



ANTONIA VILANI PINTO MOREIRA

NARRATIVAS DE FUNDAÇÃO: CONSIDERAÇÕES  
SOBRE *IRACEMA* E A *ENEIDA* PARA A  
CONSTRUÇÃO DE SENTIDOS DE NACIONALIDADE.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, área de concentração em Literatura Brasileira – Departamento de Literatura do Centro de Humanidades da Universidade Federal do Ceará como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Literatura Brasileira.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup> Vera Lúcia Albuquerque de Moraes  
Co-Orientador: Prof<sup>º</sup>. Dr. Antônio Manuel de Andrade Moniz

FORTALEZA – CE.

2007

Narrativas de fundação: Considerações sobre *Iracema* e a *Eneida* para a construção de sentidos de nacionalidade.

---

ANTONIA VILANI PINTO MOREIRA

Aprovado em: \_\_\_\_ / \_\_\_\_ / \_\_\_\_

Banca Examinadora

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Vera Lucia Albuquerque de Moraes  
UFC

---

Prof<sup>º</sup>. Dr. António Manuel de Andrade Moniz  
FCSH-Lisboa

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Ana Maria César Pompeu  
UFC

---

Prf<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Neuma Barreto  
UFC



Aos meus amores Clesley e Isac

Dedico este trabalho: ao meu afetuoso esposo como forma de compensação à minha ausência durante o processo de dedicação aos estudos, e ao meu filho Isac, amado e esperado, ainda por chegar, que tão bem se comportou no ventre materno durante as horas de árduo trabalho.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus primeiramente, fonte benigna da qual absorvo forças e vitalidade para tudo em minha vida. À minha orientadora Vera Moraes pela orientação, compreensão e paciência. Ao meu co-orientador e amigo, professor Dr. António Manuel de Andrade Moniz, por ter estado sempre presente, mesmo distante e por sua sábia contribuição na co-orientação deste trabalho. Ao meu esposo Clesley pelo apoio, carinho e companheirismo nessa caminhada. Ao meu filho Isac que colaborou com este trabalho mesmo na gestação, dando-me forças e alegria para continuar. A minha mãe que sempre incentivou meus estudos quando eu ainda não conhecia o valor destes. À minha mentora nos caminhos do aprendizado Professora Odalice de Castro e Silva que sempre confiou na minha capacidade de ir em frente. À Banca de seleção do mestrado de 2005.2: Professor Linhares Filho, Professor Sânzio Azevedo e a professora Vera Moraes, que julgaram com a necessária ética e sapiência o projeto desta pesquisa. Aos meus amigos Gilvani, Alexandre, pela preciosa ajuda no escanear das imagens deste trabalho. À Coordenação do Mestrado em Letras nas pessoas de Odalice de Castro e Silva e Fernanda Coutinho pelo apoio e incentivo. Aos colegas do curso, pela convivência, pelos trabalhos em conjunto, pela solidariedade e amizade; em especial a Carlos Alberto, por ter disponibilizado sua dissertação para consulta. E, finalmente, agradeço também à Fundação Cearense de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico – FUNCAP, pela concessão da bolsa de estudos, sem a qual não teria sido possível concluir mais essa etapa.



### AGRADECIMENTO ESPECIAL

Ao meu co-orientador e amigo, professor Dr. António Manuel de Andrade Moniz, por ter estado sempre presente, mesmo distante e por sua sábia contribuição na co-orientação deste trabalho; Que nas horas de maiores dificuldades soube, com sabedoria, me apontar o caminho certo para chegar ao objetivo final.

## SUMÁRIO

Palavras da Mestranda.	11
Considerações Preliminares.	14
Introdução.	15
<i>I. A ENEIDA, o grande poema da romanidade.</i>	19
1.1 Epopéia .	21
1.2 O Conceito de herói épico.	22
1.3 Os mitos fundacionais.	25
1.5 Apresentação da <i>Eneida</i> .	28
1.6 O mito romano das origens troianas.	32
1.7 A construção da identidade cultural.	33
1.9 O tópico clássico da glória épica.	35
1.10 O triunfo romano da guerra ou a via da paz?	37
1.11 A <i>mimesis</i> e a <i>poiesis</i> : a imitação e a inovação.	44
1.12 O herói épico virgiliano.	48
1.13 O maravilhoso virgiliano.	51
1.14 Dido e Enéias.	53
1.15 Estrutura e ideologia.	55
1.16 A gesta augustana e a tradição épica encomiástica.	58
<i>2 Iracema E A Busca Da Identidade Nacional.</i>	60
2.1 O Herói Romântico.	62
2.2 Herói Trágico.	64
2.3 Para Uma Aproximação Com <i>Iracema</i> .	67
2.4 O Sacrifício Da Conciliação De Opostos.	71
2.5 Iracema, A Heroína “Dos Lábios De Mel”.	73
2.6 Martim, O “Guerreiro Cristão”.	78
2.7 A Técnica Narrativa.	85
2.8 A Pintura Étnica Dos Ameríndios.	90
2.9 Os Deuses E O Maravilhoso Épico.	92
2.10 A Estética Romântica.	94
<i>3 Alencar No Rastro De Virgílio.</i>	100
3.1 A <i>Imitatio</i> E A Originalidade.	101
3.2 Será <i>Iracema</i> Uma Nova <i>Eneida</i> ?	103
3.3 O Objetivo Épico.	104
3.4 Os Heróis.	107
3.5 Iracema E Dido.	111

3.6	Iracema E Lavínia.	113
3.7	As Virgens Béticas.	114
3.8	A Predestinação.	116
3.9	O Maravilhoso.	117
3.10	A Glória Das Armas E Das Letras.	119
3.11	A Miscigenação E A Inculturação.	123
3.12	A Lei Sagrada Da Hospitalidade.	125
3.13	A <i>Catábasis</i> .	128
3.14	A <i>Écphrasis</i> Do Escudo De Enéias E As Tatuagens Indígenas.	129
3.15	A História E A Ficção.	136
3.16	A Mensagem Humanista.	138
3.17	A Civilização Ecológica.	140
3.18	A Estrutura Formal.	142
4.	Considerações Conclusivas.	144
5.	Bibliografia.	151
6.	Anexo.	160

## RESUMO

O presente trabalho corresponde a um estudo do poema em prosa romântica da literatura brasileira *Iracema*, escrito por José de Alencar e a *Eneida*, poema épico da literatura latina escrito por Virgílio. Temos como proposta realizar uma análise comparativa de alguns elementos nas obras em questão que confluem para uma aproximação entre elas, respeitando, porém, e entendendo o confronto e as diferenças que separam o gênero épico do romance romântico. Na tentativa de estabelecer as convergências que aproximam as duas obras, procuramos dar ênfase ao exame de algumas questões temáticas e ideológicas que permeiam as narrativas em questão, como a perspectiva mítico-fundacional e a construção de identidade nacional. Para isso, amparamos nosso trabalho nos estudos culturalistas de Stuart Hall (2005), Eni Puccinelli Orlandi (1993) e Marilena Chauí (2000), no que tange às categorias de identidade nacional e mito fundacional. As questões relacionadas com a representação de brasilidade serão vislumbradas segundo os conceitos de Antonio Candido (1993), bem como outros autores, como Afrânio Coutinho, assim como tomaremos por base teórica do fazer literário a Poética clássica.

Palavras-chave: Alencar, Virgílio, mitos de fundação, identidade nacional.



## RÉSUMÉ

Cette dissertation prétend étudier le poème en prose romantique de la littérature brésilienne *Iracema*, écrit par José de Alencar, et l'*Ennéade*, poème épique écrit par Virgile. Notre propos est celui de comparer quelques éléments dans ces œuvres en entendant et respectant les différences entre le genre épique et le roman romantique en question. En essayant d'établir les convergences entre ces œuvres, nous cherchons à mettre en évidence quelques aspects thématiques et idéologiques au milieu de ces œuvres, comme la perspective mythique et fondatrice, bien que la construction de l'identité nationale. Pour cela, nous appuyons notre travail sur les études culturelles de Stuart Hall (2005), Eni Puccinelli Orlandi (1993) et Marilena Chauí (2000), en ce qui concerne les catégories de l'identité nationale et les mythes de fondation. Les questions sur la représentation de l'être brésilien seront envisagées selon les concepts de Antonio Candido (1993), bien que d'autres auteurs comme Afrânio Coutinho. La poétique classique sera la base théorique de l'art littéraire.

Mots-Clés: Alencar, Virgilio, mythes de fondation, identité nationale.



*A esperança que acalento é a de que um esclarecimento realizado em termos de comparação possa contribuir para a causa, talvez não tão perdida, das forças que atuam, no mundo de hoje, em favor da unificação,(...) com o objetivo de promover a mútua compreensão entre os seres humanos.*

Joseph Campbell.

## PALAVRAS DA MESTRANDA

Pretendemos, neste breviário em primeira pessoa, apresentar as motivações pessoais que suscitaram o trabalho comparatista entre *Eneida* e *Iracema*. *Eneida*, poema épico da literatura latina cujos versos inspiraram a literatura ocidental, em especial o poeta Dante Alighieri, que o elegeu como a “luz dos demais poetas”, além de Luis de Camões que se inspira diretamente neste grande Épico romano para escrever *Os Lusíadas*. *Iracema*, poema em prosa romântica da literatura brasileira, cuja composição tem inspirado ao longo dos anos poetas, compositores, pintores, repentistas, além das mais variadas considerações críticas e estudos científicos.

Afinal, o que motivou o estudo comparativo de duas obras tão distantes no espaço temporal? Obras pertencentes a correntes literárias e modalidades também distintas?

Não pretendemos diminuir o mérito do autor romano, eleito por Dante para ciceronear o visitante da *Divina Comédia* em seu "passeio" ao mundo dos mortos, comparando-o ao nosso Alencar. Pretendemos sim, colocar o autor de *O Guarani* para o Brasil à altura do que foi Virgílio para Roma, no que tange à questão do mito fundacional, e assim, não desmerecer o crédito do maior prosador romântico da literatura brasileira, a quem o realista Machado de Assis chamou “meu mestre”.

Conhecemos as distinções estruturais entre as duas composições. *Iracema* é uma narrativa curta, chamada por seu autor de “lenda do Ceará”, fato que não diminui a sua grandiosidade literária, pois a estilística do romance é vigorosa e Machado de Assis considerou-a como um poema em prosa, enquanto a *Eneida*, a grande epopéia romana,

constitui “a maior audácia literária da Antigüidade e a Fortuna a ajudou”, segundo Francisco Edi de Oliveira Sousa<sup>1</sup>, que ilustra seu conceito com a frase de Turno, no canto X, quando este procura animar seus soldados em meio da batalha: "Audentis Fortuna iuuat" ("A Fortuna ajuda os audaciosos"). “Do ponto de vista da composição, a *Eneida* é soberba, dentro de uma moldura épica, trabalha modelos e técnicas de diversos gêneros literários”<sup>2</sup>, completa o mestre.

Importa, antes de mais, frisar que não pretendemos comparar características formais de obras tão diferentes quanto à composição, mas tão-somente a respectiva perspectiva mítico-fundacional.

Ao lermos a saga indianista alencariana, pondo à parte o espaço onde as narrativas ocorrem, sobretudo, sempre tivemos a sensação de estar lendo uma epopéia. Observamos que, nessas obras, o autor sugere narrativas míticas através de ações dinâmicas, apropriadas para a epopéia, que divergem das regras formais do gênero, por ser escrita em prosa. Daí uma interrogação: será tal intuição o devaneio de um leitor passional ou outros leitores também identificam no conjunto da obra indianista do autor de *O Guarani* nuances de uma epopéia?

Afinal, quem pode afirmar que José de Alencar não tentou construir um poema das origens da sua terra natal que ombreasse ao que Virgílio, poeta romano, fez para Roma e os Romanos? Efetivamente, sabemos que Alencar tencionava escrever a sua *Iracema* em verso, e antes mesmo dessa obra tentou, sem sucesso, escrever um poema épico para ofertar ao seu povo<sup>3</sup>. Infelizmente Alencar não logrou sucesso nessa empresa<sup>4</sup>. Com a humildade inerente aos sábios, o autor de *Iracema* reconheceu que o seu talento como escritor não caminhava junto ao metro, e em respeito aos seus leitores desistiu de escrever o poema, pois, “suporta-se uma prosa medíocre, mas o verso medíocre é a pior triaga que se possa impingir ao pior leitor”<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Professor de Filologia Românica, Língua e Literatura Latina da Universidade Federal do Ceará – UFC. [Jornal *O POVO* - 03.08.2005].

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> “Então tentou, em vão, durante cinco meses, produzir o grande poema épico nacional, *Os Filhos de Tupã*, que pretendia oferecer aos brasileiros como Camões oferecera *Os Lusíadas* aos compatriotas” (NETO, Lira. *IRACEMAS: imagens de uma lenda*/Gabinete do Governador do Estado do Ceará. Fortaleza: Barbarela B Comunicação e Marketing, 2006).

<sup>4</sup> “O longo poema, contudo permanecia para sempre inacabado.” (*Ib.*)

<sup>5</sup> “Escreveria Alencar ao amigo Jaguaribe” (*Ibid.*).

Ao fazermos a primeira leitura da *Eneida*, nos vieram à mente, por várias vezes, as páginas de *Iracema*. Voltamos, então, ao *poema em prosa* de Alencar: a leitura de uma obra sempre nos levava à outra; e relemos uma e outra composição, na tentativa de identificarmos as similitudes entre as duas obras.

Que elementos nas obras em questão confluem para uma aproximação entre elas?

Estas são algumas reflexões que motivaram esta pesquisa, cujas respostas pretendemos oferecer no decorrer deste trabalho.

## CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES

O caminho que esta dissertação percorrerá – a reflexão sobre questões de aproximação entre narrativas literárias - não é inédito, muito embora as noções de intertextualidade, como muitos dos conceitos que permeiam e orientam as discussões na esfera da Literatura Comparada sejam ainda recentes. Por vezes vaga e ambígua, a rede teórica sobre a qual se tece o trabalho do comparatista repousa sobre um emaranhado de definições que ainda deixa muito a desejar.

Contudo, esclarecemos que não pretendemos debater, neste trabalho, questões sobre as origens e a evolução do conceito de intertextualidade e/ou de Literatura Comparada. Faremos, sim, considerações teóricas contextuais sobre as obras eleitas para este estudo, questões que consideramos pertinentes à clareza do objetivo das páginas seguintes, que visa um diálogo através das convergências e divergências entre as obras *Eneida*, de Virgílio, e *Iracema*, de José de Alencar.

## INTRODUÇÃO

Este trabalho propõe um primeiro capítulo, no qual buscaremos a contextualização da *Eneida*, evidenciando o protagonista Enéias como modelo de herói clássico, destinado a mito fundacional de uma nação.

Num segundo momento, teceremos um também esboço contextualizado do romance *Iracema*, seguido de um estudo sobre a construção da identidade nacional nesta obra, acompanhado de reflexões sobre o herói/heroína romântico(a), conformado(a) pela noção de “mito sacrificial”, cunhado por Alfredo Bosi<sup>6</sup>. Ampararemos as categorias de identidade nacional e mito fundacional nos estudos culturalistas de Stuart Hall (2005), Eni Puccinelli Orlandi (1993), e Marilena Chauí (2000). As questões relacionadas com a representação de brasilidade serão vislumbradas segundo os conceitos de Antonio Candido (1993), bem como outros autores como Afrânio Coutinho. Assim, também tomaremos como base fundamental para questões relacionadas ao fazer literário a Poética clássica, sobretudo em Aristóteles e Horácio.

Assim sendo, num terceiro capítulo, se delineará a análise das questões comparativas, por convergências e divergências das obras eleitas para este estudo.

A preocupação científica com a comprovação das nossas afirmações nos levará a transcrever em notas parte das obras referenciadas. Em alguns momentos, essas notas poderão vir em abundância, por exigência do contexto. Esclarecemos que esta é uma opção

---

<sup>6</sup>BOSI, Alfredo. “Um mito sacrificial: O indianismo de Alencar”, in *Dialética da Colonização*, São Paulo:Companhia das Letras, 1992.

metodológica que certamente dificultará a leitura do nosso texto, mas, por outro lado, é ditada pelo rigor científico.

Todas as traduções para o latim e deste para o português são de Maria Helena da Rocha Pereira, e consta na *ROMANA: Antologia da Cultura Latina*, 2ª edição, Instituto de Estudos Clássicos/ Universidade de Coimbra, 1986.

Utilizaremos a tradução e notas da *Eneida* de Odorico Mendes, da editora UNICAMP, cuja apresentação é de Antonio Medina e estabelecimento do texto, notas e glossário de Luiz Alberto Machado Cabral, donde serão retiradas as transcrições em versos para este trabalho. Para fins de comparações editoriais serão utilizadas também a tradução em prosa da editora Cultrix, 6ª edição, de 2000 – tradução direta do latim, notas e argumento analítico e excuro biográfico de Tassilo Orpheu Spalding e a Edição da Nova Cultural de 2003 com a tradução também de Spalding.

Alertamos que não há neste trabalho a pretensão do ineditismo, mas tão-somente a intenção de levantarmos questões relevantes para reverenciar José de Alencar como cantor de sua terra natal, assim como Virgílio o foi para Roma. E de rompermos com as fronteiras, não apenas em termos de Literaturas Nacionais, mas também das que atravessaram as fronteiras e que, todavia, remontam à literatura latina no momento em que esta adquire a sua expressão mais alta com o poema *Eneida*, de Virgílio.

Evidentemente, não se pretende esgotar o assunto, nem proferir verdades absolutas no tocante à interpretação das obras de Virgílio e de Alencar. Queremos, isto sim, propor uma abordagem diferente das que comumente se tecem sobre o texto *Lenda do Ceará* do nosso Virgílio brasileiro. Sem o escopo de digressões sobre gêneros, estrutura ou forma, buscaremos apontar para a vasta rede de confluências que se entretetece ao longo da narrativa com o poema do autor romano e que eleva *Iracema* para além do “mito fundacional” ou o anagrama da América. Queremos sim, identificar nas obras que nos dispomos a analisar neste trabalho, a configuração de um rico exemplo de conexões entre o pensamento de seus autores, como buscaremos comprovar no decorrer desta apresentação. A *Iracema* de Alencar traduz um veio exemplar de conexões intertextuais com a epopéia romana.

Antes, porém, alertamos para o fato de que, na emersão dessas conexões, as principais ferramentas a serem empregadas são aquelas pertencentes a um processo de leitura atenta do intérprete, razão pela qual é possível que terceiras pessoas, conhecedoras



das obras e advogadas do hermetismo metodológico, possam vir a apontar lacunas ou discordâncias no tocante às análises aqui proferidas. Por isso, confessamos que não há neste trabalho a pretensão de esgotar o assunto, nem de propor um método a ser seguido na análise literária. Tampouco se pretende apresentar a verdade absoluta na obra de Alencar e de Virgílio.

José de Alencar, na ótica da escola romântica, problematiza, na sua trilogia indígena, a identidade brasileira, num país que recentemente emergira do colonialismo para a independência: o que é ser brasileiro? Quais as raízes e a essência da brasilidade? Que caminhos deveriam os Brasileiros trilhar no futuro?

Em seu livro *A Identidade Cultural na Pós-modernidade*, Stuart Hall (2005), destacado teórico do campo dos Estudos Culturais, coloca algumas questões pertinentes à construção da identidade nacional: como é imaginada a nação moderna? Que estratégias representacionais são acionadas para construir nosso senso comum sobre o pertencimento ou sobre a identidade nacional? Como é contada a narrativa da cultura nacional? E, mais especificamente, nos perguntamos a respeito do objeto empírico deste trabalho: quais são as representações predominantes nas obras eleitas para este estudo comparatista, que constroem sentidos sobre nossa identidade nacional?

Virgílio, na seqüência de Névio, Ênio e Catão, cantou a identidade romana, a partir da lenda de Enéias, o arquétipo dessa identidade. Névio, Ênio e Catão problematizaram a identidade romana a partir da primeira Guerra Púnica. Virgílio, após a crise das guerras civis que dilaceraram a sociedade romana, sente a necessidade de apoiar o Príncipe, vencedor em Ácio e apaziguador de Roma, reconciliando os seus concidadãos à volta do mito das origens e recentrando em Enéias o essencial da identidade do seu país.

Assim, a análise que propomos é, antes de tudo, uma interpretação pessoal, uma leitura particular de alguém que se lança ao desafio de navegar pelos textos em baila, com o gosto de saber estar transgredindo as fronteiras da literatura nacional, ao propor a abordagem entre duas obras tão distantes no tempo.

Assim sendo, buscaremos a primazia pela análise técnica, mas não no sentido convencional da técnica científica, e sim, na observação crítica das relações presentes nos textos, sem nos prendermos a um discurso cientificista, visto que tencionamos sim, uma análise das relações literárias dos autores.

Qual o paralelismo cultural entre José de Alencar e Virgílio? Como estes autores teceram os fios das suas narrativas épicas à volta do tema da identidade e origem de povos? O que é que os une e os separa?

Eis as perguntas às quais procuraremos responder com a nossa dissertação.

## Capítulo I

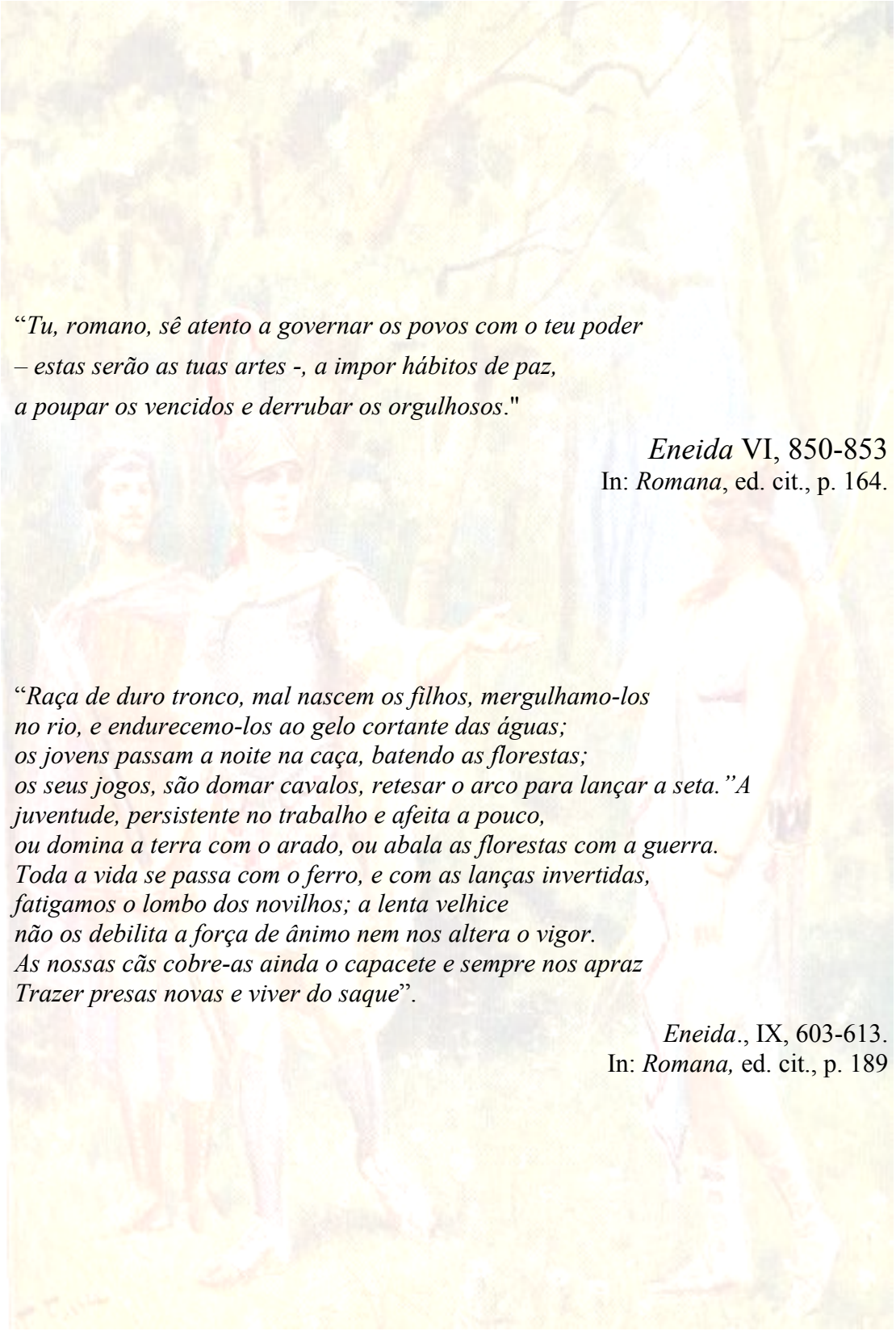
### *A ENEIDA*, o grande poema da romanidade



A fuga de Tróia - Enéias e sua família

[Fonte: Públio Virgílio Marão, *A Eneida*, tradução de Nicolau Firmino,

Lisboa: Livraria Simões, 1955]



*“Tu, romano, sê atento a governar os povos com o teu poder  
– estas serão as tuas artes -, a impor hábitos de paz,  
a poupar os vencidos e derrubar os orgulhosos.”*

*Eneida VI, 850-853  
In: Romana, ed. cit., p. 164.*

*“Raça de duro tronco, mal nascem os filhos, mergulhamo-los  
no rio, e endurecemo-los ao gelo cortante das águas;  
os jovens passam a noite na caça, batendo as florestas;  
os seus jogos, são domar cavalos, retesar o arco para lançar a seta.” A  
juventude, persistente no trabalho e afeita a pouco,  
ou domina a terra com o arado, ou abala as florestas com a guerra.  
Toda a vida se passa com o ferro, e com as lanças invertidas,  
fatigamos o lombo dos novilhos; a lenta velhice  
não os debilita a força de ânimo nem nos altera o vigor.  
As nossas cãs cobre-as ainda o capacete e sempre nos apraz  
Trazer presas novas e viver do saque”.*

*Eneida., IX, 603-613.  
In: Romana, ed. cit., p. 189*

Antes de abordarmos a obra-prima da épica latina, vamos sublinhar alguns conceitos e tópicos prévios, subjacentes ao seu entendimento como gênero literário e ao objetivo de cantar a identidade de um povo, a sua gesta e a sua glória.

## 1.1 Epopéia

Do grego *épos*, que significa palavra primordial, o vocábulo *epopeia* (*epoioia*), obra de um *epoiois*, produtor de narrativas em verso, ou poeta épico, é um gênero literário, reconhecido na época alexandrina como celebração de uma gesta ou ação sublime. Tais vocábulos estão aparentados com o verbo grego *eipein*, dizer, com *vacah* (sânscrito) e *uox* (latim), voz.

Trata-se da celebração da *totalidade original*, no dizer de Hegel<sup>7</sup>, ou da *palavra essencial*<sup>8</sup>, “nominalização que funda o ser e a essência de todas as coisas”<sup>9</sup>, na expressão de Heidegger.

No sentido estrito, a epopéia distingue-se da história, que conta sem imitar (a *mimesis* aristotélica); do poema dramático, que representa a ação; do poema didático, que colige orientações e preceitos; dos fastos em versos, que reúnem acontecimentos, sem um fio condutor.

Gênero sublime (*genus grande*), por oposição ao baixo e ao médio, a epopéia celebra o percurso vitorioso de um herói, rasgando um mundo luminoso, a partir da herança patrimonial e oral de um passado mítico, quase sempre nebuloso, ao mesmo tempo que celebra ritualmente a identidade cultural de uma comunidade<sup>10</sup>.

<sup>7</sup> Hegel, *Esthétique*, Paris, Aubier-Montaigne, 1944, t. III, 2ª parte, p. 96.

<sup>8</sup> Heidegger, *Approche de Hölderlin*, Paris, Gallimard, 1962, p. 49.

<sup>9</sup> *Ib.*, p. 54.

<sup>10</sup> “Somme, totalité, l’epopée expose un monde diurne, lumineux dans sa calme existence,, sans privation et sans fissure, un espace homogène et sans vacance, saturé de passé mythique et protégé par des règles restrictives contre l’assaut des préoccupations du présent, amené par le poète à une apparition littéraire hiératique, solennelle et ritualisée » (Daniel Madelénat, *L’Epopée*, Paris, PUF, 1ª ed., 1986, p. 51.

A epifania do maravilhoso, ação dos deuses e intervenção de poderes mágicos, faz parte desse mundo luminoso e sublime, paradigmático da condição humana, ao mesmo tempo que interagente com ela, quer como adjuvante, quer como oponente.

## 1.2 O conceito de herói épico

Do grego ἥρως, pelo latim *heros*, o termo *herói* designa o protagonista de uma obra narrativa ou dramática. Variando consoante as épocas, as correntes estético-literárias, os gêneros e subgêneros, o herói é marcado por uma projeção ambígua: por um lado, representa a condição humana, na sua complexidade psicológica, social e ética; por outro, transcende a mesma condição, na medida em que representa facetas e virtudes que o homem comum não consegue, mas gostaria de atingir.

Para os Gregos, o herói situa-se na posição intermédia entre os deuses e os homens. Por isso, Hesíodo, distinguindo cinco idades na vida humana<sup>11</sup>, numa perspectiva decadentista, intitula a quarta, a seguir à do ouro, da prata e do bronze, como a dos heróis, antes da idade do ferro, ou da suprema degradação. Por um lado, os heróis representam a degradação dos deuses; por outro, constituem uma promoção dos homens. Charles Baudoin<sup>12</sup>, reconhecendo ao herói uma origem divina, caracteriza a sua existência a partir de uma infância misteriosa e oculta, em contraste com a sua vida adulta, constituída por provas libertadoras, como combates contra monstros, e com a obtenção da imortalidade. É toda uma projeção mítica e lendária que rodeia esta imagem solar e redentora. Hércules, filho de Zeus, pai dos deuses, e de Alcmena, simples mulher, protagoniza como nenhum outro este arquétipo do herói grego, o qual, após a vitória sobre os doze trabalhos, adquire a imortalidade olímpica. De resto, é esta faceta bélica que caracteriza sobremaneira o herói épico, como sublinha P. Miniconi, ao distinguir na epopéia: a preparação (apresentação do herói e descrição das armas); o combate (peripécias, espectadores, proezas); o desenlace vitorioso (despojos, injúria aos cadáveres inimigos, jogos fúnebres). Os próprios deuses não

<sup>11</sup> *Os Trabalhos e os Dias*, 156-173

<sup>12</sup> Baudoin, C., *Le Triomphe du Héros. Etude psychanalytique sur le mythe du héros et les grandes épopées*, Paris, Plon, 1952.

escapam ao conflito, envolvendo-se numa *theomaché*<sup>13</sup>. Titãs<sup>14</sup> e Gigantes<sup>15</sup> rebelam-se contra Zeus pela posse do Olimpo. Depois, os diferentes deuses tomam partido por um dos lados do conflito humano<sup>16</sup>. Deste modo, a epopéia, hermenêutica heróica por excelência, espelha o paradigma cosmológico da aventura humana.

A ambigüidade do herói grego patenteia-se num conjunto de características antagônicas: a força e beleza de uns (Héacles, Aquiles, Orestes) contrasta com o aspecto teriomórfico ou excêntrico de outros (Licáon, “o lobo”; Cécrope, o andrógino; Tirésias, o transsexual). O seu excesso sexual (violação, incesto), a violentação sacrílega de deusas (Órion, Actéon, Íxion), reveladora da sua *hybris*, são traços de uma época primordial que os fazem semelhantes aos deuses: são fundadores de cidades; inventores de leis, regras sociais e ofícios; são associados a ritos de iniciação e aos mistérios, são escolhidos como gênios tutelares que protegem contra invasões, epidemias e outros flagelos, tornam-se imortais, sendo transportados às ilhas dos Bem-Aventurados ou ao Olimpo. O herói homérico não foge a este paradigma: Agamêmnon é o chefe todo-poderoso dos Aqueus, mas também o ávido instigador da cólera de Aquiles, que põe os Gregos em perigo e causa a morte de Pátroclo; Ulisses é, com Epeu, o astuto inventor do ardil do cavalo que conduzirá à ruína Tróia, o corajoso e sábio viajante que ultrapassa os perigos do mar, das sereias, de Polifemo, mas também o desencadeador da cólera de Possídon e os seus homens os sacrificadores dos bois sagrados de Hélio; lamenta com saudade o afastamento de Ítaca e Penélope, mas não consegue facilmente desvencilhar-se dos amores de Circe e de Calipso. A lição de Homero, segundo Mircea Eliade, é a capacidade de assumir e ultrapassar a finitude e a precariedade da vida humana: “viver totalmente, mas com nobreza, *no presente*. [...] Forçado que foi pelos deuses a não ultrapassar os seus limites, o homem acabou por realizar a *perfeição* e, portanto, a *sacralidade da condição humana*. Redescobriu, pois, dando-lhe forma definitiva, o sentido religioso da ‘alegria de viver’, o valor sacramental da experiência erótica e da beleza do corpo humano, a função religiosa de todo o júbilo coletivo organizado”<sup>17</sup>.

<sup>13</sup> disputa entre os deuses.

<sup>14</sup> Hesíodo, *Teogonia*, 617-735

<sup>15</sup> Píndaro, *Nemeias*, I, 67

<sup>16</sup> *Iliada*, XI, 11-14

<sup>17</sup> Mircea Eliade, *História das Ideias e Crenças Religiosas*, trad. port. Porto, Rés-Editora, s.d., T. I, p. 238.

Na época alexandrina, *Os Argonautas*, de Apolônio de Rodes (295-215 a.C.), numa síntese entre a *Iliada* e a *Odisséia*, apresentam as aventuras de Jasão e seus companheiros, em demanda do velo de ouro, na Cólquida, Mar Negro. Herói humano, seduzido por Medéia, filha do rei Eetes, Jasão obtém, por seu intermédio mágico e traição familiar, o objeto tão ambicionado, guardado pelo dragão sempre vigilante na floresta. Irritado, Zeus infligirá aos aventureiros o castigo de um longo regresso, enquanto a paixão do herói pela feiticeira lhe trará, no seu país, trágicos dissabores.

Na mesma época, os Romanos são iniciados na poesia épica: as guerras púnicas, entre Roma e Cartago, são cantadas por Névio (*Poenicum Bellum*) e por Ênio (*Annales*). Mas a romanidade adquire a sua expressão mais alta no poema *Eneida*, de Virgílio, cujo herói Enéias, filho de Vênus e do mortal Anquises, representa simbolicamente a fundação e a própria identidade de Roma e do seu povo, com os seus valores e limitações, sendo a sua figura historicamente atualizada no imperador Otávio César Augusto: a *fides* (do verbo *piare*, apaziguar, apagar uma falta), ou fidelidade à família, à *gens* e à pátria, expressa no prestígio religioso do Direito; a *pietas* para com os deuses (religião), para com a família (obediência), para com a cidade (civismo), para com o Outro, mesmo o estrangeiro (*ius gentium*). O sentido de missão que conduz Enéias das cinzas de Tróia, com o pai às costas e o filho Ascânio, transportando os Penates, estando também na origem da sua renúncia ao amor da rainha Dido, de Cartago, as suas lutas com Turno, rei dos Rútulos, e a sua aliança com o rei Latino, fundamenta o sentido político e civilizacional do Império, associado à *pax romana*<sup>18</sup>.

Por sua vez, os heróis livianos da fundação de Roma estão eivados de marcas de grande ambigüidade moral: Rômulo assassina Remo, tornando-se único senhor da nova cidade; Tarpéia deixa-se corromper, entregando Roma aos Sabinos, em troca de promessas de ouro, sendo, por isso, apedrejada; a violação de Lucrecia por Sexto Tarquínio, a qual se suicida em defesa da honra, dá origem à queda da monarquia e à instauração da República. Por isso, Michel Serres encontra na tragédia o fator primordial que permite explicar o seu crescimento: “D’un cadavre, toujours, naît quelque unité: groupe, classe, ville, règne, une

<sup>18</sup> *tu regere imperio populos, Romane, memento / (hae tibi erunt artes), pacisque imponere morem, / parcere subiectis et debellare superbos*(*Aen*, VI, 851-853 – Tu, romano, sê atento a governar os povos com o teu poder / - estas serão as tuas artes – a impor hábitos de paz, / a poupar os vencidos e derrubar os orgulhosos).



ère nouvelle, une autre fausse nouveauté [...] La mort est le moteur perpétuel de ce répétitif, exactement son retour éternel”<sup>19</sup>.

Lucano (39 d.C.-65), na sua *Farsália*, escolhe a guerra civil entre Pompéio e César para apresentar, na figura de César, um anti-herói, guerreiro e cínico, que combate outro anti-herói, envelhecido, desabitado, na paz, da função do protagonismo político. Roma, vítima desta divisão destrutiva, sofre as conseqüências do caos: à *pax virgiliana*, Lucano opõe a *libertas*.

As *Púnicas*, de Sílio Itálico, *Os Argonautas*, de Valério Flaco, a *Tebaida* e a *Aquileida*, de Aquiles Estácio, retomarão, no fim do século I d.C., o classicismo grego (o ciclo troiano voltará, no século IV), enquanto, entre os séculos III e IV, o herói romano será reafirmado na luta do Império contra os Bárbaros.

### 1.3 Os mitos fundacionais

Do grego *mythos*, a palavra mito tem sido objeto de grande pesquisa filosófica e antropológica nos últimos tempos.

Em oposição ao *lógos*, que significa razão, além de palavra ou discurso, o mito aponta para a dimensão humana do imaginário poético. Cabe ao *lógos*, efetivamente, interpretar filosoficamente a mensagem alegórica codificada no *mythos*. Evêmero (séc. III a. C, *Hierá Anagraphê*), é um dos pilares desta função decodificadora do mito, ao interpretar os deuses como simples mortais cuja gesta épica mereceu tal epíteto, como reconhecimento de tais méritos por parte dos seus semelhantes e como incentivo de imitação. Depois dele, Diodoro da Sicília, (*Biblioteca*, escrita entre 60 e 30 a.C.), e Latâncio (250-317 d.C.) são os representantes da corrente interpretativa da alegoria histórica.

Para os pitagóricos, para o sofista Pródico de Ceos [séc. V a. C.], para os cínicos, como Antístenes [455-360 a.C.] e Diógenes [400-325 a.C.], e para os estóicos, como Zenão

---

<sup>19</sup> Michel Serres, *Rome, le livre des fondations*, 1983, p. 278.

[335-263 a. C.] e Crisipo [280-207 a. C.], o mito consistia na divinização das forças da natureza (alegoria física).

Para o neoplatônico Plotino (205-270 d.C.), o mito representava uma imagem do mundo (alegoria metafísica).

Para Freud (1856-1936), o mito era a realização gigantesca do que sucede em cada um de nós (“a essência profunda e eterna do homem é constituída pelas emoções da primeira infância” (alegoria psicológica)<sup>20</sup>.

Para os teólogos judeus e cristãos, mito é o símbolo, o quadro ou a estrutura em que a ação humana tem sentido (alegoria religiosa).

Para C. G. Jung (1875-1961), do inconsciente coletivo derivam os arquétipos ou “possibilidades funcionais da Psique” que afloram à consciência, sob a forma de “imagens arcaicas”, “símbolos”, ou “mitos” (alegoria psicologista).

Para K. Jaspers (n. 1883), o mito é “o único horizonte possível para o uso total do conhecimento”; a consciência mítica é o ponto focal da consciência racional e da consciência existencial, porque a consciência mítica traduz o próprio fundo do homem e dela partem todas as afirmações da transcendência (alegoria existencialista).

Associado ao verbo grego *myeo*, que □ significa instruir, iniciar, o mito tem uma função pedagógica assinalável na memória cultural dos povos. Com efeito, já no indoeuropeu \*meudh / \*mudh, que significa lembrar-se, se registra tal função memnônica do mito, enquanto elemento primordial do patrimônio cultural.

Nem sempre tido em conta pelos historiadores e críticos da História, o mito foi muitas vezes visto como algo de fabuloso, não fundamentado cientificamente<sup>21</sup>. No entanto, não se pode estudar uma cultura étnica sem ter em consideração os seus mitos e as suas lendas<sup>22</sup>.

<sup>20</sup> Cf. *Moïse et le Monothéisme*.

<sup>21</sup> “Na linguagem corrente do homem moderno, o mito significa tudo o que se opõe à ‘realidade’. [...] Mas para o homem das sociedades ‘primitivas’ e tradicionais, o mito, pelo contrário, é a única revelação válida da realidade. Para ele o mito é suposto exprimir uma verdade absoluta, visto que ele relata uma história sagrada, isto é, um acontecimento primordial que teve lugar no início do Tempo. Narrar um mito é proclamar o que se passou *ab initio*. Uma vez ‘dito’, quer dizer, revelado, o mito torna-se uma verdade absoluta” (Mircea Eliade, *La Naissance du Monde*, Paris, Le Seuil, 1959, p. 471).

<sup>22</sup> “O historiador das religiões sabe que aquilo a que chamam ‘cultura profana’ é um fenómeno comparativamente recente na história do espírito. Originalmente, toda a criação cultural (utensílios, instituições, arte, ideologia, etc.) era uma expressão religiosa ou possuía uma justificação ou origem religiosas” (Mircea Eliade, *La Nostalgie des Origines*, Paris, Gallimard, 1971, p. 132).

Podemos definir o mito como uma história sagrada, com intervenção do maravilhoso (divino), uma história verdadeira, primordial, original, arquetípica e, como tal, paradigmática da condição humana, revivida ritualmente, reatualizada<sup>23</sup>.

Podemos também distinguir duas grandes espécies de mitos: os teogônicos, relativos à divindade; e os cosmogônicos, sobre a criação do mundo<sup>24</sup>. A epopéia contempla os primeiros no chamado maravilhoso da ação narrativa, mas são os segundos que constituem a essência da ação épica, instituindo-se como mitos fundacionais.

Assim, a literatura, entre as várias formas de arte, é um repositório inestimável do patrimônio e da identidade cultural dos povos que a produziram. A cronística, em geral, e a historiográfica, em particular, bem como os textos da chamada literatura de viagens, constituem os subgêneros mais representativos da configuração identitária coletiva. Na verdade, é o confronto com o Outro que permite descobrir, por contraste ou semelhança, a imagem, mais ou menos fiel, dessa configuração.

Georges Dumézil, na sua teoria da ideologia trifuncional das sociedades indo-européias, distingue três tipos de heróis míticos: a função sacerdotal, atribuída a Brama, na Índia, e a Júpiter, em Roma; a função guerreira, ligada a Indra, na Índia, a Marte, em Roma, e ao rei Lucumon, na Etrúria; a função produtiva, associada a Tácio, entre os Sabinos, e a Quirino, em Roma<sup>25</sup>.

Virgílio aplica à História de Roma esta visão indo-européia, atribuindo a Enéias e a Rômulo a função sacerdotal; aos Tirrenos, comandados por Tárcon, defensores dos Troianos contra os Latinos, a função guerreira; aos camponeses latinos a função produtiva<sup>26</sup>.

<sup>23</sup> “De uma maneira geral, podemos dizer que o mito, tal como ele é vivido pelas sociedades arcaicas, 1º) constitui a História dos atos dos Seres Sobrenaturais; 2º) que essa História é considerada como absolutamente verdadeira (porque diz respeito às realidades) e sagrada (porque é obra dos Seres Sobrenaturais); 3º) que o mito se refere sempre a uma ‘criação’, ele relata como determinada coisa veio à existência, ou como um comportamento, uma instituição, um modo de trabalhar foram fundados; essa é razão pela qual os mitos constituem os paradigmas de todo o acto humano significativo; 4º) que, conhecendo o mito, conhece-se a ‘origem’ das coisas e, por consequência, chega-se a dominá-las e a manipulá-las à vontade; não se trata de um conhecimento ‘exterior’, ‘abstracto’, mas de um conhecimento que se ‘vive’ ritualmente, seja narrando cerimonialmente o mito, seja efectuando o ritual ao qual ele serve de justificação” (Mircea Eliade, *Aspects du Mythe*, Paris, Gallimard, 1963, p. 30).

<sup>24</sup> “Toda criação, sendo de origem divina, representa igualmente uma irrupção de energia criadora no mundo. Toda a criação jorra de uma plenitude. Os Deuses, os Demiurgos, os Antepassados míticos criam devido a um excesso de poder, uma plenitude transbordante de energia. A criação resulta de uma superabundância ontológica” (Mircea Eliade, *La Naissance du Monde*, Paris, Le Seuil, 1959, p. 472).

<sup>25</sup> Cf. Georges Dumézil, *Mythe et Epopée*, Paris, Gallimard, T.I, pp. 42.44.

<sup>26</sup> Cf. *Aen.*, VII, 503-521.

## 1.5 Apresentação da *Eneida*

Propomos um breve recorrido às obras eleitas para este estudo a fim de situar o leitor e prepará-lo para as subseqüentes análises dos pontos convergentes e divergentes elencados neste trabalho. Neste momento situaremos a *Eneida* de Virgílio, ficando a *Iracema* de Alencar para o próximo capítulo...

De acordo com opinião das maiores autoridades em Literatura Latina como Maria Helena da Rocha Pereira e Zélia de Almeida Cardoso, a *Eneida* é a grande epopéia do povo romano. Composta por Virgílio, que tomou as obras de Homero para modelos da sua, seu poema compõe-se de 12 livros. Porém, era intenção do poeta escrever mais três, só que não pôde fazer por ter sido colhido pela morte. Estilizada no verso heróico, ou seja, no hexâmetro, propõe-se a *Eneida* a celebração da história de Roma e louvar César, como descendente de Enéias, o herói do poema. O trecho da obra pode ser resumido da seguinte forma.

Após célebre proposição, o poema começa, *in medias res*, com a narração do terrível temporal, em alto mar, que se abatera sobre a frota de Enéias, já no sétimo ano após a fuga de Tróia.

Depois de dez anos de cerco pelos Gregos, a grande Tróia, afinal, havia sucumbido. Um cavalo de madeira, deixado em frente ao seu portão principal, projeto do ardiloso Ulisses e de Epeu, foi introduzido na cidade, carregado com um troféu de guerra. À noite, do seu flanco saíram os Gregos e, em pouco tempo, a cidade estava incendiada, Tróia ruína no meio das chamas.

Deixando atrás de si a visão da destruição de Tróia, envolta em nuvens de fumaça que se erguiam até aos céus, e ouvindo os gritos dos infortunados que eram atingidos pelas armas gregas, o nobre Enéias e sua família escapam com vida da cidade destruída, por uma das suas seis portas, carregando nas costas o seu velho pai Anquises, segurando seu filho, ainda menino, pela mão direita, acompanhado pela esposa Creúsa. Durante a fuga, sofre a

primeira grande perda pessoal: morre a esposa. Seu coração dilacera-se. Perdera a pátria, o lar e a mulher, a bela Creúsa. Atrás deles, abalavam-se outros Troianos sobreviventes.

Entre os sobreviventes, Enéias conseguiu reunir muitos guerreiros e com eles embarcou em direção às costas da Itália. Marchou com eles bem para o Sul da Frígia, para o Monte Ida, que se ergue enfrente ao Golfo Adramitium, onde tratou de construir uma pequena flotilha para pôr-se a salvo do furor dos vencedores.

Tem início a aventura de Enéias: terminada a tarefa de construção das naus, o Troiano ordenou o embarque com destino à Trácia, em busca de uma nova pátria. Longe, porém, de encontrar o tão ambicionado sítio de paz, ali começava a grande aventura, cheia de imprevistos e assombros, que iria conduzir o herói a lançar as sementes do domínio romano sobre o mundo conhecido. A Trácia foi uma frustração. Enéias decidiu-se então consultar o oráculo de Delfos, onde o próprio Febo Apolo profetizou-lhe um futuro prodigioso, desde que procurassem a antiga mãe, “ali a casa de Enéias reinará sobre toda a região,/ e reinarão os filhos de seus filhos e os que deles nascerem”<sup>27</sup>. Em seguida, porém, a tripulação da pequena esquadra deparou-se com uma turba das terríveis harpias<sup>28</sup>, que lá do céu, grasnando, lhes roubou o alimento.

Celeno, uma delas, lançou-lhes um mau agouro, predizendo-lhes ‘fome terrível’ que os faria ‘roer e devorar as próprias mesas’. E, de fato, assim bem mais tarde aconteceu. Ao rumarem para Itália, a terra prometida anunciada nas profecias, os sofridos Troianos, peregrinos do mar, atraíram os furores dos Ventos comandados pela satúrnica Juno, aliada de Éolo. Surpreendidos em alto mar, em meio a um redemoinho de tufões, seis navios, dos doze que os Troianos tinham, logo afundaram, levando consigo as tripulações inteiras. Era uma maldade da deusa Juno, a esposa-irmã de Zeus, que deles tinha ódio mortal. Ela, sempre ardilosa, tomou como aliado Éolo, o deus dos Ventos, para impedir que os Troianos arribassem nas costas da Itália. Açoitados de todos os lados, nauseados pela violência da tempestade, os naufragos não sabiam mais a quem apelar. Foi então que Netuno, o deus do mar, decidiu socorrê-los. Enfurecido com a intromissão de Éolo nas suas águas, ordenou aos ventos que dessem a volta e se deixassem novamente aprisionar nas cavernas do seu rei.

<sup>27</sup> Cf. *Aen.*, III, 103-104.

<sup>28</sup> “Aves nojasas, com virgínios rosto,/ Magros, pálidos sempre e esfomeados./ Tem laxo imundo ventre e garra adunca”. (*Aen.*, III)

Enquanto isto, no Olimpo, o todo-poderoso Júpiter, atendendo à reclamação da sua filha Vênus, mãe de Enéias, além de lhe tornar a assegurar que seu filho realmente seria o fundador de uma nova estirpe de grandes guerreiros, como ele certa vez o designara, ordenou a um mensageiro que fosse até a cidade de Cartago, na Líbia, lugar não muito distante de onde os Troianos haviam naufragado, com a missão de fazer com que a bela rainha Dido, a viúva de Siqueu, em breve os acolhesse. E assim se deu. Dido não só hospeda Enéias, mas também, e graças às astúcias de Juno, desta vez aliada à própria Vênus, se apaixona inteiramente pelo herói troiano. Tão grande paixão será também causa da morte da altiva Dido.

Atendendo as determinações olímpicas, Dido revelou-se uma magnífica hospedeira. Acumulando Enéias de regalos, de vinhos finos e raras guloseimas, pediu que ele lhe narrasse como afinal viera parar ali, na costa africana, tão longe de Tróia: "Do princípio antes, hóspede, as insídias/Graias, disse, nos conta, e o pátrio excídio, / E errores teus; que já seteno estio / De praia em praia todo o mar volteias."<sup>29</sup>.

O herói, não tendo como negar o pedido da bela rainha e, embora lhe custe muito relembrar tão grandes sofrimentos, narra as peripécias nefastas que ele e sua gente passara.

O filho de Anquises começa, então, o relato de suas aventuras, que se abrem com os famosos versos:

*"Mandas, Ó rainha, que eu renove uma indizível dor."<sup>30</sup>.*

Sua crônica recuou até os tempos da guerra de Tróia, momento em que ele lastimou a imprudência dos Troianos em terem recolhido para dentro das suas muralhas o cavalo maldito. Enéias conta à Rainha a tomada de Tróia, o artil concebido por Ulisses e relata as viagens que empreendera até chegar a Cartago.

Durante tais encontros (Canto IV), Dido deixou-se fascinar pelo belo Enéias, atingida que fora pelo dardo de Cupido, filho de Vênus. A rainha convida Enéias e os seus companheiros para uma caçada. No meio de uma tempestade, provocada por Juno para unir os dois, Dido e Enéias se abrigam numa gruta e nesse encontro se entregam ao Amor.

---

<sup>29</sup> Cf. C. VI., 788-791

<sup>30</sup> II, 3.

O amor que Enéias desperta em Dido, constitui a grande passagem lírica do imortal poema. Entretanto, Júpiter envia Mercúrio ao encontro de Enéias para lembrar-lhe que ele tem a missão de encontrar o Lácio e fundar uma nova cidade que substitua a cidade de Tróia perdida.

O herói é lembrado pelo mensageiro dos deuses de que tem uma tarefa a cumprir: governar no futuro a Itália e assegurar ao seu filho Ascânio um reino a herdar, não podendo, se prender por mais tempo ao amor que a Rainha lhe devotava, pois o Destino o chamava. Enéias tenta sair de Cartago sem que Dido se aperceba, pensando assim aliviar a dor da separação para ambos. Contudo, ela percebe que os estrangeiros se preparam para o embarque.

Dido, acometida de grande paixão, roga a Enéias que não a deixe. O herói, surdo às súplicas, resolve continuar viagem. A pobre amante, não resistindo ao abandono, busca alívio no suicídio, para sua desventura. Não podendo mais viver sem o Troiano, num gesto desesperado, suicida-se com a espada que o próprio Enéias lhe deixara, não sem antes predizer, ressentida, que as cidades de Cartago e a futura Roma, que está para nascer, se tornarão inimigas mortais, pois "nenhuma amizade ou aliança" será possível entre elas: "Que de nossos ossos saia um vingador,/ que persiga com fogo e ferro os colonos dardânios,/ agora, mais tarde, sempre, enquanto houver forças para a luta./ Litorais contra litorais, ondas contra ondas, armas contra armas,/ possam os dois povos combater, eles e seus descendentes"<sup>31</sup>, são estas as palavras da amante abandonada. Enquanto isto, Enéias levanta ferros a caminho do litoral italiano.

