

IRACEMA: A BELEZA SELVAGEM BRASILEIRA ENTRE O POÉTICO E O PROSAICO, ENTRE O MÍTICO E O HISTÓRICO

Sandra Mara Alves da Silva⁵⁰

Resumo

O presente estudo tem por base as observações de José de Alencar sobre a composição formal do poema épico *A confederação dos tamoios* (1856), de Gonçalves de Magalhães. Os textos estéticos refletem o pensamento do escritor cearense, perceptivelmente influenciado por escritores, filósofos e críticos de sua época, acerca do verso, da prosa e da composição de uma obra de cunho nacional romanesca. Tais reflexões serão o princípio norteador de nossa análise, que pretende reconhecer o caráter poético daquela que é considerada uma das principais obras indianista alencarina, *Iracema* (1865); para tanto, tomaremos como pontos centrais as imagens sensíveis do romance e a representação imagística da personagem Iracema, objetivando focalizar a relação entre as expressões poética e a prosaica, e entre o tempo mítico e o tempo histórico – os quais culminam na construção de um mito na literatura brasileira –, que compõem a atmosfera do romance que narra os amores entre a jovem índia tabajara e o guerreiro português.

Palavras-chave: *Iracema*. Poesia. Prosa. Tempo Mítico. Tempo Histórico.

Abstract

This very study, as a main objective, José de Alencar's main observations about the formal composition of the poem *A Confederação dos Tamoios* (1856), from Gonçalves de Magalhães. The aesthetic texts bring up reflections about the cearense writer's thoughts, perceptively influenced by writers, philosophers and critics of his time, about poetry, metre and the composition of a work that's set on a romantic national perspective. Such reflections will become the main principle of our analysis, that intends to acknowledge the poetical character of which is considered one of the main indianist works from Alencar, *Iracema* (1865); for such, we'll take as main points the sensible images of this romance and the imagistic representation of the character of Iracema, while we seek to focus the relation between poetic and prosaic contexts, and between the mythical timeline and the historical timeline – such that end up in constructing a myth from Brazilian literature – that composes the romance's atmosphere that narrates love between the young Tabajara girl and the Portuguese warrior.

Keywords: *Iracema*. Poetry. Prose. National Mytg.

⁵⁰ Mestre em Literatura Comparada, Universidade Federal do Ceará (UFC).

A LIBERDADE CRIADORA DA PROSA: O CARÁTER POÉTICO DAS IMAGENS SENSÍVEIS DE *IRACEMA*

Para Hegel, a poesia é arte discursiva que agrega em si os extremos das artes plásticas e da música, na medida em que ela consegue associar as representações sensíveis às imaginações da interioridade:

A poesia, a arte discursiva [...], a totalidade que unifica em si mesma os extremos das artes plásticas e da música em um estágio superior, no âmbito da interioridade espiritual mesma. Pois, por um lado, a arte da poesia, tal como a música, contém o princípio do perceber-se a si do interior enquanto interior [...]; por outro lado, expande-se do sentir para um mundo objetivo que não perde inteiramente a determinidade [sic] da escultura e da pintura e é capaz de desdobrar mais completamente do que qualquer outra arte a totalidade de um acontecimento, de uma sequência, de uma alternância de movimentos do ânimo, de paixões, de representações e o decurso fechado de uma ação. (HEGEL, 2011, p. 340.).

A arte poética, portanto, é capaz de objetivar em formas sensíveis o sentimento interior e dar maior expansão às alternâncias da alma. A poesia pode pintar com cores vivas e dar forma material ao interior do ser, ao mesmo tempo em que consegue comunicar e dar relevo aos sentimentos através da configuração dos sons das palavras. O que difere a representação prosaica da poética, afirma Hegel, é a obrigação que a arte poética tem de submeter o interior a uma configuração linguística, que não pode ser desenvolvida de modo vulgar, necessitando de um tratamento poético e exigindo, portanto, uma preocupação com a escolha e o arranjo dos termos, enquanto que o modo de expressão prosaica goza de uma maior liberdade em relação à linguagem (HEGEL, 2011, p. 346).

Ao escrever o prefácio à segunda edição de *Iracema*, Alencar falou a um Dr. Jaguaribe sobre seu pensamento acerca da literatura brasileira, seus ideais estéticos e a polêmica em que se envolveu ao escrever as *Cartas sobre A confederação dos tamoios*:

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

Tanto bastou para que supusessem que o escritor se referia a si, e tinha já em mão o poema; várias pessoas perguntaram-me por ele. Meteu-me isto em brios literários; sem calcular das forças mínimas para empresa tão grande, que assoberbou dois ilustres poetas, tracei o plano da obra, e a comecei com tal vigor que a levei quase de um fôlego ao quarto canto. (ALENCAR, 1965, p. 140).

O poema empreendido e encerrado ainda no quarto canto chamava-se *Filhos de Tupã*. Era um poema épico de cunho indianista, que fora deixado de lado por correr o risco de alongar-se e “não ser entendido”. Para resolver tal impasse havia três possibilidades: sobrecarregar a obra com notas explicativas, ou publicá-la em duas partes, ou ainda oferecê-la como leitura a um pequeno grupo de literatos que dariam juízo sobre o poema. Para o autor, as três opções não eram viáveis, a primeira tornaria a obra feia, a segunda a truncaria ao meio e a terceira a comprometeria pela “cerimoniosa benevolência dos censores”, então, resolveu desenvolver suas ideias a partir de outra forma literária que lhe permitisse fugir a esses contratemplos, o romance histórico.

Em um desses volveres de 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 [sic] não vai mal à prosa a mais elevada. A elasticidade da frase permitiria então que se empregasse com mais clareza as imagens indígenas, de modo a não passarem despercebidas (ALENCAR, 1965, p. 143).

