



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LITERATURA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

PRISCILA MAGALHÃES PEREIRA

**A HIBRIDAÇÃO CULTURAL EM *IRACEMA*: REPRESENTAÇÃO ALENCARIANA
DA FORMAÇÃO DO POVO BRASILEIRO**

FORTALEZA
2022

PRISCILA MAGALHÃES PEREIRA

A HIBRIDAÇÃO CULTURAL EM *IRACEMA*: REPRESENTAÇÃO ALENCARIANA DA
FORMAÇÃO DO POVO BRASILEIRO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Centro de Humanidades da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientadora: Profa. Dra. Elizabeth Dias Martins.

Coorientador: Prof. Dr. Tito Barros Leal de Pontes Medeiros.

FORTALEZA

2022

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Sistema de Bibliotecas

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

P494h Pereira, Priscila Magalhães.
A hibridação cultural em Iracema : representação alencariana da formação do povo brasileiro / Priscila Magalhães Pereira. – 2022.
152 f.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2022.

Orientação: Profa. Dra. Elizabeth Dias Martins.

Coorientação: Prof. Dr. Tito Barros Leal de Pontes Medeiros.

1. Iracema. 2. Formação do povo brasileiro. 3. Hibridação cultural. 4. Residualidade. I. Título.

CDD 400

PRISCILA MAGALHÃES PEREIRA

A HIBRIDAÇÃO CULTURAL EM *IRACEMA*: REPRESENTAÇÃO ALENCARIANA DA
FORMAÇÃO DO POVO BRASILEIRO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Centro de Humanidades da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Aprovada em: 17/10/2022

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Elizabeth Dias Martins (Orientadora)

Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Tito Barros Leal de Pontes Medeiros (Coorientador)

Universidade Vale do Acaraú (UVA)

Prof. Dra. Cássia Alves da Silva

Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará (IFCE)

Prof. Dra. Cintya Kelly Barroso Oliveira

Secretaria de Educação (SEDUC)

Aos estudiosos e admiradores da tão fascinante
personalidade cearense José de Alencar.

A todos que depositaram em mim confiança e
que, direta ou indiretamente, contribuíram para
a realização deste trabalho.

AGRADECIMENTOS

A Deus, minha fortaleza, e aos seus fiéis intercessores, meus santos de devoção, aos quais roguei, muitas vezes, em prol da realização desta pesquisa e, sendo eles muitos, estão aqui representados por Nossa Senhora de Fátima, São Padre Pio de Pietrelcina e São Francisco de Assis.

Aos meus pais, Francisco e Edileuza, e às minhas irmãs, Andreia e Ana Vitória, pelo apoio incondicional aos meus projetos acadêmicos.

Ao meu esposo, Raimundinho, por sempre compreender meus anseios de mulher profissional e pesquisadora.

Aos meus demais familiares, tios e tias, primos e minha avó Antônia.

Aos “anjos” que me ajudaram em Fortaleza, ou seja, pessoas que encontrei quando, vindo de tão longe, cheguei à capital cearense para as aulas do mestrado, em fevereiro de 2020.

À minha orientadora, Elizabeth Dias Martins, e ao meu coorientador, Tito Barros Leal de Pontes Medeiros, pela dedicação com que trataram este estudo.

Ao professor Roberto Pontes que, mesmo sem conhecê-lo pessoalmente, contribuiu magistralmente com minha pesquisa através do seu legado científico e de suas falas em lives das quais tive a felicidade de participar e partilhar da sua presença.

À coordenação, ao secretário e aos professores do Programa de Pós- Graduação em Letras da UFC, pelo trabalho acolhedor e excelente que desempenham.

À banca de qualificação e à banca de defesa do meu trabalho, pelo tempo e importantes contribuições destinadas à minha pesquisa.

Aos integrantes do Grupo de Estudos em Residualidade Literária e Cultural – GERLIC, nos quais me inspirei bastante para desenvolver meu estudo tão bem fundamentado pela Teoria da Residualidade Literária e Cultural.

Por fim, sou grata a tantas pessoas que sem saber me fizeram seguir em frente por meio de palavras, gestos e pequenos sorrisos.

“Cada lágrima que já rolou
Fertilizou a esperança
Da nossa gente, valeu a pena
De Norte a Sul desse país
Tantos brasis, sagrado celeiro
Crioulo, caboclo, retrato mestiço,
De fato, sou brasileiro!
Sertanejo, caipira, matuto... sonhador
Abraço o meu irmão
Pra reviver a nossa história
Deixar guardado na memória... o seu valor”

(Mangueira, samba-enredo 2009)

RESUMO

Com o estudo da obra literária *Iracema*, do cearense José de Alencar (1889), percebemos que esse escritor aborda a formação do povo brasileiro constituída de modo híbrido a partir de *resíduos* das culturas europeia e indígena. Nisso, objetivamos compreender como *resíduos* de diferentes culturas foram amalgamados por Alencar para compor um algo novo, cristalizado na obra em questão, e de que modo esse livro pode ser lido como representação do hibridismo havido na formação do povo brasileiro. Para isso, utilizamos os conceitos operacionais da *Teoria da Residualidade*, sistematizada por Roberto Pontes, sobretudo o da *hibridação cultural*. Assim, foi preciso apresentar um breve cenário do passado histórico brasileiro, do século XVI até a primeira metade do século XIX; analisar *Iracema* a partir da perspectiva residual de uma narrativa de origem; identificar os *resíduos* das diferentes culturas presentes na obra, que contribuíram para a representação híbrida do povo brasileiro e descrever de que forma a *hibridação cultural* acontece na representação estudada. Para alcançar os objetivos propostos, organizamos o presente trabalho em três partes. Na primeira, traçamos um breve panorama do passado histórico brasileiro, desde a chegada dos portugueses até a primeira metade do século XIX, quando os escritores românticos, dentre eles José de Alencar, empreenderam a busca pela identidade nacional, como projeto literário. Na segunda parte, analisamos o livro a partir da perspectiva residual de uma narrativa de origem, discorrendo mais aprofundadamente a respeito da *Teoria da Residualidade* e dos conceitos operacionais que a compõem. Na terceira, trabalhamos de modo detalhado o conceito operacional de *hibridação cultural* segundo a perspectiva da *Teoria da Residualidade Literária e Cultural*, a partir dos estudos de seu sistematizador, identificando, na obra literária, os *resíduos* das referidas culturas na formação do povo brasileiro representada nela. Trata-se de uma análise comparativa entre textos literários, históricos, sociológicos e antropológicos, no uso de uma abordagem qualitativa. Dentre os teóricos que contribuíram com a presente pesquisa, podemos citar: Vainfas (1995 e 2010), Anderson (2008), Cândido (1959, 2000 e 2002), Cascudo (2012), Burke (2003), Canclini (1998) e Pontes (2017, 2020a e 2020b). Consideramos todas as concepções apresentadas imprescindíveis à compreensão de que, na obra *Iracema*, a formação do povo brasileiro se constitui de modo híbrido, através de *resíduos* das culturas indígena e europeia, que se encontram hibridizados na construção das personagens alencarianas Iracema, Martim, Poti e Moacir, o brasileiro formado hibridamente.

Palavras-chave: *Iracema*; formação do povo brasileiro; hibridação cultural; residualidade.

ABSTRACT

With the study of the literary work *Iracema*, of Ceará-born José de Alencar (1889), we realize that this writer approaches the formation of the Brazilian people as constituted of a hybrid way from *residues* of European and Indigenous cultures. In that, we aim to understand how *residues* of different cultures were combined by Alencar to compose something new, crystalized in the work in question, and in what way this book can be read as a representation of the hybridization that occurred in the formation of the Brazilian people. To achieve that, we utilized the operational concepts of *Theory of Residuality*, systematized by Roberto Pontes, especially of *cultural hybridization*. Thus, it was necessary to present a brief setting of the hystorical past of Brazil, from the sixteenth century until the first half of the nineteenth century; to analyze *Iracema* from the residual perspective of a narrative of origin; to identify the *residues* of different cultures present in the work; that contributed to the hybrid representation of the Brazilian people and to describe in what way the *cultural representation* happens in the studied representation. To reach the proposed goals, we have organized the present work in three parts. On the first part, we have traced a brief panorama of the hystorical Brazilian past; from the arrival of the Portuguese to the first half of the nineteenth century, when the romantic writers, among them José de Alencar, undertook the search for the national identity as a literary project. On the second part, we have analyzed the book from the residual perspective of a narrative of origin, talking more in depth about the *Theory of Residuality* and the operational concepts that compose it. On the third part, we work in a detailed way with the operational concept of *cultural hybridization*, from the perspective of the *Theory of Literary and Cultural Residuality*, from the studies of its systematizer, identifying, in the literary work, the *residues* of the referred cultures in the formation of the Brazilian people represented in it. It is a comparative analysis between literary, hystorical, sociological and anthropological texts, with the use of a qualitative approach. Among the theoreticians that contributed to the present research, we can name: Vainfas (1995 and 2010), Anderson (2008), Cândido (1959, 2000 and 2002), Cascudo (2012), Burke (2003), Canclini (1998) and Pontes (2017, 2020a and 2020b). We have considered all of the presented conceptions to be essential to the understanding that, in the work *Iracema*, the formation of the Brazilian people is constituted in a hybrid way, through the *residues* of Indigenous and European cultures, that find themselves hybridized in the construction of the Alencarian characters Iracema, Martim, Poti and Moacir, the Brazilian formed in a hybrid way.

Keywords: *Iracema*; formation of the Brazilian people; cultural hybridization; residuality.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
2	UMA VIAGEM AO PASSADO HISTÓRICO BRASILEIRO: DA CHEGADA DOS EUROPEUS AO PROJETO LITERÁRIO ALENCARIANO	18
2.1	O primeiro contato	18
2.2	O despertar da América colonial portuguesa	29
2.3	A literatura na construção da identidade nacional.....	33
2.3.1	<i>A função social da Literatura Romântica.....</i>	43
2.3.2	<i>Produções literárias do Romantismo.....</i>	54
2.4	A estética romântica de José de Alencar	58
2.4.1	<i>Projeto alencariano: uma autobiografia literária.....</i>	58
2.4.2	<i>A estética romântica alencariana sob outras óticas.....</i>	67
3	IRACEMA: UMA NARRATIVA DE ORIGEM RESIDUAL	72
3.1	A propósito da <i>Teoria da Residualidade Literária e Cultural.....</i>	74
3.2	O mito e a origem das coisas.....	79
3.3	<i>Iracema: um mito de origem com múltiplos resíduos</i>	85
3.3.1	<i>Resíduos do mito judaico-cristão</i>	89
3.3.2	<i>Outros resíduos na personagem Iracema.....</i>	94
3.3.3	<i>Resíduos de mitos tupis-guaranis.....</i>	97
4	A HIBRIDAÇÃO CULTURAL NA OBRA IRACEMA	106
4.1	A respeito da <i>hibridação cultural.....</i>	106
4.2	A híbrida formação do povo brasileiro em <i>Iracema.....</i>	111
4.2.1	<i>Personagens híbridas: Iracema, Martim e Poti.....</i>	112
4.2.2	<i>Moacir: o brasileiro formado hibridamente.....</i>	137
5	CONCLUSÃO.....	142
	REFERÊNCIAS	146

1 INTRODUÇÃO

As obras literárias do escritor cearense José de Alencar há muito são discutidas em incontáveis trabalhos acadêmicos, tanto em seus aspectos históricos quanto com relação à ficção. *Iracema*, seu livro master, é um dos mais explorados em termos de crítica e estudos universitários, portanto, desenvolver uma pesquisa sobre ele, em pleno século XXI, passou a ser algo desafiador.

Cumprido anotar que esta pesquisa, intitulada “A hibridação cultural em *Iracema*: representação alencariana da formação do povo brasileiro”, foi menos uma escolha nossa e mais uma autoimposição que se estabeleceu em nosso seio. O primeiro contato com a obra em questão foi igual ao da grande maioria dos brasileiros. Lido no Ensino Médio, época em que pouco compreendíamos as linhas alencarianas, sofremos com o texto (àquela altura) enfadonho, entrecortado pelas tantas palavras indígenas e amarrado em um português arcaico, advindo do distante século XIX.

Já na Universidade, na disciplina de Literatura Brasileira, novo contato com a obra. Agora a proposta do autor já não era tão turva. Conseguimos, inclusive, empreender análise sobre a narrativa da origem do Ceará – e também do Brasil – proposta por Alencar. A temática da identidade nacional aflorou em nós a ponto de estudarmos em nosso Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) da graduação, os livros *Iracema*, de José de Alencar, e *Macunaíma*, de Mário de Andrade, quanto à temática da formação do povo brasileiro.

Foi então que passamos a compreender melhor a proposta alencariana e seu projeto de poética nacionalista, com clara intenção de formatar a identidade nacional de um país ainda embrionário. Já no mestrado, escolhemos dar continuidade às nossas análises a respeito do romance, agora embasados metodologicamente pela *Teoria da Residualidade Literária e Cultural*¹, sistematizada pelo professor e escritor Roberto Pontes. Thais Soares (2013) a define da seguinte forma:

trata das relações híbridas que as culturas e, por conseguinte, as literaturas, mantêm entre si, numa incessante retomada de elementos de outros tempos e espaços que

¹ Mas a sistematização da Teoria da Residualidade, com aplicação na literatura e na cultura, esta, sim, é original e vem a ser um marco de pensamento teórico independente, gerado no seio da Unidade de Literatura Portuguesa do Departamento de Literatura da Universidade Federal do Ceará, fruto de um esforço investigativo conjunto de professores-doutores, alunos de graduação, pós-graduação, monitores, e alunos-bolsistas PIBIC-UFC-CNPq-FUNCAP. As pesquisas em torno da residualidade estão registradas na Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós- Graduação da Universidade Federal do Ceará –UFC; no Programa de Pós-Graduação em Letras do Departamento de Literatura da UFC; no Diretório de Pesquisas do Conselho Nacional de Pesquisas –CNPq; e como Grupo de Trabalho – GT da ANPOLL –Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística, constituindo desse modo uma expressiva alternativa metodológica (PONTES, R., 2020a, p.12).

permanecem vivos no processo cultural – os resíduos. Assim, consideramos que a Teoria da Residualidade faz uma abordagem em grande escala da literatura, uma vez que usa elementos que fazem parte dos aspectos históricos, sociais e antropológicos de um agrupamento social, a fim de abarcar o texto literário em toda a sua amplitude (SOARES, 2013, p.48).

Tal teoria consiste na identificação e no estudo de *resíduos* de imaginários constitutivos da mentalidade de outras épocas e variados povos em culturas e obras literárias, enfatizando as relações híbridas que as mais diversas culturas mantêm entre si, manifestadas na literatura. Dessa forma, ao estabelecer a identidade de uma nação não podemos deixar de considerar as *remanescências*² das culturas com as quais o país entrou em contato durante seu período de formação. “A cultura consiste numa contínua transfusão de *resíduos* indispensáveis ao recorte próprio da *identidade nacional*, qualquer que seja esta” (PONTES, 2017, p.13). Por isso, a *Teoria da Residualidade* e seus conceitos operacionais são extremamente importantes para o estudo da identidade nacional, e, por conseguinte, para o trabalho em questão, sobretudo no que tange a hibridação de culturas que há em quaisquer processos de formação identitária de um país.

De acordo com Wellington Lima (2018), Roberto Pontes (2006) definiu os conceitos operacionais³ da *Teoria da Residualidade Literária e Cultural*, explicando o que são e de que forma ocorrem na relação *residual* entre culturas híbridas. Vejamos abaixo:

1. *Resíduo, Residual e Residualidade*: refere-se a certas *formações mentais* que persistem através de longas durações. É dotado de extremo vigor e não se confunde com o arcaico. É aquilo que *remanesce* de uma época para outra e tem força de criar de novo toda uma cultura e uma obra; não é material morto e, sim, material que tem vida, porque continua a ser valorizado e vai infundir vida numa obra nova.
2. A *crystalização* é a *sedimentação de resíduos* culturais de outras épocas em obras contemporâneas. Trata-se de um modo coletivo de compreender a *memória coletiva*, uma vez que é sempre resultante de um processo de modificações contínuas das condições materiais.
3. A *mentalidade* é um conjunto difuso de imagens a que se referem todos os membros de um mesmo grupo e está associada intrinsecamente ao *resíduo*. Trata-se de um campo investigativo delimitado pela ideia de longo tempo dos componentes da *École des Annales*.
4. O *hibridismo cultural* explica que as culturas não seguem caminhos isolados: elas se encontram, se fecundam, se multiplicam, proliferam; apresenta sempre a ideia de algo resultante do cruzamento de culturas diferentes. Pode ser estudada pelo seu aspecto literário, artístico ou sociocultural (PONTES, 2006 *apud* LIMA, 2018a, p.136).

² Palavra usada como sinônimo de *resíduo*, referente ao que resta ou subsiste, neste caso, de uma cultura para outra (PONTES, 2017, p.14-15).

³ Queremos apontar, efetivamente, para a sistematização desse processo realizada por Roberto Pontes (1999), cujos conceitos operacionais constituintes da teoria provêm de autores e perspectivas diversos. São eles: *resíduo*, *mentalidade*, *hibridação cultural*, *imaginário* e *crystalização*. Alguns pesquisadores também incluem nos conceitos-base o de *endoculturação* (LEITÃO, 2018, p.15).

Mary Leitão (2018) acrescenta que “a *residualidade* tem a ver com o estudo daquilo que foi capaz de vencer o tempo e permanecer em épocas posteriores de modo vívido, intervindo de maneira significativa na atualidade de uma obra literária, por exemplo” (LEITÃO, 2018, p.15). É claro que tal método não é novidade “afinal, defendemos a tese de não haver nada novo; tudo advém de um outro campo, de um outro lugar, de uma outra realidade” (LEITÃO, 2018, p.15). No capítulo 3, discutiremos mais detalhadamente acerca dessa teoria e de seus conceitos operacionais.

Com relação a obra *Iracema*, nela Alencar (1889) retrata a formação do povo brasileiro a partir da história de amor entre a indígena Iracema e o português Martim, da qual nasce Moacir, o fruto miscigenado dessa relação, que constitui uma formação híbrida a partir de *resíduos* das culturas europeia e indígena.

Entretanto, a ficção se fundamenta em aspectos históricos do Brasil colônia do século XVII, época em que as terras cearenses foram exploradas pela coroa lusitana. A literatura romântica da primeira fase tinha como característica trabalhar as histórias fictícias, a partir de acontecimentos do mundo real nacional. “Os autores sentiam a obrigação de engajar a sua literatura na realidade nacional, [...]. Assim, eles tentaram unir em seus livros o real e o imaginário, conforme se deu com José de Alencar” (CANDIDO, 2000, p.26-27).

As personagens Martim e Poti, por exemplo, foram inspiradas em duas personalidades históricas daquela época: Martim Soares Moreno e Antônio Filipe Camarão. Este foi um indígena pitiguara brasileiro de nome Poti, herói da Insurreição Pernambucana, que se aliou à coroa portuguesa na luta em defesa das invasões do território brasileiro por parte dos Países Baixos. Ao ser batizado na religião católica, recebeu o referido nome. Aquele, militar português ajudante na bandeira de Pero Coelho pelos territórios do Ceará e Maranhão, foi capitão-mor do Ceará e é considerado o fundador do estado cearense. Conta a história, e o livro reproduz, que os dois foram grandes amigos e aliados, defendendo a costa cearense da invasão dos franceses que eram apoiados pelos povos indígenas tabajaras, aos quais pertence a personagem Iracema. “Este é o argumento histórico da lenda” (ALENCAR, 1889, p.107).

Assim, objetivamos compreender como *resíduos* de diferentes culturas foram amalgamados por Alencar para compor um algo novo, cristalizado na obra *Iracema*, e de que modo esse livro pode ser lido como representação do hibridismo havido na formação do povo brasileiro. Para isso, utilizaremos os conceitos operacionais da *Teoria da Residualidade*, sobretudo o da *hibridação cultural*. Por isso, foi preciso apresentar um breve cenário do passado histórico brasileiro, do século XVI até a primeira metade do século XIX; analisar *Iracema* a partir da perspectiva residual de uma narrativa de origem; identificar os *resíduos* das diferentes

culturas presentes na obra, que contribuíram para a representação híbrida do povo brasileiro e descrever de que forma a *hibridação cultural* acontece na representação estudada. Nisso, cremos que nosso estudo estará em profundo diálogo com outros campos do saber, tais como a história, a sociologia, a antropologia e, principalmente, a literatura.

Portanto, é importante dizer que para realizarmos nossa pesquisa utilizamos a abordagem qualitativa, pois, trata-se de uma investigação científica que foca no caráter subjetivo do objeto em estudo. Quanto aos procedimentos de coleta de dados, foi necessário o uso da pesquisa bibliográfica, por meio da leitura e análise da fortuna crítica e da obra literária em questão.

Para alcançar os objetivos propostos, organizamos o presente trabalho em três partes. Na primeira, traçamos um breve panorama do passado histórico brasileiro, desde a chegada dos portugueses até a primeira metade do século XIX, quando os escritores românticos, dentre eles José de Alencar, empreenderam a busca pela identidade nacional, como projeto literário. Por isso, demos ao capítulo 2 o seguinte título: “Uma viagem ao passado histórico brasileiro: da chegada dos europeus ao projeto literário alencariano”, o qual está subdividido em quatro tópicos: 2.1 O primeiro contato; 2.2 O despertar da América colonial portuguesa; 2.3 A literatura na construção da identidade nacional e 2.4 A estética romântica de José de Alencar.

De início, tratamos do primeiro contato entre os portugueses e os autóctones brasileiros, seus estranhamentos, as descobertas e o processo de colonização do Brasil. Para fundamentação fomos buscar os estudos de Darcy Ribeiro (2006) em seu livro *O Povo Brasileiro*, Ronaldo Vainfas (1995 e 2010) em *A heresia dos índios: catolicismo e rebeldia no Brasil colônia* e *Trópico dos pecados: moral, sexualidade e inquisição no Brasil*, Maria Regina Celestino de Almeida (2010) em *Os índios na história do Brasil*, Laura de Mello e Souza (1986) em *O Diabo e a Terra de Santa Cruz: feitiçaria e religiosidade popular no Brasil Colonial* e Sérgio Buarque de Holanda (2000) em *Visão do Paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. Aqui, trouxemos as manifestações literárias da época e sua principal função, que era contribuir no processo de catequização dos indígenas.

No 2.2, falamos sobre o início dos descontentamentos dos habitantes da América colonial portuguesa para com a exploração da coroa lusitana e de como a literatura contribuiu nessa questão, através da análise de poemas de Gregório de Matos e Claudio Manoel da Costa. Para isso, usamos o estudo de Marshall Berman (1998) que, na introdução do seu livro *Tudo que é sólido desmancha no ar: A aventura da modernidade*, divide a história da modernidade em três fases, das quais utilizamos apenas as duas primeiras em nosso estudo. No presente tópico também nos fundamentamos no estudo de Manoel Luiz Salgado Guimarães (2011),

intitulado *Historiografia e Nação no Brasil (1838-1857)*.

O tópico 2.3 é subdividido em: 2.3.1 A função social da Literatura Romântica e 2.3.2 Produções literárias do Romantismo. Em 2.3 discutimos a respeito dos conceitos de identidade nacional e nacionalismo tão imprescindíveis à nossa pesquisa. Para isso, fundamentamo-nos nos estudos de Benedict Anderson (2008) em *Comunidades Imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo* e Stuart Hall (2006) em seu livro *A identidade cultural na pós-modernidade*, no qual já encontramos ideias sobre o hibridismo cultural das nações modernas. Aqui, também trabalhamos com as primeiras manifestações da literatura especificamente brasileira e nos debruçamos sobre a discussão em torno do momento em que tivemos uma literatura tipicamente nossa. Antônio Candido (2000), em *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*, responde a essas questões.

No 2.3.1 traçamos o período histórico brasileiro da primeira metade do século XIX, desde a proclamação da independência política até a proclamação da república. Neste ponto buscamos a fundamentação teórica na tese de Tito Barros Leal de Pontes Medeiros (2014), *Poetizando a História nacional: Ficcionalização da História e método historiográfico em José de Alencar*, trabalho em que o autor defende que “a *estética nacional alencariana* pode (e deve) ser entendida como um projeto teórico-metodológico para a História nacional brasileira, à época ainda em busca de modelos referenciais que conferissem sentimento de nacionalidade ao recém-construído Império dos trópicos” (LEAL, 2014, p.16). Nisso, discorremos sobre o fato de que o projeto de identidade nacional brasileira historicamente coincide com a construção do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) no século XIX. Para isso, embasamo-nos teoricamente por *O Espetáculo das Raças*, de Lílian Moritz Schwarcz (1993), e *Historiografia e Nação do Brasil: 1838-1857*, de Manoel Luiz Salgado Guimarães (2011). Por fim, explicitamos a função social que a literatura teve na construção da identidade nacional incutida na *mentalidade* dos brasileiros por meio das obras literárias, e apresentamos o estabelecimento e o desenrolar da escola romântica brasileira com Gonçalves de Magalhães, Gonçalves Dias e José de Alencar, através da análise de alguns dos seus escritos nacionalistas.

No 2.3.2 trouxemos as principais características das obras brasileiras pertencentes à escola literária romântica, a partir dos estudos de Antônio Candido (2002), em *Romantismo no Brasil* e no seu trabalho já referido, Alfredo Bosi (1994) em *História Concisa da Literatura Brasileira* e Afrânio Coutinho (1969) em *A Literatura no Brasil*.

O tópico 2.4 é subdividido em: 2.4.1 Projeto alencariano: uma autobiografia literária e 2.4.2 A estética romântica alencariana sob outras óticas. No 2.4.1 discutimos o projeto literário do autor cearense a partir da sua própria visão manifestada nos escritos: “Bênção

Paterna”, prefácio do seu livro *Sonhos D’Ouro*, publicado em 1872, e na autobiografia literária *Como e porque sou Romancista*, organizada por Mário Alencar, filho do romancista, e publicada postumamente em 1893. Em 2.4.2 trouxemos o estudo de Roger Chartier (2007) em *Inscriver e apagar: cultura escrita e literatura*, mais precisamente o capítulo 7 intitulado “O comércio do romance: As lágrimas de Damilaville e a leitora impaciente”, para discutir novamente o projeto literário de Alencar, mas agora a partir do olhar de alguns dos estudiosos das suas obras como Antônio Candido (2002), Nathan Matos Magalhães (2015), Sandra Mara Alves da Silva (2020), Machado de Assis (1994), Alfredo Bosi (1994), Eduardo Vieira Martins (2016) e Tristão de Alencar Araripe Júnior (1883).

A segunda parte deste trabalho já focará no nosso objeto de estudo: a obra *Iracema*. Nela, analisamos o livro a partir da perspectiva residual de uma narrativa de origem, estando o capítulo 3 intitulado “*Iracema: uma narrativa de origem residual*”. Assim, dividimos essa parte do trabalho em três tópicos: 3.1 A propósito da *Teoria da Residualidade Literária e Cultural*; 3.2 O mito e a origem das coisas e 3.3 *Iracema: um mito de origem com múltiplos resíduos*. No 3.1 discorremos mais aprofundadamente a respeito da *Teoria da Residualidade* e dos conceitos operacionais que a compõem, a partir de diversos estudos de Roberto Pontes e de trabalhos dos residualistas: Francisco Wellington Rodrigues Lima (2018), Jéssica Thais Loiola Soares (2015), José William Craveiro Torres (2016) e Elizabeth Dias Martins (2015). No 3.2 trabalhamos o conceito de mito e sua função de explicar a origem das coisas. Para esse fim, tomamos como base os estudos de Junito Brandão (1986) em *Mitologia Grega- VI*. O 3.3 é ainda subdividido em: 3.3.1 *Resíduos* do mito judaico-cristão; 3.3.2 Outros *resíduos* na personagem Iracema e 3.3.3 *Resíduos* de mitos tupis-guaranis.

No 3.3 discorremos sobre *Iracema* como uma narrativa mitológica de origem do Ceará. A fundamentação deste tópico será buscada no capítulo 6 “Um mito sacrificial: o indianismo de Alencar” do livro *Dialética da Colonização*, de Bosi (1992), e no conceito de “mito fundacional” como um dos exemplos de narrativas da cultura nacional de um país, estabelecido por Hall (2006) em seu estudo já referido. No 3.3.1 identificamos *resíduos* do mito de origem judaico-cristão na obra *Iracema*, fundamentando-nos na Bíblia Sagrada (2010); no 3.3.2 trabalhamos o aspecto residual que há na construção da personagem Iracema com base nos estudos de Ana Carolina Caldeira Alonso (2011), *Religião, Sociedade e Gênero na República Romana Tardia: O Culto de Vesta*, e Michelle Perrot (2007) em seu livro *Minha história das mulheres*. No 3.3.3 identificamos *resíduos* de mitos tupis-guaranis na referida obra alencariana. Este último subtópico foi fundamentado no estudo de Luís da Câmara Cascudo (2012), *Geografia dos mitos brasileiros*.

A terceira parte, intitulada “A hibridação cultural na obra *Iracema*”, é subdividida em: 4.1 A respeito da *hibridação cultural* e 4.2 A híbrida formação do povo brasileiro em *Iracema*. No 4.1 trabalhamos de modo mais detalhado o conceito operacional de *hibridação cultural* da *Teoria da Residualidade*, a partir dos estudos de seu sistematizador Roberto Pontes⁴, *Lindes Disciplinares da Teoria da Residualidade* (2020a), *A propósito dos conceitos fundamentais da Teoria da Residualidade* (2017) e *Pródromos Conceituais da Teoria da Residualidade* (2020b). Também nos fundamentamos nos trabalhos de Peter Burke (2003) em *Hibridismo Cultural*, Néstor García Canclini (1998) em *Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade*, Benjamin Abdala Júnior (2002) em *Fronteiras múltiplas e hibridismo cultural: novas perspectivas ibero-afro-americanas* e Homi Bhabha (1998) em *O Local da Cultura*.

É no 4.2 que alcançamos o maior objetivo do nosso estudo, uma vez que analisamos de que modo a obra *Iracema*, de José de Alencar, constitui-se numa representação do hibridismo havido na formação do povo brasileiro. Para isso, identificamos *resíduos* das culturas indígena e europeia na formação do povo brasileiro representada na obra, fundamentamo-nos nos estudos de Raimundo Girão (1976), Von Martius (1979), Adroaldo Fontes (2015) e Dicionário Michaelis (2019), a respeito da fauna e da flora cearense, da alimentação, das crenças e demais aspectos residuais dessas etnias presentes no livro.

Fazem parte do 4.2 os seguintes subtópicos: 4.2.1 Personagens híbridas: *Iracema*, *Martim e Poti* e 4.2.2 *Moacir*: o brasileiro formado hibridamente. No primeiro, discorreremos sobre as personagens nas quais é possível identificar claramente a hibridação cultural, haja vista trazerem traços de suas culturas de origem associados às características de outras culturas. No segundo, analisamos a personagem que representa o povo brasileiro que é, portanto, formado hibridamente. Para isso, embasamo-nos nos trabalhos de Vanusa C. P. Richter (2004) em *Híbrida, mas não caótica, a literatura brasileira é*, Carlos Gildemar Pontes (2020) em *A identidade pelo avesso da ordem: a hibridização como processo na construção da identidade brasileira* e Luiza Rosiete Gondin Cavalcante (2015) em *Entre registro e poesia: História e construção literária em “Iracema”, de José de Alencar*.

Desse modo, ainda que estejamos trabalhando com uma obra já bastante explorada, trazemos aqui um aspecto inovador, pois serão aplicados os conceitos operacionais da *Teoria*

⁴ Como estou me referindo a três trabalhos de Roberto Pontes, optei, nessa situação em específico, por colocar o ano referente a cada um deles ao lado do seu respectivo título, e não ao lado do nome do autor, como fiz nos demais casos. Mas, no decorrer da dissertação, quando estiver citando cada trabalho em particular, colocarei o ano acompanhando o nome do autor.

da Residualidade Literária e Cultural em sua análise quanto à temática da formação do povo brasileiro. Tal teoria, embora já bastante consolidada, é ainda recente, e uni-la aos estudos de identidade nacional brasileira é sempre muito enriquecedor para o campo científico. De acordo com Roberto Pontes: uma teoria nacional é o mais adequado instrumento para análise das obras brasileiras. É a forma mais adequada de identificar as peculiaridades de uma cultura híbrida, sincrética e multifacetada e representada pelos nossos autores e artistas na literatura e nas artes de modo geral (informação verbal).⁵

Portanto, desenvolvemos um estudo relevante na medida em que contribui para fundamentar teoricamente futuras pesquisas que também trabalhem com a *Teoria da Residualidade Literária e Cultural* e/ou com a obra *Iracema*, ou com a temática da Identidade Nacional de modo geral, e permite conhecer de que forma a *hibridação cultural* se apresenta na formação do povo brasileiro representada na obra em questão.

E lá vamos nós viajar pelo universo híbrido de representação da formação do povo brasileiro em *Iracema*, de José de Alencar...

⁵ Fala do professor Roberto Pontes na palestra de abertura do Colóquio sobre Residualidade Literária e Cultura: diálogos possíveis, transmitida via Meet, ao vivo, em 2021.

2 UMA VIAGEM AO PASSADO HISTÓRICO BRASILEIRO: DA CHEGADA DOS EUROPEUS AO PROJETO LITERÁRIO ALENCARIANO

Para falarmos da representação alencariana da híbrida formação do povo brasileiro presente na obra *Iracema*, antes, optamos por discorrer sobre o passado histórico do país, desde o primeiro contato dos europeus com os autóctones da América colonial portuguesa. Não foi um convívio fácil e muitas foram as explorações impostas aos nativos do lugar. Com o passar do tempo, formava-se um novo povo, fruto da miscigenação de diferentes etnias ali presentes, o qual, a partir do século XVII, começou a demonstrar grandes descontentamentos para com a coroa lusitana. Assim, a literatura assume o papel de contribuir na construção da identidade nacional, sobretudo através da escola literária romântica, no século XIX. É aqui que surge nosso escritor cearense José de Alencar que, com um projeto literário particular, priorizou o país e seus nativos, o que o consagrou como o maior representante do Romantismo brasileiro.

2.1 O primeiro contato

No ano de 1500, mais precisamente no dia 22 do mês de abril, houve o encontro espantoso de dois povos completamente diferentes, em um lugar de riquezas naturais abundantes. Esse lugar, hoje chamado Brasil, foi palco do choque social, cultural e religioso entre os portugueses, navegadores em busca de novas terras, e os nativos daquele local, que foram chamados de índios, haja vista que a expedição portuguesa, liderada pelo capitão-mor Pedro Álvares Cabral, navegava a caminho das Índias.

Darcy Ribeiro (2006), em *O Povo Brasileiro*, comenta a chegada dos europeus ao Brasil e o espanto de ambos os povos ao se depararem com realidades tão divergentes:

Esse foi o primeiro efeito do encontro fatal que aqui se dera. Ao longo das praias brasileiras de 1500, se defrontaram, pasmos de se verem uns aos outros tal qual eram, a selvageria e a civilização. Suas concepções, não só diferentes mas opostas, do mundo, da vida, do amor, se chocaram cruamente. Os navegantes, barbudos, hirsutos, fedentos de meses de navegação oceânica, escalavrados de feridas do escorbuto, olhavam, em espanto, o que parecia ser a inocência e a beleza encarnadas. Os índios, vestidos da nudez emplumada, esplêndidos de vigor e de beleza, tapando as ventas contra a pestilência, viam, ainda mais pasmos, aqueles seres que saíam do mar (RIBEIRO, 2006, p.39-40).

Esse primeiro contato não poderia ter sido de outra forma, pois, tratava-se de modos de vida não só diferentes, mas contrários. Os portugueses vinham de uma organização social vinculada a práticas do capital mercantil, visto que, após a organização econômica feudal

centralizada no poderio da Monarquia e da Igreja Católica, no período conhecido historicamente como Idade Média (Séc. V a XV), surge o Humanismo, corrente de pensamento que entende o homem no centro da criação e valoriza a razão, em uma atmosfera cultural, social, econômica, política e religiosa renascentista, com transição do feudalismo para o capitalismo.

Foi neste contexto que surgiu a necessidade do mercantilismo marítimo, no qual países buscaram ampliar seus impérios a partir do descobrimento de novas terras, para explorar suas riquezas, e apoderamento dos seus nativos, para usá-los como escravos em prol dos interesses europeus. Portugal foi o precursor das Grandes Navegações, designação dada aos descobrimentos decorrentes das viagens marítimas empreendidas pelo povo lusitano, entre o século XV e o início do XVII, através das quais conquistaram muitos territórios e os transformaram em colônias administradas pela coroa portuguesa. Foi assim com o Brasil e com diversos outros países, pois suas conquistas se alastraram pelos continentes Africano, Americano e Asiático.

Os portugueses, ao lado dos espanhóis, tinham duas primordiais razões para se aventurarem no mar: a ampliação do seu império, em terras e, conseqüentemente, em riquezas, e a propagação da fé cristã católica. “Eles se davam ao luxo de propor-se motivações mais nobres que as mercantis, definindo-se como os expansores da cristandade católica sobre os povos existentes e por existir no além-mar” (RIBEIRO, 2006, p.35). E, apesar do protestantismo não ter tido lugar na península ibérica, é importante enfatizar que a Igreja Católica ficara enfraquecida, em alguns países, a partir da Reforma Protestante (séc. XVI), um movimento religioso contrário às verdades da fé cristã católica, fomentado por razões políticas e religiosas e liderado por Martinho Lutero.

Ronaldo Vainfas (2010), em *Trópico dos pecados: moral, sexualidade e inquisição no Brasil*, também confirma a intenção evangelizadora do processo ibérico de colonização: “No ultramar ibérico, por outro lado, a expansão do catolicismo esteve presente desde os começos da colonização [...]. O Brasil não foi exceção a esse quadro, e desde 1500 salientaram-se os objetivos missionários da colonização [...]” (VAINFAS, 2010, p.23).

Com relação aos nativos do Brasil, Ribeiro (2006) explica que a costa atlântica, ao longo dos milênios, foi percorrida e ocupada por inumeráveis povos indígenas que eram nômades, pois estavam sempre em busca dos melhores nichos ecológicos (RIBEIRO, 2006).

Quando os portugueses aportaram no litoral brasileiro, os autóctones eram principalmente povos de tronco tupi, organizados em grupos indígenas que davam os primeiros passos na revolução agrícola. Assim, preparavam o solo com seus utensílios e plantavam variedade de alimentos como a mandioca, o milho, o feijão, o amendoim, dentre outros, não

sendo mais preciso se deslocarem de um lugar a outro, uma vez que bastava encontrar local propício para o plantio, a colheita, a caça e a pesca. Todos da aldeia contribuíam nas atividades de subsistência, exceto alguns guerreiros e líderes religiosos, mas apesar da unidade linguística e cultural que permite classificá-los numa só macroetnia, oposta globalmente aos outros povos designados pelos portugueses como *tapuias* (ou inimigos), os indígenas do tronco tupi jamais puderam unificar-se numa organização política que lhes permitisse atuar conjuntamente (RIBEIRO, 2006).

Em *Tratado Descritivo do Brasil*, Gabriel Soares de Sousa (1879) descreve a vida e os costumes de diversos povos indígenas que habitavam o país quando os portugueses aqui aportaram. Ele nos fala do gentio Pitiguar, dos Caités, Aymorés, Tupiniquins, Graytacazes, Papanazes, Tamoyos, Goaynazes, Carijós, Tupinambás – o gentio das terras da Bahia quando do descobrimento – e de seus descendentes. Apresenta-nos uma heterogeneidade entre os estilos de vida dessas diferentes etnias indígenas e até mesmo quanto à linguagem por elas utilizada. Todas possuíam ideais pelos quais lutar e normas específicas para reger seus membros. Muitos desses povos eram inimigos uns dos outros, o que tornava comum haver guerras entre eles (SOUSA, 1879).

