os protagonistas de obras românticas, de algum modo, representam sempre em suas vidas expressões de decepção, de tristeza e de infelicidade. Suas ações resultam da imaginação, da fantasia, tanto quanto da realidade em oposição do que pretendem viver; os sentidos e os sentimentos são exalçados ao patamar do trágico, e tudo acontece um pouco que de improviso, impetuosamente, no desenrolar das narrativas românticas. Sentimentos como o amor, valores como a virgindade, sensações de nostalgia, arroubos de saudosismo e de melancolia, em meio a um ambiente de sonho, são algo supervalorizado.

No entanto, a pena romântica não deixa de estar ligada ao historicismo, de estender-se à afirmação das questões nacionais; embora se distancie no tempo, voltando por vezes ao berço das nações europeias da Idade Média, às suas lendas cavalheirescas de bravura e de lealdade: a fim de, com estas cores em sépia, distinguir os seus heróis pátrios.

O romântico igualmente evade-se no espaço, alijando-se ao idílio de regiões selvagens, indo ao encontro de povos puros e idealizados – em uma moral de matriz, contudo, ainda claramente eurocêntrica; a despeito de que, todavia, não contaminada pelos males da civilização moderna.

Dito em linhas gerais, é possível afirmar que a temática romântica tem como aspectos principais e fundamentais o *historicismo* e o *individualismo*. O *historicismo* é representado nas obras de Walter Scott (1771-1832), na Inglaterra; de Victor Hugo (1802-1865), na França; e de Almeida Garrett (1779-1854), em Portugal; bem como na de José de Alencar (1820-1877), um pouco mais tarde no Brasil. Em se tratando de *individualismo*, existe outra vertente conhecida como *mal do século*, que prega o culto ao egocentrismo, vazado em melancolia e em pessimismo, sendo representantes dessa vertente Lord Byron (1788-1824), na Inglaterra; Alfred de Musset (1810-1857), na França e Álvares de Azevedo (1831-1852), no Brasil. Devido ao apego intimista e a valores extremados, esses autores foram denominados também de ultra-românticos.

É interessante ressaltar que as principais figuras artísticas que, no Brasil, obtiveram destaque neste período foram: Álvares de Azevedo (1831-1852), Junqueira Freire (1832-1855), Casimiro de Abreu (1839-1860) e Fagundes Varela (1841-1875). Esses autores consagrados tiveram influência direta de Byron (1788-1824), poeta inglês, que tinha como característica notória uma criação poética bastante agressiva para com a sociedade, chegando a sua própria figura a confundir-se com a de seus heróis melancólicos e sombrios. Devido ao seu modo de vida, esses autores morreram precocemente, foram praticamente todos tomados por pessimismo, se isolavam em lugares escuros, viviam na boemia, tendo o álcool como companhia. Tinham como temática o sonho impossível, o devaneio e o amor platônico.

A segunda geração romântica é a mais numerosa, e enquanto a primeira só atinge a plenitude mais para a idade madura, seus representantes, nascidos entre 1788 e 1802, denotam plena posse de sua novidade, e desde a juventude a vivem revolucionária e conscientemente (COUTINHO, 2007, p.152).

Outro fator relevante a ser levado em conta, além do pessimismo dos ultra românticos, é a impossibilidade de realizarem o sonho idealizado e absoluto do *eu*. Isso é o que justamente gera decepção e angústia em seus enredos românticos, entre outros

sentimentos negativos; os quais muitas vezes os conduzem à morte como saída definitiva para o *mal-do-século*, que é considerado a melancolia.

Outra característica marcante de toda a estética romântica é o culto ao fantástico; o mundo romântico abre-se com facilidade para o mistério, como também para o sobrenatural, o idílico e o improvável. Ocorrem representações contínuas de imaginação e de divagação das personagens. Ou seja, o que acontece na obra não acontece consentaneamente na vida real ou nos registros historiográficos, tudo se dá sem o uso da razão como último crivo.

O romântico é igualmente fascinado pela natureza, é atraído pelos seres selvagens, pelas plantas e pelos animais exóticos, pelos cenários a céu aberto; isso quer dizer que confere privilégio a tudo o que é natural. Um bom exemplo disso é a idealização de Alencar feita sobre os índios e a natureza do Brasil, e superlativamente a respeito dos encantos de *seu* Ceará. Os nativos são retratados como seres puros e ingênuos e as paisagens como paragens paradisíacas; respectivamente: “através do Romantismo, verifica-se a formação progressiva de uma estética e de um estilo – em que se reúnem elementos formais e espirituais autóctones contornados de idealidade” (COUTINHO, 2007, p.162).

A desilusão com esses ideais, contudo, que se seguiria já no século XIX na Europa, lançaria muitos desses românticos a uma situação de marginalidade em relação à própria burguesia. Mesmo assim, devemos associar a ascensão burguesa à ascensão do próprio Romantismo, sobretudo na Europa do século XVIII. Em Portugal, os ideais desse estilo de pensamento e de concepção estética romântica também encontram um ambiente propício, ainda que um pouco tardio, ao seu teor de ímpeto heroico, fantasioso e nacionalista. Naquele país, dois partidos políticos se opunham aos monarcas no século XVIII; o primeiro a pretender a manutenção do regime vigente, depois da expulsão das tropas napoleônicas que tinham invadido o país em 1807, e o segundo, dos liberais, que pretendiam sepultar de vez a Monarquia.

Devido ao senso de relativismo do movimento romântico, ele se adaptou à situação portuguesa local, valorizando-a de acordo com a regra romântica de exaltação do passado e das peculiaridades nacionais. Foi dessa forma que o movimento romântico também chegou ao Brasil, já em pleno século XIX; a adquirir, contudo, efeitos, traços ainda mais particulares e especiais: condizentes às necessidades de afirmação nacionalista de nossa esfumada e titubeante independência social, cultural e política da

metrópole portuguesa; a acolher, em seu seio, alguns ensaios teóricos de caráter pretensamente antropológico, posto que confusos e bastante desencontrados – haja vista que muito pouco condizentes com a realidade histórica das origens e da formação do Brasil.

Ainda esquematicamente, podemos afirmar que o Romantismo chegou ao Brasil juntamente com a independência política do país, no ano de 1822; momento em que, havia pouco, se tinha assistido a um fato decisivo na ordem política da época: a chegada da família real, ou da corte de D. João VI, ao Rio de Janeiro. Logo que chegou, a família real adotou medidas administrativas que conferiram relativa autonomia à Colônia do Brasil. D. João pôde com isso concomitantemente *administrar* a Colônia e a Metrópole, ainda que à distância e a título precário. A propagação do Romantismo coincide, na sequência histórica brasileira, também com o primeiro reinado, com a guerra do Paraguai e igualmente, um pouco mais adiante, com a campanha abolicionista.

Nesse cenário político e cultural do Brasil do século XIX, o Romantismo – também conhecido como Romanticismo – constituiu, pois, um movimento artístico, político e filosófico bastante significativo e profícuo (ainda que em atraso cronológico, comparativamente à Europa); a igualmente levantar algo de resistência às ingerências portuguesas, contrárias, por sua vez, à efetivação da independência brasileira (sobretudo no campo das ideias, no que respeite, em específico, uma intelectualidade e uma identidade próprias). Como característica geral bem forte, e igualmente reproduzida no Brasil, afirma-se então a visão romântica de mundo contrária ao racionalismo e em tensão dialética ao iluminismo; a buscar de igual modo expressões nacionalistas de identidade cultural e ideológica singulares, um tanto que artificialmente divorciadas da realidade de injustiças e de menoscabo social.

Talvez não seja exagero afirmar que o Romantismo brasileiro, de contornos positivistas e progressistas, teve tanto ou maior destaque na política e no social do que propriamente nas belas artes – ao contrário do que teria ocorrido inicialmente na Europa –; haja vista a sua aderência ideal a um idílio arquetípico de comprometimento improvável, posto que sabidamente necessário, para a fundação de um esteio nacionalista em muitos setores. Não na contramão disso, foi ao Romantismo que o país deveu igualmente aquilo a que se convencionou denominar de independência literária; possibilitando conquistar, assim, algo a mais *de nosso* (ainda que relativamente a uma

enredada liberdade de pensamento e de expressão). No que atine a esse torque, de impulso imaterial do Romantismo em nossa história de descolonização, ainda em curso, comenta-nos Coutinho (2007, p. 168):

É o seu lado democrático-popular que se torna mais visível e atuante, pois, como afirma Samuel Putnam, “nunca foi tão íntima a relação entre arte e sociedade” [referindo-se ao Romantismo], acompanhada lado a lado a evolução burguesa e o movimento pela independência e democracia; o que o transformou [o Romantismo] em “poderosa arma na luta e o veículo literário do nascente nacionalismo do Brasil e de outros países latino-americanos” (COUTINHO, 2007, p.168, grifos nossos).

No Brasil, o Romantismo encontrou, na verdade, um processo revolucionário a meias: a independência de 1822 lançou ao país um novo desafio, ainda que em atraso comparativamente à Europa – afirmar-se como nação. Isto significou ter de construir, pela primeira vez, uma identidade específica, além da compreensão cultural de um caminho afirmativo da distinção de si. Esta foi, por isso, a principal tarefa teórica, simbólica e também estética dos nossos escritores românticos: a criação de uma literatura nacional.

## **2. José de Alencar e a literatura romântico-indigenista brasileira.**

### *2.1 Alencar, na escola dos românticos*

Conforme mencionamos anteriormente, notadamente no que diz respeito à Literatura, o movimento romântico se divide em três fases. Trataremos mais de perto do que corresponde esquematicamente à primeira fase, na qual tradicionalmente se enquadra a produção de José de Alencar e, mais especificamente, a daquela de que se diz sua obra prima, *Iracema*, lenda do Ceará (1865). As características centrais do Romantismo, sobretudo alencarino, vieram a ser o lirismo, o subjetivismo e o nacionalismo: o sonho de um lado, o exagero, a busca pelo exótico e pelo inóspito de outro. Também é destacado o nativismo, posto que no âmbito da criação de figuras selvagens extremamente idealizadas e bem ao gosto do estilo romanceado da literatura

aventuresca – com resquícios inequívocos de notas epopeicas e cavalheirescas medievais.

Esse quadro da literatura romântica, repetimos, corresponde justamente ao período de afirmação daquilo que conveio fosse considerado, à época, como *a formação da identidade brasileira* (nos moldes e, paradoxalmente, à revelia do nacionalismo europeu). É o que se pode notar presente, não apenas na ficção, mas igualmente na coletânea de textos e de documentos oficiais da época, de caráter fundacional dos valores e das instituições nacionais; os quais remetem idealmente – forçosamente – ao nascimento/formação de uma nação (fato atribuído em nossa historiografia já ao período moderno).

Nesse contexto de valores do Romantismo, a mulher, por sua feita, era tida como uma musa; amada e desejada. Contudo, não era diretamente tocada. A sua figura era vista como algo, muitas vezes, comparável à manifestação da própria natureza, à própria terra: pura, fértil e divinal: posto que revolvida por todos os instintos telúricos de paixão obsessiva e de encantamento, era mantida reservada como fonte vívida de sentimentos, de exaltação e de culto.

Ainda sob esse aspecto, a primeira geração de nosso Romantismo, justamente denominada nacionalista-indianista, estava voltada para a natureza, para o regresso arquetípico a um passado pseudo-histórico e também a uma espécie de medievalismo, haja vista exaltar valores como a honra e como a bravura ancestrais; na mesma medida em que sustentava uma espécie de corte tropicalizada à mulher, como se esta fosse um mimo ou um capricho, fruto do exotismo da natureza.

Alencar, na evidência disso, inventa primores em personagens femininas a adornarem os altares da beleza brasileira, tanto quanto profliga a exuberância dos quadros naturais nos quais descreve os seus hábitos e caracteres. Cria, em complemento a esse virtuosismo, heróis nacionais personificados em figuras indígenas, posto que dotadas dos mais altos valores cristãos de lealdade, de honra e de bravura: na mesma medida em que descerra aos olhos de seus leitores esplendorosas nativas metonimizadas na paisagem. É do conjunto desses, dos quais, relativamente, se poderia denominar *remques literários* do autor, que teria surgido o sumo da produção indianista na literatura romântica brasileira, capitaneada inequivocamente por José Martiniano de Alencar.

## 2.2 Alencar, os seus sentimentos e os seus tipos nacionais

Quanto à umbilical integração dos tipos com a natureza, para Alencar, não apenas Iracema e os heróis pitiguaras e tabajaras, como também o tupinambá Ubirajara e o guarani Peri, como Manuel Canho, o gaúcho, e Arnaldo Louredo, o sertanejo, representam, em sua obra, o herói agreste, o indômito filho da natureza, o padrão das virtudes americanas, certamente conforme à idealização romântica do autor – o que há de se ressaltar sempre. Se são estes, rudes campeões da bondade natural, ou símbolos de uma compreensão de Alencar a respeito do homem americano, disso pretendemos mais adiante tratar.

O sentimentalismo e a religiosidade são, por sua feita, outras características presentes nessa literatura alencarina de cunho nacionalista. Portanto, além daquelas já mencionadas – acerca do ufanismo pátrio, do indianismo –, rescendem em todas as obras regionalistas de Alencar o subjetivismo, a religiosidade, bem como uma espécie de evasão do tempo e do espaço. Redundantes, hiperbólicas, muitas vezes, no que é possível de se considerar como manifestação de egocentrismo e de individualismo, as emoções e os sentimentalismos do autor romântico se intrincam em suas obras literárias – a recidivarem do sofrimento lírico-amoroso e da necessidade de exaltação da liberdade, da grandiosidade do templo da natureza, bem como da expressão de estados d'alma que, muita vez, optam conscientemente pela evasão do real.

Nesse cômputo, sem dúvida, dentre os diversos autores de toda a tradição romântica no Brasil, tão díspares como Gonçalves Dias, Álvares de Azevedo e Castro Alves, inexpugnavelmente destaca-se José de Alencar, especialmente com a sua produção indianista; com destaque especial para aquela que pode ser considerada a sua obra prima, *Iracema*, Lenda do Ceará (1865): a reunir os elementos mais significativos e mais representativos de toda essa fase do Romantismo.

Considerado talvez o maior romancista de toda a literatura brasileira, Alencar cria, de fato, uma literatura a empregar um vocabulário e uma sintaxe pretensamente típicos do Brasil, evitando o estilo lusitano, até então prevalecente na literatura aqui produzida. A sua obra busca declaradamente traçar um perfil da cultura e dos costumes de sua época e de sua gente, bem como de imagens mítico-representativas de uma suposta formação histórica do Brasil: destinado a herdar as raízes ameríndias e a acolher em si o elemento branco para o repovoamento do mundo, *do novo mundo*.

Inequivocamente, o escritor cearense tem como preocupação essencial a busca de uma identidade nacional, além de uma cosmovisão sobre a grandeza a que se destina o Brasil, conforme já destacamos; principalmente quando se volta para os temas ligados ao índio ou ao sertanejo, em romances a descreverem os modos e os tipos destas gentes de norte a sul do país (*As Minas de Prata*, 1865-1866; *O Gaúcho*, 1870; *Til*, 1871; *O Tronco do Ipê*, 1871; *A Guerra dos Mascates*, 1871-1873; *Sonhos d'Ouro*, 1872; *O Sertanejo*, 1875; ademais de sua festejada trilogia indianista: *O Guarani*, 1857; *Iracema*, 1865 e *Ubirajara*, 1874).

No entanto, é importante destacar, de modo a que não reste dúvida, que os trabalhos indianistas de José de Alencar buscam transportar as tradições indígenas fundamentalmente para o plano da ficção; a relatarem o que corresponderia a mitos, a lendas, a festas rituais imaginárias, a usos e a costumes – em sua maioria – muito pouco verossímeis; ainda que, ao que parece, resultantes de observações, muitas vezes, realizadas pessoalmente pelo autor.

Não há dúvidas, decerto, de que o índio cearense em *Iracema* (1865) é visto de maneira idealizada, estilizada; a representar, em nível simbólico, a origem das gentes do Ceará, senão de todo o povo brasileiro. Não se trata, inobstante a isso, de uma composição destituída de qualquer cuidado etnográfico ou antropológico, mas especificamente de uma criação literária romântica; a envolver, inclusive, memórias sentimentais e psicológicas do autor – ligado por sempre à cuna de sua terra.