Destarte, percebe-se que ao tentar compor o poema malogrado, o escritor se deparou com uma situação complexa: a necessidade de adequação do sentimento e do pensamento a uma forma linguística exigente no que concerne à ordenação dos sons e dos vocábulos, e à disposição das ideias em versos, além de uma série de outros rigores formais que, quando mal realizados, comprometem o conteúdo do seu poema. Ao perceber tal impasse, Alencar desviou sua atenção para outra forma estética, o romance, trazendo ao público brasileiro as obras *O guarani*, publicada um ano após as cartas, e *Iracema*, que veio à luz quase dez anos dois anos depois da empresa mal sucedida de *Filhos de tupã*, que serviam de exercício às reflexões do autor sobre estrutura literária e sobre o gênero, e provaram ser a prosa a forma que garantia a resolução do impasse em que o autor de *Til* se encontrava anteriormente.

Assim como o filósofo alemão, o escritor cearense também compreende que a arte da poesia exige certos cuidados linguísticos, os quais podem ser dispensáveis à prosa. As imagens indígenas, o falar selvagem e o espaço natural brasileiro de uma obra

indianista exigiam outra forma artística, mais maleável que o verso, na qual pudessem ser desenvolvidos sem acarretar na perda do vigor e da intensidade da cor local. Em forma de poema os elementos que configuravam a nacionalidade brasileira, no período romântico, corriam o risco de ficar à sombra da rima, do ritmo e da cadência, enquanto que em forma de prosa, esses mesmos elementos ganhariam uma maior dimensão.

Iracema, segundo o próprio autor, nasceu, então, dessa constatação em relação às exigências formais da poesia e a liberdade criadora da prosa (ALENCAR, 1965, p. 143).

A ideia fundamental aferida nas *Cartas sobre A confederação dos tamoios*, textos estéticos escritos por José de Alencar em crítica ao poema, *A confederação dos tamoios*, publicado por Gonçalves de Magalhães em 1856, está na crítica à forma clássica e na criação de uma prosa moderna na qual se harmonizam homem e natureza, poesia e prosa, história e mito, a fim de que seja composto um romance de temática nacional, no qual a melodia verbal do poema e a “elasticidade da prosa”, a atmosfera essencial mítica e o tempo prosaico estejam presentes.

Para nós, no romance *Iracema*, o autor procurou assimilar ao máximo esses extremos, oferecendo, ao fim, uma obra única no cânone nacional, pois o romance que narra os amores da jovem índia tabajara e do guerreiro português apresenta sua estrutura em prosa, porém a ordenação das palavras, a sequência de sons e o encadeamento de imagens, assemelham-se ao mais bem elaborado poema lírico, levando estudiosos a se questionarem quanto ao seu gênero, sendo considerado um verdadeiro poema em prosa, daí partirmos para a reflexão sobre a prosa poética indianista alencarina tendo por base as ideias proferidas por Alencar em suas cartas estéticas.

Anatol Rosenfeld explica que um texto qualquer se estrutura por meio de uma série de planos, dos quais apenas o plano dos sinais tipográficos impressos no papel pode ser considerado real, sensivelmente dado e facilmente percebido pelo leitor. Em literatura essa camada é significativa para fixação da obra literária, embora só apresente importância funcional em um poema concretista; já no plano irreal, o texto conta com elementos que só podem ser concretizados com a colaboração do leitor ou do ouvinte. Como pertencentes a esta camada, identificam-se os fonemas, as configurações sonoras e as unidades significativas – constituídas pelas orações –, que são percebidas por meio da audição quando se lê um texto em voz alta ou se recita um poema. Devido a essas unidades, são projetadas as relações atribuídas entre os objetos e suas características, ou aquilo que o crítico chama de “contextos objectuais”, que

determinam a materialidade de um poema ou de uma prosa (ROSENFELD, 2004, p. 13):

Mercê dos contextos objectuais, constitui-se um plano intermediário de certos “aspectos esquematizados” que, quando especialmente preparados, determinam concretizações específicas do leitor. [...] Em geral, os textos apresentam-nos tais aspectos mediante os quais se constitui o objeto. Contudo, a preparação especial de selecionados aspectos esquemáticos é de importância fundamental na obra ficcional – particularmente quando de certo nível estético – já que desta forma é solicitada a imaginação concretizadora do apreciador. Tais aspectos esquemáticos, ligados à seleção cuidadosa e precisa da palavra certa com suas conotações peculiares, podem referir-se à aparência física ou aos processos psíquicos de um objeto ou personagem (ou de ambientes ou pessoas históricas etc), podem salientar momentos visuais, táteis, auditivos etc (ROSENFELD, 2004, p. 13).

A partir dos contextos objectuais, formam-se os aspectos esquemáticos que vão, aos poucos, concretizando imaginações na mente do leitor. Na obra ficcional, a composição desses esquemas é de suma importância e exige a participação do receptor para que as imagens sejam concretizadas. Esses aspectos, em harmonia com a escolha exata da palavra em sua significação múltipla, podem criar aparências, cenários ou momentos sensivelmente captados.

Quando lemos a cena de abertura do romance *Iracema*, concordamos com Antonio Candido, para quem essa obra é a que melhor corresponde ao programa traçado pelo romancista cearense nas cartas estéticas, por apresentar “melodia verbal, imagens cheias de cores, fusão íntima com a natureza” (CANDIDO, 2004, p. 60), tudo isso, explica o crítico, ajudou na composição do romance.