Ainda sobre a questão dos povos indígenas, Maria Regina Celestino de Almeida (2010), em *Os índios na história do Brasil*, diz:

Não cabe aqui abordar a controversa questão sobre o número de índios habitantes do Brasil no momento da chegada dos portugueses. As estimativas, de acordo com John Monteiro, podem variar entre 2 e 4 milhões de habitantes. Importa, no entanto, admitir que eram muitos, sobretudo se comparados à reduzida população portuguesa calculada em cerca de 1.500.000 habitantes no século XVI. Importa também assinalar que era uma população extremamente diversificada, com estimativas, segundo Aryon Rodrigues, de mais de 1.000 etnias no tempo da conquista. Em 1994, segundo dados do Cedi/Instituto Socioambiental (ISA), havia 270.000 índios e 206 etnias. No censo de 2001, esses dados subiram para 701 mil índios, evidenciando o crescimento anteriormente apontado. As incertezas desses números não nos impedem de constatar o impacto violento da conquista e da colonização sobre os índios, que resultou em mortalidade altíssima e extinção de centenas de etnias (ALMEIDA, 2010, p.29).

A maior parte dos registros históricos da América colonial portuguesa foi escrita pelos europeus, que distorciam, muitas vezes, a realidade, em prol dos seus interesses. Almeida (2010) atenta para os desvios informativos relacionados ao processo de colonização do Brasil e de seus autóctones, pois na perspectiva assimilacionista predominante, por longo tempo, no pensamento antropológico, os indígenas integrados à colonização tornaram-se indivíduos aculturados e passivos, os quais perdiam culturas, identidades étnicas e todas as possibilidades de resistência, o que resultou no seu desaparecimento em diversas regiões, já nos primeiros séculos da colonização. Entretanto, esses fatos ocorreram apenas na história escrita, haja vista

que estudos recentes têm demonstrado a presença de inúmeros indígenas nos sertões, nas vilas, nas cidades e nas aldeias, em diferentes regiões da América portuguesa, do século XVI ao XIX (ALMEIDA, 2010).

O português Pero Vaz de Caminha (1997), escrivão da armada de Pedro Álvares Cabral, na *Carta a el-Rei D. Manuel*, descreve de forma tranquila e natural o processo de submissão que o povo lusitano exerceu sobre os indígenas, desde o momento da chegada à nova terra, e a convivência pacífica que se deu entre os portugueses e os habitantes locais.

Traziam alguns deles arcos e setas, que todos trocaram por carapuças ou por qualquer coisa que lhes davam. Comiam connosco do que lhes dávamos. Bebião, alguns deles vinho; outros o não podiam beber. Mas parece-me, que se lho avezarem, o beberão de boa vontade (CAMINHA, 1997, p.42).

Contudo, os fatos não foram bem esses, afinal, havia muitos grupos indígenas com culturas e organizações sociais diversas, que os levavam a comportar-se de diferentes formas em relação aos estrangeiros. Os autóctones não estavam na América colonial portuguesa à disposição dos europeus, e se muitos os receberam de forma extremamente aberta e cordial, oferecendo-lhes alimentos, presentes e, inclusive, mulheres, não o fizeram por ingenuidade ou tolice. A abertura ao contato com o outro é uma característica cultural de muitos grupos indígenas americanos e especialmente dos tupis. Outros grupos, no entanto, tinham características culturais distintas e alguns foram bastante arredios e hostis aos estrangeiros, como os aimorés, os muras, os guaicurús, dentre outros. Inclusive, estudos têm revelado que, nos primórdios da colonização, os portugueses eram extremamente dependentes dos indígenas, que souberam perceber e usar isso a seu favor (ALMEIDA, 2010).

Diante disso, percebe-se que os autóctones da América colonial portuguesa tinham sua própria organização social e cultural; sua particular maneira de se relacionar afetivamente e de prestar culto às suas divindades. No contato com os europeus, que se configuravam de modo bem diferente, foram resistentes ao que lhes era imposto em prol de continuar vivendo da forma que desejavam em suas terras.

Frente à invasão europeia, os índios defenderam até o limite possível seu modo de ser e de viver. Sobretudo depois de perderem as ilusões dos primeiros contatos pacíficos, quando perceberam que a submissão ao invasor representava sua desumanização como bestas de carga (RIBEIRO, 1992, p.49).

No que diz respeito à questão religiosa, os portugueses se organizavam sob normas específicas, segundo as quais, para se relacionarem sexualmente, era preciso se unir pelo matrimônio, caso contrário, isso consistia em grande pecado de acordo com os preceitos do catolicismo hegemônico.

Assim, em meados do século XVI havia, do lado católico, duas frentes de combate a propósito do casamento: reafirmá-lo como sacramento diante da negação protestante, pois Lutero o julgava apenas uma “necessidade física”, e convertê-lo em instituição basilar da chancela eclesiástica sobre a vida dos fiéis: eliminar os ritos “populares” de casamento ou, ao menos, subordiná-los à cerimônia oficial, sobrepondo-se o sacramento ao aspecto contratual das uniões; uniformizar a liturgia dos recebimentos “à porta da igreja”, condicionando-se ao proferimento das “palavras de presente” diante do pároco e de duas testemunhas; zelar pela obediência e regular as dispensas dos antigos impedimentos de parentesco que o direito canônico julgava prejudiciais ao matrimônio; impedir a coabitação dos noivos antes do recebimento *in facie ecclesiae*; reforçar a indissolubilidade matrimonial, só admitida em casos excepcionais (VAINFAS, 2010, p.21).

Como um povo essencialmente católico, esses foram os ensinamentos que os colonizadores portugueses trouxeram para suas colônias acerca do casamento e, como os indígenas não se constituíam sexualmente dessa forma, foram vistos como fornicadores e profanadores da sua sexualidade. Assim, a cerimônia eclesiástica era vista como “o único, perfeito e verdadeiro casamento cristão” (VAINFAS, 2010, p.21). Porém, mesmo em meio a tantas regras civilizatórias, os portugueses não trataram os indígenas como filhos de Deus nem precisaram do casamento cristão para manter relações sexuais com as mulheres das aldeias.

Em *A heresia dos índios: catolicismo e rebeldia no Brasil colônia*, Ronaldo Vainfas (1995) alerta para o grave dilema diante do qual o europeu foi colocando entre “reconhecer o outro – inventariar as diferenças que o separavam do homem cristão ocidental – e afirmar o ego, isto é, hierarquizar as diferenças, rejeitando o desconhecido por meio da animalização e da demonização” (VAINFAS, 1995, p.23). Dessa forma, ao se deparar com povos tão diferentes de si nas terras descobertas, o europeu se coloca num patamar superior e define o outro como animal e demônio.

Nas religiões judaico-cristãs, a idolatria é vista como um ato diabólico, pois, no Antigo Testamento da Bíblia Sagrada, o único Deus verdadeiro não se agrada do culto dos gentios e dos adoradores de estátuas que, desviando-se Dele, idolatram ídolos falsos, como o bezerro de ouro que foi criado por Arão – a pedido do povo de Israel que queria ser reconduzido ao Egito onde havia sido escravizado – quando Moisés subiu o monte Sinai para receber os mandamentos de Deus (BÍBLIA SAGRADA, 2010).

Essa ideia de diabolização das idolatrias era parte integrante do corpo doutrinário e do imaginário cristão desde, pelo menos, a Idade Média, e foi trazida pelos colonizadores europeus para a América, onde “iria funcionar como filtro na percepção das religiosidades e costumes ameríndios pelos europeus, enxertada naturalmente de significados que a própria realidade americana sugeria aos observadores” (VAINFAS, 1995, p.26). Sobre isso, Vainfas (1995) prossegue:

Embebida de elementos demoníacos, a noção judaico-cristã de idolatria encontraria, na América, o seu território privilegiado, orientando o registro etnográfico e as atitudes européias em face do Outro. No olhar dos colonizadores, a idolatria, como o diabo, estaria em toda a parte: nos sacrifícios humanos, nas práticas antropofágicas, no culto de estátuas, na divinização de rochas ou fenômenos naturais, no canto, na dança, na música... Os missionários e eclesiásticos, em geral, em quase tudo veriam a idolatria diabólica com que estavam habituados a conviver no seu universo cultural (VAINFAS, 1995, p.26).

Assim, diversas práticas culturais dos indígenas foram caracterizadas, pelos portugueses, como idolatria diabólica. Porém, Vainfas (1995) nos apresenta uma outra instância da “idolatria” indígena: a idolatria como resistência em oposição à fé católica.

Basta examinar a vastíssima bibliografia sobre as idolatrias no mundo hispano-americano para se perceber, com nitidez, esta dupla dimensão histórica da idolatria na situação colonial: exprimia, de um lado, a rejeição do europeu pela religiosidade e a cultura indígena, justificando as ações persecutórias da Igreja e do Estado; expressava, de outro lado, o obstinado apego dos povos ameríndios às suas tradições e crenças, quando não projetavam uma revanche contra o invasor estrangeiro.

Mas não só de ações extremadas e agressivas se nutriram as idolatrias, senão de atitudes cotidianas de boicote e transgressão à Igreja e à dominação colonial. Os próprios contemporâneos perceberam essa resistência obstinada dos índios em aceitar os ditames do clero, para limitar-me à esfera religiosa, não obstante aceitassem, de público, os sacramentos da Igreja (VAINFAS, 1995, p. 31-32).

Sérgio Buarque de Holanda (2000), em *Visão do Paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*, fala do mito do Paraíso perdido e/ou Paraíso terrestre que habitou fortemente o imaginário europeu na Idade Média. A visão mitológica de um paraíso terrestre perdido existe desde a Antiguidade Clássica, estendeu-se aos judeus e muçulmanos, e foi retomada no livro do *Gênesis* contido na Bíblia Sagrada cristã.

O ponto de partida para as “visões medievais do Paraíso encontra-se, naturalmente, no Gênesis, 2, 9-25, e 3, 1-24, onde se narra como o Senhor Deus, tendo criado o homem, em quem insuflou o fôlego da vida e o fez assim alma vivente, plantou para sua habitação um horto “da banda do Oriente”. Ali espalhou, por toda parte, plantas agradáveis à vista e boas para comida: no meio destas achava-se a árvore da vida, cujos frutos dariam vida eterna, e a da ciência do bem e do mal, única expressamente defesa ao homem, sob pena de morte (HOLANDA, 2000, p.184).

O mito de origem judaico-cristão, sobre o qual Holanda (2000) se refere, apresenta-nos um paraíso divino, denominado jardim do Éden, onde foi colocado Adão, o primeiro homem, e Eva, a primeira mulher, para usufruir de seus benefícios. Porém, por desobedecerem a Deus, comendo do fruto da árvore que estava no meio do jardim, ambos foram expulsos do paraíso, o qual se encontra guardado por anjos que aportam à sua entrada. Desse modo, para a Europa cristã medieval, “parecia claro que o Paraíso continuava a existir fisicamente em alguma

parte da Terra, da banda do Oriente, como está no Gênese, a menos que toda a narração bíblica tivesse sentido meramente alegórico” (HOLANDA, 2000, p.186-187).

Baseados na narrativa bíblica, os portugueses, por meio da exploração marítima, propuseram-se a ir em busca do paraíso perdido para habitá-lo. “Uma confusa esperança restava, porém, de que aquelas portas do Éden não estariam definitivamente fechadas, e de que o acesso aos jardins sagrados seria dado, porventura, a quem o buscase com ânimo piedoso ou – quem sabe? – com assomado brio” (HOLANDA, 2000, p.192).

Pensaram, de início, que o paraíso era no Oriente, Oceano Índico, conforme narra a bíblia, “a tal respeito são unânimes os juízos mais abalizados. Todos afiançam que, situado no Oriente, talvez na Índia – e é essa a versão mais usual sobre seu exato sítio –, acha-se ele afastado do restante do mundo por um imenso espaço de terra e mar” (HOLANDA, 2000, p.195). Mas, ao chegar à América, atribuíram às suas terras e aos seus habitantes tal imaginário.

Laura de Mello e Souza (1986) compartilha dos estudos de Holanda (2000), em seu trabalho *O Diabo e a Terra de Santa Cruz: feitiçaria e religiosidade popular no Brasil Colonial*, quando afirma que na Idade Média havia muitos registros de narrativas de viagens, sempre permeados de imaginação e fantasia, os quais infundiam o imaginário europeu e teriam influenciado os portugueses a partir para a conquista de novas terras, no início da Era Moderna. Na verdade, eles objetivavam chegar às Índias, pois acreditavam que lá haveria um paraíso onde todos os seus sonhos iriam se concretizar. “Durante séculos, o Oceano Índico constituiu-se em horizonte mental corporificador do exotismo (ou da necessidade dele) do Ocidente medieval, o ‘o lugar de seus sonhos e do fluir de seus instintos’” (SOUZA, 1986, p.25-26).

Todavia, o que os portugueses imaginaram e projetaram para as Índias, atribuíram às terras americanas recém-descobertas, como, por exemplo, o Brasil. “Ação divina, o descobrimento do Brasil desvendou aos portugueses a natureza paradisíaca que tantos aproximariam do Paraíso Terrestre: buscavam, assim, no acervo imaginário, os elementos de identificação da nova terra” (SOUZA, 1986, p.35). Aqui, eles encontraram correspondência ao seu imaginário acerca da natureza tropical e diversificada, mas, quanto aos habitantes do lugar e seus estilos de vida, a impressão não podia ter sido mais negativa, a ponto de terem deles uma visão infernal.

O bom e o ruim, o Céu e o Inferno que acabavam se harmonizando na Europa – na metrópole – podiam, aqui – colônia – mais do que em nenhum lugar, tender à polarização. No tocante à natureza, a idéia de prolongamento da Europa – e portanto lugar de concretização dos mitos de um Paraíso Terrestre – tendeu a triunfar: quase sempre, edenizou-se a natureza. Mas no que disse respeito à humanidade diversa, pintada de negro pelo escravo africano e de amarelo pelo indígena, venceu a diferença: infernalizou-se o mundo dos homens em proporções jamais sonhadas por toda a

teratologia européia – lugar imaginário das visões ocidentais de uma humanidade inviável. Houve perplexidade ante as nuvens de insetos, as cobras enormes, o calor intenso: mas ante o canibalismo e a lassidão do indígena, a feitiçaria e a música ruidosa dos negros, a mestiçagem e, por fim, o desejo de autonomia dos colonos, houve repúdio (SOUZA, 1986, p.31-32).

Ainda segundo Souza (1986), no tópico intitulado “Humanidade: predominância da demonização”, presente em sua referida obra, desde o mundo antigo, a figura do monstro habitou o imaginário dos povos, sendo constantemente reforçada através das narrativas mitológicas e se estendendo à Idade Média. Com a descoberta de novas terras, por meio das grandes navegações, a ideia de monstro que habitava o imaginário europeu evoluiu para a demonização. “Apesar de disseminado no cotidiano, o monstro tenderia, a partir do século XV, a se demonizar, instalando-se de um só lado do mundo, pactuando com o diabo, desarmonizando-se:[...]” (SOUZA, 1986, p.53).

Assim como os monstros, o homem selvagem não era tema novo e também tinha suas raízes na antiguidade. Ele era a antítese do cavaleiro, e opunha, ao ideal cristão, a vida instintiva em puro estado. Na Idade Média, vigorou ante ele uma atitude ambivalente de medo e de inveja, pois ao mesmo tempo em que ameaçava a sociedade, era exuberante, sexualmente ativo e levava uma existência livre nos bosques. Enquanto seus atributos espirituais eram vistos como negativos, seus dotes físicos eram considerados positivos. Era essa a ideia que os europeus faziam do homem selvagem medieval que emprestou muitas de suas características aos habitantes do Novo Mundo (SOUZA, 1986).

Ao aportar em terras americanas, os europeus definiram seus habitantes como monstros – posteriormente demônios – e selvagens, por causa de alguns aspectos que Souza (1986) nos apresenta baseada nos estudos de Gagnon: a marginalidade geográfica e a marginalidade sociológica.

Para Gagnon, a humanidade monstruosa exprimia marginalidade geográfica, constituindo representação concêntrica do mundo; já o homem selvagem exprimia marginalidade sociológica, constituindo representação hierárquica do mundo. O ameríndio poderia pertencer a uma e outra representação: quanto ao afastamento geográfico, é monstro; no que diz respeito à nudez e à vida natural, é selvagem (SOUZA, 1986, p.54).

Quando os portugueses passaram a conviver com os autóctones da América, assustaram-se com seu diferente estilo de vida, o que os fez caracterizá-los como anti-humanos, ou seja, como animais irracionais, por considerarem suas práticas violentas e pecaminosas. “A violência era uma das faces com que se pintava a humanidade-anti-humana dos ameríndios. Humanidade ameaçadora, que colocava os europeus entre o risco de ser flechado e o de ser

comido” (SOUZA, 1986, p.59). “A humanidade anti-humana se manifestava ainda no estado de pecado em que, para o europeu católico, viviam os naturais da terra” (SOUZA, 1986, p.61).

Souza (1986) apresenta algumas práticas indígenas que foram vistas como pecados pelos portugueses, sobretudo pelos padres jesuítas, na colônia americana.

Vícios da carne – o incesto com lugar de destaque, além da poligamia e dos concubinatos –, nudez, preguiça, cobiça, paganismo, canibalismo. “No vício da carne, são sujíssimos”, escrevia dos carijós o padre Jerônimo Rodrigues. Havia muitas mulheres para um só homem: sobrinhas, enteadas, netas, “e alguns tem por mulheres as próprias filhas”. E ainda mais espantoso: muitos homens para uma só mulher, e maridos deixando “andar as mulheres por onde e com que elas querem”. No dizer de um historiador conservador, uma sociedade “informe e tumultuária” (SOUZA, 1986, p.61).

Assim, “fundidos ao homem selvagem, os quase simpáticos monstros europeus se animalizaram e se diabolizaram na colônia muito mais do que nos centros hegemônicos” (SOUZA, 1986, p.56). Porém, a demonização do homem colonial pelos europeus não se limitou apenas aos indígenas, mas foi expandida aos escravos africanos e, por fim, a todos os colonos. “Constatada no hábito e na vida cotidiana, confirmada nas práticas e na feitiçaria, a demonização do homem colonial expandiu-se da figura do índio – seu primeiro objeto – para a do escravo, ganhando, por fim, os demais colonos” (SOUZA, 1986, p.70).

Dessa forma, os padres jesuítas vieram à América colonial portuguesa com o objetivo de propagar a fé católica aos indígenas. A grande maioria desses sacerdotes desenvolvia suas funções por meio da literatura, utilizando poemas que, muitas vezes, eram escritos na língua indígena tupi para melhor atingir seus objetivos.

Deve ser evidente que metrificar o tupi com a redondilha menor impõe-lhe uma medida, uma acentuação, um sistema de pausas, um ritmo e, principalmente, a forma de uma respiração católica que o submete. Também a rima o submete ao sistema musical de equivalências sonoras relacionadas entre si como similitude da identidade do princípio metafísico, o Deus de Roma. [...] Não se trata de “ideologia” ou inseminação de conteúdos, falsos ou não, na consciência do indígena, mas de organização de poder que age sobre seu corpo como sistema repressivo (HANSEN, 2006, p.20).

Segundo João Adolfo Hansen (2006), os jesuítas usaram a língua indígena “tupi” para elaborar poemas em moldes europeus, objetivando transmitir valores culturais e religiosos do povo lusitano, pois, isso facilitaria que os nativos aderissem a novos valores por meio da adaptação de sua língua original (HANSEN, 2006).

O poema catequético abaixo, “À Santa Inês”, de José de Anchieta (1995), assume a função de catequização indígena por meio do assunto cristão que aborda, a exaltação à imagem da Santa ao chegar ao Brasil, e da estrutura formal europeia em que está escrito:

Cordeirinha linda,
 Como folga o povo,
 Porque vossa vinda
 Lhe dá lume novo.
 [...]

O pão, que amassastes
 Dentro em vosso peito
 É o amor perfeito
 Com que Deus amastes.
 Deste vos fartastes,
 Deste dais ao povo,
 Por que deixa o velho
 Pelo trigo novo.
 [...]

Oh que doce bolo
 Que se chama graça
 Quem sem ela passa
 É mui grande tolo
 Homem sem miolo
 Qualquer deste povo
 Que não é faminto
 Deste pão tão novo
 (ANCHIETA, 1995, p.45)

O início do poema versa sobre a chegada da imagem de Santa Inês à Ilha de Vera Cruz, primeiro nome dado às terras brasileiras, e de sua importância para o povo local que habitava nas trevas e, a partir dali, passaria à luz, “Porque vossa vinda/ Lhe dá lume novo”. Em seguida, o autor prossegue exaltando o amor de Deus que a Santa traz no coração e a suplica que dê desse amor aos autóctones do lugar, pois deixarão o velho “pelo trigo novo”. Interpretamos o “novo” como a fé católica e o “velho” como a religião dos nativos. Na última estrofe, Anchieta (1995) define a religião cristã como uma graça a qual os indígenas devem aderir, caso contrário, serão tolos todos aqueles que não têm fome “deste pão tão novo”. Dessa maneira, os povos indígenas eram induzidos a deixar sua crença velha pela fé nova trazida pelos europeus, e isso ocorrendo, o processo de catequização alcançaria seu objetivo.

Com a chegada dos europeus ao território brasileiro, a unidade étnica da nova terra não pode persistir. Havia na cultura dos nativos uma prática denominada *cunhadismo*, “velho uso indígena de incorporar estranhos à sua comunidade” (RIBEIRO, 2006, p.72). Tal prática consistia em dar uma moça como esposa a um homem que, ao assumi-la, estabelecia, de forma automática, laços de parentesco com todos os membros daquele grupo. Os europeus, há muito no mar, chegaram com grande apetite sexual e vendo aquelas nativas belas e nuas, passaram a fazer parte do *cunhadismo*. Nisso, pegaram as indígenas por esposas, na busca de saciar seus desejos eróticos, e ainda podiam contar com o apoio de todos os membros daquele povo para o alcance de seus projetos de exploração das riquezas do lugar.

Destarte, a população da terra descoberta, com o passar dos anos, aumentou bastante, surgindo uma nova etnia resultante do hibridismo da europeia com a indígena, a qual Ribeiro (2006) chamou de “barsilíndios” ou “mamelucos”. Com a chegada dos povos africanos, trazidos para servir de mão de obra escrava nos canaviais, acrescenta-se mais uma etnia na formação de um novo povo que foi denominado inicialmente de “neobrasileiros” ou “gentílicos”, que eram pessoas nascidas a partir da hibridação das raças europeia, indígena e africana. Com o processo de modernização do país, que se dá a partir do século XIX, outros povos, como os orientais, vieram para o Brasil, o que aumentou a contribuição de etnias na formação daquele povo miscigenado, sendo denominado “brasileiro” todos os filhos nascidos na terra Brasil, independentemente de sua mestiçagem (RIBEIRO, 2006).

Em meio a este breve histórico da colonização europeia no Brasil, percebemos que, com as imposições políticas e culturais feitas pelos colonizadores, a identidade dos colonizados vai sofrendo alterações.

A colonização foi capaz de podar e mesmo castrar o natural desenvolvimento técnico, moral, estético, científico e político do colonizado, através de um processo histórico também conhecido por “aculturação”, recuperado aqui como constituição de um sujeito colonial subordinado à metrópole que tenha sido alienado de si e dos outros iguais a ele, gerando uma verdadeira “despersonalização cultural” (MACKELLENE, 2012, p.134).

Léo Mackellene (2012) defende que a colonização não permitiu o natural desenvolvimento do colonizado, ao contrário, ela agiu alterando a personalidade cultural do mesmo, retirando-o de suas raízes. Dessa forma, o estilo de vida indígena sofreu mudanças a partir do processo de imposição da cultura e da religião europeia pelos portugueses, contudo, estes também foram mutuamente influenciados por aqueles, pois, na medida em que diferentes etnias passam a conviver, suas culturas se misturam, e então, ocorre o processo de *desculturação* e *aculturação*. “[...] o diálogo de culturas estabelecido entre colonizados [...] e o colonizador [...] dá origem a um processo recíproco de *desculturação* [...] e de *aculturação* [...]” (BERND, 1992, p.41).

Quando acontece a *aculturação* de uma pessoa – adesão à cultura que não é a sua de origem – ocorre simultaneamente a *desculturação* – perda de alguns caracteres da sua cultura de origem –, o que resulta numa interpenetração de culturas distintas. Foi esse o processo que ocorreu no Brasil entre seus autóctones e os descobridores portugueses. Nisso, a colônia era um misto de povos com objetivos diversos, o que a tornava “um mundo em construção, no qual todos se influenciavam mutuamente e se transformavam” (ALMEIDA, 2010, p.26).

O resultado foi uma nova nação decorrente da hibridação de matrizes étnicas diferentes, o que faz do brasileiro um povo social, cultural e religiosamente híbrido, sendo este, no dizer de Darcy Ribeiro (2006), o “caráter nacional” da “terra brasilis”, e, segundo o mesmo autor, é “através dessas oposições e de um persistente esforço de elaboração de sua própria imagem e consciência como correspondentes a uma entidade étnico-cultural nova, é que surge, pouco a pouco, e ganha corpo a brasilianidade” (RIBEIRO, 2006, p.115). E foi assim que se constituiu um novo povo, denominado povo brasileiro.

2.2 O despertar da América colonial portuguesa

Com o processo de colonização as riquezas das terras, que posteriormente seriam nomeadas Brasil, eram exploradas e levadas para Portugal. Nisso, muitos lusitanos passaram a morar nelas para melhor coordenar as atividades econômicas, e também outros países, como a França e a Holanda, mandaram seus representantes na intenção de conseguir benefícios. Dessa maneira, o lugar foi crescendo em população e território, tendo início a onda de urbanização ainda sob o jugo da coroa portuguesa.

Com a urbanização e modernização no país, muitos descontentamentos foram surgindo por parte da elite local, principalmente dos grandes proprietários de terras, para com a estrutura colonial vigente, haja vista que a maior parte do lucro do comércio agrícola era obrigatoriamente destinado à metrópole.

Marshall Berman (1988), na introdução do seu livro *Tudo que é sólido desmancha no ar: A aventura da modernidade*, divide a história da modernidade em três fases. Consideramos, conforme o que se seguirá, e a partir da análise de poemas de autores dos períodos considerados por Berman (1988), que o Brasil se encontra nas duas primeiras. A terceira fase não será analisada, pois não é relevante para o trabalho em questão.

“Na primeira fase, do início do século XVI até o fim do século XVIII, as pessoas estão apenas começando a experimentar a vida moderna; mal fazem idéia do que as atingiu. Elas tateiam [...] em estado de semicegueira, [...]” (BERMAN, 1988, p.16). Nessa fase, as pessoas estão apenas experimentando o início da modernização e suas transformações, cujas mudanças causam certo estranhamento.

Diversos escritores retrataram em suas obras as alterações ocorridas no país em consequência da modernização e fizeram isso em tom de tristeza e saudade. Um deles foi Gregório de Matos (1997) que, em um belo soneto barroco dedicado à cidade da Bahia nos fins do século XVII, “falava em *máquina mercante*, à letra, nau de mercadorias, expressão que se

poderia, por metonímia, estender a toda a engrenagem comercial vigente na Colônia” (BOSI, 1992, p.26).

Triste Bahia! Oh quão dessemelhante
Estás, e estou do nosso antigo estado!
Pobre te vejo a ti, tu a mi empenhado,
Rica te vejo eu já, tu a mi abundante

A ti trocou-te a máquina mercante,
Que em tua larga barra tem entrado,
A mim foi-me trocando, e tem trocado
Tanto negócio, e tanto negociante.

Deste em dar tanto açúcar excelente
Pelas drogas inúteis, que abelhuda
Simples aceitas do sangaz Brichote.

Oh se quisera Deus, que de repente
Um dia amanheceras tão sisuda
Que fora de algodão o teu capote!
(MATOS, 1997, p.37-38)

O poeta começa o primeiro verso com o adjetivo “triste”, “Triste Bahia!”, para caracterizar o estado baiano após as transformações sofridas com a chegada do comércio, “A ti trocou-te a máquina mercante”. Desse modo, a “máquina mercante”, que se refere ao mercantilismo, modificou a vida de tudo e de todos daquele lugar a partir das trocas de tantas mercadorias realizadas por diferentes negociantes. Assim, “a máquina mercante trocou-te, isto é, transformou a cidade da Bahia e os seus moradores” (BOSI, 1992, p.97).

Os versos do primeiro terceto, “Deste em dar tanto açúcar excelente/ Pelas drogas inúteis, que abelhuda/ Simples aceitas do sangaz Brichote”, trazem a crítica a respeito da troca da produção açucareira pelos objetos inúteis estrangeiros, enfatizando que a Bahia tem culpa por ter-se deixado levar pelas novidades externas oferecidas pelo “Brichote”, mercador inglês. “A culpa não estaria apenas na inépcia da Bahia, mas na sua curiosidade vaidosa e fútil, que o epíteto abelhuda traduz comicamente. Sem contar o travo doce de mel que um derivado de abelha comporta...” (BOSI, 1992, p.97).

Na última estrofe, o eu poético roga a Deus para que o estado baiano se torne pobre como forma de remissão, pois deixou-se seduzir pelas riquezas mercantis que tanto modificaram aquele lugar e a sua população. “Oh se quisera Deus, que de repente/ Um dia amanheceras tão sisuda/ Que fora de algodão o teu capote!”. Sobre essa parte do poema Bosi (1992) comenta:

A triste Bahia deve ser castigada e canonicamente reduzida a penitente. Que passe de abelhuda a sisuda, de fátua a recolhida, de prodiga a austera. A conversão terá seu penhor no traje, signo visível de modéstia ou de vaidade nas mulheres. Que a Bahia

deixe de envergar sedas e veludos e se contente com um simples capote de algodão, esse pano barato que os escravos tecem e só os mais pobres vestem (BOSI, 1992, p.97-98).

A segunda fase proposta por Berman (1988) começa com “a grande onda revolucionária de 1790” (BERMAN, 1988, p.16). Para ele, neste momento o povo “partilha o sentimento de viver em uma era revolucionária, uma era que desencadeia explosivas convulsões em todos os níveis de vida [...]” (BERMAN, 1988, p.16). Nessa fase, que vai do fim do século XVIII e abrange todo o século XIX, as pessoas se encontram divididas entre o material, que a vida moderna incentiva, e o espiritual, que ela busca deixar de lado. “É dessa profunda dicotomia, dessa sensação de viver em dois mundos simultaneamente, que emerge e se desdobra a idéia de modernismo e modernização” (BERMAN, 1988, p.16).

O poema a seguir, de Cláudio Manoel da Costa (1997), escritor árcade do século XVIII, expressa a tristeza do poeta ao se deparar com as mudanças ocorridas em sua terra natal, Minas Gerais, como consequência das ações da coroa portuguesa no período da exploração dos minérios.

Onde estou? Este sítio desconheço:
Quem fez tão diferente aquele prado?
Tudo outra natureza tem tomado,
E em contemplá-lo, tímido, esmoreço.

Uma fonte aqui houve; eu não me esqueço
De estar a ela um dia reclinado;
Ali em vale um monte está mudado:
Quanto pode dos anos o progresso!

Árvores aqui vi tão florescente,
Que faziam perpétua a primavera:
Nem troncos vejo agora decadentes.

Eu me engano: a região esta não era:
Mas que venho a estranhar, se estão presentes
Meus males, com que tudo degenera!
(COSTA, 1997, p.24)

Na primeira estrofe, iniciada com o verso “Onde estou? Este sítio desconheço”, o poeta não reconhece seu lugar de origem, onde a paisagem natural foi alterada pelas transformações materiais advindas da modernização. No segundo quarteto, temos as lembranças nítidas de uma fonte e de um monte transformado em vale, tudo alterado pelo progresso do mundo capitalista, “Quanto pode dos anos o progresso!”.

A terceira estrofe continua versando sobre as modificações operadas no ambiente natural, a exemplo das árvores que um dia foram vistas florescer e, no instante da sua escrita, não mais restava delas nem seus troncos. Na última estrofe, o eu lírico encontra-se confuso e

diz estar enganado sobre aquele lugar, “Eu me engano: a região esta não era”, mas se autocompreende, pois o progresso trouxe males não só ao ambiente externo, mas também a sua vida e, conseqüentemente, a vida da população mineira, “Mas que venho a estranhar, se estão presentes/ Meus males, com que tudo degenera!”.

Na segunda metade do século XVIII, sentimentos de liberdade, autonomia e independência política foram disseminados pelo mundo, despertados, principalmente, por dois importantes acontecimentos: a Revolução Industrial (1760) e a Revolução Francesa (1789-1799). A primeira foi um período de grande avanço tecnológico que garantiu o surgimento da indústria e consolidou a economia capitalista. Iniciou-se na Inglaterra e se espalhou por todo o globo, causando significativas transformações.

A segunda foi um ciclo revolucionário de grandes agitações políticas e sociais na França, organizado pela sociedade francesa em oposição aos privilégios da monarquia absolutista no país. Liderada pelo estadista e líder militar francês Napoleão Bonaparte, buscavam o estabelecimento de uma república democrática fundamentada nos ideais de Liberdade, Igualdade e Fraternidade, e baseada no nacionalismo, em princípios iluministas de cidadania e direitos de todos, entretanto, não foi o que ocorreu na prática, uma vez que o governo napoleônico se deu de forma autoritária e militarista.

Manoel Luiz Salgado Guimarães (2011), em *Historiografia e Nação no Brasil (1838-1857)*, afirma:

No final do século XVIII, na província de Minas Gerais, já era possível perceber claramente certa insatisfação com a política colonial portuguesa. A consciência de sua especificidade e da autonomia espiritual da população da província se fundava na riqueza das minas de ouro, que eram conhecidas desde o início do século XVIII (GUIMARÃES, 2011, p.37).

Na América colonial portuguesa, os anseios de liberdade já começavam a surgir e, por influência dos referidos acontecimentos mundiais, surgem aqui, os Movimentos Separatistas. Esses movimentos contestavam o sistema colonial vigente e buscavam liberdade política. Uma das mais importantes revoltas de caráter separatista foi a Conjuração Mineira (1789), que pretendia a independência e a proclamação de uma república, e era formada, em sua maioria, por membros da elite brasileira, dentre eles os poetas árcades Cláudio Manuel da Costa e Tomás Antônio Gonzaga. Esse conflito teve como desfecho a morte de Joaquim José da Silva Xavier, o Tiradentes e, no esteio desta primeira sublevação separatista, toda uma onda de movimentos emancipacionistas – Conjuração Carioca (1794), Conjuração Baiana (1796), Conspiração dos Suassunas (1801), Revolução Pernambucana (1817), Convenção de Beberibe

(1821) – que, junto a outras dinâmicas sociais foram, pouco a pouco, construindo o cenário para Independência do Brasil.

O primeiro quartel do século XIX foi, em toda a América Latina, um tempo de ruptura. O corte *nação/colônia, novo/antigo* exigia, na moldagem das identidades, a articulação de um eixo: de um lado, o polo brasileiro, que enfim levantava a cabeça e dizia o seu nome; de outro, o polo português, que resistia a perda do seu melhor quinhão (BOSI, 1992, p.177).

Assim, o ideal de independência do país trouxe aos corações brasileiros a necessidade de definição da identidade nacional. Mas, o que é identidade nacional? Esse é o assunto do qual trataremos no tópico seguinte deste trabalho.

2.3 A literatura na construção da identidade nacional

Antes de discutirmos como a literatura brasileira contribuiu na efetivação do projeto de identidade nacional do país, buscaremos conceituar os termos “Identidade”, “nacional” e “nacionalismo” e compreender de que forma os ideais que eles trazem foram incutidos na mentalidade do povo brasileiro. Eis abaixo, verbetes do dicionário Houaiss (2015) para melhor compreensão dessas palavras.

identidade (i.den.ti.da.de) *s.f.* **1** conjunto das características próprias e exclusivas de um indivíduo **2** consciência da própria personalidade <*crise de i.*> **3** o que faz que uma coisa seja da mesma natureza que outra <*i. de pensamentos*> [...] **4** estado do que fica sempre igual <*a i. das impressões digitais revelaram o assassino*> [...] **5** documento de identificação. (HOUAISS, 2015, p. 518).

nacional (na.cio.nal) [pl.: -ais] *adj.2g.1* de determinada nação (‘agrupamento’) <*cantores n.*> <*carros n.*> **2** que representa a pátria <*emblema n.*> **3** que abrange a totalidade da nação <*o discurso foi transmitido em cadeia n.*> ■ *s.m* **4** o natural de um país (HOUAISS, 2015, p.659).

A palavra “identidade” remete a um conjunto de traços característicos de algo ou alguém e que tem por principal função sua singularidade. Portanto, a expressão “Identidade nacional” pode ser entendida como as características próprias de uma nação, algo específico de um povo, o que o distingue dos demais.

Outra palavra que será bastante utilizada neste trabalho é “nacionalismo”, definido por Houaiss (2015) como “[...] **2** preferência pelo que é próprio da nação a que se pertence, glorificação de suas características e valores tradicionais [...]” (HOUAISS, 2015, p.659). Assim, quando falarmos de poetas, obras ou fatos nacionalistas estamos nos referindo a pessoas ou coisas que buscaram exaltar a nação brasileira, sua formação histórica e tradição.

Entretanto, para que os habitantes de um país despertem consciência nacionalista e, conseqüentemente, busquem uma identidade, é preciso primeiro adquirir sentimento coletivo, ou seja, ideia de pertencimento a uma comunidade onde compartilham coisas em comum. Então, cabe perguntar: como esse despertar acontece no imaginário das pessoas?

O historiador Benedict Anderson (2008), em seu livro *Comunidades Imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*, propõe o entendimento do nacionalismo alinhando-o a dois grandes sistemas culturais que o precederam: a “comunidade religiosa” e o “reino dinástico”, “pois ambos, em seu apogeu, foram estruturas de referência incontestes, como ocorre atualmente com a nacionalidade” (ANDERSON, 2008, p.39).

De acordo com esse estudo, as grandes culturas sacras, Islamismo, Cristianismo, Budismo e Confucionismo, incorporavam a ideia de grandes “comunidades imaginadas”⁶ pelo uso de uma língua e uma escrita sagradas, de modo que elas, denominadas de comunidades clássicas pelo autor, tinham um caráter diferente das “comunidades imaginadas” das nações modernas. Até o século XVI, no Ocidente, a língua latina era obrigatoriamente ensinada a todos os cristãos, o que os fazia pertencentes a uma única comunidade, sagrada e imaginada religiosamente a partir da língua comum que dominavam. “Todas as grandes comunidades clássicas se consideravam cosmicamente centrais, através de uma língua sagrada ligada a uma ordem supraterrena de poder. Assim, o alcance do latim, do páli, do árabe ou do chinês escritos era, teoricamente, ilimitado” (ANDERSON, 2008, p.40).

Porém, após o final da Idade Média, surgem muitos escritos em língua vernácula, haja vista as grandes navegações começarem a explorar solos não europeus, o que trouxe conhecimento de diferentes povos com linguagens diversas, e nisso, houve o rebaixamento gradual da língua sagrada da comunidade cristã europeia: o latim. “Em suma, o declínio do latim ilustrava um processo mais amplo, em que as comunidades sagradas amalgamadas por antigas línguas sacras vinham gradualmente se fragmentando, pluralizando e territorializando” (ANDERSON, 2008, p.47). Portanto, no passado, um dos meios de se imaginar as grandes comunidades globais eram as línguas sacras.

Com a valorização das línguas vernáculas, os colonizadores passaram a usar a língua oficial de seus países para unificar os povos das colônias conquistadas, de forma que ela, não mais sacra e sim vernácula, contribuiu para despertar nestes o sentido de pertencimento à

⁶ “Comunidades imaginadas” é um conceito criado por Benedict Anderson, o qual diferencia uma comunidade imaginada de uma comunidade real, pois, a primeira não se baseia em interação face a face de seus membros, mas se constrói socialmente na imaginação das pessoas que percebem a si próprias como parte de um grupo. Nação é um exemplo de comunidade imaginada.

nação daqueles, sendo isso o que ocorreu no Brasil e nos demais lugares colonizados por Portugal.

Logo que os portugueses aportaram nas terras brasileiras, empenharam-se em repassar sua língua aos habitantes locais, o que era necessário para incluí-los no grupo dos povos colonizados pela coroa portuguesa, e, embora ensinassem o português (língua vernácula) e não o latim (língua sacra), a religião continuava contribuindo na manutenção das “comunidades imaginadas”, sendo também, por isso, a necessidade de catequização dos nativos pelos padres jesuítas durante a dominação europeia nas colônias. Mesmo que estes tenham usado as línguas indígenas no processo de catequese, não abriam mão de utilizar, na maior parte do tempo, a língua portuguesa e nem de celebrar as missas em latim.