Igualmente nesse sentido, os seus textos trazem a imagem do homem branco (europeu) corrompido, desterrado, alienado pelo mundo civilizado; arrostando-lhe contrastivamente o índio, em seu lugar próprio, com ares de *bom selvagem* – no que se destaque o seu caráter impoluto, de extremada valentia e de intimidade sem par com a natureza. Diga-se que os romances que se enlevam desse enredo mais amplo e de maior destaque na literatura alencarina são justamente os que compõem a sua trilogia indigenista.

### 2.3 A distinção do romantismo indianista alencarino

Talvez não seja aqui excessivo um parêntese, a sucintamente esclarecer que a temática indianista na Literatura Brasileira ocorre bem antes desse Romantismo alencarino; como, por exemplo, na obra *Caramuru*, de 1781, de autoria de Santa Rita

Durão (1722-1784), poema ainda pertencente à tendência literária árcade, conhecida também como Setecentismo ou Neoclassicismo, vigente no Brasil nos idos do século XVIII. Destaque-se, na sequência, no que tange essa tematização literária do índio brasileiro, também como primeira expressão do Romantismo no Brasil, a obra poética de Gonçalves de Magalhães (1811-1882), notadamente com o seu épico *A Confederação dos Tamoios*, 1857 – obra à qual Alencar lança acerbas críticas, em suas *Cartas sobre a Confederação dos Tamoios*, de 1856, nas quais acusa os nativos de Magalhães de *meros arremedos europeus*<sup>1</sup>. Há ainda, enfim, a obra igualmente em verso de Gonçalves Dias (1823-1864), da qual se destacam os poemas *Os Timbiras* (1857) e *I-Juca-Pirama* (1851), aos quais Alencar, em *Como e porque sou romancista* (1893), desfere elogiosos comentários; principalmente no que se refere à propriedade como Dias descreve a natureza do Brasil.

Diante desse retrospecto sucinto, entretanto, o que deveras nos interessa é a confirmação de que o índio aparece como tema sumamente privilegiado em nosso Romantismo, antes mesmo de José de Alencar; posto que tenha sido ele, o escritor cearense, o primeiro a escrever obras românticas indianistas *em prosa* e a se preocupar em retratar originalmente a língua e os costumes dos nativos, com a reserva de uma relativa pesquisa linguística e etnográfica – conforme quereremos comprovar mais adiante.

Para esta, que também foi uma literatura de afirmação nacional, o índio era o elemento que, por ser natural da terra, serviu como alvo de exaltação, de orgulho; em detrimento daquilo que já existia, no Brasil, de estrangeiro (notadamente de origem portuguesa, como representação do colonizador). Dessa forma, apenas o índio poderia ser tematizado com destaque em nosso Romantismo pátrio, haja vista que, além de autenticamente autóctone, representava idilicamente uma íntima afinidade com a terra, a

---

<sup>1</sup>Nas suas *Cartas*, é possível se perceber um pequeno ensaio poético de Alencar sobre o tema do indígena brasileiro, o qual servirá futuramente para a concepção de *Iracema* (1865). Estas cartas, escritas para um jornal sob o pseudônimo de *Ig* - referência à personagem Iguassú, do livro de Magalhães -, são publicadas posteriormente em livro, já com a firma de Alencar. Muito vivamente, Alencar demonstra, ainda bastante jovem, apurado senso crítico, ao delinear a estampa absolutamente eurocêntrica, encarnada de François René de Chateaubriand (1768-1848), com a qual Magalhães togou os seus selvagens. No bojo dessas cartas, o autor, ironicamente, tece muitos elogios à obra de Chateaubriand, com a qual, vez por outra, compara a de Gonçalves de Magalhães - comparação sempre muito ruim, para quem pretendia descrever epicamente a origem dos povos índios do Brasil, haja vista o colorido exagerado e artificioso com o qual eram gravados os personagens do autor pré-romântico francês. Todavia, a admitir reconhecer isto ou não, o estilo composicional e narrativo de Chateaubriand influenciou também o próprio Alencar (em menor medida, talvez) e certamente toda a primeira geração de escritores e de poetas românticos, incluída aí, por óbvio, também a de escritores lusófonos.

corresponder ao penates de uma genuína classe outrora dominante, que fora ominosamente destituída de sua honra e de sua herança.

Com isso, não é difícil compreender o tratamento que o Romantismo brasileiro conferiu ao elemento indígena: o índio como personagem literária por excelência. Algo que não acontecera antes do movimento romântico; embora fosse, ainda que fosse o indígena do Romantismo, reconhecidamente pela crítica, usualmente, composicionalmente, *uma personagem literária branca*, e não índia – exceto, talvez, nos casos menores em que fazia papel de vilão.

### **3. *Iracema*, lenda do Ceará; para além do tradicional contexto do romantismo brasileiro.**

Na obra *Iracema*, Lenda do Ceará (1865), constatamos que a virgem nativa – com traços europeizados ou não – abandona, com ânimo definitivo, o seu povo, devido ao amor que nutre por um europeu. Levada pela flâmula da paixão, ela deixa espontaneamente de lado os seus costumes e adere à influência do estrangeiro, de uma maneira aparentemente inverossímil. A consequência disso, contudo, lhe fará assumir um enorme peso: Iracema vai morrer em razão última de seus arroubos namoradiços, em virtude de seu amor extremado por Martim. No próprio texto de ALENCAR (1985, p.185), podemos ver esse desfecho (de típicas notas trágicas do Romantismo): “Iracema não se ergueu mais da rede onde a pousaram os aflitos braços de Martim. O terno esposo, em que o amor renascera com júbilo paterno, a cercou de carícias que encheram a sua alma de alegria, mas não a puderam tornar à vida: o estame da flor se romperá” (ALENCAR, 1985, p.185).

Essa, que se enuncia acima, é, sem nenhuma dúvida, a chave mais clássica de leitura da obra: uma história de amor romântico em terras selvagens, referente ao tema universal da linda nativa que irresistivelmente se enamora do belo e viril estrangeiro. De acordo com Proença (1979), no entanto, o romance de Alencar encerra uma simbologia que paira muito acima disso; e que, ao mesmo tempo, é bem mais profunda do que a superficialidade do melaço nos beijos de Iracema. Segundo o estudioso da Universidade de São Paulo, o próprio nome de *Iracema* seria um anagrama de *América*, pois que

representa simbolicamente a história da nova terra em sua origem, ou pelo menos o seu ato primordial. Uma história que se inicia pela exploração das riquezas e pela ocupação dos domínios nativos pelos colonizadores (representados no romance por Martim).

Portanto, esse simbolismo, cujas entradas investigaremos mais adiante – com base em Proença (1979) e em Peloggio (2010) –, mostra claramente algumas ideologias profundamente presentes no romance: no que se refere à constatação de que o explorador europeu inexoravelmente arrebataria o povo nativo da América à condição de uma nova humanidade. Por ora, no entanto, nos deteremos a introduzir o contexto geral da obra e, a respeito de seu enredo e de sua narrativa, a tecermos alguns comentários; a fim de que, somente depois, tratemos da implicação dessa temática – a que os críticos denominam de *americanista*.

### 3.1 *Iracema*, na América do Sol

A despeito de ser um possível anagrama de *América*, o termo *Iracema* poderia significar, contudo – segundo o próprio Alencar –, *lábios de mel*; e, no que transparece na personagem a que denomina, expressa a sutileza e o cuidado com que o autor o escolheu. Nesse nome, há de se notar, existe toda uma conotação de pureza, de submissão, de meiguice e de formosura – a compor a personalidade da nativa (maternal, sensual, acolhedora, doce, receptiva, terrenal, nutriz, sensível, atenta, forte e fértil); algo que vai se reunir com o pensamento de exaltação do índio, tão festejado por Alencar.

*Iracema* é descrita, pois, com a máxima beleza romântica – conforme a seguinte passagem: “*Iracema*, a virgem dos lábios de mel, tinha os cabelos mais negros que a asa da graúna e mais longos que seu talhe de palmeira, (...) o favo do jati não era doce como o seu sorriso” (ALENCAR, 1985, p. 14). Segundo Proença (1979), *Iracema* é, por isso, uma criatura – talvez indevidamente – mimetizada da natureza, e impregnada de ideais artísticos; algo que transparece através de seus costumes, de suas habilidosas mãos de artesã e de maga. É como uma alma própria para amar e também para sentir, toda em recepção.

A despeito do exagero de todo esse encanto em forma de criatura, inquestionável é a originalidade criacional com que Alencar concebe *Iracema*: sem cores a comparar ante quaisquer outras selvagens anteriormente descritas, por exemplo, em romances franceses e/ou norte-americanos. *Iracema* vive em meio à natureza primitiva, virgem.

Ela assiste e permite igualmente aos leitores assistirem as cenas magnificentes dos céus, das serras, dos rios e do mar do Ceará; vai daqui para ali em hipérboles de paisagem e de performance silvícola, em sinestesia inexpugnável com as forças da natureza.

O poeta, ainda que em prosa, a criou irresistivelmente doce e embriagadora, portadora do mistério e do encanto dos sonhos de Tupã. É dessa forma que as próprias páginas do romance rescendem ao mel da jati, ao torpor da jurema, a fazerem o leitor respirar o cheiro da baunilha. São páginas que parecem mesmo escritas à sombra da oiticica e que enternecem o coração de qualquer um que se ligue à terra, donde se ouve o canto angustioso da jandaia, o rugir de seus verdes mares bravios, o rutilar do aracati e o sopro de suas serras, que ainda azulam no horizonte de luz.

É impossível que não se perceba na obra a presença intensamente retratada de belezas conotativas; a emoldurarem exuberante e compassivamente a protagonista: em comparações, em sinestésias, em metáforas hiperbólicas, em figuras de linguagem superabundantes – endereçadas todas por Alencar à vivificação de Iracema. Nesse mesmo diapasão, a personagem da heroína indiana também é apresentada como ativa, cheia de vitalidade, de energia e de coragem guerreira. Portanto, todo esse quadro demonstra as diversas formas de exaltação do autor para com a virgem tabajara e, conseqüentemente, para com o seu povo nativo.

É notável que essa personagem de Iracema, *virgem dos lábios de mel*, representa igualmente a pureza natural do Brasil, a qual será contaminada pela entrada do colonizador, Martim. Esse que roubará a sua total atenção, as suas melhores gentilezas e os seus cuidados mais sinceros; também o seu ânimo, o seu amor e, por fim, a sua alma – que será sugada pelo rebento de sua dor (havido, parturido de sua união com o invasor).

Conforme Proença (1979), é possível perceber o surgimento *do amor*, na personagem de Iracema, desde o seu primeiro contato com o colonizador, com o civilizado Martim; por quem a filha dos Tabajaras, a guardiã juremeira dos guerreiros de seus campos, deixará a taba de Araquém e a terra de seus ancestrais, em demanda até o litoral. Em consequência disso, em processo regressivo, quanto mais ela sai distanciando-se da serra da Ibiapaba, mais deflagra-se lhe a morte. A influência do amor romântico, como qual aportado pelos europeus, contaminou Iracema de tal forma, que ela pagou com o preço da própria vida a sua *experiência amorosa com o branco*. Mais

adiante, tornaremos a estes aspectos da natureza americana virginal conspurcada e do irresistível enamoramento de Iracema.

### 3.2 O autor de *Iracema*; da sua memória das cores, das paisagens e das gentes do Ceará

Antes de propriamente descermos à análise da estrutura e da concepção do romance, nos disporemos a descrever um pouco sobre o seu criador; a fim de melhor compreendermos os seus motivos românticos e a formação de suas ideias acerca das gentes nativas da América – os seus usos, os seus costumes e a sua destinação ao termo da união com a raça branca.

José Martiniano de Alencar, pai de *Iracema*, nasceu no distrito de Mecejana, Fortaleza, Ceará, em 1º de maio de 1829. Viveu em um ambiente familiar desde sempre ligado à cultura e à formação política da província. Desde pequeno, costumava ler romances, influenciado pelos familiares, inspirado pelos ares do belíssimo litoral cearense e tomado pelas reminiscências infantis de suas primeiras entradas sertanejas na natureza nordestina.

Alencar era ainda muito menino – tinha apenas nove anos de idade, em 1838 –, quando viajou pela primeira vez com os seus pais, do Ceará para a Bahia. Essa viagem seria, no futuro, inspiração para muitas de suas obras, como o primeiro germe literário a se lhe inocular no espírito, como o inaugural encontro poemático com as origens brasileiras, com os seus sertões: algo que se dá à concepção do autor, em que o menino se tornaria, a partir dessa inolvidável passagem por aqueles caminhos – então quase virgens – das selvas nordestinas. Esse germe reviveu sempre, inconscientemente, em seu pensamento, durante todo o tempo de sua criação – conforme testemunho que o próprio Alencar trouxera, mais de uma vez, aos prólogos de suas obras (*Iracema*, 1865 e *O Sertanejo*, 1875).

Ele também foi político e advogado, formado pela Faculdade de Direito do Largo de São Francisco e deputado pela província do Ceará, além de jornalista e de escritor; e, seguramente, o maior representante da corrente literária indianista do movimento romântico brasileiro. Segundo Massaud (2007, p.183), pode-se dizer que não ficou recanto de nosso viver histórico-social em que ele não tivesse lançado um raio de seu espírito nacionalista.

No que, em específico, concorre à concepção de *Iracema*, pode-se dizer que foi em 1848, quando de sua visita aos queridos sítios donde nascera, que lhe surgiu com muita força a ideia do romance sobre a sua terra natal. Com essa ideia, as impressões da infância iriam tomando forma “nalguma coisa vaga e indecisa, que deveria se parecer com o primeiro broto do Guarani ou de Iracema, a flutuar-me na mente” (ALENCAR, 2009, p.36). Anteriormente, e na cola disso, quando ainda jovem estudante na Faculdade de Direito de São Paulo, o autor redigira a sua biografia de Antônio Felipe Camarão, em 1846; daquele que, portanto, seria Poti, o então futuro personagem-chave de seu romance histórico-indigenista de 1865.

Em 1860, ele voltaria mais uma vez a Fortaleza, dessa vez em missão política, e só retornaria à Corte com o diploma de deputado – além de outro documento, ainda mais precioso do que aquele: o esboço de *Iracema*, a sua lenda do Ceará. Na carta que dirigira ao Visconde de Jaguaribe, a qual é preambular ao livro, dá o escritor o testemunho desse fato. Segundo ele, o livro é cearense, em inspiração, em assunto e em espírito, por dádiva do Ceará (Cf. ALENCAR, 1985, p.26).

### 3.3 *Iracema*, um argumento histórico (?)

A obra conta basicamente em seu foco narrativo o desenrolar da história de amor, os encontros e os desaires, entre Martim, colonizador português do Ceará, e Iracema, a bela índia da tribo tabajara – ou guaraciaba, como era chamado o inimigo pelos pitiguaras e pelos colonizadores portugueses (e que quer dizer *os que são vindos da serra*). Iracema é filha do pajé tabajara, Araquém; também sacerdotisa de Tupã, e, por isso, guardiã da beberagem sagrada da jurema – poção a ser entregue em rito de plenilúnio aos guerreiros daquela nação da Ibiapaba.

Preliminarmente a este enredo, porém, Alencar introduz a sua obra – iniciada como um canto – com um pequeno preâmbulo histórico; não tão exatamente baseado em documentos (como ele quer fazer crer), mas vazado na imaginação do autor: para a ilustração do que ele mesmo combina como elementos necessários à composição de seu enredo. Neste preâmbulo, contudo, descontados os seus senões, ele descreve a ocupação do espaço cearense e a fundação da capitania do Ceará, a desenredar-se de Pernambuco apenas em 1799.

Graças aos contatos mantidos entre os índios pitiguaras e os portugueses, estes últimos planejaram chegar ao Ceará e estabelecer ali um ponto de apoio na jornada em retomada do Maranhão; então havido e administrado pelos franceses. A conquista e a colonização definitiva do Ceará seria, então, um passo imprescindível para os portugueses expulsarem os franceses do norte do Brasil. Nessa empreitada, a aliança com os pitiguaras e a consequente destruição dos guaraciabas seria um ponto fundamental.