Verdes mares bravios de minha terra natal, onde canta a jandaia nas frondes da carnaúba;
Verdes mares, que brilhaes como líquida esmeralda aos raios do sol nascente, perlongando as alvas praias ensombradas de coqueiros;
Serenai, verdes mares, e alisai docemente a vaga impetuosa, para que o barco aventureiro manso resvale à flor das águas.
Onde vai a afouta jangada, que deixa rápida a costa cearense, aberta ao fresco terral a grande vela?
Onde vai como branca alcíone buscando o rochedo pátrio nas solidões do oceano?
Três entes respiram sobre o frágil lenho que vai singrando veloce, mar em fora. (ALENCAR, 1965, p. 49).

Na cena acima, é possível vislumbrar todo o ambiente onde a ação narrada se passa, com todas as suas cores e os efeitos visuais produzidos pelo reflexo da luz do

sol, o movimento indomável das águas, a praia coberta por coqueiros e o barco que desafia as “vagas impetuosas”. Em cinco curtos parágrafos, o escritor cearense, que parece ter olvidado a sua porção de homem civilizado para externar as impressões que a natureza lhe imprimiu no espírito, transmite-nos a imagem de uma natureza viva, de um todo orgânico e em harmonia. Percebemos o viço do mar cearense, da praia e da vegetação, além do surgimento de um elemento não natural criado pela ação do homem, o barco, que por sua vez se afastada da costa, levando consigo os elementos humanos desse espaço totalmente dominado pela natureza.

De fato, em *Iracema* se verifica uma melodia verbal intensa com cadência poética percebida já nas primeiras linhas da primeira página do livro; as imagens descritas pelo autor são fortes, vivas, cheias de cores, formas, luz e movimento, e a natureza cearense, que serve de cenário ao romance, parece estar em completa relação com os personagens que nela agirão. Tudo isso é resultado de um minucioso trabalho do escritor com as palavras, que aos poucos vão formando imagens sensíveis na mente do leitor.

José de Alencar, nas cartas estéticas que nos servem de base para reflexões sobre o acerca de *Iracema*, não chega a falar exatamente de “contextos objectuais” e “aspectos esquematizadores”, visto que tais conceitos são mais modernos que os textos críticos do autor. Mas, suas observações quanto à seleção das palavras na obra de Gonçalves de Magalhães e as representações sensíveis criadas a partir delas, levam-nos a crer que o poeta de *Suspiros poéticos e saudades* não soube aproveitar satisfatoriamente as representações poéticas que poderiam ser formadas na mente do leitor partindo da escolha exata das palavras, das suas disposições nos versos, da sua cadência e das imagens sensíveis que esses aspectos poderiam suscitar.

Para o pai de *Senhora*, a disposição das palavras no poema de Gonçalves de Magalhães se aproxima bem mais do ritmo de uma prosa que de uma obra em verso e, possivelmente, atentando para essa “falha de realização”, procurou evitar que o mesmo ocorresse em sua obra prima, preocupando-se em eleger cuidadosamente as palavras a serem utilizadas, dispondo-as nas orações de modo a conferir-lhes um tom ritmado sem comprometer a imaginação do leitor.

O cuidado com a composição do romance foi tamanha, que alguns estudiosos de literatura acabaram por perceber a sua proximidade com o poema em verso. Joaquim Nabuco, por exemplo, ao reescrever o início de *Iracema*, dispondo suas orações em verso, evidenciou que a composição do texto literário alencarino se deu de

tal forma que a sua leitura em voz alta revelava um ritmo compassado, pouco comum às obras em prosa, e, ao mesmo tempo, criava “contextos objectuais” na mente do leitor. Independente da disposição das orações, em verso ou em prosa, é possível materializar-se, através da imaginação daquele que lê ou que ouve os períodos iniciais de *Iracema*, as formas e cores dos elementos listados no ambiente descrito em ritmo cadenciado próprio de uma obra em versos bem metrificados.

Verdes mares que brilhais
como líquida esmeralda
aos raios do sol nascente,
perlongando as alvas praias
ensombradas de coqueiros
(NABUCO, Joaquim *apud* AZEVEDO, 1977, p. 269).

Os parágrafos iniciais do romance foram arranjados em cinco versos de sete sílabas cada, ou cinco versos heptassílabos, os quais expõem, comprovadamente, a preocupação do escritor, da prosa em destaque, em manter um ritmo aos seus períodos. O escritor cearense conseguiu, portanto, mesclar prosa, poema e lenda, concatenando elementos caracterizadores da representação poética na forma romanesca. Em outras palavras, as configurações sonoras de *Iracema*, mesmo dispostas em prosa, ajudam a compor o cenário de abertura do livro. O encadeamento das palavras, a sequência dos sons, a escolha da posição das palavras ajudam na imaginação do espaço por parte do leitor, ou do ouvinte, que vai construindo o ambiente a partir da articulação dos termos e experimentando os sentimentos que pairam naquela atmosfera.

A prosa de José de Alencar é aquela que se amplia e imita, a seu modo, a poesia, adotando os “*ornatos* e condescendente a uma certa coerção da eufonia na colocação das palavras e na alternância e formação das frases. Apresentando-se ricamente ornamentada” (NOVALIS, 2009, p. 126.). O autor de *A pata da gazela*, como se vê, consegue harmonizar, de forma magistral, a técnica da prosa aos recursos da poesia, escolhendo as palavras mais adequadas para sugerir a suavidade e a solidão nas praias cearenses, pois, “as palavras são como vestes do pensamento, que ora o trajam de galas e de sedas, ora de lã e estamemha” (ALENCAR, 1953, p. 11).