A respeito do reino dinástico, os estados monárquicos eram sistemas políticos nos quais tudo era organizado “em torno de um centro elevado. Sua legitimidade deriva da divindade, e não da população, que, afinal, é composta de súditos, não de cidadãos” (ANDERSON, 2008, p.48). Nisso, acreditava-se que a autonomia real era algo divino, o que dava a seus súditos a ideia de pertencimento ao mesmo grupo, ou seja, a uma “comunidade imaginada” a partir da divindade dinástica. Entretanto, no decorrer do século XVII, “a legitimidade automática da monarquia sagrada começou a declinar lentamente na Europa Ocidental” (ANDERSON, 2008, p.50).

As “comunidades imaginadas” em torno da ideia de nação surgiram das comunidades religiosas e dinásticas, mas não apenas delas. A partir do declínio de ambas, as mudanças ocorridas no mundo, com a modernidade, “possibilitou o ‘pensar’ a nação” (ANDERSON, 2008, p.52). Desse modo, o surgimento do romance e do jornal, na Europa do século XVIII, “proporcionaram meios técnicos para ‘re-presentar’ o tipo de comunidade imaginada correspondente à nação” (ANDERSON, 2008, p.55).

Com a leitura de livros representativos das nações, os leitores passaram a perceber que a sociedade é muito mais abrangente do que parece e que há muitas pessoas como eles, vivendo de forma bem semelhante, pois compartilham das mesmas regras sociais, ainda que jamais venham a se conhecer. Esse pensamento só conseguiu ser despertado a contar das narrativas dos romances, surgidas na Europa, no século XVIII. Anderson (2008) dá o exemplo de um romance, no qual há dois personagens que não se conhecem na obra, apenas o leitor sabe deles, mas ambos vivem numa mesma sociedade e, por isso, têm mais coisas em comum do que imaginam. Ao fazer a leitura desse romance os leitores compreendem a amplidão social e é despertado neles o sentimento de pertencimento a uma nação, até porque tais obras abordam o tempo cronológico, tempo do calendário, com o qual eles se identificam (ANDERSON, 2008).

No Brasil, a literatura romântica, no século XIX, ocupou essa função, visto que os escritores buscaram despertar o nacionalismo nos brasileiros, utilizando, sobretudo, o gênero romance. Um exemplo é a obra do escritor cearense José de Alencar (1889), *Iracema*, representativa da formação do cearense e, conseqüentemente, do povo brasileiro. Nesse livro o leitor retorna ao século XVII, ano do início da colonização das terras que atualmente pertencem ao estado do Ceará. Assim, Alencar (1889) narra, em linguagem poética, o acontecimento histórico da chegada dos portugueses ao Brasil, despertando nos leitores o sentimento de pertença à comunidade brasileira imaginada por eles a partir do passado histórico que compartilham.

Êste livro é, pois, um ensaio ou antes mostra. Verá realizadas nêle minhas idéias a respeito da literatura nacional; e achará aí poesia inteiramente brasileira, haurida na língua dos selvagens.

[...]

Se o público leitor gostar dessa forma literária, que me parece ter algum atrativo, então fará um esforço para levar a cabo o começado poema, embora o verso tenha perdido muito do seu primitivo encanto (ALENCAR, 1889, p.129).

Anderson (2008) cita o exemplo de José Joaquín Fernández de Lizardi, escritor e jornalista mexicano, mais conhecido como o autor de *El Periquillo Sarniento*, – famoso por ser este o primeiro romance escrito na América Latina – que critica, nesse livro, o governo espanhol no México colonial. Isso faz dessa obra um romance “nacionalista”, assim como o de José de Alencar há pouco referido (ANDERSON, 2008).

Ainda sobre o assunto, Stuart Hall (2006), em seu livro *A identidade cultural na pós-modernidade*, escreve:

As culturas nacionais, ao produzir sentidos sobre "a nação", sentidos com os quais podemos nos *identificar*, constroem identidades. Esses sentidos estão contidos nas estórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que dela são construídas. Como argumentou Benedict Anderson (1983), a identidade nacional é uma “comunidade imaginada” (HALL, 2006, p.51).

Esse sociólogo britânico-jamaicano também aponta para a importância das histórias representativas de uma nação na construção das identidades nacionais, enfatizando que “as culturas nacionais são compostas não apenas de instituições culturais, mas também de símbolos e representações” (HALL, 2006, p.50). No Brasil, quando buscaram a construção da identidade da nação, definiram símbolos que a representasse e o principal deles foi o indígena, etnia nativa brasileira. O indígena foi o personagem principal de muitas obras românticas nacionalistas, como em *Iracema*, que versa sobre a história de amor entre uma indígena tabajara, “a virgem

dos lábios de mel” (*IRACEMA*, 1889, p.13), e o colonizador português Martim. Mais adiante falaremos detalhadamente sobre os símbolos representativos da identidade nacional brasileira.

Anderson (2008) também defende que o fato de um autor escrever sua obra na língua do colonizador não significa que ela reforce os ideais deste e que não possa representar a nação colonizada; ao contrário, tal escrita é considerada nacionalista, porque expressa os interesses da nação que representa (ANDERSON, 2008). José de Alencar escreveu *Iracema* em língua portuguesa, apesar do grande vocabulário de língua indígena que nela há, mas, o que faz dela uma obra nacionalista é o fato de abordar a formação do povo brasileiro, correspondendo aos anseios de busca da identidade nacional tão fortes durante o romantismo no Brasil.

Outro importante fator que contribuiu para a construção da identidade nacional brasileira foi a imprensa, sobre a qual Anderson (2008) explica que os acontecimentos, que são diariamente noticiados nos jornais, influenciam, positiva ou negativamente, todos os habitantes do mundo, isso porque fazemos parte de uma organização social global, onde as atitudes de cada um atingem os demais, ainda que não se conheçam. Quando as notícias mundiais aparecem na mesma edição de um jornal, há entre elas um vínculo imaginário que provém de duas fontes indiretamente relacionadas: 1. A simples coincidência cronológica; 2. Relação entre o jornal, como uma forma de livro, e o mercado (ANDERSON, 2008). “Desse ponto de vista, o jornal é apenas uma ‘forma extrema’ do livro, um livro vendido em escala colossal, mas de popularidade efêmera. Será que podemos dizer: best-sellers por um dia?” (ANDERSON, 2008, p.67).

No século XIX, a imprensa começou a se efetivar no Brasil e alguns romances eram publicados, inicialmente, em forma de folhetim jornalístico. Esse sistema de circulação da imprensa, com abordagem de noticiários que chegavam a várias casas, também contribuiu para o despertar do nacionalismo imaginado, pois unia de alguma forma todos aqueles leitores e os fazia pertencentes a uma única sociedade que compartilhava os mesmos acontecimentos, ainda que jamais houvesse contato entre alguns deles. Portanto, a marca registrada das nações modernas era a confiança da comunidade no anonimato. Foi assim que as comunidades foram imaginadas e, tanto o romance quanto o jornal contribuíram para isso no mundo moderno. Destarte, a ideia de “imaginação” das nações defende que uma nação surge através da capacidade de imaginar de seus membros que é despertada por meio das leituras de jornais e romances.

“Sustentei que a própria possibilidade de imaginação só surgiu historicamente quando, e onde, três concepções culturais fundamentais, todas muito antigas, perderam o domínio axiomático sobre a mentalidade dos homens” (ANDERSON, 2008, p.69) :1. Língua escrita; 2. Os centros monásticos; 3. Diferentes concepções da temporalidade. Desse modo,

após o domínio dessas concepções, a busca por unir novamente a fraternidade, o poder e o tempo – que, na antiguidade, foram proporcionados por elas, respectivamente, – foi realizada pelo capitalismo editorial, mais precisamente através dos romances e jornais e, para isso, era necessário que os membros de uma nação tivessem uma língua escrita unificada que permitisse a comunicação entre eles, pois a fala trazia variações que dificultavam a compreensão. “Esses companheiros de leitura, aos quais estavam ligados através da letra impressa, constituíram, na sua invisibilidade visível, secular e particular, o embrião da comunidade nacionalmente imaginada” (ANDERSON, 2008, p.80). Logo, com a vinda da imprensa, que servia ao projeto capitalista, as origens da consciência nacional brotaram em solo brasileiro.

O que tornou possível imaginar as novas comunidades, num sentido positivo, foi uma interação mais ou menos casual, porém explosiva, entre um modo de produção e de relações de produção (o capitalismo), uma tecnologia de comunicação (a imprensa) e a fatalidade da diversidade linguística humana (ANDERSON, 2008, p.78).

Stuart Hall (2006) cita três concepções de identidade do sujeito moderno: Sujeito do Iluminismo (concepção individualista do sujeito e da sua identidade, surgida no período do Iluminismo, movimento intelectual e filosófico que dominou a Europa no século XVIII, quando o homem e suas qualidades racionais estavam no centro do universo); Sujeito sociológico (a identidade é formada na interação entre o eu e a sociedade; surgiu no século XIX com a complexidade do mundo moderno que trouxe o descobrimento de outros povos e outras culturas); Sujeito pós-moderno (o sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos; deu-se no final do século XX, a partir dos anos 80, e vai até os dias atuais) (HALL, 2006).

No Brasil do século XVIII, a economia se voltava para a exploração dos minérios e a escola literária que predominava era o Arcadismo, da qual faziam parte Cláudio Manuel da Costa e Tomaz Antônio Gonzaga, poetas que participaram ativamente do movimento separatista da Conjuração Mineira. Embora insatisfeitos com o jugo europeu e já havendo os primeiros movimentos em busca da independência política e cultural, a maioria dos brasileiros daquele período tinham uma concepção individualista de identidade (HALL, 2006).

Tal cenário só mudaria no século XIX, quando a imprensa começa a se expandir e os brasileiros entram em contato com os romances românticos, o que os fazem imaginar-se participantes de uma nação que tem em comum o mesmo passado histórico abordado nas obras nacionalistas. Neste contexto temos o sujeito sociológico, que consegue estabelecer sua identidade a partir da interação entre o eu e a sociedade (HALL, 2006). Foi por meio disso que surgiu, no Brasil, a necessidade de uma identidade nacional constituída das particularidades do

povo brasileiro em relação aos outros povos. Sobre o sujeito pós-moderno nada comentaremos, visto que não é relevante ao trabalho em questão.

Sabemos que a ideia de identidade nacional ou nacionalismo é algo que, ao longo da história, procura unificar a língua, a cultura e até mesmo a religião dos habitantes pertencentes a uma pátria. Todavia, como agir diante de uma realidade tão diversa como a brasileira, cujo povo foi formado por meio de diferentes etnias? Anulando suas particularidades e descaracterizando-as? Hall (2006) tem uma resposta a essas indagações: “Em vez de pensar as culturas nacionais como unificadas, deveríamos pensá-las como constituindo um *dispositivo discursivo* que representa a diferença como unidade ou identidade. [...]” (HALL, 2006, p.61-62).

À vista disso, é essencial a construção de uma identidade nacional que leve em consideração as contribuições de todos os povos étnicos que a fundaram e isso é algo que encontramos no livro *Iracema*, o qual aborda aspectos das culturas europeia e indígena, etnias das quais se originaram os primeiros brasileiros. Assim, a ideia de nação deve ser considerada como algo culturalmente híbrido. “A Europa Ocidental não tem qualquer nação que seja composta de apenas um único povo, uma única cultura ou etnia. As *nações modernas são, todas, híbridos culturais*” (HALL, 2006, p.62).

Portanto, a busca pela identidade nacional brasileira ganhou força, porém, nem ela e nem a liberdade esperada com a independência alcançaram a todos, isso porque, de acordo com José Luís Jobim (2006), em *Identidade Nacional e Outras Identidades*, as ideias de identidade da nação surgem apenas como algo desejado pelo povo, mas o sentido de cidadania para todos, que elas deveriam trazer, não existiu no Brasil, pois, mesmo depois da sua independência política, a escravidão persistiu no país.

Em países como o Brasil recém-independente, houve receptividade às ideias de identidade nacional como algo derivado de um certo espírito do povo, já que a noção de identidade nacional como cidadania igualitária e com um sistema de representatividade nas instâncias de poder entrava em choque, entre outras coisas, com a realidade da escravidão, aqui vigente até quase o fim do século XIX (JOBIM, 2006, p.195).

Assim, mesmo em meio a um cenário de atraso, os escritores do século XIX utilizaram a literatura para pôr em prática o projeto de construção da identidade nacional brasileira. Agora, voltaremos um pouco no tempo, mais precisamente ao século XVII, e buscaremos identificar e compreender as primeiras manifestações de uma literatura tipicamente brasileira. Mas, para melhor discorrermos a esse respeito, torna-se necessário compreender em que consiste essa arte. Afinal, o que é literatura?

Antônio Candido (2000), em *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*, apresenta a diferença entre “manifestações literárias” e “literatura”, definindo-a. Para o autor, a “literatura” é um tipo de relação inter-humana que se formula a partir do conjunto de três elementos: os produtores literários; os receptores e um mecanismo transmissor (CANDIDO, 2000). Assim, ela “aparece sob este ângulo como sistema simbólico, por meio do qual as veleidades mais profundas do indivíduo se transformam em elementos de contacto entre os homens, e de interpretação das diferentes esferas da realidade” (CANDIDO, 2000, p.23). Outro importante elemento é a formação da continuidade literária, ou seja, a tradição na literatura, que ocorre quando as obras literárias, ao serem escritas, encontram-se engajadas num momento histórico e, no futuro, servirão de base para obras vindouras.

Já as “manifestações literárias” são produções literárias individuais, mas que “não são representativas de um sistema, significando quando muito o seu esboço” (CANDIDO, 2000, p.24). Nisso, são obras que não integram um sistema articulado, ou seja, não influem sobre a elaboração de outras e, portanto, não formam, no tempo, uma tradição.

Desse modo, em que momento o Brasil teve uma literatura tipicamente sua, de forma a haver uma continuidade ininterrupta de autores e obras comprometidos com essa missão? Para Candido (2000) isso começa a ocorrer em meados do século XVIII, com a escola literária o Arcadismo, porém, só se consolida no Romantismo, movimento literário da primeira metade do século XIX.

Contudo, também defende que “nossa literatura é ramo da portuguesa; pode-se considerá-la independente desde Gregório de Matos ou só após Gonçalves Dias e José de Alencar, segundo a perspectiva adotada” (CANDIDO, 2000, p.28). Assim, de acordo com esse crítico, podemos dizer que temos uma literatura independente da portuguesa já no século XVII, com o poeta baiano Gregório de Matos, todavia, só alcançamos uma literatura efetivamente nacional com os autores árcades e românticos. Somente a partir do Arcadismo e do Romantismo, e do largo movimento nacional que eles compõem, “é que se pode falar em literatura plenamente constituída, sempre dentro da hipótese do ‘sistema’” [...] (CANDIDO, 2000, p.16), porque foi nesse momento que os autores puderam considerar um método que fosse histórico e estético ao mesmo tempo, utilizando-se de certos elementos da formação nacional para determinar temas literários, o que caracterizou suas obras como literatura nacional.

Dessa forma, as raízes da vida literária do país estão em Gregório de Matos (1982), pois, tanto os árcades quanto o poeta baiano tiveram suas obras marcadas pela expressão do sentimento nativista, de forma que surgem simultaneamente, no Brasil, os sentimentos: nativista e de literatura nacional. Nos versos abaixo podemos identificar tais sentimentos.

Um soneto começo em vosso gabo;
 Contemos esta regra por primeira,
 Já lá vão duas, e esta é a terceira,
 Já este quartetinho está no cabo.

Na quinta torce agora a porca o rabo:
 A sexta vá também desta maneira,
 Na sétima entro já com grã canseira,
 E saio dos quartetos muito brabo.

Agora nos tercetos que direi?
 Direi, que vós, Senhor, a mim me honrais,
 Gabando-vos a vós, e eu fico um Rei.

Nesta vida um soneto já ditei,
 Se desta agora escapo, nunca mais;
 Louvado seja Deus, que o acabei
 (MATOS, 1982, p.31)

Encontramos a metalinguagem no poema, uma vez que o eu poético, através de uma forma poética clássica, o soneto, – poema organizado em dois quartetos, duas estrofes iniciais de quatro versos, e dois tercetos, duas estrofes finais de três versos – critica a própria arte de elaborar esse modelo tradicional de composição poética. Nos dois quartetos o leitor é comunicado sobre cada verso escrito que vai, aos poucos, compondo o poema, com ênfase no cansaço que tal ofício traz, haja vista que o eu lírico se encontra muito zangado ao concluir a segunda estrofe. “Na sétima entro já com grã canseira, / E saio dos quartetos muito brabo”.

No início do primeiro terceto surge uma interrogação a respeito de qual assunto tratar nessa parte do poema. Nisso, o eu poético cita temáticas recorrentes nos escritos portugueses, como a exaltação a Deus e à monarquia. Os versos, “Direi, que vós, Senhor, a mim me honrais, / Gabando-vos a vós, e eu fico um Rei”, trazem uma crítica à realeza que utiliza a religião para se manter no poder, algo muito presente no processo de exploração das colônias.

Na última estrofe, o tom irônico, muito característico de Gregório de Matos (1982), está explícito, porque, por meio dos versos: “Nesta vida um soneto já ditei/ Se desta agora escapo, nunca mais;/ Louvado seja Deus, que o acabei”, critica as formas fixas da literatura europeia, neste caso o soneto; defende ser um enfado a escrita de um soneto e afirma que, uma vez tendo escapado, nunca mais tornará a escrevê-lo, louvando até a Deus por concluí-lo. O Deus citado no poema é o cristão, da religião trazida pelos portugueses ao Brasil, e isso é interessante, já que Matos (1982) utiliza um hábito religioso europeu, o fato de louvar a Deus por algo, para ironizar a própria forma de escrita literária europeia.

Antônio Candido (1959), na introdução de seu livro *Formação da Literatura Brasileira*, discorre sobre a trajetória da literatura no Brasil e declara as obras dos árcades

mineiros como marco do desejo de uma literatura propriamente brasileira: “[...] é com os chamados árcades mineiros, as últimas academias e certos intelectuais ilustrados, que surgem homens de letras formando conjuntos orgânicos manifestando em graus variáveis a vontade de fazer literatura brasileira” (CANDIDO, 1959, p.19).

Desse modo, José de Santa Rita Durão (2003), poeta mineiro do século XVIII, publicou, em 1781, seu poema intitulado *Caramuru*, o qual tem por subtítulo “Poema épico do Descobrimento da Bahia”. Nele, Durão (2003) narra as aventuras do descobrimento da Bahia pelo português Diogo Álvares Correia, após um naufrágio no litoral do Nordeste. Diogo busca conquistar o território e se apaixona por uma indígena de nome Paraguaçu, com quem se casa. Trata-se de um poema que busca exaltar a terra brasileira e seus nativos, os quais são descritos como “bom selvagem”. Está estruturado em 10 cantos, versos decassílabos e utiliza a oitava rima camoniana, assumindo, assim, a estrutura de um poema épico inspirado em *Os Lusíadas*. Eis, abaixo, a estrofe XXI do canto VII:

Vi, não sei será impulso imaginário,
Um globo de diamante claro e imenso;
E nos seus fundos figurar-se vário
Um país opulento, rico e extenso:
E aplicando o cuidado necessário,
Em nada do meu próprio a diferenças;
Era o áureo Brasil tão vasto e fundo,
Que parecia no diamante um mundo
(DURÃO, 2003, p.182)

Nesse trecho do *Caramuru*, encontramos uma das principais características do poema que é a exaltação exagerada das terras brasileiras, pois o eu lírico se refere ao país como “um globo de diamante claro e imenso”, com vasta expansão territorial e grandiosa riqueza que, “aplicando o cuidado necessário”, tornar-se-á ainda mais imenso e opulento. Há, aqui, fortes influências da visão de Pero Vaz de Caminha, encontrada em sua carta, acerca das terras da América colonial portuguesa.

“Os escritores neoclássicos são quase todos animados do desejo de construir uma literatura como prova de que os brasileiros eram tão capazes quanto os europeus; mesmo quando procuram exprimir uma realidade puramente individual, [...]” (CANDIDO, 2000, p.26). Assim, esse livro de Durão (2003) foi o primeiro a abordar os autóctones do Brasil, seus costumes e tradições, trazendo dados sobre a colonização, a paisagem brasileira, a fauna e a flora locais, por isso, ilustra com grande maestria o desejo de construção de uma literatura brasileira já presente nos escritos do poetas árcades mineiros.

2.3.1 A função social da Literatura Romântica

No início da segunda década do século XIX, o Brasil já seguia o curso da independência, mas, somente em 7 de setembro de 1822 é que foi anunciada a independência do país a partir do simbólico Grito do Ipiranga, que dava a falsa impressão de consolidação nacional. Contudo, “seriam precisos ainda cerca de três anos para que o Império de D. Pedro I alcançasse certa estabilidade de governação” (LEAL, 2014, p.22). Esse ato se deu como solução encontrada para acalmar os movimentos separatistas e republicanos que eclodiram no país nos séculos XVII e XVIII, motivados pelo descontentamento da elite local para com a exploração da coroa portuguesa. Assim, o país entra no período político conhecido por Primeiro Reinado, governado pelo imperador Pedro I.

Foi o que fez o Príncipe, proclamando a separação e sendo aclamado Imperador sob o nome de Pedro I, numa solução conciliatória que permitiu às classes dominantes manter a posição e as vantagens, sem resolver os problemas das classes dominadas, o maior dos quais era a escravidão dos negros, abolida apenas em 1889 (CANDIDO, p.10).

Mas, esse período não foi calmo, pois “houve divisões com movimentos autônomos, em parte armados, no norte e no sul do Brasil, que levantaram reivindicações mais radicais, como, por exemplo, a dissolução da monarquia” (GUIMARÃES, 2011, p.49). Somente após duas décadas é que “a centralização do país e seu projeto correspondente conseguiram se afirmar” (GUIMARÃES, 2011, p.50).

Tendo realizado grande opressão sobre o movimento da Confederação do Equador (1824) e obtendo sucesso, Pedro I alcança um período de calmaria nas várias províncias brasileiras, o que trouxe consolidação ao seu governo. Entretanto, cada província tinha interesses particulares, compartilhando apenas da mesma língua e religião, o que as impedia de entrar em acordo a respeito de várias outras questões como, por exemplo, a situação da escravidão no país, que, para a maioria, era algo imprescindível na manutenção da economia, e para outros, um país independente não deveria mais sustentar um sistema escravocrata.

O cenário de estabilidade política de D. Pedro I começa a mudar quando seu pai D. João VI, rei de Portugal, falece, em 1826, deixando o trono português descoberto. Pedro I se recusa a voltar para sua terra natal e passa o trono para sua filha Maria da Glória. Porém, o irmão mais novo de D. Pedro I, D. Miguel, usurpa o trono de sua sobrinha, tirando de Pedro I o foco da administração brasileira para cuidar dos interesses de seu país.

Percebendo tal atitude e observando que o Primeiro Reinado continuava favorecendo os portugueses, a elite brasileira permanecia descontente, o que despertava

interrogações a respeito de um possível processo de recolonização. Isso, acrescido ao surgimento de uma nova geração política local, que desejava consolidar seu poder num país que ainda sofria com grandes atrasos resultantes do período da colonização, contribuiu para que os brasileiros aderissem a uma postura antilusitana, até mesmo para se autodefinir como brasileiros.

É fato que num Brasil recém-formado, carente de tradições culturais próprias que possibilitassem a clara distinção entre *ser brasileiro* e *ser português*, a forma mais fácil para definir a *brasilidade* era a oposição à *lusitanidade*, identificando-se esta última com os grilhões metropolitanos e com o atraso colonial (LEAL, 2014, p.24).

Em 1826, a exaltação advinda dos debates políticos entre Senado e Câmara demonstraram a oposição de ideais que se dava em solo brasileiro. Aquele era constituído por políticos conservadores de origem lusitana que defendiam o retorno às raízes do império luso-brasileiro. Esta, por sua vez, era formada pela nova elite política do país, quase toda nascida no Brasil, que buscava romper com o passado português e o absolutismo centralizador.

No cenário econômico, a elite brasileira estava descontente porque a maior parte dos estabelecimentos comerciais era administrada pelos portugueses e os cofres públicos sofriam grandes impactos resultantes das más negociações do governo de Pedro I com outros países.

Desse modo, “a derrota na Guerra da Cisplatina (1825 -1828) mais a conseqüente perda territorial de parte do sul do Império, somadas à crescente dívida contraída com a Inglaterra e o tom cada vez mais radical adotado pela imprensa nacional, [...]” (LEAL, 2014, p.25) acrescidos a outros fatos, resultou no grande impacto do governo de D. Pedro I, que não teve outra escolha a não ser abdicar ao trono brasileiro para, assim, acalmar os ânimos e não ter sua imagem manchada nem no país e nem na Europa. “É nesse quadro de exaltação que chega à Corte Imperial a notícia de que Carlos X, Rei da França, último da linhagem Bourbon, havia sido deposto por uma revolução liberal. Montava-se o cenário do fim do primeiro Império” (LEAL, 2014, p.26).

D. Pedro I abdicou em 7 de abril de 1831, em favor de seu filho D. Pedro II, na época com cinco anos de idade, tendo início o Período Regencial (1831-1840). Esse acontecimento contribuiu para que a nova elite brasileira fosse quase toda formada por filhos da terra, o que vem de encontro ao processo cultural de autoafirmação da identidade nacional, ou seja, o desejo de constituir a nacionalidade brasileira a partir da oposição ao que era lusitano. Destarte, é nesse contexto que surge o Romantismo, movimento estético que corresponde à mentalidade liberal brasileira do século XIX, buscando reconfigurar o passado rumo ao

nacionalismo identitário. “Assim, a Independência do Brasil, ironicamente sublinhada com a abdicação de seu proclamador, exigia a criação de algo novo, capaz de edificar a moralidade da nação, ordenar as suas glórias, representar suas belezas e firmá-la independente no mundo” (LEAL, 2014, p.28).

À independência política, deveria corresponder, igualmente, uma independência cultural: a questão da identidade brasileira emergiu como tema importante. Nessa época, a análise das bases da nação tornou-se tarefa fundamental dos intelectuais e políticos. O melhor exemplo dessa orientação é a atividade político-literária dos autores do Romantismo brasileiro do século XIX” (GUIMARÃES, 2011, p.50).

No período regencial (1831-1840), o país foi governado por diversos regentes responsáveis por administrá-lo, enquanto D. Pedro II, o herdeiro do trono, ainda era menor de idade. O Golpe da Maioridade (1840) o elevou ao trono ainda com quinze anos, iniciando-se o Segundo Reinado (1840-1889). No Segundo Reinado, a economia brasileira estava centrada na agricultura e o café era o principal produto de exportação do país, o que trouxe milhares de imigrantes para trabalhar nas lavouras, haja vista que com a assinatura da Lei Áurea, em 13 de maio de 1888, a mão de obra escrava se tornou crime no Brasil.

A partir de 1870, houve um grande crescimento dos movimentos republicanos no país e, em 1889, Marechal Deodoro da Fonseca proclamou a república, porém, não houve participação da população, o que caracterizou esse fato como um golpe militar, pois o povo estava do lado do Imperador, que foi exilado junto com toda a família real após o golpe. Desde então, o Brasil tornou-se república e permanece assim até os dias presentes.

Foi em meio ao cenário político da primeira metade do século XIX que a escola literária romântica deu seus primeiros passos objetivando instituir a identidade nacional brasileira. Bernardo Ricupero (2004), em *O Romantismo e a ideia de nação no Brasil (1830-1870)*, afirma que a tentativa de estabelecer nações não se limitou ao Brasil, mas foi uma preocupação comum à geração que estreava no debate político-cultural latino-americano da década de trinta do século XIX. Assim, para os homens e algumas poucas mulheres que começavam a ter atuação política e literária na época que se segue à independência política da maior parte das antigas colônias ibéricas na América, a tarefa principal era definir a identidade política e cultural de sua nação. Por isso, a maioria desses escritores românticos tinha dupla militância: eram políticos ou alto funcionários e escritores, nisso “a atividade deles é, portanto, eminentemente política, poder-se-ia dizer, de construção nacional, [...]” (RICUPERO, 2004, p.21).

Quanto aos escritores brasileiros do século XIX, na sua maioria, estudavam na Europa, onde tiveram o primeiro contato com o Romantismo. Um dos principais nomes dessa época é Gonçalves de Magalhães.

Domingos José Gonçalves de Magalhães (1811- 1887) foi professor, político e escritor brasileiro, considerado um dos fundadores do Romantismo no Brasil. Nascido em Niterói, Rio de Janeiro, no dia 13 de agosto de 1811, formou-se em Medicina em 1832, mas não chegou a exercer a profissão. No mesmo ano, publicou seu primeiro livro intitulado *Poesias*, no Rio de Janeiro. “O seu medíocre livro de estréia, *Poesias* (1832), é rotineiramente neoclássico, mas tem o toque nacionalista do tempo: patriotismo aceso e celebração da liberdade política, banhados na embriaguês da cidadania recente” (CANDIDO, 2002, p.26). Embora ainda apegado às características da escrita neoclássica, essa obra já apontava para uma literatura brasileira que contribuísse com o projeto político de independência do país. “A poesia estampada no livro de Magalhães, muito embora marcada pela estética árcade, ainda em voga, e profundamente ligada às tradições europeias, trazia um traço novo: o ufanismo” (LEAL, 2014, p.29).

Em 1834, viajou para a Europa, na condição de Adido à legação Imperial em Paris, onde, em 1836, publica sua segunda obra, *Suspiros Poéticos e Saudades*, ainda conservando a escrita árcade, mas já impregnado de um profundo sentimento nacionalista e da liberdade formal na criação poética, o que fez dele o livro inaugural do Romantismo no Brasil. Abaixo, o poema “O dia 7 de setembro, em Paris”, integrante da série “Saudades”, contida na referida obra de Magalhães (1859).

O dia 7 de Setembro, em Pariz

Longe do bello céo da Pátria minha,
 Que a mente me accendia,
 Em tempo mais feliz, em qu'eu cantava
 Das palmeiras à sombra os patrios feitos;
 Sem mais ouvir o vago som dos bosques,
 Nem o bramido funebre das ondas,
 Que n'alma me excitavam
 Altos, sublimes turbilhões de idéas;
 Com que cantico novo
 O Dia saudarei da Liberdade?

Ausente do saudoso, pátrio ninho,
 Em regiões tão mortas,
 Para mim sem incantos, e attractivos,
 Gela-se o estro ao peregrino vate.
 Tu tambem, que nos tropicos te ostentas
 Fulgurante de luz, e rei dos astros,
 Tu, oh sol, neste céo teu brilho perdes.

[...]

Dia da Liberdade!
 Tu só dissipas hoje esta tristeza
 Que a vida me angustia.
 Tu só me acordas hoje do lethargo
 Em que esta alma se abysma,
 De resistir cançada á tantas dores.
 Ah! talvez que de ti poucos se lembrem
 Neste estranho paiz, onde tu passas
 Sem culto, sem fulgor, como em deserto
 Caminha o viajor silencioso.

Mas rápidos os dias se devolvem;
 E tu, oh sol, que pallido me aclaras
 Nestas longiquas plagas,
 Brillhante ainda raiarás na Patria,
 E ouvirás meus hymnos
 Em honra deste Dia, não magoados
 Co'os funebres accentos da saudade.

(MAGALHÃES, 1859, p.313-314 e 318)

O poema é construído em torno de uma temática nacionalista, pois, conforme o título nos apresenta, o poeta versa sobre o dia 7 de setembro, dia do grito da independência política do Brasil, o que torna essa data especial para o povo brasileiro e, conseqüentemente, para ele, que também é filho da pátria, mesmo estando em solo francês quando escreve o poema. Nisso, resolve falar como se sente estando em Paris numa data tão especial para a sua terra natal.

Na primeira estrofe, o eu lírico exalta seu país e, em tom saudosista, lembra-se de belas paisagens naturais que lhe inspiravam ideias de cantos, em louvor à sua terra, na data de 7 de setembro; entretanto, agora em Paris, o que lhe inspirará tais cânticos nesta data?, “Com que cantico novo/O Dia saudarei da Liberdade?”, até mesmo porque a paisagem parisiense em nada o estimulava, já que era bem diferente da brasileira. Na segunda estrofe, o eu poético diz estar numa região morta, sem encantos e atrativos e, em seguida, compara-se ao sol, que, no céu francês, não tem os mesmos encantos conforme se vê no céu do Brasil, “Tu tambem, que nos tropicos te ostentas/ Fulgurante de luz, e rei dos astros, / Tu, oh sol, neste céu teu brilho perdes”, o que permeia os versos de sentimento ufanista.

O tom saudosista permanece nas duas últimas estrofes do poema, nas quais o eu lírico está triste por saber que aquela data tão importante para os brasileiros sequer será lembrada naquele país europeu. “Ah! talvez que de ti poucos se lembrem/ Neste estranho paiz, onde tu passas/ Sem culto, sem fulgor, como em deserto/ Caminha o viajor silencioso”. Contudo, a esperança de voltar à sua terra natal e novamente cantar o dia 7 de setembro, não em tom de saudade e mágoa, mas em tom de alegria, enche a alma do poeta, o qual promete ao

sol que ainda o verá brilhando lindamente no céu de sua pátria. “E tu, oh sol, que pallido me aclaras/ Nestas longiquas plagas, / Brilhante ainda raiarás na Patria, / E ouvirás meus hymnos/ Em honra deste Dia, não magoados/ Co'os funebres accentos da saudade”.

Percebemos que Magalhães (1959) ainda traz traços neoclássicos em seu poema, “é possível dizer que esse Romantismo inicial foi sobretudo programático e conviveu bem com a tradição” (CANDIDO, 2002, p.29). Entretanto, a temática nacionalista e o ufanismo brasileiro, que aborda junto a uma proposta de escrita que abandona as formas fixas e valoriza a liberdade estrutural, faz de “O dia 7 de setembro, em Paris” um poema representativo do Romantismo brasileiro.

Ao receber na França o impacto das novas tendências não perdeu a dicção neoclássica, mas incorporou concepções e técnicas que foram reveladoras no Brasil: sentimento religioso como garantia da alta função moral da poesia; imitação direta da natureza, não dos textos clássicos, a fim de poder manifestar a originalidade do gênio; rejeição das formas fixas a favor de estrofes livremente organizadas, em poemas sem molde prévio, para assegurar liberdade ao discurso (CANDIDO, 2002, p.27).

Em 1836, o trio composto pelos escritores brasileiros Gonçalves de Magalhães, Francisco de Sales Torres Homem (1812-1876) e Manuel de Araújo Porto-Alegre (1806-1879) lançou, na capital francesa, o primeiro volume de *Nitheroy: revista brasiliense, sciencias, letras e artes*, no qual foi publicado um ensaio em que Magalhães apresentava as bases da proposta de uma literatura brasileira liberta das influências estrangeiras. Esse ensaio viria a ser o marco fundador do Romantismo brasileiro.

Em 1836 publicaram os dois únicos números de uma revista considerada marco fundador do Romantismo brasileiro, embora a absoluta maioria da matéria fosse de Astronomia, Química, Economia... Mas o título indígena, *Niterói*, equivalia a um programa nativista, e no primeiro número Domingos José Gonçalves de Magalhães (1811-82) publicou, retomando Denis, o “Ensaio sobre a história da literatura brasileira”, no qual traçava o programa renovador, completado pelo do prefácio do livro que publicou no mesmo ano, *Suspiros poéticos e saudades*, considerado pelos contemporâneos o ponto de partida da transformação literária e iniciador da literatura propriamente brasileira (CANDIDO, 2002, p.26).

O que esse grupo buscava com a criação da referida revista era reformar a literatura brasileira de modo que representasse a nação, sua paisagem, religião e habitantes, o que fez do indígena a temática primordial das obras do Romantismo nacional. Como Magalhães não abordou o indígena em seu grande livro *Suspiros Poéticos e Saudades*, procurou escrever uma obra que o retratasse de modo especial. Nisso, escreveu a epopeia, organizada em dez cantos, intitulada *A confederação dos Tamoios*, poema publicado em 1856, que narra a rebelião de indígenas tamoios confederados aos franceses na luta contra os colonizadores portugueses no Rio de Janeiro e em São Paulo, no século XVI. De acordo com Candido (2002), esse poema foi

concebido, após grande preparo, para ser “a grande demonstração de validade nacional do tema indígena” (CANDIDO, 2002, p.29), porém resultou numa obra desinteressante, da qual raros trechos resistiram ao tempo. Dessa forma, “Magalhães foi um caso interessante de renovador sem força renovadora” (CANDIDO, 2002, p.26).

Magalhães buscou produzir uma literatura representativa da nação por meio da utilização dos gêneros literários tradicionais: lírico, épico e dramático; também escreveu peças teatrais. Porém, deixou por último, o que pensou vir a ser sua obra prima por tratar-se de uma epopeia que abordava o indígena, símbolo do povo brasileiro, haja vista que, através de narrativas épicas, muitos povos foram representados heroicamente, como aconteceu nas obras gregas *Ilíada* e *Odisseia* de Homero e em *Os Lusíadas*, do escritor português Luís Vaz de Camões. Contudo, sua epopeia, não teve boa receptividade pela crítica, o que resultou numa acentuada polêmica das letras brasileiras.

José Martiniano de Alencar (1829-1877), na época um jovem escritor brasileiro, era redator-chefe do *Diário do Rio de Janeiro* em 1856 e, ali, publicaria, sob o pseudônimo Ig, uma série de cartas com sérias críticas à qualidade literária. “O primeiro Romantismo, marcado pelo compromisso e os meios-tons, teve entre outros méritos o de fundar a crítica literária no Brasil, tomando como ponto de referência a discussão do problema da autonomia” (CANDIDO, 2002, p.32).

Nessa época, o escritor Gonçalves Dias (1823-1864) já havia publicado poemas nacionalistas cujo valor estético era considerado, pela crítica, superior aos de Magalhães. No ano seguinte, Alencar publica o romance indianista *O Guarani* (1857), no qual demonstra sua forma de pensar o projeto de construção da identidade nacional por meio da literatura romântica e a partir da figura do indígena.

Alencar critica a epopeia de Magalhães quanto à sua conformação estética, fraca musicalidade, pouca expressão artística ao descrever a natureza local e os costumes dos indígenas, e má escolha do gênero épico, pois que, segundo ele, estava ultrapassado; enfatizou, ainda, que sua escrita sofria grandes influências da literatura clássica. Portanto, a melhor forma de cantar os indígenas em pleno século XIX era através do gênero romance, tão representativo da escola romântica em todo o mundo.

Muito mais moderno, Alencar mostrou que para versar os temas indianistas a forma antiquada posta em prática por Magalhães não servia, com o seu duro verso sem rima e as sobrevivências do maravilhoso convencional. Visivelmente inspirado por Ossian e Chateaubriand, preconizava uma linguagem transfundida de cor local e musicalidade, que tentou a seguir sob a forma do romance, a começar por *O guarani* (1857), que teve grande êxito e se tornou dos mais lidos pelo público brasileiro, [...] (CANDIDO, 2002, p.49).

Em meio a esses ataques, saíram em defesa de Magalhães o escritor Porto-Alegre, seu amigo, e o imperador D. Pedro II, que patrocinou sua epopeia e com quem Magalhães mantinha uma relação de amizade. A defesa se deu em publicações sob o pseudônimo de “O amigo do poeta”, porém isso não foi suficiente para evitar o fim da primazia literária do autor como o mais importante escritor do romantismo nacionalista e indianista do Brasil.

A essa altura, o indianismo já caminhara além das intuições dos árcades e pré-românticos e se estruturava como uma para-ideologia dentro do nacionalismo. E a linguagem atingira em Gonçalves Dias um nível estético que um leitor sensível como Alencar já podia exigir de um poema que se dava por modelo da épica nacional. Assim, tanto a mensagem como o código de *A Confederação* pareciam (e eram) insuficientes aos olhos dos próprios românticos. E, apesar das defesas equilibradas com que acudiram Porto Alegre, Monte Alverne e Pedro II, as palavras duras de José de Alencar selaram o fim da primazia literária de Magalhães (BOSI, 1994, p.99).