E assim, após um ano aportado em Cartago e já refeito dos estragos do naufrágio, Enéias retoma a rota em direção à Itália, para dar continuidade ao seu destino grandioso.

No canto V, o herói segue para a Sicília. Os ventos levam sua frota de volta ao Monte Érix onde estão as cinzas de seu pai Anquises. Cultua a memória do pai, honrando-o com os jogos fúnebres, pois já decorrera um ano da morte do ente querido. "Lá, segundo o rito das libações, derrama no solo dois copos de vinho puro, dois outros de leite fresco, dois outros de sangue sagrado; a seguir lança flores vermelhas"(canto V)', em homenagem ao pai amigo.

---

<sup>31</sup> *Aen.*, IV, 676-690.

Em Cumas (canto VI), na Campânia, ele é instado, depois de consultar Sibila, a descer ao Reino dos Mortos, onde, entre outros heróis da sua terra, reencontra o seu pai Anquises. Visitando os Campos Elísios, lugar no qual os Romanos identificavam a morada dos bem-aventurados, lá tem um colóquio com o pai, que lhe revela o magnífico porvir, mostrando a estirpe de varões ilustres, os quais descenderão de Enéias e farão a grandeza do povo latino, immortalizando o nome de Roma.

Enfim, Enéias atinge o Lácio, onde é bem acolhido pelo rei Latino, que lhe promete em casamento a sua filha única Lavínia, herdeira do trono. Turno, rei dos Rútulos, fica ressentido, pois Lavínia já era sua prometida.

Eclode a inevitável guerra. Sucedem-se vários combates e, quando tudo indicava a derrota dos Troianos, Enéias volta ao campo, munido de um escudo que Vulcano (o mesmo que fizera a armadura de Aquiles) lhe forjara e muda a sorte da luta. Na última batalha, um embate singular entre os dois chefes se realiza. Enéias é ferido pelos guerreiros adversários, mas Vênus, sua mãe, envolvida numa nuvem escura, retira-o do meio da batalha, curando-lhe o ferimento. O herói se recupera, e volta ao duelo; a espada de Turno se parte, em um golpe de Enéias, e ele foge. O príncipe teucro o persegue, alcança-o e mata-o. Vencida a guerra, casa-se com Lavínia e desse himeneu surgirá um povo superior, “o berço de uma nova humanidade”, o povo romano.

## 1.6 O mito romano das origens troianas

Névio (antes de 260-204 ou 201 a.C.), no seu poema *Bellum Poenicum*, introduz, na narrativa da I guerra púnica (264-241 a.C.), uma longa digressão sobre a viagem de Enéias, de Tróia para o Lácio, a fundação de Roma por Rômulo (que considera neto de Enéias, por ser filho da sua filha Ília). Paralelamente ao mito da fundação de Roma, Névio menciona (fr. 6 Morel) a fundadora de Cartago, Dido, hipótese que teria inspirado Virgílio e explicaria a rivalidade entre Cartagineses e Romanos.



Quinto Fábio Pictor, o primeiro historiador romano, também narrou a lenda de Enéias, a fundação de Roma e a sua história até à batalha do lago Trasimeno, na II guerra púnica (217 a.C.).

Quinto Ênio (239-169 a. C.) escreveu o maior poema épico latino anterior a Virgílio, *Annales*, do qual chegaram até nós fragmentos (cerca de 600 versos, por vezes mutilados). Dos seus 18 livros, os primeiros três devem ter coberto o período das origens, a partir da vinda de Enéias para a Itália e da fundação de Roma, com a contenda entre Rômulo e Remo, bem como o período monárquico.

Catão, o Censor (234-149 a.C.), narra, na sua obra historiográfica *Origines*, a vinda de Enéias para a Itália, as origens de Roma e o período da realeza (l. I), as origens das cidades e das povoações itálicas (l. II e III); a I e II guerras púnicas (l. IV e V); episódios mais recentes, até ao processo de Galba (149).

Públio Virgílio Marão (70-19 a.C.) recolhe toda essa tradição lendária referente às origens de Roma no seu poema épico *Eneida*, que se desenvolve em 12 livros e no qual trabalhou desde 29 a 19 a. C. Enéias, herói troiano, é o fundador da estirpe romana e da dinastia Júlia, tendo vencido a guerra contra as populações itálicas, guiadas por Turno, rei dos Rútulos.

A lenda da viagem de Enéias para o Ocidente era já conhecida dos autores gregos do século V a.C., mas a das origens troianas de Roma tomou corpo a partir dos séculos IV a III a. C. Os testemunhos gregos mais relevantes são os do historiador Timeu (séc.IV-III a. C.) e os do poeta helenístico Lícofron (séc. III a. C.).

## 1.7 A construção da identidade cultural

A Cultura Clássica, quer na sua vertente grega, quer na latina, registra abundantes tópicos de construção identitária.

A *pólis* grega, ciosa da sua autonomia, cedo se expõe ao confronto cultural com as suas rivais. A guerra de Tróia, porém, permite um esforço comum dos Panaqueus, tendo em vista a defesa solidária dos valores e dos bens ameaçados pelo inimigo asiático. A expansão

helenística e romana criam, além disso, as condições político-culturais necessárias a um prolongado diálogo civilizacional, mais ou menos bélico.

Assim, se a *Odisséia*, *Os Argonautas* e a *Eneida* não deixam de apresentar diversas representações da identidade, por oposição à alteridade, é, sobretudo, Heródoto que, ao escrever sobre o conflito que opôs os Gregos aos Persas, se preocupa em registrar os principais contrastes entre “Helenos e Bárbaros”, “a fim de que os feitos dos homens se não apaguem com a erosão do tempo”<sup>32</sup>. Depois de caracterizar a Grécia a partir do contraste entre a pobreza tradicional do seu território e do seu povo e “a virtude (*areté*), amassada na sabedoria (*sophia*) e numa lei rigorosa”<sup>33</sup>, Heródoto foca o fascínio de alguns Persas, como Otanes, em relação à isonomia ateniense, mais conhecida como democracia: “O governo do povo, em primeiro lugar, tem o mais formoso dos nomes, a *isonomia*. Em seguida, o monarca não faz nada disto: é pela tiragem à sorte que se alcançam as magistraturas; detém-se o poder, estando sujeito a prestar contas; todas as decisões são postas em comum. Por conseguinte, proponho que abandonemos a monarquia e que demos incremento ao povo. Pois é no número que tudo reside”<sup>34</sup>.

Por sua vez, se já Ênio apoiava o Estado Romano “nos costumes e varões antigos”<sup>35</sup> e se Catão entroncava a Roma Antiga na sua tradição agrária<sup>36</sup>, é Cícero que estabelece um contraste entre os Romanos e os Lacedemônios e Cretenses<sup>37</sup>, identificando como características do seu povo a moderação dos costumes e o equilíbrio entre *otium* e *negotium*<sup>38</sup>, enquanto declara a superioridade quer do Direito quer da Constituição de

<sup>32</sup> Heródoto, *Histórias*, Prólogo.

<sup>33</sup> *Id., ib.* Liv. VII, 102.

<sup>34</sup> *Id., ib.*, Liv. III, 80.

<sup>35</sup> Fr. 492 Vahlen.

<sup>36</sup> “Mas é dos lavradores que descendem os homens mais fortes e os militares mais valentes, são eles que alcançam o ganho mais honesto e mais estável, e o menos sujeito à inveja; e os que se ocupam deste trabalho são os que menos têm maus pensamentos” (Catão, *Da Agricultura*, Prefácio, 4).

<sup>37</sup> “Nem de resto os Lacedemônios, [...] nem tão-pouco os Cretenses [...] conservaram melhor o governo dos seus países como os romanos, que repartem o seu tempo entre o prazer e o labor. Desses dois povos a um bastou a chegada do nosso exército para o dizimar e ao outro é a protecção do nosso poder que mantém o regime das suas leis” (*Defesa de Murena*, 35.74).

<sup>38</sup> “O povo romano detesta o luxo dos particulares, mas aprecia a sumptuosidade em público; não gosta da prodigalidade nas refeições, mas menos ainda da sordidez e grosseria. Sabe distinguir, tendo em conta os deveres e as oportunidades, a alternância do trabalho e do prazer” (*Id., ib.*, 36.76).

Roma<sup>39</sup>, chegando a preferir a república romana em relação a todos os outros Estados pela edificação solidária de todos os seus cidadãos<sup>40</sup>.

A identidade cultural é, pois, um dos vetores essenciais do patrimônio literário de cada país. Virgílio, na seqüência dos seus antecessores, codifica, através do mito, a sua visão da identidade Romana.

## 1.9 O tópico clássico da glória épica

O tema da Glória é um tópico fundamental do renascimento europeu<sup>41</sup>, herdado da Cultura Clássica.

Píndaro subordina a glória à felicidade<sup>42</sup>, enquanto Aristóteles exalta a honra como o maior de todos os bens exteriores ao homem<sup>43</sup>. Na *Iliada*, os guerreiros homéricos desejam ultrapassar em glória todos os combatentes<sup>44</sup>, tendo vergonha de não a conseguirem<sup>45</sup>. Heitor terá direito a um renome imortal<sup>46</sup>, enquanto na *Odisseia*, Ulisses se gloria da sua celebridade universal<sup>47</sup>. Platão reconhece que a ambição deriva do desejo de glória<sup>48</sup>, enquanto Píndaro adverte que o orgulho é um caminho perigoso<sup>49</sup>. Já Aquiles

<sup>39</sup> “É inacreditável como todo o Direito Civil, para além do nosso, é rude e quase ridículo” (*Id.*, *Do Orador*, I, 197). “O que eu entendo, o que eu sinto, o que eu afirmo é que não há, de entre todas as formas de governo, nenhuma que, pela sua Constituição, separação de poderes ou regulamentação, possa comparar-se com a que os nossos pais nos deixaram, depois de lhes ter sido transmitida pelos antepassados” (*Id.*, *A República*, I, 70).

<sup>40</sup> “Ao passo que a nossa república não saíra do engenho de um só, mas de muitos, e não foi constituída apenas na vida de um homem, mas durante alguns séculos e gerações” (*Id. Ib.*, II, 1.2).

<sup>41</sup> “Burckhardt est le premier à considérer la gloire comme un élément essentiel de l’esprit de la Renaissance, par opposition à l’esprit médiéval. Il y voit une des manifestations de l’individualisme qui selon lui caractérise cette époque de fortes personnalités, et qui parfois ne s’embarrasse guère d’interdits moraux ou religieux » (Françoise Joukovsky, *La Gloire dans la Poésie Française et Néolatine du XVIe Siècle (Des Rhétoriciens à Agrippa d’Aubigné)*, Genève, Librairie Droz, 1969, p. 14). J. Huizinga critica esta tese de Burckhardt: “elle exagère la distance qui sépare le Moyen Age de la Renaissance, et l’Europe occidentale de l’Italie. Cette soif de gloire et d’honneur propre à l’homme du XVIe siècle est dans son essence l’ambition chevaleresque d’une époque antérieure: elle est d’origine française » (J. Huizinga, *Le Déclin du Moyen Age*, trad. française J. Bastin, Paris, 1958, p. 82).

<sup>42</sup> Cf. *Pyth.*, I, v. 97 ss. “A glória é a alegria mais preciosa desta vida” (*Isthm.*, V, v. 12 ss.).

<sup>43</sup> Cf. Aristóteles, *Eth.*, I. IV, cap. III, § 6.

<sup>44</sup> Cf. *Il.*, V, v. 3 ; VI, v. 207 ss ; XI, v. 784.

<sup>45</sup> Cf. *Il.*, VI, v. 441 ss ; XXII, v. 304-305.

<sup>46</sup> Cf. *Il.*, VII, v. 91.

<sup>47</sup> Cf. *Od.*, IX, v. 19-20.

<sup>48</sup> Cf. Platão, *Banquete*, 208 C ss.

<sup>49</sup> Cf. Píndaro, *Isthm.*, III, 1 ss; 4-5; VI, 10 ss.; *Olymp.*, V, 20 ss.

recomenda a Pátroclo não se deixar envolver pelo desejo de glória, não vá intrometer-se algum deus favorável aos Troianos<sup>50</sup>, já que a virtude e a glória são dons divinos<sup>51</sup>.

Cícero relaciona a glória não apenas à fama e ao louvor<sup>52</sup>, mas também ao mérito individual no tocante a assuntos da vida pública<sup>53</sup>. A *Eneida* reconhece aos sacerdotes e poetas o mérito da memória eterna<sup>54</sup>, mérito que Cícero<sup>55</sup> e outros escritores associam à condição divina<sup>56</sup>. Aliás, para Ovídio, a criatura humana sensível às honras é imortal<sup>57</sup>. Instinto natural, como os restantes, a glória constitui um estímulo de vida<sup>58</sup> e de virtude<sup>59</sup>, embora não se confunda com ela<sup>60</sup>.

De fato, a ilusão da glória foi bem atestada tanto por Gregos<sup>61</sup> como por Romanos<sup>62</sup>. Por isso, é necessário distinguir entre a verdadeira e a falsa glória<sup>63</sup>. A verdadeira glória prefere o ser ao parecer<sup>64</sup>. E porque é a mensageira da verdade, é a única a que o filósofo deve aspirar<sup>65</sup>. Assim sendo, não deve ser dissociada da fragilidade da condição humana<sup>66</sup>.

<sup>50</sup> Cf. *Il.* XVI, 91 ss.

<sup>51</sup> Cf. *Il.*, XVII, 251.

<sup>52</sup> “[...] gloria est frequens de aliquo fama cum laude”, *Inv.*, II, 55 (a glória é a fama recorrente, acompanhada de louvor, a propósito de alguém).

<sup>53</sup> “[...] est autem gloria laus recte factorum magnorumque in rem publicam meritorum », *Phil.* I, 12 (a glória consiste no louvor dos grandes feitos e dos méritos rectamente realizados a favor da coisa pública).

<sup>54</sup> Cf. Virgílio, *Aen.*, VI, 679 ss.

<sup>55</sup> Cf. Cícero, *Pro Archia*, 6; *Pro Milone*, 35; *Pro Rabirio*, 10; *Pro Sestio*, 68; *Phil.* I, 14.

<sup>56</sup> Cf. Salústio, *Jug.*, I, 4; Horácio, *Ep.* II, I, 5; *Carm.*, III, 3, 9-10; Virgílio, *Geórg.*, IV, 562; Sêneca, *Consol. ad Polyb.*, XXI.

<sup>57</sup> Cf. Ovídio, *Fast.*, IV, 295 ss.

<sup>58</sup> Cf. Cícero, *Pro Archia*, XI, 7; *De Rep.*, V, 4; Virgílio, *Aen.*, VI, 889 ss.; T. Lívio, I, 22; Ovídio, *Trist.*, V, I, 75 ss. XII, 37-38; A. Estácio., *Theb.*, VI, 653, 827, 834-835;

<sup>59</sup> Cf. Sêneca, *Epist.*, 79.

<sup>60</sup> Cícero, *De Off.*, I, 19; *Pro Caelio*, 31; Lucrécio, *III*, 59 ss.; Salústio, *Catil.*, 5. 20; *Jug.*, 15; Lucano, *Phars.*, V, 20 ss.; Juvenal, X, 147 ss.

<sup>61</sup> Píndaro adverte que o orgulho é um caminho perigoso (cf. *Isthm.*, III, 1 ss; *Olymp.*, V). Deus é o autor da virtude e da glória (cf. *Il.*, XVI, 91 ss.; XVII, 251; Píndaro, *Isthm.*, III, 4-5; VI, 10 ss; *Olymp.*, V, 20 ss.

<sup>62</sup> Cf. T. Lívio, II, 47; XXII, 39; Cíc., *De Off.*, I, 26; Hor., *Sát.*, I, 6, 1 ss; *Carm.*, IV, 6, 1 ss.; Sêneca, *Ep.*, 102.; Macróbio, *Comment.*, II, 12,4; Plutarco, *Camilo*, 8

<sup>63</sup> Cf. Arist., *Eth.*, VII, § 7; Cíc., *Pro Sestio*, 66; Hor., *Ep.* I, 16, 25 ss; I, 19, 37 ss; Pérsio, I, 13 ss.; Sén., *Epist.*, 102; Luc., *Phars.*, I, 131 ss; Plínio-O-Jovem, *Epist.* IV, 12.

<sup>64</sup> Cf. Salúst., *Catil.*, 54.

<sup>65</sup> Cf. Cíc., *Pro Archia*, 10; Sêneca, *Epist.*, 53. 123.

<sup>66</sup> Cf. Lucr., III, 1025 ss.; Hor., *Carm.*, I, 34, 10; I, 35, 1 ss; Ov., *Met.*, XII, 615 ss.; Plínio-O-Velho, VII, 43 ss.; Juv., X, 172-173; Luc., *Phars.*, VIII, 793 ss; Boécio, *Cons.*, II, 7.

O tópico da glória das armas e das letras, tão marcante no Renascimento europeu, é uma herança da Antiguidade clássica. Por um lado, cabe aos escritores fazerem-se eco da justa fama dos heróis<sup>67</sup>. Por outro, o reconhecimento da glória implica o sacrifício, o despojamento e a devoção da própria vida<sup>68</sup>.

A noção da glória coletiva ultrapassa a da glória individual, merecendo a apologia épica, tanto da *Eneida* como da História liviana. Celebrar a pátria é motivo de orgulho para o poeta, como reconhece Horácio<sup>69</sup> e se propõe Propércio<sup>70</sup>. Numa consciência messiânica comparável à da História de Israel, Roma é governada pela égide divina<sup>71</sup>. Mas, em contrapartida, a reflexão sobre a decadência coletiva constitui um aviso pedagógico que deriva da consciência ética do escritor<sup>72</sup>.

### 1.10 O triunfo romano da guerra ou a via da paz?

O caráter militar dos Romanos, simbolicamente inscrito na lenda da paternidade belicosa de Rômulo e Remo, é indiscutível. Tal caráter está na base da sua expansão imperial, desde o século III a.C., sendo o segredo da sua longevidade, até à sua queda em 471 d.C. No entanto, a Literatura Latina, tal como a Grega, equaciona a questão da guerra em termos de grande complexidade, servindo de paradigma aos nossos tempos.

Ênio, não deixando de cantar a glória do povo romano desde as suas origens, contrapõe a exaltação do “horrível soldado” ao desprezo do “bom orador”<sup>73</sup>, segundo o princípio da supremacia do Direito sobre a Força<sup>74</sup>, iniciando, assim, um dos tópicos mais

<sup>67</sup> Cf. *Il.*, VI, 357-359; Píndaro, *Nem.* VI, 30 ss.; VII, 11 ss.; IX, 6 ss.; Pyth., VI, 6 ss.; Cíc., *Pro Archia*, VI, IX; Virg., *Geórg.*, III, 46-49; Hor., *Epist.*, I, 3, 7-8; *Carm.*, I, 25, 11; IV, 8, 11 ss.; 9, 13 ss.; Ov., *Amor*, III, I, 25; *Pônt.*, IV, 8, 43 ss.; Sên., *Ep.*, XXI; A. Estácio, *Theb.*, X, 445-446.

<sup>68</sup> Cf. *Il.*, VI, 357-359; Cíc., *Part. Orat.*, 25, 90; Hor., *Ars Poetica*, 412 ss.; *Ep.*, I, 11, 22 ss.; Juv., X, 3 ss.; Marcial, *Epigr.*, V, 13. 16; XI, 3; A. Est., *Theb.*, XII, 72 ss.

<sup>69</sup> Cf. *Ars Poetica*, 285 ss.

<sup>70</sup> Cf. Propércio, IV, I, 67 ss.

<sup>71</sup> Cf. Cíc., *Catil.*, III, 9; Salúst., *Bell. Jugurth.*, XIV, 19.

<sup>72</sup> Cf. Salúst., *De Coniurat. Catilin.*, II-XIV; T. Liv., Pref.; Ov., *Metam.*, XV, 418 ss.; Tácito, *Hist.*, II, 26; Juv., IV, 144 ss. Lucano, *Phars.*, I, 70; VII, 420.

<sup>73</sup> Ênio, *Anais*, VIII, 157.

<sup>74</sup> “Combatendo com palavras indoutas e malévolas, / entre si se misturam, levantando animosidades: / não desafiam segundo o direito, mas antes pelo ferro / exigem os bens, reclamam o reino, vão com forte violência” (*Id., ib.*, 158-161).

célebres da cultura latina: a glória das armas e das letras. É esta supremacia que, num dos versos mais emblemáticos da Literatura Latina, funda a tradição cultural romana: “Nos costumes e varões antigos se apoia o Estado Romano”<sup>75</sup>.

O próprio Cícero, que tanto elogia a glória das armas<sup>76</sup>, ao configurar o retrato ideal de um general, salienta o primado da sua virtude, para além do seu valor militar<sup>77</sup>. A exaltação da glória das armas, baseada na defesa do poder e da ordem da cidade<sup>78</sup>, não dispensa a legitimação da guerra à luz dos princípios da Justiça, sendo de realçar que a força pertence ao reino das feras, em detrimento da razão e do livre debate de idéias, que é inerente à condição humana<sup>79</sup>. Como profetizará Anquises na *Eneida*<sup>80</sup>, faz parte das leis da guerra o perdão aos vencidos: “porém, uma vez alcançada a vitória, devem deixar-se viver os que não foram cruéis ou desumanos na guerra, assim como os nossos antepassados deram o direito de cidade a Tusculanos, Volscos, Sabinos, Hérnicos, mas destruíram radicalmente Cartago e Numância”<sup>81</sup>.

---

<sup>75</sup> *Id.*, fr. 492 Vahlen.

<sup>76</sup> “Trata-se da glória do povo romano, que vos foi legada pelos vossos maiores, uma glória grande em tudo, mas maior ainda na milícia; trata-se da salvação dos aliados e dos amigos, pela qual os vossos antepassados fizeram muitas guerras, grandes e graves; trata-se dos tributos certíssimos e maiores do povo romano, perdidos os quais tereis de andar à procura de meios para ornamento da paz e auxílio da guerra; trata-se de bens de muitos cidadãos, pelos quais deveis velar, quer pelo do Estado” (Cícero, *Sobre os Poderes de Pompeu*, 2, 6, 3).

<sup>77</sup> “É que no maior e mais perfeito general não deve apenas procurar-se o valor militar, mas há muitas outras artes exímias que o servem e o acompanham. Em primeiro lugar, os generais devem ser isentos de culpa, dotados de moderação em tudo, de lealdade, de simplicidade, de talento, de bondade” (*Id.*, *ib.*, 13, 36).

<sup>78</sup> “Excelsa é a honra daqueles que se distinguem pela glória militar, pois se entende que são eles os defensores e sustentáculos de tudo o que está compreendido no poder e ordem da cidade; excelsa também a sua utilidade, uma vez que é graças à sua habilidade e aos perigos a que se sujeitam que podemos usufruir de bens públicos e particulares” (*Id.*, *Defesa de Murena*, 11, 24).

<sup>79</sup> “Pelo que toca ao Estado, devem observar-se, acima de tudo, as leis da guerra. Pois, havendo duas formas de contender, uma pela discussão, outra pela força, e, sendo aquela própria do homem e esta das feras, tem de se recorrer à segunda, se não for possível utilizar a primeira. Por este motivo, pode-se entrar em guerra devido a essa razão, a fim de se viver em paz sem injustiça” (*Id.*, *Dos Deveres*, I, 11, 34-35).

<sup>80</sup> Cf. *Eneida*, VI, 851-853.

<sup>81</sup> *Dos Deveres*, I, 11, 35. “E aqueles que se subjugarem pela força é preciso cuidar deles e aqueles que tenham deposto as armas e se refugiem na lealdade dos generais devem acolher-se, ainda que o ariete haja batido nas muralhas. Neste ponto, de tal modo a justiça teve culto entre nós que os varões que recebiam em seu poder cidades ou nações vencidas na guerra ficavam tradicionalmente a ser seus protetores. A verdade é que as condições da guerra justa estão prescritas de uma maneira mais que sagrada no direito feial do povo romano. De onde se pode deduzir que não há guerra alguma justa se não se fizer, ou depois de se ter protestado, ou de a ter previamente proclamado e declarado” (*Id.*, *ib.*, 35-36).

A dialética guerra/paz, com todas as suas contradições e tensões, está bem expressa na obra de Salústio.

Por um lado, a guerra é fruto da ambição humana: “Mas depois que Ciro, na Ásia, os Lacedemônios e os Atenienses, na Grécia, começaram a submeter cidades e nações e a transformar a sua ambição do poder em causa de guerra, a considerar que o máximo de glória estava no máximo do poder, foi então, finalmente, que a experiência e a prática demonstraram que o engenho era o que mais valor tinha na milícia”<sup>82</sup>. E, porque é a ambição que está na base da guerra, tal “engenho” é mais aplicado na promoção desse objetivo do que da paz: “Mas, se a coragem de reis e comandantes fosse tão forte na paz como na guerra, a vida humana manter-se-ia mais estável e mais constante e não se veriam estes desequilíbrios, mudanças e confusões gerais”<sup>83</sup>.

Por outro lado, a admiração pelos heróis ancestrais impulsiona o historiador a elogiar as suas virtudes, tanto na guerra como na paz, surgindo aquela como um meio legítimo de promover a liberdade e a segurança nacionais<sup>84</sup>, em contraste com os tempos da decadência, dominados pelo “orgulho” e a “prepotência”<sup>85</sup>. Deste modo, a audácia na guerra é posta em paralelo com a justiça na paz, como retrato arquetípico de uma sociedade perfeita, surgindo os Romanos mais como modelos de pacificação do que agressores dos outros povos<sup>86</sup>.

---

<sup>82</sup> Salústio, *Catilina*, II, 2-3.

<sup>83</sup> *Id.*, *ib.* 3-4.

<sup>84</sup> “Mas os Romanos, atentos quer na guerra quer na paz, apressavam-se, uns aos outros, marchavam de encontro aos inimigos, protegiam com as armas a liberdade, a pátria e os parentes. Depois, quando, pelo seu valor, haviam repellido os perigos, prestavam auxílio aos amigos e aliados e contraíam amizades, mais por conferirem benefícios do que por os receberem” (*Id.*, *ib.*, VI, 5).

<sup>85</sup> “Depois, quando o poder real, que de início servira para conservar a liberdade e fazer prosperar o Estado, se converteu em orgulho e prepotência, alteraram os costumes, criando um governo anual, com dois chefes; desse modo, pensavam eles que o espírito humano seria menos capaz de se tornar insolente, por excesso de liberdade” (*Id.*, *ib.*, 7).

<sup>86</sup> “Na paz e na guerra cultivavam-se os bons costumes; a concórdia era máxima e mínima a avareza; entre eles, o direito e o bem não valiam mais pela força das leis do que pela da natureza. Disputas, discórdias, rixas exercitavam-nas com os inimigos; os cidadãos lutavam uns com os outros em valor; nas ações de graças aos deuses, eram magníficos, parcos em casa, leais para com os amigos. Com estas duas qualidades, a audácia na guerra, a justiça quando a paz sobrevinha, cuidavam de si e do Estado. De tais fatos tenho eu as maiores provas, a saber: que, na guerra, foram mais vezes castigados aqueles que haviam lutado com o inimigo contra as ordens, e aqueles que haviam tardado a retirar-se do combate, apesar de chamados, do que os que tinham ousado desertar ou, forçados, abandonaram o seu posto; porém, quando em paz, o fato de exercerem a sua autoridade mais pelos benefícios do que pelo medo, e, quando recebiam uma ofensa, preferirem perdoar a perseguir” (*Id.*, *ib.*, IX, 1-5).

Em oposição à valentia para com o inimigo externo, as guerras civis são consideradas como um “terremoto” devastador, fruto da “competição” e da “discórdia” entre as facções e os partidos, dos “caprichos” e da arbitrariedade da aristocracia, que passou a oprimir a liberdade e a força da plebe<sup>87</sup>.

A prática da clemência para com os inimigos é reivindicada por Otávio Augusto<sup>88</sup>, a par do castigo dos assassinos de Júlio César, seu pai adotivo<sup>89</sup>.

Mas é Virgílio o cantor por excelência da guerra e da paz romanas.

Nas *Geórgicas*, o canto da Itália, *mãe de heróis*, já é esboçado, com a nominalização dos principais guerreiros, culminando em “César, de todos o maior”<sup>90</sup>.

Na *Eneida*, a proposição identifica o herói da narrativa cantado como o *varão* que “sofreu também muito na guerra, até fundar a cidade / e trazer os deuses para o Lácio”<sup>91</sup>. Rómulo, descendente de Enéias, é o fundador das “mavórcias / muralhas”, o que “dará o seu nome aos Romanos”<sup>92</sup>, povo glorioso cujo poder e império não terão limites<sup>93</sup>.

---

<sup>87</sup> “Efetivamente, antes da destruição de Cartago, o povo e o Senado romano conduziam a governação entre si com placidez e moderação e não havia competição entre os cidadãos em glória, nem em predomínio. O medo do inimigo mantinha a cidade no bom caminho. Mas, assim que esse temor se afastou dos espíritos, avançaram aqueles defeitos que a prosperidade favorece, a lascívia e o orgulho. E assim, aquela paz que em situação adversa tinham desejado, uma vez alcançada, foi-lhes ainda mais dura e acerba do que esta. É que a nobreza começou a submeter aos seus caprichos as suas funções, o povo, a liberdade, e cada um a puxar para o seu lado, a arrastar, a roubar. E assim, tudo se cindiu em dois partidos, com a república, outrora colocada entre ambos, dilacerada. De resto, a nobreza estava forte, devido à sua unidade partidária; a força da plebe, solta e dispersa, sendo numerosa, tinha menos poder. Na guerra e na paz, era o arbítrio de poucos que decidia; em seu poder estavam o tesouro público, as províncias, as magistraturas, as honrarias, o triunfo; o povo era oprimido pela milícia e pela indigência; o saque da guerra dilapidavam-no os generais, com um pequeno número. [...] Assim, a avareza, aliada ao poder, invadiram, poluíram, devastaram tudo, sem limites nem moderação, sem consideração nem respeito por nada, até que ela caiu por si mesma. Pois, quando se encontraram, finalmente, elementos da nobreza que fossem capazes de antepor ao poder injusto a glória verdadeira, a cidade ficou abalada e, como um terramoto, a discórdia civil começou a surgir” Salústio, *Catilina*, II, 2-3.

(*Id.*, *Jugurta*, XLI, 2-7.9-10).

<sup>88</sup> “Muitas vezes fiz guerras, em terra e no mar, civis e com o estrangeiro, em todo o mundo e, uma vez vencedor, perdoei a todos os cidadãos que imploraram vénia. Aos povos estrangeiros, a quem foi possível perdoar sem perigo, preferi conservá-los a destruí-los” (*Os Feitos do Divino Augusto*, 1,3).

<sup>89</sup> “Os que assassinaram o meu pai mandei-os para o exílio, vingando com legítimo julgamento o seu crime e, mais tarde, quando eles vieram fazer guerra à República, por duas vezes os venci em linha de batalha” (*Ib.*, 1,2).

<sup>90</sup> “Ela que produziu uma áspera raça de guerreiros, Marsos e Sabélios, / Lígures ao mal afeitos, e Volscos, de venábulos armados, / ela que gerou os Décios, os Mários e os grandes Camilos, / os Cipiões valentes na guerra, e a ti, César, de todos o maior, / que agora, nas plagas extremas da Ásia vitorioso, / afastas das romanas fortalezas o Índio impotente. / Salve, ó nutriz excelsa de colheitas, terra de Saturno, / mãe de heróis: é por ti que me lanço neste tema e numa arte / de glória de antanho, ousando desvendar as sagradas fontes, / e através das cidades romanas canto o poema ascreu” (Virgílio, *Geórgicas*, II, 167-176).

<sup>91</sup> *Eneida*, I, 1. 5-6.

<sup>92</sup> *Ib.*, I, 276-277.

<sup>93</sup> Cf. *Ib.*, 277-278.



Na representação do *Campo das Lágrimas*, no Hades, os heróis guerreiros frequentam os “lugares secretos” desses Campos, sendo os Dardânidas, “caídos na guerra”, “muito pranteados”<sup>94</sup>. A transposição das condições temporais para o mundo ultraterreno permite a manutenção de sentimentos, como o pavor dos Dânaos face à visão de Enéias<sup>95</sup>. Aí persistem as consequências trágicas dos combates, como a visão realista do “filho de Príamo, Deífobo, com o corpo / todo dilacerado, o rosto cruelmente mutilado, / o rosto e as mãos ambas, as têmporas desfiguradas, / arrancadas as orelhas, o nariz devastado por uma ferida selvagem”<sup>96</sup>. Helena é, então, responsabilizada por tais consequências<sup>97</sup>.

Em contraste com os heróis gregos, o cortejo dos heróis romanos tem lugar na descrição dos *Campos Elísios*: “Vamos! Vou descrever-te qual a glória que há-de seguir / a Dardânia geração, quais os netos que virão da Ítala gente, / almas ilustres, futuros herdeiros do nosso nome”<sup>98</sup>. O *topos* mítico da *aurea aetas*, de tom profeticamente messiânico, serve de arquétipo à caracterização da época augustana<sup>99</sup>. Mas as guerras civis são marcadas pela “desmedida ambição”, “em nome da formosa liberdade”<sup>100</sup>, desencadeando um fervoroso apelo à paz, de acordo com o epíteto do *pius Aeneas*, característica divina: “Não, filhos! não habitueis os ânimos a tantas guerras, / nem volteis as vossas forças potentes contra o coração da pátria. E tu, em primeiro lugar, amerceia-te, tu, que descendes do Olimpo, / lança fora da mão as armas, sangue do meu sangue!”<sup>101</sup>. Por isso, o conselho de Anquises figurará como uma espécie de *ex-libris*, emblemático de todo o *ethos* civilizacional romano, numa convergência bíblica assinalável<sup>102</sup>: “Tu, Romano, sê atento a governar os povos com

<sup>94</sup> *Ib.*, VI, 478. 481.

<sup>95</sup> “Porem os chefes dos Dânaos e as falanges de Agamémnon, / assim que viram o varão e o refulgir das suas armas na sombra, / tremeram com ingente pavor; parte deles volta costas, / como quando outrora fugiram para as naus; outra parte ergue / exíguo clamor: grito começado e logo frustrado nas suas bocas abertas” (*Ib.*, 489-490).

<sup>96</sup> *Ib.*, 507-510.

<sup>97</sup> “Mas o meu fado e o crime funesto da mulher Lacônia / mergulharam-me nesta desgraça; foi ela que deixou estas marcas. [...] Entretanto, a egrégia esposa afasta de casa todas as armas / e subtraíra de sob a minha cabeça a fiel espada: chama Menelau para casa, franqueia-lhe o limiar, / decerto esperando que seria grande a dádiva ao amante / e que assim lograria extinguir a fama de antigos males” (*Ib.*, 511-512. 523-527).

<sup>98</sup> *Ib.*, 756-758.

<sup>99</sup> “Aqui está César e toda a descendência / de Iulo que há-de vir sob o magno pólo celeste: / É este o homem, é este o que muitas vezes ouviste prometer, / Augusto César, filho de um deus, que a idade do ouro / há-de inaugurar de novo no Lácio, nos campos / onde outrora Saturno reinou e, para além dos Garamantes e Índios dilatará o império; jaz para além das estrelas uma terra, / fora do percurso anual do Sol, onde Atlas, que carrega o céu, / faz girar nos seus ombros o pólo de estrelas ardentes cravejado” (*Ib.*, 789-797).

<sup>100</sup> *Ib.*, 821. 823.

<sup>101</sup> *Ib.* 832-835.

<sup>102</sup> “Deposuit potentes de sede et exaltavit humiles” (Cântico do *Magnificat* – *Lc.2*, 52).

o teu poder / - estas serão as tuas artes – a impor hábitos de paz, / a poupar os vencidos e derrubar os orgulhosos”<sup>103</sup>.

Numa representação dialética da guerra, motivo de glória e de luto, a referência a Marcelo relativiza o poder humano, a partir do exemplo romano: “Ó filho, não perguntes pelo luto imenso dos teus. / Os fados apenas o mostrarão ao mundo e não o deixarão / viver para além disso. A romana descendência pareceu-vos, ó deuses / supernos, por demais potente, se esta dádiva pudesse ser duradoura. / Quantos gemidos dos homens o famoso Campo elevará junto da grande / cidade de Marte! Que dor tu verás, ó Tibre, / quando correres ao lado do túmulo recém-erguido!”<sup>104</sup>.

O espírito guerreiro do povo romano, moldado na *ecphrasis* do escudo de Enéias<sup>105</sup>, contrasta com o conselho de seu pai, Anquises, prenunciador do segredo expansionista da aculturação do Império: “Tu, Romano, sê atento a governar os povos com o teu poder / - estas serão as tuas artes – a impor hábitos de paz, / a poupar os vencidos e derrubar os orgulhosos”<sup>106</sup>. Esta capacidade de aculturação, na análise horaciana, entronca num espírito pragmático, herdado de tempos remotos<sup>107</sup>. Destas qualidades testemunha Salústio, ao contrapor, em *Catilina*, a decadência do presente em relação à grandeza do passado<sup>108</sup>.

A *ecphrasis* do escudo de Enéias, em contraste com o de Aquiles, na *Iliada*, representa, sobretudo, o caráter guerreiro dos Romanos, bem como as principais batalhas e seus protagonistas: “Sabedor das profecias e conhecedor do futuro, / aí forjara o Deus

<sup>103</sup> *Ib.*, 851-853.

<sup>104</sup> *Ib.*, 868-874.

<sup>105</sup> “Sabedor das profecias e conhecedor do futuro, / aí forjara o deus Ignipotente os Ítalos feitos / e os Romanos triunfos; aí forjara a raça toda / da estirpe futura, descendente de Ascânio, e as guerras na sua ordem” (Virgílio, *Eneida*, 626-629).

<sup>106</sup> *Eneida*, VI, 851-853.

<sup>107</sup> “Houve em Roma durante muito tempo o doce hábito consagrado / de se acordar para abrir a casa desde manhã, explicar o direito aos clientes, / e colocar o dinheiro a bom recato em seguros registos, / de ouvir os mais velhos, de ensinar os mais novos / a aumentar os bens, a diminuir a ruinosa ambição” (*Epístolas*, II, 1. 103-107).

<sup>108</sup> “Na paz e na guerra cultivavam-se os bons costumes; a concórdia era máxima e mínima a avareza; entre eles, o direito e o bem não valiam mais pela força das leis do que pela da natureza. Disputas, discórdias, rixas, exercitavam-nas com os inimigos; os cidadãos lutavam uns com os outros em valor; nas ações de graças aos deuses eram magníficos, parcos em casa, leais para com os amigos. Com estas duas qualidades, a audácia na guerra, a justiça, quando a paz sobrevinha, cuidavam de si e do Estado. De tais fatos tenho eu as maiores provas, a saber: que na guerra foram mais vezes castigados aqueles que haviam lutado com o inimigo contra as ordens, e aqueles que haviam tardado a retirar-se do combate, apesar de chamados, do que os que tinham ousado desertar ou forçados, abandonaram o seu posto; porém, quando em paz, o fato de exercerem a sua autoridade mais pelos benefícios do que pelo medo e, quando recebiam uma ofensa, preferirem perdoar a perseguir” (Salústio, *Catilina*. IX, 1-5).

Ignipotente os Ítalos feitos / e os Romanos triunfos; aí, forjara a raça toda / da estirpe futura, descendente de Ascânio, e as guerras na sua ordem”<sup>109</sup>. A *defesa da liberdade* é o objetivo justificativo da guerra<sup>110</sup>. Mas é a batalha de Ácio que ocupa o centro do escudo, presidida por Otávio César Augusto, “que leva os Ítalos ao combate / com o Senado e o povo, os penates e os magnos deuses”<sup>111</sup>, em oposição a Marco Antônio, “o vencedor dos povos da Aurora e das praias do Mar Vermelho”<sup>112</sup>, que, “com bárbaros recursos e armas diversas, / arrasta consigo o Egípto com os homens do Oriente e a Bactriana / lá do extremo”<sup>113</sup>. O espetáculo apocalíptico domina a *ecphrasis*, envolvendo deuses e homens<sup>114</sup> até ao *tríplice triunfo* de César, com a consagração votiva de “trezentos grandes templos” *aos deuses Ítalos* e os aplausos populares<sup>115</sup>.

A intervenção feminina a favor da paz é devidamente assinalada por Tito Lívio, designadamente a das mulheres sabinas, “cuja ofensa determinara a causa da guerra”<sup>116</sup> e cuja atitude de auto-entrega comove tanto os dois lados da contenda que origina não apenas a assinatura de um tratado mas a formação de uma única cidade<sup>117</sup>, atitude que torna as

<sup>109</sup> *Ib.*, VIII, 626-629.

<sup>110</sup> “Havia lá Porsena, a mandar receber o expulso Tarquínio, / e com um cerco colossal oprimia a cidade; / mas os filhos de Eneias precipitavam-se para as armas, em defesa da liberdade” (*Ib.*, 646-648).

<sup>111</sup> *Ib.*, 678-679.

<sup>112</sup> *Ib.*, 685.

<sup>113</sup> *Ib.*, 685.687-688.

<sup>114</sup> “Os monstros dos deuses do Nilo e o ladrador Ânubis / seguram dardos contra Netuno e Vênus e Minerva. / No meio do combate, Mavorte furioso / está cinzelado em ferro, bem como as tristes Fúrias vindas do éter. / Com sua veste rasgada, caminha a Discórdia jubilosa; / segue-a Belona, com o sanguíneo chicote. / Vendo isto, lá do alto, Apolo Ácio distende o arco. / Com o terror, todos, o Egípcio, o Índico, o Árabe, / todos os Sabeios voltavam as costas. [...] Pálida com a vizinhança da morte, no meio da carnificina, / o Deus Ignipotente a traçara como que levada pelas ondas e pelo lápiz / em frente, o Nilo entristecido, com seu corpo ingente, / soltas as pregas de toda a sua veste, chamava os vencidos / ao seu cerúleo seio e às suas correntes ocultas” (*Ib.*, 698-713).

<sup>115</sup> “Mas César, reconduzido às romanas muralhas / por tríplice triunfo, aos deuses Ítalos consagra / - voto imortal – trezentos grandes templos, por toda a urbe. / Fremiam as ruas de alegria, de jogos, de aplausos” (*Ib.*, 714-717).

<sup>116</sup> “Então as mulheres sabinas, cuja ofensa determinara a causa da guerra, de cabelos desganhados e vestes rasgadas, vencendo, pela desgraça, o pavor feminil, ousaram avançar no meio dos dardos que voavam, atravessando-se entre os combatentes, a fim de pôr termo ao nefasto combate, de abater a ira, suplicando de um lado aos pais, de outro aos maridos, que não aspergissem com sangue criminoso o sogro ou o genro, que não manchassem com o parricídio o fruto das suas entranhas, uns, os netos, outros, os filhos. ‘Se este parentesco, se este casamento vos desgosta, voltaí contra nós a vossa ira; somos nós a causa da vossa ira; somos nós a causa da guerra, somos a causa de ferimentos e mortes para os nossos maridos e para os nossos pais; antes queremos perecer do que vivermos viúvas e órfãs, privadas de um de vós’ (Tito Lívio, *Desde a Fundação da Cidade*, I, 13.1-3).

<sup>117</sup> “Esta atitude comove tanto a multidão como os seus chefes. Faz-se silêncio e uma súbita quietude. Depois, os chefes avançam para fazer um tratado. Não se limitam a celebrar a paz: de duas cidades fazem uma” (*Ib.*, 4).

intervenientes “mais estimadas aos maridos e aos pais e, acima de tudo, ao próprio Rômulo. E assim, quando dividiu o povo em trinta cúrias, deu a essas cúrias os nomes delas”<sup>118</sup>.

Na sua visão crítica do Império e das guerras civis pré-imperiais, Tácito põe em causa não só grandes figuras do mesmo, mas também uma paz que ele designa de *sangrenta*<sup>119</sup>.

### 1.11 A *mimesis* e a *poiesis*: a imitação e a inovação

A preceptística aristotélica e horaciana, tutelares da orientação canônica da criação literária, sobretudo na época clássica das literaturas europeias (séculos XVI-XVIII), contra a qual reagiram a estética romântica e as suas subsequentes, limitou teoricamente a avaliação da Cultura Clássica, como se esta se circunscrevesse a uma monótona repetição de temas, tópicos, gêneros e formas literários.

A própria abordagem da *Poética* por Aristóteles, se bem que teorize a origem da poesia a partir da tendência inata na natureza humana, desde a infância<sup>120</sup>, não deixa de salientar, em complementaridade, a prática coletiva do improviso como manifestação da *poiesis* ou da criação literária<sup>121</sup>. Por outro lado, a sua teorização não é propriamente normativa ou preceptística, embora ao longo da História tenha sido encarada como tal, pois parte da observação analítica da produção literária, identificando aquilo que é comum nos respectivos gêneros e subgêneros. O próprio conceito de *mimesis*, rico quer do ponto de vista filosófico quer pedagógico<sup>122</sup>, explicita a fonte comum de toda a criação artística,

<sup>118</sup> *Ib.*, 6-7.

<sup>119</sup> “Sem dúvida que a morte de Cássio e dos dois Brutos fora uma oferenda à inimidade paterna, embora seja lícito perdoar ódios pessoais em nome da utilidade pública. Mas Pompeu foi iludido pela miragem da paz, Lépido pela aparência da amizade. Depois, Antônio, seduzido pelo pacto de Tarento e de Brindes e pelos sponsais com a irmã, expiava com a morte a pena de um parentesco insidioso. Posteriormente, viera, sem dúvida, a paz, mas uma paz sangrenta: a derrota de Lólio e Varo, o morticínio, em Roma, dos Varrões, dos Inácios, dos Iulos” (Tácito, *Anais*, I, 10).

<sup>120</sup> Cf. *Poética*, 1448 b.

<sup>121</sup> “Ora, como é natural em nós a imitação, a harmonia e o ritmo (pois é evidente que os metros são partes dos ritmos), de início, os que nasceram para isso, progredindo aos poucos, criaram a Poesia, a partir dos seus improvisos” (Id., *ib.*).

<sup>122</sup> “Outro motivo ainda é que aprender é muito agradável, não só aos filósofos, mas aos outros homens igualmente. Porém, curta é a parte que nela têm. Por isso se regozijam, ao verem as imagens, porque têm oportunidade de aprender enquanto observam e de compreender o que cada uma representava” (Id., *ib.*).

elaborada e diversificada pela especificidade do imaginário individual dos respectivos autores<sup>123</sup>.

Por sua vez, a *Arte Poética* de Horácio, apostada em defender a perspectivização verossímil do imaginário literário, insiste, na seqüência de Aristóteles, nos cânones da *imitatio*<sup>124</sup>. No entanto, a sua abertura à inovação é devidamente sublinhada, ao propor o enriquecimento lexical da língua latina, na esteira de Catão e Ênio<sup>125</sup>, à semelhança da mutação das folhas e das flores no declinar dos anos<sup>126</sup>. Este apelo à criatividade estende-se à área da tradução<sup>127</sup>, embora a tônica da sua teorização incida sobre o equilíbrio e a proporção harmônica das obras, no respeito pelas regras dos gêneros literários. Apesar de censurar a degenerescência da liberdade em vício<sup>128</sup> e a criação de um estilo extravagante<sup>129</sup>, não deixa de salientar a emancipação da literatura latina em relação à tutela helênica, numa louvável ousadia criadora<sup>130</sup>. Conciliando o perfeccionismo estético da “rija lima”, na esteira dos Gregos<sup>131</sup>, com o primado da verossimilhança<sup>132</sup>, apresenta o célebre símile da pintura como expressivo da representação poética da realidade (“ut pictura poesis”<sup>133</sup>), sem deixar de valorizar o esforço humano da “ars” ou da *techné*<sup>134</sup>.

<sup>123</sup> “Desses fatos ressalta que o poeta deve ser mais criador de mitos do que de metros, na medida em que ele é poeta por meio da imitação e são ações o que ele imita” (*Poética*, 1451 b).

<sup>124</sup> “Com a grande parte dos poetas, ó pai e ó filhos dignos de tal pai, deixamos enganar-nos por falsas aparências de verdade” (Horácio, *Arte Poética*, 24-25, trad. de R.M. Rosado Fernandes).

<sup>125</sup> “Por que motivo, permitem os Romanos a Plauto e a Cecílio o que recusam a Virgílio? Se a língua de Catão e de Ênio, produzindo novas palavras, enriqueceu o idioma pátrio, com que razão hão-de malsinar-me, caso eu puder acrescentar algumas? Foi lícito e sempre será lançar um vocábulo cunhado com o selo da modernidade” (*Id., ib.*, 53-59).

<sup>126</sup> “Assim como as florestas mudam de folhas no declinar dos anos, assim também cai em desuso a velha geração de palavras e, à maneira dos jovens, as que há pouco nasceram em breve florescem e ganham pleno vigor” (*Id., ib.*, 60-62).

<sup>127</sup> “[...] e tão-pouco procurarás, como servil intérprete, traduzir palavra por palavra, nem entrarás, como imitador, em quadro muito estreito de onde te impedirão de sair a timidez e a economia da obra” (*Id., ib.*, 133-135).

<sup>128</sup> Cf. *Id., ib.*, 281.

<sup>129</sup> “Assim, acrescentou o flautista à antiga arte mais movimento e lascívia e, andando, arrasta pela cena a longa veste. Do mesmo modo, se juntaram à severa lira novas cordas, criando-se um estilo extravagante que trouxe expressão em moldes nunca ouvidos” (*Id., ib.*, 214).

<sup>130</sup> “Os nossos poetas nada deixaram que não experimentassem, nem foi pequeno o louvor que mereceram os que, ousando abandonar o grego trilho, celebraram os pátrios feitos, ora criando as fábulas pretextas ora as togadas. Nem o Lácio seria mais ilustre pelas armas e valor do que pela sua língua, se não custasse tanto aos seus poetas gastarem tempo no demorado trabalho da lima” (*Id., ib.*, 285-291).

<sup>131</sup> “A Musa deu aos Gregos o talento e a possibilidade de falar com grande elevação, a eles que eram ambiciosos, mas só de alto renome” (*Id. Ib.*, 323-324).

<sup>132</sup> “As tuas ficções, se queres causar prazer, devem ficar próximas da realidade” (*Id., ib.*, 38).

<sup>133</sup> *Id., ib.*, 361.

<sup>134</sup> “Há quem discuta se o bom poema vem da arte se da natureza; cá por mim, nenhuma arte vejo rica de intuição e tão-pouco serve o engenho sem ser trabalhado: cada uma destas qualidades se completa com as outras e amigavelmente devem todas cooperar” (*Id., ib.*, 408-411).

Virgílio entrelaça, como Névio e Ênio, os fios do mito e da história, mas não se limita a relatar o passado. Socorrendo-se do modelo homérico, o poeta coloca na boca de Júpiter (canto I) a profecia relativa ao futuro próximo dos Troianos e ao cumprimento da promessa de uma nova pátria na Itália, alargando-se à descendência de Enéias e à fundação de Roma, cujo destino está associado ao domínio do mundo, culminando com a apoteose de Augusto e o advento de uma nova idade de ouro. No canto VI, Anquises revela ao filho, no Hades, o desfile de Romanos ilustres e culmina com Augusto, numa espécie de reencarnação dos seus descendentes, de acordo com a mentalidade platônico-pitagórica, fundida com concepções estóicas. No canto VIII, a *ecphrasis* do escudo do herói, forjado por Vulcano. Imagens de episódios significativos da história romana, tendo no centro a batalha de Ácio.

Tal como as histórias fundacionais da poesia helenística, como as de Calímaco e Apolônio de Rodes, apresentavam as “causas originárias” (*aitia*) das cidades e dos povos, assim também a *Eneida* exprime os *aitia* romanos, principalmente no canto VIII, quando Enéias visita os lugares da cidade futura.

Na *Eneida*, a guerra opõe dois povos destinados a tornarem-se um só povo: “em tão grande tumulto quis então Júpiter que se opusessem povos que se destinavam a viver em eterna paz entre si?”, pergunta o poeta antes de descrever a grande batalha do último livro (XII, 503 s.). Ao renunciar escrever sobre as guerras de Augusto, Virgílio remetia para um passado distante o problema das guerras civis que irrompe continuamente nas entrelinhas da narrativa mítica. O combate que Enéias tem de travar é uma espécie de guerra civil *ante litteram*. No c. VIII, a iminência da guerra é-lhe anunciada por meio de um prodígio (relâmpagos no céu sereno, som de trombetas e do fragor das armas em céu aberto) que a tradição romana reconhecia como o presságio que anunciara as guerras civis. O herói toma consciência disso com uma amarga exclamação patética (VIII, 536 ss.) que evoca deliberadamente as palavras de Anquises, no além, contra César e Pompéio, numa condenação severa das guerras civis (VI, 828 ss.).