A REPRESENTAÇÃO POÉTICA DA BELEZA SELVAGEM FEMININA EM UM ROMANCE NACIONAL

A atmosfera poética de *Iracema* vai além das páginas iniciais do livro – com suas belas descrições paisagísticas –, mantendo-se viva em toda a narrativa, em especial nos momentos em que sua protagonista está em completa relação com o meio. Para Antonio Candido, a personagem por si só não tem capacidade de dar força a um romance, mas, sim, a junção de seus vários elementos, enredo, tempo, espaço etc (2004, p. 54). Obviamente que isto não nega a importância da personagem numa narrativa tradicional, em que todos os acontecimentos estão ligados às ações do indivíduo, mas ressalta que uma personagem desligada do todo da obra torna-se um mero ornamento sem qualquer importância.

Reuter Yves acredita que as personagens, em um romance, têm o papel essencial de organizar histórias, uma vez que as ações determinadas e desempenhadas pelos indivíduos que as vivenciam e as ligam umas as outras, conferindo-lhes sentido: “De uma certa maneira, *toda história é história das personagens*” (YVES, 2004, p. 54). Neste sentido, Candido e Yves concordam que sem personagem não há romance, uma vez que o enredo da obra literária gira em torno dos acontecimentos que envolvem o elemento humano. Portanto, a relação da personagem com o meio, com as outras personagens e consigo mesma é de suma importância para a concretização do romance.

Reconhecendo a relevância desse elemento para a construção formal de uma obra literária, José de Alencar observa que a personagem protagonista⁵¹ feminina de um romance ou poema de cunho nacionalista precisa apresentar caracteres que a identifiquem como verdadeiramente brasileira e, acima de tudo, que a relacionem ao enredo da narrativa, não servindo apenas de companheira insignificante do herói. Em sua crítica nas *Cartas sobre a confederação dos tamoios*, o escritor destaca a forma simplória com que Magalhães trata a sua heroína, que parece inadequada à função protagonista que deveria exercer:

Aimbire, o herói, depois de percorrer todas as tribos tamoias, chega ao alto da Gávea, e aí encontra Pindobuçú e sua filha, que davam sepultura a um jovem morto.

Essa filha é a heroína do poema; o seu encontro com Aimbire é de tal maneira, que nunca o leitor poderia adivinhar que ela teria de representar o papel importante que se lhe destina.

O poeta, talvez fatigado de descrições, não teve uma palavra para exprimir a beleza da jovem índia lacrimosa, consolando o seu velho pai: essa dor mútua, esse quadro de tanto sentimento, passa despercebido.

⁵¹ Expressão cunhada por Anatol Rosenfeld para identificar a personagem central de uma obra. Cf. ROSENFELD, Anatol. *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 15.

Foi substituído pela saudação de Aimbire à Gávea, sua formosa terra (ALENCAR, 1953, p. 6).

Em um romance um bom enredo só existe em razão de sua personagem, e uma personagem só existe em seu enredo (CANDIDO, 2004, p. 51-52), é por esse motivo que comumente reconhecemos na pessoa notável do romance o que há de mais vivo na obra, mas isso não significa que os outros elementos estruturadores não tenham igual importância, mas Iguassu, a heroína dos *tamoios*, de acordo com o que profere o autor das missivas, não apresenta qualquer característica que a coloque no centro da ação dramática do poema de Gonçalves de Magalhães, ou que a faça interagir com o todo da obra, passando, por conseguinte, totalmente despercebida e sendo apresentada apenas como a índia companheira de Aimbire, o herói.

O segundo capítulo de *Iracema* é dedicado ao encontro da jovem guardiã do segredo da jurema e do estrangeiro que traz nos olhos “o azul das águas do mar”; o modo como o autor desenrola cada ação, e cada descrição, até que os dois possam finalmente se comunicar, faz perceber que toda a trama será desencadeada a partir do diálogo travado entre eles, e que aquela mulher não será apenas um ornamento na estrutura do romance, mas desempenhará importante função:

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

Foi rápido, como o olhar, o gesto de Iracema. A flecha embebida no arco partiu Gotas de sangue borbulham na face do desconhecido.

De primeiro ímpeto, a mão lesta caiu sobre a cruz da espada, mas logo sorriu. O moço guerreiro aprendeu na religião de sua mãe, onde a mulher é símbolo de ternura e amor. Sofreu mais d'alma que da ferida.

O sentimento que ele pôs nos olhos e no rosto, não o sei eu. Porém a virgem lançou de si o arco e a uiracaba, e correu para o guerreiro, sentida da mágoa que causara.

A mão que rápida ferira, estancou mais rápida e compassiva o sangue que gotejava. Depois Iracema quebrou a flecha homicida: deu a haste ao desconhecido, guardando consigo a ponta farpada.

O guerreiro falou:

— Quebras comigo a flecha da paz?

— Quem te ensinou, guerreiro branco, a linguagem de meus irmãos? Onde vieste a estas matas, que nunca viram outro guerreiro como tu?

— Venho de bem longe, filha das florestas. Venho das terras que teus irmãos já possuíram, e hoje têm os meus.

— Bem-vindo seja o estrangeiro aos campos dos tabajaras, senhores das aldeias, e à cabana de Araquém, pai de Iracema.

O estrangeiro seguiu a virgem através da floresta.

(ALENCAR, 1965, p. 51-52).

É impossível negar que do tiro certo da flecha de Iracema no rosto do jovem português, e do amor que nasce naquele momento, novos acontecimentos serão traçados, até alcançarem seu ponto máximo com a morte da jovem índia e a partida de Martim, levando consigo o primeiro cearense. A leitura da obra nos prova, pois, que o romance “é tecido de momentos de vital alegria (união entre Iracema e Martim) e de outros, de triste distância ou, por assim dizer, de exílio e afastamento entre o casal” (FREIXEIRO, 1971, p. 130), como afirma Fábio Freixeiro.