Os intelectuais filhos da terra, pertencentes ao período que Candido (2002) nomeia por primeiro Romantismo, estavam comprometidos com a ideia de construção da identidade nacional brasileira por meio de suas obras (CANDIDO,2002). Dessa forma, em 1838 “o governo regencial fundaria dois importantes órgãos incumbidos da tarefa de *modelar* a memória nacional: o Arquivo Público do Império e o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB)” (LEAL, 2014, p.42).

De acordo com Lília Moritz Schwarcz (1993), em seu trabalho intitulado *O Espetáculo das Raças*, o primeiro instituto fundado no Brasil foi o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), em 1838, no Rio de Janeiro, por D. João VI. O motivo pelo qual foi criado o IHGB e os demais institutos do país foi recriar o passado histórico brasileiro, através de mitos de fundação. Ao IHGB coube a função de demarcar espaços e ganhar respeitabilidade nacional. Aos demais institutos coube garantir suas especificidades regionais e buscar uma união cultural, sempre que possível (SCHWARCZ, 1993).

A fundação do primeiro Instituto Histórico e Geográfico, em 1838 responde também à lógica do contexto que segue à emancipação política do país. Sediado no Rio de Janeiro, o IHGB surgia como um estabelecimento ligado à forte oligarquia local, associada financeira e intelectualmente a um “monarca ilustrado” e centralizador. Em suas mãos estava a responsabilidade de criar uma história para a nação, inventar uma memória para um país que deveria separar, a partir de então, seus destinos dos da antiga metrópole européia (GUIMARÃES, 2011, p.22).

Havia um laço entre o trabalho do instituto e a afirmação de um patriotismo, ou seja, de uma identidade nacional. Dessa forma, embora parecesse motivado pelo interesse documental, a criação do IHGB está vinculada à veneração da nação, sua história nacional, e à garantia de integração do país (GUIMARÃES, 2011). “O propósito de escrever uma história

do Brasil, embora não enunciado explicitamente, no entanto, constituía o pano de fundo de um trabalho que, à primeira vista, poderia parecer apenas motivado pelo interesse documental” (GUIMARÃES, 2011, p.115).

O IHGB, importante associação erudita fundada pelo General Cunha Matos e Januário da Cunha Barbosa, serviu de grande apoio à renovação literária, haja vista que foi frequentado pelo Imperador Pedro II, o qual patrocinava atividades artísticas e intelectuais nacionais, talvez por isso, tal instituição tenha possuído grande força política.

Assim, Guimarães (2011) defende que a consciência de “nação” no Brasil do século XIX ocorreu apenas para uma pequena parcela dos intelectuais e para os políticos, pois “a ideologia de nação não serviu à integração de amplas massas da população, que, no decorrer do século XIX, continuaram ainda fortemente marginalizadas, tanto política como economicamente” (GUIMARÃES, 2011, p.240). Nisso, o Estado português foi o promotor dessa consciência no país, cujo processo se deu de modo conservador, já que o imperador está diretamente ligado ao processo de criação e andamento das atividades do IHGB. “O Estado como promotor e criador da nação no Brasil colocou como tarefa apoiar importantes setores da vida social, sobretudo aqueles setores em que era possível promover o despertar de um sentimento de comunidade” (GUIMARÃES, 2011, p.246).

Faziam parte do instituto membros da elite local: políticos, proprietários de terra, escritores e pesquisadores de renome, havendo entre eles uma organização hierárquica. A maioria dos escritores românticos da época, como, por exemplo, Gonçalves de Magalhães e Gonçalves Dias, estavam nesse grupo. Assim “a proposta do IHGB de ‘coligir e metodizar os documentos históricos e geográficos interessantes à história do Brasil’ vinha sendo posta em prática com afinco e constância” (LEAL, 2014, p.44).

Sob influência de figuras conhecidas do movimento literário nacional, como Domingos José Gonçalves de Magalhães e Gonçalves Dias, fazia-se do indianismo um tema que, além de se concretizar na realidade local, também se inseria na tradição clássica do ocidente. Nas palavras de Antonio Cândido, estaria aí a contribuição central do romantismo, que trazia uma concepção literária nova do “escritor de missão”, do poeta como portador de verdades e sentimentos superiores (Cândido, 1959:20-2) (SCHWARCZ, 1993, p.84).

Antônio Gonçalves Dias (1823-1864) nasceu no dia 10 de agosto, em Caxias, Maranhão. Filho de pai português e mãe mestiça, viaja para Coimbra em 1838, onde ingressa no Colégio das Artes. Em 1840 estuda na Universidade de Direito de Coimbra, onde convive com grandes escritores românticos portugueses como Almeida Garrett, Alexandre Herculano e Feliciano de Castilho. É considerado “o primeiro grande talento do Romantismo brasileiro, que

parece finalmente configurar-se com ele, para além dos programas e das intenções” (CANDIDO, 2002, p.43).

A parte mais importante da sua obra foi reunida em três livros: *Primeiros cantos* (1847), *Segundos cantos* (1848) e *Últimos cantos* (1851), que foram, posteriormente, reunidos em um único volume no ano de 1857. A obra *Primeiros cantos*, que está dividida em duas partes, onde a primeira é “composta por seis poemas denominados de ‘poesias americanas’; a segunda, reunindo trinta e seis poemas, compunha-se de alguns ‘hinos’ e muitas ‘poesias diversas’” (LEAL, 2014, p.44), foi bastante elogiada por Alexandre Herculano no artigo intitulado *Futuro literário de Portugal e do Brasil*.

Nos *Primeiros cantos* do maranhense lateja a consciência do destino atroz que aguardava as tribos tupis quando se pôs em marcha a conquista europeia. O conflito das civilizações e trabalhado pelo poeta na sua dimensão de tragédia. Poemas fortes como *O canto do piaga* e *Deprecação* são agouros do massacre que dizimaria o selvagem mal descessem os brancos de suas caravelas (BOSI, 1992, p.184).

Destarte, a crítica da época viu na produção literária de Dias uma qualidade superior quando comparada à de outros autores do Romantismo brasileiro daquele período. “Pela primeira vez uma obra dava tratamento qualificado à temática indígena, tornando-a, por excelência, a da primeira fase do Romantismo brasileiro” (LEAL, 2014, p.45). Sobre isso, Candido (2002) afirma:

A obra de Gonçalves Dias foi no Brasil a primeira de elevada qualidade depois dos árcades do século XVIII, como concepção e como escrita. A cadência melódica, o discernimento dos valores da palavra e a correção da linguagem formavam uma base, rara naquela altura, para a calorosa vibração e o sentimento plástico do mundo que animam os seus versos (CANDIDO, 2002, p.43-44).

Além de poeta foi teatrólogo, professor e jornalista, cujas contribuições se deram no *Jornal do Comércio*, *Gazeta Mercantil*, *Correio da Tarde* e *Revista Literária Guanabara*, sendo esta última fundada por ele. Foi ainda ensaísta e dramaturgo, escreveu uma monografia etnográfica intitulada *O Brasil e a Oceania* (1852) e o *Dicionário da língua tupi* (1857) (CANDIDO, 2002).

Gonçalves Dias possui muitos poemas famosos, como “Canção do exílio”, mas os melhores, segundo a maioria dos críticos literários, eram os que versavam sobre a temática indianista, “Marabá”, “O canto do Piaga”, “O leito de folhas verdes”, “I-Juca Pirama” e “Os Timbiras”, planejado para ser o ponto máximo da sua obra, mas que não atingiu tal objetivo. Sua escrita ainda trazia um estilo neoclássico, porque, para ele, era preciso ser fiel à tradição na medida em que se buscava uma expressão nacional nas obras, porém, era necessário combinar

traços tradicionais com aspectos que deixavam os versos mais modernos e livres em sua composição, como a utilização da musicalidade, ponto forte de seus escritos. Ainda sobre isso, escreveu o poema “Sextilhas de Frei Antão” em português arcaico, pois acreditava que “a liberdade se entroncava na obediência ao gênio intemporal da língua” (CANDIDO, 2002, p.26).

Analisemos algumas estrofes do canto I do poema “I- Juca Pirama”, de Gonçalves Dias (1851). Trata-se de um poema indianista escrito em versos pentassilábicos, decassilábicos e endecassilábicos, dividido em dez cantos e publicado em 1851, na coletânea *Últimos Cantos*.

Y – Juca Pyrama

No meio das tabas de amenos verdores
Cercadas de troncos – cobertos de flores,
Alteião-se os tectos d’altiva nação;
São muitos seus filhos, nos animos fortes,
Temiveis na guerra, que em densas cohortes
Assombrão das matas a immensa extensão

São rudes, severos, sedentos de gloria,
Já prelios incitão, já cantão victoria,
Já meigos attendem a voz do cantor:
São todos tymbiras, guerreiros valentes!
Seu nome lá vòa na bocca das gentes,
Condão de prodigios, de gloria e terror!

As tribus visinhas sem forças, sem brio,
As armas quebrando, lançando-as ao rio,
O incenso aspirarão dos seus maracás:
Medrosos das guerras que os fortes accendem,
Custosos tributos ignavos lá rendem,
Aos duros guerreiros sujeitos na paz

No centro da taba se estende um terreiro,
Onde ora se aduna o concílio guerreiro
Da tribu senhora, das tribus servis:
Os velhos sentados praticão d’outr’ora,
E os moços inquietos, que a festa enamora,
Derramão-se em torno d’um indio infeliz.
[...]

(DIAS, 1851, p.12-13)

O início do poema descreve uma ambientação na qual há tabas (aldeias indígenas) organizadas. Trata-se de uma atmosfera “de amenos verdores/ Cercadas de troncos – cobertos de flores,” onde a natureza predomina. No decorrer dos versos que compõem as duas primeiras estrofes, o eu lírico nos apresenta os habitantes daquele lugar. Eram numerosos filhos da elevada nação dos povos Timbiras, fortes guerreiros combatentes, altamente temidos pelos povos vizinhos, haja vista serem “rudes, severos, sedentos de gloria” e estarem sempre prontos para o ataque, de modo a ser chamados “terror” pela “bocca das gentes”.

Na terceira estrofe, há uma comparação da “tribo” dos Timbiras com as “tribos” vizinhas que, “sem forças, sem brio,” preferem quebrar suas armas, lança-las ao rio e inalar o incenso que saem dos maracás (instrumento indígena; espécie de chocalho) dos Timbiras ao ter que combater com eles. Na quarta estrofe temos uma descrição que nos remete ao ritual indígena realizado quando se captura o inimigo. Todos da aldeia estão ao redor do terreiro, os mais velhos ficam sentados assistindo; estão cansados pela idade, mas são muito importantes na constituição da sociedade indígena, já que possuem a experiência. Os moços estão inquietos e animados com a captura do inimigo e, temos, ainda, um indígena infeliz, que é o capturado. Disso, inferimos um possível ritual de antropofagia, prática cultural indígena de comer a carne dos inimigos capturados para assimilar suas forças e bons atributos.

O que faz os poemas indígenas de Gonçalves Dias serem superiores aos de outros escritores do Romantismo brasileiro é o fato de que, neles, o autor retrata o ambiente, as tradições, a cultura e até o vocabulário desses povos, como quando utiliza as palavras “tabas” e “maracás” que, em língua tupi, significam, respectivamente, “aldeias indígenas” e espécie de chocalho usado na tradição indígena para marcar o ritmo das danças nos rituais religiosos e também para anunciar a saída dos indígenas rumo às batalhas. Outro aspecto que traz altivez à sua obra é a fluidez com que trabalha a rima em prol da musicalidade.

Os poemas indianistas de Gonçalves Dias construíram do indígena “uma imagem arbitrária, que permitiu recolher no particular da realidade brasileira a força dos sentimentos e das emoções comuns a todos os homens” (CANDIDO, 2002, p.44). Por isso, são considerados, por Antônio Cândido (2002), os mais belos de toda sua produção romântica.

2.3.2 Produções literárias do Romantismo

Os escritores do Romantismo brasileiro criaram imagens e ideologias que representassem a nação, e o indígena se tornou o principal símbolo do nacionalismo romântico. Assim, a literatura brasileira sempre esteve empenhada com a cor e os valores locais, por isso os românticos foram considerados superiores aos árcades, por terem o indígena como o principal assunto das suas obras (CANDIDO, 2000).

Na literatura, o decênio de 1850, viu a consagração do Romantismo, cuja manifestação considerada mais nacional, o indianismo, teve nele o momento de maior prestígio e, extravasando da lírica, chegou ao mesmo tempo ao romance e à epopéia, numa curiosa coexistência de arcaísmo e modernidade (CANDIDO, 2000, p.48).

Contudo, o nativo foi retratado com base no modelo heroico tipicamente europeizado. Isso aconteceu porque a maioria dos registros sobre os autóctones brasileiros, com os quais os escritores românticos tiveram contato, foi feita pelos portugueses, por meio de cartas, crônicas e poesias coloniais. As manifestações artísticas no século XIX, tanto na música quanto na literatura, absorviam “as normas européias, para dar viabilidade geral ao desejo de exprimir os nossos aspectos considerados mais originais” (CANDIDO, 2002, p.49).

A visão europeia sobre os primeiros indígenas era estabelecida pela conveniência portuguesa, o que fez com que eles fossem retratados idealizadamente como um povo bom e ingênuo, de acordo com a ideologia do bom selvagem do filósofo iluminista Rousseau. Um exemplo disso é a carta escrita por Caminha (1997), na qual foram registadas suas impressões sobre os habitantes da América colonial portuguesa, hoje Brasil.

Também andavam, entre eles, quatro ou cinco mulheres moças, nuas como eles, que não pareciam mal. Entre elas andava uma com uma coxa, do joelho até o quadril, e a nádega, toda tinta daquela tintura preta; e o resto, tudo da sua própria cor. Outra trazia ambos os joelhos, com as curvas assim tingidas, e também os colos dos pés; e suas vergonhas tão nuas e com tanta inocência descobertas, que nisso não havia vergonha alguma (CAMINHA, 1997, p.30).

Acima, temos a descrição das indígenas que viviam na terra recém-descoberta na época do primeiro contato entre os europeus e os nativos do lugar, porém, trata-se da descrição feita por um português interessado em mandar notícias ao Rei de seu país revelando as curiosidades da terra e do povo encontrados. “[...] dançaram e bailaram sempre com os nossos, ao som dum tamboril dos nossos, em maneira que são muito mais nossos amigos que nós seus” (CAMINHA, 1997, p.44). Assim, percebemos que o autor apresenta os indígenas como um povo dócil e submisso ao europeu. E foi assim que a maioria dos escritores românticos os retrataram em suas obras: idealizados e submissos aos invasores de suas terras.

Outra característica da literatura romântica brasileira era a valorização da cor local, cujas temáticas das obras literárias deveriam abordar apenas assuntos referentes à nação: os indígenas, seus costumes, paisagens naturais, fauna, flora, personagens históricos, etc. Todavia, alguns autores da época não ficaram satisfeitos com essa concepção, porque tinham projetos literários próprios e defendiam o pensamento de que, para a construção de uma literatura tipicamente brasileira, era fundamental o trabalho com assuntos universais.

Um dos autores que defendeu esse posicionamento foi José de Alencar (1973), o que pode ser visto no prefácio de seu livro *Sonhos D'ouro*: “Quanto ao segundo defeito que te hão de notar, de ires um tanto desbotado do matiz brasileiro, sem aquele picante sabor da terra:

provém isso de uma completa ilusão dos críticos a respeito da literatura nacional” (ALENCAR, 1973, p.04).

Junto ao Romantismo surge um gênero literário que abre grandes possibilidades ao imaginário da época: o romance.

O romance começou a ter voga durante os anos de 1830 por meio de traduções. Eram sobretudo narrativas de tipo folhetinesco, carregadas de episódios melodramáticos, que se refletiram nas primeiras tentativas feitas aqui, sob a forma de contos e novelas insignificantes” (CANDIDO, 2002, p.40).

O romance foi chamado de gênero burguês, haja vista que atendia aos interesses da burguesia vigente e retratava seu dia a dia e estilo de vida. Os burgueses eram pessoas pertencentes à nova classe social que ganhou força com o sistema capitalista moderno. Tratava-se dos habitantes das cidades, cujo sustento não mais vinha do campo e sim da indústria; detinham grande concentração de capital, sendo, em sua maioria, comerciantes.

O que mais atraiu o leitor daquele tempo em matéria de romance parece ter sido o de costumes, no qual ele encontrava a vida de todo o dia, sem prejuízo dos lances romanescos que eram então indispensáveis. O brasileiro parecia gostar de ver descritos os lugares, os hábitos, o tipo de gente cuja realidade podia aferir, e que por isso lhe davam a sensação alentadora de que o seu país podia ser promovido à esfera atraente da arte literária (CANDIDO, 2002, p.41).

O escrito intitulado *A Moreninha* (1844), do carioca Joaquim Manuel de Macedo, é considerado o primeiro livro brasileiro do gênero romance, tendo sido “o primeiro grande êxito de público na literatura brasileira, que até hoje é reeditado, lido e estimado” (CANDIDO, 2002, p.41). Trata-se de uma narrativa de costumes da alta sociedade do Rio de Janeiro, escrita em linguagem simples que prende o leitor em torno do enredo permeado de enlaces amorosos e mistérios, tendo como desfecho um final feliz para o amor, conforme características da escola literária romântica do século XIX. “O romance foi, a partir do Romantismo, um excelente índice dos interesses da sociedade culta e semiculta do Ocidente. A sua relevância no século XIX se compararia, hoje, à do cinema e da televisão” (BOSI, 1994, p.97).

E por falar nas características do Romantismo, Alfredo Bosi (1994), em seu livro *História Concisa da Literatura Brasileira*, expõe temas peculiares a esse movimento literário, os quais citaremos, seguido de um breve comentário: 1. “O fulcro da visão romântica do mundo é o sujeito” (BOSI, 1994, p.93) - O homem da primeira metade do século XIX, descontente com o contexto sociopolítico da época, volta-se para o íntimo do seu ser a procura de fugir da realidade. Por isso, a literatura da época trouxe forte subjetividade, abordando com frequência sentimentos como o amor, a solidão, o medo e a morte; 2. “A natureza romântica é expressiva”

(BOSI, 1994, p.93) - Ao contrário da natureza apenas decorativa do Arcadismo, no Romantismo ela traz expressividade, revelando e significando sentimentos do eu lírico e das personagens. Em se tratando de obras nacionalistas, ela se torna um elemento imprescindível. 3. “O mundo material ‘encarna’ as pressões anímicas” (BOSI, 1994, p.94) - A natureza, como expressão máxima do mundo material romântico, reflete diretamente o estado interno das personagens, de modo que há entre os dois grande conexão, pois, tanto o ser humano quanto a natureza são criações divinas; 4. “‘Infinito anelo’. Nostalgia do que se crê para sempre perdido. Desejo do que se sabe irrealizável” (BOSI, 1994, p.95) - É comum entre as obras românticas o sentimento de melancolia por algo que se mostra sem jeito. Pode se tratar de um amor impossível, de um problema social sem resolução aparente ou da certeza da morte como único modo de fuga total da realidade indesejada pelo poeta; 5. “Na ânsia de reconquistar ‘as mortas estações’ e de reger os tempos futuros, o Romantismo dinamizou grandes mitos: a nação e o herói” (BOSI, 1994, p.95) - A literatura desse período construiu histórias e heróis mitológicos representativos das nações, criando um passado comum para os povos que delas fazem parte, na busca de lhes projetar um futuro consciente da identidade nacional que possuem. Isso se deu principalmente nos países colonizados da América que, assim como o Brasil, objetivaram construir sua identidade através dos escritos literários do Romantismo.

Afrânio Coutinho (1969), em *A Literatura no Brasil*, resume as características da escola romântica delimitadas por Hibbard. São elas: 1. Individualismo e subjetivismo; 2. Illogismo; 3. Senso do mistério; 4. Escapismo; 5. Reformismo; 6. Sonho; 7. Fé; 8. Culto da natureza; 9. Retorno ao passado; 10. Pitoresco; 11. Exagero (COUTINHO, 1969).

Sobre os temas românticos a nível estrutural, os escritores deixaram os gêneros literários tradicionais para se aventurar pelas novidades dos gêneros modernos, como o romance e o poema de estrutura livre. Dessa forma, o Romantismo trouxe grande liberdade criativa em suas manifestações artísticas. “Como decorrência da liberdade, espontaneidade e individualismo, no romântico há ausência de regras e formas prescritas. A regra suprema é a inspiração individual, que dita a maneira própria de elocução. Daí o predomínio do conteúdo sobre a forma” (COUTINHO, 1969, p.11).

Na França, a partir de 1820, e na Alemanha e na Inglaterra, desde os fins do século XVIII, uma nova escritura substituiu os códigos clássicos em nome da liberdade criadora do sujeito. As libertações fizeram-se em várias frentes. Caiu primeiro a mitologia grega [...]. Com as ficções clássicas foi-se também o paisagismo árcaico que cedeu lugar ao pitoresco e à cor local. A mesma liberdade desterra formas líricas ossificadas e faz renascer a balada e a canção, em detrimento do soneto e da ode; [...] escolhe o *poema* sem cortes fixos, [...]. A epopéia, [...] é substituída pelo poema político e pelo romance histórico [...]. No teatro, [...] afrouxada a distinção de tragédia e comédia, cria-se o *drama*, fusão de sublime e grotesco, [...] (BOSI, 1994, p.96).

O Romantismo brasileiro foi uma escola literária extensa, a qual Bosi (1994) dividiu em: “poesia”; “Romantismo egótico”; “epígonos” e “condores” (BOSI, 1994). A “poesia”, que ganhou força nos anos 40, teve como principal representante Gonçalves Dias e foi um instrumento de autoafirmação da nacionalidade brasileira por meio do indígena e dos aspectos da cor local; O “Romantismo egótico” se deu nos anos 50 e abrangeu as produções, sobretudo poéticas, de jovens estudantes, do curso de direito, descontentes com o mundo ao seu redor. Eram poesias com atmosfera melancólica, de solidão, escuridão, tristeza e morte. Seus principais representantes foram Álvares de Azevedo, Junqueira Freire, Casimiro de Abreu e Laurindo Rabelo.

Entre o “Romantismo egótico” e os “condores” estão os “epígonos”, “que retomam o americanismo de Gonçalves Dias ou as efusões sentimentais de Álvares de Azevedo e Casimiro de Abreu” (BOSI, 1994, p.117). Alguns nomes foram Aureliano Lessa, Teixeira de Melo, Francisco Otaviano, José Bonifácio e Bernardo Guimarães, apenas como poeta. Já os “condores” eram poetas engajados com as questões sociais, cujas poesias condoreiras abordavam e denunciavam assuntos como a escravidão no Brasil. Fizeram parte desse grupo Castro Alves, Joaquim de Sousa Andrade e Pedro Luís.

Além da poesia, o romance ficcional ganhou grande repercussão no Brasil do século XIX com temáticas nacionalistas, indianistas, históricas, amorosas, urbanas e regionalistas. Muitos foram os nomes representativos dessa modalidade: Joaquim Manuel de Macedo, Visconde de Taunay, Franklin Távora, Bernardo Guimarães, Manuel Antônio de Almeida e José de Alencar, que tinha um projeto de escrita romântica individual.

2.4 A estética romântica de José de Alencar

Nossa intenção neste trabalho não é traçar uma biografia de José de Alencar, contudo, diversos acontecimentos da sua vida são imprescindíveis para compreendermos seu projeto literário, que é o que nos interessa. Portanto, trataremos, de modo resumido, um pouco da sua história para melhor nos determos em sua autobiografia literária, traçada pelo próprio autor em dois de seus escritos: “Bênção Paterna”, prefácio do seu livro *Sonhos D'Ouro* (1872), e *Como e porque sou Romancista* (1893), publicado postumamente. Em seguida, discutiremos a estética romântica alencariana sob a ótica de diversos estudiosos do assunto.

2.4.1 Projeto alencariano: uma autobiografia literária

No dia 1º do mês de maio de 1829, nascia, em Messejana, no Ceará, José Martiniano de Alencar, apelidado de Cazuza na família, que seria advogado, jornalista, político, orador e escritor brasileiro. Filho do ex-padre e senador José Martiniano de Alencar e de sua prima Ana Josefina de Alencar, após uma vida curta, porém intensa e memorável, falece no Rio de Janeiro, em 12 de dezembro de 1877, vítima de tuberculose. Seus avós paternos eram o comerciante português José Gonçalves dos Santos e D. Bárbara de Alencar, heroína da revolução de 1817, em Pernambuco. Sua avó, junto com seu pai, na época, seminarista no Crato, foram presos na Bahia, onde passaram quatro anos, por terem participado do movimento republicano.

Entre 1837 e 1838, com 8-9 anos de idade, viajou com seus pais para a Bahia, pelo interior, fato que tanto inspirou o cenário ambiental de suas obras. Em 1840, passou a morar com a família no Rio de Janeiro, onde frequentou o colégio de Instrução Elementar. De 1844 a 1850, está em São Paulo, onde cursou a faculdade de Direito, com exceção do ano de 1847, em que cursou o 3º ano na faculdade de Olinda. Depois de formado, retornou ao Rio, onde começou a advogar e passou a contribuir, jornalisticamente, no *Correio Mercantil*. Escreveu folhetins para o *Jornal do Comércio*, os quais, em 1874, reuniu sob o título de “Ao correr da pena”, e em 1855, aos 26 anos, tornou-se redator chefe do *Diário do Rio de Janeiro*. Foi nessa atmosfera jornalística que passou a publicar seus romances, a maioria em forma de folhetim, inicialmente, e só depois como livros. Sua vida de escritor foi permeada de polêmicas e críticas, porém, sua atuação e produção literárias fizeram-no alcançar o título de fundador do romantismo brasileiro.

No campo da política, em 1861, é eleito deputado geral pelo Ceará, sendo reeleito em várias legislaturas subsequentes. Em 1868, torna-se Ministro da Justiça no Gabinete Conservador, onde passa dois anos. Em 1870, tenta o cargo de senador do Império, porém, não é escolhido pelo imperador D. Pedro II, o que o magoa profundamente, fazendo-o abandonar a carreira política e focar na literatura.

Escreveu peças teatrais, crônicas, autobiografias e críticas, mas foi com o gênero romance que deixou sua grande marca na historiografia da literatura brasileira. Obras como *Cinco Minutos* (1856), *A Viuvinha* (1857), *Diva* (1864), *Lucíola* (1862), *Senhora* (1875), *As Minas de Prata* (1865), *O Gaúcho* (1870), e sua trilogia indigenista: *O Guarani* (1857), que narra a convivência entre os indígenas e os portugueses no Brasil do século XVII; *Iracema* (1865), que descreve o contato entre o europeu e o indígena no período da colonização brasileira; e *Ubirajara* (1874), que relata como era em solo brasileiro antes dos portugueses chegarem aqui, fizeram dele um escritor reconhecido mundialmente e nacionalmente, pois, mesmo já falecido, foi escolhido por Machado de Assis para patrono da cadeira de número 23

da Academia Brasileira de Letras, fundada em 1897, 20 anos após sua morte, além de ter seu nome homenageado em praças, teatro, ruas, municípios; seu busto esculpido em estátua e os nomes de suas personagens registrados em incontáveis cartórios brasileiros até hoje.

Quanto à sua vida pessoal, casou-se com Georgina Augusta Cochrane, com quem teve seis filhos, sendo quatro meninas, Elisa, Ceci, Adélia e Clarice, e dois meninos, Mário de Alencar e Augusto de Alencar.

A própria história de vida do nosso romancista evidencia sua importância para o país no século XIX. Crescera com espírito revolucionário inspirado pela avó paterna e por seu pai, que sendo político, ensinou-o de que forma tal carreira poderia contribuir para consolidar um Brasil cada vez mais independente das explorações europeias. O fato de sair do interior e ir para a cidade ampliou o olhar do escritor para os diferentes modos de vida dos brasileiros da época, as variedades de costumes, linguagem e economia.

Seu projeto literário buscou a consolidação de uma literatura nacional autêntica, ou seja, que não fosse cópia da europeia, por isso, retratou os quatro cantos do país em obras que traziam personagens como: indígenas, europeus, negros, abastados, pobres, sertanejos, cidadãos da corte, dentre muitos outros que confirmaram o caráter variado de suas temáticas. Desse modo, apesar de se encontrar num lugar socialmente privilegiado, haja vista ser neto de comerciante português, fazer parte de uma família influente, ter tido acesso a excelentes instituições de ensino e ser cristão, foi um homem de olhar ampliado ao que se passava em seu mundo exterior.

Em sua autobiografia literária intitulada *Como e porque sou romancista*, José de Alencar (1893), em formato de carta, expõe circunstâncias da sua vida que contribuíram no despertar da vocação de escritor, sobretudo de romancista. Logo no início, explica ter decidido escrever esse texto para “trazer a minha pequena quota para a amortização desta dívida de nossa ainda infante litteratura” (ALENCAR, 1893, p.7).

Nele, relembra momentos de quando frequentava o Colégio de Instrução Elementar, no Rio de Janeiro, sua convivência com o professor Januário Mateus Ferreira, que muito lhe apoiava nos estudos e foi um grande mestre no ensino da leitura e recitação de grandes escritos literários, como os de Frei Francisco de S. Luiz e os de Padre Caldas, entre outros. Assim, passou a gostar de ler e ganhou, em sua casa, o “honroso cargo de *ledor*” (ALENCAR, 1893, p.17), onde lia com frequência para sua mãe e as amigas dela, nos encontros que faziam para conversar e costurar. As leituras eram, principalmente “os volumes de uma diminuta livraria romantica formada ao gosto do tempo” (ALENCAR, 1893, p.17), o que o abrigava a repetir, por várias vezes, a mesma obra, causando nele um certo conhecimento e paixão por este gênero

literário tão utilizado na época. Aquelas mulheres ficavam emocionadas com as histórias lidas e, com isso, crescia no jovem Alencar o desejo de ser escritor, pois afirma que a imaginação de sua mãe, que sempre lhe contava fantasiosas histórias, e as leituras dos romances e novelas que fez para ela e suas amigas nas reuniões, despertaram nele a criatividade imaginativa.

Entretanto, o gênero que primeiro lhe incitou o espírito, ainda na infância, foi a charada, “o dom de produzir a faculdade creadora, si a tenho, foi a charada que a desenvolveu em mim” (ALENCAR, 1893, p.22). Joaquim Sombra, “que tomara parte no movimento sedicioso do Exú e sertões de Pernambuco” (ALENCAR, 1893, p.24), foi hóspede, por um tempo, na casa do nosso romancista, onde se asilaram algumas pessoas vindas dos fracassos da revolução de 1842. Este, a quem Alencar chama de “meu excellente amigo” (ALENCAR, 1893, p.24), ao ter contato com os escritos do nosso jovem, o sugere “que aproveitasse para uma novella o interessante episódio da sedição, do qual era elle o protogonista” (ALENCAR, 1893, p.24). O desafio foi aceito e iniciado, porém, não concluído. Os primeiros escritos de Cazuza foram poemas e charadas, os quais jogou fora ainda na juventude. Restou-lhe somente “fragmentos de romances, alguns apenas começados, outros já no desfecho, mas ainda sem princípio” (ALENCAR, 1893, p.25), os quais levou na mala quando se mudou para São Paulo, em 1844, com 15 anos de idade.

Ainda inspirado pelas narrativas contadas por seu amigo Joaquim Sombra, Alencar tinha em mente dois moldes para escrever um romance: um que pode ser classificado como gótico, de enredo e ambientação, e o outro como campestre. Porém, logo abandonou tais ideias. Em São Paulo, morou numa república com alguns companheiros dos quais um deles era amante da literatura e trazia este universo para dentro daquele lugar, onde Alencar recebia com grande entusiasmo. Naquela época, o país sofria com a escassez de livros, sobretudo, literários, e era difícil o contato com os clássicos da literatura. O poeta Francisco Octaviano herdou do pai uma livraria que continha grandes títulos literários e, sendo o companheiro de casa de Alencar também amigo de Otaviano, usufruía da sua biblioteca, levando livros para a república, com os quais nosso romancista teve seu primeiro contato com os escritores que tanto influenciaram a sua criação literária. “Foi assim que um dia vi pela primeira vez o volume das obras completas de Balzac, nessa edição em folha que os typographos da Bélgica vulgarisam por preço modico” (ALENCAR, 1893, p.29).

Após concluir o curso de direito, Alencar teve que correr atrás de conhecimentos que sua instrução secundária não lhe proporcionou, como, por exemplo, o bom domínio da língua francesa; isso aconteceu “quando senti a necessidade de crear uma individualidade litteraria” (ALENCAR, 1893, p.30). Foi assim que ele, apesar de seu ensino superficial, fez a

leitura de grandes obras dos escritores Balzac, Alexandre Dumas, Alfredo de Vigny, Chateaubriand e Victor Hugo, aprendendo deles o conhecimento e a predileção pelo romance, acreditando ser um gênero trabalhado apenas por inteligências superiores. Nisso, joga fora seus escritos e passa um tempo sem nada tentar no campo literário, tendo apenas contato com ele na faculdade, onde eram recitados, por ele e por diversos alunos, trechos de escritores de renome.

Em 1845, aos 16 anos, desperta-lhe novamente a vontade de ser escritor, através do contato com a obra do romântico inglês Lord Byron. Nesta época, gostava de escrever textos e assiná-los com nomes de escritores famosos, algo que acontecia nas paredes de seu quarto, tornando-se uma espécie de brincadeira. Em 1846, ainda estudante de direito, participa da criação da revista *Ensaio Literários*, junto a outros estudantes. E em 1848, aos 19 anos, ressurgia nele a veia do romance. “Foi somente em 1848 que resurgiu em mim a veia do romance. Acabava de passar dois meses em minha terra natal. Tinha-me repassado das primeiras e tão fagueiras recordações da infância, alli nos mesmos sítios queridos onde nascera” (ALENCAR, 1893, p.35). Dessa forma, foi a partir de sua visita à terra natal e das leituras de crônicas coloniais feitas na biblioteca do convento de São Bento, em Olinda, Pernambuco, onde estudou seu 3º ano do curso de direito, que nosso jovem teve grandes inspirações. “Uma coisa vaga e indecisa, que devia parecer-se com o primeiro broto do Guarany ou de Iracema, fluctuava-me na fantasia” (ALENCAR, 1893, p.36).

De volta a São Paulo, para cursar o 4º ano de direito, Alencar pagou para ter acesso a um gabinete de leitura, onde pôde ter contato com grandes obras sobre a temática marítima, que lhe causava forte apressa. “Devorei os romances marítimos de Walter Scott e Cooper, um apoz outro; passei aos do Capitão Marryat e depois á quantos se tinham escripto desse genero” (ALENCAR, 1893, p.38-39). Foi então que nosso Cazuzza, aos 18 anos, formou o primeiro esboço regular de um romance intitulado *Os Contrabandistas*, que acidentalmente teve “a má sorte de servir de mecha para accender o cachimbo” (ALENCAR, 1893, p.39). Nosso poeta tem boas lembranças desse escrito: “o traço dos Contrabandistas, como o gizei aos 18 annos, ainda hoje o tenho por um dos melhores e mais felizes de quantos me sugeriu a imaginação” (ALENCAR, 1893, p.40).

Nas páginas que se seguem, Alencar (1893) nos conta o bom e desafiador período no qual se dedica à imprensa diária. Começou timidamente como folhetinista, mas já em 1856, aos 27 anos, era redator chefe do *Diário do Rio de Janeiro*. Fala brevemente da sua trajetória de publicação literária. Seu primeiro livro publicado foi *Cinco Minutos* (1856); depois veio a primeira parte de *A Viuvinha* (1857), que foi interrompida, tendo sua segunda parte escrita e publicada três anos depois. Durante esse tempo de interrupção, foi escrito e publicado o

romance *O Guarani* (1857), “que escrevi dia por dia para o folhetim do *Diario*, entre os mezes de fevereiro e abril de 1857, si bem me recordo” (ALENCAR, 1893, p.44). Essa produção teve grande receptividade pelo público, entretanto, sofreu fortes críticas de ser uma cópia dos romances do americano Cooper, bastante lido por Alencar. Nosso autor se autodefendeu com consistência, alegando que seu modelo de poesia americana vem de Chateaubriand, mas “o mestre que eu tive, foi esta esplendida natureza que me envolve, e particularmente a magnificencia dos desertos que eu perlustrei ao entrar na adolescencia, e foram o portico majestoso por onde minh'alma penetrou no passado de sua pátria” (ALENCAR, 1893, p.46). Desse modo, pode ter ocorrido inspiração imaginativa, mas nunca cópia, pois o indígena, em *O Guarani* (1857), é descrito de modo ideal, e nas obras de Cooper, de modo real.

Nosso romancista relembra um fato que muito lhe revoltou: o romance *Calabar*, de Mendes Leal, publicado em 1863, foi visto como “uma primeira licção do romance nacional dada aos escriptores brasileiros” (ALENCAR, 1893, p.49), mesmo com *O Guarani* tendo sido publicado em 1857. Em 1862, publica *Lucíola*. Por essa época, Quintino Bocaiuva fundou a revista *Biblioteca Brasileira* e nela reservou um espaço próprio para os escritos de Alencar. Em seguida, publica *As Minas de Prata* (1865) e *Diva* (1864), que recebeu elogios e boas críticas. Em 1869, publica *Iracema*, sua obra prima, que teve excelente recepção da crítica, rendendo-lhe elogios de Machado de Assis e do ilustrado crítico português Pinheiro Chagas.

Estudando profundamente a língua e os costumes dos selvagens, obrigou-nos o autor a entrar mais ao fundo da poesia americana; entendia ele, e entendia bem, que a poesia americana não estava completamente achada; que era preciso prevenir-se contra um anacronismo moral, que consiste em dar idéias modernas e civilizadas aos filhos incultos da floresta. [...] tudo ali nos parece primitivo; a ingenuidade dos sentimentos, o pitoresco da linguagem, tudo, até a parte narrativa do livro, que nem parece obra de um poeta moderno, mas uma história de bardo indígena, contada aos irmãos, à porta da cabana, aos últimos raios do sol *que se entristece*. A conclusão a tirar daqui é que o autor houve-se nisto com uma ciência e uma consciência, para as quais todos os louvores são poucos (ASSIS, 1994, p.2).

A partir de 1870, “Ahi começa outra idade de author, a qual eu chamei de minha *velhice litteraria*, adoptando o pseudonymo de *senio*, e outros querem seja a da decrepitude” (ALENCAR, 1893, p.54). Sobre essa fase Alencar (1893) não traz detalhes. Ainda neste ano, acha um editor oficial, o sr. Garnier, que lhe oferece um contrato vantajoso, o que o ajudou a custear suas publicações. Nosso romancista aproveita para falar da importância da imprensa e do editor para a propagação da atividade literária do século XIX – ao contrário da tradição antiga, na qual as obras eram transmitidas oralmente entre as pessoas –, deixando claro que sofria grandes dificuldades por causa das péssimas condições da tipografia brasileira.

Por fim, relata que muitas pessoas acreditavam que ele estava rico, por ter conseguido um editor para seus escritos, e chegavam a achar isso um crime, “Todavia ainda para o que teve a fortuna de obter um editor, o bom livro é no Brasil e por muito tempo será para seu author, um desastre financeiro” (ALENCAR, 1893, p.56). Sua carta não tem um ponto final, pois nosso autor não chegou a concluí-la, mas podemos encerrar com seu essencial questionamento a respeito do financiamento literário ser considerado algo criminoso: “Que paiz é este onde forja-se uma falsidade, e para que? Para tornar odiosa e desprezível a riqueza honestamente ganha pelo mais nobre trabalho, o da intelligencia!” (ALENCAR, 1893, p.56).

Conforme traçou sua trajetória em direção a romancista, José de Alencar também definiu uma estética literária própria. Buscou, por meio de suas obras, compor um quadro da vida nacional brasileira em todas as suas instâncias, retratando assuntos locais, desde a gestação do povo brasileiro até sua vida em sociedade e o viver dos personagens-tipo do país. O indígena foi bastante contemplado na sua literatura como modelo de herói ideal, valente, robusto e bom, “assim como Walter Scott fascinou a imaginação da Europa com os seus castelos e cavaleiros, Alencar fixou um dos mais caros modelos da sensibilidade brasileira: o do índio ideal, elaborado por Gonçalves Dias, mas lançado por ele na própria vida quotidiana” (CANDIDO, 1993, p.202). Dessa forma, de acordo com Bosi (1992), o indígena da literatura romântica deveria ser representado como um rebelde em relação ao seu invasor europeu, entretanto, não foi isso que aconteceu nos livros alencarianos.