A primeira tentativa efetiva de colonização portuguesa de terras cearenses teria ocorrido, contudo – conforme o próprio preâmbulo aportado por Alencar –, com Pero Coelho de Sousa, vindo da Paraíba, em 1603, e que teria fundado o forte de São Tiago, no que hoje é a Barra do Ceará, hoje conurbada à capital, Fortaleza. Em 1605, porém, teria advindo a primeira grande seca de que se tem registro na história cearense, fazendo com que Pero Coelho e a sua família abandonassem o Ceará e regressassem, por terra, à Paraíba.

Não em contrassenso a esse preâmbulo histórico, segundo Proença (1979), a fundação do Ceará, os amores da tabajara Iracema e do conquistador lusitano Martim, o ódio de duas nações adversárias, esses são, sem dúvida, os assuntos do livro; posto que narrados com muitas cores em suas tintas e com uma clara influência aventuresca. Há, decerto, no livro um argumento histórico, sacado das crônicas, mas esse é apresentado sem um indício documental consistente ou com base em evidências muito incipientes; sendo apenas a tela de que se serve o escritor para pintar o seu afresco literário. O demais é, por isso, fruto de sua imaginação prolífica e criativa.

Todavia, embora romântico e ficcionista prolífico, não se pode deixar de destacar o fato de que o autor, deveras, possuía o gosto pela leitura dos documentos, pelas cartas, pelos escritos jornalísticos, pelos artigos de opinião e pelas biografias. Para compor *Iracema*, ele inquestionavelmente então se valeu de cronistas coloniais, cuja intimidade consigo advinha desde os seus tempos de estudante em Olinda, antes mesmo de entrar para a Faculdade de Direito e de transferir-se para São Paulo. O material de cujas leituras se muniu, desde moço, abrangeu história, geografia, linguística e um aprendizado incipiente do idioma tupi.

Isso nos faz compreender que, *por formação*, talvez ele não estivesse mesmo inclinado (não verdadeiramente) a escrever poemas – cujos vestígios estão, a despeito disso, evidentes nos dois primeiros capítulos de *Iracema*. Por outro lado, igualmente, a

pretensão com os seus escritos indianistas e/ou regionalistas brasileiros jamais teria sido a de elaboração de trabalhos de etnologia ou de antropologia cultural. Ele era um artista consciente de seus propósitos e de suas limitações romanescas – e deu testemunho disso, por exemplo, em seu pós-escrito de *Iracema*.

Alencar pode até não ter sido verdadeiramente um poeta, muito menos um historicista, no sentido justo dos dois termos; nem por isso foi incapaz de se comunicar com palavras absolutamente animadas por ideias, por imagens, por sons e por ritmos bem diversificados, nem de todo divorciados da realidade e da história: algo que, contudo – talvez – não seja suficiente para fazer-se admitir em *Iracema* a existência de um verdadeiro poema e ainda menos de um tratado acerca da fundação do Ceará. Ele é, contudo, inegavelmente, um autor que busca, através de sua produção e de sua crítica literária, conferir uma identidade própria e amplíssima aos seus fictícios tipos nacionais. O índio, para ele, é – conforme já o dissemos – a partida dessa identidade ideal a ser construída. Por isso mesmo é que *Iracema* (1865), entre os outros romances da trilogia indianista alencarina, não guarda a pretensão de resolver, de forma original, a questão histórica deste indígena: já que o autor termina por utilizar-se, para compô-lo, de um modelo, sem dúvida, idealizado e de rasgos claramente europeizados.

Ele conta a sua lenda de formação do Ceará na concepção de um procedimento ampla, senão totalmente ficcionista, o qual é – obviamente – fantasioso, e (na verdade) condizente com a História *apenas em linhas bem gerais*. Com isso, pode ser que, originalmente, não haja nada de propriamente novo na concepção deste *selvagem*; haja vista os personagens, a narrativa, além de todos os elementos da obra de Alencar terem sido concebidos dentro do que, talvez seja, o maior propósito do Romantismo: o idílio e a evasão da realidade.

A sua índia Iracema é, contudo, inequivocamente tabajara; e foi mesmo fato que, durante todo o século XVII, entre esta nação e a vizinha nação pitiguara, vigorou um ferrenho ódio. Martim Soares Moreno, o colonizador histórico do Ceará, apresenta-se na narrativa, de plano, desgarrado dos seus amigos pitiguaras, aliados dos portugueses, em entrada pelos campos do Ipu, de domínio dos guaraciabas. Destes campos, os senhores eram, pois, os tabajaras, apoiadores dos franceses, conforme já o dissemos, e que – à época – dominavam praticamente todo o então Brasil setentrional.

Enfatize-se que, no atual território cearense, àquele tempo, as duas grandes nações indígenas – as quais deveras dividiam os seus espaços – eram mesmo os

pitiguaras, em praticamente todo o litoral, e os tabajaras, no interior: a oeste e nas grandes serras ao norte da província. Essas nações, almejando vencer uma a outra, realizavam alianças com os europeus invasores. Os tabajaras, arredios, como já o dissemos acima, dominavam até ali, junto aos franceses, a Feitoria da Ibiapaba, na Chapada dos Guaraciabas, cujo território vinha contíguo, desde os cocais piauienses, praticamente desde o Maranhão. Já os pitiguaras, amigos dos portugueses, se estendiam do litoral desde a Paraíba até o Ceará. Entre o Acaracu e o Camocim, os Tabajaras e os Pitiguaras, o valor era, entretanto, igual de parte a parte, e nenhum dos dois povos teria vencido, se o deus da guerra, o torvo Aresqui, não tivesse decidido por dar estas plagas à raça do guerreiro branco, aliada dos pitiguaras (Cf. ALENCAR, 1985, p.64).

Há de se dizer, contudo, que os tabajaras fizeram-se oponentes dos pitiguaras *muito mais em razão das alianças que, respectivamente, pactuaram com os povos brancos rivais pela colonização do Brasil* (franceses e portugueses), do que propriamente por ojeriza ancestral – haja vista o fato de que os seus territórios eram bem demarcados antes da chegada dos invasores. Na verdade, o próprio Alencar deixa claro que, no embate entre as tribos tabajara e pitiguara, o verdadeiro vencedor é o homem branco, que inexpugnavelmente haveria de conquistar, de ocupar, de colonizar e de *civilizar* o espaço cearense.

Por meio desses vestígios históricos, é que Alencar vai, pois, contextualizando o seu romance; sem perder o cuidado de, na sua ficção, utilizar-se de personagens reais – tais como o célebre Mel Redondo, um dos chefes dos tabajaras, na serra da Ibiapaba (e que realmente foi um encarniado inimigo dos portugueses) e o pitiguara Jacaúna, chefe dos índios do litoral (conhecido pela sagacidade de seus estratagemas).

A figura, talvez mais denodada, seja, no entanto, a do pitiguara Poti, que recebeu o nome de pia de Antônio Felipe Camarão. Esse personagem de nossa história verdadeiramente obteve significativo destaque na guerra que, mais tarde, viria a ser travada entre portugueses e holandeses, pela reconquista de Pernambuco. Há, além dessa, por suposto, a figura do próprio Martim Soares Moreno – português, amigo de Jacaúna e de Poti –, que foi celebrizada nos livros de história como o conquistador do Ceará e como um dos grandes heróis na guerra de expulsão das tropas de Maurício de Nassau.

#### 4. A concepção de Iracema

Delineado o que corresponderia ao arcabouço ou ao motivo histórico de sua obra, José de Alencar lança-se à ficção de seus intemoratos e leais indígenas – emoldurados na exuberância da natureza brasileira. Iracema assume a condição de síntese de todo o encantamento do invasor diante da beleza e da generosidade, que *o fazem querer ficar* na terra de seu exílio. Diante dessa percepção, no que sucede ao procedimento de nossa análise, nos proporemos agora a realizar uma espécie de pequena resenha crítica do romance, de modo a destacarmos – diretamente de seus símbolos empregados em derredor da natureza e de seus selvagens – a viabilidade, por último, da exposição acerca de uma possível *teoria americanista*: a envolver e a preencher a concepção e o processo de criação do autor de escritos histórico-indianistas.

##### 4.1 A história de Iracema.

Estabelecido o escopo a que aludimos acima, passaremos inicialmente a uma breve contextualização acerca da concepção e do enredo de *Iracema*. Publicado no ano de 1865, o romance *Iracema*, lenda do Ceará, palco da trama de todas as personagens históricas a que fizemos menção, como se vê, é uma ficção eivada de figuras e de eventos factuais. Os cantos iniciais, no entanto, enlevam o leitor a meramente embevecer-se com a beleza singular do litoral cearense, na medida em que o projetam igualmente à saudade que já sentia Martim – antes mesmo de seu regresso a Portugal, com o seu filho americano ao colo – daquelas terras de Iracema-América.

Ao mesmo tempo em que conta eventos históricos realmente ocorridos na formação do Ceará, o livro apresenta, igualmente, de forma algo explícita, um sentimento de nacionalidade e de orgulho do autor com relação à sua terra natal; expressado, inclusive, na tentativa – talvez não tão bem sucedida – de emprego do uso de linguagem aborígine, em meio à descrição dos modos e das belezas naturais. O que não se pode negar, todavia, é o poder de encantamento proporcionado por *Iracema*, *capolavoro* de José de Alencar – até mesmo para os leitores dos dias atuais.

Neste romance, José de Alencar, além de idealizar o elemento indígena e a beleza e força da mulher, exalta a inteireza da natureza terrenal; numa diegese que se apresenta ora onisciente, ora onipresente. Claros são os esforços do autor, não

envidados, por conferir ainda mais beleza e por expressar ainda mais profundo sentimento às cenas; entremeadas pela reverência com a qual é tecida esta sua lenda sobre a fundação do Ceará. Na evidência desses esforços, de característico estilo romântico, o texto de *Iracema*, conforme postula a maioria dos críticos, mescla-se em belas notas prosaicas e poéticas.

O entendimento da narrativa, contudo – pelo menos de início – porta ao leitor uma relativa dificuldade, tendo-se em conta justamente o fato de Alencar empregar frequentemente o uso de terminologias e de expressões indígenas; além de não abrir mão de compor uma descrição que desce a cada menor traço das paisagens e dos cenários no desenrolar de sua trama. Por outro lado, essa minudência de imagens, a rescenderem do texto em cores, em formas e em odores muito diversos, talvez seja mais um dos motivos que tornem a obra riquíssima de criações e de detalhes linguísticos, além das adjetivações e das comparações que são usadas para descrever os personagens e para destacar a natureza como presença ínsita ao elemento nativo.

*Iracema*, desde a época de sua publicação, despertou a paixão e a curiosidade dos leitores; e tem sido assim ao longo de seu praticamente sesquicentenário – de modo a permanecer, ao lado das obras realistas de Machado de Assis, como a mais lida entre os clássicos da Literatura brasileira de todos os tempos. Da crítica, o seu autor colheu alguns desgostos, principalmente do conterrâneo Franklin Távora (1842–1888), que acusava o regionalismo de Alencar de daguerreotipo – ou seja, de uma descrição superlativa, exagerada e destoante da realidade – e os seus índios de mimese mal acabada dos selvagens de Chateaubriand<sup>2</sup>.

Houve, no entanto, elogiosos e bem mais significativos encômios. Os romances de Alencar tinham em ninguém menos do que Machado de Assis um atento e entusiasta leitor. Com *Iracema*, pois, não foi diferente; a sua *lenda do Ceará* foi muito bem aceita

---

<sup>2</sup> Em última análise, por ocasião de suas *Cartas a Cincinato* (1871–1872), Franklin Távora ressentia-se do desdém de Alencar ao seu romance *Os Índios do Jaguaribe* (1862) e passa, então, a criticar o exagero imaginativo do autor já celebrizado – quem, supostamente, deturpava a realidade empírica e criava inverossimilhanças. À época, as críticas entre os autores se davam por meio de missivas publicadas em jornais e firmadas, geralmente, por pseudônimos clássicos. Em suas *Cartas a Cincinato*, Távora (Semprônio) ataca com ferrenha dedicação as ideias de Alencar; que, por sua vez, subscrevia *Sênio* em suas missivas de crítica ao Imperador D. Pedro II e a Joaquim Nabuco. Segundo o teor destas críticas do conterrâneo, a missão de copiar (Távora fala em daguerreotipar) fielmente a realidade exigiria do escritor a observação atenta do mundo, devendo a criação literária realizar-se praticamente *in loco*: Como, então, escrevia a distorcer as paisagens cearenses, se mal as conhecia? Por que não foi ao Rio Grande do Sul, antes de haver escrito *O Gaúcho*? Franklin afirma que o artista não tem o direito de perder de vista o belo ou o ideal, posto que combinando-o sempre com a natureza real (disponível em: <http://rascunho.gazetadopovo.com.br/de-franklin-para-jose/>, acessado em 13 de mar. de 2014).

e elogiada pelo *Bruxo do Cosme Velho*, que lhe dedicou dois generosos e inteligentes artigos, publicados num dos principais jornais da época, *O Diário* do Rio de Janeiro – nas edições, respectivamente, de 09 e de 23 de janeiro de 1866. No que segue, trazemos um pequeno excerto do comentário do fundador da Academia Brasileira de Letras, a respeito do livro do escritor cearense: “Iracema, como obra do futuro, há de viver, e temos fé de que será lida e apreciada, mesmo quando muitas das obras que estão hoje em voga, servirem apenas para a crônica bibliográfica de algum antiquário paciente” (ASSIS, *apud* PROENÇA, 1979, p. 162, grifos do autor).

No artigo seguinte, também a respeito de *Iracema*, publicado aos 23 de janeiro de 1866, no mesmo diário, Machado nos dá a sequência do que escreveu poucos dias antes, como crônicas bibliográficas de uma *semana literária*; e arremata, a respeito daquela que se consagraria como a obra prima de Alencar e de todo o Romantismo brasileiro: “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, 1866)<sup>3</sup>.”

Todo o livro do escritor cearense faz, de fato, com que o leitor *viaje*, através da imaginação, até as matas virgens tão exuberantemente descritas. O descriçionismo de Alencar, que pode ser apreendido como verdadeiro culto à natureza, é o que confere à obra, sem nenhuma dúvida, uma das suas principais características românticas – e, seguramente, ingrediente de seu sucesso.

Para além da melodia de sua linguagem, da envolvente alegoria de seu mito heroico e romântico, *Iracema* foi seguramente, de todas as criações de Alencar, a mais atingida; não somente pela preferência popular, mas por ter contribuído para a mudança de atitude do Romantismo: movimento a que Alencar está ligado por formação e por estilo. O autor cearense não teria sido, afinal de contas, tão assaz incoerente ou artificial com a descrição psicológica e mesmo etnológica de sua Iracema e de seus índios, a despeito de que o seu lirismo enfático esteja vazado em heroísmo quase épico. Isso em razão de que ele, de fato, sustenta uma preocupação com a realidade do indígena, com a verossimilhança buscada de sua linguagem, de seus ritos e de seus cios próprios com a terra, além da investigação histórica de suas disputas bélicas. Há de se notar o cuidado do autor, comunicado por ele mesmo a cada pé de página, em não figurar as suas personagens tão distantes do que o que de fato eram os nossos silvícolas.

---

<sup>3</sup> Disponível em: <http://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=8325>. Acessado em 13 de dez. 2013.

Tantas vezes acusado de artificioso, Martiniano, com efeito, não se utilizava dessas situações pitorescas de maneira excessivamente forçada; ou talvez não tão intensamente como a crítica, sempre pronta a arguir de postiça a natureza do selvagem na obra alencarina, quisesse fazer crer. Profligar os caprichos, com os quais o romancista retrata os índios, de *requintes de civilizado*, notadamente no que toca a sua moral e os seus afetos às criaturas como Ubirajara, Peri e Iracema, é prevenção mais contra o autor do que propriamente contra a sua obra. Os preconceitos de virgindade e de pureza, os quais o autor deveras sustentava na moldagem de suas personagens, e por isso de conflitos de ordem moral – por ingenuidade de crença –, não são exatamente comuns às caricatas personagens românticas, as quais, de maneira exemplar, *bebem veneno e morrem*. Iracema *ela mesma* não se suicida, como uma mais das heroínas cristãs e civilizadas; a sua alma é simplesmente sugada pela natureza – com a qual ela não mais se encontra, diante da qual ela não mais se afirma.