As cenas de *Iracema* e d’*A confederação dos tamoios* se assemelham pelo contato inicial estabelecido entre as personagens significativas das obras, porém se distanciam pelo modo como cada escritor dá destaque a suas personagens femininas. No poema de Magalhães, a mulher não ganha espaço significativo dentro da cena narrada, desaparecendo para que seu companheiro ganhe notoriedade; já no romance alencarino, a jovem indígena recebe força dramática que não a deixa ficar à mercê de seu cúmplice, sendo ela tanto agente quanto paciente de cada acontecimento. E, mesmo que se pense que o destaque dado por Alencar à virgem tabajara é esperado, já que o romance leva o seu nome, Martim também desempenha papel importantíssimo na narrativa, e os dois, em harmonia, contribuem para o desenvolvimento de cada ação até o final da obra, o que, para o escritor cearense, não aconteceu no poema épico sobre a tribo tamoia.

O tom poético da narrativa se expande do painel inicial da obra à imagem da graciosa índia – e sua relação com o enredo – a qual se opõe diametralmente à imagem das índias pintadas por Magalhães, comparadas, por Alencar, a quaisquer outras jovens europeias por não apresentarem seus traços físicos e comportamentais relação alguma com as belas selvagens brasileiras:

[...] a mulher, astro da terra, não lhe inspirou [em Gonçalves de Magalhães] todas as belas imagens que deveria despertar em sua alma um tipo novo, um tipo ainda não criado pela arte ou pela poesia [...]

Entretanto a heroína do poema do Sr. Magalhães, é uma mulher como outra qualquer [sic]; as virgens índias de seu livro podem sair dele e figurar em um romance árabe, chinês ou europeu; se deixassem as penas de tucano que mal as cobrem, podiam servir-se à moda em casa de Mme. Barat e Gudín, e ir dançar a valsa no cassino e no club com algum deputado.

Veja se tenho razão ou não; é a descrição de Potira, uma virgem índia, filha do herói:

*Qu’inda não vi mais bela criatura
Gestos mais senhoris, olhos mais negros
Olhar mais terno, mais mimosa boca,
Onde um sorriso meigo e pudibundo
Suave amor nos corações embebe[...]*

Se trago isto, é para mostrar que não sou exigente, eu que tenho, como leitor, o direito de, acabando de ler um poema nacional, pedir ao poeta que o escreveu ao menos uma criação nova, que fique como recordação agradável dessas quatrocentas páginas inspirada pela natureza, e escritas longe da pátria, para melhor senti-la e compreendê-la.

Até aqui não encontrei isso; a heroína do poema é, como já disse, uma mulher que se chama Iguassu, e nada mais; o Sr. Magalhães, que viu na Itália os modelos de arte, não achou n'eles uma ideia do que devia ser a beleza da mulher selvagem e inculta, a beleza criada nos campos como flor silvestre: não o censuramos por isso, notamos apenas a falta (ALENCAR, 1953, p. 19-21).

Pode-se dizer que inspiração e originalidade são as palavras de ordem para o escritor cearense, no que concerne a composição de um tipo indígena feminino. A inspiração, para os românticos tinha como fonte o próprio artista e a parte inconsciente do seu espírito, pois o artífice não é mais um elemento passivo no processo de criação, como fora na Antiguidade, uma vez que se identifica com o absoluto e se torna o seu intermediário (OSBORNE, 1974, p. 188.). Sob a influência da natureza e dos elementos nacionais, o romântico compõe, de forma única, suas obras. E, comungando de tal pensamento, José de Alencar reivindica essa inspiração em Gonçalves de Magalhães, por reconhecer que as criações indianistas do poeta não se originam dos influxos do seu espírito e do entusiasmo criador que a cor local proporciona, mas da ideia europeia de beleza mulhêr, fazendo com que ele se ocupe, unicamente, em reproduzir os modelos já consagrados no continente onde vivera e compusera o seu poema épico.

A heroína de *A confederação dos tamoios*, assevera o censor, não poderia ser a representante de um poema indianista por ser extremamente culta e estar totalmente de acordo com os padrões de beleza europeus e, portanto, em desalinho com o padrão referencial das índias do Brasil. Sua imagem, ao que se constata das palavras do autor das cartas, não impressionaria o leitor como a principal referência da beleza feminina indianista nacional.

Ao lermos *Iracema*, no entanto, reconhecemos de imediato o oposto ao que ocorre à protagonista e às outras índias de Magalhães. A tabajara, que se banha nas bicas do Ipu, não é uma jovem índia qualquer, mas uma bela mulher selvagem que apresenta características próprias das índias nascidas e criadas no ambiente natural brasileiro e com elementos peculiares, totalmente inspirados pelo meio que a cerca, que lhe dão destaque entre as demais. Ela é a índia que dialoga com os animais, que vive em harmonia com o ambiente natural, que possui belos cabelos negros, e que corre

livremente pelos campos de sua tribo. Ser-nos-ia impossível imaginar Iracema atuando em outro romance que não naquele em que Alencar a consagrou:

Além, muito além daquela serra, que ainda azula no horizonte, nasceu Iracema.

Iracema, a virgem dos lábios de mel, que tinha os cabelos mais negros que a asa da graúna e mais longos que seu talhe de palmeira.

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

Mais rápida que a ema selvagem, a morena virgem corria o sertão e as matas do Ipu, onde campeava sua guerreira tribo, da grande nação tabajara, o pé grácil e nu, mal roçando alisava apenas a verde pelúcia que vestia a terra com as primeiras águas (ALENCAR, 1965, p. 50-51).