Segundo esse desenho de contrastes, o esperável seria que o índio ocupasse, no imaginário pós-colonial, o lugar que lhe competia, o papel de rebelde. Era, afinal, o nativo por excelência em face do invasor; o *americano*, como se chamava, metonimicamente, *versus* o europeu. Mas não foi precisamente o que se passou em nossa ficção romântica mais significativa. O índio de Alencar entra em íntima comunhão com o colonizador (BOSI, 1992, p.177).

Eduardo Vieira Martins (2016), no artigo *Dez estudos (e uma pequena biografia) para conhecer José de Alencar*, relata que apesar da notória contribuição do escritor para o Romantismo brasileiro, suas publicações foram bastante criticadas na época. Nas *Cartas a Cincinnati*, originalmente publicadas no jornal *Questões do dia*, entre 1871 e 1872, o escritor Franklin Távora argumenta que as obras alencarianas não representavam a realidade, uma vez que ele não saía do seu gabinete para conhecê-la, por isso, precisava abusar da imaginação em seus enredos. Defendia ainda que o caráter ideal da obra de arte deveria ser primado em relação ao modelo representado, e como o romance possuía intenção edificante, as narrativas em que Alencar trazia os maus costumes do povo, fruto de uma retratação da realidade, eram por ele reprováveis (MARTINS, 2016).

O jornalista Joaquim Nabuco acreditava que as obras literárias deveriam ter verossimilhança, conforme os ensinamentos clássicos de Aristóteles. Assim, critica os romances do escritor cearense por serem muito fictícios e acabarem ofendendo a ciência, a história ou a mera observação da realidade, taxando-os por ilógicos. Sua crítica ainda se estende ao fato de Alencar trazer nas suas peças teatrais, *O demônio familiar* (1857) e *Mãe* (1860), personagens escravos e uma representação de suas linguagens, o que o estimula a chamá-lo de dramaturgo escravista. Entretanto, isso era fruto do projeto alencariano de representação da sociedade e de seus costumes (MARTINS, 2016).

Em 1872, como prefácio de sua obra *Sonhos d'ouro*, José de Alencar (1973) escreve o texto intitulado “Bênção Paterna” em resposta “às críticas que lhe foram dirigidas por José Feliciano de Castilho e Franklin Távora, que questionaram o caráter nacional dos seus livros e o acusaram de ter uma ‘musa industrial’, ou seja, de escrever motivado exclusivamente pelo interesse financeiro” (MARTINS, 2016, p.3). Em sua defesa, “Alencar discute o significado da nacionalidade literária e propõe uma classificação da própria obra, distribuída por ele em três fases distintas” (MARTINS, 2016, p.3). Posteriormente, a crítica e a historiografia literária alteraram essa classificação e categorizaram o acervo alencariano conforme conhecemos hoje: romances históricos, indianistas, regionalistas e urbanos (MARTINS, 2016).

No referido prefácio, nosso romancista sai em defesa de seu livro *Sonhos d'ouro* que, segundo ele, poderá ser mal visto pela crítica por dois aspectos: o peso e a cor. O peso se refere ao fato de o livro ser leve, organizado a partir da reunião de escritos folhetinescos. É uma obra simples, leve e curta, haja vista que a sociedade da época era bastante ocupada e não queria mais passar muito tempo a ler romances. A cor se relaciona ao fato de o livro não trazer aspectos locais, como, por exemplo, o indígena e a natureza, o que era necessário para uma obra ser considerada nacional, na época. Mas, Alencar (1973) não concorda com isso e aproveita para defender que a literatura nacional precisa ser construída normalmente, sem necessariamente contar com a presença dos clássicos, nem precisar copiar a literatura portuguesa. “Os oráculos de cá, esses querem que tenhamos uma literatura nossa; mas é aquela que existia em Portugal antes da descoberta do Brasil” (ALENCAR, 1973, p.4).

Prossegue defendendo que a literatura brasileira deve representar a linguagem cotidiana e o modo de vida da sua sociedade, que possui formação híbrida, ainda que isso pareça um disparate para os críticos literários.

Em vez de andarem assim a tasquinhar com dente de traça nos folhetinistas do romance, da comédia, ou do jornal, por causa dos neologismos de palavra e de frase, que vão introduzindo os novos costumes, deviam os críticos darem-se a outro mister

mais útil, e era o de joeirar o trigo do joio, censurando o mau, como seja o arremedo grosseiro, mas aplaudindo a aclimação da flor mimosa, embora planta exótica, trazida de remota plaga (ALENCAR, 1973, p.6).

Destarte, dividiu seu projeto literário em três fases: a “primitiva”, a qual pertence *Iracema*, “que se pode chamar aborígene, são as lendas e mitos da terra selvagem e conquistada; são as tradições que embalaram a infância do povo, e ele escutava como o filho a quem a mãe acalenta no berço com as canções da pátria, que abandonou” (ALENCAR, 1973, p.5); a fase “histórica” ou período “histórico” que:

representa o consórcio do povo invasor com a terra americana, que dele recebia a cultura, e lhe retribuía nos eflúvios de sua natureza virgem e nas reverberações de um solo esplêndido.

Ao conchego desta pujante criação, a têmpera se apura, toma alas a fantasia, a linguagem se impregna de módulos mais suaves; formam-se outros costumes, e uma existência nova, pautada por diverso clima, vai surgindo.

É a gestação lenta do povo americano, que devia sair da estirpe lusa, para continuar no novo mundo as gloriosas tradições de seu progenitor. Esse período colonial terminou com a independência.

A ele pertencem o *Guarani* e as *Minas de Prata*. Há aí muita e boa messe a colher para o nosso romance histórico; mas não exótico e raquítico como se propôs a ensiná-lo, a nós beócios, um escritor português (ALENCAR, 1973, p.5).

A terceira fase foi denominada “infância de nossa literatura”, teve início com a independência política do Brasil e ainda estava em voga. “Neste período a poesia brasileira, embora balbuciante ainda, ressoa, não já somente nos rumores da brisa e nos ecos da floresta, senão também nas singelas cantigas do povo e nos íntimos serões da família” (ALENCAR, 1973, p.5). Dela fazem parte os romances *O Tronco do Ipê* (1871), *Til* (1871) e *O Gaúcho* (1870).

Por fim, conclui o prefácio com uma interrogação que fundamenta suas ideias a respeito da necessidade de se ter, para os brasileiros, uma literatura autêntica que forma uma nação singular em suas particularidades, inclusive linguísticas: “O povo que chupa o caju, a manga, o cambucá e a jabuticaba, pode falar uma língua com igual pronúncia e o mesmo espírito do povo que sorve o figo, a pêra, o damasco e a nêspera?” (ALENCAR, 1973, p.8).

Quanto à linguagem a ser utilizada nas obras indianistas brasileiras, José de Alencar (1889) expõe sua opinião na “Carta ao dr. Jaguaribe”, anexada ao final de seu romance *Iracema*:

Sem dúvida que o poeta brasileiro tem de traduzir em sua língua as idéias, embora rudes e grosseiras, dos índios; mas nessa tradução, está a grande dificuldade; é preciso que a língua civilizada se molde quanto possa à singeleza primitiva da língua bárbara; e não represente as imagens e pensamentos indígenas senão por termos e frases que ao leitor pareçam naturais na boca do selvagem.

O conhecimento da língua indígena é o melhor critério para a nacionalidade da literatura. [...] É nessa fonte que deve beber o poeta brasileiro; é dela que há de sair o verdadeiro poema nacional, tal como eu o imagino (ALENCAR, 1889, p.126).

Desse modo, percebemos o quanto era necessário pensar numa linguagem representativa dos autóctones brasileiros, algo que foi cuidadosamente refletido e posto em prática pelo nosso romancista cearense que, junto a outros escritores, poetas e artistas da primeira metade do século XIX, tinha a missão da formação de uma nacionalidade, em que todos eram operários incumbidos de polir o talhe e as feições da individualidade que se ia esboçando no viver do povo (ALENCAR, 1973). Carlos Gildemar Pontes (2020), em sua tese de doutorado intitulada *A identidade pelo avesso da ordem: a hibridização como processo na construção da identidade brasileira*, afirma:

É aí que entra José de Alencar com seus romances e suas polêmicas literárias e políticas. A questão da língua, que para Alencar era definidora de uma cultura, era tão importante que foi preciso travar muitas batalhas com os puristas da língua, ao propor alterações que seriam diluídas nos romances, através dos tupinismos e de um acento tropical, em forma de uma gramática viva e móvel que levasse em consideração o ambiente cultural diferente do acento português falado em Portugal (PONTES, C., 2020, p.81).

Assim, essa ideia de Alencar necessitava ser compreendida pela crítica, porém, não foi o que aconteceu, por isso, a questão linguística se tornou motivo de polêmica nas esferas literária e política.

2.4.2 A estética romântica alencariana sob outras óticas

“O comércio do romance: as lágrimas de Damilaville e a leitora impaciente”, capítulo 7 do livro intitulado *Inscrever e apagar: cultura escrita e literatura*, do historiador francês Roger Chartier (2007), apresenta um panorama da historiografia literária no século XVIII, as mudanças trazidas com o surgimento da imprensa, a “revolução da leitura” e as distorções de obras literárias advindas do processo tradutório para outras línguas. Como sabemos, a literatura passou por grandes transformações no século XVIII, quando o gênero romance entrou em voga junto ao comércio editorial que reeditava inúmeras vezes o mesmo livro. Todavia, nem todos tinham acesso aos exemplares, com exceção da classe burguesa, sobretudo as mulheres, que foram as que mais usufruíram do novo formato das obras literárias.

No Brasil, isso se deu apenas no século XIX, no qual José de Alencar foi considerado o introdutor do romance no país. Chartier (2007), em seu referido trabalho, discute algumas características desse gênero literário, exemplificando-as por meio da obra *Elogio a Richardson* de Diderot, que nasceu de discussões em torno dos romances do inglês Richardson, traduzidos para o francês. Nós, porém, identificá-las-emos na escrita do romancista cearense por hora discutido, a partir da opinião dos críticos a respeito de sua literatura.

Por meio das argumentações de Chatier (2007), identificamos uma característica muito marcante no romance: “o comprometimento e a coparticipação dos leitores na construção da narrativa” (CHATIER, 2007, p.275), em que o leitor “é conduzido a julgar, aprovar ou reprovar os comportamentos dos heróis de papel, como o fazia com seus contemporâneos na existência cotidiana” (CHATIER, 2007, p.275). Quando o interlocutor entra em contato com um romance, ele assume a responsabilidade de lançar um olhar opinativo sobre os acontecimentos narrados ali, e até mesmo alterá-los, pois cada um terá uma conclusão singular da obra; isso significa coparticipar da história, ainda que passivamente. Porém, nem todos os leitores têm as disposições necessárias para compreender o livro de modo justo.

Antônio Candido (2002), em *O Romantismo no Brasil*, relata as qualidades dos romances regionalistas alencarianos. Para ele: “correspondem à vocação geográfica da ficção brasileira, um de cujos propósitos parecia ser o de descobrir literariamente o país, num movimento progressivo que aos poucos desvenda as regiões [...]” (CANDIDO, 2002, p.66-67). Candido (2002) considera que tais romances proporcionam ao leitor a revelação e a familiarização com a pátria, em seus variados aspectos, “por meio da realidade de suas paragens distantes” (CANDIDO, 2002, p.67), o que o faz coparticipar da narrativa.

“A participação do leitor no texto, o reconhecimento do bem tanto quanto o ódio do mal constituem a mediação obrigatória para um melhor comportamento[...]” (CHATIER, 2007, p.280). Uma vez que o leitor se identifica com os heróis imaginários dos livros, passa a compartilhar com eles os mesmos sentimentos: alegra-se quando lhes acontece algo bom, entristece-se quando não estão bem, e aprende com seus erros, por isso, o romance tem como característica “o aspecto engajado e moralizante” (CHATIER, 2007), infundindo em seu leitor um ensinamento moral.

José de Alencar também procurou representar a realidade social em suas obras, na intenção de confrontar a sociedade quanto a seus comportamentos inadequados, buscando transmitir ensinamentos moralizantes. Nathan Matos Magalhães (2015), em sua dissertação de mestrado intitulada *José de Alencar e a escravidão: suas peças teatrais e o pensamento sobre o processo abolicionista*, fala sobre essa característica alencariana:

Para ele, o processo de nacionalização não era apenas o de criar uma linguagem que fizesse menção ao país, há pouco independente, e que mostrasse, através do romance, as suas belezas naturais, mas transpor os valores realistas para ser possível mostrar à sociedade como ela tratava dos seus problemas, e como agia quando confrontada, valendo-se da moral e dos bons costumes para educá-la (MAGALHÃES, 2015, p.33).

Outra propriedade do gênero romance é a “eliminação da distância entre a ficção e o mundo social do leitor” (CHATIER, 2007), pois, isso proporciona seu comprometimento com

a obra literária. “O segundo dispositivo que deve produzir automaticamente o comprometimento do leitor com a narração consiste em abolir toda a distância entre a ficção e o mundo social [...]” (CHARTIER, 2007, p.273). Sobre isso, Sandra Mara Alves da Silva (2020), em *Mito e História: o diálogo entre passado e futuro na constituição de identidade nacional em “Iracema” e “Macunaíma”*, sua tese de doutorado, diz:

A sensibilidade atua nesse processo no sentido de permitir ao artista captar com maior intensidade o real, enquanto ao gênio criador dá forma artística a essas impressões. Alencar, embebido desses pensamentos românticos europeus, entende o processo de criação artística também a partir da impressão do real e da atuação do gênio criador[...] (SILVA, 2020, p.20).

Na citação de Silva (2020), podemos perceber que as obras alencarianas possuem dois aspectos: a realidade e a imaginação. Esta consiste na parte criativa referente às personagens e ao enredo, era a direção pela qual o escritor podia se debruçar livremente no campo das ideias; aquela estava relacionada aos aspectos históricos e cotidianos que seus livros costumavam abordar. Esse misto de real e ficção dentro da obra contribui para abolir a distância que há entre o mundo social do leitor e as narrativas literárias, tornando tudo uma só situação, pois, como já dizia Aristóteles, em sua *Poética*, a literatura é imitação da realidade.

“O romance do século XVIII arrebatava seu leitor, captura-o, governa seus pensamentos e suas condutas. Ele é lido e relido, conhecido, citado, recitado. Seu leitor é invadido por um texto que o habita [...]” (CHARTIER, 2007, p.265). Algo que também caracteriza o gênero romance é o “despertar dos sentimentos e emoções do leitor” (CHARTIER, 2007). Sobre essa compleição nos escritos de Alencar, Machado de Assis (1994), em sua crítica publicada originalmente na “Semana Literária”, seção do *Diário do Rio de Janeiro*, em 1866, e dirigida à obra *Iracema*, enfatiza a grande emoção que nela há.

Vê-se a beleza deste movimento, no meio da natureza viva, diante de uma filha da floresta. O autor conhece os segredos de despertar a nossa comoção por estes meios simples, naturais, e belos. Que melhor adoração queria a maternidade feliz, do que aquele beijo casto e eloqüente? Mas tudo passa; Martim sente-se tomado de nostalgia; lembram-lhe os seus e a pátria; a selvagem do Ceará, como a selvagem da Luisiana, começa então a sentir a sua perda de felicidade. Nada mais tocante do que essa longa saudade, chorada no ermo, pela filha de Araken, mãe desgraçada, esposa infeliz que viu um dia partir o esposo, e só chegou a vê-lo de novo, quando a morte já voltava para ela os seus olhos lânguidos e tristes (ASSIS, 1994, p.3).

Chartier apresenta o romance do século XVIII como uma “representação da vida e dos tipos reais” (CHARTIER, 2007). “A ação e os heróis da ficção, porque são mais intensamente reais que a própria realidade, permitem um conhecimento pragmático e crítico das coisas e dos seres” (CHARTIER, 2007, p.280). Foi exatamente isso que o projeto literário alencariano buscou: a representação da vida social brasileira do século XIX, tanto no campo como na corte, e

também do seu passado histórico, retratando os tipos reais por meio de suas personagens. “Para dar forma ao herói, Alencar não via meio mais eficaz do que amalgamá-lo à vida da natureza” (BOSI, 1994, p.138). Antônio Candido (2002), assim, define tal projeto:

É uma obra bastante ambiciosa. A partir de certa altura, Alencar pretendeu abranger com ela, sistematicamente, os diversos aspectos do país no tempo e no espaço, por meio de narrativas sobre os costumes urbanos, sobre as regiões, sobre o índio. Para pôr em prática esse projeto, quis forjar um estilo novo, adequado aos temas e baseado numa linguagem que, sem perder a correção gramatical, se aproximasse da maneira brasileira de falar (CANDIDO, 2002, p.63).

Na Europa do século XVIII e no Brasil do século XIX, a literatura assume um status sagrado, até porque contribui para a constituição da identidade nacional dos povos. “A literatura encontra-se daí em diante investida de uma expectativa religiosa, afastada de suas formas antigas” (CHARTIER, 2007, p.284). Eis mais uma característica: “a literatura como algo religioso e sagrado”, a qual pode ser classificada como o traço mais essencial da “revolução da leitura” do século XVIII (CHATIER, 2007).

Machado de Assis (1994) dá à obra *Iracema* esse aspecto religioso quando diz que: “há de viver este livro, tem em si as forças que resistem ao tempo, e dão plena fiança do futuro. É também um modelo para o cultivo da poesia americana, que, mercê de Deus há de avigorar-se com obras de tão superior quilate” (ASSIS, 1994, p.4).

“A ficção literária lembrou, assim, constantemente, sua dependência em relação às operações e aos objetos que dão às obras não só o corpo que permite aos leitores apreendê-las, mas também constituem uma parte de sua alma” (CHARTIER, 2007, p.306). Essa citação nos remete às ideias expostas na introdução do livro, quando Chartier (2007) declara que para uma obra se conservar, na modernidade, era preciso levar em consideração o trabalho dos tradutores, editores e produtores do mercado impresso, que deviam manter a linguagem e o sentimento que o livro original transmite. Assim, ele se torna algo imaterial e pode ser reproduzido sem perder sua intenção original. Portanto, a ficção literária depende de operações e objetos externos a ela para alcançar seus leitores com plenitude.

O Romantismo brasileiro sabia da importância desse mercado impresso para a divulgação da literatura, o que servia, inclusive, para explicar aspectos da própria obra literária em circulação. José de Alencar se valia bastante de publicações jornalísticas para defender, explicar ou corrigir algo em seus livros. Muitas vezes, essas notas vinham anexadas aos próprios exemplares para uma melhor compreensão do leitor. Nisso, os escritores da época, sobretudo Alencar, “buscaram explicar sua produção para o público e cercaram seus livros de um vasto

aparato discursivo formado por prefácios, posfácios e notas de rodapé, ao qual se somam artigos de crítica e de intervenção em polêmicas” (MARTINS, 2016, p.3).

Para finalizar esta seção que objetivou trazer um pouco da visão de alguns estudiosos sobre o projeto literário de José de Alencar, concluiremos com a opinião do escritor Tristão de Alencar Araripe Júnior (1883) que, em *José de Alencar: perfil literário*, traz uma biografia detalhada do nosso romancista cearense, de quem era primo.

J. de Alencar não foi um poeta inconsciente, e esta unica proposição será suficiente para explicar toda sua vida litteraria. Obedeceu precocemente a uma vocação, sentiu-se forte, dirigiu suas faculdades e tornou-se um artista consummado. A’ obra antecedeu um pensamento. A natureza exterior não veiu a ele, não o coagiu; não fez gemer como Job sob os raios do sol do deserto. Foi ele que correu ao seu encontro, abriu-lhe os sacrários e tomou-lhe as côres com que havia de dar forma ao vago das suas inspirações (JÚNIOR, 1883, p.16).

Na citação, vemos ser confirmado o fato de Alencar possuir um projeto literário próprio, que se deu de modo consciente, a partir da união do talento com o estudo, e fez dele o principal nome da prosa romântica brasileira.

3 IRACEMA: UMA NARRATIVA DE ORIGEM RESIDUAL

Zilá Bernd (1992), em seu livro *Literatura e Identidade Nacional*, fala de duas funções desempenhadas pela literatura na busca de uma construção identitária, apontadas por Edouard Glissant: a função sacralizante e a função dessacralizante.

A função sacralizante da literatura está presente em obras que buscam construir um projeto nacional por meio de mitos fundadores de uma coletividade, tornando sagrada a história originária de um povo. “A literatura atua em determinados momentos históricos no sentido da união da comunidade em torno de seus mitos fundadores, de seu imaginário ou de sua ideologia, [...]” (BERND, 1992, p.21). Já a função dessacralizante da literatura é caracterizada pela desmistificação, ou seja, ela desfaz a ideia de gênese homogênea do país e representa a realidade como ela é, sem ocultar nem inventar o outro, mas abre espaço para todos os tipos e etnias, na intenção de apresentá-los e mostrar suas contribuições para a construção da identidade nacional e para a formação do povo brasileiro (BERND, 1992). No presente estudo, deter-nos-emos à função sacralizante.

Um grande exemplo dessa função, desempenhada pela literatura portuguesa, é o livro *Os Lusíadas*, de Luís de Camões (2001). Ele narra a viagem marítima de Vasco da Gama às Índias e celebra os feitos heroicos e guerreiros dos portugueses, pioneiros das grandes navegações, durante a viagem. Ele representa, na essência, o caráter identitário do povo lusitano por meio de uma narrativa representativa de sua coletividade. Isso pode ser observado na estrofe 3 do canto primeiro:

Cessem do sábio Grego e do Troiano
As navegações grandes que fizeram;
Cale-se de Alexandre e de Trajano
A fama das vitórias que tiveram;
Que eu canto o peito ilustre Lusitano,
A quem Neptuno e Marte obedeceram.
Cesse tudo o que a Musa antiga canta,
Que outro valor mais alto se alevanta
(CAMÕES, 2001, p.16)

Aqui, o povo lusitano é colocado acima de heróis e figuras célebres da Antiguidade que, de acordo com o eu poético, devem ser esquecidos, pois “valor mais alto se alevanta” (CAMÕES, 2001, p.16), isso porque o deus do mar, Neptuno, e o da guerra, Marte, obedecem aos portugueses, que é o mais corajoso entre todos os povos, por isso, sua história merece ser cantada, “Que eu canto o peito ilustre lusitano” (CAMÕES, 2001, p.16).

No Brasil, a literatura do período romântico buscou construir uma identidade nacional e, por esse motivo, as obras literárias trabalharam histórias fundacionais do país e do

seu povo, sendo elas consideradas sagradas. José de Alencar é um dos escritores que assume esse papel, pois “[...] a obra alencariana correspondeu ao estágio *fundacional*, caracterizado pela nomeação exaustiva das fontes, das raízes, dos mitos fundadores e das genealogias” (BERND, 1992, p.36).

O projeto alencariano buscou construir a identidade nacional brasileira desde sua origem, por isso, algumas de suas obras desempenham a função sacralizante, encontrada com maior ênfase em *Iracema*, pois nela é trabalhada exatamente a construção do mito de origem do povo brasileiro, representado pelo contato entre duas matrizes étnicas, a indígena e a europeia.

A história narrada, poeticamente, em *Iracema*, versa sobre o amor entre a indígena Iracema, virgem dos povos tabajaras, e o guerreiro branco Martim, vindo de Portugal, país europeu. Quando ele chega às terras dos tabajaras, é bem recebido por Araquém, pai da virgem que se deixa seduzir por seus encantos e acaba por trair o segredo da jurema, dando o licor dos sonhos para Martim e perdendo sua virgindade. Nisso, Iracema e o guerreiro fogem para as terras dos pitiguaras, povos inimigos dos tabajaras, mas, os irmãos da virgem vão procurá-los e batalham com seus inimigos, porém, perdem. Iracema fica muito triste, contudo, continua com Martim, percebendo sua indiferença depois que ela declara estar grávida; ela sofre muito, tem Moacir, “filho do seu sofrimento”, e depois morre. No final da obra, Martim leva seu filho para a Europa.

J. F. Bierlein (2003), em *Mitos Paralelos*, chama a atenção para o fato de cada sociedade possuir seus próprios mitos, que estão contidos em diferentes manifestações culturais, como, por exemplo, na literatura, porém, há sempre semelhanças entre eles, ainda que pertençam a culturas distantes no tempo e no espaço. Isso nos faz afirmar que se trata da presença de *resíduos* dos mitos antigos que atravessam o tempo e são ressignificados nos mitos atuais.

O mito não é propriedade exclusiva da mente “primitiva e pré-científica”. Nossas vidas hoje estão impregnadas de mitos, de seus símbolos, linguagem e conteúdo; eles fazem parte da nossa herança comum como seres humanos. Fábulas, contos de fadas, obras literárias, épicos, histórias contadas ao redor de fogueiras e as escrituras das grandes religiões são envoltórios do mito que transcendem o tempo, o espaço e a cultura. Os próprios mitos individuais apresentam semelhanças notáveis entre culturas separadas por grandes distâncias geográficas. Essa natureza comum nos ajuda a reconhecer a beleza e a unidade dentro da diversidade humana: nós compartilhamos algo com todos os outros povos de todos os outros tempos (BIERLEIN, 2003, p.19).

Para compreendermos a obra *Iracema* como uma narrativa residual, na qual encontramos *resíduos* dos mitos de origem, é preciso discorrermos de forma mais detalhada a

respeito da *Teoria da Residualidade Literária e Cultural* e seus conceitos operacionais: *resíduos, endoculturação, imaginário, mentalidade, hibridação cultural e cristalização*. Em seguida, discutiremos acerca da definição de “mito”, e, só depois, identificaremos os *resíduos* de diferentes mitos na obra em questão.

3.1 A propósito da *Teoria da Residualidade Literária e Cultural*

Não há povo desprovido das heranças passadas, portanto, não existe sociedade original por completo. Tudo o que temos hoje contém traços do passado: a língua dos povos, suas vestimentas, crenças, estilos musicais, forma de organização política e social, dentre outros. “Os mecanismos de adaptação, as maneiras pelas quais as influências foram definidas e incorporadas é que constituem a ‘originalidade’, que no caso é a maneira de incluir em contexto novo os elementos que vêm de outro” (CANDIDO, 2002, p.101).

Há aspectos do passado que são lembrados no presente como algo antigo, porém, há outros que renascem, reaparecem, em diferentes períodos históricos, carregados de vida e significação. Esses últimos são denominados *resíduos*, pois, consistem na “sobra” do passado que ganha ressignificação em outro momento. “Assim sendo, *resíduo*, para a *Teoria da Residualidade*, é o que resta, o que remanesce de um tempo em outro, seja do passado para o presente, seja por antecipação do futuro” (PONTES, 2017, p.13).

Dessa forma, entendemos que *resíduos* são *sedimentos mentais* que se manifestam em diferentes culturas, ganhando nova significação. Não são coisas velhas, apenas lembradas em diferentes contextos, coisas mortas, arcaicas, mas, são sim, aspectos do passado revividos em outros momentos, reconstruídos e ressignificados, cheios de vida e eficácia em épocas distintas, pois “o *arcaico* é algo fossilizado, presente e atuante apenas no passado, ao contrário do *resíduo*, que deve ser entendido como elemento vivo e que remanesce de uma cultura em outra” (LIMA, 2018b, p.25).

Roberto Pontes⁷ (2017), em seu trabalho *A Propósito dos Conceitos Fundamentais da Teoria da Residualidade*, afirma :

Usei pela primeira vez o termo *resíduo* numa comunicação apresentada à XVII Jornada do Grupo de Estudos Linguísticos do Nordeste- GELN, realizada no Curso de Letras da Universidade Federal do Ceará em 1998. Referido texto integra como “Apêndice”, o livro *Poesia insubmissa afrobrasílusa* (Rio de Janeiro; Fortaleza: Oficina do Autor; Edições UFC, 1999), em cujas páginas se lê: “a cultura consiste

⁷ Crítico e teórico literário, nascido em Fortaleza, Ceará. É o sistematizador da *Teoria da Residualidade Literária e Cultural*.

numa contínua transfusão de *resíduos* indispensáveis ao recorte próprio da *identidade nacional*, qualquer que seja esta” (p.163).

Note-se que o emprego do termo está associado a outros dois: *cultura e identidade nacional*, apontando desde logo a direção e o alcance da palavra *resíduo* para os domínios da interdisciplinaridade (PONTES, 2017, p.13).

Em 2020, no texto intitulado *Pródromos conceituais da Teoria da Residualidade*, o autor refaz o percurso do uso dos conceitos que compõem o *corpus* da teoria e recua para o ano de 1968, momento em que usou o termo *resíduo*, já na concepção empregada 30 anos depois. Leiamos o trecho que traz a constatação de Pontes (2020b) sobre o referido uso:

De início, é preciso dizer que nunca pensamos deliberadamente criar nenhuma teoria, pois nossa atenção sempre esteve voltada tanto para a escrita inventiva de poesia quanto para a crítica e o ensaio sobre esse gênero literário que é o da nossa predileção. Ao longo do tempo (e essa expressão deve ser compreendida a partir das leituras acontecidas desde 1960, no Colégio Estadual do Ceará – LICEU) as ideias sobre *residualidade* foram se condensando e articulando passo a passo, em nossa compreensão, de forma que, quando menos esperamos, em 1967, atendendo a um pedido de prefácio para o livro de estreia do meu dileto amigo, companheiro por mais de 50 anos de Grupo SIN de Literatura, poeta, crítico literário, ensaísta e tradutor, Pedro Lyra, infelizmente falecido em 2017, usei o termo *resíduo*, sem imaginar em que poderia dar aquela semente no futuro. No referido prefácio, intitulado “O poeta do nada”, observamos:

É perfeitamente admissível sua identificação com a corrente filosófica que patrocina o romantismo trágico. Apenas não compreendemos que a obra já traga a visão-de-mundo schopenhauriana perfeitamente acabada. No entanto, desse fundo trágico emerge um lirismo sutil, intencionalmente orientalizado, traindo a presença de Omar Khayyam, afirmada por suas traduções.

[...]

Na última parte do livro (“A tragédia de nascer”), acentua-se o sofrimento espiritual da dúvida metafísica, traindo Antero de Quental, já denunciado pela epígrafe e afirmado pelo formalismo do soneto juntamente com o inevitável pessimismo, condensado no próprio subtítulo. *Os resíduos romântico-parnasianos encontráveis na obra de Pedro Lyra*.

Portanto, já em 1967 estávamos aplicando o conceito de *resíduo* numa perspectiva estética, pois naquela ocasião identificávamos no livro do poeta estreante “*resíduos* (grifado em 2019) romântico-parnasianos” (PONTES, R., 2020b, p.13-14).

Desde os primeiros usos do termo *resíduo*, Pontes (2017) o associa à cultura e à identidade nacional, pois toda cultura que constitui a identidade de uma nação é formada por meio da transfusão de *resíduos* de outras culturas e povos. A respeito dessa teoria, Francisco Wellington Rodrigues Lima (2018a) diz:

A Teoria da Residualidade, cunhada e sistematizada por Roberto Pontes, no Ceará, Brasil, nos permite, dentre outras coisas, descobrir e tecer relações de semelhanças e diferenças entre povos e culturas diferenciados e distanciados pelo tempo e pelo espaço, destacando, inclusive, elementos vivos que aproximam o hoje do ontem, permanecendo e atualizando conforme as circunstâncias da mentalidade e do imaginário humano. [...] A partir dessa sistematização, o autor demonstra que os resíduos da cultura de um período temporal podem ser percebidos noutra tempo e numa sociedade diferente, sendo, portanto, o mesmo fenômeno observável na literatura, desde que este seja um produto de endoculturação (LIMA, 2018a, p.134).

Desse modo, os *resíduos* culturais dos povos vão sendo repassados a outros no decorrer do tempo, o que também pode ser observado nos textos literários, nos quais tais fenômenos aparecem como produto da *endoculturação*, conceito assim explicado pelo sistematizador:

Pois bem, quando nascemos não inventamos nada. Aprendemos tudo. E o fazemos através da *endoculturação*, que consiste em assimilarmos a cultura existente antes de nós a fim de que possamos sobreviver e sonhar. A *endoculturação* é, portanto, o processo pelo qual assumimos o que os outros produziram culturalmente, daí não sermos originais na cultura nem na literatura e sermos sempre o que os outros foram. É assim que nos historicizamos e criamos as supremas obras do artifício humano (PONTES, 2017, p.17).

Tais *resíduos* atravessam gerações por meio do *imaginário* e da *mentalidade* dos povos, e se conservam no tempo, sempre se metamorfoseando.

E o *imaginário*? Este consiste no “conjunto de imagens que a sociedade faz de si mesma através de produções culturais, pelas quais podemos distinguir as Épocas entre si” (PONTES, R., 2020b, p.38). Já a *mentalidade* “grosso modo, seria o modo de agir, de pensar e de sentir que teria se originado ainda na Pré-História e se mantido, ao longo da cadeia evolutiva do Homem, praticamente o mesmo, até os dias de hoje” (TORRES; PONTES, 2012, p.235).

A *mentalidade* é o modo de pensar das sociedades que se conserva ao longo do tempo, e o *imaginário* são as imagens específicas de cada época, através das quais podemos identificar o período histórico a que pertencem. Nisso, “O *imaginário* seria, portanto, a forma como a *mentalidade* apresentar-se-ia em cada momento histórico” (TORRES; PONTES, 2012, p.235). Jéssica Thais Loiola Soares (2015) concluiu essa ideia dizendo que

o *imaginário* passa a ser encarado da mesma maneira pela qual era vista a *mentalidade a priori*; esta, por sua vez, passa ser compreendida como algo pertencente às sociedades de todos os tempos e espaços, manifestando-se diferentemente através do *imaginário* de cada tempo e espaço (SOARES, 2015, p.26).

Quando se fala na transfusão de *resíduos* que ocorre de uma cultura para outra, automaticamente se chega a um dos conceitos operacionais da *Teoria da Residualidade*, que é a *hibridação cultural*. Um ser híbrido é um ser formado por naturezas diversas a ponto de não ser possível separá-las dele, pois, são essas muitas naturezas que formam a sua identidade. Segundo Pontes (2020b) a *hibridação cultural*

possibilita ver que as culturas não são formações sociais isoladas: elas se encontram, se fecundam, se multiplicam, proliferam; apresenta sempre a ideia de algo resultante do cruzamento de culturas diferentes. Pode ser estudada pelo seu aspecto literário, artístico ou sociocultural (PONTES, R., 2020b, p.35-36).

Logo, esse teórico afirma que tanto a cultura quanto a literatura são constituídas de modo híbrido, porque não há nelas algo que lhes seja próprio e original, mas são formadas por *remanescências* de outros povos e culturas.

O mesmo fato ocorre na cultura e na literatura. Não há nestas uma manifestação sequer que seja única, singular, original. Todas são produto de *hibridação*, sobretudo no estágio histórico vivido neste primeiro lustro do século XXI, em que a velocidade dos contatos entre povos e culturas se acentuou enormemente por conta da alta tecnologia alcançada pelos chamados “mass media”. A força da *hibridação cultural* tanto se acentua nos dias em curso, que fica difícil sabermos o que vem a ser o próprio, digamos, até mesmo na identidade individual e na nacional (PONTES, 2017, p.15).

Cabe ressaltar nesse momento em que o conceito de *hibridação cultural* está em comento, o caráter híbrido da própria *Teoria da Residualidade*, cujo *corpus* teórico se formou de uma composição de ciências “lindeiras”, no dizer de Roberto Pontes (2020a). Para se entender o trabalho de articulação da teoria e a sua importância para o estudo que ora se desenvolve, em torno da identidade nacional, importante se faz citar esse texto de José William Craveiro Torres (2016), bastante esclarecedor acerca da singularidade dessa sistematização ponteano. A citação é longa porque vem articulada com trechos do próprio Roberto Pontes, mas vale a pena trazê-la para o nosso trabalho:

articulando diversos conceitos, Roberto Pontes procurou explicar como certos modos de agir, de pensar e de sentir dum determinado conjunto de indivíduos foram parar noutro(s) grupo(s) social(is) tempos depois. Para tanto, ele não só tomou emprestado ideias e termos de pesquisadores das mais diversas áreas do conhecimento humano (como a História, a Antropologia, a Literatura e até mesmo a Química) como também (re)trabalhou esses termos, de modo a criar os seus próprios, para aclimatá-los à realidade brasileira. Assim se referiu Roberto Pontes ao seu trabalho de organizador de ideias afins (praticamente todas elas girando em torno da cultura) que se encontravam separadas – porque utilizadas por diferentes agremiações de intelectuais europeus –, bem como à necessidade de uma teoria brasileira que procurasse explicar, sob o viés da herança, da influência cultural e da interpenetração de culturas, determinados fenômenos literários e culturais:

“Observei apenas algumas palavras que foram ditas sobre determinadas realidades. Estas palavras foram aproveitadas e colocadas dentro de um campo de análise e prova. Isto vem a ser o que chamam sistematização. A sistematização é que termina resultando na teorização. (PONTES, 2006, p. 9-10).”

“Mas a sistematização da teoria da residualidade, com aplicação na cultura e na literatura, esta, sim, é original e vem a ser um marco de pensamento teórico independente, gerado no seio da Unidade de Literatura Portuguesa do Departamento de Literatura da Universidade Federal do Ceará, fruto de um esforço investigativo conjunto de professores-doutores, alunos de graduação e pós-graduação, monitores, e alunos-bolsistas PIBIC-UFC-CNPq-FUNCAP (PONTES, s/d, p. 1).”

“Façamos agora um raciocínio analógico: o grande mérito de compreender, classificar e analisar a cultura e a literatura como resíduo vem a

ser o de delimitar um espaço próprio de investigação, procedimento metodológico contraposto visceralmente ao dos demais investigadores acadêmicos brasileiros, quase sempre rendidos a teorias e práticas colhidas na França, Alemanha, Inglaterra, Rússia, nos Estados Unidos da América do Norte e noutras paragens. Com esta nova postura teórico-crítica abre-se um fosso abissal entre o conhecimento apoiado em base exógena para compreender e analisar o que somos, como somos e o que podemos ser, e o assente em base endógena, cuja capacidade interpretativa é muito mais vantajosa e apropriada ao exame do mesmo objeto (PONTES, s/d, p. 2)” (TORRES, 2016, p.73-74).

Sobre esses lindes teóricos e conceituais o sistematizador escreveu e publicou o texto: *Lindes disciplinares da Teoria da Residualidade*, no qual detalha todas as articulações dos conceitos componentes do *corpus*, citando as áreas e os respectivos teóricos (PONTES, R., 2020a).

Para finalizar, trataremos do conceito da *cristalização* que foi definido por Roberto Pontes (2020b) como o *polimento estético* conferido às obras, que pode ser atingido pela *sedimentação de resíduos culturais* de outras épocas em novas obras, inclusive contemporâneas. Depende igualmente da *memória coletiva* e resulta de um processo de modificações contínuas das condições materiais e sociais (PONTES, R., 2020b).

Destarte, a *cristalização* nos remete ao cristal, pedra preciosa que precisa ser lapidada. Trazendo para a literatura, é quando há a apropriação e recriação de uma memória coletiva em alguma manifestação cultural, ou seja, quando o erudito se deriva do popular. “Trata-se de um polimento estético que depende da maior ou menor habilidade do artista, mas é assim que vêm à luz as obras artísticas, inclusive as obras-primas do repertório universal” (PONTES, 2017, p.17).

Assim, para tratar da *cristalização* é imprescindível citar o texto *Três modos de tratar a memória coletiva nacional*, de Roberto Pontes (1991), no qual identifica “três níveis de aproveitamento criativo, consoante o trabalho dos intelectuais brasileiros, quando estes procuram registrar ou transformar o material produzido coletivamente” (PONTES, 1991, p.149). Esses níveis são: o *registro*, o *estereótipo* e a *cristalização*. “O nível da cristalização apropria o material gerado pelas camadas dominadas do povo e a obra daí surgida já é de nível culto, semiclássica ou clássica, processo pelo qual se constrói um repertório com raízes na memória coletiva nacional” (PONTES, 1991, p.149-150). Ainda sobre a *cristalização*, Elizabeth Dias Martins (2015), em *A Cristalização da Idade Média na Literatura Brasileira*, diz que:

A *cristalização* consiste no aproveitamento estético de *resíduos* literários e culturais realizado por artistas, entre os quais, os escritores. É um processo de polimento, de recriação, reaproveitamento do *resíduo*, que por ser matéria viva, eivada de possibilidades, dá à cristalização um caráter de infinitude. Ao modo da fênix mitológica, o *resíduo*, por ser algo que se mantém através da mentalidade e do

imaginário dos povos, torna a cristalização um processo plural e também dinâmico tal qual a essência residual (MARTINS, 2015, p.35).