Mas uma guerra entre aqueles que seriam membros de um único povo não podia terminar com o triunfo dos vencedores e a submissão dos vencidos. Era necessária a conciliação dos contrários e a integração dos vencidos. Na *Eneida*, os valores do *mos maiorum* (a simplicidade, a pobreza, a capacidade de sofrimento, a rudeza dos soldados-camponeses) passam a ser pertença dos vencedores, numa aculturação exemplar. O desfecho da ação passa por uma solene cena divina em que (como na ode romana III de Horácio: “Odi profanum uulgus et arceo”<sup>135</sup>) Juno aceita reconciliar-se com o Destino (que preconizava renovar a glória de Tróia na sua herdeira itálica), não sem antes exigir que a sede principal da nova civilização seja sempre a Itália: “não permitas que os indígenas Latinos mudem o seu antigo nome, que se tornem Troianos, ou que passem a chamar-se Teucros, ou mudem a sua língua ou forma de vestir. Que o Lácio, os reis albanos e a descendência romana sejam poderosos, graças ao valor itálico. Tróia caiu. Deixa que o seu nome também caia!” (XII, 823 ss). Assim, curiosamente, Enéias e os Troianos são apenas vencedores militares. Contrariamente ao que geralmente ocorre nas guerras, são os vencidos que impõem a sua civilização, a sua língua e cultura, os seus costumes. É um exemplo de subversão dos códigos do domínio colonial *ante litteram*.

Esta imposição cultural dos vencidos já se nota no campo de Turno, fechado a tudo o que fosse diferente dos tais valores da austeridade que viriam a constituir apanágio do *mos maiorum* dos Romanos. Em IX, 598 ss, Numano Rêmulos desafia os Troianos no seu acampamento, pondo a ridículo a brandura oriental e o seu luxo.

---

<sup>135</sup> Ao abrir o ciclo das odes romanas, o poeta apresenta-se como sacerdote das Musas, celebrando um rito, em tom solene, de feição religiosa, e afugentando os profanos desse rito. Dedicadas à celebração das mais altas virtudes morais e cívicas, estas odes contêm trechos de poesia sublime. Em III, 3, após a apresentação do homem justo que estoicamente desafia todos os obstáculos, segue-se um longo e pesado discurso de Juno, a grande inimiga dos Troianos, que intima os Romanos a não fazerem renascer Tróia (símbolo da deslocação do equilíbrio romano para Oriente). A ode III.4 celebra com enternecedora elevação literária a vocação do poeta, chamando a atenção para a magna função da poesia como superior conselheira das ações humanas. No entanto, grande parte da ode consiste em evocar uma grandiosa gesta à qual faltou *consilium*, ou seja, a mítica guerra dos Titãs contra os deuses olímpicos – uma espécie de divina guerra civil dos primórdios. A ode III,5 representa uma indignada denúncia da vilania dos soldados romanos derrotados pelos Partos em Carras, em 53 a. C. (uma vergonha que Augusto irá reparar no ano 20 a. C., através da ação diplomática). Contrapõe-se a essa vilania o vasto quadro, solene e austero, do exemplar heroísmo de Atílio Régulo, que decidiu enfrentar a morte e a tortura pelo bem da pátria.

## 1.12 O herói épico virgiliano

O epíteto virgiliano de *pius Aeneas* configura a matriz identitária do povo romano, segundo o Poeta épico.

Com efeito, Diomedes elogia o herói como grande guerreiro, da estirpe de Heitor, mas superior a ele na *pietas*<sup>136</sup>. Sibila de Cumas exalta-o como “insigne pela *pietas* e pelas armas”<sup>137</sup>. É também a *pietas* que leva o herói a transportar o pai às costas, na fuga ao incêndio de Tróia. É um “labor extremus” (extrema mágoa) perder o pai na Sicília<sup>138</sup>. Por amor dele, desce aos Infernos, dizendo-se maravilhado ao vê-lo<sup>139</sup>.

Esta configuração do herói épico, mais espiritual do que guerreira, entronca no perfil estóico virgiliano, como reconheceu R. Heinze: “O herói de Virgílio não é em primeira linha astuto e valente, é o piedoso Enéias, o *pius Aeneas*”<sup>140</sup>.

Vejamos alguns exemplos deste perfil:

- a simulação da esperança e a ocultação da dor: “Tais são as palavras que profere, mas, atormentado por tantos cuidados, / simula no rosto a esperança, no fundo do coração oculta a dor”<sup>141</sup>;

- a coragem de combater, mesmo ferido: “De pé, fremindo acerbo, apoiado na lança ingente, / no meio de grande multidão de jovens e do aflito Iulo, / estava Enéias, insensível às lágrimas”<sup>142</sup>;

- a solidariedade na dor alheia, mesmo do inimigo Turno: “Ai quanta carnificina impende sobre os míseros Laurentes! / Que castigo expiarás da minha parte, ó Turno! Sob

<sup>136</sup> *Aen.*, XI, 292.

<sup>137</sup> *Aen.*, VI, 403.

<sup>138</sup> *Aen.*, III, 714.

<sup>139</sup> *Aen.* VI, 687-698.

<sup>140</sup> R. Heinze, *Die Augusteiche Kultur*, Leipzig, Teubner, 1960, p. 54.

<sup>141</sup> *Aen.*, I, 208-209,

<sup>142</sup> *Aen.*, XII, 398-400.



as tuas ondas, / quantos escudos, capacetes e corpos valentes de guerreiros arrastarás, / Tibre venerando! Eles que reclamem o combate e quebrem as alianças!”<sup>143</sup>;

- a fidelidade à missão, por imperativo divino, mesmo que exija a renúncia ao amor de Dido: “Mas Enéias, perturbado com esta visão, ficou emudecido, / os cabelos eriçados de pânico, a voz presa nas faces. / Inflama-o o desejo de fugir, deixando estas doces terras, / atônito com tal advertência e ordem dos deuses”<sup>144</sup>; “Cessa de me excitar, a mim e a ti, com tuas queixas; / não é por minha vontade [*non sponte*] que busco a Itália”<sup>145</sup>; “Mas o pio Enéias, embora deseje acalmar a sua dor, / consolando-a [a Dido], e afastar com palavras os seus cuidados, / gemendo e com o coração desfeito por tão grande amor, / cumpre, no entanto, as ordens divinas e regressa aos navios”<sup>146</sup>; “Foi contra vontade, ó rainha, que me afastei das tuas plagas”<sup>147</sup>;

- a experiência humana da hesitação e da indecisão, à semelhança do Jasão dos *Argonautas*, de Apolônio de Rodes<sup>148</sup>.

- o desespero, expresso no gesto antigo do rasgar das vestes, ao ver arder as suas naus: “Então o pio Enéias rasga a veste que tem aos ombros, / clama por auxílio dos deuses e ergue os braços”<sup>149</sup>;

- a aprendizagem da virtude e do trabalho honesto: “Aprende comigo, ó filho, a virtude e o trabalho honesto, / a fortuna com outros. Agora a minha destra / te protegerá em combate e te levará a grandes recompensas. / Procura, logo que atingires a idade viril, / lembrar-te disto e, fazendo por seguir o exemplo dos teus, / que te incitem a lembrança de teu pai Enéias, de teu tio Heitor”<sup>150</sup>;

- a busca da paz, apesar das circunstâncias que impelem à guerra: quando envia propostas de aliança ao rei Latino, que este aceita<sup>151</sup>; quando pretende, a todo o custo, que as tréguas sejam respeitadas e se propõe enfrentar Turno em duelo<sup>152</sup>; quando faz saber a Latino as novas condições de paz<sup>153</sup>;

<sup>143</sup> *Aen.*, VIII, 537-540.

<sup>144</sup> *Aen.*, IV, 279-282.

<sup>145</sup> *Aen.*, IV, 360-361.

<sup>146</sup> *Aen.*, IV, 393-396.

<sup>147</sup> *Aen.*, VI, 460.

<sup>148</sup> Cf. *Aen.*, V, 700-703; VIII, 18-25.

<sup>149</sup> *Aen.*, V, 685-686.

<sup>150</sup> *Aen.*, XII, 435-440.

<sup>151</sup> Cf. C. VII.

<sup>152</sup> Cf. *Aen.*, XII, 311-317.

<sup>153</sup> Cf. *Aen.*, XII, 107-112.

- o ideal da justiça, da comiseração e da fidelidade: quando sacrifica Lauso contra sua vontade, a quem admira pela sua devoção filial<sup>154</sup>; quando, por dedicação a Palante, não poupa Turno, no final do poema; quando Drances lhe pergunta: “Hei-de admirar-te mais pela justiça ou pelo esforço guerreiro?”<sup>155</sup>.

O Enéias virgiliano representa o modelo cultural da tradição romana (*mos maiorum*): a força viril (*uirtus*), a lealdade e a fidelidade ao dever (*fides*), a religiosidade e o respeito pelos laços familiares (*pietas*), o sentido do dever para com a comunidade (*deuotio*), a capacidade de sofrer (*labor, patientia*), a concórdia e a paz (*concordia*).

Enéias retoma as qualidades do herói homérico: a força física e psíquica (*Andreia*), o valor guerreiro (*areté*), o sentido da honra (*timé*). Mas é também arquétipo das contradições que envolvem a condição humana. Neste sentido, Virgílio aproximou o seu herói da fragilidade comum aos seres humanos, interrompendo na sua configuração o ideal estóico do pleno dominador das paixões. Fez dele um herói pleno de humanidade, precursor da modernidade. Enéias perde a sua cidade, a sua mulher Creúsa, o seu conselheiro e pai, Anquises, o seu novo amor (Dido), Palinuro e Palante. Obedecer ao Destino exige sofrimento, opções de renúncia.

Arrastado pela juvenil inconsciência do seu adversário, mata Lauso (canto X), por exigência da lógica da guerra. Mas, ao mesmo tempo, sente e lamenta a tragicidade do Destino que o obriga a sacrificar um jovem herói, modelo de devoção filial. A sua *pietas* leva-o, assim, a respeitar o corpo do inimigo, tomando-o nos braços, enquanto pronuncia o lamento fúnebre. Um herói homérico vangloriar-se-ia do inimigo morto, ultrajando o seu cadáver, como fez Aquiles ao de Heitor.

Na última cena do poema, o protagonista mata Turno, apesar de o inimigo, já inerte, lhe suplicar piedade. Não se trata, porém, de uma reação de tipo homérico: Enéias, ao notar que o adversário traz impiamente, aos ombros o boldrié de Palante, aceita o desafio que a crueldade da guerra lhe impõe. No entanto, a sua humanidade leva-o a um momento de hesitação, como que a mostrar que as causas humanas não devem ser encaradas com inflexibilidade, por mais justas que pareçam. Duvidar, hesitar não é condição do covarde, mas do sábio (*sapientia*).

---

<sup>154</sup> Cf. *Aen.*, X, 825-830.

<sup>155</sup> *Aen.*, XI, 126.

Por sua vez, Turno, o antagonista de Enéias, não é um anti-herói, ao contrário de Mezêncio. Herói dominado mais pelo instinto natural do que pela razão, o rei dos Rútulos mostra mais a audácia do que a coragem ponderada, mais o furor do que o ardor guerreiro, chegando a sua força a foros de violência. Ao contrário de Drances, tipo de provocador eloquente e mesquinho, demonstra nobreza e generosidade, mas, como o herói trágico, é vítima de forças que lhe são superiores, sendo condenado à catástrofe, mais do que a sua culpa o merecia.

Apesar de herói guerreiro, o Enéias virgiliano não é um Aquiles homérico. A guerra, para Virgílio, não é apenas a arena da demonstração de força e coragem militares, mas também momento de destruição e morte. Assim, o poeta mostra-se particularmente sensível aos jovens prematuramente ceifados pela guerra (Euríalo, Niso, Palante, Lauso, Camila), a quem é negado um futuro luminoso. Na composição do herói, percebe-se claramente a posição do compositor contrária à guerra.

Como sintetiza W. Warde Fowler, Enéias “destina-se a ser uma encarnação da coragem de um herói antigo, a justiça de um governante paternal, o doce humanismo de um homem culto que vive numa época de civilização adiantada, a santidade do fundador de uma nova religião de paz e pura observância, a afeição pelo pai e pelo filho, que era um dos mais fortes instintos do povo itálico”<sup>156</sup>.

### 1.13 O maravilhoso virgiliano

Juno e Vênus, versões romanas das deusas gregas Hera e Afrodite, continuam, no poema virgiliano, a sua rivalidade opositora que já manifestavam na *Iliada*, em face da guerra entre Gregos e Troianos.

Na *Eneida*, porém, a inimiga dos Troianos não intervém diretamente: serve-se de Éolo, pai dos ventos, para desencadear a tempestade contra Enéias e seus companheiros, ou a Erínia Alecto. Por outro lado, Vênus, mãe do herói virgiliano, mais do que a deusa do amor profano ou erótico, é a doce protetora dos exilados.

<sup>156</sup> W. Warde Fowler, *The Roman Poets of the Augustan Age. Virgil*, Oxford University Press, 1897, reimpr. 1941, pp. 396-397.

Se Zeus, nos poemas homéricos, procura conciliar os contendores, Júpiter, na *Eneida*, encontra na inculturação ou miscigenação a solução milagrosa para ultrapassar o conflito entre os invasores e os indígenas, uma solução de compromisso entre o passado e o futuro: “Os povos da Ausônia conservarão a língua e os costumes de seus pais, bem como o seu nome; os Troianos, incorporados neles, virão reforçá-los; as leis do culto, o ritual, eu próprio os fixarei, fazendo com que todos se reconheçam latinos. Um povo nascido desta união surgirá do sangue ausoniano, ultrapassando os homens e os deuses pela sua piedade”<sup>157</sup>.

Tal solução milagrosa fará recuar Juno perante Vênus.

Se Juno representa metonimicamente os povos orientais e o caos da sua cruel confusão, Vênus figura o triunfo de Roma e da civilização ocidental sobre os modelos tirânicos protagonizados no Oriente<sup>158</sup>.

---

<sup>157</sup> *Aen.*, XII, 834-839.

<sup>158</sup> “Le progrès de l’humanité, sous la conduite de Rome, est le signe d’une crise cosmique dénouée : Junon, qui représentela cruelle confusion orientale, recule devant la radieuse Vénus, ordre occidental, lumière de la différence qui hiérarchise les êtres et les choses » (Daniel Madelénat, *op. cit.*, p. 198).

## 1.14 Dido e Enéias

A rainha Dido é a personagem mais trágica da *Eneida*.

Na sua pátria fenícia, a rainha cartaginesa tinha deixado um mundo de violência e luto (um irmão usurpador, um esposo caríssimo assassinado) e, desterrada, na África, encontrara uma nova terra para o seu povo. A cidade então fundada parecia destinada a um futuro melhor, até que a chegada de um fugitivo de uma cidade destruída vem novamente perturbar a vida de Dido. A rainha acolhe-o generosamente e, a seu lado, assume o papel de mulher que sacrifica à força esmagadora do amor os seus deveres de realeza e a fidelidade prometida à memória de Siqueu, seu marido. “As torres começadas não mais se elevam; a juventude não mais se exercita nas armas; o porto e as muralhas de defesa militar estacionam; os trabalhos interrompidos estão suspensos: muros que se alteavam ameaçadores, máquinas que se elevavam até o céu.”<sup>159</sup>.

Mas o Destino não favorece este amor. Enéias não podia permanecer na África. Tinha de partir para, no Lácio, erguer os fundamentos de uma cidade que se havia de impor ao mundo, inclusivamente à custa de um feroz conflito com a própria Cartago (guerras púnicas: de 264-146 a.C.), “ele deveria, a crer no destino, reinar sobre a Itália, cheia de poderosos reinos e fremente de guerras; perpetuar a raça nascida do nobre sangue de Teucro, submeter todo o universo a suas leis.”<sup>160</sup>

Dido ocupa, assim, o lugar de uma personagem feminina bastante familiar na literatura greco-romana (desde Eurípides até à poesia helenística e neotérica): a mulher que, como Medéia e Ariadne, tudo sacrifica generosamente pelo homem que ama e acaba por ser traída e abandonada a um trágico destino.

---

<sup>159</sup> *Aen.*, IV, 94-97

A personagem Dido nasceu, pois, desta complexa sobreposição literária: de um lado, o *pathos*, a finura psicológica com que Apolônio de Rodes narrara a história de Medéia<sup>161</sup> e Catulo a de Ariadne<sup>162</sup>; de outro lado, a grandeza inquietante da rainha ofendida e humilhada, a nobreza e a dignidade de uma heroína trágica, como a *Medéia*, de Eurípides.

Assim, depois da última tentativa de conquistar Enéias, a rainha isola-se na solidão desesperada que a levará à morte. Suas súplicas de amor não são atendidas pelo amante, pois “os destinos se opõem e um deus fecha os ouvidos do herói” (IV, 480). Este, recebe ordens do próprio Júpiter para partir. Não é de livre e espontânea vontade que o “venerável” herói deixa a “infortunada amante”.

A narrativa mostra-nos o percurso psicológico e emotivo de Dido, desde a idéia do suicídio até à sua realização, numa alucinação mental que a arrasta para a morte: aparição de espectros, presságios, recordações, profecias e sonhos obsessivos. “O feroz Enéias excita seu delírio mesmo quando ela se entrega ao sono:/ ela se vê sempre só, abandonada, ir sem companhia/ por longas estradas em busca dos tírios, por terras desertas./ Como Penteu, fora de si, vê aparecerem-lhe as tropas das Eumênides,/ duplo sol, e as duas Tebas lhe aparecem;/ ou o filho de Agamenão, Orestes,/ num papel tantas vezes representado no teatro,/ quando foge da mãe armada de tochas e de negras serpentes,/ e quando as ferozes deusas da Vingança/ estão sentadas sobre o limiar de templo”<sup>163</sup>.

Se Enéias é prisioneiro do Destino, Dido é prisioneira da irracionalidade da paixão amorosa. Virgílio mostra a separação inevitável das duas almas, cada qual fechada na concha das respectivas razões, incomunicáveis entre si, numa profunda e irreversível mágoa. Nem no Hades é possível o restabelecimento da sua comunicação. Virando as costas ao antigo amante, Dido “mantinha os olhos fixos no chão/ e o rosto impassível às suas palavras,/ como se fosse mais dura que a pedra ou a rocha”<sup>164</sup>.

---

<sup>160</sup> *Ibid.*, 250-254

<sup>161</sup> Medéia é a filha de Eetes, rei da Cólquida (Mar Negro), que detinha o Velo de Ouro. Jasão é impelido por seu tio, Pélias, que usurpara o trono ao irmão, a procurar na Nau Argos, primeiro navio da história, este Velo de Ouro. Na Cólquida, Medéia enamora-se de Jasão. Com as suas artes mágicas, consegue vencer as provas e apoderar-se do Velo, que era guardado por um dragão. Apesar da oposição dos companheiros, Jasão traz consigo de volta à Grécia a sua apaixonada. No entanto, acaba por trocar Medéia pela futura rainha de Corinto, levando a traiçoeira ao infanticídio dos filhos comuns dela e de Jasão.

<sup>162</sup> Catulo, no Carme 64, sobre as núpcias de Peleu e Tétis, introduz, a partir da *écphrasis* do leito nupcial do palácio de Peleu, o episódio do abandono de Ariadne, filha do rei Minos, de Creta, por Teseu, na ilha de Náxos, após esta o ter ajudado a libertar-se do labirinto.

<sup>163</sup> *Ibid.*, 508-517

<sup>164</sup> *Aen.*, VI, 469-471

Para além desta inconciliável separação interpessoal, são os respectivos povos como que intimados ao ódio e guerra mútuos. Dido amaldiçoa os Troianos e a sua descendência, incentivando as gerações futuras dos Cartagineses a esse ódio mortal: “Não haja mais amor nem entendimento entre os povos./ Ergue-te de dentro de meus ossos, vingador, quem quer que sejas,/ e persegue a ferro e fogo os colonos dardânios./ Fá-lo desde já ou quando elas tiverem mais força./ As nações contra as nações, as ondas contra as vagas, exércitos contra exércitos./ Eis a minha maldição: combatam estes e combatam também seus filhos”<sup>165</sup>. Nesta maldição, os leitores reconheciam o *aition* das guerras púnicas e a prefiguração do famoso juramento de ódio que Aníbal fizera quando era criança.

### 1.15 Estrutura e ideologia

O poema virgiliano é constituído por duas metades (duas héxades=seis livros, como em Ênio), correspondentes aos dois poemas homéricos, por ordem inversa: a *Odisséia* (l. I-VI); e a *Iliada* (l. VII-XII), numa densa concentração narrativa (os 12 cantos da *Eneida*=metade de um só dos poemas homéricos).

A narrativa engloba os acontecimentos de sete anos, mas no momento em que tem início a ação, no mar alto, à vista de Cartago, já tinham passado seis anos desde a queda de Tróia. O sétimo ano reúne os núcleos principais do poema: a estada em Cartago e a guerra em Itália, com o breve *intermezzo* da paragem na Sicília. Os antecedentes são a destruição de Tróia e as viagens de Enéias e seus companheiros em busca de um lugar para a edificação de uma nova cidade. Tudo parte de uma destruição, da morte de uma cidade, para se passar à busca de uma nova fundação, de uma espécie de ressurreição civilizacional. Não o aproveitamento da cultura fenícia, ressurgida em Cartago, mas de uma nova criação, a partir de uma osmose civilizacional entre os povos itálicos do Lácio e os colonos de Tróia. Para se conseguir tal objetivo, foram necessárias mil e uma provações, como as viagens e as guerras. Uma hermenêutica iniciática, como os comentaristas de Homero fizeram, extrairá as ilações referentes à condição humana, sujeita à queda e à provação, mas

---

<sup>165</sup> *Aen.*, IV.

sempre interpelada à ressurreição, à luta, à tenacidade no prosseguimento da jornada em ordem à instauração da Harmonia e do Bem sociais.

A *mimesis* homérica é essencial na produção de Virgílio: na concepção do poema no seu conjunto, na construção de episódios e personagens, nas cenas típicas, na linguagem e no estilo. Esta inspiração não impediu, no entanto, a originalidade do poeta no tratamento das personagens e dos temas, na linguagem e estilo.

Virgílio sintetiza também as conquistas da criação literária e filosófica da cultura romana: o sentido da problematicidade profunda da realidade, o carácter furtivo e ilusório da verdade, a análise psicológica, a atenção aos conflitos intersubjetivos e ao mundo complexo dos sentimentos humanos, designadamente o da paixão amorosa.

A representação do incêndio de Tróia e do drama passional de Dido recebe inspiração da tragédia grega e latina. A influência de Apolônio de Rodes e da poesia helenística e neotérica [Catulo, em particular] cruza-se no canto de Dido, bem como no tema etiológico. O esboço da relação entre mito e história e a tendência para a representação monumental derivam dos autores arcaicos, como Névio, Catão e Ênio, bem como de Lucrecio.

A ação do maravilhoso (“comédia dos deuses”), de acordo com o código épico homérico, divide o favoritismo dos deuses: Vênus protege o filho; Juno persegue Enéias e os Troianos, defendendo Turno e os Itálicos.

Numa concepção estóica, o poema representa um mundo governado por uma ordem providencial, encaminhando os destinos para um fim positivo, justo, e ratificado pela religião. Júpiter, como divindade olímpica suprema, é o depositário da vontade do Destino, revestido de majestosa autoridade. A sua profecia revela a antecipação da história gloriosa da *Vrbs*, de acordo com esse Destino providencial.

A primeira parte do poema, centrada nas peripécias da viagem, exprime simbolicamente as peripécias do conhecimento. As várias fases da viagem de Enéias (canto III) revelam a demanda progressiva de uma meta sempre dificultada.

A *catábasis*, ou viagem ao reino dos mortos, no c. VI, desvenda, a partir da entrevista com Anquises, o mistério da verdade do cosmo e do fado: os deuses, principalmente Apolo, deus dos oráculos e tutelar de Augusto, intervêm continuamente para guiarem o herói, embora com indicações ambíguas, como é próprio da linguagem



oracular. Por meio do sofrimento (*pathos/labor*), Enéias aprende que a sua missão não é conseguir um refúgio para um grupo de expatriados vencidos (Butroto, a nova terra de Heleno e de Andrômaca, que Enéias visita com emoção e tristeza, é uma pálida imagem da pátria troiana destruída), mas o da fundação de uma nova cidade que o Destino lhe proporciona, abrindo-lhe um futuro duro e glorioso, ao mesmo tempo. Esta nova cidade tem origens troianas, mas é diferente de Tróia, já que é projetada para as vitórias e para o poder. Os próprios habitantes do Lácio recebem avisos e profecias. Uma série de prodígios parece indicar a oposição dos deuses ao casamento de Turno e Lavínia, filha do rei Latino e da rainha Amata: num cenário carregado de mistério e de temor religiosos, Latino consulta o oráculo de seu pai Fauno; este lhe revela que Lavínia não terá um esposo indígena, mas um estrangeiro, e dessa união nascerá uma estirpe de dominadores do mundo.

A segunda parte do poema conta o conflito resultante da oposição de forças divinas e humanas ao desígnio do Destino. Juno retarda o seu cumprimento, desencadeando as forças da discórdia e da guerra, representadas na potência infernal da fúria Alecto. Podemos ver o sentido augustano neste conflito: ao vencer o caos das guerras civis, Augusto restituía ao mundo a paz e a ordem, realizando em toda a plenitude a missão providencial de Roma, começada com a vitória de Enéias.

Embora o *furor* ocupe um lugar importante no poema, encontram-se também personagens de grande virtude e de nobres sentimentos (Lauso, Camila), heróis valorosos e corajosos, ainda que impulsivos e irracionais (Turno). Até personagens mais sombrias, como a rainha Amata (com a sua sede de poder e uma sensibilidade indomável), ou o ímpio Mezêncio (o tirano de crueldade indescritível, que desprezava os deuses) são dotadas de certa grandeza, manifestada na dignidade com que sofrem a sua dor e enfrentam a morte.

Se, do ponto de vista do Destino, os acontecimentos se encaminham para a justiça e a grandeza, ao contrário, o ponto de vista das personagens é constituído pela dor, pelas esperanças destruídas, pelos sentimentos magoados e feridos. Em vez de se deter a contemplar o desfile triunfal dos heróis, Virgílio prefere comover-se com esse sofrimento causado pela realização desse grande projeto. Por isso, o leitor da *Eneida* é, por vezes, levado a duvidar do desígnio providencial da história: a dor e a injustiça do mundo são contempladas com amargura, como se não houvesse compensações futuras. Este sentido trágico da história e da vida humana é predominante no c. IV, com a paixão e a trágica

morte de Dido, e no c. II, no episódio em que Enéias recorda a noite em que assistiu à destruição da sua cidade. “No meio de um grandioso e lúgubre apocalipse, parece que não só os homens, mas até os próprios deuses se apressam a semear morte e destruição sobre um povo que se sentia vítima injustamente sacrificada”<sup>166</sup>.

### 1.16 A gesta augustana e a tradição épica encomiástica

O próêmio do c. III das *Geórgicas* já havia anunciado o projeto virgiliano de celebrar a missão de uma poesia de conteúdo e de tom mais elevado, na esteira da tradição épica de Ênio: o poeta quer erguer um templo em honra do novo César, com jogos e cerimônias triunfais capazes de excederem os Jogos Olímpicos e de Nêmea; sobre as portas desse templo serão representadas as guerras vitoriosas do Príncipe, cuja efigie ocupará o centro da composição. O programa iconográfico completar-se-á com estátuas dos heróis troianos e a punição da Inveja, que será precipitada no Hades. Tal projeto parece ter-se concretizado no poema épico-histórico *Eneida*, sobre os feitos de Augusto (as vitórias solenizadas com o tríplice triunfo que o Príncipe celebrou em 29 a.C.), a partir da celebração das origens troianas e divinas da dinastia Júlia.

Havia já uma tradição épica celebrativa<sup>167</sup>: as guerras de Alexandre e dos monarcas helenísticos<sup>168</sup> já haviam sido cantadas por uma vasta produção encomiástica<sup>169</sup>; os *Annales*, de Ênio tinham um evidente caráter encomiástico, patente na celebração da *uirtus* de figuras da aristocracia romana, análogas aos heróis homéricos<sup>170</sup>. No entanto, apesar da

<sup>166</sup> M. Citroni, E.E.Consolino, M. Labate, E. Narducci, *Literatura de Roma Antiga*, trad. port. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2006, p. 487,

<sup>167</sup> Na segunda metade do séc. V, o poeta grego Quérilo de Samos, em vez de escolher um tema mitológico, escreveu um poema épico sobre a história das guerras pérsicas.

<sup>168</sup> Os poetas helenistas mencionavam habitualmente os seus antepassados míticos, como Hércules, para os Ptolomeus, a quem remontavam a origem da estirpe.

<sup>169</sup> Da cultura helenística perdeu-se uma importante produção épico-histórica, dirigida a Alexandre Magno e aos soberanos que lhe sucederam.

<sup>170</sup> Mau grado a importância das ações de cada herói, nos *Annales* de Ênio, não aparece no centro do poema um protagonista como Aquiles ou Ulisses, em Homero, ou como os da épica histórica helenística, mas todo o povo romano, com a sua *ethos* e a sua civilização. O famoso verso “*moribus antiquis res stat Romana uirisque*” [“Ergue-se o Estado romano com os seus costumes antigos e os seus varões”] (156) expressa bem a solidez da civilização romana, assente na exemplaridade dos seus costumes e dos seus cidadãos ilustres.

necessidade mecénática do literato profissional, tal exaltação individual era alheia à tradição romana, centrada nos valores da coletividade e receosa do germe perigoso, importado da cultura grega, particularmente helenística, voltada para a quase divinização dos monarcas<sup>171</sup>. É também este o sentido coletivista que Cícero extrai do poema de Ênio<sup>172</sup>. É possível que Virgílio tenha sido sensível a esta tradição coletivista, evitando a tentação do panegírico. Ao atribuir ao poeta o papel de *uates*, voz pública, de tipo profético, capaz de interpretar os interesses e sentimentos da comunidade romana, o autor da *Eneida* recuperava o sentido profundo do *epos* arcaico: uma narrativa plena de grandes exemplos de realização do sistema de valores arquetípicos do código cultural da sociedade romana e dos fundamentos da sua identidade própria.

A inteligência de Augusto permitiu-lhe ir ao encontro das expectativas comuns e patrióticas, dilaceradas pelas guerras civis, construindo a imagem de um príncipe cuja vitória não era a ditadura de um chefe militar, mas a restauração da *res publica*, o resgate das tradições nacionais e a prosperidade do Estado.

Virgílio compreendeu que a história de Enéias continha todos os ingredientes necessários para corresponder às expectativas nacionais, dando, com a solidez da distância mítico-histórica e fundacional, a base mais sólida do sentir comum, sem controvérsias e interpretações facciosas: o mito da fundação da cidade, valorizado por uma tradição greco-latina consolidada, que continha as gestas dos antepassados míticos do Príncipe.

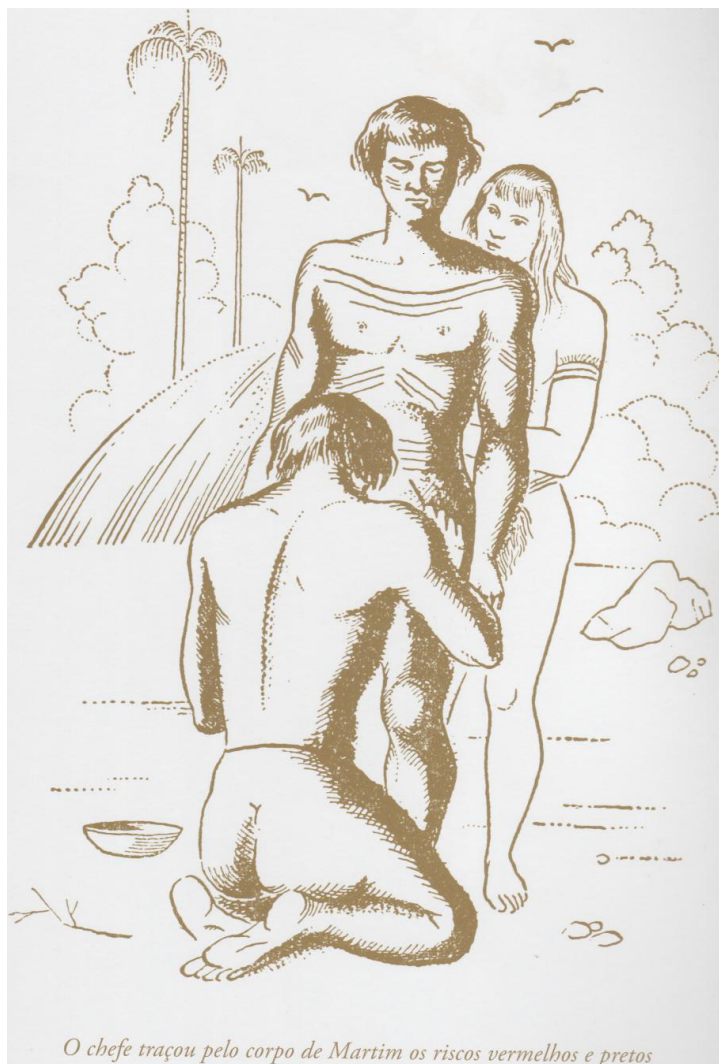
---

<sup>171</sup> Catão, o Censor, o mais empenhado defensor da tradição, decidira ocultar os nomes dos protagonistas das grandes empresas militares na sua obra *Origines*, de modo a permitir que elas não ofuscassem a expressão celebrativa da sociedade inteira.

<sup>172</sup> “Através destes louvores, não é apenas honrado aquele que é objeto de tais louvores, mas o nome do povo romano no seu todo” (Cícero, *Pro Archia*, 22).

## Capítulo II

### *Iracema e a busca da identidade nacional*





"Tudo pelo Brasil, e para o Brasil"  
(Gonçalves de Magalhães)

Para se fazer uma leitura dos romances indianistas de Alencar pelo viés de uma perspectiva mítica, torna-se necessário retomar o sentido atribuído ao conceito de mito, tarefa que já foi feita no capítulo anterior. Assim, faremos neste momento apenas breves retomadas conceituais, no sentido de concatenar o pensamento para a leitura deste tópico, já que o objetivo aqui é colocar em evidência a visão alencariana sobre esta questão.

Alfredo Bosi, ao discutir a trajetória das personagens de *O guarani* e de *Iracema*, destaca um “mito sacrificial” que levaria o indígena a se submeter voluntariamente ao jugo do colonizador (BOSI, 1992); Valeria De Marco, em consistente trabalho, a partir das distinções estabelecidas por Northrop Frye, compreende a mesma narrativa de *O Guarani* como uma “história romanesca que caminha para o mito ” (MARCO, 1993); e Renato Ortiz, em 1988 analisa *O guarani* como um “mito de fundação da brasilidade” (ORTIZ, 1988). Isto para citar apenas alguns dos mais conceituados trabalhos de autores que interpretam a obra indianista de Alencar como uma tentativa de recriar miticamente o passado nacional.

Segundo Mircea Eliade, o caminho para se chegar a uma definição de mito não é nada simples, uma vez que, dada a multiplicidade de tipos e funções do mito, dificilmente poderíamos chegar a um denominador comum apto a unificá-los. Para Eliade, a definição “menos imperfeita” é a que o descreve como uma história sagrada que narra uma ação praticada por entes sobrenaturais num tempo primordial, dando origem a alguma coisa (o

cosmo, uma ilha, um animal, uma planta, a morte, etc) cuja existência é uma realidade passível de ser verificada ainda no momento da enunciação do mito<sup>173</sup>.

No caso dos mitos de origem, interpretados pelo pesquisador como um prolongamento da cosmogonia, teríamos a narração de como algo que não existia no momento da criação do mundo passou a existir: “Os mitos de origem prolongam e completam o mito cosmogônico: eles contam como o Mundo foi modificado, enriquecido ou empobrecido”<sup>174</sup>. Neste sentido, compreender o romance *Iracema* como um mito de origem do Brasil equivale a interpretá-lo como narração do surgimento do país em decorrência de uma ação, realizada num passado distante. Os mitos de fundação, diz ele, transcorrem num passado longínquo que serve de modelo para a reprodução da sociedade atual. Isto significa que o mito ‘para’ a história se situa aquém dela, e, ao descrever um estado anterior, legitima a continuidade do presente.

*Iracema*, assim como *O guarani*, faz parte deste universo mítico, pois a narrativa se passa numa época em que a o país era habitado apenas pelo povo nativo e sofria as primeiras invasões do “branco civilizador” ou, como diz Ortiz a propósito de *O Guarani*, a estória se passa num período em que ‘civilização não tivera tempo de penetrar o interior’, isto é, quando o Brasil se encontrava ainda na sua virgindade originária e a terra não havia sido profanada pela irreversibilidade do tempo<sup>175</sup>.

## 2.2 Herói Romântico

O movimento romântico, na sua reação ao francesismo claramente reinante no Neoclassicismo iluminista do século XVIII, advoga uma cultura centrada nas identidades nacionais.

A afirmação da soberania da Nação decorre do jusnaturalismo, que entende os direitos do indivíduo como inalienáveis e sagrados. Ela passa a inspirar os valores básicos das sociedades, de acordo com uma evolução que começa com o individualismo de Locke e a

<sup>173</sup> Cf. ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. SP: Perspectiva, 1994, p. 11.

<sup>174</sup> ELIADE, 1994, p.25

<sup>175</sup> Cf. ORTIZ, 1988, p. 262

idéia da vontade geral de Rousseau; passa pelo liberalismo econômico, origem do expansionismo capitalista e colonial<sup>176</sup>; e desemboca na idéia da identidade, fundada em fatores irracionais, como o afeto, a história, a língua, a religião.

Os românticos contra-iluministas, como Herder<sup>177</sup>, encontram no gênio da Nação a idéia da identidade, de acordo com os tempos matriciais. As invasões napoleônicas despertam as nações invadidas para a consciência da necessidade de uma libertação revolucionária, como Fichte preconiza<sup>178</sup>. Paradoxalmente, o Romantismo, vocacionado para acolher no seu seio a conflitualidade resultante da tensão de opostos, vai tecer toda a sua produção á volta do individualismo do herói e do nacionalismo identitário da problemática central que anima, inspira e dá suporte a essa produção.

Em Portugal, Garrett e Herculano são os pioneiros desta orientação, pautando por ela a sua obra literária.

Garrett, no romance, escolhe, n' *O Arco de Sant'Ana*, a luta paradigmática dos mestriais da cidade do Porto contra o senhorio feudal do seu bispo, luta apoiada pelo rei D. Pedro I. Trata-se de um assunto inspirado no cronista Fernão Lopes, mas revelador de uma mensagem liberal tão cara ao Romantismo, além disso, num cenário simbólico de tal mensagem: o chamado cerco do Porto. No romance *Viagens na Minha Terra*, a dupla cervantina Quixote/Sancho Pança é escolhida para equacionar a tensão filosófica e cultural entre idealismo e materialismo, numa preocupação conciliatória entre passado clerical e absolutista e futuro burguês e liberal. Portugal, após a vitória de Évora-Monte, em 1834, optava por alinhar politicamente com o Novo Regime, ganhador na Europa, mas não podia voltar as costas ao património multissecular da sua identidade.

No teatro, para além da bandeira apologista do criador do teatro português, evocada e hasteada em *Um Auto de Gil Vicente*, em *Frei Luís de Sousa*, a causa nacionalista ganha grande relevo simbólico com o gesto rebelde de Manuel de Sousa Coutinho ao incendiar a própria casa a fim de impedir os governadores filipinos de se hospedarem nela. Por sua vez, a temática sebastianista, evocada pela filha e pelo escudeiro do fidalgo português, aponta

<sup>176</sup> Cf. Eric Hobsbawm, *A Questão do Nacionalismo*, Lisboa, Terramar, 2000.

<sup>177</sup> Cf. Isaiah Berlin, *A Apoteose da Vontade Romântica*, Lisboa, Editorial Bizâncio, 1999.

<sup>178</sup> « Fichte n'avait qu'une idée: travailler à l'affranchissement du peuple allemand. [...] Dès que le peuple allemand aurait pris conscience de sa personnalité morale, de son génie national, il ne se risquerait plus d'être absorbé dans une civilisation étrangère ; il puiserait dans sa foi en lui-même l'énergie qui, un jour ou l'autre, lui permettrait de recouvrer son indépendance» (Xavier Léon, *Fichte et son Temps*, Paris, Armand Colin, 1959, II vol. , p. 57).

para o anseio político da restauração da independência nacional, causa que historicamente só teve sucesso em 1640. Para o autor oitocentista, tal encenação não visa apenas à representação do passado histórico, mas também, e principalmente, a transmissão de uma mensagem pedagógica aos seus concidadãos: depois da guerra civil que opôs absolutistas e liberais, importava a união de todos os portugueses com vista à construção do futuro.

Mas a poesia tradicional portuguesa ganhava relevo particular com o esforço pioneiro de Garrett ao recolher no seu *Romanceiro* um rico patrimônio popular.

Por sua vez, Herculano, para além da edição das principais lendas nacionais no seu *Portugalia Monumenta Histórica*, trabalha e amplia, com o seu estilo romântico, tal filão na obra *Lendas e Narrativas*. A preocupação identitária deste autor desce às remotas origens da invasão muçulmana na Hispânia visigótica, obrigando ao refúgio estratégico em Covadonga até ser viável a chamada “Reconquista Cristã”, no romance *Eurico, o Presbítero*.



## 2.4 Herói Trágico

O herói da tragédia clássica, mantendo, embora, em comum com o épico a dignidade da sua origem e da sua missão, distingue-se, todavia, dele pela carga do *fatum*, que condiciona a sua liberdade de ação e, sobretudo, o desenlace catastrófico da sua vida: o otimismo libertador do épico contrasta com o pessimismo caótico, aniquilador, do trágico; o efeito catártico sobre o leitor/espectador, a partir do terror e da piedade, na tragédia, tem como compensação, na epopéia, a admiração e o êxtase do herói perante a maravilha e a transcendência do magnífico. Opostos e complementares, os dois tipos de heróis configuram, como diz Daniel Madelénat, duas representações do homem: “une hétérotélie conjoncturelle, opposition momentanée avec le monde (dans l’épopée); une hétérotélie structurelle, scission définitive entre le moi et le monde, et à l’intérieur du moi (dans la tragédie)”<sup>179</sup>.

<sup>179</sup> Daniel Madelénat, *op. cit.*, 1986, p. 126.



A Cultura Clássica exprime, como talvez nenhuma outra, o conjunto trágico de tensões que envolve a luta ou *agon* da subsistência ou da sobrevivência humana. Hércules, Ulisses, Sísifo são heróis arquetípicos dessa luta. Viver é retomar incessantemente a estrada da ascese humana, animado pela esperança, o único dom que resta da caixa de Pandora, em ordem à consecução de um determinado objetivo, vulgarmente chamado ideal.

A luta pelo poder, inerente à socialização e à organização da *pólis*, é expressivamente representada pela competição assassina entre os irmãos Atreu e Tiestes, através da qual este chega à vergonhosa cilada de cozinhar os sobrinhos e servi-los ao irmão, labéu que marcará indefectivelmente a série de dramas trágicos da família dos Atridas. Por sua vez, a luta por um estatuto de privilégio, abuso inerente à esfera do poder, é simbolizada pela cólera de Aquiles em relação a Agamémnon e, por extensão a todos os Aqueus, impasse substancial na vitória sobre os Troianos, objeto épico da *Iliada*. A mesquinha disputa da escrava Briseide, despojo de guerra de Aquiles, pelo chefe dos Aqueus, na sequência da perda da filha do sacerdote de Apolo, Crises, e da peste desencadeada pelo deus da adivinhação, tem efeitos político-militares decisivos em face da recusa de combater por parte do maior guerreiro grego.

A luta pelo conhecimento, base da ciência e da tecnologia, elementos fundamentais do progresso civilizacional, é alegorizada no mito de Prometeu, análogo ao bíblico mito da *árvore da ciência do Bem e do Mal* e das conseqüências coletivas do chamado *pecado original*. O castigo infligido pelo roubo do *fogo sagrado* do Olimpo, representativo da ciência divina, marca fortemente, tanto na cultura grega como na judaica, o despeito divino em relação à pretensão humana, considerada *hybris*, ou arrogância, de disputar o conhecimento.

A guerra e a paz, duas faces da civilização humana, já indiciadas na união entre Ares e Afrodite, estão desenhadas na *ecphrasis* homérica do escudo de Aquiles: “Forjou também duas cidades [...]. / Numa havia bodas e festins [...]. / Em volta da outra cidade, estavam dois exércitos de homens, / com armas ofuscantes”<sup>180</sup>.

O amor conjugal, sublimado na relação entre Ulisses e Penélope, contrasta com o adultério de Clitemnestra, agravado com o assassinio do marido, numa diversificação de situações que são timbre de todas as épocas e povos. A sagacidade feminina, bem expressa

<sup>180</sup> *Il.*, XVIII, 490. 491. 509-510.

no ardil da manta de Penélope, em defesa da fidelidade conjugal, também se articula com os ícones da sedução erótica, como Circe, Calipso ou as sereias. A própria antítese mítica entre Afrodite e Ártemis simboliza duas vias de realização humana: uma, através de *éros*, a energia física, sexual; outra, através da *philia* e da *agapé*, a energia espiritual.

O amor filial, propugnado por Telémaco, Orestes, ou mesmo Antígona, também se completa com o amor fraternal, como o de Antígona e Polinices.

A utopia da civilização, que os Feaces representam<sup>181</sup>, em oposição à incivilização dos Ciclopes, entronca, afinal, na mentalidade decadentista configurada no mito das idades, de Hesíodo<sup>182</sup>, na medida em que a harmonia política é considerada um ideal utópico só conseguido na mítica idade do ouro.

O *mythos* e o *lógos* são dois pólos complementares de realização humana. Ao integrá-los em harmonioso convívio dialético, a Cultura Clássica esboça e configura uma rede complexa de tensões e conflitos que refletem a profunda ambiguidade da condição humana. A multiplicidade teogônica representa antropomorficamente essa visão poliédrica da sociedade e do universo. O próprio Zeus grego apresenta uma pluralidade de rostos e de funções, numa fusão multicultural<sup>183</sup>.

---

<sup>181</sup> “Os Feaces não se importam com arcos nem com aljavas, / mas com mastros e remos e com navios seguros, / com que percorrem, felizes, o mar pardacento” (*Od.*, VII, 270-272). Fora do pátio, cerca das portas, um grande jardim / de quatro jeiras; cerca-o uma sebe a toda a volta. / Aí crescem altas árvores viçosas, / palmeiras e romãzeiras, e macieiras de frutos luzidios, / doces figueiras e oliveiras frondosas. / Nunca o seu fruto se perde ou deixa de produzir, / quer seja inverno ou verão; duram sempre. [...] Tais eram as dádivas esplêndidas dos deuses a Alcínoo” (*Od.*, VII, 112-118. 132).

<sup>182</sup> “De ouro foi a primeira raça dos homens dotados de voz, / que os imortais criaram, eles, que são habitantes do Olimpo. [...] A segunda raça a vir, a de prata, bem pior que a anterior, / fizeram-na os deuses que habitam no Olimpo. [...] Zeus pai modelou ainda uma terceira raça / de homens dotados de fala: a do bronze – nada semelhante / à da prata. [...] Depois que a terra encobriu esta raça, / Zeus Crónida modelou ainda uma quarta / raça divina de heróis, chamados semideuses, / a geração anterior à nossa na terra sem limites. [...] Quem dera que eu não vivesse no meio dos homens / da quinta raça, que morresse antes, ou vivesse depois! / Agora é a raça de ferro. Nem cessam, de dia, de ter trabalhos e aflições, nem de noite, de serem consumidos, / pelos duros cuidados que lhes oferecem os deuses” (*Trabalhos e Dias*, 109-110. 127-128. 140-145. 156-160. 174-178).

<sup>183</sup> “Mais le Zeus grec n’est pas seulement le dieu indo-européen ; il a rencontré d’autres divinités mâles, en particulier un dieu crétois des cavernes avec lequel il a fusionné. [...] Zeus est le ciel brillant ; mais il est aussi, d’une certaine façon, le ciel nocturne ; maître de la lumière, il se révèle dans et par la lumière, mais il a le pouvoir aussi de la masquer. [...] Cette puissance souveraine de Zeus revêt, pour ceux qui la subissent, un caractère double et contradictoire. D’ une part cette puissance qu’incarne le ciel, avec ses mouvements réguliers, le retour périodique des jours et des saisons, signifie une souveraineté juste et ordonnée. D’ autre part il y en a en elle un élément d’opacité, d’ imprévisibilité. [...] Dans la puissance de Zeus il y a à la fois un aspect de régularité, de constance et un aspect d’imprévisibilité, du bénéfique et du terrifiant. Envisagé comme ciel, Zeus se présente donc déjà sous une forme complexe et ambiguë : diurne et nocturne, faste et néfaste.” (Jean-Pierre Vernant, *Mythe et Société en Grèce Ancienne*, Paris, Editions La Découverte, 1974, pp. 104. 105. 107).

A personagem Dido, na *Eneida*, é configurada com as características fundamentais de uma heroína trágica. Iracema, por sua vez, pela postura de entrega sacrificial ao Amor e suas consequências dramáticas, mais do que uma heroína épica, comprovada na sua participação na guerra do seu povo, juntamente com seu irmão Caubi, marca o leitor com a dignidade e a sublimidade dessa entrega.

Com efeito, o seu *pathos* silencioso e devotado faz desta heroína trágica um símbolo de epílogo do domínio ameríndio e um prólogo de uma nova nação, resultante da miscigenação de dois povos geograficamente distantes, mas politicamente convergentes.

O amor devotado de Iracema constitui, por sua vez, o ingrediente mágico de tal miscigenação. É este amor (*eros*) que, abraçado à morte (*thánatos*), consuma o ato trágico necessário ao triunfo do nascimento de uma nova nação, liderada por Moacir, o filho de Iracema e Martim.

## 2.5 Para uma aproximação com *Iracema*



*Iracema* começa pelo processo *in medias res*: somente no capítulo II se inicia o enredo. Martim Soares Moreno, personagem histórico, responsável pela colonização do Ceará, perde-se dos companheiros pitiguaras e pôs-se a caminhar sem rumo durante três dias nas matas nordestinas. Perdido e sem rumo, encontra-se com a bela índia Iracema, filha do pajé Araquém, da tribo dos Tabajaras, os senhores das montanhas. Neste encontro, a virgem Iracema, num impulso de defesa por estar surpresa e amedrontada, fere-o na face com uma flechada: “gotas de sangue borbulharam na face do desconhecido”<sup>184</sup>. Ele não reage e a jovem índia logo se arrepende, socorrendo o desconhecido, ao perceber que ele não pisa os campos Tabajaras como inimigo, quebrando com ele a flecha da paz. “A mão que rápida ferira, estancou mais rápida e compassiva o sangue que gotejava”<sup>185</sup>. Iracema leva Martim para a cabana de Araquém, que abriga o estrangeiro: para os indígenas, o hóspede é sagrado.

<sup>184</sup> Cap. II, p.15.

<sup>185</sup> *Ibid*, p.16

O visitante, por quem Iracema se apaixona, encontra em Irapuã, o chefe da tribo, um rival. Este pretende invadir a cabana de Araquém e matá-lo. Apesar da advertência de Araquém de que Tupã puniria quem machucasse seu hóspede, os guerreiros de Irapuã cercam a cabana, que é protegida por Caubi.

Com receio da ira de Irapuã, Iracema esconde Martim numa caverna, nas entranhas da terra, magicamente abertas por Araquém, para afastar o chefe tabajara que insistia em matar o hóspede estrangeiro. Araquém provocou “o ronco da caverna” que os índios acreditavam ser a voz de Tupã quando discordava de algo. Na verdade, o ronco era um efeito acústico que Araquém forjava. Mediante isso, Irapuã se afastou.

Enquanto esperam a volta de Caubi, o irmão de Iracema, que reconduziria o guerreiro branco às terras pitiguaras, ela se apaixona por Martim, mas não pode se entregar a ele, porque, “é filha do Pajé, e guarda o segredo da jurema. O guerreiro que possuísse a virgem de Tupã morreria”<sup>186</sup>. Uma noite, Martim pede a Iracema o vinho de Tupã, já que não está conseguindo resistir aos encantos da virgem. O vinho, que provoca alucinações, permitiria que ele, em sua imaginação, possuísse a jovem índia como se fosse realidade. Iracema lhe dá a bebida e, enquanto ele imagina estar sonhando, Iracema torna-se sua esposa, traíndo o compromisso de virgem vestal e sacerdotisa da tribo, portadora do segredo da Jurema, o segredo da fertilidade dos Tabajaras.

Iracema encontra Poti, que está próximo à aldeia dos tabajaras e deseja salvar o amigo. Planejam, então, a fuga de Martim. No bosque da Jurema, onde os guerreiros podem sonhar vitórias futuras, ocorre a preparação dos guerreiros tabajaras para a guerra contra os pitiguaras. Durante o ritual, Iracema lhes serve o vinho da jurema. Enquanto os guerreiros deliram em sono profundo, ela leva Martim e Poti para longe da aldeia. Mas não conta para Martim que houvera entre ambos o encontro do himeneu, enquanto ele imaginava estar sonhando e só o faz quando já estão em terras pitiguaras, então revela que não pode mais voltar para sua gente, porque agora é sua esposa de fato, e deve acompanhá-lo. Tupã já não possuía mais a sua virgem.