Ao analisar o retrato da graciosa guerreira da tribo tabajara reconhecemos aquele ideal de mulher selvagem do Brasil que cruza as matas com os pés descalços, que não teme a floresta que lhe servem de abrigo, que, em solidão em meio à vegetação nacional reencontra-se consigo mesma e, por vezes, se confunde com a natureza no mais perfeito panteísmo. Os símiles que o autor lhe confere, ao compor sua forma física, ajudam a construir uma atmosfera essencial própria dos poemas primitivos, na qual Iracema, animais e vegetais são um só e estão em completa harmonia.

Essa imagem foi criada quase dez anos após a escritura das missivas, mas nela pode-se reconhecer a representação sensível da mesma virgem indígena que fora impressa nas *Cartas sobre A confederação dos tamoios* – como exemplo da falta de representação feminina totalmente inspirada pela cor local –, mas ainda em forma de embrião, em processo de formação, ainda em desenvolvimento, para que mais tarde pudesse alcançar a forma perfeita impressa no romance de 1865:

Sorriu-lhe de longe a imagem graciosa de uma virgem índia, de *faces cor de jambo*, de cabelos pretos e olhos negros, com o seu talhe esbelto como a haste de uma flor agreste. Com suas formas onduladas como a verde palma que se balança indolentemente ao sopro da brisa. (ALENCAR, 1953, p. 19).

A descrição que apresentamos anteriormente extraída do romance foi, certamente, desenvolvida a partir da descrição apresentada em 1856 nas cartas de crítica ao poema épico de Magalhães, transcrita imediatamente acima. Destarte, é completamente plausível afirmar a ocorrência do aproveitamento dessa imagem na composição da prosa poética alencarina, principalmente se levarmos em consideração

que Araripe Júnior reconhece em Alencar o artista por profissão e vocação que busca ler e reler tudo o que está ao seu alcance no intuito de encontrar a melhor forma para dar curso a sua inspiração, ou seja, possivelmente o escritor reformulou a ideia escrita sob o impulso artístico nas cartas, trabalhando-a exaustivamente em busca dos melhores símiles e expressões linguísticas para compor a representação do romance até que finalmente ficasse completa dentro do que o escritor considerava a imagem perfeita da índia ideal.

A ideia de Araripe também reforça o pensamento de que a composição do romance que leva o nome da virgem dos lábios de mel constitui mais o trabalho de um poeta em fase de criação – extremamente preocupado com as imaginações advindas das sugestões de cada palavra – do que propriamente de um prosador, ocupado com outras questões estéticas.

Os cabelos negros, na narrativa, ganharam analogias que lhe deram maior consistência poética e intensificaram a apreensão sensível, e o talhe da palmeira foi reposicionado a fim de ampliar a imaginação das madeixas da heroína, que até então eram apenas negras. E essas representações ficaram vivificadas na mente do leitor de tal modo que Rachel de Queiroz chegou a afirmar ter presenciado pessoas simples do país, com “instrução primária”, identificarem Iracema, quando questionados sobre quem seria a “virgem dos lábios de mel”, mas não reconhecerem, de imediato, quem seria a dona dos “olhos de ressaca, olhos de cigana oblíqua e dissimulada” (QUEIROZ, 1965, p. 252), o que prova a dimensão alcançada pela representação, construída pelo poeta⁵², da maior heroína dos romances indianistas no imaginário do povo brasileiro. Enquanto Magalhães não conseguiu dotar de uma cor essencialmente brasileira a sua índia, o autor cearense imprimiu a sua na história do país, consagrando Iracema a mulher selvagem verdadeiramente nacional.

O LIMITE ENTRE AS ESFERAS MÍTICA E HISTÓRICA

⁵² Aderaldo Castello se refere constantemente a José de Alencar como poeta devido ao trato com as palavras e às simbologias constantemente construídas pelo escritor. Cf. CASTELLO, Aderaldo. Iracema e o indianismo de Alencar. In: ALENCAR, José de. *Iracema* – lenda do Ceará. Ed. de Centenário. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965, p. 277-278.

A virgem tabajara parece viver dois momentos distintos que dividem a estrutura do romance em duas partes bastante distintas e, no entanto, interligadas⁵³. No primeiro momento vemos a linda tabajara, desde o seu nascimento até o primeiro contato com o jovem português, envolta na mais perfeita harmonia, no seio da floresta, associada aos animais e plantas que inclusive ajudam a caracterizá-la. Nesse momento, a narrativa revela uma simplicidade e uma essencialidade semelhantes aos tempos de Adão e Eva no Jardim do Éden:

Um dia, ao pino do sol, ela repousava em um claro da floresta. Banhava-lhe o corpo a sombra da oiticica, mais fresca do que o orvalho da noite. Os ramos da acácia silvestre esparziam flores sobre os úmidos cabelos. Escondidos na folhagem os pássaros ameigavam o canto.

Iracema saiu do banho: o aljôfar d'água ainda a roreja, como à doce mangaba que corou em manhã de chuva. Enquanto repousa, empluma das penas do gará as flechas de seu arco, e concerta com o sabiá da mata, pousado no galho próximo, o canto agreste.

A graciosa ará, sua companheira e amiga, brinca junto dela. Às vezes sobe aos ramos da árvore e de lá chama a virgem pelo nome; outras remexe o uru de palha matizada, onde traz a selvagem seus perfumes, os alvos fios do crautá, as agulhas da juçara com que tece a renda, e as tintas de que matiza o algodão (ALENCAR, 1965, p. 51).