É bem verdade que a heroína tabajara mingua, penosamente, a causar dó; e também que não se dá aos meios mais prováveis de sua condição nativa, para escapar à dor – como o mergulho nas torrentes ou o salto de um dos penhascos das serras. Ainda assim, nem ela nem os outros silvícolas de Alencar proferem discursos, tampouco exteriorizam digressões morais em derredor de inculcações de culpa. Nesse sentido é que podemos dizer que Alencar formula um Romantismo próprio, ou ao menos atentamente apropriado à ilustração nativa do Brasil.

Na evidência disso, o diálogo mais intenso em *Iracema*, a todo o momento, inexcedivelmente, é com a natureza, e não com as questões íntimas das personagens; as quais, aliás, naquela – natureza – em definitivo se internam. Essa distinção do processo criativo do autor, em sinestesia com a natureza na maioria de suas obras, nos é dado a entender por meio do que ele mesmo declara: “(...) o mestre que eu tive foi essa esplêndida natureza que me envolve, e particularmente a magnificência dos desertos que eu perlustrei ao entrar na adolescência, este foi o pórtico majestoso por onde a minha alma penetrou no passado de sua pátria” (ALENCAR, 2009, p. 46).

Ademais, é certo que, estilisticamente, como o é em *Iracema*, Alencar sempre se mantém às margens de suas criações, como narrador heterodiegético – com exceção, talvez, naquelas personagens que caracterizam figuras políticas; as quais não estão diretamente presentes em seus romances indigenistas e das quais, nem por isso, necessariamente podemos inferir um alter ego do autor. O seu coração de criador de

conjecturas americanistas, no entanto, lhe faz creditar àquelas personagens nativas um tom épico o qual, é provável, sobressalte em alguns graus a realidade histórica. *Iracema*, contanto, não é, nem se pretendeu, um canto aborígene; posto que, seguramente, um europeu fosse incapaz de escrevê-lo. A obra é inegavelmente de um cearense escritor – nem mesmo de um escritor cearense.

#### 4.2 Sinopse crítica de *Iracema*, lenda do Ceará

A fim de melhor situar o leitor a respeito dos elementos dos quais, por último, trataremos em destaque em nosso comentário, nos propomos, na sequência, a realizar, enfim, a anunciada resenha crítica – parafraseando o próprio texto e valendo-nos de alguns comentadores – a propósito do enredo da obra.

O livro, em trinta e três capítulos, é narrado principalmente em terceira pessoa (narrativa heterodiegética), e conta o desenrolar da história de amor entre Martim, colonizador português do Ceará, e Iracema, bela índia da tribo tabajara, filha do pajé Araquém, conforme já sobejamente dissemos. A descrição física de Iracema obedece, contudo, a um desígnio do criador; cabelos, talhe, sorriso, hálito e ligeireza comparáveis a plantas e a animais, a flores e a produtos da selva (Cf. MOTA E JUNIOR, 2001, p.18).

A narração propriamente dita se inicia, contudo, apenas no terceiro capítulo do romance: na cena em que o guerreiro branco é descrito indo à caça com o seu amigo Poti, guerreiro da tribo pitiguara, inimiga dos tabajaras. Ele se perde deste nas matas, a invadir o território rival. Inesperadamente, é encontrado por Iracema, que o atinge com uma flecha, para, em seguida, dele fundamente se compadecer – já perdidamente enamorada – e salvá-lo. Ela o acolhe e o conduz à cabana de seu pai, o pajé Araquém. Ali o estrangeiro é recebido e bem tratado, lá lhe oferecem boa comida, bebida e mesmo mulheres; as quais não são aceitas, haja vista que para ele a única que lhe interessava era, desde já, Iracema.

Iracema, no entanto, não poderia pertencer a ninguém, pois guardava consigo o segredo da jurema, e fabricava a bebida de Tupã para os sonhos dos guerreiros tabajaras. O colonizador, diante desse fato entristecido, sumiu-se dali em meio à treva das matas circundantes. Enquanto isso, o grande Irapuã, chefe mor da nação Tabajara, descia o maciço da serra da Ibiapaba, conduzindo a sua tribo, desde a grande taba, contra o inimigo Pitiguara, nas praias do Camocim.

A virgem indígena segue o guerreiro europeu, almejando saber dos motivos que o levaram a partir. Interpelado, Martim fala a Iracema que *ninguém o fez mal*, que o motivo de sua partida era apenas *a saudade de seus parentes*. Iracema teme ali pela vida de Martim, conhecedora que era da fúria de Irapuã, caso este o encontrasse. Em razão dessa advertência, o guerreiro resolve aguardar a volta de Caubi, irmão da jovem, a fim de conduzi-lo a salvo aos domínios pitiguaras. Porém, a guarida da manceba a Martim, tal como temiam, é descoberta antes por Irapuã, a quem Iracema desafia em defesa do amado. Por isso, desde já, ela é vista como uma traidora, pois que não poderia acobertar homem nenhum – uma vez que guardava consigo o segredo da jurema, como virgem sacerdotisa de Tupã.

Os jovens conseguem, contudo, fugir da sanha de Irapuã, custodiados por Araquém, a contar logo adiante com a ajuda de Poti. Devido a esse sucesso, Irapuã, chefe da tribo tabajara, movido por ciúmes, a supostamente invocar a sua honra e a de seu povo, quer vingar-se do guerreiro branco; a travar, por isso, uma nova e cruenta guerra contra a tribo rival. Novamente, vê-se, então em Alencar, talvez a mais clássica das emulações literárias, o artifício de uma guerra, deflagrada pelo rapto de uma mulher que, em verdade, deixara-se seduzir.

Conforme também ao que já nos referimos, é de maneira inesperada que Martim e Iracema se encontram. Ela o acolhe e o leva à cabana do pajé Araquém; onde é bem tratado e bem recebido. O que não mencionamos foi que o fato da virgem nativa tê-lo encontrado se deveu a que ela, de sóbito, corria todo o sertão e as matas do Ipu; onde campeava a sua guerreira tribo, da grande nação tabajara (Cf. ALENCAR, 1985, p.56).

Diante dela e todo a contemplá-la, é de modo absolutamente inusitado que chega aquele guerreiro estranho – se é que era guerreiro, e não algum mau espírito da floresta (Cf. ALENCAR, 1985, p.58). Nesse momento, o amor já penetra em seus corações e eles quebram juntos a flecha da paz. Algo rápido como o olhar, como o gesto amparador de Iracema (Cf. ALENCAR, 1985, p.58). A flecha embebida no arco partiu, o sentimento que se pôs nos olhos e no rosto, não se sabe. Com isso, Iracema corre para o guerreiro, sentida da mágoa que causara. A mão que rápida ferira, estancou mais rápida e compassiva o sangue que gotejava (Cf. ALENCAR, 1985, p.58).

A virgem certamente encheu-se de curiosidades a respeito do guerreiro. Donde veio ele àquelas matas, que nunca viram outro igual? Veio de bem longe, até o seio da filha das florestas. Veio das terras que os irmãos de Iracema já haviam possuído (Cf.

PROENÇA, 1979, p.13). Na sequência dessa quase intuição, é que Iracema leva Martim à cabana do pajé. Os tabajaras, gente de boa índole, hospitaleiros e polígamos, recebem-no como hóspede de Tupã (Cf. MOTA E JUNIOR, 2001, p.20).

Araquém estava como se já esperasse, à soleira da cabana, pela jovem e pelo seu hóspede; de longe ele reconheceu Iracema, e logo viu que ela caminhava acompanhada de um jovem guerreiro, estrangeiro, e que vinha de longes terras. As tribos Tabajaras, d'além Ibiapaba, então já falavam de uma nova raça de guerreiros, alvos como flores de borrasca, e vindos de remota plaga às margens do Mearim. O ancião de súbito reconheceu que se tratava de um guerreiro semelhante, aquele que pisava os campos nativos (Cf. PROENÇA, 1979, p.14). Martim recebe, assim, do velho pajé, honrosa hospitalidade. Bem-vindo foi e recebido como senhor na cabana de Araquém (Cf. ALENCAR, 1985, p.62).

O nome Martim, na sua língua estranha, queria dizer *filho de guerreiro*; o seu sangue era o do grande povo que primeiro viu as terras de sua pátria (Cf. ALENCAR, 1985, p.62). Martim deseja Iracema, sem que ela de ninguém pudesse ser. É ela que guarda o mistério em revelação dos sonhos. Fabrica para o Pajé e para os guerreiros a bebida de Tupã (Cf. ALENCAR, 1985, p.24-5).

Estabelecido esse interdito, é que o guerreiro vai então atravessar a cabana e sumir na sombra. Ele tinha de ser conduzido, no entanto, ou por Caubi, irmão de Iracema, ou por ela mesma, até às margens do rio das Garças, o Acaraú. O hóspede, para isso, haveria de esperar e, de volta à cabana de Araquém, adormece, ouvindo a virgem indiana cantar (Cf. PROENÇA, 1979, p.17).

A tribo, como de costume, acorda bem cedo, com o canto dos pássaros, e logo travam as armas os bravos guerreiros, ao grito de pocema do chefe Irapuã. O irado chefe brande o tacape e o arremessa no meio do campo (Cf. PROENÇA, 1979, p.17). Revoltado, Irapuã reclama da chegada do homem branco, que vinha pelas praias vencendo os pescadores. O jovem guerreiro reergue o tacape e o brande. Girando no ar, rápida e ameaçadora, a arma do chefe passou de mão em mão (Cf. ALENCAR, 1985, p.69). No entanto, o pajé não corrobora como de costume, e deixa cair o tacape, ficando os Tabajaras pasmados com a sua ação. Voto de paz em tão provado e impetuoso guerreiro! (Cf. ALENCAR, 1985, p.70).

Não escondendo a paixão que sentia por Iracema, Irapuã, percebendo que ela se enamorara de Martim, acusa o guerreiro branco de querer roubar a virgem, desejando

assim matá-lo. A raiva de Irapuã só ouve agora o grito de vingança e não respeita mais o velho pajé. O estrangeiro tinha de morrer (Cf. ALENCAR, 1985, p.79). Araquém, contudo, intervém, não permitindo que o seu hóspede seja morto, escondendo-o nas *entranhas* da terra, pedindo a Iracema que o acompanhe dali por entre os esconderijos de pedras. A virgem fez seguir-se do estrangeiro como a brisa sutil que resvala sem murmurar por entre a ramagem (Cf. PROENÇA, 1979, p.16, grifos nossos).

A sombra de Iracema não pode, contudo, esconder para sempre o estrangeiro à vingança de Irapuã. Vil era o guerreiro que se deixasse proteger por uma mulher (Cf. ALENCAR, 1985, p.79). Casta, reservada na missão sagrada que lhe impunha a religião de seus pais, nem por isso Iracema resiste à invasão de um sentimento novo para ela, e que transforma a vestal em mulher (Cf. PROENÇA, 1979, p.149). Já caída a noite, Martim, em sonhos proporcionados pelo licor da jurema que Iracema lhe prepara, toma a virgem, prova do seu mel. Tupã já não tinha a sua virgem na terra dos tabajaras (Cf. ALENCAR, 1985, p.115).

Iracema desvirginada, perturbada com a partida do guerreiro, o persegue; e pergunta-lhe se pretendia ir sem levar consigo o presente de volta. O estrangeiro explica à jovem que, a despeito de não levar consigo o presente, levava em sua alma a lembrança de Iracema. Se a lembrança de Iracema estivesse n'alma do estrangeiro, ela, porém, não o deixaria partir sozinho. O vento não levaria a areia da várzea, quando a areia bebesse da água da chuva (Cf. PROENÇA, 1979, p.16). Acontecido o amor, Iracema haveria de se deixar levar. Ambos escutam a voz de Poti, bravo guerreiro Pitiguara, quem vinha para resgatar Martim. Iracema serve de interlocutora entre Poti e Martim.

Apesar do amor, o fato de Iracema se apaixonar por Martim é visto como uma infamante traição, pois ela não poderia relacionar-se com nenhum homem, já que guardava consigo o segredo da jurema, na condição de virgem sacerdotisa de Tupã. “– A virgem de Tupã guarda os sonhos da jurema que são doces e saborosos!” (ALENCAR, 1985, p. 39). Iracema era, pois, filha do pajé e guardava o segredo juremeiro. O guerreiro que possuísse a virgem de Tupã, por isso, morreria; a não ser que a virgem corrompida oblasse ela mesma a Tupã a sua própria, ao invés da vida do guerreiro branco (Cf. ALENCAR, 1985, p.82). Diante disso, os jovens resolveram mesmo fugir e contar dali com a ajuda de Poti. Na festa da lua nova, Iracema, então, foge juntamente com Martim e com o seu amigo Poti, para as praias dos pitiguaras.

Devido a essa decisão é que Irapuã trava uma sangrenta pocema com a tribo rival. Na verdade, o chefe guerreiro dos tabajaras não contava jamais com a derrota de seus homens, muito menos com a investida de Iracema – ela mesma tabajara – contra si, imbatível como a boicininga, em defesa de Martim. É assim que, no desfecho dessa disputa de Irapuã e de seus homens com Martim e os guerreiros pitiguaras, Iracema chora a morte dos seus irmãos; mas não deixa, em nenhum momento, de manter-se afeita ao mártir:

O grande chefe pitiguara [Poti] levou além o formidável tacape. Renhiu-se o combate entre Irapuã e Martim. A espada do cristão, batendo na clava do selvagem, fez-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 desfalecido. Soava a pocema da vitória. Os guerreiros pitiguaras conduzidos por Jacaúna e Poti varriam a floresta. Fugindo, 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. 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. Aquele sangue que enrubescia a terra, era o mesmo sangue brioso que lhe ardia nas faces da vergonha. O pranto orvalhou seu lindo semblante. Martim afastou-se para não envergonhar a tristeza de Iracema (ALENCAR, 1985, p. 47).

Por mais de uma vez, Iracema salvava a vida de Martim – desta vez a desculpar-se da agressão de sua primeira flecha. Ela, inobstante a isso, entristece-se ao ver, por último, o sangue de muitos de seus irmãos pelo chão derramado, por suposto, em sua causa; mas amar Martim já lhe era mais importante que aquilo. Nem resiste, nem indaga: desde que os olhos de Martim se trocaram com os seus, a moça curvou a cabeça àquela doce escravidão. Se o amante a abandonasse, a selvagem iria morrer de desgosto e de saudade, no fundo do bosque; mas não oporia ao volúvel mancebo nem uma súplica nem uma ameaça em favor de sua raça (Cf. PROENÇA, 1979, p.149).

A pobre Iracema, por sua vez, além de doravante ter de sofrer com o testemunho da morte dos de seu povo, em ominosa contenda por sua causa, teria de, dali então, conviver com a ausência constante daquele que – àquela altura – já lhe era o amado esposo; e que, amiúde, saía em longas jornadas, à procura de amenizar a saudade de sua distante pátria, e a deixar sozinha e grávida a linda esposa.

Por fim, um dia, ao retornar da não tão distante serra de Maranguape, Martim a encontra estertorada em sofrimento, à beira da morte, às margens da lagoa da beleza, a

Parangaba. De tanto se esforçar para alimentar Moacir, o seu filho da dor havido com o invasor, Iracema falece; e, logo em seguida, este a enterra, ao pé de um coqueiro. Ela não resistiu à solidão com a qual Martim a experimentava, e morreu consumida pela dor.

Nesse enleio do conquistador/civilizador, Iracema, a representar a virgindade corrompida dos autóctones cearenses, parece, então, haver sido enganada, ludibriada. Desterrada de seus campos e desvitalizada, ela foi levada para longe deles, até que, aos poucos, definhasse: em derredor a um encanto que não teria como não lhe custar o próprio sacrifício – não sem que antes conferisse ao mundo, *ao novo mundo que do desterro de seu ventre se fizera vingar*, o seu filho americano: o primeiro cearense que traria consigo a lembrança da morte de sua mãe, ecoada no canto da jandaia.

No entanto, a heroína indígena dá antes a Martim a dimensão de todo o peso desse seu desterro e de seu sacrifício amorável: “– Iracema perdeu sua felicidade, depois que te separaste dela. (...) – Teu corpo está aqui; mas tua alma voa à terra de teus pais, e busca a virgem branca, que te espera” (ALENCAR, 1985, p.66). Martim verdadeiramente sabe, contudo, que, para onde quer que fosse, a atração, *o chamamento de América* não lhe deixariam nunca; a não importar o quão nostálgico se sentisse na lembrança dos seus e de sua pátria. Mas ele, enfim, vai – tem de ir... Mas vai indo *de a pouco*, como *quem tem de ir*: para ali igualmente não deixar à vida, talvez, de uma só vez, a sua própria vida – junto a de Iracema. É que, para Martim, partir ou ficar, se tratava – muito mais do que mera questão de exílio – de transplantar ou de deixar morrer a sua alma na presença de seu descendente. Então ele volta, por isso ele volta: por não ter mais consigo o sossego dessa alma que se tornara *cativa de América*; e da qual, não mais por sua vontade, sucederia doravante toda a geração dos seus.