Por fim, o axioma da *Teoria da Residualidade* nos diz que “Na cultura e na literatura nada há de original; tudo é *remanescência*; logo, tudo é *residual*” (PONTES, 2017, p.14). Portanto, o mito de origem do povo cearense narrado em *Iracema* tem aspecto residual, pois ele se constitui a partir de *resíduos* de outros mitos como, por exemplo, o judaico-cristão e o tupi-guarani. Mas, antes de analisarmos essa questão, faz-se necessário discorrermos a respeito do que seja o “mito”.

3.2 O mito e a origem das coisas

É comum a todos os povos, independente do período histórico do qual fazem parte, a necessidade de entender como se deu a origem do mundo e a criação do ser humano. As religiões, de uma forma geral, buscam responder a essas questões e diferentes versões foram expostas ao longo do tempo. As civilizações clássicas já cultivavam histórias sagradas que buscavam explicar a existência, sendo orais, inicialmente, para só depois ganharem versão escrita por meio das obras literárias. Mas, sendo orais ou escritas, constituíam a religião daqueles povos, proporcionando-lhes conhecimento a respeito das divindades e do que elas queriam para a criação humana. Tais histórias clássicas, posteriormente, adquiriram a nomenclatura de *mito*, que em *Mito e Realidade*, segundo Mircea Eliade (1972):

conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do "princípio". Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É sempre, portanto, a narrativa de uma "criação": ele relata de que modo algo foi produzido e começou a ser (ELIADE, 1972, p.9).

Em *Mitos Paralelos*, de J. F. Bierlein (2003), o mito ganha um caráter mais abrangente, pois, além de ser “a primeira forma de ciência: especulação sobre a origem do mundo” (BIERLEIN, 2003, p.19), não se limita apenas à narração de qualquer criação, mas possui a capacidade de revelar ao povo quem ele é e a forma certa de viver.

Como vimos, o mito é a primeira tentativa tateante de explicar como as coisas acontecem, o ancestral da ciência. Também é a tentativa de explicar *por que* as coisas acontecem, a esfera da religião e da filosofia. É uma história da *pré-história*, nos dizendo o que teria acontecido antes da história escrita. É a mais antiga forma de literatura, freqüentemente uma literatura oral. O mito dizia aos povos antigos quem eles eram e qual era a maneira correta de viver. O mito era, e é ainda, a base da moralidade, dos governos e da identidade nacional (BIERLEIN, 2003, p.19).

Entretanto, depois de um tempo, as histórias que buscavam explicar a criação das coisas, e que eram sagradas para os povos clássicos, ganharam a conotação de meras ficções e a literatura assumiu a responsabilidade de não as deixar cair no esquecimento, mas sim, trazê-las vivas até os dias atuais. “Afastando-se da filosofia, da história, e das ciências de um modo geral, é no campo da literatura que o mito vai encontrar abrigo, e é aí que terá continuidade, ainda que sofrendo algumas alterações” (MONFARDINI, 2005, p.51).

Assim, quando os mitos passaram a ser registrados, muitos dos seus detalhes foram modificados e alguns aspectos acrescentados. “A maioria dos mitos gregos foi recontada e, conseqüentemente, modificada, articulada e sistematizada por Hesíodo e Homero, pelos rapsodos e mitógrafos” (ELIADE, 1972, p.8).

Nisso, a veracidade dos mitos clássicos foi negada ainda entre os gregos, a partir do aparecimento do *logos*, pensamento lógico e racional que contribuiu para o surgimento da Filosofia (ELIADE, 1972). Xenófanes (565-470) foi o primeiro a criticar e rejeitar as expressões “mitológicas” das divindades utilizadas por Homero e Hesíodo. Por sua influência, os gregos foram despojando os mitos de seu valor religioso e metafísico. A partir daí, o mito passou a denotar tudo que não pode existir. Depois disso, outras religiões, sobretudo a judaico-cristã atribuiu ao campo da “mentira” tudo que não fosse justificado ou validado pelos seus testamentos de fé, o que reforçou ainda mais o caráter fictício das histórias clássicas.

Porém, de acordo com Bierlein (2003), as pessoas modernas passaram a pensar em grande parte em termos causais, ou seja, na busca pela causa concreta de tudo, sendo esta perspectiva um dos principais fatores da nossa cultura. Nisso, o ponto de vista materialista rejeita a existência do “sobrenatural” ou de “Deus”, chamando-o de “irreal”; e foi assim que *mito* passou a significar “ficção” (BIERLEIN, 2003). Portanto, “*Mito* agora significa ‘falácia’ no vocabulário popular. Ao mesmo tempo, os estudiosos do mito lutaram para demonstrar que o mito não significa mentira, mas que é um veículo através do qual a verdade é expressa” (BIERLEIN, 2003, p.340).

Mas, quais eram os argumentos utilizados pelos filósofos da antiga Grécia para fundamentar a afirmação de que os mitos eram apenas histórias fictícias? Como sabemos, há muitas divindades na mitologia clássica. Algumas são deuses imortais, outras, junção de deuses com humanos; umas têm boa conduta, mas outras praticam coisas repreensíveis sob a ótica dos filósofos clássicos. “Mas é importante sublinhar que os ataques racionalistas tinham por alvo as aventuras e as decisões arbitrárias dos deuses, sua conduta caprichosa e injusta e sua ‘imoralidade’” (ELIADE, 1972, p.106).

Dessa forma, tais filósofos buscaram, através das suas obras, delimitar o bem e o mal, o certo e o errado, para que a sociedade grega seguisse parâmetros que fizesse dela uma civilização impecável. Um exemplo disso são os livros do filósofo grego Platão (428/427 a. C)⁸, em especial *A República*, no qual o autor, através dos diálogos filosóficos de Sócrates, trabalha a arte de governar e o conceito de justiça; discorda dos poemas, sobretudo homéricos, por localizar neles divindades com atitudes não condizentes com seu conceito de justiça, e ainda, reprova quaisquer escritas literárias por vê-las como imitação da realidade, ou seja, mentiras prejudiciais aos jovens gregos.

Para Eliade (1972), Homero queria apenas transmitir histórias mitológicas que representassem o povo grego. Ele não tinha pretensão de analisar crítica e moralmente os mitos que expunha, e foi isso que fez a sua obra se tornar referência para os poetas de todos os tempos, dos clássicos aos contemporâneos (ELIADE, 1972). Portanto, na mitologia oral há, com frequência, a temática moralizante, o que nem sempre é reproduzido na versão escrita das obras literárias.

Há diferentes versões⁹ dos *mitos de origem* greco-romanos, assim como a nomenclatura de alguns dos personagens mitológicos diverge de uma civilização para a outra, porém todas trazem aspectos em comum. No presente trabalho, apresentaremos a versão trazida por Junito Brandão (1986), em sua obra *Mitologia Grega- volume I*, haja vista ser ele um nome referencial no estudo da mitologia.

Brandão (1986) nos apresenta um mito de criação do mundo fundamentado nos escritos do poeta Hesíodo. “[...] vamos, no entanto, tomar como base e ponto de partida as duas obras didáticas de Hesíodo, *Teogonia* e *Trabalhos e Dias*. [...] Afinal, foi ele o primeiro a enfeixar e ordenar em genealogias a desordem caótica em que viviam os mitologemas da Hélade” (BRANDÃO, 1986, p.183).

Para esse mitólogo, o mundo foi criado a partir de um Caos, uma espécie de massa informe e confusa. Do *Caos* grego, dotado de grande energia prolífica, saíram Géia, Tártaro e Eros. Géia é a Terra, concebida como elemento primordial e deusa cósmica, diferenciando-se,

⁸ As informações que constam dentro dos parênteses ao lado dos nomes de filósofos e escritores clássicos são referentes a suas datas de nascimento, aproximadamente.

⁹ Outros importantes estudos sobre mitologia greco-romana são: *Mitologia grega - 3 volumes e Dicionário mítico-etimológico*, de Junito Brandão; *O herói de mil faces e A imagem mítica*, de Joseph Campbell; *Dicionário Oxford de Literatura Clássica Grega e Latina*, de Paul Harvey; *Dicionário de Mitos Literários*, de Pierre Brunel; *A Bíblia da Mitologia*, de Sara Bartlett; *Guia Ilustrado Zahar Mitologia*, de Philip Wilkinson e Neil Philip; *Dicionário Riedeel de mitologia*, de Nadia Julien; *Arte e mito*, de Ernesto Grassi; *Iniciação à ciência dos mitos*, de Victor Jabouille; *O mito*, de K.K. Ruthven; *Nação, Mito e Rito*, de Fernando Catroga; *Breve história do mito*, de Karen Armstrong; *A poética do mito e Os arquétipos literários*, de E. M. Mielietinski.

assim, teoricamente, de Deméter, a terra cultivada. Tártaro é o local mais profundo das entranhas da terra, localizado muito abaixo do próprio Hades, isto é, dos próprios Infernos, tornando-se o lugar de suplício permanente e eterno dos grandes criminosos, mortais e imortais. Já Eros é o deus do amor, o mais belo entre os deuses imortais, o qual, segundo Hesíodo, dilacera os membros e transtorna o juízo dos deuses e dos homens (BRANDÃO, 1986). Sobre o nascimento de Eros, esse autor nos explica:

Nas mais antigas teogonias, como se viu em Hesíodo, Eros nasceu do Caos, ao mesmo tempo que Géia e Tártaro. Numa variante da cosmogonia órfica, o Caos e Nix (a Noite) estão na origem do mundo: Nix põe um *ovo*, de que nasce Eros, enquanto Urano e Géia se formam das duas metades da casca partida. Eros, no entanto, apesar de suas múltiplas genealogias, permanecerá sempre, mesmo à época de seus disfarces e novas indumentárias da época alexandrina, a força fundamental do mundo. Garante não apenas a continuidade das espécies, mas a coesão interna do cosmo (BRANDÃO, 1986, p.186).

Como o Caos foi o princípio de tudo, ele, sozinho, gerou primeiro as *trevas profundas*, Érebo e Nix, e desta nasceu a *luz radiante*, Éter e Hemera. “É que para Hesíodo o cosmo se desenvolve ciclicamente, de baixo para cima, passando das trevas à luz. É natural, por isso mesmo, que a luz, Éter e Hemera, tenha sido gerada pelas trevas, Nix, a Noite” (BRANDÃO, 1986, p.190).

Com a existência da luz (Éter e Hemera) e das trevas (Érebo e Nix), da Terra (Géia) – como a grande mãe que gera –, do mais profundo abismo infernal (Tártaro) e do Amor (Eros) – manifestação dos sentidos e também sinônimo de vida – o mundo foi criado, mas faltavam os seres vivos. Desse modo, sendo uma grande mãe, Géia é também partenogênese, ou seja, é capaz de reproduzir-se sozinha, gerando Urano (Céu), Montes e Pontos (Mar). Após gerar Urano, Géia é coberta por ele e disso resulta o nascimento dos deuses, os quais criaram os homens para habitar a Terra (Géia). Portanto, a partir da união de Géia com seus três filhos (Urano, Montes e Pontos) têm origem os seres humanos, os vegetais e os animais, completando, assim, a criação (BRANDÃO, 1986).

Consoante a Teogonia, 126sq., a própria Géia gerou a Urano, que a cobriu e deu nascimento aos deuses. Esta primeira hierogamia, quer dizer, casamento sagrado, foi imitado pelos deuses, pelos homens e pelos animais. Como origem e matriz da vida, Géia recebeu o nome de *Magna Maier*, a Grande Mãe (BRANDÃO, 1986, p.185).

Muitos poetas clássicos abordaram os “mitos de origem” em seus livros, acrescentando também temáticas que abrangem a “mesclagem dos deuses com os humanos” e “mitos de heróis”. Um exemplo é a já referida obra *Teogonia*, do poeta grego Hesíodo (séc. VIII a. C). Consiste num poema mitológico composto por 1022 versos, no qual é narrado o mito

cosmogônico sob a ótica grega, o desenvolvimento da geração dos deuses e, em sua última parte, o envolvimento deles com os homens, dando origem aos heróis.

Dessa forma, os poetas clássicos e suas obras deixaram um grande legado para a literatura de todas as épocas. Muitos escritores inspiraram-se na fonte mitológica greco-romana, como o português Camões (2001) que, em sua narrativa épica *Os Lusíadas*, procurou exaltar as conquistas marítimas de Portugal através das façanhas de Vasco da Gama a caminho das Índias. No Brasil, há também escritores inspirados nessa fonte, como José de Alencar (1889) que, em *Iracema*, retratou mitologicamente a origem do povo brasileiro e o surgimento da terra cearense a partir do nascimento de um ser, Moacir, fruto da miscigenação do europeu com a indígena.

Iracema desempenha a função de “mito fundacional”, um dos cinco modos pelos quais é contada a narrativa da cultura nacional de um povo, de acordo com o livro *A identidade cultural na pós-modernidade*, de Stuart Hall (2006). Para melhor compreendermos esse tipo de narrativa, citaremos a definição do próprio autor que, apesar de extensa, é muito importante ao nosso estudo.

Um quarto exemplo de narrativa da cultura nacional é a do mito fundacional: uma estória que localiza a origem da nação, do povo e de seu caráter nacional num passado tão distante que eles se perdem nas brumas do tempo, não do tempo "real", mas de um tempo "mítico". Tradições inventadas tornam as confusões e os desastres da história inteligíveis, transformando a desordem em "comunidade" (por exemplo, a Blitz ou a evacuação durante a II Grande Guerra) e desastres em triunfos (por exemplo, Dunquerque). Mitos de origem também ajudam povos desprivilegiados a "conceberem e expressarem seu ressentimento e sua satisfação em termos inteligíveis" (Hobsbawm e Ranger, 1983, p. 1). Eles fornecem uma narrativa através da qual uma história alternativa ou uma contranarrativa, que precede às rupturas da colonização, pode ser construída (por exemplo, o rastafarianismo para os pobres despossuídos de Kingston, Jamaica; ver Hall, 1985). Novas nações são, então, fundadas sobre esses mitos. (Digo "mitos" porque, como foi o caso com muitas nações africanas que emergiram depois da descolonização, o que precedeu à colonização não foi "uma única nação, um único povo", mas muitas culturas e sociedades tribais diferentes) (HALL, 2006, p.54-55).

Assim, Luiza Rosiete Gondin Cavalcante (2015) afirma: “Alencar assume o projeto de construir uma identidade literária brasileira a partir da criação de mitos de fundação da nacionalidade: [...] *Iracema* (1865), o surgimento da brasilidade através do contato entre a índia e o homem branco” (CAVALCANTE, 2015, p.42).

No tópico “O mito como uma história da pré-história: a teoria matriarcal”, que faz parte do capítulo treze da referida obra de Bierlein (2003), este expõe o posicionamento de dois estudiosos, Bachofen e Graves, que descobriram, dentro de muitos mitos gregos, o registro de uma batalha pré-histórica entre o matriarcado (sociedade dominada por mulheres) e o patriarcado (sociedade dominada por homens). Nisso, “Bachofen chegou à conclusão de que

houve três estágios distintos na antiga cultura européia. O primeiro foi o estágio bárbaro, seguido por um matriarcal, que por sua vez foi suplantado pelo patriarcado” (BIERLEIN, 2003, p.285-286). Entre os referidos estágios, apenas o segundo interessa ao nosso estudo. “Esta fase viu o desabrochar da civilização, leis, agricultura e das artes. O amor materno e a adoração de uma Deusa Mãe eram características desta era, que para Bachofen era simbolizada por Deméter, a deusa das plantações” (BIERLEIN, 2003, p.286).

No mito de origem do Ceará, *Iracema*, a personagem principal é uma mulher, que não é deusa, mas tem um relacionamento estreito com o deus indígena Tupã, pois guarda o segredo do preparo de uma bebida sagrada para seu povo. Iracema, de virgem passou a ser mãe, e seu amor por Moacir, seu filho, é temática importante na obra. Se a deusa das plantações era símbolo do estágio do matriarcado, a virgem tabajara extraía o licor da jurema, árvore venerada pelos indígenas, cujo fruto era amargo e do qual resultava uma bebida de efeito entorpecente.

Era de jurema o bosque sagrado. Em tórno corriam os troncos rugosos da árvore de Tupã; dos galhos pendiam ocultos pela rama escura os vasos do sacrifício; lastravam o chão as cinzas de extinto fogo, que servira à festa da última lua.

[...]

Quando a virgem tornou, trazia numa fôlha gotas de verde e estranho licor vazadas da igaçaba, que ela tirara do seio da terra. [...] (*IRACEMA*¹⁰, 1889, p.24).

Para Graves “a mitologia européia só pode ser compreendida adequadamente sob a luz de um período matriarcal primordial, quando a ‘deusa branca’ [...] era a Mãe Terra universal adorada em toda a Europa” (BIERLEIN, 2003, p.287). Assim, tanto Graves quanto Bachofen viam “a Lua como um importante símbolo religioso durante a época do matriarcado. A deusa da caça, Ártemis (Diana em latim), também era identificada com a Lua, assim como seu irmão Apolo era identificado com o Sol, [...]” (BIERLEIN, 2003, p.288).

De acordo com tais posicionamentos, o mito de Iracema pode ser classificado como pertencente ao estágio do matriarcado, pois a lua tem grande relevância na narrativa alencariana, já que o ritual sagrado da jurema é feito sempre no período da lua nova. Abaixo, eis uma passagem na qual Iracema é comparada à lua e Martim é comparado ao sol, símbolo do estágio do patriarcado, que veio logo depois.

O alvo disco da lua surgiu no horizonte.

A luz brilhante do sol empalidece a virgem do céu, como o amor do guerreiro desmaia a face da espôsa.

– Jaci!... Mãe nossa... exclamaram os guerreiros tabajaras.

E brandindo os arcos, lançaram ao céu com a chuva das flechas o canto da lua nova:

¹⁰ Todas as vezes que citarmos trechos da obra *Iracema*, usaremos, nas referências, o nome da obra, ao invés do nome do autor.

“Veio no céu a mãe dos guerreiros; já volta o rosto para ver seus filhos. Ela traz as águas que enchem os rios e a polpa do caju.

“Já veio a espôsa do sol; já sorri às virgens da terra, filhas suas. A doce luz acende o amor no coração dos guerreiros e fecunda o seio da jovem mãe”.

Cai a tarde.

Folgam as mulheres e os meninos na vasta ocara; os mancebos, que ainda não ganharam nome na guerra por algum feito brilhante, discorreram no vale.

Os guerreiros seguem Irapuã ao bosque sagrado, onde os espera o Pajé e sua filha para o mistério da jurema. Iracema já acendeu os fogos da alegria. Araquém está imóvel e extático no seio de uma nuvem de fumo (*IRACEMA*, 1889, p.55).

Percebemos o quanto a lua, Jaci em língua indígena, era venerada pelos povos tabajaras, “Jaci!... Mãe nossa... exclamaram os guerreiros tabajaras” (*IRACEMA*, 1889, p.55), que se preparavam, festivos, para o ritual do mistério da jurema no bosque sagrado.

Entretanto, observamos que mesmo a lua sendo exaltada, o que demonstra o estágio matriarcal do mito, o sol, “luz brilhante”, empalideceu a “virgem do céu”, a lua, assim como o amor de Martim desmaia a face de Iracema, o que demonstra uma transição para o patriarcado: “A luz brilhante do sol empalidece a virgem do céu, como o amor do guerreiro desmaia a face da espôsa” (*IRACEMA*, 1889, p.55). Ainda na citação, a lua é colocada como esposa do sol, a mesma relação que há entre o guerreiro branco e a virgem tabajara, o que confirma a simbologia em torno dessas personagens.

Portanto, a passagem da religião que se baseia na Lua para a adoração de um deus solar, assim como a passagem da mensuração do tempo de incrementos de anos lunares para os anos solares, são ilustrações da transição do estágio do matriarcado para o estágio do patriarcado (BIERLEIN, p.288). Na obra, o fato de Iracema ter muita importância em sua aldeia, mas, em seguida, abrir mão do seu povo por amor, morrer e entregar seu filho a Martim, é uma personificação, no mito cearense, da passagem do matriarcado para o patriarcado.

3.3 Iracema: um mito de origem com múltiplos resíduos

Logo no início de *Iracema*, o narrador nos apresenta uma história que se passou há muitos anos em sua terra natal, Ceará, “onde canta a jandaia”¹¹, e que representa o mito de origem do lugar.

Verdes mares bravios de minha terra natal, onde canta a jandaia nas frondes da carnaúba. [...] Onde vai a afoita jangada, que deixa rápida a costa cearense, aberta ao fresco terral a grande vela? [...] Três entes respiram sobre o frágil lenho que vai singrando veloce, mar em fora; [...] Que deixara êle na terra do exílio? Uma história que me contaram nas lindas várzeas onde nasci, à calada da noite, quando a lua

¹¹ Diz a tradição que Ceará significa na língua indígena – *canto de jandaia* (ALENCAR, 1889, p.108).

passava no céu argenteando os campos, e a brisa rugitava nos palmares (*IRACEMA*, 1889, p.11-12).

Na passagem, temos uma jangada com três pessoas deixando as terras cearenses. Mas, o que eles deixam? Uma história que passou a ser contada oralmente “à calada da noite”, assumindo, assim, o aspecto de mito fundador daquela comunidade. É a lenda de formação do povo cearense, que se estende ao povo brasileiro, a partir do olhar alencariano, que utiliza elementos locais como a jangada e a jandaia, respectivamente, embarcação e ave existentes no Ceará, para melhor representar o lugar onde se passa a narrativa. Nessa introdução, o romance ganha conotação mitológica, contribuindo para formar o *imaginário* dos brasileiros do século XIX, a respeito do passado de colonização do país no século XVII, tempo da narrativa em questão.

Em *Dialética da Colonização*, mais especificamente no capítulo 6 intitulado “Um mito sacrificial: o indianismo de Alencar”, Alfredo Bosi (1992) discorre sobre o projeto do indianismo alencariano, classificando suas narrativas como mitos sacrificais na medida em que o indígena é sacrificado em prol do bem estar do colonizador. Bosi (1992) defende ainda que as obras mitológicas e indianistas de Alencar são inverossímeis ao processo de invasão europeia, pois, ao que parece, a colonização não foi tão pacífica quanto essas narrativas apresentam. Contudo, mesmo que tais obras sejam inverossímeis, não deixam de ser excelentes, haja vista que o mito é um misto de realidade e ficção e, por esse motivo, não precisa ser extremamente fiel aos acontecimentos históricos, que foi o que fez Alencar (BOSI, 1992).

A seguir, temos o momento em que a indígena Iracema leva Martim para se hospedar na cabana de seu pai, Araquém, logo após ter conhecido o estrangeiro. Trata-se de um diálogo pacífico entre colonizador e colonizado:

A virgem aponta para o estrangeiro e diz:

– Êle veio, pai.

– Veio bem. É Tupã que traz o hóspede à cabana de Araquém.

Assim dizendo, o Pajé passou o cachimbo ao estrangeiro; e entraram ambos na cabana. O mancebo sentou-se na rede principal, suspensa no centro da habitação (*IRACEMA*, 1889, p.15-16).

Esse trecho nos remete à narração pacífica do primeiro contato entre os autóctones brasileiros e os portugueses, presente na carta de Pero Vaz de Caminha: “Eram pardos, todos nus, sem coisa alguma que lhes cobrisse suas vergonhas. Nas mãos traziam arcos com suas setas. Vinham todos rijamente sobre o batel; e Nicolau Coelho lhes fez sinal que pousassem os arcos. E eles os pousaram” (CAMINHA, 1997, p.11).

A figura do indígena sempre esteve associada ao passado do povo brasileiro, desde as primeiras histórias orais sobre a nossa formação e, até hoje, quando pensamos em quem somos, qual passado comum compartilhamos, então, logo nos vem à mente o indígena. A literatura contribuiu prontamente para a efetivação desse *imaginário* na *mentalidade* mitológica dos brasileiros, porém, no campo literário alencariano, nosso indígena foi descrito de modo idealizado, sempre valente e bonito, atributos tão valorosos aos cavaleiros medievais. “O indianismo proporcionou deste modo um antepassado mítico, que lisonjeava por causa das virtudes convencionais que lhe eram arbitrariamente atribuídas, inclusive pela assimilação ao cavaleiro medieval, tão em voga na literatura romântica” (CANDIDO, 2002, p.89).

Cavaleiro medieval foi um tipo de ofício, na Idade Média, destinado aos homens que, desde crianças, eram treinados para este fim, devendo saber usar bem as armas, preparar o físico, aprender técnicas de combate, e claro, montar a cavalo, pois juravam proteger os interesses da Igreja Católica e do rei. Mas, era preciso também adquirir certas virtudes imprescindíveis à missão, como a valentia, a fidelidade e a lealdade, sendo essa última prometida ao seu suserano. Sobre as aventuras desses heróis do medievo, foram escritos romances e novelas de cavalaria.

Assim, o herói da literatura romântica, tanto europeia quanto brasileira, constitui-se de “resíduos probantes da cristalização da mentalidade medieval e romântica no que diz respeito à matéria cavaleiresca e alguns dos demais elementos antes aludidos de feição medieval” (MARTINS, 2015, p.35). Dessa forma, isso se conserva no indígena das obras alencarianas, como, por exemplo, a personagem Irapuã, chefe dos tabajaras, apaixonado por Iracema e, portanto, principal inimigo de Martim.

Eis retroa o boré pela amplidão do vale. Travam das armas os rápidos guerreiros e correm ao campo. Quando foram todos na vasta ocará circular, Irapuã, o chefe, soltou o grito de guerra:

– Tupã deu à grande nação tabajara tôda esta terra. Nós guardamos as serras donde manam os córregos, com os frescos ipus onde cresce a maniva e o algodão; [...]

O irado chefe brande o tacape e o arremessa no meio do campo. Derrubando a frente, cobre o rúbido olhar (IRACEMA, 1889, p.21).

Na aldeia, o forte barulho do “boré” (flauta indígena de bambu com sons roucos) reúne os guerreiros da aldeia tabajara com armas nas mãos ao redor da “ocará circular” (praça circular que fica no centro da taba, ou seja, da aldeia), onde o chefe Irapuã solta o grito de guerra que os prepara para a batalha em defesa da entrada de invasores em suas terras, confiadas à nação tabajara por Tupã, deus supremo dos indígenas. Por fim, Irapuã “brande o tacape e o

arremessa no meio do campo”, sendo o “tacape” uma arma indígena de ataque que, quando lançada ao meio do campo, autoriza o início da batalha.

Observemos as características dos cavaleiros medievais que remanesçam no indígena de Alencar, pois que, Irapuã é um guerreiro forte e conhece muitas técnicas de combate; treinado desde pequeno para manejar armas indígenas em defesa de seu povo e daquilo que lhes foi confiado por seu deus. É valente, fiel e leal aos tabajaras, devendo grande respeito ao Pajé de sua aldeia, Araquém, pai de Iracema.

Ainda situados na Idade Média, Bosi (1992) nos apresenta uma hipótese a respeito do indianismo alencariano denominado por ele de “mito sacrificial”:

É minha hipótese que o mito sacrificial, latente na visão alencariana dos vencidos, se tenha casado com o seu esquema feudalizante de interpretação da nossa história. Dentro de um contexto marcado pelas relações de senhor e servo, no qual o domínio do primeiro e a dedicação do segundo parecem conaturais, assumem uma lógica própria as personagens de *O guarani* e a *doce escravidão* que Machado de Assis viu em *Iracema* (BOSI, 1992, p.186-187).

De acordo com Bosi (1992), o relacionamento entre colonizador e colonizado, nos livros de Alencar, representa a relação de vassalagem feudalizante, na qual o colonizador está na posição de senhor e o indígena se encontra na posição de servo do europeu (BOSI, 1992).

A relação de vassalagem configura um compromisso de fidelidade feito entre nobres no período medieval. Geralmente era realizado entre os proprietários de terra, denominados senhores feudais ou suseranos, e os vassalos, que recebiam os feudos para deles cuidar e garantiam apoio militar aos suseranos em troca de sua proteção. Havia uma cerimônia específica que, na maioria das vezes, ocorria numa igreja, para selar essa relação; ali, o vassalo prometia submissão e fidelidade ao seu senhor, que lhe era superior.

Quando Iracema encontrou o guerreiro branco na floresta, logo o levou para a cabana de seu pai, o pajé, onde foi bem recebido. Desde muito tempo, há o estereótipo, o qual foi reproduzido na obra alencariana, de que na cultura indígena é costume de receptividade ofertar mulheres e guerreiros para servir ao hóspede. “O Pajé vibrou o maracá e saiu da cabana; porém o estrangeiro não ficou só. Iracema voltara com as mulheres chamadas para servir o hóspede de Araquém, e os guerreiros vindos para obedecer-lhe” (*IRACEMA*, 1889, p.18). Tal costume indígena é residual das relações de vassalagem, pois os colonizados, tanto as mulheres quanto os homens, estão na posição de vassalos, colocando-se à serviço do hóspede europeu, o colonizador, neste caso, Martim, que está na posição de senhor. Contudo, é importante ressaltar que o referido costume retratado na ficção não se aplica, de todo, à realidade cultural dos povos

indígenas, uma vez que estes não se colocaram livremente à disposição dos colonizadores, e sim, foram, por eles, forçadamente colocados na posição de servos.

Até mesmo o relacionamento entre Iracema e Martim se configura nesse tipo de relação medieval, na qual a virgem se coloca a serviço do guerreiro branco. “Iracema suspirou e pousou a cabeça no peito do mancebo. – Senhor de Iracema, cerra seus ouvidos para que ela não ouça” (*IRACEMA*, 1889, p.49). Outra citação também ilustra tal relação:

- Os maus espíritos da floresta podem separar outra vez o guerreiro branco de seu irmão pitiguara. O cão te seguirá daqui em diante, para que, mesmo de longe, Poti acuda a teu chamado.
- Mas o cão é teu companheiro e amigo fiel.
- Mas amigo e companheiro será de Poti, servindo a seu irmão que a êle. [...] (*IRACEMA*, 1889, p.64).

Martim é grande amigo do indígena Poti, irmão de Jacaúna, chefe dos pitiguaras. Vemos que não só Poti está a serviço do colonizador, como também seu cachorro, “companheiro e amigo fiel” que, “servindo a seu irmão”, ou seja, servindo a Martim, será bem mais amigo e companheiro de Poti. Nesse caso, não só os indígenas, mas também os animais deviam ser suseranos do senhor europeu, numa forte representação residual da relação de vassalagem medieval.

Por fim, Bosi (1992) apresenta dois lados das narrativas mitológicas de José de Alencar: o primeiro é que “o mito alencariano reúne, sob a imagem comum do herói, o *colonizador*, tido como generoso feudatário, e o *colonizado*, visto, ao mesmo tempo, como súdito fiel e bom selvagem” (BOSI, 1992, p.180). Isso foi o que vimos, até agora, por meio de trechos retirados da obra *Iracema*, objeto de pesquisa do nosso trabalho.

O outro lado, “que contempla a invenção, traz o mito signos produzidos conforme uma semântica analógica, sendo um processo figurai, uma expressão romanesca, uma imagem poética” (BOSI, 1992, p.180). Nisso, Alencar se sobressai, pois tanto o enredo quanto suas personagens são permeadas de poesia que se constrói através do grande uso das figuras de linguagem, tão presentes em *Iracema*, como, por exemplo, a comparação, a qual o autor utiliza, com frequência, para trazer ao seu mito uma atmosfera mais natural e romanesca.

3.3.1 Resíduos do mito judaico-cristão

Em uma das versões dos mitos de origem dos povos greco-romanos, e que se encontra descrita na obra *O Livro de Ouro da Mitologia*, de Thomas Bulfinch (2002), a primeira mulher, Pandora, foi criada por Júpiter, no céu, e enviada a Prometeu e Epimeteu, que viviam

na terra, “[...] para puni-los pela ousadia de furtar o fogo do céu, e ao homem, por tê-lo aceito” (BULFINCH, 2002, p.20). Ao ser feita, cada um dos deuses contribuiu com algo para seu aperfeiçoamento. “Vênus deu-lhe a beleza, Mercúrio, a persuasão, Apolo, a música etc.” (BULFINCH, 2002, p.20). Essa versão diz ainda que Pandora abriu uma caixa onde Epimeteu guardava artigos malignos e os espalhou pelo mundo, ficando apenas a esperança. O referido mito retrata a criação da mulher fundamentada na punição, no castigo, sendo-lhe atribuída a responsabilidade pelos males que estão sobre a terra.

Outra história de origem que narra sobre os primeiros habitantes é a judaico-cristã de Adão e Eva, na qual a mulher é a responsável pela entrada do pecado no mundo, por ter comido o fruto da árvore proibida por Deus e levado o homem a comer também. Depois dessa ação feminina, o trabalho, a fome, a morte e a dor passaram a fazer parte da realidade humana. Até mesmo a procriação passou a ser permeada de sofrimento e a mulher foi predestinada a ser submissa ao homem. Isso pode ser verificado na citação:

Viu pois a mulher, que a árvore era boa para comer, e formosa aos olhos, e delectável à vista: e tirou do fruto dela, e comeu e deu a seu marido, que também comeu. [...] Disse também à mulher: Eu multiplicarei os teus trabalhos, e os teus partos. Tu em dor parirás teus filhos, e estarás sob o poder de teu marido, e ele te dominará (BÍBLIA SAGRADA, 2010, p.18).

Essas e outras representações femininas dos mitos de origem tradicionais estão impregnadas na *mentalidade* dos povos há muitos anos. Sendo a literatura uma arte que reproduz o *imaginário* de cada época, no mito alencariano, *Iracema*, perpetua-se a ideia de que, na origem das coisas, a mulher cometeu um grande erro pelo qual terá que pagar. “–Teu deus falou pela bôca do Pajé: ‘Se a virgem de Tupã abandonar ao estrangeiro a flor de seu corpo, ela morrerá!...’” (*IRACEMA*, 1889, p.41).

No mito de origem judaico-cristão, Deus entregou a Adão e Eva toda sua criação, mas os proibiu de comer o fruto da árvore que estava no meio do jardim, pois “em qualquer dia que comeres dele, morrerás [...]” (BÍBLIA SAGRADA, 2010, p.17). A serpente, simbolizando o inimigo de Deus, persuadiu a mulher a comer o fruto proibido. Percebendo que tinha desobedecido a Deus, Eva convence Adão a comer também e, de repente, eles percebem que estão nus.

Bastante residual é o mito alencariano. *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” (*IRACEMA*, 1889, p.13), foi escolhida por Tupã para ser a guardiã do mistério da jurema, que consistia no preparo de um licor dado aos guerreiros da nação tabajara no ritual indígena da lua nova, no bosque sagrado. “– A lua das flores vai nascer. É tempo da festa, em que os guerreiros

tabajaras passam a noite no bosque sagrado e recebem do Pajé os sonhos alegres” (*IRACEMA*, 1889, p.50). Essa bebida despertava os desejos da alma de quem a tomasse, proporcionando doces e alegres sonhos. Eis um trecho do referido ritual descrito no romance:

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

– Tupã!... Tupã!... Tupã!...

De grota em grota o eco ao longe repercutiu.

Vem Iracema com a igaçaba cheia do verde licor.

Araquém decreta os sonhos a cada guerreiro e distribui o vinho da jurema, que transporta ao céu o valente tabajara (*IRACEMA*, 1889, p.55-56).

Porém, assim como Eva, Iracema também não foi fiel ao que seu deus lhe confiou. Ela, apaixonando-se por Martim, quis aliviar as saudades que ele sentia, da pátria portuguesa e de sua noiva branca, preparando-lhe o licor da jurema e o fazendo ter os melhores sonhos. Nesses sonhos, a virgem indígena surgia e, assim, o guerreiro branco podia desfrutar dos seus desejos sem se sentir um traidor dos princípios da nação que tão bem o recebeu. Não satisfeita, Iracema, lúcida, deita ao lado do europeu e torna concreto seus sonhos, rompendo com a promessa da sua virgindade ofertada a Tupã e traindo o segredo da jurema.

– 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.

– Manda; Iracema te obedece. Que pode ela para tua alegria?

O cristão falou submisso, para que não o ouvisse o velho Pajé.

– A virgem de Tupã guarda os sonhos da jurema que são doces e saborosos!

Um triste sorriso pungiu os lábios de Iracema: [...]

– Vai e torna com o vinho de Tupã.

Quando Iracema foi de volta, já o Pajé não estava na cabana; tirou a virgem do seio o vaso que ali trazia oculto sob a carioba de algodão entretecida de penas. Martim lho arrebatou das mãos, e libou as gôtas do verde amargo licor.

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

[...]

A jandaia fugira ao romper dalva e para não tornar mais à cabana.

Vendo Martim, a virgem unida ao seu coração, cuidou que o sonho continuava; cerrou os olhos para torna-los a abrir.

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

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

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

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

Tupã já não tinha sua virgem na terra dos tabajaras (*IRACEMA*, 1889, p.52-54).

No momento em que a virgem dos tabajaras teve consciência de sua atitude, ficou muito triste e toda a natureza ao redor refletiu seu estado de espírito, algo bem característico

das obras românticas. “Não tinha sorrisos nem cores a virgem indiana; não tem borbulhas nem rosas a acácia, que o sol crestou; não tem azul nem estrelas a noite que enlutam os ventos” (*IRACEMA*, 1889, p.29). Sentia o rompimento da relação de confiança que tinha com seu deus: “– O guerreiro branco sonhava, quando Tupã abandonou sua virgem. A filha do pajé traiu o segrêdo da jurema” (*IRACEMA*, 1889, p.58). No mito bíblico, o homem e a mulher também ficaram tristes e se esconderam de Deus após perceber que romperam com seu projeto: “Adão e sua mulher, como tivessem ouvido a voz do Senhor Deus, que passeava pelo paraíso, [...] esconderam-se da face do Senhor Deus no meio das árvores do paraíso” (BÍBLIA SAGRADA, 2010, p.18).

Assim como Eva, com sua traição, sujeitou toda a humanidade à dor, Iracema, ao “pecar”, sujeita toda a sua nação ao sofrimento, como podemos ver na passagem em que a virgem relata ter presenciado o sofrimento e a morte de seus irmãos tabajaras, após a batalha com seus inimigos, os pitiguaras. “– [...] A vista de Iracema já conheceu o crânio de seus irmãos espetando na caçara; seu ouvido já escutou o canto de morte dos cativos dos tabajaras; a mãos já tocou as armas tintas do sangue de seus pais” (*IRACEMA*, 1889, p.66).

No mito judaico-cristão, a mulher deu a maçã para o homem comer, rompendo com o projeto de Deus. No mito alencariano, novamente é a mulher que dá algo para o homem, nesse caso, Iracema dá o licor para Martim beber, rompendo, de igual modo, com sua divindade, Tupã. Ambas tiveram que pagar com o sofrimento, um parto penoso e, por fim, com a morte.

Iracema abandona seu povo e vai morar com Martim nas terras da nação inimiga. No início, a paixão é muito intensa, a virgem engravida e conta ao seu esposo a grande novidade que o deixa transbordando de felicidade:

Travou da mão do espôso e a impôs no regaço:
 – Teu sangue já vive no seio de Iracema. Ela será mãe de teu filho!
 – Filho, dizes tu? Exclamou o cristão em júbilo.
 Ajoelhou ali e, cingindo-a com os braços, beijou o seio fecundo da esposa (*IRACEMA*, 1889, p.77).

Porém, com o passar dos dias, o estrangeiro se sente cansado de uma realidade tão diferente da sua e está sempre com o pensamento voltado para a sua pátria e sua noiva branca, o que traz grande sofrimento à virgem indígena.