O narrador cria uma atmosfera essencial ao redor da personagem, onde indivíduo e natureza se tornam um só. O banho da jovem índia acontece por entre os vegetais da selva que, em harmonia com sol e com alguns poucos animais, são testemunhas desse momento e ajudam a compor o espaço em que se passa a cena e a própria imagem da virgem dos lábios de mel. O sol fornece a luz que clareia a floresta enquanto a jovem se banha, os galhos da acácia criam uma espécie de extensão dos cabelos negros da virgem, os quais ganham o novo colorido advindo das flores que se perdem por entre os fios; os pássaros produzem a sonoridade suave do lugar; a água parece brotar como gotas a correr, uma a uma, sobre a pele da bela moça que, em harmonia com o sabiá, faz soar o canto agreste que se expande pelas matas. A ará, companheira constante de Iracema, voa por entre a folhagem e chama a índia pelo nome e tem acesso livre aos objetos pessoais de sua amiga.

A sacerdotisa dos tabajaras vive em uma totalidade essencial com o mundo exterior onde nascera e fora criada, não há qualquer separação entre o seu interior e o espaço físico que a envolve, tudo é um só, a selvagem, os animais, os vegetais, todos

⁵³ Para Aderaldo Castello, o argumento de *Iracema* reduz-se ao essencial, sendo composto principalmente por inspirações líricas e elementos épicos e históricos. Cf. CASTELLO, *Ibidem*, p. 277-278.

vivem em perfeito equilíbrio num mundo homogêneo, perfeito e acabado, conforme o mundo da totalidade épica grega de que nos fala Lukács:

Pois toda totalidade [...] significa que algo fechado pode ser perfeito; perfeito porque nele tudo ocorre, nada é excluído e nada remete a algo exterior mais elevado; perfeito porque nele tudo amadurece até a própria perfeição e, alçando-se, submete-se ao vínculo. Totalidade do ser só é possível quando tudo já é homogêneo, antes de ser envolvido pelas formas; quando as formas não são uma coerção, mas somente a conscientização, a vinda à tona de tudo quanto dormitava como vaga aspiração no interior daquilo a que se devia dar formas; quando o saber é virtude e a virtude, felicidade; quando a beleza põe em evidência o sentido do mundo (LUKÁCS, 2007, p. 31).

A totalidade é, para Georg Lukács, a perfeita harmonia entre todas as coisas e todos os seres, e só pode existir em um mundo homogêneo, onde não existem fraturas entre ser e mundo, onde não haja espaço para reflexões, pois nesse lugar tudo é essencial, as respostas já estão dadas, não necessitando, portanto, serem buscadas.

Esse primeiro momento é o que podemos chamar de tempo mítico de *Iracema*, é o tempo em que não há devir, tudo acontece sem que se note a passagem do tempo, sem que se perceba qualquer transformação histórica na vida da personagem e dos outros seres que compõem a totalidade do mundo perfeito e homogêneo criado por Alencar. A essencialidade do tempo mítico do romance colabora para a criação de um mito.

O mito é a-histórico, visa ao sempre-igual, arquetípico, não reconhece transformações históricas fundamentais. Os fenômenos históricos são, para ele, apenas máscaras através das quais transparecem os padrões eternos. Sua visão temporal é circular, não há desenvolvimento. O mito salienta a identidade essencial do homem em todos os tempos e lugares (ROSENFELD, 1996, p. 26).

O mito vive num tempo em que não há tempo histórico, um tempo perdido no passado histórico do homem. O mito revela uma faceta dos acontecimentos históricos, construindo, assim, um modelo fundamentado nos fatos históricos que paira entre *o que foi* e *o que poderia ser*, ou seja, o mito reconfigura o passado histórico criando um passado possível dentro do factual, que contribui para o entendimento, ou a busca do entendimento, dos problemas da humanidade.

Rivkah Schärf Kluger explica que para se compreender melhor um mito é necessário observá-lo a partir de duas perspectivas, uma exterior – que diz respeito à

necessidade de se compreender o fundo histórico do mito – e outra interior – a compreensão dos problemas fundamentais do tempo com que a época do mito se envolveu ou está envolvida (KLUGER, 1999, p. 17.). Neste sentido, a perspectiva externa de *Iracema* é a chegada do europeu e o primeiro contato dos nativos com os estrangeiros, e a perspectiva interna, a transformação que esse contato ocasiona na vida dos índios. Em outras palavras, o mito da virgem dos lábios de mel revela o rompimento do tempo mítico em que nossos índios se encontravam antes da chegada dos portugueses e a passagem para o tempo histórico após a chegada do estrangeiro.

O rompimento do tempo mítico no romance inicia-se com a primeira aparição de Martim indicada pela seguinte fala do narrador: “Rumor suspeito quebra a doce harmonia da sesta” (ALENCAR, 1965, p. 51). O rumor na floresta, causado pela chegada do homem branco, desloca, imediatamente, a bela índia alencarina do espaço essencial onde se encontrava, e a reposiciona, por conseguinte, no mundo do devir, onde não há mais totalidade, onde ela precisará encontrar por si mesma o sentido, onde o tempo, que passa e não volta, é marcado por início, o nascimento, e fim, a morte:

— Araquém, a vingança dos tabajaras espera o guerreiro branco; Irapuã veio buscá-lo.

— O hóspede é amigo de Tupã: quem ofender o estrangeiro ouvirá rugir o trovão.

— O estrangeiro foi quem ofendeu a Tupã, roubando sua virgem, que guarda os sonhos da jurema.

— Tua boca mente como o ronco da jibóia: exclamou Iracema.

Martim disse:

— Irapuã é vil e indigno de ser chefe de guerreiros valentes!

O Pajé falou grave e lento:

— Se a virgem abandonou ao guerreiro branco a flor de seu corpo, ela morrerá; mas o hóspede de Tupã é sagrado: ninguém o ofenderá; Araquém o protege (ALENCAR, 1965, p. 73).