Na simbologia do romance, antes desse sacrifício de vida e dessa concepção dorida do tipo cearense – seguida da sua diáspora afora o mundo –, não pode haver nada mais tocante do que aquela saudade longa e chorada na Mecejana, pela filha de Araquém. Figura da mãe desgraçada, da filha ingrata e traidora, da esposa infeliz que viu partir o esposo, o invasor cristão: Iracema e a sua dor simbolizam o aviltamento da gente e da terra virgens. Ela só chegou a rever o conquistador – de seu povo, de seu chão, de seus sentimentos e de seu corpo – quando a morte já voltava para si os seus olhos compridos. Iracema sente-se, por isso, inelutavelmente abandonada, útero vituperado, seio alienado de uma geração inédita – ainda que não conseguisse aceitar da

parte do invasor qualquer traição, e menos compreender o fato de que tenha ele *engolido* os seus irmãos. Diante disso, porém, não deixa a formosa nativa de planger a sua dor e o seu ciúme:

– 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 cor 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 ao grito do japim, porque ele tem as penas douradas como os cabelos daquela que tu amas! (ALENCAR, 1985, p. 67)

Amargurada, Iracema confessa, por derradeiro, do seu abatimento – por haver se entregue e pelo que se permitiu fazer pelo invasor: “– 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” (ALENCAR, 1985, p. 67).

Nessa cena de sacrifício romântico, em sua prosa inconfundível, Alencar, na verdade, imortaliza o momento crucial da conquista do Ceará, dessa irresistível *América do Sol*; e da dominação definitiva do estrangeiro sobre o nativo americano: quando o primeiro cearense, o primeiro herdeiro de sangue mestiço, nasce das entranhas de Iracema; quando o filho da dor viria das margens da lagoa do encantamento, da Parangaba, para a ocupação e para a exploração do território; a ir e a vir de seu litoral – a trazer consigo a destruição dos nativos, de sua própria mãe, de Iracema e daquela sua terra americana – a qual inconsideradamente seria doravante explorada. “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. (...) –Tu és Moacir, o nascido de meu sofrimento” (ALENCAR, 1985, p. 69-70).

Em suas notas a *Iracema*, Alencar (1985, p.98) explica a etimologia deste nome do primeiro mestiço: filho da dor, ou do sofrimento; de *moacy* – dor, e *ira* – desinência que quer dizer *saído de*. Esse era o filho, o cearense, cujo gentílico traz em si o canto em luto pelo sacrifício de sua terra, e que por isso mesmo sugaria exaustivamente a alma da própria mãe; a tornar-se, daí, um fugitivo de intercorrentes diásporas. Nascido na Porangaba, o primeiro cearense, ainda no berço, já emigrava – tirado de Iracema moribunda e levado por Martim às terras d’além mar.

O igualmente nativo Caubi, irmão de Iracema, a respeito da mortificação dos tabajaras, ante o nascimento de Moacir, constata: “Iracema abriu a franja das penas; e mostrou o lindo semblante da criança. Caubi, depois que o contemplou por muito tempo, entre risos, disse: – Ele chupou a tua alma”. (ALENCAR, 1985, p. 71)

Por último, a bela selvagem deseja, tarde demais para si, devolver ao cristão invasor o fruto apaixonado de sua corrupção: “– Recebe o filho de teu sangue. Era tempo, meus seios ingratos já não tinham alimento para dar-lhe!” (ALENCAR, 1985, p.74). Dali morreria a virginal Iracema e nasceria a *América*, e mais especificamente a *terra da luz*: dos brancos colonizadores, dos índios dizimados, dos fugidios mestiços a ela imputados.

Da sucumbência de Iracema, abre-se, enfim, de seu corpo, a torrente daquela que viria, por definitivo, a ser a entrada e a conseqüente ocupação de sua terra pelos cristãos. Foi mediante o enterro de Iracema, em seu camucim, às margens daquele rio Ceará, ao pé de um coqueiro, que começou – no idílio do autor – a história sem memória do povo da luminescente terra: a qual estivera, desde então, condenada à liberdade. Foi assim também que, um dia, veio a se chamar Ceará o rio a cujas margens crescia aquele coqueiro, e os campos donde ainda hoje serpeja o mesmo rio. (Cf. ALENCAR, 1985, p. 75). O nome do Ceará, como topônimo, quer vir, por isso, justamente dizer *canto da jandaia*, em alusão à arara de Iracema; que, ao pé de seu sepulcro, do alto do coqueiro, não deixou por muito tempo de cantar o nome de *Iracema*.

##### **5. O americanismo de José de Alencar, encerrado em seu mito virginal do Brasil.**

À parte a composição romântica desse gravado de muitas cores, dos panoramas de belezas em sincretismos do nativo com a natureza brasileira, nos interessaria agora destacar essa espécie de *americanismo* – de que, na verdade, o escritor cearense parece instruir todas as suas criações literárias. Inicialmente nos comprazeria, nesse intento, novamente apresentar o questionamento sobre se, de fato, o nome de *Iracema* corresponderia, ou não, ao anagrama de *América*. Como admitir, sob um critério histórico e crítico, essa injunção? Em que documento, referência da vida ou da obra do escritor, se poderia encontrar essa alusão? Ou, ao arrepio dessa hipótese, estaria mesmo o lendário nome de *Iracema*, como o próprio autor deixou aludido em uma nota, na origem do idioma tupi (de *ira* ou *yra*– mel, e *tembê* – lábios: lábios de mel)?

Há dois manuscritos de José de Alencar, os quais estiveram praticamente relegados ao esquecimento durante mais de cem anos – e que foram apenas muito recentemente trazidos ao público, na íntegra, pelo pesquisador da Universidade Federal do Ceará, Marcelo Peloggio (2010)<sup>4</sup> –, que parecem corroborar a hipótese de que, em seu romance mais célebre, o autor fortalezense se refere mesmo, por intermédio do simbolismo da sua índia Iracema, à própria América.

Destes manuscritos inéditos, sob custódia do Museu Histórico Nacional do Rio de Janeiro – *Antiguidade da América* e *A raça primogênita*, ambos de 1877 –, os quais estão longe de serem uma obra acabada do autor e a se constituírem de anotações esparsas de Alencar sobre vários temas antropológicos, se infere o posicionamento do escritor romântico acerca de uma lendária missão da América: berço original da humanidade e terra destinada à renovação da mesma.

Nestes escritos, Alencar deixa claro que, em sua obra literária, principalmente em seus romances indianistas – sobretudo em *Iracema* –, a miscigenação entre índios e brancos deve ser entendida em caráter alegórico: a remeter a uma lenda primordial, acerca da fundação da humanidade a partir da América. Iracema, no anagrama que constitui o seu nome, seria, pois, a própria terra da raça primogênita, refecundada pelo colonizador – a qual seria referida como *virgem* até o momento em que trouxesse no seu ventre o fruto da nova civilização americana: da humanidade e da civilização então renovadas pela reunião do ancestral de sangue vermelho com o branco a ser revivificado.

Antes de, no entanto, descermos à filigrana dessa análise, nos deteremos a precisar dos motivos que conduziram o autor a eleger como condição de *lenda* esta sua história romanceada sobre a fundação da América.

### 5.1 *Lenda* ou invenção?

O que por certo se sabe a despeito de qualquer controvérsia sobre as ideias e/ou sobre os motivos inspiradores de José de Alencar é que ele era, deveras, um talento criador de nomes. Histórica ou etimologicamente, contudo, não há como, numa primeira mirada, se justificar à obra o subtítulo de *lenda do Ceará*; com exceção, talvez, à

---

<sup>4</sup> ALENCAR, J. *Antiguidade da América e A raça primogênita*. Edição, apresentação, notas e comentários de Marcelo Peloggio. Na edição Aguilar, da obra completa de José de Alencar, esses referidos escritos não estão contidos na íntegra e são trazidos à parte como *estudos etnográficos*.

crônica habilidosamente recolhida do entrevero de documentos coloniais – sobre os quais, eufemisticamente, Alencar estabeleceu o fundamento de alguns mitos indígenas que são arrostados ao seu livro.

Para além disso, não existiu anteriormente a Alencar nenhum mito ou tradição maior, qualquer lenda que justificasse ou que servisse de apoio aos argumentos romanescos por ele proferidos a respeito do Ceará ou de seus aborígenes; sem embargo à sua referência no texto a respeito de uma história que lhe contaram *nas lindas várzeas onde nasceu, à calada da noite, quando a lua passeava no céu argenteando os campos e a brisa rugitava nos palmares* (Cf. ALENCAR, 1985, p.37).

Por isso mesmo, por mais soar como história rebentada das memórias de sua infância, das imagens primordiais de suas primeiras impressões poemáticas, é que esta *lenda* parece ser muito mais sua, do que propriamente do Ceará. Não passaria toda a alusão às paisagens deslumbrantes do Ceará de um artifício do romancista para insinuar a ideia de veracidade – latente na raiz dos episódios que conduzem a sua narrativa. Comunicaria ele, assim, a ilusão de um elemento lendário, com o qual estivesse ficcionalmente lidando e do qual seria apenas intérprete diante do leitor.

É Câmara Cascudo (1898–1986), provavelmente a maior autoridade a respeito das mitologias e das simbologias que atravessam o imaginário e o adagiário brasileiros, que nos dá bem conta de que se trata a *lenda de Iracema* de uma narrativa do próprio Alencar, e não de uma lenda de sua terra natal:

Antes da novela de Alencar, jamais deparei com o nome de Iracema. Nenhuma lenda ou tradição conheço que justificasse a floração daquele encanto perpetuamente lido. O motivo, amor de moça selvagem por homem estrangeiro, é contudo universal. Mas nenhuma possuirá a moldura da paisagem, a sonoridade verbal envolvente, a movimentação humana, da obra prima incomparável (CASCUDO, *apud* PROENÇA, 1979, p. 187).

Idilicamente, portanto, a *lenda* pode ser criada por um temperamento poético, posto que sempre em consonância com as predisposições místicas e com os impulsos advindos da imaginação popular. Não foi exatamente dessa forma, contanto, que parece ter reconhecido o escritor cearense; isso porque, em evidência de sua nota deixada em apêndice, como advertência ao leitor de *Ubirajara* (1874), ele dá bem a medida de sua voluntariedade e mesmo de sua insistência neste particular: “Este livro é irmão de Iracema. Chamei-lhe de *lenda* como ao outro. *Nenhum título responde melhor pela*

*propriedade*, como pela modéstia, às tradições da pátria indígena” (ALENCAR, 2005, p. 27, grifos do autor).

Na condição de uma arte avassaladora e emprestada de uma teoria, a formulação de *Iracema* responde, assim, *por uma lenda* que atende a uma destinação de progresso, à proposição do ideal de uma terra a objetivar-se no porvir *de América*: cuja hospitalidade e cuja superioridade – em fertilidade, em sentimento e em modos – expressa-se na personagem da heroína e em sua gente. Curiosamente, em *Antiguidade da América* (1877), Alencar explica que – como escritor – desce de toda a visão, que seja mais verossímil a um romance, a uma mundividência universalista: que o inspira a escrever e que o anima e o sustenta contra qualquer idealismo intolerante quanto à destinação do Brasil.

Por isso, ele prefere falar em lenda: porque o seu ideal não é o de um entusiasta, porque ele não é um ufanista, mas porque ele é um visionário. Por conseguinte, em sua narrativa, ficam dispensados quaisquer planos de desenvolvimento, tanto material quanto psíquico; em favor, talvez, de uma expressão de base na ironia romântica: para o aplacamento da subjetividade artística na imaginação que se faz necessariamente criadora, fabuladora e lendária – em visão da grandiosidade e do sacrifício brasileiros diante do mundo.

Na lenda lhe são, pois, resumidas todas as ideias superiores a respeito da América, do Brasil e do Ceará; numa fórmula que Alencar chama de simples e de clara nos seus textos indianistas – os quais são, na verdade, os seus escritos acerca da ancianidade americana.

A despeito de que, no entanto, tenha ou não tenha correspondido a uma tradição ou a uma mera necessidade de sentimento, ou mesmo a uma ascendência teórico-visionária sobre o literato romântico, o fato é que o romancista conferiu ao seu *capolavoro* o título de *lenda*; e *como lenda* – ainda que *de Alencar* – posterizou-se *Iracema*. O tempo, portanto, foi que consagrou e que elevou à condição de evidente lenda a obra prima alencarina.

Lenda ou não, o fato é que *Iracema* é certamente o mais belo e o mais cearense de todos os romances. “Este livro o vai encontrar em seu pitoresco sítio na várzea, no doce lar a que povoa a numerosa prole” (ALENCAR, 1985, p. 45). “À terra natal, um filho ausente” (ALENCAR, 1985, p. 09). É esta a dedicatória do livro. O livro é, pois, inequivocamente cearense. Foi imaginado ali, na limpidez do céu cristalino azul da terra

das palmeiras e das jandaias, e depois no coração cheio das recordações vivazes de uma imaginação virgem (...) Para lá, pois, que é o berço seu, é que o autor, em seu prólogo, o envia. (ALENCAR, 1985, p.46). Essa espécie de certidão de nascimento, este atestado de paternidade da obra é o que, talvez, prove que não havia, no fundo, nenhuma lenda, ou de que a mesma se cultivou muito mais como fruto das saudades do autor, do que propriamente como qualquer outra coisa a respeito de seu Ceará.

Inquestionável, além disso, é que este idílio de Iracema e de seu guerreiro branco incorporou-se ao imaginário popular talvez como nenhuma outra obra da Literatura nacional; não apenas como identidade mítica, mas como uma legenda simbólica da terra conquistada, conspurcada – alhures à lenda pessoal da personagem de Iracema, literariamente, quiçá, ainda mais corrompida do que o seu chão e do que os seus irmãos de sangue.

Na evidência disso, talvez até não fosse exagero afirmar que o autor de Mecejana engendrara lendas por capricho, nomes por fantasia; alguns dos quais, possivelmente – ao menos no fundo –, carentes de sentido etimológico ou mesmo dos motivos de fixação no tempo histórico. Incoerências, ambiguidades, desconexões de fatos, e mesmo inverdades teriam sido, pois, semeadas nas páginas da literatura indianista de Alencar(?). No entanto, o que não podemos afirmar é que hajam sido todas estas somente *mentirinhas de natureza psicológica*, de um ficcionismo intencionalmente adulterador, irresponsável e com sede primaz nas inquietações e nas frustrações do autor.

Ainda que haja algumas inverdades – tanto para o que há de perda para a antropologia dos povos autóctones do Brasil, quanto para o que há de sobejo ganho com relação à sua literatura –, estas, peremptoriamente, não alteram a lógica dos fatos de sua narrativa: porque não são emuladas no deliberado intuito de deturpar, mas devidas aos excessos de uma imaginação poderosa e intuída por uma formulação convicta; a qual, no afã de curar, pode em algo descuidar quanto ao aspecto documental e, por conseguinte, de uma observação mais criteriosa. Inegável é, contudo, que o autor veste as suas criações *de exageros*, mas a fim de torná-las maiores, em mais cores e de muitas formas.

Diga-se, ademais, que a literatura – mesmo aquela de inspiração mais forte no documento – não há de jamais expressar *a verdade* exatamente conforme os fatos em que se apoia; mas sim a experiência de criação estética do autor em relação *a essa*

*mesma verdade*. O critério de um bom romance não é, pois, o seu *realismo*, mas a coerência interior do mundo que ele apresenta ao leitor. O mundo que Alencar apresenta é o de América, em sua condição virginal; o qual é o mesmo da raça vermelha – de seus primórdios à sua missão, à sua união fundamental, ciática, com o elemento invasor.