Irapuã encontra os fugitivos, trava-se um combate entre os Tabajaras e os melhores guerreiros pitiguaras, conduzidos por Jacaúna, irmão de Poti. Nesse combate, Iracema pede

---

<sup>186</sup> Cap. VIII, p. 28

a Martim que não mate Caubi (o Senhor dos Caminhos), seu irmão, e por duas vezes a bela heroína salva a vida do estrangeiro. Os Tabajaras debandam, deixando Iracema triste e envergonhada por ter participado, por omissão, da morte dos seus irmãos, e estar aliada aos inimigos de seu povo. Os três chegam, então, ao território pitiguara, de onde viajam para visitar Batuieté, avô de Poti, o qual denomina Martim de Gavião Branco, fazendo, antes de morrer, a profecia da destruição do povo indígena pelos brancos.

Martim e Iracema vão morar no litoral; Poti vai com eles. Durante algum tempo o casal vive muito feliz. Iracema engravida e, acompanhada de Poti, pinta o corpo de Martim, num ritual próprio de sua cultura. Martim passa a ser chamado entre eles Coatiabo, o guerreiro pintado.

Mas, com o passar do tempo, Coatiabo tem muitas vezes momentos de grande melancolia, motivados pela saudade da pátria. Iracema já não o fascinava tanto. Ele vivia mais afastado, tomado pelas lembranças do passado anterior à vida na selva. Ficava olhando as embarcações passando ao longe no mar, sem dar muita atenção à esposa.

Um mensageiro pitiguara leva a Poti um recado de Jacaúna contando sobre a aliança entre os franceses e os Tabajaras e a preparação para a guerra. Poti e Martim partem para a guerra. Iracema fica triste e só no litoral, em companhia de uma seta envolvida em um ramo e uma flor de maracujá, “a lembrança” deixada por Martim. A seta fincada no solo significa que a esposa deve ficar e esperar por seu amor. Iracema, desolada, respeita o desejo de seu esposo. Para alívio de sua solidão, recebe a visita de Jandaia, antiga companheira que há muito havia esquecido, pelo amor de Martim. Torna-se mecejana (a abandonada) como a Jandaia.

Martim e Poti voltam vitoriosos; Martim retorna cheio de amor e a esposa sente-se novamente feliz, mas não demora muito para que ele sinta outra vez saudades de sua pátria, deixando a esposa extremamente triste: "O cristão amou a filha do sertão como nos primeiros dias. Mas breves sóis bastaram para murchar aquelas flores de uma alma exilada da pátria. A amizade e o amor acompanharam e fortaleceram o coração do guerreiro branco durante algum tempo, mas agora, longe de sua casa e de seus irmãos, sentia-se no ermo. O

amigo e a esposa não bastavam mais à sua existência, cheia de grandes desejos e nobres ambições”<sup>187</sup>.

Em pleno dissabor, Iracema profetiza a própria morte, que ocorrerá em seguida ao nascimento do filho. Novo combate se dá entre as tribos inimigas e Martim parte novamente, sem se dar conta da tristeza de Iracema. Nova vitória dos Pitiguaras; nasce Moacir, o filho do sofrimento de Iracema, que recebe a visita de Caubi, seu irmão. Este encontra a irmã muito debilitada, por não se alimentar; o leite, fonte de alimento do recém-nascido, já está secando no peito materno; e as forças da frágil mãe se acabando. Caubi diz que veio em paz, para saber notícias. Iracema pede-lhe que retorne e diga ao pai que já morreu, para evitar maior vergonha e o sofrimento do velho Pajé.

Martim volta depois de oito meses e encontra Iracema à beira da morte. À porta da cabana, e no limite extremo da debilidade, a pobre moribunda só tem tempo de entregar-lhe o filho e pedir que fosse sepultada sob o coqueiro que ele amava, para que, quando o vento soprasse nas palhas, ela pensasse que era a voz do esposo entre seus cabelos: “O esposo viu então como a dor tinha consumido seu belo corpo”<sup>188</sup>.

É neste lugar que nasce o Ceará, colonizado por Martim, logo que volta de Portugal, para onde levava o filho, mas onde não conseguira permanecer.

Martim retornou para sua terra, levando o filho: “O primeiro cearense, ainda no berço, emigrava da terra da pátria. Havia aí a predestinação de uma raça?”<sup>189</sup>.

Quatro anos depois, eles voltaram para o Ceará<sup>190</sup>, onde Martim implantou a fé cristã. Poti se tornou cristão e continuou fiel amigo de Martim. Os dois ajudaram o comandante Jerônimo de Albuquerque a vencer os tupinambás e a expulsar o branco tapuia. De vez em quando, Martim revia o local onde fora feliz e se doía de saudade. A jandaia permanecia cantando no coqueiro, ao pé do qual Iracema fora enterrada. Mas a ave não repetia mais o nome de Iracema. “Tudo passa sobre a terra”<sup>191</sup>. Desta forma, Alencar romantizou, através do amor entre Iracema e Martim, o processo de colonização do Ceará, simbolicamente representativo do processo de colonização do Brasil.

<sup>187</sup> Cap. XXVII, p.74

<sup>188</sup> Cap. XXXII, p.85

<sup>189</sup> Cap. XXXIII, p.86

<sup>190</sup> “Afinal volta Martim de novo às terras, que foram de sua felicidade, e são agora de amarga saudade. Quando seu pé sentiu o calor das brancas areias, em seu coração derramou-se um fogo que o requieimou: era o fogo das recordações que ardiam como a centelha sob as cinzas” (Cap. XXXIII, p. 86).

<sup>191</sup> Cf. Cap. XXXII, p.85.

## 2.7 O sacrifício da conciliação de opostos

Críticos renomados, como Alfredo Bosi, têm comentado a caracterização da constante conciliação dos opostos, como forma de diluir os conflitos no interior dos romances alencarianos, principalmente em *Iracema*. Contrariamente ao que preconizava o processo histórico-dialético do embate entre tese e antítese, a literatura romântica brasileira teria diluído a contradição entre o dominador e o dominado. Teria, deste modo, transformado o processo de conquista violenta, que o europeu impôs ao índio brasileiro, na temática da dominação passiva, em que o índio rebelde, primitivo e natural, se vestiria de ornamentos artificiais europeus, configurando a idéia da civilização européia do “bom selvagem”, como podemos ver na postura etnocêntrica de Alfredo Bosi no texto “*Um mito sacrificial: o indianismo de Alencar*”<sup>192</sup>.

Assim, os protagonistas Iracema e Martim produziram uma neutralização das oposições, através da configuração poética dos valores românticos. Nele, vemos a figura de Martim, representando Portugal, ou melhor, o dominador, que domesticaria as terras brasileiras, representadas na figura de Iracema, cheia de “bons sentimentos portugueses”. Por amor, Iracema submete-se ao colonizador, aceitando passivamente o seu domínio, traíndo, assim, seu próprio povo, seus valores e costumes. José de Alencar, portanto, mostraria em sua obra uma conjunção erótico-política, projetada no par romântico Martim/Iracema, consolidando as nações de Portugal e do Brasil, o que quebra, dessa forma, com a própria proposta estética romântica, a da identidade e autonomia nacionais.

Assim, o índio não ocuparia o lugar que lhe caberia, o papel de rebelde. Por isso, o sentido do “complexo sacrificial” é apontado por Bosi na mitologia romântica de Alencar, a partir da imolação voluntária dos protagonistas mais fracos, no caso, os índios brasileiros. Nele, o colonizador tornar-se-ia o herói e o índio transformar-se-ia no escravo passivo, sacrificando seus ritos e costumes em favor do branco.

---

<sup>192</sup> BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

Iracema representa a mulher de origem indígena. Ela é a imagem do “outro”; a nudez e a solidão opõem-na à mulher branca. Ela é também o oculto, o conhecimento enigmático de forças da natureza, que ela domina pelo conhecimento da magia, dos sonhos dos guerreiros; a ela foi dada a propriedade do segredo da jurema. O feminino apaixonado que emana de sua alma pura representa o mito sacrificial da mulher indígena que desaparece para “dar a luz” ao povo mestiço, ao Brasil.

Abrimos aqui um parêntese para uma contraposição a essas questões, para que a noção de brasilidade não se expresse aqui em termos meramente dialéticos, ou seja, de dominação colonial, de opressores e oprimidos. Esta é uma leitura marxista da sociedade. Ora, Alencar não é um marxista, mas um romântico. Para ele, a brasilidade nasce da miscigenação entre o europeu e o ameríndio, como, para Virgílio, Roma nasce da união entre troianos e latinos. Não se trata, pois, de uma dominação colonial, mas de uma espécie de “enxerto” genético que, à semelhança do botânico, tonifica e enriquece o povo entretanto nascido. Assim, a brasilidade, para Alencar, é superior quer à Europa, quer à América, porque resulta da miscigenação entre os dois pólos em presença. Um traz a riqueza civilizacional greco-romana; o outro oferece a genuína cultura ecológica; ambos partilham o patrimônio cultural herdado para, através dele, procederem à construção de um futuro diferente e melhor, baseado nos autênticos valores humanos e naturais.



## 2.8 Iracema, a heroína “dos lábios de mel”

O nome da protagonista do romance fundacional de Alencar significa “virgem dos lábios de mel”<sup>193</sup>.

O mel é o produto simbólico da civilização romana, na ótica virgiliana: uma sociedade harmoniosa (o Bem comum) para a qual contribuem todos os cidadãos (as abelhas) com o seu trabalho (labor), com a paz resultante da justiça e da obediência às leis, na ordem social (a obediência das abelhas à abelha-mestra). É colhido por estes insetos a partir do pólen e do néctar das flores. Ora, o néctar é a bebida dos deuses, com a ambrósia, símbolo da imortalidade.

Segundo Jean Chevalier e Alain Gheerbrant<sup>194</sup>, é o símbolo da doçura, por oposição à amargura do fel, da terra feliz e fecunda, a "terra prometida". Pode ser também símbolo da sedução artificial, destilado pelos lábios da meretriz, como no *Livro dos Provérbios* ou, como pretende S. Clemente de Alexandria, o símbolo da cultura grega, profana. Nas tradições órficas, representa a sabedoria. Segundo a lenda, Pitágoras só se alimentava de mel. Para Virgílio, é um dom celeste do orvalho, que significa a iniciação.

No Budismo, significa a bem-aventurança no Nirvana: símbolo de todas as doçuras, realiza a abolição da dor. Em Isaías<sup>195</sup>, Emanuel, nascido da Virgem, alimentar-se-á de leite e mel até aprender a rejeitar o mal e escolher o bem. O Salmo 19 (18) atribui à palavra divina a doçura do mel<sup>196</sup>. Os Atenenses ofereciam à Grande Serpente bolos de mel, para que permanecesse na sua gruta (símbolo de proteção e apaziguamento). Porfírio, no *Antro das Ninfas*, fala da utilização do mel nos rituais de purificação. No Hinduísmo, o mel é exaltado como princípio de fecundação, fonte de vida e imortalidade<sup>197</sup>. No *Cântico dos Cânticos*<sup>198</sup>, o leite e o mel têm conotação erótica, de amor místico e imortal. Na psicanálise

<sup>193</sup> Cf. Cap.I, p. 12, nota 2.

<sup>194</sup> Cf. Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des Symboles*, 5<sup>o</sup> ed., Paris, Seghers, 1974.

<sup>195</sup> Cf. *Livro de Isaías*, 7, 14-15

<sup>196</sup> “são mais desejáveis do que o ouro, / muito ouro refinado; / suas palavras são mais doces do que o mel / escorrendo dos favos” (*Salmo* 19 (18), 11).

<sup>197</sup> *Atharva Veda*, 91.

<sup>198</sup> *Cântico dos Cânticos*, 4,11; 5,1.

moderna, significa a transformação iniciática, a conversão da alma, a integração acabada da pessoa (Eu superior), como na transmutação bioquímica do pólen efêmero na bebida da imortalidade.

Os Ameríndios utilizavam o mel nos rituais de medicina (virtude purificadora e fertilizante).

Iracema reporta o simbolismo de tais ritos e seu significado cultural. O interdito que lhe está associado, por guardar “o segredo da jurema”<sup>199</sup>, faz dela uma personagem sagrada: “O guerreiro que possuísse a virgem de Tupã morreria”<sup>200</sup>. A profecia do Pajé, porém, corrigirá a consequência do interdito: “Se a virgem abandonou ao guerreiro branco a flor de seu corpo, ela morrerá”<sup>201</sup>.

Iracema é uma personagem híbrida, na autocaracterização que apresenta. A comparação da sua doçura com o favo de mel da abelha envolve também o veneno<sup>202</sup>. O simbolismo do mel da açucena remete, todavia, para a sua pureza virginal<sup>203</sup>.

Este hibridismo de mel e veneno caracteriza bem a complexa alma da virgem de Tupã. O seu sorriso, mais doce do que o favo de mel<sup>204</sup>, contrasta com a sua natureza “selvagem”<sup>205</sup>. Os seus “lábios de mel” dão particular encanto aos seus longos cabelos negros<sup>206</sup> e ao seu “pé grácil e nu”<sup>207</sup>.

A sua entrega amorosa ao estrangeiro não tem limites nem subterfúgios, em sintonia energética com a sua forte tenacidade guerreira. Ela própria se declara “mais forte que o chefe dos guerreiros”<sup>208</sup>. Em consequência de tal entrega, defronta-se com Irapuã, o chefe guerreiro do seu povo. Por isso, também, não teme as consequências do interdito e a

<sup>199</sup> Cap. VIII, p. 28.

<sup>200</sup> *Ib.*

<sup>201</sup> Cap. XI, p. 35.

<sup>202</sup> “O mel dos lábios de Iracema é como o favo que a abelha fabrica no tronco da andiroba: tem na doçura o veneno” (Cap. VIII, p.28).

<sup>203</sup> “A virgem dos olhos azuis e dos cabelos do sol guarda para seu guerreiro na taba dos brancos o mel da açucena” (*Ib.*).

<sup>204</sup> “O favo da jati não era doce como seu sorriso; nem a baunilha recendia no bosque como seu hálito perfumado” (Cap. II, p.14).

<sup>205</sup> “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” (*Ib.*).

<sup>206</sup> “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” (*Ib.*).

<sup>207</sup> “O pé grácil e nu, mal roçando, alisava apenas a verde pelúcia que a vestia a terra com as primeiras águas” (*Ib.*).

<sup>208</sup> Cap. VII, p. 26.

profecia do Pajé, consumando, na “gruta profunda”, nas “entranhas da terra”<sup>209</sup>, numa espécie de *catábasis*, o amor com o guerreiro branco<sup>210</sup>. No entanto, novo contraste se esboça entre a doçura dos beijos de Iracema durante o sonho e o seu amargor na vida real<sup>211</sup>. Como uma interpretação da vida humana, tal contraste sugere a distância entre o sonho e a realidade, a liberdade e a responsabilidade: a virgem de Tupã, ao entregar-se ao estrangeiro, perdia o seu estatuto de pessoa consagrada, com as conseqüências inerentes<sup>212</sup>.

Esta entrega desencadeia, porém, novo conflito, desta vez mais de ordem cultural do que moral. Temendo abusar das leis da hospitalidade<sup>213</sup>, Martim recusa aceitar a companhia de sua nova esposa, estremecendo perante a consciência desta revelação<sup>214</sup>. Com efeito, aquilo que parecia um simples divertimento trazia graves conseqüências: a traição do segredo da jurema<sup>215</sup>.

O amor conjugal de Iracema supera o fraternal. Confrontada com o apoio de Caubi, seu irmão, ao chefe dos tabajaras<sup>216</sup>, a virgem guerreira prefere que seja ela a derramar o sangue fraterno, em vez do esposo amado<sup>217</sup>. Mais tarde, quando Caubi visita a irmã, já depois que ela dera à luz, esta, desconfiada, salta para proteger o filho, pensando que aquele vem movido pela vingança<sup>218</sup>. E é ela que salva o esposo das mãos já vitoriosas não já de seu irmão, mas de Irapuã<sup>219</sup>, não sendo, no entanto, necessário que tal intervenção

<sup>209</sup> Cap. XIV, p. 43.

<sup>210</sup> Cf. Ca.p. XV.

<sup>211</sup> “Os beijos de Iracema são doces no sonho; o guerreiro branco encheu deles sua alma. Na vida, os lábios da virgem de Tupã amargam e doem como o espinho da jurema” (cap. XV, P. 46).

<sup>212</sup> “Tupã já não tinha sua virgem na terra dos tabajaras” (*Ib.*, p. 46).

<sup>213</sup> “Um guerreiro de minha raça jamais deixou a cabana do hóspede, viúva de sua alegria. Araquém abraçará sua filha, para não amaldiçoar o estrangeiro ingrato” (Cap. XVII, p. 50).

<sup>214</sup> “-Iracema te acompanhará, guerreiro branco, porque ela já tua esposa.

Martim estremeceu” (*Ib.*).

<sup>215</sup> “-O guerreiro branco sonhava, quando Tupã abandonou sua virgem. A filha do Pajé traiu o segredo da jurema” (*Ib.*, p. 50).

<sup>216</sup> “O irmão de Iracema veio direito ao estrangeiro, que arrancara a filha de Araquém à cabana hospitaleira; o faro da vingança o guia; a vista da irmã assanha a raiva em seu peito. O guerreiro Caubi assalta com furor o inimigo” (Cap. XVIII, p. 52).

<sup>217</sup> “Iracema antes quer que o sangue de Caubi tinja sua mão que a tua; porque os olhos de Iracema vêem a ti, e a ela não” (*Ib.*, p. 53).

<sup>218</sup> “A esposa de Martim ergueu-se de um ímpeto e saltou avante para proteger o filho. Seu irmão levantou da rede a ela uns olhos tristes, e falou com a voz ainda mais triste:

- Não foi a vingança que arrancou o guerreiro Caubi aos campos dos tabajaras; ele já perdoou. Foi a vontade de ver Iracema, que trouxe consigo toda a sua alegria” (Cap. XXX, p. 80).

<sup>219</sup> “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” (Cap. XVIII., p. 53).

tenha conseqüências funestas<sup>220</sup>. Dilema entre duas espécies de amor, este conflito, porém, deixa marcas no rosto e na alma de Iracema<sup>221</sup>.

É também com a alma destroçada que a guerreira tabajara acompanha o esposo até aos inimigos do seu povo, desenvolvendo o conflito entre o amor conjugal e o pátrio<sup>222</sup>, perante a memória do canto fúnebre de outrora, resultante de sinistras guerras interétnicas.

A insegurança do amor de Martim provoca o ciúme constante no coração de Iracema, levando-a a aludir várias vezes ao “canto da virgem loura”<sup>223</sup> que lhe chama da pátria<sup>224</sup>, chegando a ferir o companheiro<sup>225</sup>. Ao proferir a profecia da sua morte, logo após o desempenho das suas funções maternas de aleitamento, evoca a libertação do esposo da terra do seu exílio, numa interpelação agônica que parece queimar o visado<sup>226</sup>:

“- 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”<sup>227</sup>.

O nome Moacir, “o nascido do meu sofrimento”<sup>228</sup>, como declara a mãe logo após o parto, traduz a entrega sacrificial de Iracema, como algo necessário à realização do projeto fundacional. Ironicamente, o momento do nascimento de Moacir coincide com o “festim da vitória”<sup>229</sup> dos pitiguaras sobre os guaraciabas, na qual participava seu pai<sup>230</sup>. Simbolicamente, uma vitória se associava ao ato fundacional do Ceará, visível nesse nascimento.

<sup>220</sup> “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” (*Ib.*).

<sup>221</sup> “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 de vergonha. O pranto orvalhou seu lindo semblante.” (*Ib.*, pp.53-54).

<sup>222</sup> “-Porque chora a filha dos tabajaras?

-Esta é a taba dos pitiguaras, inimigos de seu povo. A vista de Iracema já conheceu o crânio de seus irmãos espetadona caiçara; seu ouvido já escutou o canto de morte dos cativos tabajaras; a mão já tocou as armas tintas do sangue de seus pais” (Cap. XX, p. 56).

<sup>223</sup> “-Não é a voz de Tupã que ouve teu coração, guerreiro de longes terras, é o canto da virgem loura, que te chama” (Cap. XI, p. 37).

<sup>224</sup> “- Teu corpo está aqui; mas tua alma voa à terra de teus pais e busca a virgem branca, que te espera” (Cap. XXVIII, p. 75).

<sup>225</sup> “Martim doeu-se. Os grandes olhos que a indiana pousara nele o tinham ferido no íntimo” (*Ib.*).

<sup>226</sup> “- Tua voz queima, filha de Araquém, como o sopro que vem dos sertões do Icó, no tempo dos grandes calores. Queres tu abandonat teu esposo?” (*Ib.*, p. 76).

<sup>227</sup> *Ib.*

<sup>228</sup> Cap. XXX, p. 79.

<sup>229</sup> Cap. XXIX, p. 79.

<sup>230</sup> “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” (*Ib.*).

Tragicamente, porém, nova profecia de Iracema sublinha o contraste entre a alegria desse nascimento promissor e a profunda tristeza que a sua morte provocaria: como a abelha não prova a doçura do mel que produziu, também esta mãe ver-se-á privada de desfrutar das delícias de ver crescer o seu filho<sup>231</sup>.

As cores do drama trágico vão-se adensando no interior desta personagem sacrificial, num *pathos* crescente. Definindo-se como “a rola que o caçador tirou do ninho”<sup>232</sup>, Iracema compara-se, num *topos* romântico por excelência, à “estrela que só brilha à noite”<sup>233</sup>, para exprimir o clima da sua tristeza, provocada pelo abandono do esposo: “Só os olhos do esposo podem apagar a sombra em seu rosto”<sup>234</sup>.

Mas a personagem épica assume, ainda, uma nova forma de luta, ao abandonar “os seios mimosos” aos filhos da irara<sup>235</sup>. Ato de bravura e coragem, esta estratégia ardilosa mostra a têmpera desta combatente que não olha os meios para salvar a vida do filho: “Iracema curte dor, como nunca sentiu; mas os seios vão-se intumescendo; apoiaram afinal, e o leite, ainda rubro do sangue de que se formou, esguicha”<sup>236</sup>. Moacir, agora, recebe a significação do nome pela segunda vez: “Ele é agora duas vezes filho de sua dor, nascido dela e também nutrido”<sup>237</sup>.

E eis que se consuma o sacrifício da personagem. Após dois meses de ausência, regressa o esposo, mas não chegará a tempo de restituir o sorriso alegre à esposa, cujo “belo corpo”, entretanto se consumira, sem deixar de nele morar a formosura, “como o perfume na flor caída do manacá”<sup>238</sup>. Num derradeiro gesto ofertorial, entrega o filho ao pai<sup>239</sup>, para, em seguida, exalar o último suspiro<sup>240</sup>.

<sup>231</sup> “- A jati fabrica o mel no tronco cheiroso do sassafrás; toda a lua das flores voa de ramo em ramo, colhendo o suco para encher os favos; mas ela não prova sua doçura, porque a irara devora em uma noite toda a colmeia. Tua mãe também, filho da minha angústia, não beberá em teus lábios o mel de teu sorriso” (Cap. XXX, p. 80).

<sup>232</sup> Cap. XXXI, p. 82.

<sup>233</sup> *Ib.*

<sup>234</sup> *Ib.*

<sup>235</sup> “Põe no regaço um por um os filhos da irara; e lhes abandona os seios mimosos, cuja teta rubra como a pitanga ungiu do mel da abelha. Os cachorrinhos famintos sugam os peitos ávidos de leite” (*Ib.*, p. 83).

<sup>236</sup> *Ib.*

<sup>237</sup> *Ib.*

<sup>238</sup> Cap. XXXII, p. 85.

<sup>239</sup> “A triste esposa e mãe soabriu os olhos, ouvindo a voz amada. Com esforço grande, pôde erguer o filho nos braços, e apresentá-lo ao pai, que o olhava extático em seu amor.

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

<sup>240</sup> “Pousando a criança nos braços paternos, a desventurada mãe desfaleceu, como a jetica, se lhe arrancam o bulbo” (*Ib.*).

Personagem épica por excelência, Iracema é a vítima expiatória de um sacrifício fundacional. Como os melhores heróis da epopéia, a sua provação constitui o meio necessário à instauração de um novo reino cosmogônico. Virgem guerreira de Tupã, abandona a gesta combatente em favor dos tabajaras para se consagrar, pela devoção amorosa sem limites, ao esposo e ao filho recém-nascido, inaugurando com eles a nova nação cearense.

Mas, para além da gesta probatória individual, Iracema simboliza o próprio povo em metamorfose: a sua união com o colonizador, da qual brota Moacir, representa, pela miscigenação, a transformação dos tabajaras no povo cearense.

## 2.9 Martim, o “guerreiro cristão”

Se Iracema é a protagonista do romance fundacional de Alencar, Martim, apesar de participar diretamente nesse ato fundador, através de um processo biológico de procriação, não deixa de ser secundarizado neste romance, em relação à esposa, na óptica de um narrador que privilegia o indianismo.

Com efeito, desde a sua apresentação até à caracterização do desenvolvimento da sua atuação, aos olhos do leitor, a personagem em causa contrasta em dignidade moral e grandiosidade épica com a sua esposa autóctone.

Desde logo, o narrador distancia-se do “jovem guerreiro”, no capítulo I, ao desvalorizar a importância político-genética da sua “tez branca” em relação ao “sangue americano”<sup>241</sup>.

Em companhia de “uma criança” e de “um rafeiro que viram a luz no berço das florestas e brincam irmãos, filhos ambos da mesma terra selvagem”<sup>242</sup>, o “moço guerreiro”

<sup>241</sup> “Um jovem guerreiro cuja tez branca não cora o sangue americano” (Cap. I, p. 11).

<sup>242</sup> *Ib.*, (pp. 11-12)

traz o semblante toldado pelos sinais da tristeza<sup>243</sup>, suscitando a técnica narrativa do *suspense*, que só será desvendado no desfecho: “Que deixara ele na terra do exílio?”<sup>244</sup>.

Após esta apresentação sumária, de interesse interrogativo, a personagem é filtrada não já pela óptica do narrador onisciente, mas pelo olhar curioso de Iracema perante o desconhecido que a contempla<sup>245</sup>. Numa reação instintivamente defensiva, a jovem guerreira fere rapidamente o estrangeiro<sup>246</sup>, arrependendo-se logo de tal gesto<sup>247</sup>. O sorriso indulgente do ferido no corpo e na alma contrasta, todavia, com a cultura em presença, já que a mulher europeia é tradicionalmente apresentada como “símbolo de ternura e amor”<sup>248</sup> e não como uma amazona.

O simbolismo cultural do quebrar a flecha da paz, presente no primeiro diálogo entre a virgem autóctone e o estrangeiro que vem de longe, sela a relação amistosa entre ambos, após um primário embate inicial<sup>249</sup>. Como sempre, a inquirição sobre a identidade própria permite o conhecimento imprescindível ao entendimento mútuo<sup>250</sup>, representado no gesto acolhedor das boas-vindas<sup>251</sup>.

Acolhido como enviado de Tupã<sup>252</sup>, Martim apresenta com ousada sinceridade o seu nome, cuja origem etimológica deriva de Marte, deus romano da guerra<sup>253</sup>, a sua origem

<sup>243</sup> “O moço guerreiro, encostado ao mastro, leva os olhos presos na sombra fugitiva da terra; a espaços o olhar empanado por tênue lágrima cai sobre o jirau, onde folgam as duas inocentes criaturas, companheiras de seu infortúnio. Nesse momento o lábio arranca d’alma um agro sorriso” (*Ib.*, p.12).

<sup>244</sup> *Ib.*

<sup>245</sup> “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” (Cap. II, p. 15).

<sup>246</sup> “Foi rápido, como o olhar, o gesto de Iracema. A flecha embebida no arco partiu. Gotas de sangue borbulham na face do desconhecido” (*Ib.*).

<sup>247</sup> “Porém a virgem lançou de si o arco e a uiraçaba, e correu para o guerreiro, sentida da mágoa que causara” (*Ib.*).

<sup>248</sup> “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” (*Ib.*).

<sup>249</sup> “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” (*Ib.*, p. 16).

<sup>250</sup> “O guerreiro falou:

-Quebras comigo a seta da paz?

-Quem te ensinou, guerreiro branco, a linguagem de meus irmãos? Donde 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” (*Ib.*).

<sup>251</sup> “-Bem-vindo seja o estrangeiro aos campos dos tabajaras, senhores das aldeias, e à cabana de Araquém, pai de Iracema” (*Ib.*).

<sup>252</sup> “É Tupã que traz o hóspede à cabana de Araquém” (Cap. III, p. 17).

<sup>253</sup> “Meu nome é Martim, que na tua língua quer dizer filho de guerreiro” (*Ib.*, p. 18).

étnica<sup>254</sup>, a sua ocupação e ligação aos pitiguaras, inimigos do seu anfitrião<sup>255</sup>, a “árvore da amizade” plantada com Poti<sup>256</sup>, bem como a ocasional razão da sua presença, a perda na floresta<sup>257</sup>.

No entanto, mostra-se ingrato e indelicado, ao tentar partir clandestinamente, “sem levar o presente da volta”<sup>258</sup>, justificando habilidosamente a sua indelicadeza com a “lembrança de Iracema” na alma<sup>259</sup>. Sutilmente, a interpelada desmistifica tal justificação, pois o amor ainda não habita seu coração<sup>260</sup>.

O primeiro contato físico, precedido do elogio a Iracema, numa comparação com a noiva europeia<sup>261</sup>, recordada com saudade, é estimulado pela ingestão do licor da jurema<sup>262</sup>. Depois de reviver, em sonho dourado, o passado pátrio, “segue o rasto ligeiro da virgem arisca”, pronunciando seu “doce nome”<sup>263</sup> e, num amplexo envolvente, chama o “lábio amante” num “ósculo ardente”<sup>264</sup>.

<sup>254</sup> “meu sangue, o do grande povo que primeiro viu as terras de tua pátria” (*Ib.*).

<sup>255</sup> “Sou dos guerreiros brancos, que levantaram a taba nas margens do Jaguaribe, perto do mar, onde habitam os pitiguaras, inimigos de tua nação” (*Ib.*).

<sup>256</sup> “Só eu de tantos fiquei, porque estava entre os pitiguaras de Acaracu, na cabana do bravo Poti, irmão de Jacaúna, que plantou comigo a árvore da amizade” (*Ib.*, p. 20).

<sup>257</sup> “Há três sóis partimos para a caça; e perdido dos meus, vim aos campos dos tapajaras” (*Ib.*).

<sup>258</sup> “- Por que, disse ela, o estrangeiro abandona a cabana hospedeira sem levar o presente da volta? Quem fez mal ao guerreiro branco na terra dos tabajaras?

O cristão sentiu quanto era justa a queixa; e achou-se ingrato” (Cap. IV, p. 20).

<sup>259</sup> “- Ninguém fez mal ao teu hóspede, filha de Araquém. Era o desejo de ver seus amigos que o afastava dos campos dos tabajaras. Não levava o presente da volta; mas leva em sua alma a lembrança de Iracema” (*Ib.*).

<sup>260</sup> “- Se a lembrança de Iracema estivesse n’alma do estrangeiro, ela não o deixaria partir. O vento não leva a areia da várzea, quando a areia bebe a água da chuva” (*Ib.*).

<sup>261</sup> “-Uma noiva te espera?

[...]

- Ela não é mais doce do que Iracema, a virgem dos lábios de mel, nem mais formosa! murmurou o estrangeiro” (Cap. VI, p. 23).

<sup>262</sup> “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” (*Ib.*, p. 24).

<sup>263</sup> *Ib.*

<sup>264</sup> “Cedendo à meiga pressão, a virgem reclinou-se ao peito do guerreiro, e ficou ali trêmula e palpitante como a tímida perdiz, quando o terno companheiro lhe arrufa com o bico a macia penugem.

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

A fronte reclinara, e a flor do sorriso expandia-se como o nenúfar ao beijo do sol.” (*Ib.*, pp. 24-25).



É este primeiro contato que suscita o ciúme de Irapuã, numa rivalidade entre machos que disputam a mesma fêmea<sup>265</sup>, rivalidade que apenas acentua a repulsa de Iracema<sup>266</sup>.

Mas o conflito entre o amor e a consagração a Tupã interpõe-se no desabrochar desta relação<sup>267</sup> e a revelação do interdito do segredo da jurema induz Iracema a afastar o novo eleito do seu coração<sup>268</sup>. A cena da despedida dos novos amantes ilustra a enorme dificuldade que ambos enfrentam para procederem à necessária separação, desde a oferta da rede de Iracema<sup>269</sup>, como presente da volta até à lágrima de Martim<sup>270</sup> e ao ósculo da partida<sup>271</sup>.

Então, por desígnio providencial, a intervenção militar, chefiada por Irapuã, vem permitir que Martim regresse à taba dos tabajaras para aí defrontar o rival, defendendo o código de honra herdado de seus antepassados<sup>272</sup>. Aí deixa-se maravilhar com o poder concedido por Tupã ao seu sacerdote Pajé, ignorando o truque da abertura do chão da

<sup>265</sup> “-O coração aqui no peito de Irapuã, ficou tigre. Pulou de raiva. Veio farejando a presa. O estrangeiro está no bosque, e Iracema o acompanhava. Quero beber-lhe o sangue todo: quando o sangue do guerreiro branco correr nas veias do chefe tabajara, talvez o ame a filha de Araquém” (Cap. VII, pp. 25-26).

<sup>266</sup> “- Nunca Iracema daria seu seio, que o espírito de Tupã habita só, ao guerreiro mais vil dos guerreiros tabajaras! Torpe é o morcego porque foge da luz e bebe o sangue da vítima adormecida!” (*Ib.*, p. 26).

<sup>267</sup> “Martim amparou o corpo trêmulo da virgem; ela reclinou lânguida sobre o peito do guerreiro, como o tenro pâmpano da baunilha que enlaça o rijo galho do angico” (Cap. VIII, p. 28).

<sup>268</sup> “- Tu levas a luz dos olhos de Iracema, e a flor de sua alma” (*Ib.*, p. 29).

<sup>269</sup> “- Guerreiro, que levas o sono de meus olhos, leva a minha rede também. Quando nela dormires, falem em tua alma os sonhos de Iracema.

- Tua rede, virgem dos tabajaras, será minha companheira no deserto: venha embora o vento frio da noite, ela guardará para o estrangeiro o calor e o perfume do seio de Iracema” (Cap. IX, p. 30).

<sup>270</sup> “A virgem suspirou:

- A tarde é a tristeza do sol. Os dias de Iracema vão ser longas tardes sem manhã, até que venha para ela a grande noite.

O mancebo se voltara. Seu lábio emudeceu, ma os olhos falaram. Uma lágrima correu pela face guerreira, como as umidades que durante os ardores do estio transudam da escarpa dos rochedos” (*Ib.*, p. 31).

<sup>271</sup> “- Estrangeiro, toma o último sorriso de Iracema... e foge!

A boca do guerreiro pousou na boca mimosa da virgem. Ficaram ambos assim unidos como dois frutos gêmeos do araçá, que saíram do seio da mesma flor” (*Ib.*).

<sup>272</sup> “- Os guerreiros de meu sangue, chefe, jamais recusaram combate. Se aquele que tu vês não foi o primeiro a provocá-lo, é porque seus pais lhe ensinaram a não derramar sangue na terra hospedeira” (Cap. X, p. 33).

cabana<sup>273</sup>. E é Iracema que vence o seu orgulho guerreiro<sup>274</sup>, mas imprudente, dissuadindo-o, embora perplexo, de se deixar matar por Irapuã<sup>275</sup>.

Herói hesitante é a marca que Martim deixa no espírito do leitor, na cena do “himeneu do amor”<sup>276</sup>. Para fugir ao dilema entre a entrega à “onda de ardente chama”<sup>277</sup> e o respeito para com as leis da hospitalidade<sup>278</sup>, solicita à virgem de Tupã o alucinogênico licor da jurema<sup>279</sup>. Mas o efeito foi o caminho para a consumação amorosa<sup>280</sup>. Ao acordar, parecia que o sonho continuava<sup>281</sup>.

Depois de conduzir Martim ao encontro de Poti, Iracema resolve, então, tomar a iniciativa de acompanhar o esposo, mesmo contra a sua resistência<sup>282</sup>, tendo necessidade de fazê-lo acordar para a realidade do acontecido<sup>283</sup>. Entre a tristeza perante a responsabilidade do ocorrido e a sedução da beleza e do amor, venceu a última<sup>284</sup>. O guerreiro do mar, porém, cora de vergonha diante de Poti, ao saber que dormia enquanto o inimigo atacava<sup>285</sup>.

<sup>273</sup> “Ainda surpreso do que vira, Martim não tirava os olhos da funda cava, que a planta do velho Pajé abriira no chão da cabana. Um surdo rumor, como o eco das ondas quebrando nas praias, ruidava ali.

Cismava o guerreiro cristão; ele não podia crer que o deus dos tabajaras desse a seu sacerdote tamanho poder” (Cap. XI, p. 36).

<sup>274</sup> “- O hóspede de Araquém não pode sair desta cabana, porque os guerreiros de Irapuã o matarão. - Um guerreiro só pede proteção a Deus e a suas armas. Não carece que o defendam os velhos e as mulheres” (Cap. XII, p. 39).

<sup>275</sup> “- Que vale um guerreiro só contra mil guerreiros? Valente e forte é o tamanduá, que mordem os gatos selvagens por serem muitos e o acabam. Tuas armas só chegam até onde mede a sombra de teu corpo: as armas deles voam alto e direito como o anajê” (*Ib.*).

<sup>276</sup> “Martim se embala docemente; e como a alva rede que vai e vem, sua vontade oscila de um a outro pensamento. Lá o espera a virgem loura dos castos afetos; aqui lhe sorri a virgem morena dos ardentes amores” (Cap. XV, p. 44).

<sup>277</sup> “Volta a serenidade ao seio do guerreiro branco, mas todas as vezes que seu olhar pousa sobre a virgem tabajara, ele sente correr-lhe pelas veias uma onda de ardente chama. Assim quando a criança imprudente revolve o brasido de intenso fogo, saltam as faúlhas inflamadas que lhe queimam as faces” (*Ib.*, 45).

<sup>278</sup> “O cristão repeliu do seio a virgem indiana. Ele não deixará o rasto da desgraça na cabana hospitaleira.” (*Ib.*).

<sup>279</sup> “- Virgem formosa do sertão, esta é a última noite que teu hóspede dorme na cabana de Araquém, onde nunca viera, para teu bem e seu. Faze que seu sono seja alegre e feliz” (*Ib.*).

<sup>280</sup> “Agora podia viver com Iracema, e colher em seus lábios o beijo, que ali viçava entre sorrisos, como o fruto na corola da flor. Podia amá-la, e sugar desse amor o mel e o perfume, sem deixar veneno no seio da virgem” (*Ib.*, p. 46).

<sup>281</sup> “Vendo Martim a virgem unida ao seu coração, cuidou que o sonho continuava; cerrou os olhos para torná-los a abrir” (*Ib.*).

<sup>282</sup> “- Iracema te acompanhará, guerreiro branco, porque ela já é tua esposa” (Cap. XVII, p. 48).

<sup>283</sup> “- O guerreiro branco sonhava, quando Tupã abandonou sua virgem. A filha do Pajé traiu o segredo da jurema” (*Ib.*, p. 50).

<sup>284</sup> “A tristeza lhe confrangia o coração; mas a onda de perfumes que deixava na brisa a passagem da formosa tabajara, açulava o amor no seio do guerreiro. Seu passo era tardo, o peito lhe ofegava” (*Ib.*).

<sup>285</sup> “Enquanto o guerreiro do mar dormia, o inimigo correu. Os que primeiro partiram já avançam além com as pontas do arco.

A vergonha mordeu o coração de Martim” (*Ib.*, p. 51).

Após o combate em que os tabajaras são vencidos, Martim afasta-se com pudor respeitoso “para não envergonhar a tristeza de Iracema”<sup>286</sup>.

Errante, de missão em missão<sup>287</sup>, o guerreiro branco, chamado Coatiabo, ou pintado<sup>288</sup>, leva “a esposa do lado do coração e o amigo do lado da força”<sup>289</sup>. A lua-de-mel visita o casal depois de montar a sua própria cabana junto às praias do mar<sup>290</sup>, quer com a consolidação da união amorosa<sup>291</sup>, quer com a notícia da gestação de um rebento promissor<sup>292</sup>. Pela boca de Poti, o conceito de felicidade patriarcal<sup>293</sup> ajusta-se à situação do guerreiro<sup>294</sup>.

Esta tríade, no entanto, não vai subsistir muito tempo<sup>295</sup>. Apesar do canto da amizade<sup>296</sup> e da fidelidade conjugal<sup>297</sup>, apesar da proclamação da viabilidade da tríade<sup>298</sup>, a saturação do amor<sup>299</sup>, por um lado, e a influência de Poti, por outro<sup>300</sup>, levam Martim a

<sup>286</sup> Cap. XVIII, p. 54.

<sup>287</sup> “-Nada faltou a teu hóspede. Ele era feliz aqui; mas a voz do coração o chama a outros sítios” (Cap. XX, p. 56).

<sup>288</sup> “- Coatiabo! Exclamou Iracema.

- Tu disseste; eu sou o guerreiro pintado; o guerreiro da esposa e do amigo” (Cap. XXIV, p. 68).

<sup>289</sup> Cap. XIX, p. 55.

<sup>290</sup> “A filha dos sertões era feliz, como a andorinha, que abandona o ninho de seus pais, e peregrina para fabricar novo ninho no país onde começa a estação das flores” (Cap. XXIII, p. 64).

<sup>291</sup> “Todas as noites a esposa perfumava seu corpo e a alva rede, para que o amor do guerreiro se deleitasse nela”(Cap. XXIII, p. 63).

<sup>292</sup> “Travou da mão do esposo,e a impôs no regaço:

- Teu sangue já vive no seio de Iracema. Ela será a mãe de teu filho” (*Ib.*, p. 65).

<sup>293</sup> “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 ele verá o fruto. O guerreiro sem amigo é como a árvore solitária que o vento açouta no meio do campo: o fruto dela nunca amadurece. A felicidade do varão é a prole, que nasce dele e faz seu orgulho; cada guerreiro que sai de suas veias é mais um galho que leva seu nome às nuvens, como a grimpã 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” (*Ib.*, p. 66).

<sup>294</sup> “O guerreiro branco é feliz, chefe dos pitiguaras, senhores das praias do mar; a felicidade nasceu para ele na terra das palmeiras, onde recende a baunilha; e foi gerada no sangue de tua raça, que tem no rosto a cor do sol” (*Ib.*).

<sup>295</sup> “A alegria ainda morou na cabana, todo o tempo que as espigas de milho levaram a amarelecer” (Cap. XXV, p. 68).

<sup>296</sup> “- Como a cobra que tem duas cabeças em um só corpo, assim é a amizade do Coatiabo e Poti” (Cap. XXIV, p. 68).

<sup>297</sup> “- Como a ostra que não deixa o rochedo, ainda depois de morta, assim é Iracema junto a seu esposo” (*Ib.*).

<sup>298</sup> “- Como o jatobá na floresta, assim é o guerreiro Coatiabo entre o irmão e a esposa: seus ramos abraçam os ramos do ubiratã, e sua sombra protege a relva humilde” (*Ib.*).

<sup>299</sup> “O colibri sacia-se de mel e perfume; depois adormece em seu branco ninho de algodão, até que volta no outro ano a lua das flores. Como o colibri, a alma do guerreiro também satura-se de felicidade, e carece de sono e repouso” (Cap. XXV, p. 68).

<sup>300</sup> “- As lágrimas da mulher amolecem o coração do guerreiro, como o orvalho da manhã amolece a terra” (Cap. XXVI, p. 71).

abandonar Iracema, sem uma palavra justificativa<sup>301</sup>. Uma e outra não abonam muito em favor do guerreiro cristão.

Quando regressa, depois da vitória dos pitiguaras sobre os tabajaras, aliados dos brancos tapuias do Mearim, o cristão, apesar de sentir o renascimento do amor<sup>302</sup>, não consegue resistir ao “ermo”<sup>303</sup> da sua existência, consumindo-se em saudades da pátria e destilando “do seio da dor lágrimas doces de alívio e consolo”<sup>304</sup>. Na ótica compreensiva do narrador, a personagem européia era torturada por um duplo mal: as saudades do exílio e as exigências da sua ambição épica.

Apesar de se doer das lágrimas da esposa<sup>305</sup>, apesar da profecia que ela anuncia acerca da própria morte<sup>306</sup>, a sede de glória épica<sup>307</sup> conduz Martim a novo combate, desta vez contra os “guerreiros brancos inimigos”<sup>308</sup>, aliados aos “tupinambás”<sup>309</sup>, deixando a esposa só no momento do parto<sup>310</sup>.

Volvidos oito meses de ausência, depois de vencer os “guaraciabas, na baía dos papagaios”<sup>311</sup> e depois de ver erguida a fortaleza dos franceses, aliados dos tupinambás, nas praias do Mearim, Martim, ao regressar, receia os “olhos tristes e magoados da esposa”, duvidando se achará “a paz no seio da esposa solitária; ou terá a saudade matado em suas entranhas o fruto do amor”<sup>312</sup>. Por isso, o seu passo é vacilante. Só depois de reencontrar a “desventurada mãe” que lhe apresenta o filho recém-nascido e imediatamente desfalece, “como a jetica, se lhe arrancam o bulbo”<sup>313</sup>, é que o esposo viu “como a dor tinha

<sup>301</sup> “- Podes partir. Iracema seguirá teu rasto; chegando aqui, verá tua serra, e obedecerá à tua vontade” (*Ib.*).

<sup>302</sup> “O cristão amou a filha do sertão, como nos primeiros dias, quando parece que o tempo nunca poderá estancar o coração. Mas breves sóis bastaram para murchar aquelas flores de uma alma exilada da pátria” (Cap. XXVII, p. 74).

<sup>303</sup> “Como o imbu na várzea, era o coração do guerreiro branco na terra selvagem. A amizade e o amor o acompanharam e fortaleceram durante algum tempo, mas agora longe de sua casa e de seus irmãos, sentia-se no ermo. O amigo e a esposa não bastavam mais à sua existência, cheia de grandes desejos e nobres ambições” (*Ib.*).

<sup>304</sup> *Ib.*,

<sup>305</sup> “- Teu corpo está aqui; mas tua alma voa à terra de teus pais e busca a virgem branca, que te espera”.

Martim doeu-se. Os grandes olhos negros que a indiana pousara nele o tinham ferido no íntimo” (Cap. XXVIII, p. 75).

<sup>306</sup> “- 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” (*Ib.*, p. 76).

<sup>307</sup> “- A voz do guerreiro branco chama seus irmãos para defender a cabana de Iracema e a terra de seu filho, quando o inimigo vier” (Cap. XXVIII, p. 76).

<sup>308</sup> Cap. XXIX, p. 77.

<sup>309</sup> *Ib.*

<sup>310</sup> Cf. Cap. XXIX, p. 79.

<sup>311</sup> Cap. XXXII, p. 84.

<sup>312</sup> *Ib.*, p. 85

<sup>313</sup> *Ib.*

consumido seu belo corpo, mas a sua formosura ainda morava nela, como o perfume na flor caída do manacá”<sup>314</sup>. As suas carícias tardias, fruto do “júbilo paterno”<sup>315</sup>, não logram, porém, restituir à vida a mártir do amor.

Quatro anos depois de partir do Ceará, regressava Martim, na companhia de seu filho Moacir e do cão fiel. O contraste entre o passado e o presente, entre a felicidade e a saudade<sup>316</sup>, domina este regresso. As lágrimas copiosas do herói fundador são de tristeza, como assegura o narrador<sup>317</sup>. Serão também de remorso?

## 2.10 A técnica narrativa

Constituído por 33 pequenos capítulos, o romance poético *Iracema* centra-se em torno da gesta épica e do *páthos* trágico da heroína homônima, cuja história de amor dá origem à fundação do Ceará e, por extensão metonímica, simboliza o nascimento do Brasil, fruto da miscigenação entre colonos europeus, principalmente portugueses, e os ameríndios autóctones.

A técnica narrativa, urdida a partir da célebre ação *in medias res*, herdada de Homero e Virgílio, e consagrada em grande parte das epopéias clássicas, tem o condão de suscitar o interesse do leitor, a partir do *suspense*. Os três entes do capítulo I, que sulcam os “verdes mares” da terra natal de Alencar são os mesmos que regressam de uma viagem de quatro anos a Portugal, só desvendada no último capítulo. Martim, Moacir e o cão fiel regressam ao Ceará que ajudaram a fundar, juntamente com Iracema, trazendo novos colonos e um missionário, que baptiza Poti com o nome de Antônio Filipe Camarão. A missão épica não havia, porém terminado: ”Tempos depois, quando veio Albuquerque, o

---

<sup>314</sup> *Ib.*

<sup>315</sup> “O terno esposo, em quem o amor renascera, com o júbilo paterno, a cercou de carícias que encheram sua alma de alegria, mas não a puderam tornar à vida: o estame de sua flor se romperá” (*Ib.*).

<sup>316</sup> “Afinal volta Martim de novo às terras, que foram de sua felicidade, e são agora de amarga saudade. Quando seu pé sentiu o calor das brancas areias, em seu coração derramou-se um fogo que o requemou: era o fogo das recordações que ardiam como a centelha sob as cinzas” (Cap. XXXIII, p. 86).

<sup>317</sup> “Só aplacou essa chama quando ele tocou a terra, onde dormia sua esposa; porque nesse instante seu coração transudou, como o tronco do jataí nos ardentes calores, e orvalhou sua tristeza de lágrimas abundantes” (*Ib.*, p. 86-87).

grande chefe dos guerreiros brancos, Martim e Camarão partiram para as margens do Mearim a castigar o feroz tupinambá e expulsar o branco tapuia”<sup>318</sup>.

Assim sendo, o capítulo I é uma espécie de prólogo que introduz “Uma história que me contaram nas lindas várzeas onde nasci, à calada da noite, quando a lua passeava no céu argenteando os campos, e a brisa rugitava nos palmares”<sup>319</sup>. A literatura tradicional, de expressão oral, constitui, pois, a fonte da narrativa em presença. Tem o condão de veicular o mito fundacional da origem do Ceará numa época sensível à descoberta de uma identidade coletiva, não apenas no Brasil, mas em todo o mundo ocidental: o século XIX institui-se como uma escola e um movimento estético de refundação e remitologização, na base da recolha dos materiais literários e artísticos oriundos do patrimônio da tradição cultural de cada povo.

O capítulo II e os restantes constituem uma espécie de analepse ou narrativa do passado, de acordo com a herança homérica. Começa por apresentar o lugar onde nasceu Iracema, descrevendo em traços rápidos, mas incisivos, a formosura física e moral da personagem, e o seu primeiro encontro com Martim, o herói branco por quem se apaixona. É ela quem o acolhe, no capítulo III, na cabana de Araquém, seu pai, o Pajé da sua tribo, com todas as dádivas devidas à lei sagrada da hospitalidade.

O capítulo VI narra o primeiro contato físico entre os futuros esposos, que motiva a reação rival de Irapuã, o chefe dos guerreiros. É esta rivalidade que permite a permanência não prevista do guerreiro branco na cabana do Pajé, ele que ali se encontrava por se haver perdido na floresta, da companhia de Poti, o guerreiro amigo, da tribo dos pitiguaras.

O capítulo XV, quase a meio do romance, narra a primeira noite de amor entre os dois amantes, de origens e culturas antípodas, atraídos, por isso mesmo, na teia envolvente da mútua complementaridade. Tal união representa, porém, a violação da consagração da virgem a Tupã, desencadeando o terrível interdito do segredo da jurema. Contrariamente ao oráculo, todavia, será Iracema quem morrerá e não o guerreiro que a possuiu.

A história conjugal entre Iracema e Martim desenvolve-se de forma singular, isto é, não a partir da intimidade do casal, mas da conciliação entre o amor e a amizade, numa tríade que albergava o amigo Poti. É esta tríade que originará a dispersão de Martim, com várias fugas guerreiras e venatórias para longe do lar, até à mais grave. Não se trata,

---

<sup>318</sup> Cap. XXXIII, p. 87.

<sup>319</sup> Cap. I, p. 12.

certamente, de um triângulo amoroso. Aliás, na *Carta ao Dr. Jaguaribe*, Alencar refere explicitamente “a amizade heróica que o [Camarão] ligava a Soares Moreno”<sup>320</sup>. Trata-se, sim, de uma tríade, formada por laços conjugais entre Martim e Iracema, e pelos laços da amizade, entre Martim e Poti.

No capítulo XXIX, já no crepúsculo da vida de Iracema e da narrativa, nasce Moacir, o fruto do sofrimento e também do amor da “virgem de lábios de mel”, no momento exato em que o esposo festejava a derrota dos guaraciabas.