Iracema é privada da harmonia que antes possuía com o todo a partir de seu primeiro contato com Martim; a perda da virgindade que significa, para Iracema, a concretização do seu processo de tornar-se definitivamente um ser histórico. Ao entregar ao guerreiro ultramarino “a flor de seu corpo”, Iracema rompe a essencialidade com o todo (inclusive com Tupã, o deus dos tabajaras), passando a sofrer as intempéries de uma vida cuja totalidade é destituída de sentido, bem como a padecer das paixões comuns ao mundo da era moderna. Quando Araquém, o pai da jovem indígena, decreta o destino da filha afirmando que “ela morrerá”, na verdade está reconhecendo que a

partir do momento em que a noiva de Martim entra no tempo histórico, seu futuro não é outro senão a morte, pois ela está sob jugo do devir.

Essas divisões estruturais, de fato, marcam um ciclo dentro do próprio romance: totalidade essencial – quando Iracema está em harmonia com Tupã e os outros seres–, a perda da essencialidade – o contato entre a índia e o português –, e o retorno à essência– marcado pela morte da jovem.

A morte de Iracema representa aniquilamento do ser histórico, que retorna à condição de ser essencial e em total harmonia com o meio. Iracema é enterrada ao pé de um coqueiro às margens de um rio, voltando a pertencer, portanto, ao todo homogêneo, de onde um dia fora arrancada. A jandaia, que não mais cantava nos tempos em que Iracema esteve apartada do todo, agora se encontra a repetir tristemente o nome de sua amiga:

O camucim, que recebeu o corpo de Iracema, embebido de resinas odoríferas, foi enterrado ao pé do coqueiro, à borda do rio. Martim quebrou um ramo de murta, a folha da tristeza, e deitou-o no jazigo de sua esposa.

A jandaia pousada no olho da palmeira repetia tristemente:

— Iracema!

Desde então os guerreiros pitiguaras, que passavam perto da cabana abandonada e ouviam ressoar a voz plangente da ave amiga, afastavam-se, com a alma cheia de tristeza, do coqueiro onde cantava a jandaia (ALENCAR, 1965, p. 136).

PALAVRAS FINAIS

Pensar na estrutura formal de *Iracema*, é, antes de mais nada, atentar para a concorrência entre o tempo mítico e o tempo histórico de que se compõe o livro. A essencialidade, notada nas páginas iniciais do romance, quebra-se no momento em que a índia mantém o primeiro contato com Martim. O mundo homogêneo em que a índia vivia é bruscamente rompido, dando-se início ao tempo histórico, ao devir, ao tempo em que tudo corre, tudo se transforma e tudo perece. Tal transformação culmina com a morte da protagonista e com o retorno do tempo mítico, representado pela ará, que volta a falar o nome de Iracema.

Com *Iracema*, Alencar conseguiu dar força à imagem da índia brasileira e ampliar a sua significação para além da aparência física, conferindo-lhe um caráter local, tornando-a mito da origem do nosso povo. Magalhães, em contrapartida, foi incapaz de criar uma mulher que representasse a beleza da selvagem brasileira e,

tampouco, pode dar uma dimensão histórica e social à sua criação, o que, para nós, comprova que as formas estruturais relativas à personagem feminina do romance alencarino ganharam uma extensão significativa tão grande, que ultrapassaram a estrutura formal da obra e alcançou a caracterização histórica da nossa nação.

REFERÊNCIAS

ALENCAR, 1953. Cartas sobre A confederação dos tamoios. In: CASTELLO, José Aderaldo. **A polêmica sobre “A confederação dos tamoios”**. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP, 1953.

ALENCAR, José de. **Iracema** – lenda do Ceará. Ed. de Centenário. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965.

ALENCAR, José de. Carta ao Dr. Jaguaribe. In: ALENCAR, José de. **Iracema** – Lenda do Ceará. Ed. de Centenário. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965, p. 139-144.

CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio Almeida; GOMES, Paulo Emílio Sales. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CASTELLO, Aderaldo. Iracema e o indianismo de Alencar. In: ALENCAR, José de. **Iracema** – lenda do Ceará. Ed. de Centenário. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965, p. 270-280.

FREIXEIRO, Fábio. Iracema, a terra. In: **Da razão à emoção II**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1971, p. 13-27.

HEGEL, Geor Wilhelm Friedrich. Poesia e prosa. . In: SOUZA, Roberto Acízelo (org.). **Uma ideia moderna de literatura: textos seminais para os estudos literários (1688-1922)**. Chapecó: Argos, 2011, p. 339-363.

KLUGER, Rivkah Schärf. **O significado arquétipo de Gilgamesh**, um moderno herói antigo. Tradução de Atílio Brunetta. São Paulo: Paulus, 1999, p. 17.

LUKÁCS, Georg. **Teoria do romance**. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: 34, 2007

NABUCO, Joaquim *apud* AZEVEDO, Sânzio de. Releitura de Iracema. In: ACL. **Alencar 100 anos depois**. Fortaleza: Academia Cearense de Letras, 1977.

NOVALIS, Friedrich Von Hardenberg. **Polén** – fragmentos, diálogos, monólogo. Trad. de Rubens Rodrigues Torres Filho São Paulo: Iluminuras, 2009.

OSBORNE, Harold. **Estética e teoria da arte**. São Paulo: Cultrix, 1974.

QUEIROZ, Rachel. José de Alencar. In: ALENCAR, José de. **Iracema** – lenda do Ceará. Ed. de Centenário. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965, p. 251-253.

ROSENFELD, Anatol. **O mito e o herói no moderno teatro brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

YVES, Reuter. **Introdução à análise do romance**. Agrela Bergamini (trad.). São Paulo: Martins Fontes, 2004.