## 5.2 *Iracema*: de poema a romance

Anteriormente, já havíamos mencionado a hipótese, confirmada pelo próprio autor, de que essa sua *lenda do Ceará*, na verdade, se pretendia originalmente como um grande canto em verso – de notas épicas – a respeito da fundação do Brasil. Passaremos doravante a uma pequena evidenciação dos motivos acerca dessa capitulação do autor, em torno dos indícios que confirmem a presença de uma aura americanista na concepção, em alternativa, desta lenda – *Iracema* – e de seus demais romances indianistas, igualmente lendários e irmãos de *Iracema*.

Com ênfase, se bem observada a própria estrutura da novela *Iracema*, há de se perceber a mudança de tom entre os seus dois primeiros capítulos – cantos (?) – e os demais. E até assim nem totalmente com relação ao segundo; pois que este, logo após os períodos iniciais, já muda de entonação. O capítulo i, todo ele, é de um puro e forte lirismo; mas em grande parte do ii já começa o autor a modificar a maneira por que iniciara a obra. Dali o estilo, de maneira notável, passa a ser puramente narrativo, ainda que animado de uma suavidade melodiosa constante: “Um dia, ao pino do sol, ela – *Iracema* – repousava em um claro da floresta” (ALENCAR, 1985, p.57).

Estes versos são, antes, exemplos de uma prosa ritmada. Ainda que não precisamente de poesia, não deixam de ser poéticos ou poemáticos, e correspondem, talvez, ao trecho de prosa literária mais rememorado do Brasil – exatamente por sua simetria, por seu ritmo: que ajudam a gravar o lirismo simples das imagens que extasiam e a clara beleza das paisagens naturais.

Isso, contudo, não se deu por acaso. Deve-se essa prosa melodiosa, ritmada ou poemática, constante precipuamente dos dois primeiros capítulos de *Iracema*, ao intento – logo abandonado por José de Alencar – de escrever uma epopeia em verso: a ter por tema a vinda do europeu às terras de América, além da colonização do Ceará.

De fato, embalde o autor fortalezense tentara – antes de *Iracema* – um poema épico: com base no mito cosmogônico de Tupã; cujo plano inicial era de doze cantos,

depois reduzido para nove, e, afinal, nem de todo acabado em três – conforme nos foi legado neste seu romance de *Iracema*. Ademais dos fragmentos do quarto e do quinto, em *Os Filhos de Tupã*, de 1863.

Esse grandioso poema épico teria sido, pois, o que para nós chegou apenas em forma de fragmentos, adunados sob o título de *Os Filhos de Tupã* (1863); ou talvez correspondesse, ao menos em parte, aos esboços do que nos foi legado em suas *Cartas sobre a Confederação dos Tamoios* (1862): algo concebido – não por acaso – apenas poucos anos antes de *Iracema* (1865); que, por sua vez, mais soa como um poema de consolo em derredor das suas memórias natais, em escusas, ou mesmo em recalque de uma frustrada proposição maior.

Com base nessa pretendida heróida, admitir-se-ia que lendas e que mitos acerca da origem do homem – diversificado em raças – derivariam também de tradições ameríndias; assim como o desaparecimento destas e o subsequente repovoamento da Terra estariam conformes às tradições bíblicas de âmbito universal. O autor nos daria a primeira visão grandiosa e caótica a esse respeito justamente em *Os Filhos de Tupã*: de imensas impregnações épicas e líricas. Como poema, essa obra pretenderia entrever, conforme já o dissemos, a gênese de uma raça de gigantes pela coragem, pela força e pelo poder; filhos da natureza, comitentes de qualquer bravura. Uma raça que teria sido vencida unicamente por sua própria coragem, a não se dobrar ao braço descomunal do invasor.

Esse longo anseio de Alencar em *Os Filhos de Tupã*, longamente meditado, marcado por incertezas e pela busca de modelos adequados, denota a sugestão não apenas bíblica de sua gestação, bem como a influência exercida sobre o autor em decorrência de suas elaboradas leituras das epopeias antigas (de Homero), bem como dos romances históricos do Romantismo europeu (ainda vazados por lendas medievais).

Os fundamentos dessa ambiciosa concepção épica repousariam, entretanto, na cosmogonia indígena e na exuberância natural dos cenários brasileiros, posto que recriados pela imaginação do escritor. Seria a forma de dar uma consumação literária a componentes dispersos de lendas e de mitos continentais mesclados a universais, como expressão de uma memória coletiva primitiva: que invariavelmente repousaria esquecida e ultrapassada pelo preço civilizacional.

O crivo artístico dessa criação seria, porém, alimentado pela sensibilidade, a qual resultaria da fusão desse homem americano com o europeu: em enlevamento da

nacionalidade brasileira. Em termos românticos, seria coroada a formação da consciência acerca de uma gênese nacional. De tudo isso, no entanto, Alencar acolhe em seus romances indianistas apenas o que ele chama de lenda, sem pretensões de maior vulto antropológico.

Não atingidas as proporções grandiosas da ambicionada visão épica das raízes do homem americano, ele se restringe à antevisão lendária do princípio de nacionalidade. Do plano monumental de *Os Filhos de Tupã*, ele desce, ele cede ao encanto de *Iracema* e aos seus dois outros romances indianistas de formação da literatura nacional, *Ubirajara* e *O Guarani* – igualmente não destituídos de formosura, ampliada toda essa sua trilogia pela ficção histórica dos tipos que formaram a diversidade brasileira.

A mais bela flor dessa rapsódia a que se resumem os seus escritos indianistas é, contudo – sem nenhuma dúvida –, *Iracema*: o livro que é cearense, que foi imaginado no Ceará, na limpidez de seu céu azulino, e depois haurido do coração cheio das recordações vivazes de uma imaginação virgem. O autor não deixaria de oferecer – ao Ceará e ao Brasil – a sua bela intuição lírica quanto à ideia americanista de berço e de destinação da humanidade: ampliada à imagem de uma gênese luso-americana da nacionalidade brasileira. Nação da qual o mundo todo, em um futuro certo, haveria de fazer-se herdeiro; ainda que fosse ele mesmo o criador desta lenda.

É bem verdade que, com a epopeia frustrada de *Os Filhos de Tupã*, Alencar pretendia um grande poema de inventário das tradições dos indígenas do Brasil. Um grande poema, mencionado no posfácio ao Dr. Jaguaribe, que, no entanto, nunca veio a lume. A inspiração desse poema tem, entretanto, inquestionavelmente, muito que ver com a concepção de *Iracema*. O próprio Alencar confessa que contava, então em *Iracema* – a facilitar-lhe esta intenção –, com a flexibilidade da prosa: mais favorável à natureza das imagens indígenas que ele tanto pretendeu em seu grande poema, mas que conseguiu realizar em alguma medida apenas em *sua lenda do Ceará*.

Em termos americanistas, Alencar teria pretendido com este poema de eloquência, e a médias com os seus romances históricos indianistas, uma espécie de reedição do gênesis – então do novo homem americano. Uma narrativa mítico-épica, em verso, que abrangesse da criação do homem original – que, em verdade, seria o primitivo americano – ao dilúvio universal; do repovoamento subsequente da Terra ao encontro dos nativos vermelhos com o invasor europeu. Daí por diante, idilicamente, estaria a definição do que viria a ser a nacionalidade brasileira, herdeira da humanidade.

Felizmente – talvez – essa proposição de proporções magnânimas se reduziu aos seus bem mais modestos – e melhor resolvidos – romances indianistas; dentre os quais, o maior, sem dúvida, não cansamos de dizer, é *Iracema*: no qual podemos reconhecer toda a fonte inspiradora da obra de características histórico-indianistas de Alencar. Dizemos talvez, porque, houvesse sido diferente, tivesse o autor logrado o seu feito em grandeza épica, teria sido provável que Iracema-heroína jamais houvesse sido concebida em seu tom virginal, como símbolo representativo das terras de América: na natureza do Ceará e plangente na memória afetiva de Martiniano.

A respeito da concepção inicial do romance como heróida, no posfácio de *Iracema*, o próprio Alencar reconhece de sua pretensão – algo frustrada, mas nem de todo abolida – de haver erigido um canto épico ao heroísmo dos nativos brasileiros: “(...) juntos lemos alguns trechos da obra, que tinha, e ainda não as perdeu, pretensões a um poema, (...) uma heróida que tem por assunto as tradições dos indígenas brasileiros e os seus costumes” (ALENCAR, 1985, p. 79).

A justificar a originalidade dessa sua intenção, no escopo de retratar a ancianidade americana e a veracidade dos silvícolas brasileiros, é que José de Alencar se queixa, neste mesmo posfácio – ainda que indiretamente –, da inverossimilhança dos indígenas de Gonçalves Dias: “(...) lia sobre as produções que se publicavam sobre o tema indígena; não realizavam elas a poesia nacional, tal como me aparecia no estudo da vida selvagem dos autóctones brasileiros”. (ALENCAR, 1985, p. 80)

Um pouco mais adiante, contudo, ainda no posfácio de *Iracema*, o autor justifica a incipiência de seu projeto épico original; ressentindo-se, então, da provável incompreensão do público, da certeza acerca da cruel implacabilidade dos críticos, além da dificuldade e mesmo da improbabilidade de se traduzir ao vernáculo, em verso, o sentido dos pensamentos, dos sentimentos e dos valores nativos:

Ora, escrever um poema que devia alongar-se para correr o risco de não ser entendido, e quando entendido não apreciado, era para desanimar o mais robusto talento, quanto mais a minha mediocridade. Que fazer? Encher o livro de grifos que o tornariam mais confuso e de notas que ninguém lê? Publicar a obra parcialmente para que os entendidos proferissem o veredicto literário? Dar leitura dela a um círculo escolhido, que emitisse juízo ilustrado? Todos estes meios tinham o seu inconveniente, e todos foram repelidos: o primeiro afeava o livro; o segundo o truncava em pedaços; o terceiro não lhe aproveitaria pela cerimoniosa benevolência dos censores. O que pareceu melhor e mais acertado foi desviar o espírito dessa e dar-lhe novos rumos. (...) mas não se abandona assim um livro começado, por

pior que ele seja; aí nessas páginas cheias de rasuras e de borrões dorme a larva do pensamento, que pode ser ninfa de asas douradas, se a inspiração fecundar o grosseiro casulo. Nas diversas pausas de suas preocupações o espírito volvia, pois, ao livro, onde estão ainda incubados e estarão cerca de dois mil versos heroicos. Em um desses voveres 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 mais elevada. A elasticidade da frase permitiria então que se empregassem com mais clareza as imagens indígenas, de modo a não passarem despercebidas. (ALENCAR, 1985, p. 82)

Alencar, todavia, não se diminui em seu mister literário. Ainda que, a meias, confesse o fracasso de seu canto épico em verso, ele é um entusiasta de seus romances histórico-indianistas e regionalistas. Talvez, ao menos em parte por este motivo – por ter tido de abortar o seu projeto original –, ele remete a imaginação de sua *Iracema* à condição de lenda: “Quem não pode ilustrar a terra natal, canta as suas lendas, sem metro, na rude toada dos antigos filhos (ALENCAR, 1985, p. 46).

Na verdade, ele também reconhece que, para haver escrito esta heróida, deveria ser detentor de um conhecimento muito mais amplo e muito mais a fundo a respeito das línguas indígenas – algo que sabidamente lhe escapava. Na evidência disso, trás haver, enfim, justificado – tanto a fórmula da concepção de *Iracema*, quanto a arremetida de seu iter original –, José de Alencar fala-nos acerca de seu motivo, de sua inspiração acerca da terra e de seus nativos:

Quando em 1848 reví a nossa terra natal, tive a ideia de aproveitar as suas lendas e tradições em alguma obra literária. Já em São Paulo tinha começado uma biografia do Camarão. A sua mocidade, a heroica amizade que o ligava a Soares Moreno, a bravura e a lealdade de Jacaúna, aliado aos portugueses, e as suas guerras contra o célebre Mel Redondo; aí estava o tema. (ALENCAR, 1985, p. 83).

Há de se destacar que, o nativo americano, em Alencar – como traço comum –, é quem se sobrepõe ao invasor: lhe é leal, como é de sua natureza. Por este último, contudo, é inexpugnavelmente traído; ainda que, por fim, pareça dar mais valor à sua própria lealdade do que à traição de que é ferido: a superar toda a sua diferença com o homem branco. O respeito à coragem indomável e à liberdade, até a morte, faz do indígena de Alencar um tipo que só conhece a vitória, a honra, a força e a hospitalidade.

Certamente que seriam esses valores épicos aborígenes mais comuns aos clássicos da Literatura universal – cuja leitura seguramente informara Alencar – do que

propriamente aos resultados de casos concretos por ele observados, em estudos antropológicos porventura realizados. Dessa visão romantizada dos contatos iniciais dos dois povos – o indígena e o português – no início da nossa formação, resultaria, contanto, a nossa identidade brasileira: que corresponderia à união de valores distintos, amalgamados na paisagem americana e supinamente na gente do Brasil. Na visão de Alencar, seria a América, pois, uma espécie de *novo Ararat* para o repovoamento do mundo, para a sua re-humanização, a formar uma nova nação que acolheria o mundo inteiro (visão intuitiva a respeito do futuro do Brasil?).

Se, de fato, Alencar conseguiu, ou não, fazer com que os índios brasileiros falassem, vivessem e fossem autenticamente eles mesmos em seus romances, ao mesmo tempo em que impregnados desse ideal de destinação, de purificação e de repovoamento da humanidade, tal controvérsia talvez não nos impeça em consentir que *Iracema* é, posto quaisquer divergências quanto à sua originalidade composicional, aquele de que se pode dizer o *primeiro livro brasileiro*.

*Iracema* não se compõe, assim, restritamente, nem como romance, nem como prosa, nem como epopeia, de modo preciso. Em sua narrativa de invenção literária do Brasil, encontramos como que a substância de todas as grandes virtudes romanescas e poéticas de José de Alencar, como também os motivos para um grande épico; e, por isso mesmo – porque é um livro de composição original –, não há como submetê-lo a uma classificação genérica fechada. Não é poema, nem romance – no sentido das narrativas mais tradicionais –, tampouco epopeia. É uma novela de gênero intermediário ou misto, uma composição ambígua, miscigenada(?), de elementos romanescos, de inspiração poética e de rasgos épicos, além de todas as cores e formas da natureza e da gente locais.

É Proença (1979) quem nos faz inferir que os romances histórico-indianistas de Alencar, de formação da literatura nacional, concebem-se em dois planos que se interseccionam – o presente e o passado originário:

(...) o romance histórico indianista de características cíclicas, aceitas ao mesmo tempo as reflexões do prefácio de *Sonhos d'Ouro*, é o que nos leva, de maneira mais convincente, ao reconhecimento de dois planos em que o romancista delineia a nossa formação [brasileira]: o presente e o passado originário, a partir do encontro de povos que se cruzam e somam o brasileiro. No plano presente, já caracterizado e definido historicamente, entrevemos a coletividade brasileira e a paisagem civilizada, em que avultam os traços ou a herança cultural do adventício. No passado, a coletividade, ou as coletividades

autóctones (...) sugerem, pela comunhão do Homem com a natureza, a grandeza épica, representada pela força, pela coragem e pela lealdade do caçador e do guerreiro (PROENÇA, 1979, p. 208, grifos nossos).

Proença (1979) refere-se ao fato de que, em seu prefácio de *Sonhos d'Ouro* (1872), Martiniano põe-se, com ênfase, a explicar o sentido de sua obra realizada até ali: como uma espécie de síntese do processo de nossa formação e de nossa evolução brasileira; compreendida, segundo o próprio autor, em três fases:

Primeiramente, a raça portuguesa impregnou-se no solo virgem do Brasil, revivificou-se da seiva americana (do mel dos lábios de Iracema?), da terra nova que lhe serviu de regaço (e que a cada dia se enriquece do influxo de outros povos?).

Por segundo, as lendas, os ritos e os mitos de nossos índios, que são conquistados, são sincretizados aos hábitos e às visões do colonizador, e passam às gerações seguintes como tradições que embalam a infância do povo. Iracema pertenceria ao rol dessas lendas, sagradas e enlevadas de amor, para todos os que veneram na terra americana: a mãe fecunda, a qual se dá e se abre em dor à sobrevivência do descendente.

O terceiro e último período é histórico, e se efetiva quando do consórcio do invasor com o nativo, em favor da formação e da consolidação da nova terra americana para o mundo. Trata-se da gestação lenta do novo povo americano, a ter saído da estirpe lusa para continuar as gloriosas tradições de seu progenitor em seio ameríndio. No aconchego dessa visão, dessa intuição lendária e algo histórica, foi que a imaginação do literato cearense, modo geral, fluiu.