Malgradamente, quando Martim regressa, no capítulo XXXII, após oito meses de ausência, Iracema já se encontra agonizante e é em vão que, já com o filho nos braços por ela apresentado, tenta cercar a esposa de carícias. “o estame de sua flor se romperá”<sup>321</sup>.

A evocação de um passado feliz, no cenário das plagas e das “verdes folhas a cuja sombra dormia a formosa tabajara”, será a consolação a que recorrerá doravante o herói fundador, num clima de “agra saudade”<sup>322</sup>.

A última frase do romance é uma espécie de epifonema, de sabor sapiencial, tão recorrente no mundo clássico greco-romano, especialmente em ambientes estoicos, mas também epicuristas e, curiosamente acalentado no mundo medieval e humanista dos séculos XVI a XVIII. “Tudo passa sobre a terra”. Grito da fugacidade e efemeridade da vida, tal epifonema comenta a mudança operada no canto da fiel jandaia: “A jandaia cantava ainda no olho do coqueiro; mas não repetia já o mavioso nome de Iracema”<sup>323</sup>.

A técnica narrativa de Alencar lança mão de outra herança homérica e virgiliana: a prolepse. Em contraste com a analepse, anuncia profeticamente acontecimentos futuros. É própria da narrativa mítica e está associada ao caráter sagrado do gênero profético, cujo conhecimento e revelação estão reservados aos deuses.

A primeira profecia de *Iracema* é anunciada por Pajé, num tom 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”<sup>324</sup>.

O conflito entre o amor da virgem de Tupã ao estrangeiro e a traição operada pela quebra da sua virgindade origina a trágica morte de Iracema. Ela, mais do que Martim,

<sup>320</sup> “Carta ao Dr. Jaguaribe, op. cit.

<sup>321</sup> Cap. XXXII, p. 85.

<sup>322</sup> “Muitas vezes ia sentar-se naquelas doces areias, para cismar e acalentar no peito a agra saudade” (Cap. XXXIII, p. 87).

<sup>323</sup> *Ib.*

<sup>324</sup> Cap. XI, p. 35.

como preconizava o interdito da jurema, é a grande vítima deste amor.

A partir desta revelação, os presságios e pressentimentos de Iracema vão repetindo e concretizando a ameaça deste desenlace trágico.

Em conversa com Caubi, seu irmão, quando a vem visitar à sua nova cabana, numa das ausências de seu esposo, Iracema pressagia a sua própria morte.

-“Meu irmão fala como a rã quando anuncia a chuva; mas a sabiá que faz seu ninho, não sabe se dormirá nele”<sup>325</sup>.

Novo sinal deste anúncio trágico é deixado por Iracema, ao decodificar a mensagem deixada pelo esposo, quando “Seus olhos viram a seta do esposo fincada no chão, o goiamum trespassado, o ramo partido, e encheram-se de pranto.

-Ele manda que Iracema ande para trás, como o goiamum, e guarde sua lembrança, como o maracujá guarda sua flor todo o tempo até morrer”<sup>326</sup>.

Mais tarde, com o regresso do marido, volta a anunciar a sua própria morte, como o abati, depois de dar fruto<sup>327</sup>, ou a “seca raiz da murta frondosa” que se anula para o jacarandá poder crescer<sup>328</sup>.

Quando nasce Moacir, de novo Iracema prediz o seu destino trágico, recorrendo ao símile da abelha: “A jati fabrica o mel no tronco cheiroso do sassafrás; toda a lua das flores voa de ramo em ramo, colhendo o suco para encher os favos; mas ela não prova sua doçura, porque a irara devora em uma noite toda a colméia. Tua mãe também, filho de minha angústia, não beberá em teus lábios o mel de teu sorriso”<sup>329</sup>.

Outra herança homérica e virgiliana é a cascata de símiles, ou comparações longas, desenvolvidas. Alencar, na Carta de Agosto de 1865 ao Dr. Jaguaribe, dá-se conta, em autocrítica, de “algum excesso de comparações, repetição de certas imagens, desalinho no estilo dos últimos capítulos”<sup>330</sup>. No entanto, esta cascata de símiles e imagens constitui um

<sup>325</sup> Cap. XXV, p. 69.

<sup>326</sup> Cap. XXVI, p. 72.

<sup>327</sup> “- Quando teu filho deixar o seio de Iracema, ela morrerá, como o abati depois de que deu seu fruto. Então o guerreiro branco não terá mais quem o prenda na terra estrangeira” (Cap. XXVIII, p. 76).

<sup>328</sup> “- Não vêem teus olhos lá o formoso jacarandá, que vai subindo às nuvens? A seus pés está a seca raiz da murta frondosa, que todos os Invernos se cobria de rama e bagos vermelhos, para abraçar o tronco irmão. Se ela não morresse, o jacarandá não teria sol para crescer tão alto. Iracema é a folha escura que faz sombra em tua alma; deve cair, para que a alegria alumie teu seio” (*Ib.*, pp. 76-77)

<sup>329</sup> Cap. XXX, p. 80.

<sup>330</sup> *In op. cit.*, p. 88.



dos encantos do romance, sempre extraídos da lição da Natureza. A *mimesis* homérica e virgiliana confere, por sua vez, ao romance-poema um tom épico difícil de superar.

Variadíssimos exemplos se poderiam aduzir desta profusão de símiles e imagens. Citemos, apenas, o do colibri<sup>331</sup>, do imbu<sup>332</sup>, a queda das folhas da árvore viçosa<sup>333</sup>, o mel de cana<sup>334</sup>, a jati e a irara<sup>335</sup>, a seca raiz da murta e o jacarandá<sup>336</sup>, a água fresca que brota da areia ardente<sup>337</sup>, o canto da sabiá e o coaxar da rã<sup>338</sup>, entre outros.

---

<sup>331</sup> “O colibri sacia-se de mel e perfume; depois adormece em seu branco ninho de algodão, até que volta no outro ano a lua das flores. Como o colibri, a alma do guerreiro também satura-se de felicidade, e carece de sono e repouso” (Cap. XXV, p. 68).

<sup>332</sup> “O imbu, filho da serra, se nasce na várzea porque o vento ou as aves trouxeram a semente, vinga, achando boa terra e fresca sombra; talvez um dia cope a verde folhagem e enflora. Mas basta um sopro do mar, para tudo murchar. As folhas lastram o chão; as flores, leva-as a brisa.

Como o imbu na várzea, era o coração do guerreiro branco na terra selvagem. A amizade e o amor o acompanharam e fortaleceram durante algum tempo, mas agora longe de sua casa e de seus irmãos, sentia-se no ermo. O amigo e a esposa não bastavam mais sua existência, cheia de grandes desejos e nobres ambições” (Cap. XXVII, p. 74).

<sup>333</sup> “O pranto desfiava de seu belo semblante; e as gotas que rolavam a uma e uma caíam sobre o regaço, onde já palpitava e crescia o filho do amor. Assim caem as folhas da árvore viçosa antes que amadureça o fruto” (Cap. XXVIII, p. 75).

<sup>334</sup> “- Teu lábio secou para a esposa; assim a cana, quando ardem os grandes sóis, perde o mel, e as folhas murchas não podem mais cantar quando passa a brisa. Agora só falas ao vento da praia para que ele leve tua voz à cabana de teus pais” (*Ib.*, p. 76).

<sup>335</sup> “- A jati fabrica o mel no tronco cheiroso do sassafrás; toda a lua das flores voa de ramo em ramo, colhendo o suco para encher os favos; mas ela não prova sua doçura, porque a irara devora em uma noite toda a colméia. Tua mãe também, filho de minha angústia, não beberá em teus lábios o mel do teu sorriso” (Cap. XXX, p. 80).

<sup>336</sup> “- Não vêem teus olhos lá o formoso jacarandá, que vai subindo às nuvens? A seus pés ainda está a seca raiz da murta frondosa, que todos os Invernos se cobria de rama e bagos vermelhos, para abraçar o tronco irmão. Se ela não morresse, o jacarandá não teria sol para crescer tão alto. Iracema é a folha escura que faz sombra em tua alma; deve cair, para que a alegria alumie teu seio” (Cap. XXVIII, pp. 76-77).

<sup>337</sup> “Do seio das brancas areias escaldadas pelo ardente sol, manava uma água fresca e pura; assim destila a alma do seio da dor lágrimas doces de alívio e consolo” (Cap. XXVII, p. 74).

<sup>338</sup> “- Quando a sabiá canta, é o tempo do amor; quando emudece, fabrica o ninho para sua prole: é o tempo do trabalho.

- Meu irmão fala como a rã quando anuncia a chuva; mas a sabiá que faz seu ninho não sabe se dormirá nele” (Cap. XXV, p. 69).

## 2.11 A pintura étnica dos Ameríndios

Constituído maioritariamente por cenas narrativas, com enorme virtualidade dramática, o romance *Iracema*, no entanto, até pela sua feição fundacional, não deixa de representar vários ritos culturais dos Ameríndios.

O tabaco é apresentado, no capítulo XII, como a “erva de Tupã”<sup>339</sup>, que o Pajé fuma como um rito preparatório da celebração do sagrado<sup>340</sup>.

O vinho, por sua vez, ultrapassa a sua função de aplacar a sede corporal<sup>341</sup> para provocar a excitação emocional necessária ao combate guerreiro<sup>342</sup>, preparado através da dança do tripúdio<sup>343</sup>.

O rito sagrado da ingestão do licor da jurema é descrito com pormenor no capítulo XVI. É um rito mistérico, num ambiente noturno da floresta. É preparado com os fogos da alegria, que exalam nuvens de fumo. Depois das oferendas agrícolas a Tupã, o deus é invocado três vezes. Só então Iracema distribui o vinho da jurema que faz sonhar cada qual de acordo com as suas preferências: “Todos sentem a felicidade tão viva e contínua, que no espaço da noite cuidam viver muitas luas. As bocas murmuram; o gesto fala; e o Pajé, que tudo escuta e vê, colhe o segredo no íntimo d’alma”<sup>344</sup>. Iracema, por imposição ritual, sai do bosque sem assistir aos sonhos dos guerreiros.

A lei sagrada da hospitalidade, comum aos Ameríndios como também aos antigos Gregos e Romanos, vem contemplada no capítulo III. Iracema, depois de acender o “fogo da hospitalidade”<sup>345</sup>, serve ao estrangeiro “os restos da caça, a farinha-d’água, os frutos silvestres, os favos de mel, o vinho de caju e ananás”<sup>346</sup>. Depois do rito das abluções<sup>347</sup>, vem a saudação usual:

---

<sup>339</sup> Cap. XII, p. 37.

<sup>340</sup> “O Pajé enchia o cachimbo da erva de Tupã; [...] O Pajé traga as baforadas do fumo, que prepara o mistério do rito sagrado” (*Ib.*).

<sup>341</sup> “Aplaca o vinho a sede do corpo, mas acende outra sede maior na alma feroz” (Cap. XIV, p. 42).

<sup>342</sup> “Os guerreiros tabajaras, excitados com as copiosas libações do espumante cauim, se inflamam à voz de Irapuã que tantas vezes os guiou ao combate, quantas à vitória. [...] Rugem vinganças contra o estrangeiro audaz que afrontando suas armas, ofende o deus de seus pais e o chefe de guerra, o primeiro varão tabajara” (*Ib.*).

<sup>343</sup> “Lá tripudiam de furor, e arremetem pelas sombras; a luz vermelha do ubiratã, que brilha ao longe, os guia à cabana de Araquém” (*Ib.*).

“- Vieste?

- Vim: respondeu o desconhecido.

- Bem-vindo sejas”<sup>348</sup>.

Ao hóspede é confiado o domínio sobre a cabana, enquanto é posto sob a proteção dos guerreiros e é servido por mulheres<sup>349</sup>. A ele cabe-lhe agradecer a hospitalidade e, se assim o entender, apresentar-se e dizer o motivo da sua visita. O hóspede, porém, é o enviado de Tupã, a quem o Pajé deve servir<sup>350</sup>.

A morte de Batuireté, avô de Poti, permite ao narrador apresentar o ritual fúnebre dos pitiguaras. É entoado o canto da morte, enquanto o corpo do morto é ungido com andiroba e se suspende o vaso fúnebre ao teto da cabana<sup>351</sup>. À porta é plantada urtiga, “para defender contra os animais a oca abandonada”<sup>352</sup>.

A pintura corporal é um rito de iniciação cultural reservado aos novos guerreiros vermelhos<sup>353</sup>. Mais uma vez, a analogia com o reino animal estabelece a inspiração da prática desta “arte da pintura guerreira”<sup>354</sup>. A arte foi evoluindo do ponto de vista cromático e figurativo<sup>355</sup>. Martim foi submetido a tal rito iniciático<sup>356</sup>. O emblema da nação pitiguara foi traçado no seu corpo, a tinta vermelha e preta, com as ramas da pluma; na frente, uma flecha, com o respectivo simbolismo anímico; no braço, um gavião, índice de garra bélica; no pé esquerdo, a raiz do coqueiro, base de sustentação do corpo do guerreiro, em contraste com a velocidade da asa do majoi, figurada no pé direito; a abelha, na folha da árvore, cujo

<sup>344</sup> Cap. XVI, p. 48.

<sup>345</sup> Cap. III, p. 17.

<sup>346</sup> *Ib.*

<sup>347</sup> “Depois a virgem entrou com a igaçaba, que na fonte próxima enchera de água fresca para lavar o rosto e as mãos do estrangeiro” (*Ib.*).

<sup>348</sup> *Ib.*

<sup>349</sup> “O estrangeiro é senhor na cabana de Araquém. Os tabajaras têm mil guerreiros para defendê-lo, e mulheres sem conta para servi-lo. Dize, e todos te obedecerão” (*Ib.*).

“- As mais belas mulheres da grande taba contigo ficam” (Cap. IV, p. 19).

<sup>350</sup> “- Foi a Tupã que o Pajé serviu: ele te trouxe, ele te levará” (*Ib.*).

<sup>351</sup> Cf. Cap. XXII, p. 63.

<sup>352</sup> *Ibid.*

<sup>353</sup> “Foi costume da raça, filha de Tupã, que o guerreiro trouxesse no corpo as cores de sua nação.” (Cap. XXIV, p. 67).

<sup>354</sup> “Traçavam em princípio negras riscas sobre o corpo, à semelhança do pêlo do quati de onde procedeu o nome dessa arte da pintura guerreira” (*Ib.*).

<sup>355</sup> “Depois variaram as cores, e muitos guerreiros costumaram escrever os seus emblemas de seus feitos” (*Ib.*).

<sup>356</sup> “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” (*Ib.*).

mel significa a doçura “no peito do mais valente guerreiro”<sup>357</sup>. Do nome do quati, formou-se o verbo *coatiá*, pintar. Martim foi, pois, *coatiabo*, pintado. O arco e o tacape completaram a investidura do guerreiro, juntamente com o “cocar e a aração, ornatos dos chefes ilustres”. Faltava as iguarias do festim, bem como os vinhos de jenipapo e mandioca. Danças e cantos bélicos, “em torno dos fogos da alegria”<sup>358</sup>, animaram a celebração noturna.

## 2.12 Os deuses e o maravilhoso épico

O maravilhoso épico em *Iracema* concilia a crença cristã com a religião ameríndia. Tratando-se de um matrimônio entre uma virgem tabajara e um guerreiro cristão, simbólico de uma miscigenação cultural e política, não parece contraditório nem incoerente tal conciliação mitológica. Aos olhos dos indianistas mais zelosos e fundamentalistas, porém, tal atitude mitopoética pode parecer uma fragilidade cultural.

O primeiro e o último capítulos do romance-poema mencionam o nome “Deus”. No primeiro, o narrador exprime o voto da intervenção divina no salvamento do “airoso barco” em que Martim, Moacir e o cão regressam às praias do Ceará<sup>359</sup>. No último, depois da referência à fundação à mairi dos cristãos e às negras vestes do sacerdote que vinha “plantar a cruz na terra selvagem”<sup>360</sup>, o narrador alude ao batismo cristão de Poti com o “nome do santo, cujo era o dia”<sup>361</sup>, para assinalar o sucesso missionário no Ceará, referindo expressamente a germinação da “palavra do Deus verdadeiro na terra selvagem”<sup>362</sup>.

No entanto, o nome de Tupã é constantemente evocado e invocado ao longo dos restantes capítulos. Ele é o deus dos guerreiros tabajaras, do seu sacerdote Pajé, de *Iracema*, sua virgem consagrada, a quem era confiado o segredo da jurema. É Ele que traz o

<sup>357</sup> *Ib.*, p. 64.

<sup>358</sup> *Ib.*, p. 68

<sup>359</sup> “Deus te leve a salvo, brioso e altivo barco, por entre as vagas revoltas, e te poje nalguma enseada amiga. Soprem para ti as brandas auras; e para ti jaspeie a bonança mares de leite” (Cap. I, p. 14).

<sup>360</sup> Cap. XXXIII, p. 87.

<sup>361</sup> *Ib.*

<sup>362</sup> “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” (*Ib.*).

estrangeiro Martim à grande taba dos tabajaras, perdido na floresta e encontrado por Iracema. É Ele que, através do Pajé, oferece a hospitalidade sagrada ao guerreiro branco. A sua ira é evocada por Pajé contra a rivalidade ameaçadora de Irapuã<sup>363</sup>. No entanto, o chefe dos guerreiros tabajaras faz a distinção entre Tupã, “senhor do trovão” e o “senhor da guerra”<sup>364</sup>.

Jaci, a “virgem do céu”, “esposa do sol” e “mãe dos guerreiros”, o “alvo disco da lua” é também invocada, no “canto da lua nova” como a que “acende o amor no coração dos guerreiros e fecunda o seio da jovem mãe”<sup>365</sup> na mesma noite em que “em torno do grande fogo”, cada guerreiro “depõe a seus pés [do Pajé] uma oferenda a Tupã” e o seu ministro, enchendo-se “do deus que o habita”, três vezes aclama o “nome terrível”<sup>366</sup>. O “vinho da jurema” é a grande dádiva de Tupã aos seus guerreiros: o “grande caçador”, o “fogososo em amores”, o “herói”, “o velho”<sup>367</sup>, todos sonham com um momento de felicidade e de ilusão.

Tupã é também evocado por Batuireté quando entrega o “tacape da nação pitiguara” ao filho Jatobá: “Tupã não quer que Batuireté o leve mais à guerra, pois tirou a força do seu braço e a luz de seus olhos. Mas Tupã foi bom para ele, pois lhe deu um filho como o guerreiro Jatobá”<sup>368</sup>. Dirigindo-se para o recolhimento místico da serra, o “velho guerreiro fez o seu ninho alto como o gavião, para encher os seus dias, conversando com Tupã”<sup>369</sup>. Para além de senhor da ação e do combate bélico, Tupã é um deus que convida à contemplação mística.

<sup>363</sup> “- Ousa um passo mais, e as iras de Tupã te esmagarão sob o peso desta mão seca e mirrada” (Cap. XI, p. 35).

<sup>364</sup> “- O senhor do trovão é por ti; o senhor da guerra será por Irapuã: disse o chefe” (*Ib.*, p. 36).

<sup>365</sup> Cap. XVI, p. 47.

<sup>366</sup> *Ib.*, p. 48

<sup>367</sup> *Ib.*

<sup>368</sup> Cap. XXII, pp. 61.

<sup>369</sup> *Ib.*, p. 62.

## 2.13 A estética romântica

*Iracema* combina sabiamente a técnica narrativa da épica clássica com a estética tendencialmente romântica. Este equilíbrio na gestão dos recursos literários faz do romance-poema de Alencar uma verdadeira obra-prima cujo valor transcende uma época e um espaço linguístico para se inscrever na esfera da universalidade.

A estética romântica é investida no tom e na atmosfera psicológica da descrição das personagens e dos ambientes, bem como na linguagem.

Martim é uma personagem profundamente tocada pela saudade. Antes da morte de Iracema, o exílio e as saudades da pátria afetam profundamente o seu envolvimento afetivo com a esposa. Daqui a insegurança e o ciúme que esta várias vezes manifestou. Ao regressar, o nome da esposa desperta nele uma tristeza irreparável: “O moço guerreiro, encostado ao mastro, leva os olhos presos na sombra fugitiva da terra; a espaços o olhar empanado por ténue lágrima cai sobre o jirau, onde folgam as duas inocentes criaturas, companheiras de seu infortúnio”<sup>370</sup>. O adjetivo *agro*, atribuído ao seu sorriso, confirma a sua tristeza.

Invocando, em nostálgica apóstrofe, o “airoso barco” que o traz de volta à terra do exílio, o narrador sublinha a tônica espiritual da história que vai narrar: “Enquanto vogas assim à descrição do vento, airoso barco, volva às brancas areias a saudade, que te acompanha, mas não se parte da terra onde revoa”<sup>371</sup>.

Ao contemplar pela primeira vez o estrangeiro, Iracema observa “nos [seus] olhos o azul triste das águas profundas”<sup>372</sup>. Martim justifica com a saudade da pátria a tristeza do seu rosto:

“- Não, filha de Araquém: tua presença alegre, como a luz da manhã. Foi a lembrança da pátria que trouxe a saudade ao coração pressago”<sup>373</sup>.

---

<sup>370</sup> Cap. I, p. 12.

<sup>371</sup> *Ib.*, p. 14.

<sup>372</sup> Cap. II, p. 15.

<sup>373</sup> Cap. VI, p. 23.

O bosque de Tupã, desvendado pela sua virgem, acentua, com a sua sombra, com os “suspiros da brisa” e com a solidão da noite, a alma triste do exilado<sup>374</sup>. Na “mata sombria”, com a “suave endecha” do sabiá do sertão em fundo, o suspiro da virgem, apontando a tarde como “a tristeza do sol”, o romântico mancebo deixa cair uma lágrima pela “face guerreira”<sup>375</sup>. A alma da filha de Araquém soluça, “negra de tristura”<sup>376</sup>.

Mesmo momentos antes da “festa do amor”, “quando as sombras da tarde entristeciam o dia”, Iracema vai “sentar-se longe, na raiz de uma árvore, como a cerva solitária, que o ingrato companheiro afugentou do aprisco”<sup>377</sup>. A reação de Martim, antes de murmurar o nome da amada, “ficou mudo e triste, semelhante ao tronco d’árvore a que o vento arrancou o lindo cipó que o entrelaçava. A brisa perpassando levou um murmúrio:

- Iracema!”<sup>378</sup>.

A esposa, porém, não esconde a tristeza que, já na terra dos pitiguaras, lhe mora na alma<sup>379</sup>. Depois de a justificar com a ausência do companheiro<sup>380</sup>, a filha dos tabajaras evoca, lacrimosa, o “canto da morte dos cativos”, seus irmãos<sup>381</sup>.

A paisagem do rio das garças, em Uruburetama, ao expirar do dia, conjuga-se com a “nuvem negra” dos urubus, anunciando “que pastaram nas praias a carniça”<sup>382</sup>. No dia seguinte, as “ondas murmurosas” dos “verdes mares e alvas praias” “soluçam às vezes e

<sup>374</sup> “Antes de penetrar o recôndito sítio, a virgem que conduzia o guerreiro pela mão, hesitou, inclinando o ouvido sutil aos suspiros da brisa. Todos os ligeiros rumores da mata tinham uma voz para a selvagem filha do sertão. Nada havia porém de suspeito no intenso respiro da floresta.

Iracema fez ao estrangeiro um gesto de espera e silêncio; logo depois desapareceu no sombrio do bosque. O sol ainda pairava suspenso no viso da serra; e já noite profunda enchia aquela solidão” (*Ib.*, p.24).

<sup>375</sup> “Desceram a colina e entraram na mata sombria. O sabiá do sertão, mavioso cantor da tarde, escondido nas moitas espessas da ubaia, soltava os prelúdios da suave endecha.

A virgem suspirou:

- A tarde é a tristeza do sol. Os dias de Iracema vão ser longas tardes sem manhã, até que venha para ela a grande noite.

O mancebo se voltara. Seu lábio emudeceu, mas os olhos falaram. Uma lágrima correu pela face guerreira, como as umidades que durante os ardores do estio transudam da escarpa dos rochedos” (Cap. IX, p. 31).

<sup>376</sup> “O seio da filha de Araquém arfou, como o esto da vaga que se franja de espuma e soluça. Mas sua alma, negra de tristura, teve ainda um pálido reflexo para iluminar a seca flor das faces. Assim em noite escura vem um fogo-fátuo luzir nas brancas areias do tabuleiro” (*Ib.*).

<sup>377</sup> Cap. XVII, p. 51.

<sup>378</sup> *Ib.*

<sup>379</sup> Cf. Cap. XX, p. 56.

<sup>380</sup> “- A alegria para a esposa só vem de ti; quando teus olhos a deixam, as lágrimas enchem os seus.” (*Ib.*).

<sup>381</sup> “- Esta é a taba dos pitiguaras, inimigos de seu povo. A vista de Iracema já conheceu o crânio de seus irmãos espetados na caïçara; seu ouvido já escutou o canto de morte dos cativos tabajaras; a mão já tocou as armas tintas do sangue de seus pais” (*Ib.*).

<sup>382</sup> *Ib.*, p. 57.

outras raivam de fúria, rebentando em frocos de espuma”<sup>383</sup>. Neste cenário romântico, o guerreiro branco suspira de saudade: “Esse mar beijava também as brancas areias do Potengi, seu berço natal, onde ele vira a luz americana. Arrojou-se nas ondas e pensou banhar seu corpo nas águas da pátria, como banhara sua alma nas saudades dela”<sup>384</sup>. As lágrimas da companheira exprimem solidariedade, mas “o sorriso de seu guerreiro” acalenta seu coração<sup>385</sup>.

Neste ambiente nostálgico, até os pescadores pitiguaras atroam nos ares o “canto de saudade e os murmuros do uraçá, que imita os soluços do vento”<sup>386</sup>. É que “o pescador da praia, que vai na jangada, lá onde voa a ati, fica triste, longe da terra e de sua cabana, em que dormem os filhos de seu sangue. Quando ele torna e seus olhos primeiro avistam o morro das areias, o prazer volta a seu coração. Por isso ele diz que o morro das areias dá alegria”<sup>387</sup>. De modo idêntico, Martim sabe, por experiência, “que a viagem acalenta a saudade, porque a alma dorme enquanto o corpo caminha”<sup>388</sup>. É todo um percurso narrativo tecido sobre a tela da saudade, aqui estudada no desenvolvimento do seu processo psicológico.

A efêmera lua-de-mel entre os esposos contrasta com a persistente tônica da tristeza, dominante na narrativa de *Iracema*<sup>389</sup>. As cores do *locus amoenus* lembram-nos um Virgílio bucólico, tipicamente clássico, em cenário e ambiente cearense: “Como o colibri borboleteando entre as flores da acácia, ela [a filha dos sertões] discorria as amenas campinas. A luz da manhã já a encontrava suspensa ao ombro do esposo e sorrindo, como a enredança que entrelaça o tronco robusto, e todas as manhãs o coroa de nova grinalda”<sup>390</sup>. Neste ambiente dourado, também o coração do esposo é feliz: “a felicidade nasceu para ele na terra das palmeiras, onde recende a baunilha [...]. O guerreiro branco não quer mais outra pátria, senão a pátria de seu filho e de seu coração”<sup>391</sup>.

---

<sup>383</sup> *Ib.*

<sup>384</sup> *Ib.*

<sup>385</sup> “Iracema sentiu que lhe chorava o coração; mas não tardou que o sorriso de seu guerreiro o acalentasse” (*Ib.*).

<sup>386</sup> Cap. XXI, p. 58.

<sup>387</sup> *Ib.*, p. 59.

<sup>388</sup> *Ib.*, p. 59.

<sup>389</sup> “A alegria morava em sua alma. A filha dos sertões era feliz, como a andorinha, que abandona o ninho de seus pais, e peregrina para fabricar novo ninho no país onde começa a estação das flores” (Cap. XXIII, p. 64).

<sup>390</sup> *Ib.*

<sup>391</sup> *Ib.*, p. 66.



Mas, saturado de felicidade<sup>392</sup>, os olhos do guerreiro voltam a atormentar-se de saudade: “Viram umas asas brancas, que adejavam pelos campos azuis. Conheceu o cristão que era uma grande igara de muitas velas, como construíam seus irmãos; e a saudade da pátria apertou-lhe no seio”<sup>393</sup>. De modo análogo, o emudecimento e os suspiros da futura mãe, ao tecer “a franja da rede materna, mais larga e espessa que a rede do himeneu”<sup>394</sup>, prenunciam um presságio fúnebre: “a sabiá que faz seu ninho, não sabe se dormirá nele”<sup>395</sup>.

Também a filha dos tabajaras, sentindo-se “garça viúva” ao ser abandonada pelo esposo, sente saudades da pátria<sup>396</sup>. O nome *Mecejana*, dado ao local, evoca este abandono<sup>397</sup>. Então, repara na jandaia para quem “tinha sido ingrata”, “esquecendo-a no tempo da felicidade” e “vinha para a consolar agora no tempo da desventura”<sup>398</sup>.

O regresso do guerreiro cristão reanima a felicidade de ambos os esposos<sup>399</sup>, mas “breves sóis bastaram para murchar aquelas flores de uma alma exilada da pátria”<sup>400</sup>. Destilando “do seio da dor lágrimas doces de alívio e consolo”, o coração do guerreiro branco subia o monte “e lá ficava cismando em seu destino”<sup>401</sup>. A tristeza de Iracema acentua-se, em pressentimento trágico, percebendo “que esses olhos tão amados se turbam com a vista dela”:

“Ai da esposa!... Sentiu já o golpe no coração e como a copaída ferida no âmago, destila as lágrimas em fio”<sup>402</sup>.

<sup>392</sup> “A caça e as excursões pelas montanhas em companhia do amigo, as carícias da terna esposa que o esperavam na volta, e o doce carbeto no copiar da cabana, já não acordavam nele as emoções de outrora” (Cap. XXV, p. 69).

<sup>393</sup> *Ib.*

<sup>394</sup> *Ib.*

<sup>395</sup> *Ib.*

<sup>396</sup> “A lembrança da pátria, apagada pelo amor, ressurgiu em seu pensamento. Viu os formosos campos do Ipu, as encostas da serra onde nascera, a cabana de Araquém, e teve saudades, mas naquele instante, ainda não se arrependeu de os ter abandonado” (Cap. XXVI, p. 72).

<sup>397</sup> “Os mesmos guerreiros que a tinham visto alegre nas águas da Porangaba, agora encontrando-a triste e só, como a garça viúva, na margem do rio, chamavam àquele sítio da Mecejana, que significa a abandonada” (*Ib.*).

<sup>398</sup> “A linda ave não deixou mais sua senhora; ou porque depois da longa ausência não se fartasse de a ver, ou porque adivinhasse que ela tinha necessidade de quem a acompanhasse em sua triste solidão” (Cap. XXVII, p. 74).

<sup>399</sup> “Como a seca várzea, com a vinda do Inverno reverdece e se matiza de flores, a formosa filha do sertão com a volta do esposo reanimou-se; e sua beleza esmaltoou-se de meigos e ternos sorrisos.

Outra vez sua graça encheu os olhos do cristão, e a alegria voltou a habitar em sua alma” (*Ib.*).

<sup>400</sup> *Ib.*

<sup>401</sup> *Ib.*

<sup>402</sup> *Ib.*, p. 75

O drama trágico caminha para o seu desenlace, adensando-se o *páthos* de Iracema. As lágrimas rolam em pranto<sup>403</sup>, como na literatura mais elegíaca, lembrando a *Peregrinação*, de Fernão Mendes Pinto, entre outras obras da literatura portuguesa. O nome Moacir exprime este *páthos*:

“- Tu és Moacir, o nascido de meu sofrimento”<sup>404</sup>.

O morro Mocaripe passa a adquirir uma conotação oposta à da sua significação original:

“- Tu és o morro da alegria; mas para Iracema não tens senão tristeza”<sup>405</sup>.

As lágrimas de Iracema são ainda guardadas em segredo pela “areia fria onde esteve sentada”, durante a visita de seu irmão Caubi<sup>406</sup>, mas o seu fluxo incessante impede a amamentação do filho<sup>407</sup>. Moacir é “agora duas vezes filho da sua dor, nascido dela e também nutrido”<sup>408</sup>. Consumida pela tristeza, a vítima do abandono, chamada “infeliz” na boa linguagem romântica<sup>409</sup>, tem o “gemido e o suspiro” crestados “em sua boca formosa”<sup>410</sup>. Resta-lhe entregar o filho nos braços paternos, para depois desfalecer. Antes, porém, a jandaia anunciará com a sua voz triste, suscitando a dúvida e o receio justificado na mente do esposo regressado: “a voz da jandaia é de tristeza. Achará o guerreiro ausente a paz no seio da esposa solitária; ou terá a saudade matado em suas entranhas o fruto do amor?”<sup>411</sup>.

<sup>403</sup> “Uma vez o cristão ouviu dentro em sua alma o soluço de Iracema: seus olhos buscaram em torno e não a viram.

A filha de Araquém estava além, entre as verdes moitas de ubaia, sentada na relva. O pranto desfiava de seu belo semblante; e as gotas que rolavam a uma e uma caíam sobre o regaço, onde já palpitava e crescia o filho do amor. Assim caem as folhas da árvore viçosa antes que amadureça o fruto.

- O que espreme as lágrimas do coração de Iracema?

- Chora o cajueiro quando fico tronco seco e triste. Iracema perdeu sua felicidade, depois que te separaste dela” (Cap. XXVIII, p. 75).

<sup>404</sup> Cap. XXX, p. 79.

<sup>405</sup> *Ib.*, p. 80

<sup>406</sup> “a areia fria onde esteve sentada, guardou o segredo do pranto que embebera” (Cap. XXXI, p. 83).

<sup>407</sup> “O sangue da infeliz diluía-se todo em lágrimas incessantes que não lhe estancavam nos olhos; pouco chegava aos seios, onde se forma o primeiro licor da vida” (*Ib.*).

<sup>408</sup> *Ib.*.

<sup>409</sup> Cf. p. 83.

<sup>410</sup> “A filha de Araquém sentiu afinal que suas veias se estancavam; e contudo o lábio amargo de tristeza recusava o alimento que devia restaurar-lhe as forças. O gemido e o suspiro tinham crestado em sua boca formosa” (*Ib.*).

<sup>411</sup> Cap. XXXII, p. 85.

O contraste entre o passado de felicidade e o presente de “amarga saudade” domina o espírito de Martim, depois de quatro anos de ausência<sup>412</sup>. A clássica metáfora do fogo revela a incandescência das suas recordações<sup>413</sup>, cedendo lugar à cópia das lágrimas durante a visita à “terra onde dormia sua esposa”<sup>414</sup>.

A “agra saudade”, dominante em todo o romance-poema, encerra também as suas páginas, num tom verdadeiramente romântico:

“Era sempre com emoção que o esposo de Iracema revia as plagas onde fora tão feliz, e as verdes folhas a cuja sombra dormia a formosa tabajara.

Muitas vezes ia sentar-se naquelas doces areias, para cismar e acalentar no peito a agra saudade”<sup>415</sup>.

---

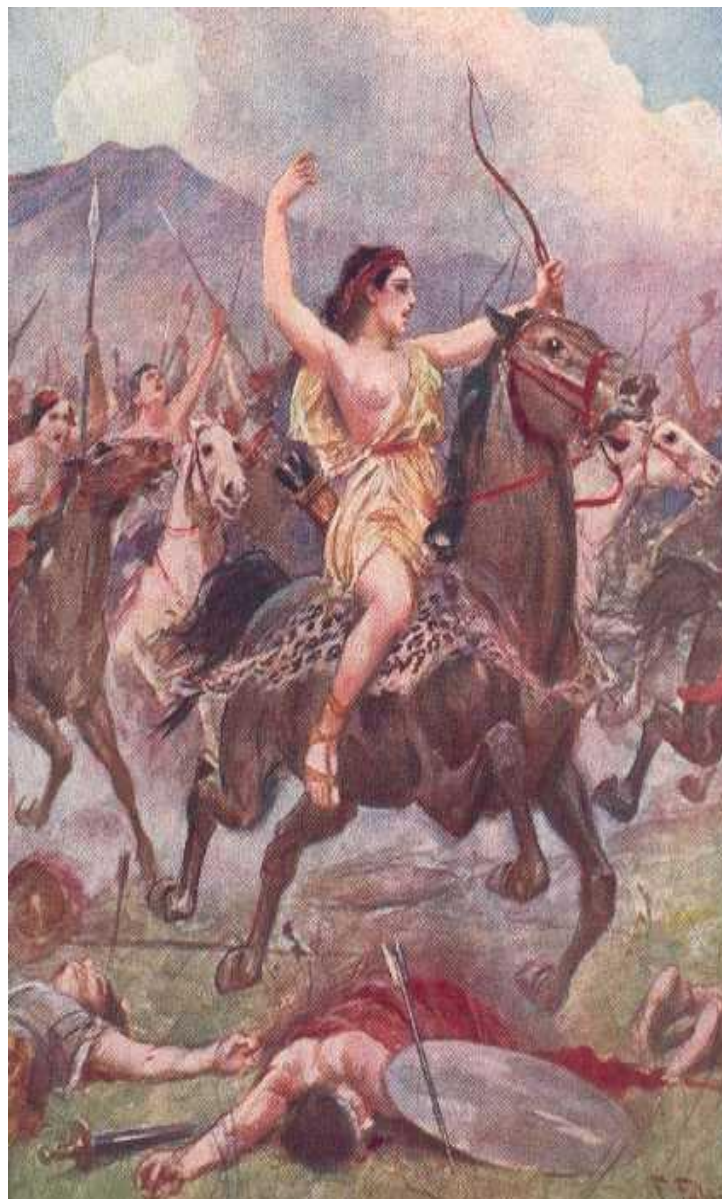
<sup>412</sup> “Afinal volta Martim de novo às terras, que foram de sua felicidade, e são agora de amarga saudade” (Cap. XXXIII, p. 86).

<sup>413</sup> “Quando seu pé sentiu o calor das brancas areias, em seu coração derramou-se um fogo que o requemou: era o fogo das recordações que ardiam como a centelha sob as cinzas” (*Ib.*).

<sup>414</sup> “Só aplacou essa chama quando ele tocou a terra, onde dormia sua esposa; porque nesse instante seu coração transudou, como o tronco do jantai nos ardentes calores, e orvalhou sua tristeza de lágrimas abundantes ( *Ib.*, pp. 86-87 ).

<sup>415</sup> *Ib.*, p. 87

CAPITULO III  
ALENCAR NO RASTRO DE VIRGÍLIO



Camila em combate entre troianos e seus inimigos.

Fonte: Públio Virgílio Marão. *L'Eneide, (Le Avventure di Enea)*, tradução de Annibal Caro, Firenze: Casa Editrice G. Nerbini, 1929

### 3.1 A *imitatio* e a originalidade

Analisar uma obra de arte é sempre uma tarefa árdua, mas ao mesmo tempo prazerosa, pois faz parte do crescimento humano refletir sobre as questões abordadas pelos grandes autores. É por causa deste pressuposto que nos debruçamos não apenas sobre uma, mas sobre duas grandes obras literárias: para tentarmos extrair-lhes algo que demonstre uma aproximação entre elas, não obstante as diferenças que as distanciam.

O estudo de carácter comparativo entre *Iracema*, de Alencar, e a *Eneida*, de Virgílio, nasceu da consciência de que faz parte da tradição greco-latina a retomada pelos escritores, de modelos preexistentes pelos escritores. A *imitatio*, como é designado esse processo pelos Romanos, por consistir em retomadas de outros textos, das formas mais variadas, possibilita estabelecer um confronto entre eles e, através desse diálogo, criar efeitos de sentido. Como tal, o estudo comparatista entre *Iracema* e *Eneida* pretende tornar possível a visualização de conexões do romance alencariano com o poema virgiliano; relações que se encontram subjacentes aos textos - “uma ‘mensagem’ não expressa concreta e diretamente no enunciado do texto alusivo, um código que cabe ao leitor desvendar e explicitar”<sup>416</sup>. Para que se possa fazer aparecer essa “mensagem”, é necessário, antes de tudo, detectar a alusão, ou a presença das relações que se estabelecem entre o texto romântico de Alencar e o clássico de Virgílio.

Não é difícil encontrar as fontes principais em que se inspirou Alencar. Este seguiu Chateaubriand, assim como Virgílio seguiu Homero: *Iracema* é, num certo sentido (não o contemporâneo da imitação, mas o da *imitatio* clássica), a transposição de *Atala*, de Chateaubriand, autor que Alencar confessou ter lido bastante. Temos, pois, o caso de uma composição homóloga, pois apresenta vários pontos em comum: o tema da felicidade primitiva dos chamados “selvagens”, que começa a se corromper diante da primeira aproximação do dito “civilizado”; a ideia do “bom selvagem”; o amor de uma índia por um estrangeiro; a morte das duas heroínas; o exótico da paisagem; enfim, o conflito

---

<sup>416</sup> Vasconcellos, 1996, 52.

fundamental representado pela oposição de índole dos dois mundos: o da velha civilização européia e o Novo Mundo da América.

Mesmo pertencendo a épocas diferentes, tanto Virgílio quanto Alencar apresentam, como ponto de partida, uma percepção em comum: a hibridez étnica, através de um himeneu estrangeiro, e as diversas questões geradas por esse fenômeno; a configuração do mito fundacional, impregnado em seus heróis.

Obviamente, seria um grande engano julgá-los escritores similares. Contudo, será considerável perceber, em suas obras, a presença de uma temática baseada na miscigenação de povos e na hibridação de culturas, numa relação dominante/dominado. Cabe assim, pelo projeto aqui exposto, analisar, num breve passeio por suas idéias/temas, as questões que singularizam os conceitos acima citados, tomados como rumo dessa reflexão.

Talvez seja oportuno frisar que elaboram, de formas antagônicas, concepções que, vagueando entre a narração, os mitos e a ficção, buscam compreender as origens de dois povos distintos, paralelamente ao surgimento do nacionalismo, enquanto signo do patriotismo e do autodirecionamento de seus respectivos países.

Foi através de Moacir, o “filho da dor”, primeiro brasileiro nascido da miscigenação, que José de Alencar refletiu acerca do resultado do encontro entre a “virgem dos lábios de mel” e o homem branco europeu. Superficialmente, essa junção parece nada mais do que um desses românticos encontros ocasionais do cotidiano literário: a mulher, frágil, pura e delicada, se depara com seu protetor, para o qual demanda todo o seu desejo. Iracema é a personagem feminina típica do romantismo, que padece de saudades do amante, enquadrando-se em uma corrente luso-brasileira cujo início data das cantigas medievais. Todavia, reside nessa união um indiscutível relato histórico calcado sob a verve do conflito entre o opressor e o oprimido, definindo as origens históricas e étnicas do Brasil e apresentando a mestiçagem como ponto de partida de qualquer estudo sobre o povo brasileiro.

À semelhança do poema latino, Alencar começa sua *Iracema* pelo processo *in medias res*: somente no capítulo II é que se inicia o enredo propriamente dito. A descrição do primeiro capítulo do romance assemelha-se ao Livro I da *Eneida*, no qual, após a célebre

proposição, o poema começa, com a narração do terrível temporal, em alto mar, que se abatera sobre a frota de Enéias, já no sétimo ano após a guerra de Tróia. Martim, com sua pequena tripulação, também se encontra em alto mar. Com isso, *Iracema*, ao apresentar o protagonista em alto-mar, a caminho de sua terra natal, lança o leitor no meio dos fatos já consumados, pressupondo, assim, que este já conhece suas causas, sua história, tal como ocorre na *Eneida*. De acordo com a expressão usada na *Arte Poética*, de Horácio, sabe-se que esse início *in medias res*, seguido de um voltar atrás (*analepse*) explicativo, figurou num dos *topoi* formais do gênero épico, pelo que se pode afirmar que, quanto ao procedimento de sua narração romanesca, Alencar aproxima-se, neste particular, do seu longínquo modelo, estabelecendo uma semelhança entre o seu romance-poema e a narrativa épica de Virgílio, e isto já em pleno século XIX. Este procedimento narrativo é utilizado ou, como sugere o autor da *Epístola aos Pisões*, deve ser utilizado para se iniciar uma epopéia, para prender a atenção do leitor. Como se observa, existe entre os textos uma semelhança estrutural - ambos se iniciam *in medias res*. A diferença, é claro, se faz pelo oposto: enquanto o herói troiano fugia contra sua vontade do terrível desastre que se abatera sobre sua cidade, em busca de exílio, suplicando aos deuses em meio de uma tempestade avassaladora, sem relatar como se deram os últimos momentos antes de deixar Tróia, Martim fogia das amargas lembranças dos últimos momentos em que viu Iracema padecer uma morte na qual ele tinha uma certa parcela de culpa. Martim fugia, quiçá, de sua consciência; Enéias fugia do inimigo.

### 3.2 Será *Iracema* uma nova *Eneida*?

O poema épico de Virgílio, escrito nos primórdios do principado de Augusto, colige a gesta épica do povo romano desde o ato fundacional legado pela tradição popular até ao clímax da pacificação inaugurada pelo Messias da “inclita Roma”<sup>417</sup>, César, o descendente de Iulo, a nova “idade de ouro” “nos campos onde outrora Saturno reinou”<sup>418</sup>.

<sup>417</sup> *Aen.*, VI, 781.

<sup>418</sup> “Aqui está César e toda a descendência / de Iulo que há-de vir sob o magno pólo celeste: / É este o homem, é este o que muitas vezes ouviste prometer, / Augusto César, filho de um deus, que a idade do ouro / há-de inaugurar de novo no Lácio, nos campos / onde outrora Saturno reinou, e, para além dos Garamantes e

O romance fundacional de Alencar, escrito quase nos primórdios do ato da independência do novo país da América do Sul, também colige “uma história que me contaram nas lindas várzeas onde nasci”<sup>419</sup>, a história do nascimento do povo cearense, simbólica do povo brasileiro. Trata-se, de fato, da coleção de uma tradição popular ligada a um ato fundacional. Trata-se, também, da evocação nostálgica de uma espécie de “idade de ouro”, tão querida do movimento romântico, no momento não da restauração de uma nova ordem social e política, como na Roma de Virgílio, mas no momento da própria necessidade de consolidação do ato da independência nacional. Na simplicidade quase bucólica do cenário cearense dos tabajaras e pitiguaras perpassa, efetivamente, todo o clima mítico da evocação nostálgica de uma primigênia idade de ouro, como no poema virgiliano, carregada agora da atmosfera noturna do ambiente romântico: “à calada da noite, quando a lua passeava no céu argenteando os campos, e a brisa rugitava nos palmares”<sup>420</sup>.

No entanto, *Iracema* não é geralmente considerado como uma obra épica, ao contrário de *O Guarani* e *Ubirajara*.

Vejamos, então, na comparação entre *Iracema* e a *Eneida*, qual o pendor épico desta obra de Alencar.

### 3.3 O objetivo épico

O sintagma *arma uirumque cano*<sup>421</sup>, expresso na proposição da *Eneida*, marca, como uma espécie de selo branco a autenticar um documento oficial, o objetivo épico da obra-prima virgiliana. Tal como Homero e Apolônio de Rodes, tal como Névio e Ênio, o vate da época augustana ergue a sua voz sublime para glorificar a gesta do protótipo do *ciuis romanus*. Palavra primordial como a voz demiúrgica de um deus, o canto épico cria uma nova ordem, um novo espaço territorial, pronto a habitar, para um novo povo. O varão estrangeiro, trazendo as cinzas dos manes, da sua Tróia destruída, atravessa os mares, com

---

Índios / dilatará o império” (*Aen.*, VI, 789-795).

<sup>419</sup> *Iracema*, cap. I, p. 12.

<sup>420</sup> *Ib.*

<sup>421</sup> *Aen.*, I, 1.



os seus companheiros, para fundar, com os autóctones, o novo reino. As suas armas e os seus feitos militares garantem a legitimidade da sua obra fundacional.

Dirigindo-se ao presumível leitor, José de Alencar utiliza uma estratégia retórica aparentemente despretensiosa, apelativa da fruição estética do deleite espiritual<sup>422</sup>. No entanto, tal estratégia é um caminho indireto e pedagógico para lhe suscitar o apetite das coisas pátrias, o “mesmo aroma silvestre e bravio que lhe vem da várzea”<sup>423</sup>. A intenção claramente nacionalista não tarda a ser esboçada, em termos de uma metáfora do olhar interativo entre o filho e a mãe: “Essa onda é a inspiração da pátria que volve a ela, agora e sempre, como volve de contínuo o olhar do infante para o materno semblante que lhe sorri”<sup>424</sup>.

E, em frase-sumário, acrescenta: “O livro é cearense”<sup>425</sup>. A identificação do objeto épico do livro começa pela genuinidade do seu cenário inspirador<sup>426</sup>. Tem como destinatário o leitor local, no ambiente tranquilo e ameno da casa rústica, do pomar ou da praia<sup>427</sup>. E, como tal, é enviado para o “que é o berço seu”<sup>428</sup>. Todavia, o autor receia a indiferença no acolhimento da obra de um filho ausente e esquecido<sup>429</sup>. Não receia a autenticidade do povo cearense<sup>430</sup>, mas o olhar desconfiado de quem se confronta com um estranho<sup>431</sup>.

A esperança, porém, do bom acolhimento do fruto de um filho ausente, em sinal de solidariedade nos momentos adversos, como o topônimo *Mocoripe*, o morro da alegria, pressagia, anima aquele que foi inspirado pelo amor do ninho pátrio<sup>432</sup>. Acompanha essa

<sup>422</sup> “Abra então este livrinho, que lhe chega da corte imprevisto. Percorra suas páginas para desenfatiar o espírito das coisas graves que o trazem ocupado” (“Prólogo da Primeira Edição”, *op. cit.*, p. 9).

<sup>423</sup> “Talvez me desvaneça o amor do ninho, ou se iludam as reminiscências da infância avivadas recentemente. Se não, creio que, ao abrir o pequeno volume, sentirá uma onda do mesmo aroma silvestre e bravio que lhe vem da várzea. Derrama-o, a brisa que perpassou nos espantos da carnaúba e na ramagem das aroeiras em flor” (*Ib.*).

<sup>424</sup> *Ib.*

<sup>425</sup> *Ib.*

<sup>426</sup> “Foi imaginado aí, na limpidez desse céu de cristalino azul, e depois vazado no coração cheio de recordações vivaces de uma imaginação virgem” (*Ib.* pp. 9-10).

<sup>427</sup> “Escrevi-o para ser lido lá, na varanda da casa rústica ou na fresca sombra do pomar, ao doce embalo da rede, entre os murmuros do vento que crepita na areia, ou farfalha nas palmas dos coqueiros” (*Ib.* p.10).

<sup>428</sup> “Para lá, pois, que é o berço seu, o envio” (*Ib.*).

<sup>429</sup> Mas assim mandado por um filho ausente, para muitos estranho, esquecido talvez dos poucos amigos, e só lembrado pela incessante desafeição, qual sorte será a do livro?” (*Ib.*).

<sup>430</sup> “Que lhe falte hospitalidade, não há que temer. As auras de nossos campos parecem tão impregnadas dessa virtude primitiva, que nenhuma raça habitual habita aí, que não a inspire com o hálito vital” (*Ib.*).

<sup>431</sup> “Receio, sim, que o livro seja recebido como estrangeiro e hóspede na terra dos meus” (*Ib.*).

<sup>432</sup> “Se, porém, ao abordar as plagas do Mocoripe, for acolhido pelo bom cearense, prezado de seus irmãos ainda mais na adversidade do que nos tempos prósperos, estou certo que o filho de minha alma achará na terra

esperança o exemplo, diria, épico dos seus patrícios, todos empenhados, “na política e na ciência”, em escrever brilhantes páginas do nome do fundador da sua província<sup>433</sup>.

O matiz claramente épico de *Iracema* surge, então, esmaltado na evocação da “espada heróica de muito bravo cearense” e da “ampla messe de glória” ceifada no “campo da batalha”<sup>434</sup>. A sua obra insere-se na matriz desse canto épico, escrito na modéstia retórica da “rude toada” das “lendas, sem metro”, dos “antigos filhos” do Ceará<sup>435</sup>.

Ao contrário das *Geórgicas*, obra em que invoca Mecenas<sup>436</sup> e Augusto César<sup>437</sup>, Virgílio não expressa diretamente o dedicatário da *Eneida*. No entanto, o soberano de Roma surge no centro do escudo de Enéias, a partir da sua simbólica vitória em Ácio.

Alencar dedica expressamente *Iracema* aos seus patrícios<sup>438</sup>. Esta preferência por um dedicatário coletivo, em vez de um tradicional mecenas, aponta para uma tendência democratizante da modernidade, à luz do pensamento romântico.

---

de seu pai, a intimidade e conchego da família” (*Ib.*).

<sup>433</sup> “O nome de outros filhos enobrece nossa província na política e na ciência; entre eles o meu, hoje apagado, quando o trazia brilhantemente aquele que primeiro o criou” (*Ib.*).

<sup>434</sup> “Neste momento mesmo, a espada heróica de muito bravo cearense vai ceifando no campo da batalha ampla messe da glória” (*Ib.*).

<sup>435</sup> “Quem não pode ilustrar a terra natal, canta as sua lendas, sem metro, na rude toada de seus antigos filhos” (*Ib.*).