Como o colibri, a alma do guerreiro também satura-se de felicidade e carece de sono e repouso.
 [...] Quando Iracema brincava pela praia os olhos do guerreiro retiravam-se dela para se estenderem pela imensidade dos mares.
 [...]

Debalde a espôsa o chamou à cabana, debalde ofereceu a seus olhos as graças dela e os frutos melhores do campo. Não se moveu o guerreiro, senão quando a vela sumiu-se no horizonte (*IRACEMA*, 1889, p.81).

Martim precisa partir com seu amigo Poti para combater os tapuias, franceses, que aliados aos tupinambás, inimigos dos portugueses, procuravam adentrar as terras cearenses para delas se apossar. Nisso, o europeu parte em segredo, deixando apenas uma pista para que Iracema soubesse de sua partida e de que voltaria em breve. A virgem passa a viver em intensa tristeza.

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 (*IRACEMA*, 1889, p.85).

Martim retorna e novamente o fogo da paixão passa a reinar na cabana do casal, contudo, o tédio não tardou a voltar ao coração do guerreiro. A virgem sentia que seu amado não gostava mais dela. “Ai da espôsa!... Sentiu já o golpe no coração e, como a copaíba ferida no âmago, destila lágrimas em fio” (*IRACEMA*, 1889, p.89).

Mais uma vez, Martim teve que partir para batalhas em defesa de invasões das terras cearenses e deixou, novamente, sua esposa sozinha e grávida. Nesse tempo, a virgem dos tabajaras deu à luz seu filho, recostada numa palmeira e solitária. Nascia, então, Moacir, o brasileiro fruto das etnias indígena e europeia.

Iracema, sentindo que se lhe rompia o seio, buscou a margem do rio onde crescia o coqueiro.

Estreitou-se com a haste da palmeira. A dor lacerou suas entranhas; porém logo o choro infantil inundou sua alma de júbilo.

A jovem mãe, orgulhosa de tanta ventura, tomou o terno filho nos braços e com êle arrojou-se às águas límpidas do rio. Depois suspendeu-o à teta mimosa; seus olhos o envolviam de tristeza e amor.

– Tu és Moacir, o nascido de meu sofrimento (*IRACEMA*, 1889, p.95).

Iracema sofreu muito para trazer o filho ao mundo, a ponto de não ter forças para criá-lo. Quando Martim retorna, entrega-o ao pai e desfalece. A virgem repousa, então, na eternidade.

Iracema não se ergueu mais da rêde onde pousaram os aflitos braços de Martim. [...] o estame de sua flor se romperá.

– Enterra o corpo de tua espôsa ao pé do coqueiro que tu amavas. Quando o vento do mar soprar nas folhas, Iracema pensará que é tua voz que fala entre seus cabelos.

O doce lábio emudeceu para sempre; o último lampejo despediu-se dos olhos baços (*IRACEMA*, 1889, p.103).

Dessa forma, Iracema pagou, com o sofrimento e a morte, seu ato de romper com o divino no paraíso cearense, *remanescência* da figura de Eva que, por causa da sua atitude, traz a morte à realidade eterna do paraíso cristão.

3.3.2 Outros resíduos na personagem Iracema

A valorização da virgindade e da pureza feminina são *substratos mentais* recorrentes em diversas manifestações culturais e literárias ao longo do tempo, fazendo-se presentes na obra *Iracema*, cuja personagem homônima conserva *resíduos* das vestais da antiga Roma, sobre as quais escreveram Elaine Marcílio Santos e Alessandro Hirata (2020):

As vestais eram sacerdotisas que cultuavam a deusa romana Vesta. Era um sacerdócio exclusivamente feminino, restrito a seis mulheres escolhidas entre a idade de seis a dez anos, servindo como vestal durante trinta anos. Durante esse período, as vestais eram obrigadas a preservar sua virgindade e castidade, pois qualquer atentado a esses símbolos de pureza significariam um sacrilégio aos deuses e à sociedade romana. Além disso, também as vestais exerciam papel relevante para a atividade econômica e política em Roma, gozando de diversos privilégios (SANTOS; HIRATA, 2020, p.62).

Assim como as vestais, Iracema exercia uma espécie de sacerdócio em sua aldeia, sendo obrigada a manter sua virgindade e castidade, caso contrário, estaria ofendendo ao deus Tupã e a todos os seus irmãos tabajaras. “– Estrangeiro, Iracema não pode ser tua serva. É ela que guarda o segredo da jurema e o mistério do sonho. Sua mão fabrica para o Pajé a bebida de Tupã” (*IRACEMA*, 1889, p.18).

Ana Carolina Caldeira Alonso (2011), em *Religião, Sociedade e Gênero na República Romana Tardia: O Culto de Vesta*, fundamentada nos estudos do historiador inglês John North, afirma que “as *Virgines Vestales* aparecem como membros do colégio pontifical, como um grupo de seis indivíduos, tendo como função manter o culto à deusa Vesta, incluindo a lareira sagrada e deveres ritualísticos em diversos festivais[...]” (ALONSO, 2011, p.5). Desse modo, a manutenção do fogo sagrado indicava a permanência de Roma e do modo de vida romano; deixar o fogo se apagar equivalia a deixar o Império Romano sofrer a ira dos deuses. Portanto, elas eram responsáveis por garantir a manutenção do ordenamento social a partir da religião (ALONSO, 2011).

O trabalho dessas virgens era realizado em tempo integral, porém, estava embutido de certos privilégios como, por exemplo, um considerável pagamento recebido pelo serviço de sacerdócio. Entretanto, em caso de morte da vestal não havia herdeiros, seus bens eram destinados ao tesouro público (ALONSO, 2011). Assim, o pai deixava de ter controle sobre a

menina (*potesta*) e, da mesma forma como outros que eram emancipados, elas perdiam seus direitos de sucessão e de herança. “Elas eram então privadas de possuírem bens próprios devido a sua condição legal em Roma, eram emancipadas e não mais estavam submetidas ao *parter* família, isso não significava que estavam livres, pois passavam a responder ao *pontifex maximus*” (ALONSO, 2011, p.6).

Entre as atividades das virgens vestais estava a preparação da *mola salsa* e do *muries*, alimentos que agiam como purificadores dos ritos religiosos romanos, cujo preparo era feito utilizando o fogo sagrado. Nisso, a *mola salsa* era feita apenas três vezes ao ano, em festivais. A preparação da *mola salsa* em festivais, remete-nos à preparação do licor da jurema por Iracema, a qual devia ocorrer no festival da lua nova, configurando um ritual religioso da nação tabajara. “– A lua das flores vai nascer. É o tempo da festa, em que os guerreiros tabajaras passam a noite no bosque sagrado e recebem do Pajé os sonhos alegres” (IRACEMA, 1889, p.50).

A virgindade e a castidade eram consideradas essenciais para as mulheres romanas, sobretudo para as virgens vestais, pois estavam ligadas à fecundidade e ao bem-estar da comunidade, representado pelo fogo sagrado, que era reproduzido em cada lar romano, simbolizando e perpetuando a pureza da deusa Vesta.

Na cultura indígena, o fogo também tinha um valor especial. Ele simbolizava a hospitalidade: “Iracema acendeu o fogo da hospitalidade” (IRACEMA, 1889, p.16); “Poti acendeu o fogo da hospitalidade” (IRACEMA, 1889, p.59). Era o companheiro das noites nas cabanas das aldeias, “Já brilha na cabana de Araquém o fogo, companheiro da noite” (IRACEMA, 1889, p.51), e era aceso por Iracema, no centro do ritual sagrado da lua nova, para invocar o deus Tupã:

Os guerreiros seguem Irapuã ao bosque sagrado, onde os espera o Pajé e sua filha para o mistério da jurema. Iracema já acendeu os fogos da alegria.

[...]

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

– Tupã!.. Tupã!... Tupã!...” (IRACEMA, 1889, p.55-56).

Se na Roma Antiga a virgindade e a castidade estavam ligadas à fecundidade da mulher, em Iracema isso também ocorre, haja vista ter engravidado com grande facilidade, logo que desposada por Martim, depois de ter conservado, por muitos anos, sua virgindade e castidade. “– Teu sangue já vive no seio de Iracema. Ela será mãe de teu filho!” (IRACEMA, 1889, p.77).

Na Religião Católica Romana, o modelo de mulher não se restringe à Eva, mas se estende à Maria, a mãe de Jesus. E se Eva representa a mulher como figura demoníaca por ter desobedecido a Deus, Maria representa a maternidade, pois se torna mãe da humanidade, porque é por meio dela que a salvação entra no mundo.

O Novo Testamento da Bíblia Sagrada narra sobre a vida de Jesus e sua missão salvadora. Deus escolheu uma mulher jovem e virgem para ser a mãe do seu filho. Ela disse sim e se fez obediente a esse projeto a vida toda.

Iracema é uma mulher muito importante na vida da nação tabajara, porque, assim como Maria, foi escolhida por Tupã para ser a guardiã do segredo da jurema, algo que só podia acontecer enquanto ela permanecesse virgem. No livro de Alencar, encontramos traços residuais da *mentalidade* cristã medieval que supervaloriza a virgindade e a castidade feminina, relacionando-as ao valor que a mulher possui na sociedade em que está inserida.

Diante disso, a virgem de Nazaré foi aquela que veio para servir a Deus e a Cristo, “[...] foi enviado por Deus o anjo Gabriel a uma cidade da Galiléia chamada Nazaré, a uma virgem desposada com um varão que se chamava José, da casa de David, e o nome da virgem era Maria” (BÍBLIA SAGRADA, 2010, p.831). Assim também a virgem alencariana servia a Tupã e aos guerreiros de sua aldeia, “– Guerreiro branco, Iracema é filha do Pajé e guarda o segêdo da jurema. O guerreiro que possuísse a virgem de Tupã morreria” (IRACEMA, 1889, p.30).

A pureza, a castidade e o silêncio de Maria são exaltados pelos católicos que a consideram a mulher mais importante de todos os tempos. Sua imagem estabeleceu um modelo de mulher a ser seguido: aquela que é virgem, silenciosa, obediente e capaz de abdicar do seu projeto pessoal para viver a maternidade. E se Maria é a mãe do salvador, a virgem tabajara é a mãe do primeiro cearense, assumindo a maternidade com exemplar postura.

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

– Iracema!...

A triste espôsa e mãe soabriu os olhos, ouvindo a voz amada. Com esforço grande pôde erguer o filho nos braços e apresenta-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! (IRACEMA, 1889, p.102).

A maternidade e a virgindade feminina, reforçadas pela figura mariana cristã, é algo que faz parte da *mentalidade* dos povos desde muito tempo, sendo forte, sobretudo, na Idade Média, período em que a Igreja Católica tinha grande influência religiosa, social e até

mesmo política. Sobre isso, afirma Michelle Perrot (2007), em seu livro *Minha história das mulheres*:

A virgindade das moças é cantada, cobiçada, vigiada até a obsessão. A Igreja, que a consagra como virtude suprema, celebra o modelo de Maria, virgem e mãe. Os pintores da Anunciação, grande tema medieval, representam o anjo prosternado no quarto da jovem virgem, diante de seu leito estreito. Essa valorização religiosa foi laicizada, sacralizada, sexualizada também: o branco, o casamento de branco, no Segundo Império, simboliza a pureza da prometida (PERROT, 2007, p.44).

Iracema fazia parte de um ambiente natural, no qual a moralidade europeia não existia, mas, como mulher, foi simples, pura, virgem e mãe. Foi assim que Alencar a criou, à imagem e semelhança do *imaginário* feminino que a sociedade ocidental projetou desde as vestais da Roma Antiga. Tal qual Maria, Iracema sofreu muito por amor; a primeira, por amor ao filho Jesus, a segunda, por amor ao estrangeiro que lhe fez abandonar seu projeto pessoal. Tratam-se de narrativas diferentes, contudo, o mito cearense e suas personagens estão permeados de *resíduos*, ou seja, de restos de um tempo que remanesce em outro de modo ressignificado.

3.3.3 *Resíduos de mitos tupis-guaranis*

Darcy Ribeiro (2006) afirma que os grupos indígenas encontrados no litoral, pelo português, eram principalmente povos de tronco tupi, que davam seus primeiros passos da revolução agrícola, cultivando especiarias como mandioca, milho, batata-doce, cará, feijão, amendoim, tabaco, abóbora, urucu, algodão, carauá, cuias e cabaças, pimentas, abacaxi, mamão, erva-mate, guaraná, entre muitas outras.

Os povos que aparecem com maior ênfase na obra *Iracema* são os tabajaras e os pitiguaras que, na época da colonização, habitavam o território do atual Nordeste brasileiro. Eram povos que falavam e vivenciavam língua e religião tupi, porém, havia desavenças entre eles. Isso pode ser visto na citação de Gabriel Soares de Sousa (1879), contida no tópico “Que trata da vida e costumes do gentio Pitiguar”, do seu livro *Tratado Descritivo do Brasil*:

Este gentio senhorêa esta costa do Rio Grande até o da Parahyba, onde se confinaram antigamente com outro gentio, que chamam os *Caytês*, que são seus contrarios, e se faziam cruelissima guerra uns aos outros; e se fazem ainda agora pela banda do sertão onde agora vivem os *Caytês*, e pela banda do Rio Grande são fronteiros dos *Tapuias*, que é gente mais domestica, com quem estão as vezes de guerra e ás vezes de paz, e se ajudam uns aos outros contra os *Tabajáras*, que visinham com elles pela parte do sertão (SOUSA, 1879, p.45).

Considerando que cada povo tem suas histórias mitológicas as quais explicam a existência das coisas, com os povos tupis-guaranis não foi diferente. E é sobre os mitos tupis-guaranis e suas influências no romance alencariano que nos deteremos neste tópico, fundamentados, especialmente, no estudo de Luís da Câmara Cascudo (2012) intitulado *Geografia dos Mitos Brasileiros*.

De acordo com Cascudo (2012), os mitos cearenses são idênticos aos mitos de todo o Nordeste, o que proporciona um clima folclórico nordestino singular, no qual encontramos com maior frequência mitos de origem europeia e indígena, pois a influência africana não foi tão preponderante na região. “Os mitos gerais são sempre lembrados. Os indígenas vêm secundamente. Os negros podem ter dado elementos para a construção. Nenhum mito lhes autentica influência decisiva” (CASCUDO, 2012, p.16).

Dessa forma, discutiremos a mitologia que há em torno das divindades indígenas. Quando os primeiros padres jesuítas chegaram ao Brasil tiveram um extenso território permeado de povos para catequizar. Porém, primeiro era necessário descobrir quais os seus objetos de adoração, pois isso seria um empecilho à propagação da fé cristã.

Observaram logo que a maior autoridade pertencia aos velhos que os indígenas chamavam “Pajés”. Eram incapazes de ação física, enrugados, cheios de tatuagens, colares e pulseiras, pintados com urucu (*Bixa orellana*) e jenipapo (*Genipa brasiliensis*) e dominavam todos os homens fortes da terra. Eram médicos que curavam pelo sopro e pela sucção. Faziam profecias e augúrios, cheirando o pó do paricá (*Piptadenia colubrina*) e fumando cigarros enrolados na entrecasca do tauari (*Curataria tavari*), fazendo esgares, dando saltos, tendo convulsões, mudando a fala (CASCUDO, 2021, p.57).

O pajé é uma personagem bastante comum nas obras indianistas. Em *Iracema*, ele assume os mesmos caracteres acima descritos por Cascudo. “o Pajé conduzia o sagrado tripúdio e dizia ao povo crente os segredos de Tupã” (IRACEMA, 1889, p.18). “O pajé traga as baforadas do fumo, que prepara o mistério do rito sagrado” (IRACEMA, 1889, p.42). Eis, abaixo, mais um trecho da obra que ilustra essa questão:

No recanto escuro o velho Pajé, imerso em funda contemplação e alheio às coisas dêste mundo, soltou um gemido doloroso. Pressentia o coração o que não viram os olhos? Ou foi algum funesto presságio para a raça de seus filhos, que assim ecoou nalama de Araquém? (IRACEMA, 1889, p.51).

Apesar de terem grande respeito pelo pajé de sua aldeia e de o considerar um intermediário entre eles e a divindade, os indígenas não oravam e nem faziam sacrifícios humanos, apenas jejuavam em certas festas. Então, os jesuítas se lembraram de alguns povos que também tiveram costumes parecidos com esses, como, por exemplo, as pitonisas, que eram

sacerdotisas do templo de Apolo, em Delfos, Antiga Grécia, situado nas encostas do monte Parnaso. “Lembraram-se de que as pitonisas, que interpretavam a vontade de Apolo, de Júpiter ou de Vênus, jejuavam antes da cerimônia, mascavam folhas de loureiro e, ao sentir a vinda do deus, eram possuídas de convulsões, soltando uivos animais” (CASCUDO, 2012, p.57). Nisso, os europeus não tiveram dúvida, o deus pagão de Roma, Satanás, estava dominando aquela terra recém descoberta; logo, os jesuítas demonizaram a entidade mais cultuada entre o povo indígena, que era o Jurupari, denominando-a Diabo, o inimigo do Deus cristão.

Jurupari, o senhor do culto mais vasto, comum a todas as tribos, filho e embaixador do Sol, nascido de mulher sem contato masculino, reformador, de rito exigente e de precauções misteriosas, foi depressa identificado como sendo o Diabo. Cinquenta anos de catequese espalharam para Jurupari o renome satânico. [...] No século XVII já o Filho do Sol, o Dona dos Instrumentos, o Senhor dos Segredos, evocado ao som dos maracás simbólicos, era, da cabeça aos pés e definitivamente, o Diabo, o Cão, o Belzebu, o Satanás, o Demônio (CASCUDO, 2012, p.57-58).

Em *Iracema*, Jurupari possui o mesmo papel, é caracterizado como um espírito do mal. Em “Notas”, acrescentada no final do referido livro, Alencar define Jurupari como “Demônio; de *juru*– bôca, e *apara*– torto, aleijado. O bôca torta” (ALENCAR, 1889, p.114).

O Pajé levantou-se em pé no meio da cabana e acendeu o cachimbo. Êle e o mancebo trocaram a fumaça da despedida.
 – Bem-ido seja o hóspede, como foi bem-vindo à cabana de Araquém.
 O venho andou até à porta para soltar ao vento uma espessa baforada de tabaco; quando o fumo se dissipou no ar, êle murmurou:
 – Jurupari se esconda para deixar passar o hóspede do Pajé (IRACEMA, 1889, p.33).

Laura de Melo e Souza (1986) demonstra a postura reprovativa dos europeus frente ao estilo de vida indígena na América colonial portuguesa, quando escreve a respeito da demonização dos rituais, entidades e costumes dos indígenas pelos brancos, que atribuíram até a escolha do nome “Brasil” às questões diabólicas.

A terceira face da percepção européia do homem americano como humanidade inviável era a demonização. Dizia frei Vicente que o demônio perdera o controle sobre a Europa – cristianizada durante toda a Alta Idade Média – e se instalara, vitorioso, na outra banda da terra – a América e, no texto da epígrafe, mais especificamente o Brasil. A infernalidade do demo chegará até a colorir o nome da colônia: Brasil, para nosso religioso, lembra as chamas infernais, vermelhas. E, aqui, ele foi vitorioso, pelo menos na primeira etapa da luta: esqueceu-se o nome de Santa Cruz, e a designação apadrinhada por Satanás acabou levando a melhor. Cristianizando, os portugueses procuravam diminuir as hordas de seguidores de diabo: afinal, o Inferno era aqui. Conforme se iniciou a ação dos soldados de Cristo, passaram a existir “índios índios” e “índios conversos”, sujeitando-se estes a Deus e aqueles ao Diabo. Mas a colônia continuou Brasil, trazendo sempre no nome o estigma infernal que lhe havia selado o nascimento (SOUZA, 1986, p.67-68).

Ao mesmo tempo que trabalhavam para infundir no *imaginário* indígena o Jurupari como o demônio, os padres buscavam identificar uma divindade pouco relevante entre os autóctones para adaptá-la ao Deus supremo do Cristianismo. “Era preciso encontrar na teogonia ameríndia um ser incolor, sem cultos e ritos que o tivessem comprometido às exigências teológicas, sem fazer mal nem bem, infixável, informe, nebuloso, ignorado em sua doutrina, [...] (CASCUDO, 2012, p.58). Encontraram na figura de Tupã, do tupi-guarani *tu'pã* ou *tu'pana*, que significa “trovão”, o que estavam buscando, e assim, para os indígenas, “Tupã começou a ter culto prestigiado pela força dos brancos enquanto Jurupari era perseguido por todos os meios e maneiras” (CASCUDO, 2012, p.58).

Com isso, todas os ensinamentos jesuítas, as aulas, a literatura e as orações, reforçavam Tupã como único Deus, pai todo poderoso. Porém, isso era um trabalho de adaptação da catequese, haja vista que para os indígenas, Tupã era o nome dado ao trovão, e este é que era algo divino. “Tupã é uma criação erudita, europeia, branca, artificial. Seu culto foi dirigido pelos padres da catequese. É o Princípio do Bem. Nada mais lógico que essa tática dos jesuítas, por todos os títulos admiráveis, em frente ao absorvedor prestígio de Jurupari” (CASCUDO, 2012, p.59).

Todo esse trabalho adaptativo foi árduo e demorado, mas surtiu efeito, já que, até os dias de hoje, Deus, o Senhor, o Pai e o Criador, é para todos os indígenas cristãos o velho Tupã, estrondeador das tempestades, morando nas alturas, com os raios na mão onipotente (CASCUDO, 2012). Por isso, as obras nacionalistas do Romantismo brasileiro trazem sempre Tupã como a divindade suprema dos indígenas, o que não é diferente em *Iracema*.

O Pajé desenvolva a alta e magra estatura como a caninana assanhada, que se enrista sobre a cauda para afrontar a vítima em face. Afundaram-lhe as rugas, e, repuxando as peles engelhadas, esbugalharam os dentes alvos e afilados:

– Ousa um passo mais, e as iras de Tupã te esmagarão sob o peso desta mão sêca e mirrada!

– Neste momento, Tupã não é contigo! Replicou o chefe.

O Pajé riu; e seu riso sinistro reboou pelo espaço como o regougo da ariranha.

– Ouve seu trovão e treme em teu seio, guerreiro, como a terra em sua profundidade.

Araquém, proferindo essa palavra terrível, avançou até o meio da cabana; ali ergueu a grande pedra e calcou o pé com força no chão; súbito, abriu-se a terra. Do antro profundo saiu um medonho gemido que parecia arrancado das entranhas do rochedo. [...]

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

Cismava o guerreiro cristão; êle não podia crer que o deus dos tabajaras desse a seu sacerdote tamanho poder (IRACEMA, 1889, p.39-40).

De acordo com Roque de Barros Laraia (2005), em *As religiões indígenas: o caso tupi-guarani*, Tupã poderia ter sido melhor definido como um demônio, temido por controlar o

raio e o trovão e, assim, conseqüentemente, a morte e a destruição, haja vista que os sentimentos indígenas para com essa entidade são mais de medo do que de veneração. Laraia (2005) descreve uma experiência que teve durante sua permanência entre os kaapor, por ocasião de uma tempestade, acompanhada de muitos trovões e raios. Esses indígenas, naquele momento, abandonaram suas casas, armados de arcos ou rifles, e fizeram vários disparos contra o céu, acompanhando esses gestos com imprecações raivosas, numa tentativa de dissimular o medo que Tupã lhes inspira. “Quando a natureza se acalmou, um deles voltou para casa para guardar o seu rifle, e me disse sorrindo: ‘Tupã zangado muito’” (LARAIA, 2005, p.11). Contudo, não foi assim que aconteceu, pois Tupã como deus supremo é uma invenção europeia, já que várias lendas indígenas o abordam como uma entidade comum, sem poderes supremos, com defeitos e sendo castigado por outras divindades superiores. Conforme vimos, os indígenas o associavam mais aos trovões e às forças naturais do que a um deus supremo e único.

Cascudo (2012) ainda nos diz que os indígenas nunca pensaram no fogo como um elemento punitivo ou usado para a purificação de suas almas. Entretanto, a partir do contato com o europeu, foi cultivada entre eles a crença a respeito do que vinha a ser o bom e o mau fogo de Tupã. E assim, o fogo se tornou algo sagrado, mas também símbolo da condenação eterna, conforme ocorre na religião cristã, cujos princípios foram adaptados pelos jesuítas às crenças indigenistas. “Quando foram todos sentados em torno do grande fogo, o ministro de Tupã ordena o silêncio com um gesto, e três vezes clamando o nome terrível, enche-se do deus que o habita: – Tupã!.. Tupã!... Tupã!...” (IRACEMA, 1889, p.55).

Baseados nos ensinamentos da cultura europeia, “começamos a orar, venerar, temer e amar, a sabermos a origem da espécie e do mundo, dirigindo-nos continuamente a um Pai, Deus-Pai. O primeiro Ser, o Supremo Ser, o Que-sempre-foi-e-será, é um Homem” (CASCUDO, 2012, p.65). Todavia, na cultura indígena ocorre exatamente o contrário, sua primeira e suprema divindade é feminina, Ci, a mãe. Por isso, na teogonia tupi, todos os grandes deuses são femininos, como o Sol, que é Goaraci, Mãe deste Dia, mãe dos viventes, e a Lua, que é Mãe-nossa, mãe dos vegetais. Assim, a tradição das virgens-mães é bem presente na América, África e Ásia (CASCUDO, 2012).

Acreditavam os índios que tudo no mundo, vegetal, animal, mineral, possui sua criadora, protetora e guiadora eterna. Têm a Mãe do vento, das pedras, dos frutos, de cada tipo de peixe, de insetos, de aves, árvores, estrelas, vermes, cobras, fantasmas. Há a mãe da mandioca como há a mãe da coceira. Tudo tem Mãe e esta gerou seus filhos sem a necessidade do elemento viril. Todos os indígenas sabem de cor a Mãe disto e daquilo, mas ninguém sabe o nome do Pai. O Pai é um detalhe inútil. Ci sempre desconheceu o segredo da reprodução sexuada (CASCUDO, 2012, p.65).

De acordo com Danilo Cezar Cabral (2021), foi somente com os europeus que os indígenas adquiriram a ideia do Bem e do Mal e de divindades boas e ruins. Antes, seus deuses eram os elementos e forças naturais aos quais não prestavam culto, apenas participavam de cerimônias em busca de alcançar algo que almejavam. Algumas dessas divindades, conforme já vimos, era o Sol e a Lua. Esta, Ci ou Jaci, era guardiã da noite, protetora dos amantes e da reprodução. Um de seus papéis é despertar a saudade no coração dos guerreiros e caçadores, apressando sua volta às esposas. Filha de Tupã, Jaci é irmã-esposa de Guaraci, o deus Sol. Este, Goaraci ou Guaraci, filho de Tupã, auxiliou o pai na criação de todos os seres vivos. Irmão-marido de Jaci, a deusa Lua, Guaraci é o guardião das criaturas durante o dia. Na passagem da noite para o dia, no encontro entre Jaci e Guaraci, as esposas pedem proteção para os maridos que vão caçar (CABRAL, 2021).

Christiane Angelotti (2011) narra um mito tupi-guarani intitulado *A lenda do Sol e da Lua*, que é uma adaptação da versão da lenda indígena coletada por Couto de Magalhães:

Uma infinita escuridão cobria todo o universo. Então, Deus criou o sol, Guaraci, para iluminar todo o universo com a sua luz.
 Certa vez, Guaraci ficou cansado e precisou dormir. Enquanto fez isso, a escuridão voltou a se impor no universo.
 Então, Deus criou Jaci, a Lua para iluminar o universo enquanto Guaraci, o sol, estivesse dormindo.
 Num breve instante, enquanto Guaraci acordava e Jaci ia dormir os dois se viram e se apaixonaram. Mas, infelizmente, não podiam ficar juntos.
 Então Deus criou Rudá, o amor, para ser o mensageiro do casal. O amor, Rudá, não conhecia a escuridão, nem o impossível. Dia ou noite Rudá podia dizer à Lua o quanto o Sol a amava e podia dizer ao Sol que o seu amor era correspondido.
 Atendendo a um pedido de amor do Sol, Deus criou as estrelas para que pudesse fazer companhia à Jaci, a Lua, durante a noite.
 E assim, segundo os índios brasileiros, nasceu o Céu e todas as coisas que lá existem (ANGELOTTI, 2011, s/p).

Na obra alencariana, assim como no mito acima, o Sol também aparece como esposo da Lua, Jaci, a quem os tabajaras têm por mãe. Ela, por sua vez, desperta amor no coração dos guerreiros e traz fecundidade ao seio das virgens. “– Jaci!... Mãe nossa... exclamaram os guerreiros tabajaras. [...] ‘Já veio a espôsa do sol; já sorri às virgens da terra, filhas suas. A doce luz acende o amor no coração dos guerreiros e fecunda o seio da jovem mãe’” (IRACEMA, 1889, p.55).

Contudo, os autóctones temiam, supersticiosamente, os espíritos do mal que rondavam as florestas, os quais possuíam diferentes denominações como Anhangá, Curupira e Caipora. Dessa forma, a figura máxima diabólica, Jurupari, foi sustentada, mas, em meio a uma grande diversidade de espíritos maléficos. Em *Iracema* encontramos todas essas nomenclaturas:

1. “– Foi algum mau espírito da floresta que cegou o guerreiro branco no escuro da mata, respondeu o ancião” (*IRACEMA*, 1889, p.17). Sobre a expressão “mau espírito da floresta”, Alencar escreveu em “Notas”: “os indígenas chamavam a êsses espíritos *caa-pora*, habitantes da mata, donde por corrução veio a palavra caipora, introduzida na língua portuguêsã em sentido figurado” (ALENCAR, 1889, p.111); 2. “O velho Pajé que velou tôda a noite, falando às estrêlas, conjurando os maus espíritos das trevas, entra furtivamente na cabana” (*IRACEMA*, 1889, p.21). Nota explicativa: “*Espírito da treva* – A êsses espíritos chamavam os selvagens *curupira*, meninos maus, de *curumim* – menino, e *pira* – mau” (ALENCAR, 1889, p.112); 3. “– Anhangá turbou sem dúvida o sono de Irapuã, que o trouxe perdido ao bosque da jurema, onde nenhum guerreiro penetra contra a vontade de Araquém” (*IRACEMA*, 1889, p. 26). Nota explicativa: “*Anhangá* – Davam os indígenas êste nome ao espírito do mal; compõe-se de *anho* – só, e *anga* – alma. Espírito só, privado de corpo, fantasma” (ALENCAR, 1889, p.113).

Até mesmo alguns animais foram associados ao diabo pelo fato de nunca serem vistos, só andarem pela noite e emitirem gritos e gemidos horríveis. Um deles era o urutau, uma ave noturna, cujo nome vem do tupi e significa “ave fantasma”; é encontrada na América do Sul. “Esse espantoso pássaro que era macho e fêmea do Diabo, de canto lúgubre e hábitos solitários é o Urutau, a Mãe-da-lua do nordeste brasileiro (*Nyctibius griseus*, Gm), ave que fornece largos temas ao fabulário sulamericano” (CASCUDO, 2012, p.71). A obra alencariana traz a referida ave na passagem em que a jandaia, triste pelo desprezo de Iracema, ao invés de cantar passa a gemer como o urutau.

Triste dela! A gente tupi a chamava jandaia, por que, sempre alegre, estrugia os campos com seu canto fremente. Mas agora, triste e muda, desdenhada de sua senhora, não parecia mais a linda jandaia, e sim o feio urutau que sômente sabe gemer (*IRACEMA*, 1889, p.35).

Tudo isso revela a presença da *hibridação cultural* na mitologia indígena brasileira, já que sofreu acréscimos significativos de elementos europeus. Entretanto, todo o trabalho feito pelos padres jesuítas não foi suficiente para levar ao esquecimento completo o significado que a divindade Jurupari tem para os povos indígenas, desde seus antepassados.

O culto era vasto e complexo. Devia sofrer modificações locais de religiões anteriores. Conservado em relativo estado de pureza por algumas tribos, estava em maioria de todas suas cerimônias alguns detalhes do ritual, instrumentos, as danças sagradas. Quando, ainda hoje, uma tribo fala nos seus velhos deuses é Jurupari o nome citado. Falar em Tupã é fase intermediária para a cristianização. Certos aspectos do culto de Jurupari vêm passando os séculos sem alteração (CASCUDO, 2012, p.72).

Os portugueses que vieram colonizar o Brasil também trouxeram suas lendas, adaptando-as aos personagens e cenários dos indígenas brasileiros. “Os portugueses, homens do mar, possuíam a tradição das lendas marítimas, de tritões, sereias e animais fabulosos. As Sereias constituíam um patrimônio comum aos povos navegadores. Estão em todas as literaturas do Mundo” (CASCUDO, 2012, p.134). Nisso, as lendas do boto e da mãe d’água, por exemplo, constituem-se hibridamente, pois são adaptações de histórias europeias. Portanto, os mitos indígenas do Brasil “foram quase sempre observados através da lua europeia, da alma europeia e da mentalidade branca” (CASCUDO, 2012, p.65).

De acordo com Batista de Lima (2010), em “Apresentação de A Porangaba de Galeno”, Juvenal Galeno (1838-1931), escritor cearense, produziu um poema épico, *A Porangaba*, baseado numa lenda americana que um caboclo lhe contara. Tal lenda tem muitos pontos em comum com a história da índia Iracema, porém o poemeto de Galeno foi publicado, pela primeira vez, em 1861, no mensário *Lira Cearense*, quatro anos antes da publicação do romance alencariano, que se deu em 1865. Contudo, *A Porangaba* só ficou conhecida anos depois, já que “não teve o aparato midiático de que se revestiu a índia tabajara imortalizada por um escritor já famoso e situado no melhor mercado consumidor da época, o Rio de Janeiro” (LIMA, 2010, p.64).

Aberto Santiago Galeno (2010a), na “Apresentação à 2ª edição de *A Porangaba*”, resume a referida lenda:

O romance, ou melhor, a tragédia de Porangaba, tem como palco a lagoa que lhe tomou o nome. Ali, nos primeiros dias da Colônia encontrava-se uma taba da nação Tabajara, na qual figurava Porangaba como uma das mais belas cunhãs. É quando chega certo aventureiro Lusitano em busca de ouro. Após breves concubinato com a índia o Emboaba larga-se pelas brenhas dando continuidade a sua aventura. Porangaba fica inconsolável.

Ausente ele esteve durante vários anos. Nesse interregno, Porangaba é dada em casamento, pelos seus maiores, ao guerreiro Pirauhá, um dos bravos da tribo. Entretanto, Porangaba não consegue amar ao esposo. A sua grande paixão continuava sendo o Emboaba.

Até que este, retornando à maloca dos Tabajaras, dá continuidade ao romance interrompido, romance agora proibido uma vez que Porangaba achava-se casada e o adultério não era admitido entre os indígenas.

Flagrados em delito, o Emboaba é morto em luta por Pirauhá, enquanto Porangaba, após o julgamento da tribo, é condenada e executada às margens da lagoa que lhe tomou o nome (GALENO, 2010a, p.61-62).

As semelhanças são bem visíveis. Nas duas histórias temos uma bela indígena tabajara que se relaciona amorosamente com um português, contudo, tal relacionamento lhe traz grandes sofrimentos e fins trágicos. Trata-se da recriação de uma memória coletiva presente no mito oral e popular manifestado culturalmente na forma de uma obra literária, o que

caracteriza a *cristalização*, pois várias histórias com o mesmo enredo, ou aproximado, provavelmente foram contadas e recontadas, transmitidas oralmente em solo brasileiro.

Batista de Lima (2010) aponta diferenças entre as narrativas do poeta e do romancista cearenses.

Em Alencar, o herói Martim volta à Corte levando consigo o primeiro retirante cearense, o filho da dor, Moacir. No caso de *Porangaba*, o herói português, o emboaba, é morto em luta com o índio atraído, no caso, Pirauhá. Também Porangaba é sacrificada em nome de uma ética indígena, quando em *Iracema*, a morte da heroína é muito mais em nome de uma ética colonizadora. A segunda diferença está no gênero. Enquanto Alencar suspendeu a elaboração versificada de sua saga, transformando-a em prosa, Galeno sustentou o estro e atravessou toda a epopeia dentro de uma versificação bem elaborada (LIMA, 2010, p.63-64).

Porangaba é o nome de uma lagoa cearense localizada no antigo bairro de Arronches, atual bairro da Parangaba, em Fortaleza. Tanto o mito quanto o romance trazem uma explicação para a origem do nome dessa lagoa. Para o mito, a lagoa da Porangaba recebeu esse nome em homenagem à indígena que foi sacrificada, às suas margens, por ter adulterado. Eis um trecho da lenda escrita por Juvenal Galeno (2010b):

Todos bravejando cospem injúrias sobre a delinquente, amarram-na, e ao som do maracá do Pajé e dos cantares e tripúdios usados para a maior solenidade do ato, cumprem a lei de Tupã, crivando o formoso corpo da adúltera com flechas. E, não satisfeitos com isto, para talvez perpetuar o exemplo ou para padrão daquela infâmia, dão à lagoa o nome da malfadada, camando-a desde esse dia – Lagoa da Porangaba (GALENO, 2010b, p.57).

Para Alencar (1889), o nome Porangaba, que significa beleza, foi dado à lagoa pelos guerreiros pitiguaras que, ao passar pela manhã, viam a mais bela filha de Tupã, Iracema, a banhar-se nela. Desde então, todas as mães levavam suas filhas para se banhar na lagoa, a fim de que ficassem formosas e despertassem amor no coração dos guerreiros.

Perto havia uma formosa lagoa no meio de verde campina. Para lá volvia a selvagem o ligeiro passo. Era a hora do banho da manhã; atirava-se à água e nadava com as garças brancas e as vermelhas jaçanãs. Os guerreiros pitiguaras, que apareciam por aquelas paragens, chamavam essa lagoa Porangaba, ou lagoa da beleza, porque nela se banhava Iracema, a mais bela filha da raça de Tupa.

E desde êsse tempo as mães vinham de longe mergulhar suas filhas nas águas da Porangaba que tinha a virtude de dar formosura às virgens e fazê-las amadas pelos guerreiros” (IRACEMA, 1889, p.76).

Portanto, discorreremos brevemente a respeito da mitologia tupi-guarani, das alterações ocorridas nela a partir do contato entre as culturas indígena e europeia, e da forma com que o romancista José de Alencar a incorporou em sua obra *Iracema*, mito de origem do Ceará e de formação do povo brasileiro.

4 A HIBRIDAÇÃO CULTURAL NA OBRA IRACEMA

A *hibridação cultural* é um dos conceitos operacionais da *Teoria da Residualidade Literária e Cultural* e está presente no processo de formação do povo brasileiro que José de Alencar retrata em sua obra *Iracema*. Assim, há nesse livro variados aspectos residuais das culturas indígena e europeia, como a alimentação, suas crenças, costumes, fauna e flora, que contribuem na constituição híbrida das personagens, sobretudo Iracema, Martim e Poti, já que trazem traços de suas culturas de origem associados às características da cultura do outro. Em meio a análise desses aspectos da obra, discutiremos acerca da definição de hibridismo, que resultou na *hibridação cultural*. Por fim, concluiremos analisando a personagem Moacir, que representa o povo brasileiro e é, por excelência, formado hibridamente, a partir das etnias indígena e europeia.

4.1 A respeito da *hibridação cultural*

Para a definição dos conceitos operacionais da *Teoria da Residualidade Literária e Cultural* foi necessária a contribuição de diversas ciências, exercício detalhadamente explicado por Roberto Pontes (2020a) no texto *Linhas Disciplinares da Teoria da Residualidade*. Assim, não foi diferente com o conceito de *hibridação cultural*, o qual exigiu uma aproximação da Sociologia, da Antropologia e da Etnologia, “pois, por intermédio destas ciências nos chegaram conceitos como os de ‘herança social’, ‘transmissão de padrões’, ‘empréstimos linguísticos’, ‘sincretismos’ e tantos outros que compõem o arsenal teórico dessas ciências limítrofes da *Teoria da Residualidade*” (PONTES, 2017, p.15).

O termo “hibridismo” ou “hibridação” foi originalmente cunhado pelos botânicos, tornando-se popular nos séculos XIX e XX, “tendo surgido a partir de expressões insultuosas como ‘vira-latas’ ou ‘bastardo’ e dado origem a sinônimos como ‘fecundação-cruzada’” (BURKE, 2003, p.51-52). Logo, o referido termo passou a ser usado em outras áreas, dentre elas no campo das Ciências Sociais, designado por “hibridismo cultural”, sobre o qual se detêm estudos como os de Peter Burke (2003), *Hibridismo Cultural*, e Nestor Garcia Canclini (2008), *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*.