No grupo da primeira fase de sua obra, em que o autor retrata como a presença e o sangue do colonizador se infiltram no solo americano, estão os romances em que o traço mítico-indianista é predominante. Estes são os que correspondem à sua tríade indianista: *Iracema*, junto a *Ubirajara* e *O Guarani*.

*Ubirajara*, nesse contexto (apesar de ser o último dos três), pode ser compreendido como o romance que tem o propósito de sugerir os espaços mais primitivos, grandiosos, pré-coloniais (sem a presença do invasor) e generosos – da terra, portanto, primitiva e selvagem a ser conquistada, e, conseqüentemente, reinventada pelo batismo e pela civilização cristãos. O homem selvagem americano em *Ubirajara* é similarmente invencível, *capaz de fazer esmorecer o jaguar*. O ancestral silvícola é ali descrito como um ser de imponente beleza épica; cuja força é adornada por gestos leais de tradições guerreiras.

Esse cenário talvez sugira-nos o homem refeito do dilúvio, herdeiro excetuado e direto de Tupã, e então às vésperas da extinção de suas nações – as quais se refundiriam com a chegada do, na verdade, exilado branco. *Ubirajara* também corresponderia, por isso, à realização literária parcial do plano épico de *Os Filhos de Tupã* e, conceitualmente, ainda que não cronologicamente (como já dissemos, é o último da trilogia a ser trazido ao público, em 1874), serviria como introdução aos dois outros romances indigenistas (americanistas): *Iracema* e *O Guarani*.

Ao passo que *Ubirajara* representasse essa condição original, varonil – posto que na iminência da desagregação – para o encontro e a (re)integração com o elemento branco, *Iracema* (anagrama de América?) viria em seguida, para representar o selamento desse encontro, esse casamento em que a parte mais fraca, feminil, materna, nativa e terrenal parece ter de sacrificar-se, a fim de receber em seu seio a semente do novo. Nas belas alegorias de *Iracema* estaria figurado esse encontro decisivo – e para sempre –, em uma perspectiva talvez até mais americanista do que propriamente romântica.

Em *O Guarani*, por fim, este convívio já haveria se modelado. Na idealização do autor, com Peri, quem aprende e agradece por ter sido acolhido – a reconhecer a sua dívida de gratidão – é o elemento branco; não mais visto como invasor. Há de se, por último, notar que, em *O Guarani*, Alencar encerra a sua narrativa com as impregnações míticas e lendárias acerca do grande dilúvio, seguido do repovoamento da terra pela síntese americana. Aqui se alude à cena final do romance, em que Peri salva Ceci de uma enchente de dimensões ciclópicas, de modo a só restarem os dois nas imensidões das matas submersas e a serem repovoadas.

### 5.3 Um sonho americano?

Cumpre destacar que, para além de qualquer preconização romântica dos tipos americanos, permanece invariavelmente no autor a sua ideação com relação à destinação geral do homem na América; não apenas quanto ao seu desempenho civilizacional (na continuidade da história, na integração das raças), mas também da própria herança evolutiva dos destinos da espécie humana. De antemão ao caso literário de Alencar, a respeito da insuficiência ou da (des)medida certa de seu gênio criativo,

estamos, no fundo, diante de algumas questões que talvez transcendam a pura ou a mera criação literária.

A comprovação de uma possível *archè* brasileira, de seu imaginário de raízes diáfanas, de identidade autóctone perdida ou malmente infirmada no inventário da história, manifesta-se, talvez, num complexo de inferioridade – diante do formidável legado da cultura ocidental, em nossa pobre literatura de remediados modelos símiles – todos eles exilados em sua terra (?). Foi nesse sentido que José de Alencar, provavelmente, mais do que um Gonçalves Dias, por exemplo, teve de enfrentar a compreensão e a concepção do Brasil – indigenista em específico – com uma espécie de aparente criação *ex nihil*.

Essa vaguidão conceptual sobre o que é próprio do Brasil, *sobre o que é o próprio Brasil*, na perspectiva de sua gente aborígene e mestiçada com os primeiros brancos, reflete sobre os que pretendem pensar os tipos originais de nossa terra como deserdados da mesma. No entanto, a propósito de uma possível ideia-força-criadora, original do nativo brasileiro, Alencar parece tê-la a si convicta desde esta espécie de doutrina pouco noticiada e muito incompreendida, que sempre escapa às rápidas e superficiais interpretações estéticas e de estilo de seu romantismo indigenista. Trata-se da doutrina cujas bases ele mesmo permite entrever quando relata ao Dr. Jaguaribe, naquela espécie de posfácio a *Iracema*, a diáspora cearense; doutrina a qual vem justamente a ser o *americanismo*, e a qual tão clara ele deixa nos manuscritos recuperados e editados pelo Professor Peloggio (2010): *Antiguidade da América e A raça primogênita* (1877).

José de Alencar coloca ali, naqueles dois manuscritos – como, de resto, em toda a sua obra – o silvícola no seio de uma natureza virgem e opulenta, sujeito a impressões e a sentimentos que, para os leitores, parecem inteiramente novos, ainda não traduzidos à língua branca, diante de magnificências para as quais ainda não havia verbo. Cumpre também ali perceber que o filho do novo mundo recebe as tradições das raças indígenas em simultâneo ao que vive em contato com as raças civilizadas, as quais aportam às suas plagas a, por suposto, lhe trazerem a civilização.

O que talvez não tenha sido dito alhures é a impressão, algo ignota, com base no esboço obscuro de especulações antro-filosóficas e secularistas, de que – para o autor – é a América, e não África ou Ásia, o verdadeiro berço da humanidade. O autor ensaia argumentos a coligirem a respeito da ancianidade do Brasil, e chega à conclusão de que

o *homem de barro*, o Adão bíblico, metaforicamente, corresponde como primogênito ao homem vermelho: o da primeira e o da nova terra americana.

O berço da humanidade foi a América; não esta regenerada; mas a primitiva América, tal como saiu da gênese universal. Aqui fez a inteligência universalizada por Deus a sua primeira etapa na Terra. Aqui nesta terra majestosa que ainda conserva, apesar das tremendas convulsões, o tipo de sua estupenda magnitude, aqui raiou a luz do progresso. (ALENCAR, 2010, p. 38).

Convence-se ademais de que o homem europeu – embranquecido, inanido e corrompido – haveria exaurido as forças cósmicas de sua velha terra: a necessitar, pois, com urgência, de uma transfusão de nova vida; a qual só se daria com a sua destinação americana, a refundar, dali então, a humanidade – doravante mestiça e reinventada.

A civilização porém exaure as forças cósmicas. Extenuado do longo e intenso labor, inanido pela veemente expansão de sua atividade, o mundo culto branco afinal entra em decomposição. Novas terras e novas raças ignoradas surgem da penumbra do desconhecido, e oferecem à semente imperecível do progresso humano uma argila robusta e em sangue regenerado. Do seio de uma civilização que se esfacela, rebenta o gérmen da civilização nascente: verdade que envolveu a poesia dos antigos povos no mito gracioso da Fênix. (ALENCAR, 2010, p. 32)

Com base em teorias diluvianas e relativas ao desenvolvimento histórico do espírito da humanidade – as quais ele bebe, sobretudo, de filósofos iluministas franceses (como o Marquês de Condorcet, 1743 – 1794 e Alphonse de Lamartine, 1790 – 1869) –, José de Alencar afirma ter o mundo passado por dois grandes ciclos: O primeiro, antediluviano, referente a uma geração primordial, e encerrado por um grande cataclismo; do qual as tradições de todos os povos, de maneira mais ou menos confusa, guardariam memória em suas lendas, em seus mitos e em seus escritos sagrados. O segundo estaria perlustrado pela história bíblica, vigente há mais ou menos seis mil anos; mas, então, em ocaso, e a revolucionar-se em seu renascimento no regaço novo do continente americano – resguardado até ali pela providência divina: “Apenas haja a América recebido da Europa a civilização que esta outrora recebeu da Ásia, se consumará a grande revolução”. (ALENCAR, 2010, p. 39).

Daquele primeiro mundo, em que toda a terra conhecida foi ocupada por nações constituídas, haveria restado unicamente raras e esparsas tradições. Teria Deus exibido

na América o testemunho documental, majestoso e incontestado, desta primeira idade da humanidade; haja vista ser o Brasil – na elucubração do autor – o mais antigo continente do planeta: o que deveras corresponde a um incontrovertido fato científico – não se sabe se desconhecido ou não do autor – o qual dá conta da formação geológica do escudo brasileiro como a mais antiga do orbe. Daí a estabilidade tectônica e a planura do relevo de todo o nosso território. Na imaginação do escritor cearense, as terras do Brasil seriam comparáveis, assim, às tábuas sagradas que Moisés conduziu no Sinai (Cf. ALENCAR, 2010, p. 37).

Alencar busca corroborar essa sua tese de ancianidade da América e de primogenitura do homem americano com supedâneo em uma profecia inscrita nos sermões do Pe. Vieira (1608–1697), segundo quem o Adão da Bíblia, o homem vermelho, feito de argila, era tronco do tipo americano, e ele mesmo raça original de toda a humanidade – de cujos extremos, em degeneração, teriam advindo as estirpes etíopes e caucasianas (as raças derivadas e estremecidas de negros e de brancos).

Isso leva Alencar ao extremo de considerar que o homem originalmente fora concebido no Brasil, não na África ou na Ásia, e mais especificamente nos planaltos que se estendem do Ceará/Piauí até os vales a oeste da Bahia, naquilo que hoje iria da Chapada da Ibiapaba até as margens do Rio São Francisco: “Como por um pressentimento do passado, semelhante à profecia de Vieira, penso que o Brasil é o berço da humanidade; e que o Adão da Bíblia, o homem vermelho, feito de argila, foi o tronco dessa raça americana”. (ALENCAR, 2010, p. 79)

Talvez não por coincidência, a antropóloga e arqueóloga brasileira contemporânea Niède Guidon (1933–) sustenta que há indícios materiais comprobatórios da presença humana, na região da Serra da Capivara, no atual estado do Piauí – entre o sudoeste do Ceará e o noroeste da Bahia – há pelo menos quarenta e oito mil anos. Essa sua tese é, porém, fortemente criticada por arqueólogos norte-americanos, que asseveram que o que ela apresenta como resultado de suas pesquisas e de suas escavações não são senão *geofatos*, e não *artefatos* – ou seja, não se trata de utensílios humanos, mas apenas de detritos de seixos e de feixes trabalhados pela natureza. Os seus críticos aduzem, ademais, que à essa época (quarenta e cinco mil anos atrás), só haveria presença humana na África.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> “Os achados arqueológicos de Niède Guidon levam a crer que o povoamento do continente americano se deu muito antes do que se acredita de ordinário. Enquanto a teoria mais comumente aceita do

É importante ressaltar que, para Alencar, todos os possíveis acontecimentos anteriores à chegada do invasor não pertenceriam à nossa *História*; ainda que, somente por isso, não devessem os mesmos ser negligenciados, pois que continham o que ele denominava de *arcabouço da pátria*. Para acessá-los, no entanto, Alencar não tinha senão a via do que ele considerava como *mitologia e lendas dos povos autóctones*.

A mitologia é a história desvanecida e confusa pela grande longitude. O povo que não a possui é como o enjeitado, órfão de tradições e privado de família. Deve pois a história do Brasil ser precedida de uma introdução, onde se colija com a precisa clareza quanto existe a respeito das antiguidades brasileiras. Essa é a fonte onde hão de beber a literatura e as artes aquele cunho original, que distingue as manifestações do belo em cada raça. (ALENCAR, 2010, p. 101)

Essa separação entre *história e mitologia*, para a definição do fazer literário, se assenta na classificação apresentada por Alencar em seu prefácio *Benção paterna*, de *Sonhos d'ouro* (1872), a que já nos remetemos acima: a propósito das três fases na história de nossa literatura. A primeira, *primitiva ou aborígene* – a que Alencar ficcionalmente se dedica em seus escritos indianistas –, é a que se volta para as lendas, mitos e tradições da terra primitiva e selvagem: a ser conquistada e a regenerar tudo o que havia de útil no velho continente. Trata-se da literatura que, por igual, do ponto de vista histórico, justamente enfoca o encontro do português com o índio, do civilizado com a terra americana, para a fundação do Brasil. Neste ínterim é que precisamente se concebe *Iracema*.

Por suas lendas indígenas de *Iracema*, de *Ubirajara* e de *O Guarani*, Alencar cria, assim, uma espécie de *sonho americano*, sonhado do sono cosmogônico primordial d'América tupânica: uma cosmogonia peculiar de recepção e de fecundação em

---

povoamento das Américas postula que os primeiros humanos chegaram no continente há apenas 15.000 anos, alguns dos sítios arqueológicos de Guidon contêm artefatos que datam de 49.000 anos atrás. O problema de sua hipótese é que o que é tido por Guidon e por sua equipe como sendo "artefatos" é tido por outros como sendo "geofatos" - os primeiros sendo produtos do trabalho humano e os últimos sendo produtos da ação de forças naturais. Antropólogos estadunidenses - entre os quais estão os mais ferrenhos críticos das teorias de Guidon - se encontram em ambos os lados da questão: alguns aceitam as evidências arqueológicas sem contestá-las; outros pensam que elas não são sólidas o suficiente para derrubar as antigas hipóteses. Enquanto isso, os achados se acumulam. Com uma grande equipe trabalhando para si e com inúmeros projetos em andamento, Guidon espera reescrever a versão corrente da história demográfica do homem. Embora sua teoria tenha lacunas, o acúmulo de evidências arqueológicas fortalece cada vez mais suas hipóteses" (disponível em [http://pt.wikipedia.org/wiki/Ni%C3%A8de\\_Guidon](http://pt.wikipedia.org/wiki/Ni%C3%A8de_Guidon), acessado em 13 de abr de 2014).

renovação da humanidade; em que a hospitalidade permite, ao que hospeda, *ser hóspede primeiro de sua própria nova casa*; ser hóspede da cabana de Araquém, *convidado a sonhar, no encontro com Iracema*, os sonhos de Tupã. Assim é a inconfundível hospitalidade do simples cearense, do rude caboclo sertanejo até os dias de hoje.

Não é, de fato, possível evoluir como ser humano sem a reciprocidade solidária – que se realiza na diferenciação intensiva, em recepção espontânea e inesperada, do outro que chega: todo encontro, para ser grande, tem de ser impactante e tem de transportar os que se encontram para um novo lugar, em outro tempo. Na rememoração/comemoração das lendas de seus silvícolas, Alencar aposta, por isso, nesse encontro; na possibilidade de colaboração/reanudação entre povos: algo que parece surpreendente em se tratando do autor que, para a maioria da crítica, não passa do fautor de um romantismo ingênuo e de um artificioso programa pátrio para a literatura.

Em seu artigo de 23 de janeiro de 1866, publicado no *Diário do Rio de Janeiro*, também o bruxo do Cosme Velho e pai da Academia Brasileira de Letras, Machado de Assis, já dava conta da adversidade que se levantou, desde então, contra aquela que seria a escola literária indianista-americanista. Segundo Machado, muitos viram na poesia americanista uma derrisória aberração selvagem, ou mesmo uma distração sem importância. Ainda de acordo com ele, Alencar compreendia muito bem, inobstante a toda a adversidade, que a poesia americanista não poderia jamais, por inteira, ser recobrada; isso porque ele teria consciência de que era preciso livrar-se de um anacronismo moral, o qual consistiria justamente em conferir ideias modernas e civilizadas aos filhos da floresta, cultivados em exclusivo pela memória mantida unicamente incólume na natureza.

Não obstante a isto, na continuidade de sua análise a respeito de *Iracema*, Machado nos afirma que o autor cearense foi extremamente bem sucedido em seu tentame de reconstituir – obviamente no ambiente de seu romance – um cenário americano primitivo, de ingenuidade de sentimentos e de linguagem primitiva, porque assente à natureza: “A conclusão a tirar daqui é que o autor houve-se nisto com uma ciência e uma consciência, para as quais todos os louvores são poucos” (ASSIS, *apud* PROENÇA, p.149).