<sup>436</sup> Cf. *Georg.*, I, 2.

<sup>437</sup> Cf. *Georg.*, I, 25. O poeta espera que o Príncipe chegue a sentar-se nos assentos divinos.

<sup>438</sup> “Acolha pois esta primeira mostra para oferecê-la a nossos patrícios a quem é dedicada” (*Iracema* “Prólogo...”, p. 10).

### 3.4 Os heróis

Virgílio canta “as armas e o varão, o primeiro que, das plagas troianas / perseguido pelo destino, aportou à Itália e às praias de Lavínio”<sup>439</sup> para “fundar a cidade / e trazer os deuses para o Lácio”<sup>440</sup>.

Alencar canta “Iracema, a virgem dos lábios de mel”, na sua coloração não apenas indígena mas também romântica, “que tinha os cabelos mais negros que a asa da graúna e mais longos que seu talhe de palmeira”<sup>441</sup>.

O canto do herói masculino corresponde à cultura patriarcal, ínsita e latente no povo romano, como no arquétipo clássico. O canto do herói feminino corresponde ao anúncio de uma nova era civilizacional, quase a restauração de um mítico reinado matriarcal. Corresponde também a uma consonância com o espírito indianista, no qual a mulher sempre desempenhou um papel preponderante, ao lado do guerreiro masculino.

Curiosamente, a agilidade da virgem guerreira, “mais rápida que a ema selvagem”<sup>442</sup>, correndo “o sertão e as matas do Ipu, onde campeava sua guerreira tribo da grande nação tabajara”<sup>443</sup> lembra o epíteto homérico de Aquiles “pés velozes”<sup>444</sup>, paralelismo que não é desdenhável, tendo em conta o protagonismo de Iracema no romance fundacional, tal como o do Pelida na *Iliada*. A graciosidade e leveza feminina, porém, aliadas à sua destreza guerreira, acrescentam à valentia do herói homérico um toque romântico que ultrapassa o objetivo épico: “O pé grácil e nu, mal roçando, alisava apenas a verde pelúcia que vestia a terra com as primeiras águas”<sup>445</sup>.

Este protagonismo de Iracema tem, aliás, paralelo não já na *Eneida*, mas noutra obra virgiliana, a *Écloga IV*, de caráter igualmente messiânico, onde o poeta mantuano evoca não apenas o regresso de Saturno, mas também da Virgem e de uma nova geração<sup>446</sup>. Esta

<sup>439</sup> *Aen.* I, 1-2.

<sup>440</sup> *Aen.*, I, 5-6.

<sup>441</sup> *Iracema*, cap. II, p. 14.

<sup>442</sup> *Ib.*

<sup>443</sup> *Ib.*

<sup>444</sup> *Iliada*, I, 58.

<sup>445</sup> *Iracema*, *ib.*

<sup>446</sup> “Renasce de raiz a grande sucessão dos séculos. / Eis que volta já a Virgem, volta o reino de Saturno, / e já do alto dos céus desce uma nova geração” (*Bucólicas, Écloga IV*, 5-7).

evocação tem fundamento no protagonismo maternal: “Favorece, ó casta Lucina, o menino a nascer; com ele cessará / a idade do ferro e em todo o mundo surgirá desde logo / a de ouro. Reina já o teu caro Apolo”<sup>447</sup>.

A geração de Enéias só tem sucesso a partir da colaboração maternal de Lavínia, a filha do rei Latino. No entanto, e apesar de toda a héxade constituída pelo arco dos cantos VII a XII só ter sentido pela disputa da sua mão, o que é certo é que o seu nome é apenas referido, quase nunca chegando a intervir como personagem. Em compensação, é a rainha Amata, sua mãe que, ocupando um papel atuante de oponente e aliada de Turno, rival de Enéias na disputa conjugal de Lavínia, desempenha função relevante na intriga.

Moacir, tal como Sílvio, o filho de Enéias e Lavínia, e também Augusto, na *Eneida*, é o menino providencial na lógica fundacional, convergente com o *puer* messiânico da *Écloga IV*: “Este menino receberá uma vida divina e verá entre os deuses / os heróis misturados; ele mesmo será visto por aqueles / e governará o orbe pacificado pelas paternas virtudes”<sup>448</sup>. O desígnio providencial do menino focalizado por Alencar é, apenas sugerido, na sutileza do traço romântico: “O primeiro cearense, ainda no berço, emigrava da terra da pátria. Havia aí a predestinação de uma raça?”<sup>449</sup>.

O guerreiro branco de *Iracema*, tal como Enéias, é um *xénos*, um estrangeiro. Ambos são considerados *nostoi*, regressados. Um, parte de Tróia, a sua pátria destruída pelo inimigo grego, para fundar aquela que seria a futura Roma<sup>450</sup>. Outro também regressa da pátria, Portugal, para fundar o Ceará<sup>451</sup>. Ambas as fundações são, pois, dependentes da intervenção de um estrangeiro. Ambas as fundações dependem de uma miscigenação: dos Troianos com os Latinos; dos Portugueses com os Tabajaras. Tanto a intervenção dos estrangeiros como a respectiva miscigenação enriquecem com sangue novo as culturas dos povos em causa.

A tribulação é uma componente essencial da provação a que está exposto o herói épico.

Enéias, perseguido pela ira de Juno, é confrontado com a tempestade e os perigos do mar para, depois, enfrentar as investidas de Marte: “tão acossado em terra e mar pelo

<sup>447</sup> *Ib.*, 8-10.

<sup>448</sup> *Ib.*, 15-17.

<sup>449</sup> *Iracema*, cap. XXXIII, p. 86.

<sup>450</sup> Cf. *Aen.*, I, 1-2; 5-6.

<sup>451</sup> “para fundar com ele [Martim] a mairi dos cristãos” (*Iracema*, cap. XXXIII, p. 87).

poder / dos deuses das alturas, devido à ira desperta de Juno cruel, / e sofreu também muito na guerra”<sup>452</sup>. Na invocação à Musa<sup>453</sup>, ao pedir o discernimento das causas desta perseguição da mãe dos deuses, o poeta caracteriza o seu herói, além de insigne em piedade<sup>454</sup>, como cercado de infortúnios<sup>455</sup>.

Martim também é um herói guerreiro e o seu sofrimento é marcado pelo signo das lágrimas. Na sua viagem de regresso às praias do Ceará, com o filho e o cão fiel, “encostado ao mastro, leva os olhos presos na sombra fugidia da terra; a espaços o olhar empanado por tênue lágrima cai sobre o jirau, onde folgavam as inocentes criaturas, companheiras de seu infortúnio”<sup>456</sup>. As saudades da pátria se, por um lado, o afastam da esposa dedicada, por outro, fazem dele um herói atormentado, num *pathos* crescente cujo clímax é representado na cena do reencontro com a moribunda mãe de seu filho, na qual lhe oferece, antes de morrer, o recém-nascido.

Iracema, a protagonista, é, pois, a vítima sacrificial que se entrega estoicamente por amor à sua missão conjugal e maternal, até se consumir no altar do transe supremo.

Ao sentir-se abandonada pelo esposo guerreiro, seus olhos enchem-se de pranto<sup>457</sup>. Durante dois meses, a “garça viúva” caminha diariamente até à lagoa que passará a chamar-se o “sítio da Mecejana, que significa a abandonada”<sup>458</sup>.

Ao contrário do que poderá parecer, o discurso lacrimoso não se inscreve apenas no gênero elegíaco ou lírico. Com efeito, as lágrimas dos heróis homéricos foram já devidamente evidenciadas por Helène Monsacré como um signo arquetípico da epopéia clássica, fonte inspiradora da elegia e da tragédia gregas, a qual apresenta a imagem de Níobe<sup>459</sup>, transformada em pedra, sobre o Sípilo, digerindo o luto enviado pelos deuses,

<sup>452</sup> “multum ille et terris iactatus et alto / ui superum saeue memorem Iunonis ob iram, / multa quoque et bello passus” (*Aen.*, I, 3-5).

<sup>453</sup> Calíope é a musa da poesia épica.

<sup>454</sup> “insignem pietate uirum” (*Aen.*, I, 10).

<sup>455</sup> “tot adire labores” (*Ib.*).

<sup>456</sup> *Iracema*, cap. I, p. 12.

<sup>457</sup> “Seus olhos viram a seta do esposo fincada no chão, o goiamum trespassado, o ramo partido, e encheram-se de pranto” (*Ib.*, cap. XXVI, p. 72).

<sup>458</sup> “Desde então à hora do banho, em vez de buscar a lagoa da beleza, onde outrora tanto gostara de nadar, caminhava para aquela, que vira seu esposo abandoná-la. Sentava-se junto à flecha, até que descia a noite; então recolhia à cabana.

Tão rápida partia de manhã, como lenta voltava à tarde. Os mesmos guerreiros que a tinham visto alegre nas águas da Porangaba, agora, encontrando-a triste e só, como a garça viúva, na margem do rio, chamavam àquele sítio da Mecejana, que significa a abandonada” (*Ib.*).

<sup>459</sup> Na *Iliada*, a história de Níobe é escolhida por Aquiles para estabelecer uma relação paralelística com a dor de Príamo, Ambos digerem a dor de terem perdido filhos (*Kndea Myria péssõ – II. XXIV, 617*): Níobe, doze

como uma estela funerária, monumento simbólico da dor eterna<sup>460</sup>. De modo análogo, as lágrimas de Enéias banham o seu discurso narrativo da queda de Tróia à rainha de Cartago<sup>461</sup>.

Por sua vez, a epopéia tem afinidades com a tragédia. E são as lágrimas o signo portador desse traço comum do sofrimento do herói tanto épico como trágico. O texto trágico, designado por Christine Noille como *le plaisir des larmes*, na sequência da Poética aristotélica<sup>462</sup>, nascido de um desprazer<sup>463</sup>, o prazer das lágrimas, tópico singular da literatura, tanto na retórica como na filosofia<sup>464</sup>, pode considerar-se emblemático de uma estética e de um quadro mental: “Dans sa virulence paradoxale, le plaisir des larmes y devient emblématique du plaisir que l’art procure, et permet alors d’introduire les conceptions idéologiques générales”<sup>465</sup>.

As lágrimas de Iracema percorrem a parte final do romance, num *pathos* que faz da heroína épica uma vítima da tragédia.

---

filhos (seis rapazes e seis meninas) na flor da idade / Príamo, Heitor; ambos são vítimas da cólera de Apolo; ambos choram os filhos durante nove dias, antes de serem sepultados; ambos simbolizam a perenidade da dor dos pais (maternidade/paternidade); ambos voltam a comer, depois de se cansarem de verter lágrimas.

<sup>460</sup> Cf. Hélène Monsacré, *Les Larmes d’Achille (le héros, la femme et la souffrance dans la poésie d’Homère)*, Paris, Editions Albin Michel, 1984, pp. 191 s.

<sup>461</sup> Cf. *Aen.*, II, *passim*.

<sup>462</sup> Cf. Christine Noille, « Le plaisir et les larmes. En marge de Richard Rorty », in *Poétique*, 88, Nov. 91, Paris, Seuil, p. 500.

<sup>463</sup> Cf. E. Kant, *Critique de la Faculté de Juger*, Paris, Gallimard, 1985, 1,27, p. 202.

<sup>464</sup> “Sous l’influence du cadre spéculaire informant la conception de l’art, le font à la lumière des critères platoniciens du vrai et du bien » (C. Noille, *op. cit.*, p. 501).

<sup>465</sup> *Ib.*, *ib.*, p. 506.

### 3.5 Iracema e Dido

Tanto Iracema quanto Dido são arrebatadas pela mesma paixão, a qual é provocada pela presença ou imagem do objeto amado. O amor é o motivo que as leva a assumir uma posição de passividade e dependência permanente do outro. De um ponto de vista aristotélico, o efeito desta paixão lesa seriamente a variação do juízo da qual se seguem o sofrimento e o prazer: “*pathos e eros*”. Ambas fazem parte do amor e da morte, do desejo e do aniquilamento da razão do viver.

Então, a dor, o sofrimento, a inquietude fazem com que as heroínas encarem o drama existencial sem medo. Para elas, a vida é como uma luta renhida, tomando consciência da morte e da precariedade do destino humano; não se acomodam com o fantasma da infelicidade; quanto mais indagam sobre a situação, mais se envolvem num permanente círculo vicioso<sup>466</sup>. Iracema abandona seu povo e, *nas entranhas da terra*, esconde-se com Martim, onde consuma o encontro amoroso. Dido, por sua vez, se apaixona por Enéias, convida os troianos para participarem de uma caçada, se vale de um encontro casual, durante uma tempestade se abrigam *numa mesma gruta* e ela se entrega ao chefe troiano<sup>467</sup>.

Quando todos os anseios não consolidam a conjunção amorosa do ser enamorado, resta apenas para as amantes a fuga, através da morte – válvula de escape para a contenção do drama vivido. Nas duas obras, a paixão pode ser definida como um

---

<sup>466</sup> “Mas a rainha, atingida por uma grande aflição,/ alimenta seu ferimento em seu sangue/ e se entrega a um fogo oculto./ Retorna constantemente a seu espírito /a lembrança da grande coragem do troiano /e da nobreza de seu povo; / permanecem fixados em sua mente semblante / e as palavras que ele proferiu /ela não consegue oferecer aos membros / um tranqüilo repouso” (IV, 1-10).

“Cedendo à meiga pressão, a virgem reclinou-se ao peito do guerreiro, e ficou ali trêmula e palpitante como a tímida perdiz, quando terno companheiro lhe arrufa com o bico a macia penugem. O lábio do guerreiro suspirou mais uma vez o doce nome e soluçou, como se chamara outro lábio amante. Iracema sentiu que sua alma se escapava para embeber-se no ósculo ardente”. (*Iracema*. Cap. VI, pp. 24-25)

<sup>467</sup> “Dido e o chefe troiano chegam à mesma gruta. / A terra, primeiro, e Juno como prônuba dão o sinal:/ os fogos se acenderam, bem como o éter,/ cúmplice dos casamentos, / e as ninfas gritaram do mais alto cimo./ Esse primeiro dia foi causa de sofrimentos e morte:/Dido já não se importa com a conveniência / ou com a sua reputação;/ já não considera seu amor como clandestino; /chama-o de casamento e com essa palavra encobre sua culpa” (*Aen*, IV, 160-169).

sentimento ou emoção, levado a um alto grau de intensidade, sobrepondo-se, por conseguinte, à lucidez e à razão. Sendo a fixação pelo outro, por uma pessoa, uma idéia ou uma coisa, a paixão se distingue de outros sentimentos por sua força, sua intensidade, sua exclusividade. Assim, as heroínas apaixonadas prodigalizam todo tempo para não deixarem de honrar seus compromissos amorosos – tópico do amor romântico – que encontrava, não raro, saída na morte. O caráter passivo das amantes apaixonadas domina a própria vida, fazendo-as percorrer outros itinerários que, todavia, não percorreriam em estado de lucidez, como demonstram Alencar e Virgílio no enredo e desenlace da situação conflituosa entre os pares românticos. Ambas, Dido e Iracema, representam, dentro das narrativas, as faces mórbida e trágica, apaixonada e sensual do feminino.

A rainha acolhe o chefe troiano amavelmente e, a seu lado, assume o papel de mulher que sacrifica à força esmagadora do amor os seus deveres de realeza e trai a fidelidade prometida à memória de Siqueu, seu marido. Iracema torna-se esposa do guerreiro branco, inimigo de seu povo, traindo o compromisso de virgem vestal, sacerdotisa da tribo e portadora do segredo da Jurema, o segredo da fertilidade dos Tabajaras.

Mas o desfecho desse amor é trágico para ambas: Dido parte para uma morte rápida, porém dolorosa. Tira a vida com suas próprias mãos. Iracema deixa-se morrer lentamente, e de forma não menos trágica e lamentável que a rainha fenícia, abandona a vida, mesmo antes de morrer. Sua morte é triste e solitária, ao contrário de Dido, que tinha todo o seu reino como platéia da triste cena que se desenrolava no negro palco da sua vida.

A personagem Dido, na *Eneida*, é configurada com as características fundamentais de uma heroína trágica. Iracema, por sua vez, é marcada pela postura de entrega sacrificial ao amor e suas conseqüências dramáticas. Mais do que uma heroína épica (comprovada na sua participação na guerra do seu povo juntamente com seu irmão Caubi), marca o leitor com a dignidade e a sublimidade dessa entrega. As heroínas são, assim, configuradas na clássica personagem feminina, bastante familiar na literatura greco-romana: a mulher que, como Medéia e Ariadne, tudo sacrifica generosamente pelo homem que ama e acaba por ser traída e abandonada a um trágico destino.



### 3.6 Iracema e Lavínia

Acabamos de ver a proximidade passional entre Dido e Iracema. São figuras femininas caras à dimensão trágica do romance e ao próprio romantismo.

Lavínia, por sua vez, representa a jovem obediente aos pais e aos interesses da pátria, afetivamente ligada à mãe.

Iracema, pelo contrário, manifesta um estatuto mais emancipado, representativo da mulher ameríndia. Apesar de surgir na narrativa como a única personagem feminina, o que nos impede de podermos compará-la a outra, ela, talvez por isto mesmo, não age apenas em nome individual, mas acaba por constituir um arquétipo feminino da sua cultura. Não se trata de uma óptica matriarcal, já que o guerreiro masculino e o próprio Pajé detêm a primazia política e social. Todavia, Iracema não deixa de exercer um papel proeminente entre o seu povo e as suas decisões não dependem do pai nem do irmão, mas de si própria.

Também virgem, como a filha de Latino, consagrada ao culto de Tupã, é capaz de romper com o voto de consagração virginal, para seguir a voz do coração. É, pois, uma heroína romântica. E, coerentemente, sofre até ao fim as conseqüências da sua decisão. A sua liberdade, bebida nas caminhadas pela floresta de Tupã, fornece-lhe o alento não apenas para a sua autonomia, mas também para a estóica paciência com que defronta o sofrimento e aguarda a chegada do esposo amado para lhe entregar o filho recém-nascido, esperança da nova nação.

Lavínia, na *Eneida*, exerce a sua missão de mãe e co-fundadora de uma nova nação. Mas, ao contrário de Iracema, a sua liberdade está completamente sacrificada ao poder do Destino, à sua conquista pelo herói troiano e aos desígnios divinos. Não é uma heroína romântica. É uma heroína apenas obediente. Talvez por tal motivo, Virgílio não lhe tenha concedido um estatuto de relevo na narrativa. Apesar de toda a segunda héxade só ter sentido como uma conquista militar do seu himeneu com Enéias, apesar de existir sempre como pano de fundo e objetivo épico, a sua imagem é a de uma personagem dependente: da mãe, do pai, do Destino, da vitória militar do invasor.

Iracema representa, pois, a grande viragem que os tempos modernos trouxeram ao estatuto da mulher na sociedade bem representada em toda a obra de Alencar. O autor oitocentista, sensível ao pioneirismo de um debate que só no final do seu século despontaria e se prolongaria por todo o século seguinte, projetou na sua protagonista um papel só concebível nos nossos dias.



### 3.7 As virgens bélicas

Camila e Iracema configuram cada qual o ideal de beleza para o respectivo povo. Contudo, a graciosidade feminina contrasta com a força e coragem das virgens bélicas. A bela Camila é-nos apresentada por Virgílio como guerreira, à frente de um pelotão de soldados, como general de guerra. Não obstante o fato de estar em paralelo com os melhores guerreiros, em sua força bélica, a imagem de Camila carrega um tom poético incomum. Com um dos belos seios a descoberto, representa o ideal feminino de beleza romana, ao mesmo tempo em que encarna a coragem e poder das Amazonas. A descrição que o poeta romano faz da virgem bélica configura um misto de beleza e força da própria Diana, sua protetora. “Ela, que se corresse por sobre as mais altas hastes de uma seara intacta/ não quebraria, na carreira, as tenras espigas,/ ou avançasse pelo mar adentro, suspensa por cima das túmidas oridas,/ não molharia na água os pés velozes./ Toda a mocidade e o grupo das mães (...) / com os espíritos enlevados; admiram a régia clâmide que lhe enfeita,/ com a púrpura, os delicados ombros; admiram o diadema que lhe prende/ com ouro as formosas tranças; admiram a ela mesma,/ que leva o carcás lício e mirto pastoral/ com a sua choupa ali cravada”<sup>468</sup>.

Mais adiante, apresenta Camila em combate: “Entretanto, no meio da carnificina, exulta Camila, armada de aljava/ como uma amazona, trazendo um peito descoberto para o combate,/ e ora, arremessa com sua mão uma saraivada de rápidos dardos,/ ora empunha com a direita infatigável uma forte machadinha;/ o arco de ouro e as armas de Diana soam sobre suas espáduas”<sup>469</sup>.

<sup>468</sup> Cf. VII, 816-825

<sup>469</sup> *Aen*, XI, 625-629.

Camila é uma jovem guerreira, furiosa em sua coragem quase masculina, mas ao mesmo tempo suficientemente feminina, capaz de encantar homens e mulheres e dona da vaidade inerente à maioria das mulheres, grande o bastante para cobiçar uma bela armadura de ouro e, imprudente, deixar-se matar. Não teme os horrores da guerra e pede a Turno que a deixe defendê-lo sem qualquer ajuda: “Turno, se a coragem pode, com razão,/ inspirar confiança, eu ousar, prometo, ir sozinha/ afrontar o esquadrão dos enéades e sozinha afrontar os cavaleiros tirrenos./ Deixa-me tentar os primeiros perigos da guerra; permanece tu a pé, junto das muralhas, e defende a cidade”<sup>470</sup>.

Semelhante à guerreira de Virgílio, a Iracema de Alencar, ora deslumbra por sua beleza singular; encantando mais do que a própria natureza, com seus cabelos “mais negros que a asa da graúna” e seus lábios mais doces do que o mel da jati, ora faz recuar o mais valente guerreiro da sua tribo. Num confronto direto com o grande chefe, a virgem não se intimida, desafiando-o, confiante na destreza com que manuseia o arco e flecha. E são os mesmos lábios portadores da doçura do mel que, energéticos, afrontam o grande Irapuã: “– A filha de Araquém é mais forte que o chefe dos guerreiros, (...) Irapuã vai ser punido pela mão de Iracema.”<sup>471</sup>

Assim como Camila não molharia na água a planta dos pés velozes se por sobre elas avançasse, nem quebraria as tenras espigas de uma seara se por cima veloz corresse, a virgem Iracema, “mais rápida que a ema selvagem”, corria por sobre “a verde pelúcia que vestia a terra”, mas o seu “pé grácil e nu”, mal roçava, apenas alisava a delicada relva.

Iracema é a personagem feminina típica do romantismo, que padece de saudades do amante, enquadrando-se em uma corrente luso-brasileira cujo início data das cantigas medievais. Representa a beleza selvagem aborígine.

Camila é o modelo ideal da mulher romana, virgem ousada, guerreira corajosa e bela, “Eis Camila bela, que o Volsco impera/Bando equestre o de pé de arnês lustroso./Dura a virgem no prélio, em roca ou vimes/De Minerva não punha as mãos fêmeas,/Pelo agro intacto, mais veloz que o vento”<sup>472</sup>.

---

<sup>470</sup> Cf. c. XI, 485-489

<sup>471</sup> *Iracema*, cap. VII, p 26

<sup>472</sup> *Aen*, VII, 812-816

Como podemos perceber, ambas as donzelas, embora pertencentes a mundos tão distantes, são muito parecidas, tanto pela beleza física, quanto em seus atributos capacitivos. São personagens de coragem e ousadia, que enfrentam as forças masculinas e os horrores da guerra sem, sequer, se intimidarem.

### 3.8 A predestinação

Associada ao maravilhoso, a predestinação, elemento também comum à tragédia, é uma característica fundamental do discurso épico. Os deuses, em especial Zeus/Júpiter, são responsáveis pelo cumprimento do *fatum*, pois este lhes transcende.

Por isso, a profecia de Júpiter, na *Eneida*, faz menção desse elemento essencial da lógica épica. Tranquilizando Vênus, sua filha lacrimosa, o pai dos deuses garante a realização do desígnio providencial acerca da missão de seu filho Enéias como fundador de um povo grandioso<sup>473</sup>.

Por isso também o herói-fundador é impulsionado para as costas italianas pelo Destino: “qui primus ab oris / Italiam fato profugus”<sup>474</sup>.

Na *catábasis* aos Infernos, Enéias suplica à Sibila de Cumas um reino no Lácio, compatível com o seu *fatum*<sup>475</sup>. Aí, Anquises, seu pai, revela-lhe a “glória que há-de seguir a Dardânia geração”<sup>476</sup>, bem como o seu próprio destino<sup>477</sup>.

<sup>473</sup> “Sorrindo-lhe, o criador de homens e deuses, / com o rosto com que serena o céu e as tempestades, / beijou de leve a filha e assim falou: / “Não tenhas medo, Citereia. Imutáveis permanecem / os destinos dos teus; verás a cidade e de Lavínio / as prometidas muralhas; aos astros siderais há-de erguer o magnânimo Eneias. A minha sentença não mudou! / E este (vou profetizar-to, já que este cuidado te aflige, e desenrolar-te os arcanos do destino) / fará na Itália uma grande guerra, domará / povos ferros, imporá aos seus homens costumes e muralhas, / até que o terceiro estio o tenha visto reinar no Lácio, e três Invernos tenham decorrido sobre a submissão dos Rútulos.” (*Aen.*, I, 254-266).

<sup>474</sup> “o primeiro que, das plagas troianas, / perseguido pelo destino, aportou à Itália” (*Aen.*, I, 1-2).

<sup>475</sup> “E tu, profetisa tão santa, / tu, que o futuro conheces, concede (não peço um reino / que ao meu fado não seja devido) que no Lácio se fixem os Teucros, / os seus deuses errantes e os baldeados numes de Tróia” (*Aen.*, VI, 65-68).

<sup>476</sup> “Vou descrever-te qual a glória que há-de seguir / a Dardânia geração, quais os netos que virão da Itália gente, / almas ilustres, futuros herdeiros do nosso nome” (*Aen.*, VI, 756-758).

<sup>477</sup> “et te tua fata docebo” - e os teus próprios destinos vou ensinar-te (*Aen.*, VI, 759).

Os jovens Lauso e Palante não vão confrontar-se diretamente porque os respectivos destinos os haviam direcionado para defrontarem inimigos mais fortes: o primeiro seria morto por Enéias; o segundo por Turno.

Júpiter, na antecâmara do desenlace bélico, proclama-se neutro ante os contendores, deixando cada qual provar os seus méritos e comprovar o seu destino<sup>478</sup>. Mais uma vez, o destino de Enéias está associado a altos feitos<sup>479</sup>. O próprio Turno, sentindo-se derrotado, reconhece que mereceu tal destino<sup>480</sup>.

Segundo a doutrina estóica, o mundo é regido por um desígnio providencial, estabelecendo a ordem e a justiça nas relações humanas. A insistente tônica da predestinação na mundividência épica sublinha não apenas a fé no transcendente e sua intervenção na História dos homens e dos deuses, mas também a visão luminosa da vida humana, para além de todos os sinais negativos e tenebrosos.

No romance de Alencar, a predestinação é apenas sugerida através da interrogação que, a partir de Moacir, aponta para a construção do futuro e do desígnio providencial que lhe subjaz: “O primeiro cearense, ainda no berço, emigrava da pátria. Havia aí a predestinação de uma raça?”<sup>481</sup>.

### 3.9 O maravilhoso

Na epopéia clássica, os acontecimentos humanos dependem da ação divina, da chamada “comédia dos deuses”.

Na *Eneida*, tal como nos poemas homéricos, os deuses dividem-se na sua função actancial: uns são adjuvantes do protagonista; outros são oponentes. Vênus, sua mãe, acompanha e patrocina constantemente a sua missão fundacional. Intervém junto de Júpiter a favor do filho, arrancando do pai dos deuses a profecia que revela o seu sucesso bélico e político<sup>482</sup>. É também a deusa do amor que retira o filho ferido do campo de batalha e o cura

<sup>478</sup> Cf. *Aen.*, X, 100-113.

<sup>479</sup> Cf. *Aen.*, XII, 794-795.

<sup>480</sup> Cf. *Aen.*, XII, 931.

<sup>481</sup> *Iracema*, cap. XXXIII, p. 86.

<sup>482</sup> Cf. *Aen.*, I, 254-266.

com uma planta medicinal colhida no monte Ida, em Creta<sup>483</sup>. Em oposição, a terrível Juno persegue o herói troiano até ao final<sup>484</sup>. É ela que suscita a violência de Éolo, pai dos ventos, enviando-lhe a tempestade<sup>485</sup>, tentando mais tarde reter o inimigo em Cartago<sup>486</sup>. É ela que, tentando contrariar o Destino, procura, por todos os meios, impedir a fixação dos Troianos no Lácio<sup>487</sup>, enviando a fúria Alecto a provocar a guerra entre Latinos e Troianos<sup>488</sup>.

Júpiter, todavia, tenta impedir, em conselho olímpico, a intervenção dos seus pares na guerra que opõe os Latinos aos Troianos, tentando deixar para mais tarde o verdadeiro embate entre Cartago e Roma<sup>489</sup>, mas Vênus e Juno não desistem de optar pelo patrocínio dos respectivos favoritos e o pai dos deuses, perante uma discórdia quase interminável, procura, numa posição neutra, que o Destino assinale a fortuna a uns e a desgraça a outros<sup>490</sup>.

O maravilhoso em *Iracema*, apresenta uma dupla face: a indígena e a do narrador, que coincide com a dos guerreiros estrangeiros. Esta dupla face integra e harmoniza os povos em presença e respectivas culturas, numa feliz miscigenação.

A face indígena assenta no poder e no culto de Tupã, o deus do trovão, que se assemelha a Júpiter.

A face do narrador, bem como a dos estrangeiros, tem como suporte o Deus cristão. O primeiro exprime o desejo de uma intervenção divina a favor da bonança dos mares e da chegada feliz do “brioso e altivo barco” em que viajam Martim, Moacir e o cão Japi ao porto do Ceará<sup>491</sup>. Os segundos trazem de Portugal, juntamente com o sacerdote cristão, o “sagrado lenho”, diante do qual ajoelham, professando a sua fé num só Deus, “como tinham um só coração”<sup>492</sup>. Em sinal de conversão ao “Deus verdadeiro”, Poti aufere o sacramento do batismo, recebendo o nome de Antônio Filipe Camarão, do “santo cujo era o

<sup>483</sup> Cf. *Aen.*, XII, 411-424.

<sup>484</sup> Cf. *Aen.*, XII, 818.

<sup>485</sup> Cf. *Aen.*, I, 64-75.

<sup>486</sup> Cf. *Aen.*, IV, 90-104.

<sup>487</sup> Cf. *Aen.*, VII, 286-320.

<sup>488</sup> Cf. *Aen.*, VII, 323-340.

<sup>489</sup> Cf. *Aen.*, X, 6-15.

<sup>490</sup> Cf. *Aen.*, I, 104-113.

<sup>491</sup> “Deus te leve a salvo, brioso e altivo barco, por entre as vagas revoltas, e te poje nalguma enseada amiga. Soprem para ti as brandas auras; e para ti jaspeie a bonança mares de leite!” (*Iracema*, cap. I, p. 14).

<sup>492</sup> *Iracema*, cap. XXXIII, p. 87.

dia”. Como sinais da expansão da fé cristã, “germinou a palavra do Deus verdadeiro na terra selvagem” e “o bronze sagrado ressoou nos vales onde rugia o maracá”<sup>493</sup>.

Ambas as obras manifestam uma profunda visão religiosa. Enéias e Iracema desempenham funções sacerdotais. Como diz Georges Dumézil<sup>494</sup>, a função sacerdotal é a primeira da sua teoria trifuncional das sociedades indo-européias. O maravilhoso épico insere-se nesta visão religiosa, marca essencial das civilizações arcaicas, em contraste com a modernidade secularizada e laica.

### 3.10 A glória das armas e das letras

O *topos* clássico da glória das armas e das letras marca de modo profundo a matriz épica dos autores gregos e latinos. Por um lado, cabe aos escritores fazerem-se eco da justa fama dos heróis<sup>495</sup>. Por outro, o reconhecimento da glória implica o sacrifício, o despojamento e a devoção da própria vida<sup>496</sup>.

A noção da glória coletiva ultrapassa a da glória individual, merecendo a apologia épica, tanto da *Eneida* como da História liviana. Celebrar a pátria é motivo de orgulho para o poeta, como reconhece Horácio<sup>497</sup> e se propõe Propércio<sup>498</sup>. Numa consciência messiânica comparável à da História de Israel, Roma é governada pela égide divina<sup>499</sup>. Mas, em contrapartida, a reflexão sobre a decadência coletiva constitui um aviso pedagógico que deriva da consciência ética do escritor<sup>500</sup>.

Na *catábasis* do Livro VI, Anquises passa em revista proléptica o longo cortejo dos heróis romanos, introduzindo o seu discurso quase filmico com a tônica da glória: “Vou

<sup>493</sup> *Ib.*

<sup>494</sup> Cf. Georges Dumézil, *Mythe et Épopée*, I, Paris, Gallimard, 1969.

<sup>495</sup> Cf. *Il.*, VI, 357-359; Píndaro, *Nem.* VI, 30 SS ; VII, 11 ss. ; IX, 6 ss.; Pyth., VI, 6 ss.; Cíc., *Pro Archia*, VI, IX; Virg., *Geórg.*, III, 46-49; Hor., *Epist.*, I, 3, 7-8; *Carm.*, I, 25, 11; IV, 8, 11 ss; 9, 13 ss.; Ov., *Amor*, III, I, 25; *Pônt.*, IV, 8, 43 ss.; Sén., *Ep.*, XXI; A. Estácio, *Theb.*, X, 445-446.

<sup>496</sup> Cf. *Il.*, VI, 357-359; Cíc., *Part. Orat.*, 25, 90 ; Hor., *Ars Poetica*, 412 ss ; *Ep.*, I, 11, 22 ss.; Juv., X, 3 ss.; Marcial, *Epigr.*, V, 13, 16; XI, 3; A. Est., *Theb.*, XII, 72 ss.

<sup>497</sup> Cf. *Ars Poetica*, 285 ss.

<sup>498</sup> Cf. Propércio, IV, I, 67 ss.

<sup>499</sup> Cf. Cíc., *Catil.*, III, 9; Salúst., *Bell. Jugurth.*, XIV, 19.

<sup>500</sup> Cf. Salúst., *De Coniurat. Catilin.*, II-XIV ; T. Liv., Pref. ; Ov., *Metam.*, XV, 418 ss., Tácito, *Hist.*, II, 26; Juv., IV, 144 ss. Lucano, *Phars.*, I, 70; VII, 420.

descrever-te qual a glória que há-de seguir / a Dardânia geração, quais os netos que virão da Ítala gente, / almas ilustres, futuros herdeiros do nosso nome”<sup>501</sup>.

No escudo de Enéias, o “Deus Ignipotente” forja “os Ítalos feitos / e os Romanos triunfos”<sup>502</sup>. Nas ruas de Roma, a vitória de Augusto na batalha de Ácio é celebrada com manifestações de júbilo glorioso<sup>503</sup>.

Mas, na ótica humanista de Virgílio, o sucesso de Roma deriva, sobretudo, da *pax armata*, índice de civilização e não de dominação. Anquises, depois de descrever as futuras guerras civis, faz um veemente apelo à paz interna: “Não, filhos!, não habitueis os ânimos a tantas guerras, / nem volteis as vossas forças potentes contra o coração da pátria. E tu, em primeiro lugar, amerceia-te, tu, que descendes do Olimpo, / lança fora da mão as armas, sangue do meu sangue!”<sup>504</sup>. Em relação às guerras com os outros povos, o conselho humanista da conciliação pacífica, na clemência para com os vencidos e na punição dos orgulhosos, garante a arte da política externa<sup>505</sup>.

Nos Campos Elísios, juntamente com os “homens feridos a lutar pela pátria”<sup>506</sup>, encontram-se “os que foram sacerdotes castos, quando eram vivos”<sup>507</sup>, mas também os poetas e os cientistas virtuosos<sup>508</sup>. Os artistas do bronze e do mármore, bem como os advogados e juízes, os astrônomos e astrólogos, não são esquecidos no cortejo dos heróis romanos<sup>509</sup>. É a glorificação dos homens das letras e da ciência.

*Iracema*, na ótica dos povos indígenas, proclama também a glória das respectivas vitórias. A “virgem dos lábios de mel” pertence à “guerreira tribo da grande nação tabajara”<sup>510</sup>. Por sua vez, Martim pertence aos “guerreiros brancos, que levantaram a taba nas margens do Juagaribe, perto do mar, onde habitam os pitiguaras, inimigos da tua

<sup>501</sup> *Aen.*, VI, 756-758.

<sup>502</sup> *Aen.*, VIII, 627-628.

<sup>503</sup> “Fremiam as ruas de alegria, de jogos, de aplausos. / Em todos os templos, há coros das mães, em todos os altares. / Ante eles caem por terra novilhos imolados” (*Aen.*, VIII, 717-719).

<sup>504</sup> *Aen.*, VI, 832-835.

<sup>505</sup> “Tu, Romano, sê atento a governar os povos com o teu poder / – estas serão as tuas artes – a poupar os vencidos e derrubar os orgulhosos” (*Aen.*, VI, 851-853).

<sup>506</sup> *Aen.*, VI, 660.

<sup>507</sup> *Aen.*, 661.

<sup>508</sup> “os que foram vates pios, que falaram de modo digno de Febo, / ou os que fizeram descobertas que melhoraram a vida” (*Aen.*, VI, 662-663).

<sup>509</sup> “Outros modelarão, bem o creio, bronzes com vida / e sem dureza; extrairão do mármore seres animados; / defenderão melhor as causas; medirão com o compasso / o curso dos céus e anunciarão o nascer dos astros” (*Aen.*, VI, 847-850).

<sup>510</sup> *Iracema*, cap. II, p. 14.



nação”<sup>511</sup>. A comparação dos tabajaras ao gavião elucida a consciência cultural desta glória guerreira<sup>512</sup>. O tom bélico da sua postura, patente no registo sonoro, numa espécie de eco onomatopaico (“troa e retroa”) da *pocema* ou alarido coletivo, marca expressivamente a gesta épica dos heróis<sup>513</sup>.

Na noite dos sonhos dos guerreiros, no bosque sagrado, depois da referência aos “mancebos, que ainda não ganharam nome de guerra por algum feito brilhante”<sup>514</sup>, o arquétipo do herói e da sua glória anima o envolvimento onírico em futuras batalhas, produzido pelo “vinho da jurema”<sup>515</sup>.

Após o regresso de Martim, Poti é glorificado como um herói cuja “fama cresceu e ainda hoje é o orgulho da terra, onde ele primeiro viu a luz”<sup>516</sup>. A gesta dos guerreiros brancos continuaria com a vinda de Albuquerque, nas “margens do Mearim”, castigando, com Martim e Camarão, “o feroz tupinambá” e expulsando “o branco tapuia”<sup>517</sup>.

No entanto, os gestos de paz também são simbolizados no rito de deixar tombar e calcar no chão a arma do chefe, em nome da prudência e em contraste com o ímpeto colérico deste<sup>518</sup>. A guerra desperta o rejuvenescimento primaveril no corpo decrépito do guerreiro, mas quem não sabe recuar estrategicamente, abrindo caminhos de paz, também não é digno de celebrar o canto, o *membí* da vitória. A obstinação na cólera impede, porém, tal discernimento sensato e as acusações a quem o vislumbra chovem como uma

<sup>511</sup> *Ib.*, cap. III, p. 18.

<sup>512</sup> “- O gavião paira nos ares. Quando o nambu levanta, ele cai das nuvens e rasga as entranhas da vítima. O guerreiro tabajara, filho da serra, é como o gavião” (*Ib.*, cap. V, p. 21).

<sup>513</sup> “Troa e retroa a pocema da guerra.

O jovem guerreiro erguera o tacape; e por sua vez o brandiu. Girando no ar, rápida e ameaçadora, a arma do chefe passou de mão em mão” (*Ib.* p.22).

<sup>514</sup> *Ib.*, cap. XVI, p. 47.

<sup>515</sup> “O herói sonha tremendas lutas e horríveis combates, de que sai vencedor, cheio de glória e fama” (*Ib.*, p. 48).

<sup>516</sup> *Ib.*, cap. XXXIII, p. 87.

<sup>517</sup> *Ib.*

<sup>518</sup> “O velho Andira, irmão do Pajé, a deixou tombar, e calcou no chão, com o pé ágil ainda e firme.

Pasma o povo tabajara da ação desusada. Voto de paz em tão provado e impetuoso guerreiro! É o velho herói, que cresceu na sanha, crescendo nos anos, é o feroz Andira quem derrubou o tacape, nuncio da próxima luta?

Incertos todos e mudos escutam:

- Andira, o velho Andira, bebeu mais sangue na guerra do que já beberam cauim nas festas de Tupã, todos quantos guerreiros alumia agora a luz de seus olhos. Ele viu mais combates em sua vida, do que luas lhe despiram a frente. Quanto crânio de potiguara escalpelou sua mão implacável, antes que o tempo lhe arrancasse o primeiro cabelo? E o velho Andira nunca temeu que o inimigo pisasse a terra de seus pais; mas alegrava-se quando ele vinha, e sentia como o faro da guerra a juventude renascer no corpo decrépito, como a árvore seca renasce com o sopro do Inverno. A nação tabajara é prudente. Ela deve encostar o tacape da luta para tanger o membí da festa. Celebra, Irapuã, a vinda dos emboabas e deixa que cheguem todos aos nossos campos. Então Andira te promete o banquete da vitória” (*Ib.* p.22).

compensação às próprias limitações<sup>519</sup>. Andira torna-se porta-voz do humanismo alencariano, como o de Anquises na *Eneida*.

A glória dos homens de letras não surge diretamente no romance épico de Alencar. Mas, no “Prólogo da Primeira Edição”, o autor evoca genericamente o “nome de outros filhos” cujo mérito “enobrece nossa província na política e na ciência”<sup>520</sup>. Ao lado da “espada heróica de muito cearense”, cujo movimento “vai ceifando no campo da batalha ampla messe de glória”<sup>521</sup>, surge outra espécie de heroísmo, não menos importante mas um tanto diminuído na elegância espiritual da modéstia retórica, que converge e completa o das armas: “Quem não pode ilustrar a terra natal, canta as suas lendas, sem metro, na rude toada de seus antigos filhos”<sup>522</sup>.

Segundo G. Dumézil, a função guerreira é uma transposição no mundo dos homens de um vasto sistema de representações míticas (Indra, o rei etrusco Lucumon, Marte; a casta indiana dos Kshatriya): “l’affrontement des forces du Bien et des forces du Mal se développe jusqu’à un paroxysme destructeur et débouche sur une renaissance”<sup>523</sup>. A glorificação dos guerreiros não é mais do que a consequência dessa transposição mítica, numa continuidade do culto prestado à divindade. Destruir para recriar, numa espécie de mito do eterno retorno é o resultado da energia demiúrgica comunicada ao cosmo, como evidencia o mito de Xiva, no Hinduísmo, e do Espírito Santo, no Cristianismo, cuja ação é simbolizada pelo fogo purificador, que destrói o Mal e “renova a face da terra”.

---

<sup>519</sup> “Desabriu, enfim, Irapuã a funda cólera:

- Fica tu, escondido entre as igaçabas de vinho, fica, velho morcego, porque temes a luz do dia e só bebes o sangue da vítima que dorme. Irapuã leva a guerra no punho de seu tacape. O terror que ele inspira voa com o rouco som do boré. O potiguara já tremeu ouvindo rugir na serra, mais forte que o ribombo do mar” (*Ib.*).

<sup>520</sup> “Prólogo da Primeira Edição”, *in op. cit.*, p. 10.

<sup>521</sup> *Ib.*

<sup>522</sup> *Ib.*

<sup>523</sup> Georges Dumézil, *Mythe et Épopée*, I, Paris, Gallimard, 1969, p. 238.

### 3.11 A miscigenação e a inculturação

A miscigenação, fenômeno de globalização e comunhão étnica por excelência, representa a mais sólida garantia de sucesso histórico. Através dela as identidades como que se fundem numa osmose, mais ou menos profunda, capaz de gerar uma nova identidade. Valores culturais, como a língua, a história, a religião e os códigos éticos interagem, juntamente com a comunhão de laços naturais ou de sangue, na constituição de uma família que passa a habitar o mesmo território, num desígnio fundacional que converge para a construção de um futuro comum, a nova nação. Deste modo, à miscigenação junta-se a inculturação. Um e outro são fenômenos que convivem num projeto de grande sintonia comunitária. Um e outro são realizações do mais amplo e profundo alcance civilizacional, numa resposta à vocação humana de paz universal. No entanto, infelizmente, a História registra muito mais exemplos de conflitos e confrontos bélicos do que de convergência política e comunicacional.

Entre tais exemplos figura o casamento do macedônico Alexandre Magno com a afegã Roxana, num claro projeto de matrimônio interétnico capaz de garantir a solidez de um império. Com a morte do grande general, porém, tal império começará a fragmentar-se, ficando quase limitado ao domínio da Alexandria à região do Mediterrâneo Sul.

Também Enéias, o fugitivo Troiano que desembarca no Lácio, ao casar-se com Lavinia, a filha do rei Latino, assegura a fundação de um novo reino, que é resultado de uma miscigenação e de uma inculturação, como veremos.

O casamento de Martim com Iracema reproduz uma espécie de aliança entre o autóctone e o estrangeiro, entre o ameríndio e o europeu, que será símbolo fundacional não apenas do Ceará, mas também de todo o Brasil. A reforçar esta espécie de aliança política implícita, o amor que une este jovem casal sela de modo profundamente humano a solidez histórica deste matrimônio civilizacional, num sacramento ou instituição sagrada que é participação da própria comunhão e comunidade divinas.

Mas será, sobretudo, a partir da morte de Iracema, que pode ser interpretada como a morte simbólica de sua cultura em nome da implantação dos interesses do branco, portador da civilização, que da união do Índio nativo com o branco estrangeiro resultará a formação

do Brasil. Entroncando aqui a noção de mito sacrificial, a índia morre, sacrifica-se em favor do outro, deixa seu fruto, o pequeno mestiço, e, ao final, o português sai vencedor, vivo e pronto para colonizar e cristianizar estas terras. Sobrevive a cultura do branco sobre o colonizado. O poema em prosa de Alencar celebra a mestiçagem, através do amor entre a índia nativa, virgem em sua cultura, e o branco português. Na *Eneida*, ocorre processo semelhante. Do himeneu entre o troiano Enéias e a latina Lavínia nasce a raiz da árvore genealógica do povo romano. A história desse povo, cheia de glórias, viria a ser considerada o berço cultural de uma nova humanidade. Uma diferença porém, é encontrada nesse paralelo: na *Eneida*, não obstante a dominação dos troianos, “os ausônios *guardarão* a língua e os costumes dos pais”<sup>524</sup>.

Uma guerra entre aqueles que seriam membros de um único povo não podia terminar com o triunfo dos vencedores e a submissão dos vencidos. Era necessária a conciliação dos contrários e a integração dos vencidos. Na *Eneida*, os valores do *mos maiorum* (a simplicidade, a frugalidade, a moderação, a sobriedade, a capacidade de sofrimento, a rudeza dos soldados-camponeses) passam a ser pertença dos vencedores, numa inculturação exemplar. A *catábasis*, ou descida aos Infernos de Enéias, representa uma autêntica inculturação: Anquises informa prolepticamente o filho da História de Roma. Chega a chamá-lo “Romano”<sup>525</sup>.

O desfecho da ação passa por uma solene cena divina em que (como na ode romana III de Horácio: “Odi profanum uulgus et arceo”) Juno aceita reconciliar-se com o Destino (que preconizava renovar a glória de Tróia na sua herdeira itálica), não sem antes exigir que a sede principal da nova civilização seja sempre a Itália: “não permitas que os indígenas Latinos mudem o seu antigo nome, que se tornem Troianos, ou que passem a chamar-se Teucros, ou mudem a sua língua ou forma de vestir. Que o Lácio, os reis albanos e a descendência romana sejam poderosos, graças ao valor itálico. Tróia caiu. Deixa que o seu nome também caia!”<sup>526</sup>. Assim, curiosamente, Enéias e os Troianos são apenas vencedores militares. Contrariamente ao que geralmente ocorre nas guerras, são os vencidos que impõem a sua civilização, a sua língua e cultura, os seus costumes. É um exemplo de

<sup>524</sup> (grifo nosso). “Os povos da Ausônia conservarão a língua e os costumes de seus pais,/ bem como o seu nome; os Troianos, / incorporados neles, virão reforçá-los;/ as leis do culto, o ritual, eu próprio os fixarei,/ fazendo com que todos se reconheçam latinos./ Um povo nascido desta união surgirá do sangue ausoniano,/ ultrapassando os homens e os deuses pela sua piedade” ( *Aen.*, XII, 798-804).

<sup>525</sup> *Aen.* VI, 851.

<sup>526</sup> XII, 823 ss.

subversão dos códigos do domínio colonial *ante litteram*. Esta imposição cultural dos vencidos já se nota no campo de Turno, fechado a tudo o que fosse diferente dos tais valores da austeridade que viriam a constituir apanágio do *mos maiorum* dos Romanos. Em IX, 598 ss, Numano Rémulo desafia os Troianos no seu acampamento, pondo a ridículo a brandura oriental e o seu luxo.

Em *Iracema*, a inculturação de Martim está bem expressa no ritual do *coatiá*<sup>527</sup>. Por sua vez, Poti, no último capítulo, também é submetido a um ritual de inculturação, através do sacramento do baptismo<sup>528</sup>. No entanto, o narrador, logo no capítulo I, previne o leitor quanto à preservação cultural do povo em processo de miscigenação e inculturação: “Um jovem guerreiro cuja tez branca não cora o sangue americano”<sup>529</sup>.

### 3.12 A lei sagrada da hospitalidade

Todos os povos que se prezam de estar abertos à comunicação civilizacional tiveram e têm como sagrada a prática da hospitalidade.

O exemplo mais expressivo desta prática é-nos transmitido na *Iliada* quando, em plena guerra, dois contendores inimigos, Glauco e Diomedes, ao reconhecerem que seus antepassados tinham sido unidos pelos laços do acolhimento hospitaleiro, num gesto heróico sem par, não apenas desistem de se defrontar diretamente, mas resolvem trocar as respectivas armas. Nada aparentemente de extraordinário, a não ser quando o narrador faz notar de modo bastante exato o abismo do valor econômico que separa os objetos trocados: o bronze pelo ouro<sup>530</sup>. Mais importante do que o valor econômico é a supremacia dos valores espirituais, representada na amizade e expressa no gesto da hospitalidade.

<sup>527</sup> Cf. cap. XXIV.

<sup>528</sup> Cf. cap. XXXIII.

<sup>529</sup> Cap. I, p. 11.

<sup>530</sup> “Assim falou e regozijou-se Diomedes, notável pelo seu grito bélico. / Espetou a lança no solo ubérrimo, / e dirigiu-se com palavras doces àquele pastor dos povos: / “Ah! Mas então tu és há muito hóspede da casa paterna!... [...] Afastemos as lanças um do outro no ardor da refrega. / Há muitos Troianos ilustres para eu matar, / se o deus mo conceder e eu os atingir na corrida / e muitos são os Aqueus para tu aniquilares, se pudeses; / troquemos, pois, as armas, a fim de que estes saibam / que nos sentimos honrados com a hospitalidade dos nossos maiores.” / Depois de assim falarem, saltaram dos seus cavalos, / apertaram as mãos e juraram lealdade. / Decerto que então Zeus Crónida tirou o senso a Glauco, / ele que trocou as armas com Diomedes, / dando o ouro pelo bronze, o valor de cem bois por nove apenas” (*Iliada*, VI, 212-215; 226-236).

Na *Eneida*, os Troianos são acolhidos com a maior galhardia pela rainha Dido, de Cartago. Depois de receber uma delegação troiana, pedindo a sua proteção<sup>531</sup>, oferece aos estrangeiros a cidade que fundou<sup>532</sup>. Dirigindo-se a Enéias, reconhece a sua filiação divina<sup>533</sup> e declara ter sabido da sorte de Tróia, do nome do herói e dos reis gregos<sup>534</sup>. Solidarizando-se com a sorte dos refugiados, encoraja-os, partilhando a experiência do seu sofrimento<sup>535</sup>. Os gestos da hospitalidade compreendem a ação de graças nos templos da cidade<sup>536</sup>, o fornecimento da alimentação a toda a tripulação<sup>537</sup>, o alojamento luxuoso e um banquete suntuoso<sup>538</sup>. Enéias retribui a hospitalidade com presentes preciosos trazidos da destruída Tróia<sup>539</sup>. Vênus, sua mãe, porém, receia a viragem hospitaleira da rainha fenícia, no momento crucial. Por isso, inflama-a com um incêndio amoroso<sup>540</sup>. Paradoxalmente, seria a decepção posterior que inspiraria o seu suicídio. Entretanto, é ela que reconhece a hospitalidade como uma lei prescrita por Júpiter, ao suplicar ao pai dos deuses uma jornada feliz, na companhia de Baco e de Juno<sup>541</sup>. Após as libações rituais e a entrega noturna a um longo amor<sup>542</sup>, pede ao herói que lhe conte as aventuras da ruína de Tróia e da sua errância, ao longo de sete longos anos<sup>543</sup>.

Paradoxalmente, também, por interferência da rainha Amata, junto de quem Juno enviara a insidiosa fúria Alecto<sup>544</sup>, Enéias não pôde receber o acolhimento hospitaleiro que o esposo da rainha, o rei Latino, estava disposto a dispensar-lhe<sup>545</sup>, nem o cumprimento imediato dos fados segundo os quais lhe estava destinada em casamento a filha do rei indígena<sup>546</sup>. Só no desenlace da narrativa, após prolongada guerra, o herói vencedor poderá unir-se à esposa destinada.

<sup>531</sup> Cf. *Aen.*, I, 521-568.

<sup>532</sup> “É vossa a cidade que fundei” (*Aen.*, I, 573).

<sup>533</sup> “tu, nascido de uma deusa” (*Aen.*, I, 615).

<sup>534</sup> “soube do teu nome, da cidade de Tróia e dos reis Pelasgos” (*Aen.*, I, 623-624).

<sup>535</sup> “Também semelhante sorte me atingiu com muitos sofrimentos / justamente quando quis lançar-me sobre esta terra. / Não foi sem sofrer que aprendi a socorrer os infelizes” (*Aen.*, I, 628-630).

<sup>536</sup> Cf. *Aen.*, 632.

<sup>537</sup> Vinte touros, cem porcos, cem cordeiros – Cf. *Aen.*, I, 634-635.

<sup>538</sup> Cf. *Aen.*, I, 637-642.

<sup>539</sup> Cf. *Aen.*, I, 647-655.

<sup>540</sup> Cf. *Aen.*, I, 670-675.

<sup>541</sup> Cf. *Aen.*, I, 731-734.

<sup>542</sup> “Entretanto, retomando recorrentemente o diálogo durante a noite / a infeliz Dido bebia um longo amor” (*Aen.*, I, 748-749).

<sup>543</sup> Cf. *Aen.*, I, 753-756.

<sup>544</sup> Cf. *Aen.*, VII, 286-405.

<sup>545</sup> Cf. *Aen.*, VII, 192-248.

<sup>546</sup> Cf. *Aen.*, VII, 268-273.

Também Martim é acolhido pelos Tabajaras, de acordo com a hospitalidade de Tupã<sup>547</sup>. É Iracema que cumpre o ritual desse preceito, acendendo o “fogo da hospitalidade” e oferecendo “o que havia de provisões para satisfazer a fome e a sede: trouxe o resto da caça, a farinha d’água, os frutos silvestres, os favos de mel, o vinho de caju e ananás”<sup>548</sup>. Após a auto-apresentação<sup>549</sup>, o estrangeiro é mimoseado com o serviço das mulheres e a obediência dos guerreiros da grande taba<sup>550</sup>.

Mas o guerreiro branco, apesar de não ter oferecido nenhum presente aos seus anfitriões, é surpreendido por Iracema ao abandonar, de modo ingrato, “a cabana hospedeira sem levar o presente da volta”, sendo, como tal, admoestado<sup>551</sup>.

Por outro lado, tal hospitalidade não é bem aceita por Irapuã, o chefe guerreiro dos Tabajaras. Por tal motivo, entra em conflito com o velho guerreiro Andira, irmão do Pajé<sup>552</sup>. A sua raiva, expressa pela metáfora ferina do tigre, chega a atingir as raías de um vampiresco desejo, em face da obsessão amorosa: “Quero beber-lhe o sangue todo: quando o sangue do guerreiro branco correr nas veias do chefe tabajara, talvez o ame a filha de araquém”<sup>553</sup>. Mas o Pajé tem necessidade de reclamar a isenção que cobre o hóspede estrangeiro, segundo as leis de Tupã: “Quem ofender o estrangeiro, ofende o Pajé”<sup>554</sup>. A própria virgem se confronta com a raiva de Irapuã, vibrando o arco<sup>555</sup>.

É também segundo a lei sagrada da hospitalidade que Martim, Iracema e Poti são recebidos pela tribo dos pescadores nas praias dos Pitiguaras, cujo chefe conduz os viajantes, para seu repouso, até muito longe na costa. Tratamento idêntico é dispensado pela tribo dos caçadores<sup>556</sup>.

<sup>547</sup> “É Tupã que traz o hóspede à cabana de Araquém” (*Iracema*, cap. III, p. 17).

<sup>548</sup> *Iracema*, *ib.*, .

<sup>549</sup> Cf. *Ib.*

<sup>550</sup> “Iracema voltara com as mulheres chamadas para servir o hóspede de Araquém, e os guerreiros vindos para obedecer-lhe.

- Guerreiro branco, disse a virgem, o prazer embale tua rede durante a noite; e o sol traga luz a teus olhos, alegria à tua alma” (*Iracema*, cap. IV, p. 18-19).

<sup>551</sup> Cf. *Ib.*, p. 20.

<sup>552</sup> Cf. *Ib.*, cap. V., p. 22.

<sup>553</sup> *Ib.*, cap. VII, p. 26.

<sup>554</sup> *Ib.* Cf. cap. XI.

<sup>555</sup> Cf. *Ib.*

<sup>556</sup> Cf. *Ib.*, cap. XXI, p.58-59.

### 3.13 A *catábasis*

A *catábasis*, ou descida ao Hades, o *Inferno* dos Romanos, ou mundo dos mortos, é um recurso homérico, registrado na *Odisseia*<sup>557</sup>, através do qual Ulisses tem acesso à revelação do seu destino feita pelo adivinho Tirésias. Na *Eneida*, Virgílio faz o seu herói encontrar-se nos *Campos Elísios*, com a alma de seu pai, Anquises, que lhe vai revelar o futuro da história de Roma. É um processo narrativo, chamado prolepse, que tem a função de permitir ao narrador a verossímil possibilidade de contar a história de Roma até ao tempo de Augusto, sem incorrer em qualquer vício de anacronismo.

Passando em revista o cortejo dos heróis romanos, Anquises, junto com a Sibila, identifica ao filho os rostos dos que desfilam: desde Sílvio, o fruto da união de Enéias com Lavínia<sup>558</sup>, até Augusto César, o fundador de Roma e o reintrodutor da mítica Idade do Ouro<sup>559</sup>, passando por Rômulo, “filho de Marte” e fundador de Roma<sup>560</sup>: “Vamos! Vou descrever-te qual a glória que há-de seguir / a Dardânia geração, quais os netos que virão da Ítala gente, / almas ilustres, futuros herdeiros do nosso nome, / e os teus próprios destinos vou ensinar-te”<sup>561</sup>.

O rito sagrado do “vinho da jurema, que transporta até ao céu o valente tabajara”<sup>562</sup>, é também uma espécie de *catábasis*. No “bosque sagrado”, em torno do “grande fogo”, feitas as oferendas a Tupã, depois da aclamação do seu nome, cada guerreiro sonha com os êxitos da sua preferência: o caçador, com uma caça fácil e abundante; o “fogososo em amores”, com as “mais voluptuosas carícias”; o herói, com a “glória e fama” épicas; o

<sup>557</sup> Cf. *Il.*, c. XI.

<sup>558</sup> “Aquele jovem que vês, apoiado numa lança pura, / tem o próximo lugar destinado no mundo da luz, é o primeiro / que subirá aos etéreos ares, com mistura do Ítalo sangue, / Sílvio, de nome albano, tua póstuma descendência, / que Lavínia, tua esposa, nos teus velhos anos, / dará à luz numa floresta, para ser rei mais tarde, e pai de reis; / dele virá que a nossa raça dominará Alba Longa” (*Aen.*, VI, 760-766).

<sup>559</sup> “É este o homem, é este o que muitas vezes ouviste prometer, / Augusto César, filho de um deus, que a idade do ouro / há-de inaugurar de novo no Lácio, nos campos / onde outrora Saturno reinou, e, para além dos Garamantes e Índios, / dilatará o império” (*Aen.*, VI, 791-795).

<sup>560</sup> “E ainda aquele que irá juntar-se como companheiro ao avô, / Rômulo, filho de Marte, a quem dará à luz a mãe Ília, / do sangue de Assáraco. Vês como na cabeça se erguem as duas plumas, / e o próprio pai dos deuses o assinala já com o seu emblema?” (*Aen.*, VI, 757-780).

<sup>561</sup> *Aen.*, VI, 756-759.

<sup>562</sup> *Iracema*, cap. XVI, p. 48.



velho, com o renascimento da sua juventude; todos, com a “felicidade”<sup>563</sup>. O “mistério da jurema” permite, através do processo onírico, a revelação proléptica do sucesso de cada guerreiro.

Na *Eneida*, como em *Iracema*, a glória e a felicidade são dádivas divinas aos heróis dos respectivos povos.

### 3.14 A *écphrasis* do escudo de Enéias e as tatuagens indígenas

A *écphrasis* é a descrição de uma obra de arte. Constitui um processo de enriquecimento estético da epopéia, através do entrelaçar da linguagem icônica com a textual. A mais célebre é a do escudo de Aquiles, patente no canto XVIII da *Iliada*. Virgílio, no seu poema épico, segue os passos homéricos, aproveitando tal processo artístico para anunciar prolepticamente a futura grandeza de Roma, como uma espécie de marca d’água da sua identidade.

Enquanto descreve o escudo do herói troiano e suas armas de guerra, paralelamente, o poeta nos põe em contato com a História romana, ali gravada pelas mãos de Vulcano. A linguagem utilizada no escudo do herói latino é também iconográfica: para agradar à bela Vênus, que o seduzira, com o intuito de alcançar do esposo que fabricasse armas especiais para seu filho Enéias, o poderoso deus do fogo e das armas conta, através de belas gravuras feitas no bronze do escudo, a grandeza do povo romano, do próprio Enéias e sua descendência.

Tal como no cocar dos chefes indígenas, o capacete do herói Enéias, componente das vestimentas de guerra, carrega penas cujas cores fortes espalham o terror, pois elas são elementos representativos dos guerreiros troianos, imbatíveis em guerra. “O capacete cujo penacho espalha o terror e vomita chamas”<sup>564</sup> é mais do que um instrumento de proteção: para o inimigo, constitui um emblema fatal, de morte certa, visto que não era conhecida até

---

<sup>563</sup> Cf. *Ib.*

<sup>564</sup> Cf. *Aen* c. VIII, 613.

à guerra de Tróia derrotada do seu povo frente aos Gregos. E, mesmo com a queda de Tróia, esses bravos heróis representavam o poder e a coragem na guerra.

As penas do capacete não são meros ornamentos, mas elementos de um conjunto que comunicam toda uma história de vitórias acumuladas em dez anos seguidos de lutas contra o inimigo invasor.

A história de glória continua no escudo do herói troiano. O que está dito na *ecphrasis* do poderoso instrumento defensivo, fabricado por Vulcano, não se expressa na linguagem escrita, nem por palavras ditas, pois são “indescritíveis as cinzeladas”<sup>565</sup> neste esplêndido elemento da vestimenta guerreira do filho da deusa Vênus. Contudo, “Nele, o deus poderoso do fogo,/ que não ignora a arte dos vates/ nem os segredos do porvir,/ havia gravado a história da Itália/ e os triunfos dos romanos,/ assim como toda a seqüência dos futuros/ descendentes de Ascânio,/ e, por ordem, as guerras que sustentaram”<sup>566</sup>.

Através do seu escudo, o herói pôde conhecer todas as glórias futuras de Roma, inclusive, a sua vitória na guerra contra Turno e a sua união com uma estrangeira, através dos vínculos do himeneu, bem como a nobreza da sua descendência. Estava representada ali toda a história romana: desde sua humilde origem até ao grande império de Otávio César Augusto.

O escudo de Enéias consigna o reconhecimento e gratidão do poeta ao seu protetor, o imperador Otávio Augusto. Virgílio havia prometido um templo a Augusto. Na *Eneida*, ele lhe oferece esse templo: simbolicamente, o escudo é o templo prometido pelo poeta, no qual ele mostra a vitória de Augusto sobre Marco Antônio na batalha do Ácio, cujo pivô fora Cleópatra, tornando-se senhor de todo o poder romano, inclusive, “princeps” em 27 a.C., ocasião em que recebe o nome de Augusto (até então era somente Otávio). Augusto e seu império estão, portanto, no centro do escudo do herói, como uma alta homenagem do poeta romano ao seu imperador.

O deus do fogo representara, no meio da batalha gravada no escudo do herói, César, “levado por tríplice triunfo às muralhas de Roma”<sup>567</sup> e a morte de seus inimigos, Marco Antonio e a própria Cleópatra, vencidos em guerra: “ via-se a própria rainha, invocando os

---

<sup>565</sup> *Ib.*, 618.

<sup>566</sup> *Ib.*, 619-622.

<sup>567</sup> Cf. c.VIII, 678

ventos (...)/ o deus poderoso a representara no meio da carnificina, pálida pela morte iminente, levada pelas ondas e pelo Iápige (...)"<sup>568</sup>.

Estava gravada também a história da origem mítica de Roma, fundada na lenda de Rômulo e Remo: “Havia gravado uma loba, que acabara de parir,/ deitada no verde antro de Mavorte;/ suspensos ao redor das suas tetas,/ dois meninos brincavam e sugavam sem manifestar temor (...)"<sup>569</sup>. Esta é uma referência à famosa escultura da loba romana. Hoje, a loba capitolina figura como *ex-libris*), ou cartão postal de Roma.

Em seguida, se grava no escudo o rapto das Sabinas, que se dera durante a apresentação dos grandes jogos.

Assim, vai-se desenhando prolepticamente a grandeza histórica e lendária de Roma no escudo do herói troiano: “Tais são as maravilhas que Enéias admira no escudo de Vulcano, presente de sua mãe, e, sem conhecer esses acontecimentos, alegre-se em ver deles a imagem, carregando nos ombros a glória e os destinos dos seus descendentes”<sup>570</sup>.

O escudo é, pois, algo simbólico, enquanto instrumento defensivo de guerra, não ofensivo, e as epopéias clássicas, desde Homero, aproveitam para fazer dele um *ex-libris* cultural, a exemplo do de Aquiles, no qual existe a representação de duas cidades: a da guerra e a da paz. Na *Eneida*, a mensagem continua. No escudo de Enéias, portanto, é toda a história de Roma e sua civilização que nele se representa: o passado, o presente e o futuro ali se expressam numa linguagem sígnica, como mensagem civilizacional de um povo grandioso.

Estabelecemos agora um paralelo entre as tatuagens do corpo do guerreiro Martim e a *ecphrasis* do escudo do herói épico da *Eneida*, no c.VIII.

As pinturas no corpo do guerreiro branco contam os costumes de uma sociedade indígena, tal como o escudo do herói Enéias revela, através da *ecphrasis*, a história simbólica da gloriosa Roma.

Perpassa por toda a obra *Iracema* a misticidade que envolve os rituais simbólicos da cultura do Índio. No Capítulo II, Iracema quebra a seta, instrumento ofensivo de guerra, e oferece-a ao guerreiro desconhecido, em sinal de paz. No capítulo III, acende o “fogo da hospitalidade”. Segundo explicação do próprio autor, em nota de rodapé, quebrar a seta

---

<sup>568</sup> *Ib.*, 696; 707-709

<sup>569</sup> *Ib.*, 630-634

<sup>570</sup> *Ib.*, 729-732

significa entre os Índios a maneira simbólica de estabelecerem a paz entre tribos ou guerreiros inimigos. Estes são motivos de simbologias veiculadas nas aldeias e comunidades indígenas. E como estas, inúmeras são as imagens que podemos destacar na obra *Iracema* para resgatar a linguagem simbólica deste povo.

Contudo, elegemos neste momento apenas um recorte do capítulo XXIV, como objeto comparativo com a *ecphrasis* do escudo de Enéias na *Eneida*. Nesta passagem, Alencar registra, por meio de uma linguagem icônica, traços singulares do modo de vida do povo indígena brasileiro. Cada traço desenhado no corpo da personagem Martim Soares Moreno, durante um ritual no qual o guerreiro adota a irmandade da tribo pitiguara, mostra-se repleto de simbologias e nos possibilita a interpretação de parte da história da nação aborígene: seus costumes, suas crenças, seus mitos, seu viver em comunidade, bem como o modo peculiar de cada tribo contar a sua origem e a do mundo, do cosmo. Enfim, através de tal linguagem, manifesta-se como funciona o pensamento nativo.

Nesse momento o nosso o olhar se volta para a teoria da semiótica de Charles Sanders Peirce, por concordarmos com o filósofo norte-americano em seu postulado de que “*a semiótica acaba de uma vez por todas com a idéia de que as coisas só adquirem significado quando traduzidas sob a forma de palavras*” e da semiologia de Ferdinand de Saussure, por entendermos esta como uma leitura dos processos significativos do mundo. Discordamos, porém, do lingüista suíço, em relação à sua teoria segundo a qual o signo se registra apenas através do processo comunicativo verbal.

Para o trabalho de pesquisa deste tópico de nossa pesquisa nos apoiamos também no consistente trabalho de pesquisa de Denise Pahl Schaan que resultou na sua dissertação de mestrado defendida pela PUC- Rio Grande do Sul, na qual Schaan faz um profundo estudo dos motivos da arte da cerâmica marajoara como veículo de comunicação visual da comunidade indígena, por reconhecermos no seu trabalho importância para os estudos culturais de um povo quase extinto no Brasil.

Os passos referidos em ambas as obras, analisados enquanto linguagem, representam uma mensagem civilizacional, cada qual reportada à sua época, que perduram através das gerações.

De acordo com a pesquisadora Schaan, os desenhos, as pinturas, os enfeites e outros objetos indígenas transmitem os padrões fiéis do modo de viver desses povos, em

sintonia com o mundo que os cerca, geração após geração, ou o que restou das gerações indígenas. Através do estudo desses traços simbólicos podemos compreender o processo cultural da raça aborígine de nossas terras, pois, muitas das nações indígenas foram extintas.

Pesquisando os costumes do povo aborígine Schaan concluiu que eles pintam o corpo para enfeitá-lo, mas pintam também para dos espíritos maus, e para revelarem de quem se trata, como estão se sentindo e o que pretendem. As cores e os desenhos ‘falam’, transmitem informações convencionadas dentro de cada comunidade.

Nas sociedades indígenas, que não conhecem a escrita, a pintura e os grafismos são partes de um poderoso sistema de comunicação. O corpo é um meio material utilizado por essas tribos como veículo de sua mensagem visual.

A pintura corporal dos Índios pode ser compreendida como uma linguagem simbólica consagrada, representativa da cultura da nação a que pertencem. A maneira como o povo indígena entende sua origem evidencia como funciona o seu pensamento, profundamente místico, e repleto de simbologia, augurando boa sorte na caça, na pesca, na vida da tribo e objetivando uma verdadeira interação com a natureza. A linguagem das pinturas do corpo funciona da mesma forma. Os desenhos, as pinturas, os enfeites e outros objetos transmitem os padrões fiéis do modo de viver dos indígenas, em sintonia com o mundo que os cerca, geração após geração, ou o que restou dos povos aborígines.

A pintura no corpo do Índio é mais que um adorno à beleza; é um ritual sagrado que veicula linguagens próprias, relativas a cada situação: pintam o corpo para enfeitá-lo, também para defendê-lo contra o sol, os insetos e os espíritos maus, mas, principalmente, para revelarem a sua identidade. As cores e os desenhos ‘falam’, transmitem informações convencionadas dentro de cada comunidade. A pintura corporal é uma forma de comunicação que pode representar, inclusive, o estado de espírito do indivíduo. Nos dias comuns, a pintura pode ser bastante simples; porém, nas festas, nos combates, mostra-se requintada, cobrindo também a testa, as faces e o nariz. Boa tinta, boa pintura, bom desenho garantem boa sorte na caça, na guerra, na pesca, na viagem. Cada tribo e cada família desenvolvem padrões de pintura fiéis ao seu modo de ser.

Nas sociedades indígenas que não conhecem a escrita, a pintura e os grafismos são partes de um poderoso sistema de comunicação, como já salientamos, a respeito das

tradições, dos mitos, da história do grupo. O corpo é um meio material utilizado por estas tribos como veículo de sua mensagem visual.

Martim, o guerreiro branco, pinta o corpo com as cores representativas da grande nação pitiguara, tribo à qual pertencia seu fiel amigo Poti: o vermelho forte e o preto. Nesse gesto, Martim indicia a sua vontade de ser acolhido como novo cidadão na pátria do amigo Poti e da esposa Iracema: “O estrangeiro tendo adotado a pátria da esposa e tribo indígena do amigo, devia passar por aquela cerimônia, para tornar-se um guerreiro vermelho, filho de Tupã”.<sup>571</sup>

Através dos símbolos e ícones identificados nas representações pictóricas do corpo pintado, podemos não só concluir quanto à adesão do estrangeiro a uma nova pátria mas também desvendar significados que contribuem para entender a cultura de um povo em extinção e, a partir daqui, inferir comportamentos e padrões culturais de uma dada sociedade.

Vejamos a mensagem das seguintes passagens: “Iracema preparou as tintas. O chefe, embebendo as ramas da pluma, traçou pelo corpo os riscos vermelhos e pretos, que ornavam a grande nação pitiguara”<sup>572</sup>.

As cores vermelha e preta representam aqui o sentido de pertença a uma determinada nação. Não são utilizadas apenas como arte ornamental no corpo do guerreiro, mas como signo indicial de um membro da grande nação pitiguara.

E o ritual continua: “pintou na fronte uma flecha e disse: Assim como a seta traspassa o duro tronco, assim o olhar do guerreiro penetra n’alma dos povos”.<sup>573</sup> A seta pintada na testa de Martim é referenciada como símbolo de um olhar, forte, marcante e determinado, como deve ser o olhar de um líder. Assim também ocorre em cada detalhe pintado no corpo do novo patriota.

Cada signo e motivo pintados, guardam em si a representação simbólica de uma qualidade ou virtude guerreira: “no braço pintou um gavião”<sup>574</sup>, simbolizando a rapidez e precisão bélica com que abateria fatalmente, em um golpe preciso, o inimigo; “no pé esquerdo pintou a raiz de um coqueiro”<sup>575</sup>, para afirmar quão firme é o pé do guerreiro, ao

<sup>571</sup> Cf. cap. XXIV, p. 67

<sup>572</sup> Cf. cap. XXIV, p. 67

<sup>573</sup> *Id., Ibid.*

<sup>574</sup> *Ib.*

<sup>575</sup> *Ib.*

sustentar a robustez do corpo; e no “pé direito pintou uma asa”<sup>576</sup>, símbolo de rapidez, numa indicação de que ninguém se comparava ao guerreiro em velocidade. É interessante lembrar que aqui o herói retoma Mercúrio, mensageiro dos deuses, que transportava nos pés, sandálias com asas.

“Iracema tomou a rama da pena e pintou uma abelha sobre folha de árvore”<sup>577</sup> no peito do guerreiro, simbolizando a doçura do seu amor e, quebrando nesse gesto a iconicidade da figura do herói de guerra como símbolo de barbárie. Também se representa neste ato toda a delicadeza feminina, em contraste com a força do guerreiro; a doce paz do amor conjugal em antífrase com as violências bélicas; a paz necessária ao corpo cansado; o conforto e o equilíbrio que a figura feminina proporciona ao valente guerreiro.

“-Assim como a abelha fabrica o mel no coração negro do jacarandá, a doçura está no peito do mais valente guerreiro”<sup>578</sup>: A este, é necessário o gozo que conforta as carícias da esposa amada; como elixir vital, o seio da esposa reanima-o e devolve-lhe a doçura do amor, ausente na guerra:

“Martim abriu os braços e os lábios para receber corpo e alma da esposa”<sup>579</sup>.

---

<sup>576</sup> *Ibid.*

<sup>577</sup> *Ibid.*

<sup>578</sup> Cf. cap. XXIV. p. 67

<sup>579</sup> *Idem., Ibid.*

### 3.15 A história e a ficção

Ambas as narrativas se inspiram na recolha da tradição oral e popular, a qual concilia o fundo histórico com o mito fundacional.

No capítulo I, já expusemos a trajetória literária do mito romano das origens troianas. Névio, Fábio Pictor, Ênio e Catão recolhem este mito da tradição popular, mas, desde o século V, ele já circulava em vários autores gregos, como se disse.

Virgílio explora poeticamente tal filão mitológico, estabelecendo um contraste entre a narrativa da viagem até Itália, passando por Cartago (primeira héxade), e a narrativa bélica (segunda héxade). No final da primeira héxade, introduz a *catábasis* ao Hades, onde ocorre a prolepse ou a revelação profética sobre a glória romana dos descendentes de Enéias. Na primeira héxade, a relação amorosa entre Dido e Enéias, já esboçada em Névio, ocupa particular destaque. Assim, a rivalidade entre Cartagineses e Romanos proviria da própria profecia da rainha fenícia<sup>580</sup>.

Alencar, fiel à fonte oral e popular que está na base da sua narrativa, de acordo com os padrões literários do Romantismo, expressa, com os motivos caros a tal escola, como o cenário noturno e lunar, que *Iracema* resulta de “uma história que me contaram nas lindas várzeas onde nasci, à calada da noite, quando a lua passeava no céu argenteando os campos, e a brisa rugitava nos palmares”<sup>581</sup>. O capítulo XXXII termina com a identificação do rio (potamônimo) onde se situava a cabana de Martim e Iracema com o topônimo *Ceará*: “Foi assim que um dia veio a chamar-se Ceará o rio...”<sup>582</sup>. A relação entre história e ficção surge decodificada no último capítulo, na alusão a “Albuquerque, o grande chefe dos guerreiros brancos” e à sua expedição para “as margens do Mearim a castigar o feroz tupinambá e expulsar o branco tapuia”<sup>583</sup>.

<sup>580</sup> Cf. *Aen.*, IV, 624-629.

<sup>581</sup> *Iracema*, cap. I, p. 12.

<sup>582</sup> *Ir.*, XXXII, p. 86.

<sup>583</sup> *Ib.*, cap. XXXIII, p. 87.



Em paratexto, o autor acrescenta um “Argumento histórico”, no qual se refere à descoberta, em 1603, da foz do Jaguaribe por Pêro Coelho, com 80 colonos e 800 índios, e à fundação da chamada *Nova Lisboa*, “o primeiro estabelecimento colonial do Ceará”<sup>584</sup>.

O nome de Martim Soares Moreno está associado à sua expedição ao Rio Grande do Norte, na qual “se ligou de amizade com Jacaúna, chefe dos índios do litoral e seu irmão Poti”<sup>585</sup>, fundando, em 1611, o presídio de Nossa Senhora do Amparo. A sua folha de serviços registra também a sua função de mestre-de-campo, sendo “um dos excelentes cabos portugueses que libertaram o Brasil da invasão holandesa”<sup>586</sup>. Tendo sido frustrada a primeira tentativa de colonização do Ceará, em virtude das hostilidades entre os indígenas contra Pêro Coelho e a sua política escravista, o nome de Martim Soares Moreno é repostado por Alencar como o “verdadeiro fundador” da sua terra.

O nome de batismo de Poti, Antônio Filipe Camarão, é também associado à guerra holandesa, sendo seus serviços “remunerados com o foro de fidalgo, a comenda de Cristo e o cargo de capitão-mor dos índios”<sup>587</sup>.

A propósito da contestação da pátria de Camarão<sup>588</sup>, o autor salienta a importante fonte histórica da tradição oral, “às vezes a mais pura e verdadeira”<sup>589</sup>. Na *Carta ao Dr. Jaguaribe*, insiste na origem do tema de *Iracema*, colhido em tal fonte<sup>590</sup>, bem como na encetada biografia de Camarão<sup>591</sup>.

Mas, para além da tradição oral, são citadas as crônicas, como a de Gabriel Soares, mencionando-se os nomes de Mel Redondo, no Ceará, e de Grão Diabo, em Piauí, como chefes dos Tabajaras, “inimigos irreconciliáveis e rancorosos dos portugueses e aliados dos franceses do Maranhão, que penetraram até Ibiapaba”<sup>592</sup>, em contraste com os pitiguaras Jacaúna e Camarão.

---

<sup>584</sup> *In Ib.*, p. 12.

<sup>585</sup> *Ib.*

<sup>586</sup> *Ib.*

<sup>587</sup> *Ib.*

<sup>588</sup> “Este ponto, aliás somente contestado nos tempos modernos pelo Sr. Comendador Melo em suas *Biografias*, me parece suficientemente elucidado já, depois da erudita carta do Sr. Basílio Quaresma Torreão, publicada no *Mercantil*, nº 26, de 26 de Janeiro de 1860, 2ª página” (*Ib.*).

<sup>589</sup> *Ib.*, p. 13.

<sup>590</sup> “O assunto para a experiência, de antemão estava achado. Quando em 1848 revi nossa terra natal, tive a ideia de aproveitar suas lendas e tradições em alguma obra literária” (“Carta ao Dr. Jaguaribe”, *op. cit.*).

<sup>591</sup> “Já em São Paulo tinha começado uma biografia de Camarão. Sua mocidade, a amizade heroica que o ligava a Soares Moreno, a bravura e lealdade de Jacaúna, aliado dos portugueses, e suas guerras contra o célebre Mel Redondo; aí estava o tema” (*Ib.*).

<sup>592</sup> *Ib.*

Ambas as narrativas, a *Eneida* e *Iracema*, transformam a matéria de cunho histórico-mitológico em produção literária, através da osmose entre real e imaginário. De que forma? A primeira segue a *mimesis* homérica do poema épico; a segunda, trilhando os caminhos literários delineados pelo Romantismo, opta pelo romance em prosa poética. Para além da questão do gênero literário, importa ver em que consiste a divergência formal de ambas as obras.

### 3.16 A mensagem humanista

A concepção humanista da cultura clássica assenta numa concepção antropológica que não idolatra o ser humano, mas o subordina ao Destino e aos deuses, numa relativização do seu poder e na afirmação da sua mortalidade. Não se trata, porém, de uma minorização da sua dignidade, mas de uma visão que concilia a aspiração idealista à participação no estatuto divino e o realismo de uma consciente fragilidade.

Com efeito, a Cultura Clássica exprime, como talvez nenhuma outra, o conjunto trágico de tensões que envolve a luta ou *agon* da subsistência ou da sobrevivência humana. Hércules, Ulisses, Sísifo são heróis arquetípicos dessa luta. Viver é retomar incessantemente a estrada da ascense humana, animado pela esperança, o único dom que resta da caixa de Pandora, em ordem à consecução de um determinado objetivo, vulgarmente chamado ideal.

A luta pelo poder, inerente à socialização e à organização da *pólis*, é expressivamente representada pela competição assassina entre os irmãos Tiestes e Atreu, através da qual este chega à vergonhosa cilada de cozinhar os sobrinhos e servi-los ao irmão, labéu que marcará indefectivelmente a série de dramas trágicos da família dos Atridas. Por sua vez, a luta por um estatuto de privilégio, abuso inerente à esfera do poder, é simbolizada pela cólera de Aquiles em relação a Agamêmnon e, por extensão a todos os Aqueus, impasse substancial na vitória sobre os Troianos, objeto épico da *Iliada*. A mesquinha disputa da escrava Briseide, despojo de guerra de Aquiles, pelo chefe dos Aqueus, na seqüência da perda da filha do sacerdote de Apolo, Crises, e da peste

desencadeada pelo deus da adivinhação, tem efeitos político-militares decisivos em face da recusa de combater por parte do maior guerreiro grego.

A luta pelo conhecimento, base da ciência e da tecnologia, elementos fundamentais do progresso civilizacional, é alegorizada no mito de Prometeu, análogo ao bíblico mito da *árvore da ciência do Bem e do Mal* e das conseqüências coletivas do chamado *pecado original*. O castigo infligido pelo roubo do *fogo sagrado* do Olimpo, representativo da ciência divina, marca fortemente, tanto na cultura grega como na judaica, o despeito divino em relação à pretensão humana, considerada *hybris*, ou arrogância, de disputar o conhecimento.

Mas o tópico da efemeridade da vida perpassa como poucos na trajetória dos autores clássicos.

Nas *Geórgicas*, a propósito da juventude dos animais, o tópico da fugacidade dos belos dias, marcados pela fogueira amorosa, em contraste com a chegada apressada da velhice, da doença e da morte constitui um quadro paradigmático de toda a vida animal, extensivo à condição humana<sup>593</sup>. À lei universal do amor<sup>594</sup> e ao seu efeito mais intenso nos jovens<sup>595</sup> sucede-se a lei da fugacidade do tempo<sup>596</sup>.

A *Eneida* também exprime essa consciência. No Livro X, Júpiter contrapõe ao filho Alcides (Hércules) a brevidade da vida à obra épica da virtude<sup>597</sup>. (frase truncada, confusa)

*Iracema*, à laia de epifonema, a propósito da jandaia, em cujo canto, com o andar do tempo, “não repetia já o mavioso nome de Iracema”, termina com a frase que exprime o registro da própria transitoriedade da vida humana: “Tudo passa sobre a terra”<sup>598</sup>. O mito fundacional do Ceará e, por metonímia, do próprio Brasil, não ofusca a consciência da condição humana, essencialmente fugaz e mortal.

<sup>593</sup> “Optima quaeque dies miseris mortalibus aevi / prima fugit; subeunt morbi tristisque senectus / et labor, et durae rapit inclementia mortis » (III, 66-68).

<sup>594</sup> “Omne adeo genus in terris hominumque ferarumque / et genus aequoreum, pecudes pictaeque uolucres / in furias ignemque ruont: amor omnibus idem » (III, 242-244).

<sup>595</sup> “Quid juvenis, magnum cui uersat in ossibus ignem / durus amor?” (III, 258-259).

<sup>596</sup> “Sed fugit interea, fugit irreparabile tempus, / singula dum capti circumuectamur amore” (Mas entretanto o tempo irreversível, / enquanto nos curvamos, cativos, a um amor singular) - III, 284-285.

<sup>597</sup> “Cada um tem o seu dia; para todos a duração da vida é breve e irreparável; mas aumentar com feitos a sua fama / isso é obra da virtude” (*Aen.*, X, 467-468).

<sup>598</sup> *Ir.*, cap. XXXIII, p. 87.

### 3.17 A civilização ecológica

A cultura clássica, desde sempre, conciliou uma antropologia civilizacional, simbolizada pelos progressos da *polis*, e a antropologia ecológica, expressa pela integração do homem na Natureza.

Com efeito, desde os poemas homéricos, a literatura grega representa a condição humana na sua íntima relação com a *physis* e a *pólis*. A partir do século VI a.C., a própria exegese desses poemas recorre à interpretação alegórica para explicar o sentido e a máquina do Universo cosmológico e a aventura pitagórica da metempsicose. Tais interpretações são particularmente relevantes com o filósofo Porfírio, no seu tratado *Antro das Ninfas*, do século III da nossa era, e com o neoplatónico Proclo, nos seus comentários à *República*, de Platão, no século V da nossa era. Assim, por exemplo, Calipso (“aquela que recobre”), filha de Atlas, simboliza para Eustates de Tessalônica<sup>599</sup> a astronomia e a astrologia, enquanto, para Porfírio, o antro das Ninfas no qual Ulisses esconde os presentes dos Feaces, representa o mundo<sup>600</sup>.

Na poesia lírica arcaica, a par de uma visão onírica do Universo, encontramos uma representação física dos fenómenos naturais, como o eclipse do Sol, em Arquíloco<sup>601</sup>, ou uma representação da alma humana, como a referência de Xenófanes à teoria pitagórica da metempsicose<sup>602</sup>. A Filosofia, a História, a Geografia, a Física, a Matemática, a Geometria são particularmente estudadas nas obras dos seus autores tutelares, naturalmente. Mas, na poesia, épica, lírica ou dramática, tais disciplinas interagem significativamente, constituindo facetas poligonais de uma espécie de prisma do saber.

Por sua vez, com o bucolismo helenístico, representado por Teócrito, Mosco e Bión, que Virgílio herdou, o homem surge identificado com a função do poeta-pastor, próximo

<sup>599</sup> Falecido c. de 1198. Cf. Eustates, *Commentarii ad Homeri Iliadem*, 229, I s.

<sup>600</sup> Porfírio, *Antro das Ninfas*, 5-9.

<sup>601</sup> “Não há coisa inesperada, nem que se jure não existir, / nem que seja de espantar, desde que Zeus, pai dos Olímpicos, / do meio do dia fez noite, ocultando a luz / do Sol que brilhava” (fig. 74 Diehl). Trad. de M. H. da Rocha Pereira, *Hélade*.

<sup>602</sup> Pitágoras, “Diz-se que uma vez, passando por um cão a quem batiam, / o lamentou, proferindo tais palavras: / ‘Pára, não batas mais, porque é a alma de um amigo / que reconheci, ao ouvir a sua voz” (fig. 7 Diels).

dos reinos vegetal e animal: a ele compete conduzir, sem atraí-lo nem dominar, o universo natural, com a consciência de pertença e integração. O cenário de prados floridos, com animais a pastar, a variedade de plantas nativa polvilhando a paisagem rural, o quadro pictórico de flores e ervas odoríferas inserem o leitor mais saturado da vida social e política num ambiente idílico e fantástico. A idealização deste cenário, feita de recortes colhidos na diversidade das paisagens itálicas, desde o Pó à Sicília e à mítica Arcádia grega, combina o contraste entre a planície e a montanha; o rio, com os seus canaviais; e o mar, com as suas penedias. Os pastores, nostálgicos, melancólicos e apaixonados, cantam, tocam flauta, entram em competições poéticas, mas também se inserem num clima popular de trabalhos agrícolas, festas e divindades rústicas.

Nas *Geórgicas*, Virgílio reparte pelo mundo da agricultura, da silvicultura, da pecuária e da apicultura a atenção épico-didática que merece ao homem o mundo do trabalho, sem descurar o merecido *otium*, ou repouso. A própria Itália é hiperbolicamente convertida num jardim edênico, superior à Média, ao Ganges, ao Hermo, à Bactria e à Pancaia<sup>603</sup>, um *locus amoenus* de eterna Primavera, numa fertilidade de duas culturas anuais<sup>604</sup>.

Os sinais do *locus amoenus* abundam na descrição dos *Campos Elisios*, na *Eneida*: “lugares alegres”, “amena verdura”, “mansão bem-aventurada dos bosques afortunados”<sup>605</sup>. O “ar mais generoso” e a “luz purpúrea”, oriundos de um Sol e estrelas específicos<sup>606</sup>, demarcam a diferença qualitativa em relação ao mundo terrestre. O “bosque, perfumado de loureiros, de onde brota para o alto, / em toda a sua força, o rio Eridano, através da floresta”<sup>607</sup>, os “densos bosques, / as arribas das margens e os prados pelos regatos refrescados”<sup>608</sup> assinalam os “campos luminosos”<sup>609</sup> da morada dos justos, heróis guerreiros, artistas e cientistas virtuosos<sup>610</sup>.

<sup>603</sup> Cf. II, 134-139.

<sup>604</sup> “Aqui a Primavera é eterna e o Verão estende-se aos outros meses: o gado dá crias e as árvores dão frutos duas vezes por ano (II, 149-150).

<sup>605</sup> “locos laetos” (lugares alegres), “amoena uirecta” (amena verdura), “fortunatorum nemorum sedesque beatas” (mansão bem-aventurada dos bosques afortunados) - *Aen.* VI, 638.639.

<sup>606</sup> “Aí um ar mais generoso reveste os campos de uma luz / purpúrea, têm o seu Sol, as suas estrelas) (*Aen.* VI, 640-641).

<sup>607</sup> “num bosque perfumado de loureiros, de onde brota para o alto, / em toda a sua força, o rio Eridano, através da floresta (VI, 658-659).

<sup>608</sup> “lucis habitamus opacis, / riparumque toros et prata recentia riuis / incolimus” (VI, 673-675).

<sup>609</sup> “habitamos em densos bosques, / as arribas das margens e os prados pelos regatos refrescados; / é onde moramos (*Aen.*, VI, 673-675).

<sup>610</sup> Cf. VI, 660-664.

Mas *Iracema* prima pela expressão estética de uma civilização inteiramente ecológica. A evocação constante da flora e da fauna indígenas, num cenário contrastante entre as “ondas murmurosas” dos “verdes mares e alvas praias”<sup>611</sup> e as margens das “águas [do rio] da Porangaba”<sup>612</sup>, entre as “amenas campinas”<sup>613</sup> e as “encostas da serra”<sup>614</sup>, cria a atmosfera sagrada de um *locus amoenus*, de um *habitat* ecológico. É este cenário edênico que tem fascinado cronistas e poetas, romancistas e pintores, como se de um lugar utópico se tratasse.

### 3.18 A estrutura formal

A principal diferença entre as duas narrativas aqui confrontadas reside na respectiva estrutura formal e quantitativa.

Com efeito, o grande fôlego da epopéia virgiliana permitiu-lhe abarcar em doze livros cerca de dez mil versos. O desenvolvimento narrativo e descritivo, a sucessão das falas e discursos, fazem deste poema épico uma obra de grande alcance quantitativo, sem desprimor para a sua alta qualidade estética. Não será alheia a esta opção a *mimesis* homérica, bem como as expectativas do próprio Príncipe e do público culto de Roma, numa época em que ler era um *otium* nobre e elevado, enquanto, por outro lado, o tempo calmo e sereno convidava a fazê-lo, sem as pressas da época moderna.

A opção formal pelo hexâmetro homérico também constituía uma exigência da *mimesis* do gênero épico, aquele que mais se adequava ao tom sublime e grave do conteúdo cantado, como o toque da trombeta bélica ou da “tuba canora e belicosa”<sup>615</sup>, no dizer camoniano.

Alencar também sentiu o apelo épico do canto em verso, tentando uma experiência que viria a revelar-se pouco consentânea com as novas tendências estéticas. Na *Carta ao*

<sup>611</sup> *Iracema*, cap. XX, p. 57.

<sup>612</sup> *Ir.*, cap. XXVI, p. 72.

<sup>613</sup> *Ir.*, cap. XXIII, p. 64.

<sup>614</sup> *Ir.*, cap. XXVI, p. 72.

<sup>615</sup> *Os Lus.*, I, 5: 3.

*Dr. Jaguaribe*, o escritor brasileiro explica o percurso que a gestação de *Iracema* foi conhecendo.

Apesar de cinco meses de trabalho sobre matéria em verso, que o levaram até ao canto IV e à escrita de “dois mil versos heróicos”<sup>616</sup>, o escritor cearense desiste de tal empreendimento. A razão profunda reside na descoberta de que “o conhecimento da língua indígena é o melhor critério para a nacionalidade da literatura. Ele nos dá não só o verdadeiro estilo, como as imagens poéticas do selvagem, os modos do seu pensamento, as tendências do seu espírito, e até as menores particularidades de sua vida”<sup>617</sup>. Deste modo, a disciplina do verso, ainda que livre, não era consentânea com a genuinidade da fonte da língua indígena: “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”<sup>618</sup>.

Mesmo assim, Alencar considera *Iracema*, e bem, “um ensaio ou antes uma amostra” de um poema em prosa: “Verá realizadas nele minhas idéias a respeito da literatura nacional; e achará aí poesia inteiramente brasileira, haurida na língua dos selvagens”<sup>619</sup>.

Deste modo, a *Eneida* e *Iracema* representam dois produtos literários convergentes no canto da épica fundacional. Em ambas as obras revive a aura misteriosa do mito colhido na tradição oral. Em ambas pulsa o sangue genuíno dos respectivos heróis-fundadores. Com as diferenças de construção literária e de focalização, que especificaremos em seguida, na conclusão deste trabalho.

---

<sup>616</sup> José de Alencar, “Carta ao Dr. Jaguaribe”, *in op. cit.*

<sup>617</sup> *Ib.*

<sup>618</sup> *Ib.*

<sup>619</sup> *Ib.*

## CONSIDERAÇÕES CONCLUSIVAS

Procuramos revisitar diferentes tradições de dois povos distintos, patentes no estudo de duas obras que ora já nos não parecem tão distantes quanto no início deste trabalho. Revimos lendas, mitos e culturas, relacionados com o indianismo brasileiro e as origens do povo romano, na tentativa de delinear fronteiras e propor uma interpretação adequada, através de elos entre a *Iracema* de Alencar e a *Eneida* de Virgílio, elos estes que perpassam os textos literários aqui tratados, além de muitos outros existentes, porém não mencionados, porque preferimos deixá-los para um trabalho futuro.

Como pretendemos dar continuidade a este trabalho em uma próxima oportunidade, achamos por bem deixarmos registrados neste momento mais alguns pontos de aproximação que não desenvolvemos nesta dissertação, para não torná-la muito extensa, tais como: a tipologia dos heróis e a miscigenação de culturas, nas personagens de Enéias e Lavínia (Troianos e Latinos), em convergência com Martim e Iracema (Portugueses e Tupis); a rivalidade bélica dos Troianos e Latinos, semelhante à dos Tabajaras e Pitiguaras; a tensão entre Marte e Vénus, entre a guerra e o amor, e a luta interior de Iracema, entre o amor e a razão; a simbologia do espaço e do tempo: de Tróia a Cartago; de Cartago a Itália, na *Eneida*, que converge nas oposições do mar *versus* rio e do litoral *versus* interior (interland), em *Iracema*. O herói da *Eneida* torna-se cativo de vergonhosa paixão pela rainha de Cartago, assim como vergonhoso é também aos olhos de seu povo, o amor da heroína de *Iracema* pelo inimigo de seus irmãos. A fuga de Iracema tem algo de semelhante com a fuga de Enéias. Os artificios usados por Iracema para consumir o himeneu com Martim têm algo a ver com o ardil armado por Juno para aproximar Dido de Enéias. Podemos aproximar também as festas e ritos religiosos em ambas as obras.

Citamos aqui apenas mais algumas das muitas similitudes que podem ser encontradas nas duas obras, além daquelas que elegemos para o nosso trabalho.

Como podemos perceber, longe está de se esgotar a rica teia comunicativa entre os textos para a qual apenas abrimos caminho.



Sabemos que o principal representante da temática indianista brasileira foi José de Alencar, o qual, além de publicar três romances e deixar um poema épico inacabado, discutiu e analisou o assunto em cartas públicas e ensaios. Alencar, no contexto romântico, viu no relacionamento entre o Índio e o Português a gênese do brasileiro, excluindo o negro de tal processo. É bem verdade que o autor cearense não se esquece do negro (em suas primeiras peças de teatro, por exemplo, o negro e sua condição de escravo servem-lhe inclusive para compor a realidade brasileira, a cor local); mas, ao defender uma política conservadora de determinados privilégios, não o toma nem como herói, nem como expressão do nacional.

Virgílio, por sua vez, sintetizou na *Eneida* a origem lendária de Roma e cantou a glória do seu povo. Nesse poema, o herói, mais que elemento diferenciador, foi tomado como um mito fundacional da gênese e nobreza de uma raça ainda por vir. É da união de dois povos estrangeiros, latinos e troianos, que nasce a ínclita Roma. Nos Campos Elísios, Anquises mostra ao filho o elenco dos futuros heróis romanos, desde Sílvio, filho da velhice de Enéias, até Marcelo, sobrinho do Imperador Augusto: “Vamos! Vou descrever-te qual a glória que há-de seguir/ a Dadânia geração, quais os netos que virão da ítala gente,/ almas ilustres, futuros herdeiros do nosso nome,/ e os teus próprios destinos vou ensinar-te. [...] Que mocidade! Quanta força ostentam, repara,/ e como o carvalho da coroa cívica lhes ensombra as têmporas! [...] E ainda aquele que irá juntar-se como companheiro ao avô,/ Rômulo, filho de Marte, a quem dará à luz a mãe Ília,/ do sangue de Assáraco. Vês como na cabeça se erguem as duas plumas,/ e o próprio pai dos deuses o assinala já com o seu emblema?”<sup>620</sup>.

Deste modo, no desfile dos heróis romanos, a cadeia ininterrupta que deriva da geração de Enéias e Lavínia converge para “Augusto César, filho de um deus”<sup>621</sup>, o instaurador de uma nova idade de ouro, no novo Lácio<sup>622</sup>. Interpretação messiânica da instauração do principado, esta apologia do novo regime não é destituída de intenções políticas: ao mesmo tempo que visa repor a esperança no futuro de Roma, a partir do seu novo pastot, o mito hesiódico da idade do ouro religa Augusto à legitimidade das origens e do *mos maiorum*. O restabelecimento da paz civil, após os traumáticos confrontos dos

<sup>620</sup> *A Eneida*, c. VI, 756-759; 771-772; 777-779.

<sup>621</sup> “Augustus Caesar, diui genus” - *Id.*, VI, 792.

<sup>622</sup> “aurea condet /saecula qui rursus Latio regnata” - *Id.*, VI, 792-793.

triumviratos<sup>623</sup>, constitui o ícone emblemático dessa esperança: “Não, filhos!, não habitueis os ânimos a tantas guerras, / nem volteis as vossas forças potentes contra o coração da pátria”<sup>624</sup>.

José de Alencar é considerado um dos símbolos da literatura no Brasil, um dos grandes precursores dos ideais nacionalistas na prosa brasileira. Esses ideais contribuíram para o estabelecimento de certos temas nacionais, como a exaltação da natureza e de nossas paisagens; do Índio e de suas características “primitivas”, inserindo o regionalismo na literatura; contudo, foi através de inovações na linguagem que Alencar deu novo rumo à ficção brasileira.

Em seus romances indianistas, Alencar demonstrou a necessidade de afirmação de uma literatura que nascesse com a "essência" brasileira; para isso, ele usou formas narrativas e descritivas inéditas, que caracterizavam o nativo, sua língua e costumes, em harmonia com a natureza, cenário nacional.

Após a proclamação da independência em 1822, o Brasil apresentava uma sociedade desestruturada, que tinha conquistado sua "independência" política, mas necessitava afirmar-se nacionalmente, mesmo que por meio de elementos mitológicos e históricos, pois carecia de uma identidade própria. Para isso, era preciso uma figura legítima e digna de representar o Brasil em nossa literatura. O negro não poderia ser, pelo fato de ser estrangeiro e escravo; o branco só poderia lembrar o colonizador europeu -o explorador. Neste contexto, surgiu a figura do Índio, o primeiro habitante desta terra, um verdadeiro herói, na ficção romântica brasileira. Alencar, como bom romântico, inicia sua série de romances indianistas com o chamado *bom selvagem*, *O Guarani* (1857); completa com *Iracema* (1865), a virgem dos lábios de mel; e finaliza com *Ubirajara* (1874), o nobre guerreiro tupi. Nos três romances, José de Alencar constrói a imagem nobre do primitivo, do índio brasileiro.

Mas é n’*O Guarani* e em *Iracema* que os selvagens vivem sob a influência do branco europeu. A união dessas duas culturas constitui o mito de uma nova civilização.

*O Guarani* e *Iracema* são duas obras que remetem à fundação mítica do Brasil. O primeiro é finalizado com o dilúvio, a lenda de Tamandaré (o Noé indígena), que se repete

<sup>623</sup> “ai, quanta guerra entre si, se atingirem a luz da vida, / quantas batalhas, quanta carnificina desencadearão, / o sogro, descendo das fortalezas alpinas e da cidadela de Mônaco, / o genro, alinhando forças adversas do Oriente!” – *Id.*, VI, 828-831.

<sup>624</sup> *Id.*, VI, 832-833.

com Peri e Ceci, sobreviventes que dariam origem a uma nova raça - uma nova geração— que povoaria o Brasil. O segundo, o poema em prosa de Alencar, narra a história de amor da virgem dos lábios de mel, Iracema, e o branco europeu, Martim, que deixam como fruto de seu amor, Moacir, o elemento que representaria o início de uma nova civilização: a brasileira. Miticamente, Iracema (mãe e esposa), representando a terra fecundada pelo colonizador europeu. “De longe viram Iracema, que viera esperá-los à margem de sua lagoa da Porangaba. Caminhava para eles com o passo altivo da garça que passeia à beira d'água: por cima da carioba trazia uma cintura das flores da naniva, que era o símbolo da fecundidade. Colar das mesmas cingia-lhe o colo e ornava os rijos seios palpitantes. Travou da mão do esposo, e a impôs no regaço: -Teu sangue já vive no seio de Iracema. Ela será mãe de seu filho. -Filho, dizes tu? Exclamou o cristão em júbilo. Ajoelhou ali e cingindo-a com os braços, beijou o seio fecundo da esposa”<sup>625</sup>.

“A jovem mãe, orgulhosa de tanta ventura, tornou o tenro filho nos braços e com ele arrojou-se às águas límpidas do rio. Depois suspendeu-o à tela mimosa; seus olhos então o envolviam de tristeza e amor. -Tu és Moacir, nascido de meu sofrimento”<sup>626</sup>.

No terceiro e último capítulo deste trabalho, procuramos estabelecer uma relação dialogal entre a *Iracema* e a *Eneida*, na tentativa de mostrar como os autores trabalharam seus heróis, direcionando-os para a categoria de mito fundacional. Agora, pretendemos responder aos questionamentos, sem, contudo, dar por esgotados os assuntos aqui tratados. O intento foi o de estabelecer uma linha de raciocínio, observando como os passos analisados em ambas as obras nos levam à percepção de um diálogo bastante aproximado, apesar das diferenças, entre elas, e da longitude temporal que separa os seus autores.