De resto, as entradas de Alencar, tão bem intermediadas em seu próprio romance, não poderiam ser mais evidentes a respeito de suas ideias sobre as origens e as culminâncias de *América/Iracema* – em destinação à sua descendência para a renovação

da humanidade: “A lufada intermitente traz da praia um eco vibrante, que ressoa entre o marulho das águas: – Iracema!” (ALENCAR, 1985, p.11). Desde aqui queda claro, pelo próprio autor, que *Iracema* só pode mesmo referir-se à *América*: fecunda, fecundada desde o litoral pelo sêmen branco. Àquela *Iracema–América*, que tão grata e docemente arrastara o estrangeiro, o guerreiro branco, para a terra de seu exílio, de sua destinação: para que ali regressasse e para que ali permanecesse, irresistivelmente, reiteradas vezes. Martim, por isso, mal se distanciava das alvas costas do Ceará e já se perguntava do que ia mesmo partindo. Na mente lhe ressoava continuamente a memória em si de *Iracema–América*.

Para o necessário futuro de América, o branco foi, então, muito bem-vindo; porque ele era inegavelmente convidado de Tupã. Foi da vontade divina que o branco se fizesse ali no seio de América, de Iracema: a povoar aquela terra, a promover a descendência de uma nova gente. Bem-vindo foi o estrangeiro aos campos dos tabajaras, senhores das aldeias, e à cabana de Araquém, pai de Iracema. Na oca do velho pajé, a virgem indiana apontou para o estrangeiro e disse:

– Ele veio, pai. – Veio bem. É Tupã que traz o hóspede à cabana de Araquém. Assim dizendo, o pajé passou o cachimbo ao estrangeiro e entraram ambos na cabana (...) Iracema acendeu o fogo da hospitalidade. (...) Quando o guerreiro terminou a refeição, o velho Pajé apagou o cachimbo e falou: – Vieste? – Vim: respondeu o desconhecido. – Bem vindo sejas. O estrangeiro é senhor na cabana de Araquém (...). O hóspede é amigo de Tupã! Quem ofender o estrangeiro ouvirá rugir o trovão. (ALENCAR, 1985, p.13-14; p.29).

A divisar Martim, Araquém já profetizava da anunciação de Tupã a respeito da fundação americana e igualmente da diáspora cearense:

Foi Tupã que o pajé serviu; ele te trouxe, ele te levará. Araquém nada fez pelo hóspede; não pergunta donde vem, e quando vai. Se queres dormir, desçam sobre ti os sonhos alegres; se queres falar, teu hóspede escuta. (...) Meu nome é Martim, que na tua língua quer dizer filho de guerreiro; meu sangue, o do grande povo que primeiro viu as terras de tua pátria. (ALENCAR, 1985, p. 51).

Pode dar-se que Alencar aqui se refira aos portugueses, os europeus que primeiro viram as terras do Brasil; ou universalmente à raça branca, que teria sido a primeira que se espalhou efetivamente pelo planeta – e que estava ali a ser miscigenada com os de pele vermelha; os quais, por sua vez, seriam os da raça primogênita.

Nesse romance, contanto, o que há de inequívoco é o reencontro com o novo mundo, *em um novo mundo. Entre lá e cá*, o ideal maior dos sonhos do jovem conquistador é, sem dúvida, a própria Iracema – ou o mesmo que estar em América. O que ele sentiria d’além mar não passaria de distantes saudades:

– Bebe! Martim sentiu perpassar nos olhos o sono da morte; porém logo a luz inundou-lhe os seios d’alma; a força exuberou em seu coração. Reviveu os dias passados melhor do que os tinha vivido; fruiu a realidade de suas mais belas esperanças. Ei-lo que volta à terra natal, abraça a velha mãe, revê mais lindo e terno o anjo puro dos amores infantis. Mas por que, mal de volta ao berço da pátria, o jovem guerreiro de novo deixa o teto paterno e demanda o sertão? Já atravessa as florestas; já chega aos campos do Ipu. Busca na selva a filha do Pajé. Segue o rasto ligeiro da virgem arisca, soltando à brisa com o crebro suspiro o doce nome: – Iracema! Iracema! (ALENCAR, 1985, p.20).

Entre lá e cá, a união entre Iracema e Martim se consome, portanto, como um indefectível e irresistível encontro de humanidade: – América! América!

Martim se embala docemente: e como a alva rede que vai e que 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 amores (...) É como num sonho, divinamente embalado, que o branco se enlaça ao seio de Iracema: Vendo Martim a virgem unida ao seu coração, cuidou que o sonho continuava; cerrou os olhos para torná-los a abrir. 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. (ALENCAR, 1985, p. 39, 40).

No momento, então, em que Martim, Iracema e Poti rumavam àquela que seria a futura Fortaleza, com o seu porto muito mais de partidas do que de chegadas, o autor incrusta o vaticínio de que todas as nações reconheceriam no guerreiro branco a profecia de Tupã: como o novo conquistador e fundador d’América, a ele estando junto Iracema; ou o mesmo que o gavião branco junto à narceja; em dor, a conceberem os descendentes do Ceará. Haveria dali o repovoamento da terra e a unificação de todos os indígenas.

Quando o chefe Maranguab refere-se a Martim como o *gavião branco*, ou o *batuireté*, ele está igualmente a profetizar, nesse paralelo, a submissão da sua raça à raça branca. *Batuireté* é também o nome de um dos chefes da nação pitiguara, aliada

histórica dos portugueses para a ocupação do Ceará, do Rio Grande do Norte e, antes, da Paraíba:

– Poti é chegado à cabana do grande Maranguab, pai de Jatobá, e trouxe seu irmão branco para ver o maior guerreiro das nações. O velho soabriu as pesadas pálpebras, e passou do neto ao estrangeiro um olhar baço. Depois o peito arquejou e os lábios murmuraram: – Tupã quis que estes olhos vissem antes de se apagarem o gavião branco junto da narceja. O Abaeté derrubou a fronte aos peitos, e não falou mais, nem mais se moveu. (ALENCAR, 1985, p.55).

Martim, por ele mesmo, daquele instante, não queria mais outra pátria, não almejava mais outra vida. A sua nascente felicidade, a sua descendência seria necessariamente gerada na raça da gente vermelha, a unir tribos em herança e em laços de amizade:

A felicidade do mancebo é a esposa e o amigo; a primeira dá alegria, o segundo dá força. O guerreiro sem a esposa, é como a árvore sem folhas nem flores: nunca ela verá o fruto. O guerreiro sem o amigo, é como a árvore solitária que o vento açouta no meio do campo: o fruto dela nunca amadurece. A felicidade do varão é a prole, que nasce dele e faz seu orgulho; cada guerreiro que sai de suas veias é mais um galho que leva seu nome às nuvens, como a grimpa do cedro. Amado de Tupã, é o guerreiro que tem uma esposa, um amigo e muitos filhos; ele nada mais deseja senão a morte gloriosa. Martim uniu o peito ao peito de Poti: – O coração do esposo e do amigo fala por tua boca. O guerreiro branco é feliz, chefe dos pitiguaras, senhores das praias do mar; a felicidade nasceu para ele nas terras das palmeiras, onde rescende a baunilha; *e foi gerada no sangue de tua raça*, que tem no rosto a cor do sol. *O guerreiro branco não quer mais outra pátria, senão a pátria de seu filho e de seu coração* (ALENCAR, 1985, p. 57, grifos nossos).

Martim, em seu rito de americanização, é em seguida batizado com um nome nativo e é aceito e quisto como mais um dos guerreiros vermelhos, a dali – simbolicamente – não haver mais entre as raças qualquer distinção: “O estrangeiro, tendo adotado a pátria da esposa e do amigo, devia passar por aquela cerimônia, para tornar-se um guerreiro vermelho, filho de Tupã. Nessa intenção fora Poti se prover dos objetos necessários” (ALENCAR, 1985, p. 58).

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

Poti deu a seu irmão o arco e o tacape, que são as armas nobres do guerreiro. Iracema havia tecido para ele o cocar e a aração, ornatos dos chefes ilustres (ALENCAR, 1985, p. 59).

Nessa passagem, José de Alencar menciona o fato de Martim Soares Moreno ter, de fato, *sido coatiado* pelos índios pitiguaras, enquanto vivia entre estes e outros silvícolas do Ceará. *Coatiá* significa pintar. A desinência *abo*, conforme nota do próprio Alencar (1985, p. 96), refere-se ao objeto que sofreu a ação do verbo, ao passo que *aba* quer dizer *gente, criatura*. Portanto, *coatiabo* não é senão *aquela que foi pintado*.

Martim, o elemento branco – cristianizador e civilizador –, com a morte da esposa, se evade então do selvagem Ceará; mas regressa, saudosos, à terra de sua destinação: “Afinal volta Martim, de novo, às terras que foram de sua felicidade, e que são agora de amarga saudade. Quando seu pé sentiu o calor das brancas areias, em seu coração derramou-se um fogo que o requeimou” (ALENCAR, 1985, p.76).

Alencar dá-nos a entender desse ponto, em desfecho de seu livro, que Martim regressa d’além mar para combater – então mais a leste, a partir do Aracati – contra os holandeses. Historicamente, é nesse período – fim da primeira metade do século XVII – que se dá a colonização em definitivo da província do Ceará pelos portugueses: uma ocupação que seria doravante ainda mais vital e estratégica, porque em retaguarda à ocupação holandesa do litoral de Pernambuco e da Paraíba.

Disso nos diz Alencar ao instante em que também noticia o batismo cristão daquele que viria a ser o herói, nativo cearense, da guerra lusa em Pernambuco – aquele que, para a história, seria um dos grandes responsáveis por expulsar de Pernambuco os invasores holandeses:

Muitos guerreiros de sua raça acompanharam o chefe branco, para fundar com ele a mairi dos cristãos. Veio também um sacerdote de sua religião, de negras vestes, para plantar a cruz na terra selvagem. Poti foi o primeiro que ajoelhou aos pés do sagrado lenho; não sofria ele que nada mais o separasse de seu irmão branco. Deviam ambos ter um só deus, como tinham um só coração. Ele recebeu com o batismo o nome do santo, cujo era o dia: e o do rei a quem iria servir, e sobre os dous o seu, na língua dos novos irmãos. Sua fama cresceu e ainda hoje é o orgulho da terra, onde ele primeiro viu a luz. 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, 1985, p. 76)

Branços e índios eram agora irmãos num mesmo ideal, um batizado na fé do outro: Antônio Felipe Camarão na pia do altar católico e Coatiabo nas correntes do altar da própria natureza. À revelia desses acontecimentos, sobre a terra recém civilizada, a rescendência da virgindade indiana invadida e do sacrifício de Iracema já permanecia esquecida como uma lenda deitada – havia muito – ao chão dos antepassados.

A jandaia, no entanto, cantava ainda no olho do coqueiro; mas não repetia mais o mavioso nome de IRACEMA. Afinal, tudo passa sobre a terra. (Cf. ALENCAR, 1985, p. 77) É que no deslizar da afouta jangada sobre o litoral cearense, Iracema já havia renascido como AMÉRICA – e somente assim seria lembrada pela história.

## CONCLUSÃO

Antropologicamente certa ou errada, historicamente veraz ou mendaz, a ficção americanista-indianista de Alencar, em *Iracema* (1865), especificamente descerra uma original fisionomia do Brasil. De fato, não foi apenas a inteligência de Alencar, em sua graça descritiva e em sua invenção de nomes, que produziu o deslumbramento dos leitores de *Iracema*. Não foi nem mesmo a circulação, cada vez maior, de seus livros. O que deveras se sentiu foi que, com o escritor cearense, começou a existir de fato algo escrito *a propósito do Brasil*; de sua história, de sua ocupação, de sua formação. Um Brasil que se mostra a quem aos donatários de capitâneas, aos governadores gerais das letras portuguesas.

Em nossa percepção, Alencar não nos deixa de dar, por este seu romance, uma entrada insofismável acerca de sua leitura antropológica de purificação e de destinação da raça humana – com a vinda dos brancos para a América –; segundo a qual, o novo mundo, a ter a sua gente fecundada pelo elemento branco, *mestiçadamente* viria a repovoar a Terra inteira, estabelecido aqui o novo Éden.

Há ainda a possibilidade de que estivesse o autor a aludir à diáspora cearense, à conhecida acorrida dos seus filhos ao mundo inteiro: banidos desde muito cedo, desde a sua concepção, do ventre de sua terra mãe – que dali os expulsaria em negação à sua própria dor: “O primeiro cearense, ainda no berço, emigrava da terra da pátria. Havia a predestinação de uma raça?” (ALENCAR, 1985, p. 75)

Sensacionista, visual por excelência, José Martiniano de Alencar prima, em *Iracema*, pela necessidade de um dialeto brasileiro, para descrever as paisagens e os índios de sua terra, os seus sentimentos e as suas concepções originais. Consegue pintar com palavras inteiramente novas a índia com cheiro de caça e de fruta do mato. *Iracema*, com efeito, possivelmente seja a nossa única mitologia romanesca, a suscitar talvez a nossa primeira bem contada e aceita *mentira nacional* – sem a qual é provável que país nenhum viva imaterialmente bem. Reverencie-se, pois, em Alencar o inventor de nomes pitorescos, de tipos heroicos, nos quais todos podemos projetar o nosso heroísmo e a nossa admiração de exceção.

Reverencie-se, contudo – sobretudo –, *o pai de Iracema*; da índia vestal cujo espírito, no imaginário popular, inda hoje está a campear nos verdes vales do Ipu e cujo corpo decerto jaz como penates sepultado às margens daquele rio, donde se inicia a

vida-história do mais belo e despretenso estame do florão americano: a terra nascida às margens do Ceará, o chão agreste fecundado do espírito de Iracema, as plagas donde por sempre hão de rugir os verdes mares bravios – a neles deslizar a afouta jangada; sobre eles a cantar a saudosa jandaia o nome da terra da luz, da beleza e da liberdade: CEARÁ.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALENCAR, J. *Iracema*, lenda do Ceará. Edição fac-similar. Coleção Alagadiço Novo. Edições UFC: Fortaleza, 1985.

\_\_\_\_\_. *Ubirajara*. Martin Claret: São Paulo, 2005.

\_\_\_\_\_. *O Guarani*. Ediouro: Rio de Janeiro, 1992.

\_\_\_\_\_. *O Sertanejo*. Ediouro: Rio de Janeiro, 1995.

\_\_\_\_\_. *O Gaúcho*. Ática: São Paulo, 1997.

\_\_\_\_\_. *Sonhos d'ouro*. Ática: São Paulo, 1994.

\_\_\_\_\_. *As Minas de Prata*. Ática: São Paulo, 1996.

\_\_\_\_\_. *Til*. Ática: São Paulo, 1989.

\_\_\_\_\_. *O Tronco do Ipê*. Ediouro: Rio de Janeiro, 1992.

\_\_\_\_\_. *Guerra dos Mascates*. 1º vol. Ediouro: Rio de Janeiro, 1993.

\_\_\_\_\_. *Guerra dos Mascates*. 2º vol. Ediouro: Rio de Janeiro, 1995.

\_\_\_\_\_. *Como e porque sou romancista*. E-book, 2009. Disponível em: <http://www.gutenberg.org/files/29040/29040-h/29040-h.htm>. Acessado em: 22 de abr. de 2014.

\_\_\_\_\_. *Cartas sobre a Confederação dos Tamoios*. Empreza tipographica nacional do diário: Rio de Janeiro, 1856. Versão em PDF, disponível em <http://go.microsoft.com/fwlink/p/?LinkId=255142>. Acessado em 22 de abr. de 2014.

\_\_\_\_\_. *Antiguidade da América e A raça primogênita*. Edição, apresentação e notas de Marcelo Peloggio. Edições UFC: Fortaleza, 2010.

ASSIS, M. de. *Obra completa*. 3º vol. Nova Aguilar: Rio de Janeiro, 1994. (disponível em [www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=8325](http://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=8325), acessado em 13 de abr. de 2014).

COUTINHO, MARTINIANO. *A Literatura no Brasil*. 3º vol. Global: São Paulo, 2007.

HOBBSAWM, E. *Las revoluciones burguesas*. 2º vol. Guadarrama: Barcelona, 1982.

MASSAUD, Moisés. *A Literatura Brasileira através de textos*. Cultrix: São Paulo, 2007.

MOTA, L. D.; ABDALA, JR.B. A. (Orgs.). *Personae*. Senac: São Paulo, 2001.

PROENÇA, M. C. *Edição Crítica de Iracema*. Editora USP: São Paulo, 1979.