Em primeiro lugar, já o sublinhamos, Enéias é um protagonista masculino. Iracema é uma heroína. É de notar, desde logo, a diferença de épocas e de culturas como elemento preponderante da explicação desta divergência de gênero. Mesmo assim, devemos perspectivar o pioneirismo cultural de Alencar em relação à sua época. Também não será descabido apontar também o papel da mulher nas sociedades tupis/guaranis, muito mais consistente do que igual situação na sociedade européia da época representada.

<sup>625</sup> *Iracema*, cap. XXIII, p. 65

<sup>626</sup> *Ibid.* cap. XXX, p. 79

Em segundo lugar, Enéias é um forasteiro (*xénos*); Iracema é indígena. A iniciativa fundacional de Roma vem de fora; a do Ceará vem de dentro, mais do que de fora. Mera questão de focalização ou algo de mais profundo na simbologia de Alencar? Pensamos que não é indiferente a escolha da protagonista ameríndia para título do romance.

Em terceiro lugar, o ato fundacional, na *Eneida*, resulta de um pacto entre o representante dos Troianos (Enéias) e o rei Latino, tendo como objeto concreto de aliança a mão de Lavínia. Em *Iracema*, o ato fundacional não resulta de um pacto político, mas de uma união natural entre Martim e Iracema, por iniciativa desta.

Em quarto lugar, o fruto da união de Enéias e Lavínia, Sívio, representa a garantia da eficácia da aliança estabelecida entre os dois povos, tendo em vista o nascimento de um novo povo, Roma. Iulo, ou Ascânio, está, na base da própria *gens Iulia*, a família de Gaio Júlio César e do próprio Otávio Augusto, o novo Iulo. De modo análogo, o fruto da união entre Martim e Iracema estabelece a prova concreta do nascimento do povo cearense.

Em quinto lugar, o ato fundacional, tanto na *Eneida* como em *Iracema*, depende de uma união matrimonial entre o herói masculino e o feminino, mas de proveniências opostas: um estrangeiro e um indígena. Na *Eneida*, porém, o protagonismo recai sobre o herói estrangeiro, ao contrário de *Iracema*, com as respectivas implicações culturais, como já observamos.

Em sexto lugar, tal protagonismo, em qualquer das obras em presença, ofusca, de modo mais ou menos intenso, o papel do outro elemento: Lavínia não existe como ser autônomo e individual; Martim passa à margem do projeto simbólico de Iracema, distraíndo-se no envolvimento guerreiro e abandonando a companheira.

Em sétimo lugar, a vitória de Enéias sobre Turno, rei dos Rútulos, constitui não apenas uma condição de acesso à mão de Lavínia, mas a própria condição da qual depende a realização do seu projeto fundacional. À união entre Rútulos e Latinos a História mítica prefere a de Troianos e Latinos, da qual resultará Roma. Em *Iracema*, o povo brasileiro não resulta de uma vitória militar, mas simplesmente de uma união sexual, geracional. No entanto, o empenho de Martim na vitória dos Pitiguaras sobre os Tabajaras deriva da aliança destes com os Franceses, o “branco tapuia”.

Em oitavo lugar, em ambas as obras, o ato fundacional deriva da miscigenação. Na *Eneida*, resulta de um pacto político-militar; em *Iracema*, é fruto de uma escolha livre da

protagonista e de uma união de amor; não de uma guerra. Não podemos ignorar o significado cultural de tal divergência, mesmo tendo em atenção o envolvimento bélico entre Tabajaras e Pitiguaras: a força do amor e da comunhão cultural impera sobre o domínio ilusório das armas.

Em nono lugar, a *Eneida*, devido ao protagonismo de Enéias, desenvolve-se em torno de duas partes: a sua odisséia marítima, desde o regresso (*nostos*) de Tróia até à chegada a Itália, incluindo a relação amorosa com Dido (I parte); o seu envolvimento militar com os Rútulos, aliados aos Latinos, e a sua vitória sobre Turno (II parte). *Iracema*, ainda que de forma mais una e sincrética, devido também à sua menor extensão, reparte-se entre a chegada de Martim e seu envolvimento com Iracema, por um lado, e o contraste entre o abandono de Iracema por Martim e o envolvimento militar deste. Na *Eneida*, os objetivos estão claramente definidos e explicitados, no percurso de um herói e na realização do seu projeto fundacional. Em *Iracema*, insinuam-se os respectivos objetivos fundacionais, numa poética de feição simbolista.

Em décimo e último lugar, na *Eneida*, o futuro, para além da prolepse do Canto VI, na descida (*catábasis*) aos Infernos (profecias de Anquises), é preparado por Enéias, ao fazer uma espécie de testamento espiritual ao filho Ascânio, deixando-lhe o código das *uirtutes* e do *mos maiorum* como caminho de atuação ético-política. Em *Iracema*, é o sacrifício trágico da protagonista que se impõe como desenlace narrativo (diegético), numa espécie de auto-anulação, em face da oferenda sacrificial do próprio filho, como garantia de um futuro recém-inaugurado. Dois desenlaces diferentes, duas perspectivas narrativas distintas: a ético-pedagógica e a trágica. Que concluir de tal divergência? Para além da óbvia abordagem autoral, parece registrar-se a marca estético-literária de escola, a que não é alheia uma simbologia cultural: a Virgílio interessava chamar a atenção para a chave-mestra da refundação da civilização romana; a Alencar parece ser notória a preocupação de assentar o alicerce fundacional do Ceará no mito sacrificial que é fruto do amor – sem ele não se constrói o futuro.

O presente trabalho constituiu um breve estudo sobre duas obras grandiosas da literatura já bastante exploradas, mas jamais esgotadas em suas possibilidades de leituras. Esperamos que, motivados por ele, surjam novos leitores e pesquisadores que o aprofundem, seja nos aspectos aqui pesquisados, seja em outros, tanto ou mais

interessantes e que valha a pena serem explorados, pois, como afirma Babo<sup>627</sup>: “Há ainda um sentido prospectivo na função - autor, já que o autor não é só aquele que escreveu determinado texto, mas o nome que, pelo fato de estar ligado a esse texto, assume determinada discursividade, ou seja, institui um espaço, em aberto, que tornará corpo pelos discursos, pelos nomes que se sucederão e que podem até reinserir essa discursividade num novo domínio”.

Esta dimensão pode ser interrogada à luz da teoria da intertextualidade que justamente emerge para repensar, dentro de parâmetros propriamente textuais, a remissão dos textos para outros textos que lhes abriam o campo, ou, mesmo, para textos posteriores, que surgirão como respostas possíveis.

São muitos os estudos sobre *Iracema*, mas existem ainda muitas possibilidades a serem exploradas, principalmente em se tratando de José de Alencar, um dos cânones da literatura brasileira, haja em vista a proposta para a qual abrimos espaço e questionamentos neste trabalho de que é possível localizarmos diálogos literários existentes entre obras tão distintas.

---

<sup>627</sup> Babo, 1993, p. 141-142.

## BIBLIOGRAFIA

## 1. BIBLIOGRAFIA ATIVA

ALENCAR, José de. *Iracema*. São Paulo: Scipione, 1994.

\_\_\_\_\_. *Iracema*. 20ª ed. Texto integral cotejado com a 3ª edição, de B.L.Garnier, Rio de Janeiro, 1878, última edição revista pelo autor. São Paulo: Ática, 1989.

\_\_\_\_\_. *Iracema Lenda do Ceará*. Edição fac-similar. Edições Alagadiço Novo - Casa José de Alencar - UFC, Fortaleza, 1983.

AZEVEDO, Sânzio de. “*Iracema* em edição fac similar”. In: ALENCAR, José de. *Iracema – Lenda do Ceará* (Fac-símile da primeira edição). São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Oficina do Livro Rubens Borba de Moraes; Fortaleza: Biblioteca O Curumim sem nome, 2003.

VIRGILIO. *Eneida*. Tradução: Tarssilo Orpheu Spalding. São Paulo. Nova Cultural. 2003.

\_\_\_\_\_. *Eneida*. Tradução e Notas de: Odorico Mendes. São Paulo. Editora da UNICAMP, 2005.

## 2. BIBLIOGRAFIA PASSIVA

AZEVEDO Hilário de./PINTO Edith Pimentel/SOUZA. Roberto Acízelo Quelha de. *José de Alencar: Sua contribuição para a expressão literária brasileira*. Edições Caderno da Serra. Sd.

BARLEY, Cyril, *Religion in Virgil*, Oxford University Press, 1935.

BOSI, Afredo. *Um mito sacrificial: O indianismo de Alencar*, in: *Dialética da Colonização*, São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BRISSON, J.-P. *Virgile, son temps et le nôtre*. 2ª. ed. Paris, Maspéro, 1980.

BOYANCÉ, Pierre, *La Religion de Virgile*, Paris, Presses Universitaires de France, 1963.

BOWRA, C. M., *From Virgil to Milton.*, London, Mscmillan, 1961, trad. port. Porto, Livraria Civilização, 1950.

BURNELL, Peter, "The Death of Turnus and Roman Morality", *Greece and Rome*, N. S., 34 (1987), pp. 187-200.

CAMPS, W. A., *An Introduction to Virgil's Aeneid*, Oxford University Press, 1960.

CASTAGNOLI, F., "La Leggenda di Enea nel Lazio", *Studi Romani* (1982), pp. 1-15.

CITRONI, M., CONSOLINO, F. E., LABATE, M., NARDUCCI, E., "Virgílio", in *Literatura de Roma Antiga*, trad. port. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2006, pp. 447-404.

COLEMAN, Robert, "The Gods in the *Aeneid*", *Greece and Rome*, N.S. 29 (1982), pp. 143-168.

DAMASCENO, Isabela./ MOURA, Jaqueline./BASTOS, Leticia/ GOIANA, Luciana. *IRACEMA para crianças. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2006*

GAMA, Gilda Saldanha da. *O dito e o feito: o código literário de José de Alencar*. Rio de Janeiro: Presença Edições, 1991.

GAMA, Miguel do Sacramento Lopes. *Lições de eloquência nacional*. RJ: Tip. Imparcial de Paula Brito, 1846.

GRANSDEN, K. W., *Virgil's Iliad. An Essay on Epic Narrative.*, Cambridge University Press, 1984.

GRIMAL, Pierre. *Virgílio ou O Segundo Nascimento de Roma*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

GUTIÉRREZ, Ângela/REMÍGIO, Ana/COUTINHO, Fernanda/MORAES, Vera (Org.). *Anais do I Simpósio Nacional Casa José de Alencar: José de Alencar e a Cultura Brasileira*. Fortaleza:,2006

HARDIE, Philip. *Virgil's Aeneid: Cosmos and Imperium*. Oxford: Clarendon Press, 1989.

HELENA, Lucia. *A solidão tropical. O Brasil de Alencar e da modernidade*. Porto Alegre: EdPUCRS, 2006.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das letras, 1995.

HORSFALL, "Some Problems in the Aeneas Legend", *Classical Quarterly*, N.S., 29 (1979), pp. 372-390.

JACKSON-KNIGHT, W. F., *Roman Virgil*, Pinguin Books. Reimp. 1966.

JENKYNS, Richard, "Pathos, Tragedy and Hope in the *Aeneid*", in: *Journal of Roman Studies* 75 (1985),60-77.



JÚNIOR. T.A. Araripe, *LUIZINHA - Perfil literário de José de Alencar*. Fortaleza – Academia Cearense de Letras, 1980.

MORAES, Vera./REMÍGIO, Ana. *Discurso e Memória em Alencar*. Fortaleza – UFC, 2004.

MORAES, Vera Lucia Albuquerque de. *Entre Narciso e Eros: a construção do discurso amoroso em José de Alencar*. Fortaleza: UFC, 2005.

PARATORE, E., *Virgilio*, Firenze, Sansoni, 1961.

PEREIRA, Maria Helena da Rocha. *Estudos de História da Cultura Clássica*, vol. II: Cultura Romana. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1984.

ORTIZ, Renato . *O Guarani: mito de fundação da brasilidade*. Ciência e Cultura, São Paulo, 1988.

\_\_\_\_\_. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

PEREIRA, Elvya Ribeiro . *Piguara, Alencar e a invenção do Brasil*. Feira de Santana: Universidade Estadual de Feira de Santana (Coleção Literatura e Diversidade), Cultural, 2000.

SCHWAMBORN. Ingrid, *O Guarani era um Tupi?* Fortaleza: Casa José de Alencar, 1998.

\_\_\_\_\_. Tradução de Carlos Almeida Pereira. *Recepção dos romances indianistas de José de Alencar*. Fortaleza. Edições UFC, 1990.

SELLAR, W. Y., *The Roman Poets of the Augustan Age. Virgil*, Oxford University Press, 1941.

VASCONCELOS, Paulo Sérgio de. *Efeitos Intertextuais na Eneida de Virgílio*. São Paulo: humanitas/FFLCH/USP: Fapesp, 2001.

[www.revista.agulha.nom.br/franciscoedi1.html](http://www.revista.agulha.nom.br/franciscoedi1.html) - Entrevista do jornal “O POVO” com o professor, Francisco Edi de Oliveira Sousa

## 2. BIBLIOGRAFIA TEÓRICA

AGUIAR, Flávio, MEIHY, José Carlos & VASCONCELOS, Sandra, orgs. *Gêneros de fronteira*. São Paulo: Xamã, 1997.

ALFOELDY, Geza. *Historia Social de Roma*. Madri, Alianza, 1984.

ANDERSON, Perry. "Modernidade e revolução", in: *Novos Estudos Cebrap*. SP: n.14, fev.1986. pp.2-15.

\_\_\_\_\_. *As origens da pós-modernidade*. RJ: Jorge Zahar Ed., 1999.

AMORA, A. S. (1977) *A Literatura Brasileira V. II – O Romantismo*. 5ª ed. São Paulo: Cultrix,.

APPEL, M. B. & GOETTEMS, M. B. (Org.). *As formas do épico, da epopéia sânscrita à telenovela*. Porto Alegre, Movimento, 1992.

ARAÚJO, Alceu Maynard. *Brasil – Histórias, costumes e lendas*, São Paulo: Editora Três, 1982.

ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. São Paulo. Cultrix. 1997.

ASSIS, M. de. "*Literatura brasileira: instinto de nacionalidade*." São Paulo: Perspectiva, 1973.

AUERBACH, Erich. *Mimesis. A representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

BABO, Maria Augusta. *A escrita do livro*. Lisboa (Portugal): Veja/Passagens, 1993. (Conclusão)

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Estética e Literatura: a teoria do romance*. São Paulo:

BARBOSA, J.A. *A biblioteca imaginária*. São Paulo: Ateliê, 1996.

BRANDÃO, J. L. *Do epos à epopéia: sobre a gênese dos poemas homéricos*. B.H., SBEC, 1990.

BRUNEL, P./ PICHOS, Cl./ROUSSEAU, A.M. Tradução de Célia Berrettini. *Que é literatura comparada?* São Paulo: Perspectiva, 1995.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo, Cia. das Letras, 2002.

CAMPBELL. Joseph. *HERÓI DE MIL FACES*. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 1995.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. SP: Editora Nacional.1967.

\_\_\_\_\_. *Formação da literatura brasileira (Momentos Decisivos)*. São Paulo, Martins, (1993), 2º vol.

\_\_\_\_\_. *Formação da Literatura Brasileira (Momentos Decisivos)*. São Paulo, Martins, 1980 - 2º volume.

\_\_\_\_\_. “A literatura durante o império”. In: *HOLANDA, Sérgio Buarque*. HGCB. RJ: Difel, 1987, t. II, v. 3.

\_\_\_\_\_. “O escritor e o público”. In; *Literatura e sociedade*. São Paulo: Ed. Nacional, 1985.

\_\_\_\_\_. “Literatura e Cultura de 1900 a 1945”. In: *Literatura e Sociedade*. 5.ed. São Paulo: Editora Nacional, 1976,

CARDOSO, Zelia de Almeida. *A Literatura Latina*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

CARVALHAL, Tania Franco. *Antonio Candido e a Literatura Comparada no Brasil*. Anais do I Congresso ABRALIC. Porto Alegre: UFRGS, 1988, vol. 1

\_\_\_\_\_. Série Princípios: *Literatura Comparada*. São Paulo: Ática, 1986.

CHAUÍ, Marilena. *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.

CITELLI, Adilson Odair. *O Romantismo*. São Paulo: Atica, 1990.

CRIPPA, Adolpho. *Mito e cultura*. São Paulo, Convívio, 1975.

COUTINHO, Afrânio. *A literatura como fator de nacionalização brasileira*. In: *Revista Tempo Brasileiro* 33/34. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, abril-junho de 1973.

\_\_\_\_\_. (org.). *A polêmica Alencar-Nabuco*. RJ: Tempo Brasileiro, 1978.

\_\_\_\_\_. *A literatura no Brasil*. São Paulo: Nobel, 1997, 4ª ed. rev. e ampl., 6 vv.

COUTINHO, F. Eduardo. *Literatura Comparada na América Latina*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.

CURTIUS, Ernst Robert. Tradução de Teodoro Cabral e Paulo Rónai. *Literatura Européia e Idade Média Latina*. São Paulo: Editora da USP, 1996.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

\_\_\_\_\_. *Aspectos do mito*. Lisboa: Edições 70, 1963.

\_\_\_\_\_. *Mito do eterno retorno*. Tradução de José Antonio Ceschin. São Paulo, Mercuryo, 1992.

ELIAS, Norbert. *O processo civilizador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

FAVERO, Leonor Lopes. *Coesão e Coerência Textuais*. São Paulo: Ática, 2003.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. In: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970.

GANCHO, Cândida Vilares. *Como analisar narrativas*. São Paulo: Ática, 1991.

GUIMARÃES, Manuel S. “*Nação e civilização nos Trópicos*”. Estudos históricos n.º 1, 1988.

GUINSBURG, J. (Org.): *O Romantismo*. 3ª ed. São Paulo, 1978.

HENRI, Bornecque e D. Mornet. *Roma e os Romanos*. S.Paulo: E.P.U.-

DUSP, 1976.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

KOTHE, Flávio R. “Da ideologia do cânone imperial” In: *O Cânone Imperial*. Universal de Brasília, 2000.

MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária*. Tradução de Marina Appenzeller; revisão de MARTINEZ, Constantino Falcon/GALIANO, Emilio Frenández/MELERO, Raquel López. *Dicionário de Mitologia Clássica*. Tradução de Ana Patrão/Miguel ribeiro de Almeida/Teresa Rebelo da Silva. Lisboa: Editorial Presença, 1997.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário dos termos literários*. São Paulo: Cultrix - 7.ª ed., 1995.

MONIZ, António Manuel de Andrade. *Dicionário Breve de Termos Literários*, 2ª ed., Lisboa, Editorial Presença, 2004.

\_\_\_\_\_. “Herói”, *E-Dicionário de Termos Literários*, ISBN 989-20-0088-9, dir. de Carlos Ceia, 2006, [www.fcsh.unl./edtl/verbetes/H/herói.html](http://www.fcsh.unl./edtl/verbetes/H/herói.html)

\_\_\_\_\_. “Retórica e Contraditório: de Homero a Saramago”, in *Retóricas* (coordenação de João Carlos Carvalho e Ana Alexandra Carvalho), Centro de Estudos Linguísticos e Literários (UALG) e Centro de Tradições Populares Portuguesas (FLUL), Lisboa, Edições Colibri, 2005, pp. 37-61.

NITRINI, Sandra. *Em torno da Literatura Comparada*. *Boletim Bibliográfico*. São Paulo: Biblioteca Mário de Andrade. Vol. 47, n. 1/4, jan./dez. 1986.

\_\_\_\_\_. *Literatura Comparada no Brasil - um fragmento de sua História*. *Anais do II Congresso ABRALIC*. Belo Horizonte: UFMG, 1991.

RENAN, Ernest (1997). “O que é uma nação”, in: *Nacionalidade em questão* (Org.). Maria Helena ROUANET. Rio de Janeiro: UERJ (Cadernos da Pós/Letras, n. 19).

ROMERO, S. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília-DF: INL-MEC, 1980, 7ª ed. 5vv.

ROSTOVTZEFF, Mikhail. *História de Roma*. Rio de Janeiro, Zahar, 1985.

ORLANDI, Eni Puccinelli Orlandi. *Discurso fundador: a formação do país e a construção da identidade nacional*. Campinas: Pontes, 2001.

PEREIRA, Maria Helena da Rocha. *Estudos de História da Cultura Clássica*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1984, II vol. Cultura Romana.

PEREIRA, Maria Helena da Rocha.(Org. e Trd.) *Antologia da cultura latina*. Universidade de Coimbra,1986.

SALIBA, Elias T. *Utopias românticas*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil*. São Paulo, Companhia das Letras 1993.

SILVA, Victor Manuel de Aguiar e. *Teoria da Literatura*. Coimbra: Livraria Almedina. 8. ed., 1992.

SILVEIRA, Tasso da. *Literatura comparada*. Rio de Janeiro: Edição GRD.,1964.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro. de 1970. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. 8ª. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2002.

WHELING, Arno. *Estado, história, memória: Varnhagen e a construção da identidade nacional*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1999.

VENTURA. Roberto, *Estilo tropical: história cultural e polemica literária no Brasil, 1870-1914*. São Paulo. Cia. Das Letras, 1991.

VERÍSSIMO, J. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969, 5ª ed.

## 3. BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR

- ALENCAR, José de. *Sonhos d'ouro*. São Paulo: Ática, 1981.
- \_\_\_\_\_. *O guarani*. SP: Ateliê, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Ubirajara*. Apresentação de Vera Lucia Albuquerque de Moraes. Rio – São Paulo-Fortaleza: ABC, 2002.
- \_\_\_\_\_. *O nosso cancionero*. In: *Obra completa*. RJ: Aguilar, 1960.
- \_\_\_\_\_. *Crônicas escolhidas*. Folha de São Paulo: Ática, 1995
- \_\_\_\_\_. *Como e porque sou romancista*. Campinas, SP : Pontes, 1990.
- \_\_\_\_\_. "Ao Imperador" – *Cartas Políticas de Erasmo*, RJ, Garnier, 1865.
- \_\_\_\_\_. *Cartas sobre "A confederação dos tamoios"*. In: CASTELLO, José Aderaldo. *A polêmica sobre "A confederação dos tamoios"*. SP: FFCL/USP, 1953.
- \_\_\_\_\_. "Ao Povo" – *Cartas Polítias de Erasmo*, RJ, Tip. de Pinheiros Cia. 1866. São Paulo: Martin Claret, 2005.
- \_\_\_\_\_. *José de Alencar- Romances indianistas*, Rio de Janeiro: Livraria Agir editora, 1968.
- \_\_\_\_\_. "Ao Correr da Pena", crônicas semanais no *Correio mercantil*, RJ, 1854, SP. Tip. Alemã, 1874.
- MONIZ, António Manuel de Andrade Moniz, "A Cultura Clássica e os Estudos Literários no Século XXI", in *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*, N° 14, (separata), Lisboa, Edições Colibri, 2001, pp. 235-247.
- \_\_\_\_\_. "A Linguagem das Lágrimas na Literatura Portuguesa do Século XVII" (separata), in *Cognição e Linguagem, Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*, N.º 13, Lisboa, Edições Colibri, 2000, pp. 73-93.
- \_\_\_\_\_. "A Literatura Portuguesa de Viagens do Século XVI: Deslumbramento e confrontação", in *Portos, Escalas e Ilhéus no Relacionamento entre o Ocidente e o Oriente*, Actas do Congresso Internacional comemorativo do regresso de Vasco da Gama a Portugal, Ilhas Terceira e S. Miguel (Açores), 11 a 18 de Abril de 1999, 2º vol., Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses e Universidade dos Açores, 2001, pp. 455-482.

\_\_\_\_\_. “A representação do Ameríndio brasileiro nos Relatos quinhentistas de viagens”, Congresso Luso-Brasileiro. Portugal-Brasil, memórias e imaginários, *Actas*, Lisboa, Grupo de Trabalho do Ministério da Educação para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, II vol., 2000, pp. 5-14.

\_\_\_\_\_. Edição bilingue (latim-português) do Tratado *De Gloria*, de D. Jerónimo Osório, coordenação da edição e equipa de tradução, introdução e notas, com o patrocínio do Instituto Português do Livro, Lisboa, Edições Colibri, Coleção *Obras Clássicas da Literatura Portuguesa, Século XVI*, 2006.

\_\_\_\_\_. “Pontos de vista da Cultura Clássica sobre a Guerra” (separata), in *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*, Nº 16, Lisboa, Edições Colibri, 2005, pp. 229-243.

SÊNECA, *Epist.*, 79.

[www.sitedoescriptor.com.br/sitedoescriptor\\_escritores\\_jalencar](http://www.sitedoescriptor.com.br/sitedoescriptor_escritores_jalencar)

[www.bibvirt.futuro.usp.br/](http://www.bibvirt.futuro.usp.br/) . *Prólogo da 1ª Edição de Iracema e Carta ao Dr. Jaguaribe* In: A Biblioteca Virtual do Estudante Brasileiro.

VIRGÍLIO. *Geórgicas/Eneida*. Tradução de António Feliciano de Castilho e Manuel Odorico Mendes. Prefácio de Sílvio Romero. – Clássicos Jackson v III. São Paulo, 1956.

## ANEXOS

CONSIDERAÇÕES BIOGRÁFICAS PARA UMA COMPREENSÃO DOS AUTORES  
DA *ENEIDA* E DE *IRACEMA**Publius Vergilius Maro*

Há 2076 anos (se as contas tradicionais estiverem certas) nasceu um dos grandes poetas da Antiguidade, aquele que Paul Claudel chamou o maior gênio produzido pela humanidade e que mais do que um poeta, foi um profeta de Roma, um "vate", um poeta-profeta. Foi considerado o príncipe dos poetas, mas também o Poeta do Príncipe, pois foi o poeta mais conceituado do seu tempo, mas também foi protegido por Augusto. Virgílio foi o cantor da tradição, criadora e conservadora da grandeza de Roma. Fez em verso aquilo que Tito Lívio (Pádua, 59 a.C. - ib. 17 d.C.), com o seu *Ab Vrbe Condita*, tinha feito em prosa. Aliás, Portugal, tem um par que se aproxima deste: João de Barros, com as suas *Décadas*; e Luís de Camões, com *Os Lusíadas*.

Nasceu em 15 de Outubro (segundo o calendário romano, nos idos de Outubro. Em Março, Maio, Julho e Outubro, os idos eram em 15 do mês; nos outros oito meses, eram em 13), tradicionalmente, no ano de 70 a.C., no seio de uma família modesta, em Andes, perto de Mântua. Por esse motivo era conhecido por "Mantuanus". Foi Apuleio, no séc. II d.C., que lhe chamou, pela primeira vez, "Mantuanus poeta", depois com Macróbio, no séc. V d.C., passa a ser chamado apenas "Mantuanus". Já Ovídio (43 a.C. – 8 d.C.), in *Amores* (3. 15. 7), tinha escrito sobre o seu nascimento perto de Mântua: *Mantua Virgilio gaudet Verona Catullo*<sup>628</sup>. A origem era frequentemente citada quando se falava de algum escritor da Antiguidade. Gaius Valerius Catullus (Catulo, de quem falaremos proximamente) era conhecido como o *Veronensis*, por exemplo, por ter nascido em Verona (c. 87 a.C. - c. 54 a.C.). A vida de Virgílio decorre numa época muito conturbada da vida da cidade de Roma, entre o fim da República e o início do Principado.

---

<sup>628</sup> Mântua alegre-se com Virgílio e Verona com Catulo.



Entre 42 e 39 a.C., Virgílio escreveu a sua primeira obra, que publicou em 39 a.C. Demonstra o seu perfeccionismo pela demora em publicar, pois procurava sempre a forma mais perfeita e nunca estava contente com o que escrevia. A obra então publicada chama-se *Eclogae*, isto é, em português, antologia, coletânea, seleção, florilégio. No entanto, a palavra sofreu uma evolução semântica e passou a designar as poesias pastorais, as bucólicas. Por isso, muito mais tarde, “Eclogae” passou a significar “Bucólicas” (tradução atual). Constituída, inicialmente, por nove bucólicas, não estão dispostas por ordem cronológica, pois, por exemplo, a 9.<sup>a</sup> foi escrita antes da 1.<sup>a</sup>, que é a que abre a obra. As *Eclogae* foram um sucesso completo e em 37 a.C. o autor teve que fazer uma reedição onde incluiu mais uma égloga, a décima. As églogas mais conhecidas são a 1.<sup>a</sup> e a 4.<sup>a</sup> (e também a 2.<sup>a</sup>). Devido ao seu perfeccionismo, Virgílio dedicava-se de corpo e a alma à obra que estava a escrever. De 39 a 29 a.C., dedica-se a compor a sua obra mais perfeita, mas não a mais conhecida, *Georgicon* (*Geórgicas*), poema didático sobre os trabalhos agrícolas. Nestes dez anos, houve uma profunda alteração na vida política. O 2.<sup>o</sup> triunvirato é dissolvido. Em 36 a.C., Lépido é deposto e, em 30 a.C., Marco Antônio suicida-se, juntamente com a sua amante. Marco Antônio era casado com Otávia, irmã de Otávio, e repudiou a sua legítima esposa por causa de Cleópatra. Isto era uma ofensa para Otávio e por isso o Senado declarou guerra a Cleópatra. Depois da guerra, Otávio fica como senhor absoluto de Roma e, em 27 a.C., o Senado dá-lhe o título de Augusto. Virgílio também levou dez anos a compor a *Aeneidos* (a *Eneida*), pois morreu em 19 a.C. Deixou o poema incompleto, ou pelo menos, não o deixou como queria. No ano de 19 a.C., [eliminar Virgílio] empreendeu uma viagem à Grécia, pois queria ver os locais onde decorria o início do poema, para poder descrevê-los com exatidão. No entanto, adoeceu em Mégara, no istmo de Corinto. Pressentiu a morte e pediu que o repatriassem, vindo a falecer em 21 de Setembro em Brindes (*Brundisium* ou *Brundisium*, em latim). Toda a sua vida foi relativamente doente, pois sofria, principalmente, do fígado. Também era muito atormentado com dores de cabeça. Como era um perfeccionista, pediu que queimassem a *Eneida*. Todavia, Augusto não cumpriu esta última vontade de Virgílio, encarregando um amigo, Lúcio Vário, de publicar o poema exatamente como o autor o tinha deixado. Por esse motivo, na *Eneida*, há vários versos aos quais falta o 2.<sup>o</sup> hemistíquio, pois Virgílio não teve tempo para os

completar. Também havia versos completos das *Geórgicas* na *Eneida*. Foram versos utilizados por ele para encher o poema e que, depois, seriam substituídos. Por ter consciência disso, queria que a obra fosse queimada. No entanto, a *Eneida* só é imperfeita no seu sentido etimológico, isto é, por estar inacabada. Virgílio foi sepultado junto de uma estrada, aquela que ligava Nápoles a Puzzuoli (em latim, *Puteoli*). A ornar o seu túmulo, havia um epitáfio que apenas chegou até nós por transmissão indireta. Terá sido redigido pelo próprio Virgílio, por dois motivos: pela simplicidade vocabular e pela modéstia, não emitindo qualquer juízo de valor, tendo, além disso, uma alusão mitológica que era muito ao seu gosto. Era composto por um dístico elegíaco, isto é, um hexâmetro dactílico + pentâmetro dactílico:

*Mantua me genuit; Calabri rapuere, tenet nunc  
Parthenope: cecini pascua, rura, duces*<sup>629</sup>.

O primeiro comentador da obra de Virgílio, Sérvio (Maurus Servius Honoratus, séc. IV – V d.C.), in *Vergilii Ainedos Librum primum commentarius*, associou as três obras publicadas de Virgílio a outros tantos grandes amigos que teriam tido influência nas respectivas obras. Asínio Polião terá sugerido a Virgílio que imitasse Teócrito e compusesse as Bucólicas. Mesmo que não seja inteiramente verdade, o que Sérvio diz tem um fundo de verdade.

Ainda segundo Sérvio, foi Mecenas, dedicatário do poema, que pediu a Virgílio que ele compusesse as *Geórgicas*. Mais uma vez, mesmo que não seja inteiramente verdade, o certo é que as *Geórgicas* favoreciam a política de valorização rural de Mecenas. Tinha havido um êxodo das pessoas dos campos para a cidade. As *Geórgicas* cantam as vantagens da vida do campo. Sérvio diz ainda que a *Eneida* foi sugerida por Augusto. Certo é que a *Eneida* é um louvor indireto a Augusto. Este estava tão interessado na sua publicação, que desrespeitou a vontade de um moribundo e mandou publicá-la.

Sabemos que Virgílio escreveu poesia na sua juventude que só apareceu numa coletânea muito mais tarde. Essa coletânea, chamada *Appendix Vergiliana*, é composta por poemas supostamente escritos por Virgílio na sua juventude. Supostamente escritos, porque a maior parte não foram compostos por ele. Desta coletânea só um pequeno número de

<sup>629</sup> Mântua gerou-me; a Calábria arrebatou-me; agora possui-me  
Parténope (Nápoles): cantei as pastagens, os campos, os heróis

poemas saiu da pena de Virgílio. No entanto, tem um aspecto muito importante: dá-nos a conhecer o movimento cultural com o qual Virgílio conviveu e, por outro lado, mostra a sua enorme popularidade. Muita gente escrevia poesia para que fosse tomada como obra de Virgílio. Na Antiguidade, era muito mais apreciada uma boa imitação do que um original malfeito. Imitar era uma forma de homenagem. Por isso, escreviam à maneira de...

Algumas poesias são mesmo de Virgílio e encontramos um Virgílio diferente das obras publicadas, com veia satírica, que aproximava estas poesias das “nugae” de Catulo (pequenas composições escritas a propósito de tudo e de nada). Tal está de acordo com a escola literária de Catulo e à qual, de certa forma, Virgílio pertencia, o Alexandrinismo.

Na *Eneida*, encontramos uma simbiose perfeita entre o alexandrinismo e o homerismo. Uma das características do alexandrinismo eram estas pequenas composições, por vezes corrosivas e cheias de ironias. Virgílio não era tão virulento quanto Catulo por uma questão de temperamento. Não obstante, as pessoas associavam Virgílio a Catulo. Nos seus poemas de juventude, demonstra também a sua ironia. O poema que se segue é uma poesia muito ao gosto dos alexandrinistas, cheia de ironia:

*ite hinc, inanes, ite, rhetorum ampullae,  
inflata rhoeso non Achaico uerba,  
et uos, Selique Tarquitique Varroque,  
scholasticorum natio madens pingui  
ite hinc, inane cymbalon iuventutis.  
tuque, o mearum cura, Sexte, curarum,  
uale, Sabine, iam ualete, formosi.  
nos ad beatos uela mittimus portus  
magni petentes docta dicta Sironis  
uitamque ab omni uindicabimus cura.  
ite hinc Camenae uos quoque. ite iam sane,  
dulces Camenae - nam fatebimur uerum,  
dulces fuistis -: et - tamen meas chartas*

*reusitote, sed pudenter et raro.*<sup>630</sup>

(*Catalepton*, V (ca. 50 a. Chr. n.))

Virgílio pensava dedicar-se à filosofia epicurista. E aqui faz mais uma tentativa e, neste poema, despede-se dos seus amigos. Mas antes, denuncia os excessos da escola asiática de retórica, insultando os seus mestres. É que Virgílio também tentou a retórica, mas faltava-lhe a capacidade de improvisação essencial a um orador. O discurso retórico, do exórdio até ao epílogo, era, muitas vezes, escrito em casa e memorizado, para depois serem proferido de cor. A memória era muito importante para um orador. O exórdio e o epílogo eram decorados, as restantes partes (enunciação da tese e prova) eram improvisadas. Ao chegar a casa é que geralmente se escrevia o que se tinha dito no *Forum*, p. ex., Cícero. Por isso, os seus discursos que hoje lemos não são exatamente aqueles que ele lá proferiu no. Mas, por motivos vários (políticos, estéticos, etc.), o orador podia alterar no texto escrito o que tinha proferido oralmente, tendo em conta o que pretendia registrar para a posteridade.

Havia três escolas de retórica: a ática, a asiática e a de Rodes. Os oradores da escola ática diziam apenas o essencial com um discurso simples e despido de adjetivação. A mesma coisa acontecia com os gestos. A sobriedade das palavras tinha que ter correspondência na sobriedade dos gestos. A escola asiática situava-se no pólo oposto: grande exuberância de palavras, sobrecarga de adjetivos, muitas figuras de estilo, muitos gestos, gritos, etc. Hortênsio era um orador da escola asiática, a quem Cícero pôs o nome de bailarino. A escola eclética, de Rodes, era a seguida por Cícero. Era o meio-termo entre as outras duas. Escolhia o que havia de melhor

---

<sup>630</sup> Ide-vos daqui, ide, ocós empolamentos de retórica  
 palavras inchadas com estalhadarço não ático  
 E vós, o Célio, ó Tarquício, ó Varrão  
 Corja de pedantes a pingar de gordura  
 Ide-vos daqui, címbalo louco da minha juventude.  
 E tu, ó Sexto Sabino, cuidado dos meus cuidados  
 fica bem: ficai bem meus caros  
 Nós levantamos ferro em direcção aos pontos prósperos  
 Procurando doudas doutrinas do grande Sirão  
 E libertaremos a vida de todos os cuidados.  
 Ide-vos daqui, Musa; apre! Vós também ide já  
 Doces Musas (confessaremos a verdade,  
 fostes doces): e contudo no futuro  
 visitai de novo os meus escritos, mas discretamente e poucas vezes

nelas. Procurava o ponto de equilíbrio entre a extrema sobriedade da escola ática e a extrema exuberância da escola asiática.

Ora, Virgílio nunca poderia ser um orador, porque não tinha capacidade de improvisação. Pelo contrário: como perfeccionista que era, a sua vocação estava talhada para o discurso escrito e não para o oral. Suetônio (*Vita Vergili*) diz que ele tinha a aparência de homem inculto e pouco hábil na conversação: ... *in sermone tardissimum eum ac paere indocto similem fuisse*<sup>631</sup>. Com um aspecto de camponês, alto e moreno, mas muito tímido, tinha dificuldade em conviver em sociedade. A eloquência não era o seu forte, mas lia os seus versos com uma elegância admirável. Mas, ainda na juventude, escreveu um epitáfio irônico a um lanista (mestre de gladiadores na Roma Antiga), de nome Balista, que era considerado como um perigo social. Este epitáfio é um dístico elegíaco. Trata-se de utilizar uma forma nobre para fazer um ataque. Esta inadequação entre a forma e o conteúdo é que torna irônico este epitáfio, numa espécie de paródia. Trata-se de mais uma poesia de caráter alexandrinista (alexandrinismo pós-catuliano):

*Monte sub hoc lapidum tegitur Ballista sepultus;  
Nocte die tutum carpe, uitaor, iter*<sup>632</sup>.

Os alexandrinistas preconizavam pequenas composições poéticas, insurgindo-se contra o comprimento exagerado dos poemas homéricos. Surgiram como reação contra o homerismo.

Virgílio fez a síntese entre o homerismo e o alexandrinismo. A *Eneida* é um poema longo, mas não tão longo como a *Iliada*. Na *Eneida*, não se encontram as fórmulas próprias da composição oral porque os alexandrinistas condenam-nas. Virgílio faz a simbiose, associando dois contrários, o que parecia impossível. O alexandrinismo preconiza a forma trabalhada, o requinte da fórmula. Esta característica está de acordo com o perfeccionismo de Virgílio. O alexandrinismo era erudito, o que também estava de acordo com o poeta, o erudito dos eruditos.. Dizer o indispensável, mas dizer tudo sem faltar nada, numa expressão sóbria, mas totalmente plena, era o paradigma estético do alexandrinismo, seguido pelo autor da *Eneida*. Como poeta do classicismo da

<sup>631</sup> ... que ele foi muito inábil na conversação e quase parecia inculto.

<sup>632</sup> Debaixo deste monte de pedras está sepultado Balista;  
De noite e dia, ó viandante, toma o [teu] caminho [em] segurança.

época augustana, a sua escrita inscreve-se nos parâmetros canônicos da simetria, da harmonia e do equilíbrio.

*José Martiniano de Alencar*

José Martiniano de Alencar nasceu no dia primeiro de Maio de 1829, na localidade de Messejana, no Ceará. É o fruto de uma união ilícita e particular do pai, o padre José Martiniano de Alencar, então deputado pela província do Ceará, com a prima Ana Josefina de Alencar. O pai, que se destacara na revolução de 1817, era filho da heroína pernambucana Bárbara Alencar. Senador do império, governador do Ceará, o conselheiro José Martiniano de Alencar realizou uma bela carreira política que certamente terminaria por influir na vocação do filho, à hora em que este, já vitorioso nas letras, se voltou para o Ministério e o Parlamento, decidido também a abrir caminho para o seu talento nessa nova direção da vida pública.

Nos anos de criança e adolescente, Alencar é tratado dentro da família pelo apelido de Cazuzá. Mais tarde, adulto, ficará conhecido nacionalmente como José de Alencar, um dos maiores escritores românticos do Brasil e, quiçá, da língua portuguesa.

De sua infância, o pouco que se conhece foi contado em parte pelo próprio romancista, nas ocasiões em que a pena do escritor cedeu ao gosto da reminiscência.

Por ele se sabe que, aos nove anos de idade, quando viajou do Ceará para a Bahia, a caminho do Rio de Janeiro, recolheu no trajeto por terra as impressões mais profundas que terminariam por tomar feição literária na sua obra de romancista. As impressões do menino perdurariam na sensibilidade do adulto, que afinal lhes daria a forma adequada nas dimensões da obra de arte.

Ele próprio, numa rota ao primeiro capítulo de um de seus últimos romances, *O Sertanejo*, confirmará a importância do fato, ao aludir aos sertões da terra natal: "Refere-se à viagem que fez o Autor do Ceará à Bahia por terra nos anos de 1838 e 1839. A essa jornada cheia de acidentes e feita aos nove anos, deve o autor as mais vigorosas impressões da natureza americana, e das quais se acham os traços em muitos de seus livros, especialmente *O Guarani* e *Iracema*, e agora em *O Sertanejo*."

Transferido para o Rio de Janeiro, matriculou-se José de Alencar no Colégio de Instrução Elementar, dirigido por Januário Mateus Ferreira e situado na Rua do Lavradio no. 17. Dessa fase dirá o escritor, em *Como e porque sou Romancista*: "Quando me recolho da labutação diária com o espírito mais desprendido das preocupações do presente, e sucede-me ao passar pela Rua do Lavradio pôr olhos na tabuleta do colégio que ainda está lá na sacada do no. 17, mas com diversa designação, transporto-me insensivelmente àquele tempo, em que de fraque e boné, com os livros sobraçados, eu esperava ali na calçada fronteira o toque da sineta que anunciava a abertura das aulas"<sup>633</sup>.

Desde cedo, Alencar distinguiu-se como o primeiro da classe. Já por esse tempo, o gosto da aplicação no estudo, que o acompanharia por toda a vida, lhe deu o destaque necessário para que se individualizasse a sua presença. Como na origem de toda a vocação há um exemplo, não haverá exagero em reconhecer que, na origem da vocação literária de José de Alencar, o leitor antecedeu ao escritor.

Com o Professor Januário Mateus Ferreira, ele aprimorou o dom da leitura em voz alta, obedecendo às inflexões e entoações adequadas. Graças a isso, coube-lhe "o honroso cargo de ledor" nos serões da sua família. Conta-nos o romancista, a esse propósito: "Muitas vezes, confesso, essa honra me arrancava bem a contragosto de um sono começado ou de um folguedo querido; já naquela idade a reputação é um fardo bem pesado. Lia-se até a hora do chá, e tópicos havia tão interessantes que eu era obrigado à repetição. Compensavam esse excesso as pausas para dar lugar às expansões do auditório, o qual se desfazia em recriminações contra algum mau personagem ou acompanhava de seus votos e simpatias o herói perseguido"<sup>634</sup>. Na leitura dos romances, feita em voz alta nesses serões, José de Alencar há de ter experimentado a sensação objetiva da reação do público à criação romanesca. Os heróis literários tinham existência real com os seres vivos. Daí a inclinação que nele madrugou de querer criá-los, ponto de partida para a vocação do romancista, que despontaria logo a seguir.

Em 1842, ainda no começo da adolescência, essa inclinação matinal levá-lo-ia ao esboço do primeiro romance, que se passava no sertão pernambucano, tendo como personagem central é um de seus amigos, Joaquim Sombra.

---

<sup>633</sup> *Como e porque sou romancista/José de Alencar*, adaptação ortográfica de Carlos de Aquino Pereira, Campinas, SP: Pontes, 1990.

<sup>634</sup> *Ibid.*

Um ano depois, quando partiu para S. Paulo, o moço Alencar levava na mala de estudante os cadernos de sua primeira bagagem literária. Eis o que nos contaria no seu livro de recordações: "Ali estavam fragmentos de romances, alguns apenas começados, outros já no desfecho, mas ainda sem princípio"<sup>635</sup>.

Em S. Paulo, ao mesmo em tempo que inicia o caminho ao fim do qual terá o seu diploma de bacharel em Direito, Alencar ingressa na imprensa periódica. "Daí datam as primeiras raízes de jornalista; como as manifestações de minha individualidade, essa também se iniciou no período orgânico"<sup>636</sup>.

Aos dezoito anos, volta-se novamente para o romance e esboça o seu primeiro romance - *Os Contrabandistas*. Segundo depoimento do próprio escritor, um dos inúmeros hóspedes que freqüentam sua casa, a chácara da Rua do Maruí, 7, no Rio de Janeiro, onde então residia a família de José de Alencar, usa as folhas manuscritas para acender charutos.

Formado em Direito pela Academia de S. Paulo, o romancista entra para o escritório de advocacia do Dr. Caetano Alberto Soares, no Rio de Janeiro. Aí permanecerá durante quatro anos. Em 1856, vamos encontrá-lo como redator-chefe do *Diário do Rio de Janeiro*.

O jornalista vai trazer consigo, de volta, o romancista. *Cinco Minutos* nasce por esse tempo na mesa de redação, quando se cogitou de dar um brinde de fim de ano aos assinantes da *Folha*. Logo depois, surge Alencar com obra de maior fôlego, *O Guarani*, composto "ao correr da pena", de 10 de Janeiro a 20 de Abril de 1857. É tão grande a reação do público, no interesse crescente pelo folhetim do jornal, que, em S. Paulo, segundo relata o Visconde de Taunay, muita gente não esperava chegar a casa para abrir o *Diário*: na rua mesmo, debaixo da luz dos lampiões, punha-se a ler com avidez o novo capítulo do romance de Peri e Ceci.

Daí em diante, consolidada a preeminência de Alencar nas letras brasileiras, outros romances virão, enriquecendo-lhe a bibliografia, como *A Viuvinha*, iniciado como folhetim no *Diário do Rio de Janeiro* logo no dia seguinte ao da conclusão de *O Guarani*. Não é apenas como romancista que se firma a sua reputação de grande escritor. Quatro comédias, quatro dramas e uma ópera compõem a obra teatral de José de Alencar. É ele quem nos conta: "A primeira idéia que tive de escrever para o teatro foi-me bastante inspirada por um fato bem pequeno, e, aliás, bem comezinho na cena brasileira. Estava no Ginásio e

---

<sup>635</sup> *Ibid.*

<sup>636</sup> *Ibid.*



representava-se uma pequena farsa, que não primava pela moralidade e pela decência de linguagem, entretanto, o público aplaudia e as senhoras riam-se, porque o riso é contagioso”<sup>637</sup>.

Certo de que seria possível fazer rir sem fazer coroar, o escritor tomou a ombros escrever para o teatro. Tinha ele 28 anos quando se estréia como autor de teatro em 1857, com a peça *Verso e Reverso*, na qual focaliza o Rio de Janeiro de sua época.

Alencar fica furioso, acusando a censura de cortar sua obra pelo simples fato de ser "... produção de um autor brasileiro..." Mas a reação mais concreta da censura virá quatro anos mais tarde, por intermédio do romance em que o autor retoma a mesma temática: *Lucíola*.

Imensamente decepcionado com os acontecimentos, Alencar declara que vai abandonar a literatura para dedicar-se exclusivamente ao Direito. É claro que isso não acontece. Escreve ainda o drama *Mãe*, levado ao palco em 1860, ano em que morre seu pai. Para o teatro, produz ainda a opereta *A Noite de São João* e a peça *O Jesuíta*.

O debate em torno de *As Asas de Um Anjo* não é a primeira nem será a última polêmica enfrentada pelo autor. De todas, a que mais interessa para a literatura é anterior ao caso com a censura e relaciona-se com o aproveitamento da cultura indígena como tema literário. Segundo os estudiosos, é este o primeiro debate literário realmente brasileiro.

A última de suas peças a ser encenada foi *O Jesuíta*, representada pela companhia Dias Braga, no Rio de Janeiro, em 1875. O insucesso do drama levou Alencar a generalizar a reação do público, a quem acusou de desinteresse pelo teatro nacional. O jovem Joaquim Nabuco, que então abria o seu caminho, julgou por bem revidar ao dramaturgo, daí surgindo entre os dois uma azeda polêmica.

Em 1872, ao publicar *Sonhos d'Ouro*, José de Alencar teve oportunidade de acentuar que a literatura brasileira já contava três fases no seu período orgânico: a aborígine, representada pelas lendas, mitos e tradições da terra selvagem e conquistada; a histórica, representada pelo consórcio do povo invasor com a terra americana; e a independente, que teria como ponto de partida a autonomia política, ainda em plena evolução.

---

<sup>637</sup> *Ibid.*

Para cada uma dessas fases, escrevera ele uma parte de sua obra de romancista: *Iracema* pertencia à primeira; *O guarani* e *As Minas de Prata*, à segunda; à terceira, *O Tronco do Ipê*, *Til* e *O Gaúcho*, bem como: *Luciola*, *Diva*, *A Pata Gazela*, *Sonhos d'Ouro*.

Além de abranger a vida brasileira nos três séculos de sua evolução, José de Alencar tentou ainda fixá-la na sua variedade geográfica, querendo assim que os seus romances espalhassem e exprimissem a realidade nacional no espaço e no tempo. Se não realizou todo o seu programa, delineou-o, pelo menos, na unidade orgânica de uma obra romanesca que tinha por escopo a afirmação de nossa autonomia no plano literário.

Em *Como e porque sou Romancista*, confessou Alencar: "O único homem novo e quase estranho que nasceu em mim e com virilidade foi o político."<sup>638</sup>. Em 1860, morre o Senador José Martiniano de Alencar. Seu filho, no mesmo ano, candidata-se a Deputado pelo Ceará. O modelo paterno impeliu certamente o escritor à experiência da idade madura. Mas cumpre não esquecer que o Parlamento significava um caminho mais amplo para a vida pública. O homem afirmativo, que tinha o que dizer ao país, no plano das idéias políticas, tendia a chegar até lá por um instinto natural.

No ano seguinte, quando Alencar sobe à tribuna da Câmara dos Deputados, sua estréia não é auspiciosa. Mas o romancista sabia ser, acima de tudo, o filho de sua vontade. Aos poucos, supera as dificuldades da tribuna. E eleva-se à condição de orador admirável, capaz de medir-se com os maiores de seu tempo.

Em 1864, José de Alencar casa-se com D. Georgina Cochrane. Tem trinta e quatro anos, já não se lhe poderia recusar a preeminência que Machado de Assis ia conferir-lhe: a de chefe da literatura nacional.

A carreira política, que principia a trazer-lhe triunfos, ainda está no começo. Em 1865, ao mesmo tempo em que dá ao público a primeira edição de *Iracema*, lança as *Cartas de Erasmo*, dirigidas ao Imperador. Essas cartas dão-nos a medida do pensador político, debruçado sobre a realidade nacional. Dois anos depois, saem as *Novas Cartas Políticas de Erasmo*. E, a 16 de Julho de 1868, com a subida do gabinete Itaboraí, cabe a José de Alencar a pasta da Justiça. Até 10 de Janeiro de 1870, permanecerá no posto. Ao afastar-se do Ministério, depois de concorrer a uma cadeira no Senado como representante

---

<sup>638</sup> *Ibid.*

do Ceará, rompe o romancista com o Imperador, por se ver por este preterido como candidato a Senador, não obstante ter sido o mais votado.

A injustiça no plano político, se, por um lado, o enche de amargura, por outro lado, aguça-lhe a pena de panfletário e a eloquência do tribuno, sem prejuízo da criação romanesca. É sobretudo para as letras que o escritor se volta. Publica *A Pata da Gazela* (1870), *O Tronco do Ipê* (1871), *Til e Sonhos d'Ouro* (1872), *Alfarrábios* (1873), *Ubirajara* (1874), *O Sertanejo e Senhora* (1875).

Em 1876, já com a saúde debilitada, vai à Europa em busca de cura. Regressa sem grandes melhoras, para morrer a 12 de dezembro de 1877, aos quarenta e oito anos de idade. Deixara um filho, que lhe herdaria também a vocação literária, Mário de Alencar.