Neste livro, Canclini (2008) objetiva se ocupar “de como os estudos sobre hibridação modificaram o modo de falar sobre identidade, cultura, diferença, desigualdade, multiculturalismo [...]” (CANCLINI, 2008, p.17), propondo o seguinte questionamento: “Por

que a questão do híbrido adquiriu ultimamente tanto peso se é uma característica antiga do desenvolvimento histórico?” (CANCLINI, 2008, p.17).

O termo “híbrido” é citado desde que “começaram os intercâmbios entre sociedades”, contudo o momento no qual mais se estende a análise da hibridação a diversos processos culturais é na última década do século XX. Isso se dá devido ao fato de que o referido termo tem sua origem nas ciências biológicas, significando um organismo formado pelo cruzamento de dois progenitores de etnias, linhagens, variedades, espécies ou gêneros diferentes e que frequentemente é estéril, como a mula, por exemplo. Trazendo para o campo da Sociologia, muitos teóricos resistiram ao termo pela esterilidade que há na ideia inicial do seu significado. Tal pensamento é resultado do prolongamento de uma crença do século XIX, quando a hibridação era vista com desconfiança ao supor que prejudicaria o desenvolvimento da sociedade, já que a mistura de grupos étnicos foi associada a algo negativo, a contaminação social (CANCLINI, 2008).

O Brasil foi visto de modo pessimista desde o início da sua colonização. Porém, isso se acentuou no século XIX, quando estudiosos naturalistas vieram fazer pesquisas e perceberam a miscigenação dos povos que aqui havia, atribuindo a isso o atraso do país, o qual eles consideravam degenerado. Nessa época, a população brasileira era, em sua maioria, mestiça e híbrida. Isso foi visto de forma negativa, como um "tumulto" que descaracterizava a personalidade de cada etnia individualmente. Por isso, já no século XX, ocorreu a defesa de uma teoria do branqueamento, que prometia, em um século, tornar branca toda a população brasileira. Mas, essa já é outra questão que não nos diz respeito neste trabalho.

Houve uma grande necessidade de se discutir o tema étnico no século XIX, haja vista que, com o fim da escravidão, era necessário manter a hierarquia sob a chefia dos europeus e, para isso, precisavam ser esclarecidas as diferenças sociais entre as pessoas, diferenças essas que eram pautadas em seus grupos étnicos, ou seja, os europeus pertenciam à etnia superior enquanto os demais eram inferiores. Para isso, os cientistas europeus utilizaram a “teoria das raças” na intenção de reforçar sua autonomia perante outros povos em solo brasileiro, pautando-se, assim, no interesse de supremacia (SCHWARCZ, 1993).

Anibal Quijano (2005), em *Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina*, defende que a ideia de raça, em seu sentido moderno, não tem história conhecida antes da América, pois, provavelmente se tenha originado como referência às diferenças fenotípicas entre conquistadores e conquistados, sendo, desde muito cedo, construída como referência a supostas estruturas biológicas diferenciais entre esses grupos. Assim, a formação de relações sociais fundadas nessa ideia produziu na América identidades sociais historicamente novas,

como os índios, negros e mestiços, e redefiniu outras. E na medida em que as relações sociais que se estavam configurando eram relações de dominação, tais identidades foram associadas às hierarquias, lugares e papéis sociais correspondentes, com constitutivas delas, e, conseqüentemente, ao padrão de dominação que se impunha. Em síntese, raça e identidade racial foram estabelecidas como instrumentos de classificação social básica da população (QUIJANO, 2005).

Na América, a idéia de raça foi uma maneira de outorgar legitimidade às relações de dominação impostas pela conquista. A posterior constituição da Europa como nova id-entidade depois da América e a expansão do colonialismo europeu ao resto do mundo conduziram à elaboração da perspectiva eurocêntrica do conhecimento e com ela à elaboração teórica da idéia de raça como naturalização dessas relações coloniais de dominação entre europeus e não-europeus. [...] os povos conquistados e dominados foram postos numa situação natural de inferioridade, e conseqüentemente também seus traços fenotípicos, bem como suas descobertas mentais e culturais. Desse modo, raça converteu-se no primeiro critério fundamental para a distribuição da população mundial nos níveis, lugares e papéis na estrutura de poder da nova sociedade (QUIJANO, 2005, p.118).

Dessa forma, a discussão em torno da mistura de etnias é, até hoje, bastante controversa, já que, para alguns povos, é imprescindível a pureza de sua etnia, contudo, a grande maioria dos sociólogos modernos defende que, nos dias de hoje, não há mais possibilidade de se manter esta pureza, já que o processo de globalização e de midiaticização são os grandes responsáveis pela divulgação e assimilação de culturas diariamente. “A força da hibridação cultural tanto se acentua nos dias em curso, que fica difícil sabermos o que vem a ser o próprio, digamos, até mesmo na identidade individual e na nacional” (PONTES, 2017 p.15).

Burke (2003) defende que podem ser encontrados, por toda parte, exemplos de hibridismo cultural, tanto em todo o globo quanto na maioria dos domínios da cultura, “religiões sincréticas, filosofias ecléticas, línguas e culinárias mistas e estilos híbridos na arquitetura, na literatura ou na música” (BURKE, 2003, p.23). Assim, quaisquer encontros culturais sempre proporcionam a hibridização de culturas, seja ela consciente ou inconsciente, pois que é impossível, em nosso mundo, que alguma cultura seja uma ilha. “Na verdade, já há muito que a maioria das culturas deixaram de ser ilhas. Com o passar dos séculos, tem ficado cada vez mais difícil se manter o que poderia ser chamado de ‘insularidade’ de culturas com o objetivo de defender essa insularidade” (BURKE, 2003, p.101).

Para Canclini (2008), o objeto de estudo não é a hibridez, mas, sim, os processos de hibridação, os quais são incessantes e variados, levando a revitalizar a noção de identidade. “A análise empírica desses processos, articulados com estratégias de reconversão, demonstra que a hibridação interessa tanto aos setores hegemônicos como aos populares que querem

apropriar-se dos benefícios da modernidade” (CANCLINI, 2008, p.22). Por isso, ele define hibridação da seguinte forma:

Parto de uma primeira definição: *entendo por hibridação processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas*. Cabe esclarecer que as estruturas chamadas discretas foram resultado de hibridações, razão pela qual não podem ser consideradas fontes puras (CANCLINI, 2008, p.19).

Roberto Pontes (2017) comunga com essas ideias quando afirma que tanto na cultura quanto na literatura não há uma manifestação sequer que seja única, singular, original. “Todas são produto de *hibridação*, sobretudo no estágio histórico vivido neste primeiro lustro do século XXI, em que a velocidade dos contatos entre povos e culturas se acentuou enormemente por conta da alta tecnologia alcançada pelos chamados ‘mass media’” (PONTES, 2017, p.15). Assim, a *Teoria da Residualidade* optou pela escolha do termo “hibridação cultural” ao invés de “hibridismo cultural”, já que

[...] possibilita aplicar, designando o fato social a que o conceito se refere como *hibridação cultural*, por ficar em relevo, assim, o caráter dinâmico do que realmente ocorre na espécie: a ação de *hibridar*, isto é, de compor-se o produto cultural ou literário, de elementos vários, com origem e natureza diversas numa ação criativa (PONTES, R., 2020b, p.21-22).

Torres (2017) também explica o porquê da escolha de “hibridação cultural” para os estudos residualistas:

Assim, Roberto Pontes preferiu o termo *hibridação*, ao invés de *hibridismo*, pelo fato de o sufixo do primeiro vocábulo transmitir melhor a ideia de ação, de dinamismo, de algo em constante mudança, em andamento, em processo, como de fato acontece com as culturas, a todo momento; ao passo que o segundo vocábulo transmite apenas uma ideia de doutrina, de uma teoria ou de um pensamento capaz de explicar como ocorre determinado fenômeno (TORRES, 2017, p.6).

Um estudo bastante relevante a respeito da mistura de culturas na modernidade é o livro *O Local da Cultura*, de Homi Bhabha (1998), no qual ele trabalha as relações fronteiriças modernas e suas experiências múltiplas, servindo-se da ideia de “entre-lugares”, posição em que se encontram as pessoas que passam pela experiência de residir em diferentes países. Assim, apresenta escritos literários de alguns autores que abordam as questões das fronteiras, das culturas híbridas e outros assuntos pós-modernos como: o capitalismo, a migração e os avanços tecnológicos, por exemplo. “Esses ‘entre-lugares’ fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação – singular ou coletiva – que dão início a novos signos de identidade e pontos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria ideia de sociedade” (BHABHA, 1998, p.18).

Nisso, os embates de fronteira acerca da diferença cultural podem ser tanto consensuais quanto conflituosos, pois “podem confundir nossas definições de tradição e modernidade, realinhar as fronteiras habituais entre o público e o privado, o alto e o baixo, assim como desafiar as expectativas normativas de desenvolvimento e progresso” (BHABHA, 1998, p.21). Canclini (2008) afirma que há dois lados da hibridação: ao mesmo tempo em que traz criatividade e abundância cultural, também gera conflitos. As grandes metrópoles “são estudadas como centros em que a hibridação fomenta maiores conflitos e maior criatividade cultural” (CANCLINI, 2008, p.29).

Destarte, Canclini (2008) aborda a questão binária dos imigrantes, que não sabem se possuem uma ou mais identidades, e defende que fronteiras, grandes cidades, exílios e migrações são locais nos quais existem condições propícias para as misturas e a fecundação entre culturas (CANCLINI, 2008). Temos aqui, mais uma vez, a discussão sobre a questão fronteiriça, que também é abordada em *Fronteiras Múltiplas e Hibridismo Cultural: Novas Perspectivas Ibero-afro-americanas*, por Benjamin Abdala Júnior (2002), através do conceito de “fronteiras múltiplas”.

Mais, e isto nos parece importante: essa perspectiva de fronteiras múltiplas (o homem dividido ou integralizado em pelo menos duas fronteiras), onde ele se desenraíza de sua terra de origem sem se enraizar na terra de origem dos outros, coexistindo com grupos sociais migrantes de outras culturas, pode construir um hábito crítico (JÚNIOR, 2002, p.19).

Desse modo, “o trabalho fronteiriço da cultura exige um encontro com o ‘novo’ que não seja parte do continuum de passado e presente. Ele cria uma ideia do novo como ato insurgente de tradução cultural” (BHABHA, 1998, p.27). Esse “novo” é fruto da *hibridação cultural* que se dá a partir do contato entre povos de culturas distintas, sendo isso o que ocorreu com os indígenas e os portugueses durante o processo de colonização da América.

Portanto, trazendo tais conceitos à análise do nosso objeto de estudo, José de Alencar (1889), ao escrever *Iracema*, aborda a formação do povo brasileiro, que se constituiu de modo híbrido a partir de *resíduos* das culturas europeia e indígena presentes na obra. Permitamo-nos adentrar, agora, no território da América colonial portuguesa, mais precisamente nas terras onde, atualmente, se localiza o estado do Ceará. Estamos no século XVII e os europeus aqui aportam em busca de seus interesses, deparando-se com os nativos do lugar. Houve uma profunda convivência entre eles e, conseqüentemente, troca de experiências sociais, linguísticas e religiosas, que resultou numa grande *hibridação cultural*. É exatamente isso que encontramos no decorrer de toda a obra alencariana em questão, a qual analisaremos mais detalhadamente a partir de agora.

4.2 A híbrida formação do povo brasileiro em *Iracema*

No livro *Iracema*, José de Alencar (1889) aborda a híbrida formação do povo brasileiro utilizando *resíduos* de diferentes culturas e épocas, pois a formação histórica, étnica e cultural do país é marcada pelo signo da mistura entre etnias, de modo que não há pureza, mas mescla, que origina um povo de traços diversificados, que não surgiu de forma uniforme, mas múltipla. Assim, esse escritor cearense, de certo modo, traz o signo da mutabilidade e da hibridez na composição de sua referida obra (CAVALCANTE, 2015).

Tal hibridez está presente até mesmo na escolha dos gêneros para a escrita do livro, pois temos uma narrativa com grande poder de descrição, construída a partir de uma linguagem poética; “[...] é um *poema em prosa*, passível de ser lido como uma espécie de metáfora que pode representar, dentre outras coisas, a assimilação do fato histórico pelo exercício mimético, pois a objetividade, cerrada e pontual, dá lugar ao lirismo narrativo” (CAVALCANTE, 2015, p.46).

Buscando verossimilhança para seu romance indianista, Alencar (1889) se valeu de uma descrição minuciosa da natureza e de seus fenômenos para melhor apresentar ao leitor o ambiente no qual habitavam os nativos da América colonial portuguesa no século XVII, momento em que os europeus passaram a explorar as terras do atual estado cearense. Outro aspecto da sua escrita foi a utilização de palavras cuja etimologia tem sua origem na língua indígena tupi. Foi se apropriando de termos indígenas, dentre eles alguns neologismos criados pelo autor, que a cultura dos nativos brasileiros passou a ser representada no decorrer de toda a obra.

Nem colonizador nem colonizado, Alencar pretendia fundar o Brasil, a partir da literatura escrita numa nova língua repleta de neologismos, tupinismos e inflexões não europeias de todos os povos adaptados. O romance que advém dessa visão de mundo e das leituras do escritor cearense é intencionalmente hibridizado, orientado para o seu projeto literário (PONTES, C., 2020, p.114-115).

Desse modo, o autor de *Iracema* não se referia a uma língua brasileira, mas a uma língua portuguesa abasileirada, permeada das contribuições da língua indígena que melhor representava nossa nacionalidade. Por isso, o cuidado com a linguagem sempre foi algo imprescindível à sua escrita, sobretudo em se tratando dos livros com temáticas indígenas. “Ao propor o romance indianista, a inserção vocabular de tupinismos no seu romance, fez do caldeamento polilíngue a fundação de uma forma alternativa para a língua portuguesa e para a literatura brasileira” (PONTES, C., 2020, p.100).

A citação a seguir faz parte da “Carta ao dr. Jaguaribe”, trazida por Alencar (1889), em anexo, no seu livro *Iracema*.

Sem dúvida que o poeta brasileiro tem de traduzir em sua língua as idéias, embora rudes e grosseiras, dos índios; mas nessa tradução, está a grande dificuldade; é preciso que a língua civilizada se molde quanto possa à singeleza primitiva da língua bárbara; e não represente as imagens e pensamentos indígenas senão por termos e frases que ao leitor pareçam naturais na bôca do selvagem (ALENCAR, 1889, p.126).

Aqui, o autor traz explicações a respeito da escrita da obra, como a importância da linguagem utilizada, as pesquisas históricas que realizou e os possíveis defeitos dela. Nisso, observamos a importância que ele atribui à linguagem que usou na sua escrita, objetivando representar as imagens e os pensamentos dos indígenas.

Alencar (1889) também traz *resíduos* da cultura europeia, já que busca representar o início da colonização portuguesa nas terras do atual Ceará. Dessa forma, uma observação importante é a de que, segundo Gilberto Freyre (2003), em *Casa Grande e Senzala*, a cultura europeia, em especial a dos portugueses, que foram os primeiros a aportar em terras brasileiras, foi formada a partir do contato com outros povos e culturas como, por exemplo, os povos africanos, através da convivência que tiveram durante o período de guerras entre os portugueses e os mouros, em meados do século XV. Assim, quando aqueles chegaram à América colonial portuguesa sua cultura não era pura, pois já estava permeada de contribuições da África e também dos povos de origem ou estoque semita (FREYRE, 2003).

Isso nos permite dizer que as palavras e os costumes portugueses analisados neste tópico trazem em si uma *hibridação cultural* e, unindo-se à cultura indígena, dentro da obra, torna-se ainda maior o hibridismo de culturas, confirmando, assim, o que defende o axioma da *Teoria da Residualidade*, já citado no capítulo anterior.

Subdividiremos, agora, o presente tópico em dois subtópicos nos quais analisaremos, através das personagens Iracema, Martim, Poti e Moacir, como se dá a *hibridação cultural* dentro do processo de formação do povo brasileiro que Alencar (1889) aborda. Para isso, traremos *resíduos*, tanto da cultura europeia quanto da indígena, explicando-os e demonstrando que, a partir do momento que uma personagem adere às práticas da cultura do outro, agregando-as às suas, há presença da hibridação de culturas.

4.2.1 Personagens híbridas: Iracema, Martim e Poti

“Além, muito além daquela serra, que ainda azula no horizonte, nasceu Iracema” (IRACEMA, 1889, p.13). “Iracema”, anagrama da palavra “América”, representa a América

colonial portuguesa que, sendo “a virgem dos lábios de mel” (*IRACEMA*, 1889, p.13), encontrava-se em seu estado virginal e doce antes da chegada dos portugueses. Essa personagem, no início da obra, representa os autóctones brasileiros em seu estado natural, livres de influências externas. “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” (*IRACEMA*, 1889, p.13).

Mas, até que um dia um “rumor suspeito quebra a doce harmonia da sesta” (*IRACEMA*, 1889, p.14) e o primeiro contato com alguém de outra cultura se dá.

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 (*IRACEMA*, 1889, p.14).

Eis o primeiro contato entre Iracema, a indígena, e Martim, o português que veio colonizar a América. A diferença entre os dois está nos seus mais variados aspectos, desde a cor da pele, ela morena, e ele branco, estendendo-se às questões culturais e religiosas. A virgem tabajara, ao se sentir ameaçada, defende-se: “Foi rápido, como o olhar, o gesto de Iracema. A flecha embebida no arco partiu. Gotas de sangue borbulham na face do desconhecido” (*IRACEMA*, 1889, p.14). Já o europeu aprendera, “na religião de sua mãe, onde a mulher é símbolo de ternura e amor” (*IRACEMA*, 1889, p.14), que a mulher deve ter uma postura delicada.

Destarte, é a partir desse primeiro contato que se tem início o processo de *hibridação cultural* na personagem Iracema, haja vista que, ao entrarmos em contato com outra cultura ocorre, naturalmente, a *desculturação* e a *aculturação*, cujo resultado é uma nova e híbrida cultura.

Depois, na medida em que se apaixonava por Martim, inimigo de seu povo, vai perdendo sua cultura de origem e aderindo à cultura do colonizador, resultando assim no que podemos denominar de um processo de desculturação e aculturação, ou seja, Iracema, a partir do contato com Martim, perde algumas características culturais de origem e incorpora outras do colonizador, resultando, assim, numa nova forma cultural denominada híbrida (RICHTER, 2004, p.72).

Porém, quando partimos para a análise de Martim na cena do primeiro contato, percebemos que ele não era culturalmente “virgem”, pois, como europeu, havia entrado em contato com diversos povos antes de aportar em terras Americanas, assimilando a cultura existente antes dele e assumindo o que outros produziram culturalmente, num processo de

endoculturação. Além disso, nosso “guerreiro branco” já havia aderido aos aspectos até mesmo da cultura indígena, conforme vemos na passagem:

O guerreiro falou:

- Quebras comigo a flecha 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.
- Bem-vindo seja o estrangeiro aos campos dos tabajaras, senhores das aldeias, e à cabana de Araquém, pai de Iracema (*IRACEMA*, 1889, p.14).

Martim vinha das terras pertencentes aos povos pitiguaras, com os quais convivia e dos quais adquiria costumes como o de quebrar a flecha da paz, por exemplo, que era um hábito entre os indígenas. “Quebrar a flecha – Era entre os indígenas a maneira simbólica de estabelecer a paz entre as diversas tribos, ou mesmo entre dois guerreiros inimigos [...]” (ALENCAR, 1889, p.110). Sendo assim, desde o início do livro, nosso guerreiro branco já é uma personagem culturalmente híbrida, pois há nele *resíduos* da cultura indígena.

É importante enfatizar que, em meio a todo esse arsenal de *resíduos* identificados no livro, há a presença de mais um dos conceitos operacionais da *Teoria da Residualidade*: a *endoculturação*. Isso ocorre porque os aspectos culturais, tanto europeus quanto indígenas, não estão isolados de seus antepassados, nem são vivências inéditas, pois, ao nascermos não inventamos nada. Aprendemos tudo, e o fazemos através do processo da *endoculturação*, que consiste em assimilarmos a cultura existente antes de nós e assumirmos o que os outros produziram culturalmente (PONTES, 2017). Assim, os aspectos residuais dessas etnias, trazidos em *Iracema*, demonstram o percurso endocultural pelo qual esses povos passaram.

Um aspecto bastante residual na obra em questão, através do qual podemos identificar a *hibridação cultural* das personagens, é a religião. *Iracema* traz muitos *resíduos* das religiões europeia e indígena, que se encontram hibridizados nas ações das personagens.

A religião dos portugueses que colonizaram a América é, por excelência, o Catolicismo. Ela se fundamenta na figura de Jesus Cristo, que se manifestou aos judeus e veio ao mundo para salvá-lo, mas foi rejeitado e morto, pregado numa cruz. Nela, a mulher simboliza amor e ternura, já que deve inspirar sua vida e ações na figura de Maria, a mãe de Jesus. O símbolo do cristão católico é a cruz, podendo também ser chamada de lenho da cruz ou madeiro. “Lenho”, do latim clássico *lignu*; lenho, madeiro (FONTES, 2015).

A ideia do pecado está muito presente nas religiões cristãs, mais ainda quando falamos do Catolicismo, haja vista que, na Idade Média, a Igreja Católica punia pessoas por condutas consideradas pecaminosas, o que se deu também na América colonial portuguesa por

parte dos jesuítas; “[...] uma das principais fontes a registrar a vida pecaminosa dos homens da América portuguesa são as cartas jesuíticas. Nelas, a colônia é o lugar por excelência do pecado, e este se generalizava de tal forma que muitos dos padres chegavam a descrever no poder regenerador da fé” (SOUZA, 1986, p.61). Esses sacerdotes viam, sobretudo nas ações indígenas, pecados como o adultério e a idolatria. “Transposta para a América, a idéia de idolatria iria funcionar como filtro na percepção das religiosidades e costumes ameríndios pelos europeus, enxertada naturalmente de significados que a própria realidade americana sugeria aos observadores” (VAINFAS, 1995, p.26). “Frequentemente, repressão da feitiçaria e repressão do adultério, do incesto ou de comportamentos sexuais desviantes andaram juntas” (SOUZA, 1986, p.227).

Na passagem a seguir, Alencar (1889) traz, residualmente, essa ideia quando narra o momento em que Martim busca reprimir seus desejos sexuais em relação à Iracema:

O cristão repeliu do seio a virgem indiana. Êle não deixará o rastro da desgraça na cabana hospedeira. Cerra os olhos para não ver e enche sua alma com o nome e a veneração de seu Deus:
– Cristo!... Cristo!... (IRACEMA, 1889, p.51-52).

Há, aqui, uma representação bem nítida da religião do guerreiro branco, no momento em que ele fecha os olhos e chama pelo deus cristão, fazendo, assim, uma espécie de oração que o fortaleça a dizer “não” para o pecado da carne, ou seja, para o fato de se relacionar sexualmente com uma mulher que não é sua esposa, cometendo, dessa forma, adultério.

Também encontramos, na obra, *resíduos* do processo de catequização desempenhado pelos padres jesuítas nas terras americanas. “Muitos guerreiros de sua raça acompanharam o chefe branco, para fundar com êle a mairi dos cristãos. Veio também um sacerdote de sua religião, de negras vestes, para plantar a cruz na terra selvagem” (IRACEMA, 1889, p.104). Martim, “o chefe branco”, era acompanhado por guerreiros indígenas quando ia fundar a “mairi dos cristãos”, que é um povoado europeu, pois “mairi” se deriva de “mair” que quer dizer “estrangeiro”; é o nome dado aos povoados dos brancos em oposição às tabas dos indígenas (FONTES, 2015). Para esse tipo de fundação, era costume a vinda de padres católicos para cravar a cruz de Cristo no local, ação que abençoava o empreendimento. É importante destacarmos que o fato de Martim morar entre os pitiguaras e ser acompanhado por eles para fundar a “mairi dos cristãos” demonstra a hibridação das culturas indígena e europeia.

Em relação às crenças indígenas, esses pautavam sua fé na ideia dual de Bem *versus* Mal. Acreditavam em vários deuses que se manifestavam através dos fenômenos naturais. Sua

divindade suprema era Tupã¹², que na língua tupi significa “trovão”. “Nesse instante, como se o deus do trovão ouvisse as palavras de sua virgem, o antro, mudo em princípio, retroou surdamente” (IRACEMA, 1889, p.47). Tupã é o grande criador dos céus, da terra e dos mares, assim como do mundo animal e vegetal, que além de ensinar aos homens a agricultura, o artesanato e a caça, concedeu o conhecimento das plantas aos pajés, os quais o serviam com fidelidade (CABRAL, 2021). “Foi a Tupã que o Pajé serviu; êle te trouxe, êle te levará” (IRACEMA, 1889, p.16). Todos os membros das aldeias temiam a Tupã, prestando-lhes culto e refletindo acerca dos seus ensinamentos. “O ancião fumava à porta, sentado na esteira de carnaúba, meditando os sagrados ritos de Tupã” (IRACEMA, 1889, p.15).

Iracema também assume uma conotação religiosa, pois é a virgem de Tupã e guarda o segredo da jurema, planta nativa do Brasil da qual era preparado um licor com efeito alucinógeno. “Estrangeiro, Iracema não pode ser tua serva. É ela que guarda o segredo da jurema e o mistério do sonho. Sua mão fabrica para o Pajé a bebida de Tupã” (IRACEMA, 1889, p.18). Por isso, não podia pertencer a ninguém, pois seria uma ofensa a seu deus supremo. “O estrangeiro foi quem ofendeu a Tupã, roubando a sua virgem, que guarda os sonhos da jurema” (IRACEMA, 1889, p.38).

Há na obra alencariana *resíduos* de rituais religiosos dos povos indígenas. O rito melhor descrito por Alencar (1889) foi o ritual da lua nova, para o qual a virgem preparava o licor da jurema que o pajé dava aos guerreiros da aldeia para que tivessem lindos sonhos. “– A lua das flores vai nascer. É tempo da festa, em que os guerreiros tabajaras passam a noite no bosque sagrado e recebem do pajé os sonhos alegres” (IRACEMA, 1889, p.50). No trecho abaixo, identificamos, com muita força, vários *resíduos* dos rituais da religião indígena, como a oferta trazida a Tupã pelos guerreiros, o sentar-se todos ao redor do fogo e a invocação do seu deus supremo pelo Pajé.

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

Cada guerreiro que chega, depõe a seus pés uma oferenda a Tupã. Traz um a succulenta caça; outro, a farinha d’água; aquêle, o saboroso piracém da traíra. O velho Pajé, para quem são estas dádivas, as recebe com desdém.

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

– **Tupã!.. Tupã!... Tupã!...**” (IRACEMA, 1889, p.55-56, grifo nosso).

¹² Conforme foi exposto na página 98 e 99, Câmara Cascudo (2012) explica que se deve aos europeus o fato de Tupã se tornar o deus supremo dos indígenas e Jurupari um demônio. Porém, neste capítulo, trabalharemos com essas ideias já socialmente adquiridas, buscando identificar como Alencar as reproduz, residualmente, em sua obra a qual é nosso objeto de estudo.

O fogo tinha uma grande importância na vida desse povo, pois era aceso a noite para clarear as aldeias, para guiá-los pela floresta, sendo usado também em grande abundância de fachos, archotes e candeios, em momentos festivos. “Já brilha na cabana de Araquém **o fogo**, companheiro da noite” (*IRACEMA*, 1889, p.51, grifo nosso). “Os guerreiros seguem Irapuã ao bosque sagrado, onde os espera o Pajé e sua filha para o mistério da jurema. Iracema já acendeu os **fogos da alegria**. Araquém está imóvel e extático no seio de uma nuvem de fumo” (*IRACEMA*, 1889, p.54, grifo nosso). Sobre a expressão “fogos da alegria”, Alencar (1889) diz: “Chamavam os selvagens *tory* – os fachos ou fogos; e *toryba* – a alegria, a festa, a grande cópia de fachos” (ALENCAR, 1889, p.116).

Tupã era a divindade da luz, que iluminava todas as trevas, e havia também os demônios, conhecidos como maus espíritos que rondavam a floresta e atrapalhavam a vida nas aldeias. “O Pajé dorme porque já Tupã voltou o rosto para a terra e a luz correu os maus espíritos da treva” (*IRACEMA*, 1889, p.32). “– Foi algum mau espírito da floresta que cegou o guerreiro branco no escuro da mata[...]” (*IRACEMA*, 1889, p.17). Dois demônios da crença indígena que encontramos na obra são o Anhangá, “**Anhangá** turbou sem dúvida o sono de Irapuã, que o trouxe perdido ao bosque da jurema, onde nenhum guerreiro penetra contra a vontade de Araquém” (*IRACEMA*, 1889, p.26, grifo nosso), e o Jurupari, “**Jurupari** se esconda para deixar passar o hóspede do pajé” (*IRACEMA*, 1889, p.33, grifo nosso).

Ainda no quesito religioso, os autóctones eram muito sensíveis e, em sua cultura, era comum situações identificadas como presságio, revelando agouros para o futuro, como, por exemplo, quando a ave cauã piava, o que significava morte de pessoa conhecida. “A cauã piou, além, na extrema do vale. Caía a noite” (*IRACEMA*, 1889, p.17). “No recanto escuro o velho Pajé, imerso em funda contemplação e alheio às coisas deste mundo, soltou um gemido doloroso. Pressentia o coração o que não viram os olhos? Ou foi algum funesto presságio para a raça de seus filhos, que assim ecoou nalama de Araquém?” (*IRACEMA*, 1889, p.51). Assim, acreditavam que com a morte, as almas, as quais eles chamavam “sombras”, iam para um lugar maravilhoso, com belos e vastos campos, uma espécie de paraíso e céu dos cristãos. “Iracema te seguirá até aos campos alegres onde vão as sombras dos que morrem” (*IRACEMA*, 1889, p.47).

Percebemos, até aqui, a grande quantidade de *resíduos* religiosos europeus e indígenas existentes no livro que, no decorrer dessa análise, demonstraremos como se hibridizam nas ações das personagens em questão.

Dessa forma, após o primeiro contato, Iracema leva Martim para sua aldeia e passa a conviver bastante com ele, iniciando-se uma forte atração afetiva entre os dois. Na cabana de

Araquém, pai da virgem tabajara, o guerreiro branco passa a experimentar os costumes e a alimentação indígena e, ao fazer isso, torna-se cada vez mais híbrido culturalmente.

Von Martius (1979), em *Natureza, doenças, medicina e remédios dos índios brasileiros*, traz um tópico no qual descreve a alimentação dos indígenas verificada através do contato que estabelecia com eles em suas inúmeras viagens pelo Brasil. Assim, a alimentação desses povos consiste na caça, pescado e vegetais, cujos principais eram o inhame, o cará, a batata, a raiz mansa do aipim e a raiz brava da mandioca. Cereais como o milho, e ervas, espécies de amarantos, como o cururu e a portulaca, e ainda bananas, também faziam parte de seus alimentos preferidos (MARTIUS, 1979). Darcy Ribeiro (2006) também escreve a respeito da alimentação dos autóctones do Brasil: “Além da mandioca, cultivavam o milho, a batata-doce, o cará, o feijão, o amendoim, o tabaco, a abóbora, o urucu, o algodão, o carauá, cuias e cabaças, as pimentas, o abacaxi, o mamão, a erva-mate, o guaraná, entre muitas outras plantas (RIBEIRO, 2006, p.28).

A passagem a seguir traz *resíduos* dos rituais de hospitalidade indígena, sua alimentação e seus aposentos, tudo isso oferecido a Martim quando foi recepcionado na cabana tabajara. Ao passar por esses processos, o guerreiro branco está se aculturando do mundo indianista.

Pajé **passou o cachimbo** ao estrangeiro; e entraram ambos na cabana. O mancebo sentou-se na **rêde** principal, suspensa no centro da habitação. Iracema **acendeu o fogo da hospitalidade**, e trouxe 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** e o **vinho de caju** e **ananás**.

Depois a virgem entrou com a **igaçaba**, que na fonte próxima enchera de água fresca para lavar o rosto e as mãos do estrangeiro (IRACEMA, 1889, p.16, grifo nosso).

Quando os indígenas iam comer, costumavam sentar na rede, estender a esteira de carnaúba e servir os alimentos. A “Esteira de carnaúba” é uma espécie de tapete confeccionado com a palha da carnaúba; era utilizada pelos indígenas tanto para sentar quanto para colocar seus alimentos na hora da refeição. Na citação, temos alimentos trazidos por Martius (1979), como a caça e os vegetais, por exemplo, e muitos outros bastante consumidos por essa etnia. Para se alimentar, Martim se senta na rede. A “rede” tem sua origem na cultura ameríndia. Consiste numa peça de tecido resistente, formado através do entrelaçado de fios, de espessura e materiais diversos, suspenso pelas extremidades e usada para dormir ou embalar. Era o principal objeto usado pelos indígenas para dormir e até mesmo para fazer suas refeições. Em sua recepção, o europeu apenas sentou na rede, mas, com o passar dos dias, terá uma para si. “A virgem desdobrou a alva **rêde** de algodão, franjada de penas de tucano, e suspendeu-a aos

ramos da árvore. – Esposo de Iracema, **tua rêde** te espera” (*IRACEMA*, 1889, p.59, grifo nosso). Sobre o valor da rede na cultura indígena diz Ribeiro: “Uma mulher tecia uma rede ou trançava um cesto com a perfeição de que era capaz, pelo gosto de expressar-se em sua obra, como um fruto maduro de sua ingente vontade de beleza” (RIBEIRO, 2006, p.43).

Ainda a respeito da hospitalidade, quando o pajé passa o cachimbo a Martim, e Iracema acende o fogo da hospitalidade, temos *resíduos* de partes do ritual de recepção e acolhimento de alguém em terras indígenas. De acordo com alguns cronistas, esse povo também tinha o costume de colocar as mais belas mulheres e os mais valentes guerreiros a serviço de seus hóspedes. “Iracema voltara com as **mulheres chamadas para servir o hóspede** de Araquém, e os **guerreiros vindos para obedecer-lhe**” (*IRACEMA*, 1889, p.18, grifo nosso). Lévi Strauss (1957), em *Tristes Trópicos*, relata suas vivências no contato com os povos ameríndios, explicando detalhadamente esse costume de sua hospitalidade:

Em segundo lugar, o privilégio poligâmico do chefe é compensado, até certo ponto, pelo empréstimo de mulheres aos seus companheiros e aos estranhos. [...] Quanto aos estranhos, todos os autores do século XVI estenderam-se sobre o liberalismo do que a seu respeito faziam prova os chefes tupinambá. Esse dever de hospitalidade devia exercer-se, desde a minha chegada na aldeia, em favor de Abaitará que obteve Ianopamoko de empréstimo, a qual, de resto, estava grávida, e, até minha partida, partilhou da sua rêde e dele recebeu sua alimentação (STRAUSS, 1957, p.379).

Quanto à “igaçaba”, usada por Iracema para colocar água e lavar “o rosto e as mãos do guerreiro” (*IRACEMA*, 1889, p.16), trata-se de uma palavra de origem tupi para designar um recipiente de barro, geralmente de boca larga, usado pelos indígenas para comportar água e outros líquidos, ou para guardar farinha e outros de seus gêneros alimentícios. Esse objeto também era chamado de “quiçaba” (FONTES, 2015).

Assim como há rituais de hospitalidade dos indígenas, eles também têm costumes usados quando um hóspede está para partir, dando-lhe algo de presente, comida e, até mesmo, acompanhante para a viagem. “– Filha de Araquém, escolhe para teu hóspede o **presente da volta** e prepara o **moquém da viagem**. Se o estrangeiro precisa de guia, o guerreiro Caubi, senhor do caminho, o acompanhará” (*IRACEMA*, 1889, p.32, grifo nosso). “Moquém” é como chamavam uma grelha de varas usada para assar ou secar a carne ou o peixe, na qual os indígenas conservavam a caça assada para não apodrecer (FONTES, 2015).

Certa vez, na aldeia do seu povo, a virgem percebe a tristeza do guerreiro, que sentia saudades da sua terra natal e dos seus. Nisso, ela o leva ao bosque sagrado e lhe prepara o licor da jurema, o qual só era dado aos seus irmãos tabajaras.

– Vem! disse a virgem.

Atravessaram o bosque e desceram ao vale. Onde morria a falda da colina, o arvoredo era basto: densa abóbada de folhagem verde-negra cobria o ádito agreste, reservado aos mistérios do rito bárbaro.

Era de jurema o bosque sagrado. Em tórno corriam os troncos rugosos da árvore de Tupã; dos galhos pendiam ocultos pela rama escura os vasos do sacrifício; lastravam o chão as cinzas de extinto fogo, que servira à festa da última lua.

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 fêz ao estrangeiro um gesto de espera e silêncio; logo depois desapareceu no mais sombrio do bosque. O Sol ainda pairava suspenso no viso da serra, e já noite profunda enchia aquela solidão.

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

– Bebe!

Martim sentiu perpassar nos olhos o sono da morte; porém logo a luz inundou-lhe os seios d'alma; a fôrça exuberou em seu coração. Reviveu os dias passados melhor do que os tinha vivido; fruiu a realidade de suas mais belas esperanças.

Ei-lo que volta à terra natal, abraça sua velha mãe, revê mais lindo e terno o anjo puro dos amôres infantis (*IRACEMA*, 1889, p.24-25).

O ato de Iracema descrito acima releva o processo de *desculturação*, já que ela faz algo que trai seus princípios culturais e a crença do seu povo. Ao revelar o segredo da jurema, Iracema transgredir seus códigos de conduta e costumes para misturá-los aos de Martim, de modo que sua identidade primeira, pura, virgem, é fragmentada, abrindo espaço para a mistura entre culturas (CAVALCANTE, 2015). Em Martim, ao contrário, encontramos a *aculturação* quando ele bebe o licor indígena. Contudo, tais processos não se dão de forma linear, mas se imbricam, resultando numa *hibridação cultural*, pois este toma o licor da jurema para retornar às suas raízes europeias, e aquela prepara a bebida sagrada do seu povo para proporcionar alegria a um português. Desse modo, características das culturas indígena e europeia já estão mais que hibridizadas nessas personagens e isso se torna ainda mais visível na continuação da passagem:

Mas por que, mal de volta ao berço da pátria, o jovem guerreiro de novo deixa o teto paterno e demanda o sertão?

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

– Iracema! Iracema!... (*IRACEMA*, 1889, p.25).

Em sonho, Martim retorna aos seus, contudo os deixa rapidamente para voltar às terras indígenas, chamando pelo doce nome de Iracema. Esse trecho simboliza uma profunda hibridação existente na personagem europeia, já que em seu subconsciente se misturam lugares, pessoas e costumes das duas culturas.

Iracema continua com suas funções dentro da comunidade, mas já não é a mesma, já sofreu influências da cultura portuguesa e começa a abandonar e/ou modificar algumas

práticas da sua. “A **ará**, pousada no **jirau** fronteiro, alonga para sua formosa senhora os verdes tristes olhos. Desde que o guerreiro branco pisou a terra dos tabajaras, Iracema a esqueceu” (*IRACEMA*, 1889, p.35, grifo nosso). Nessa passagem, encontramos um elemento da fauna cearense, a ave “ará”, e um objeto indígena, o “jirau”. O “ará”, nome de origem tupi, significa periquito. Arára é a espécie maior do gênero, porque os indígenas repetem a última sílaba da palavra; habita zonas de floresta tropical e subtropical da América do Sul e do Norte (FONTES, 2015). Enquanto o “jirau”, do tupi *yu'ra*, é um estrato de varas sobre forquilhas cravadas no chão e que serve para guardar utensílios. Estrato que dá suporte à cama ou cama de varas. Na jangada é uma espécie de estrado onde acomodam os passageiros; às vezes o cobrem de palha (FONTES, 2015).

E por falar em fauna, *Iracema* traz o nome de inúmeros animais pertencentes à fauna brasileira e, em especial, à cearense. Eles ajudam a compor o cenário paradisíaco da história, como no trecho inicial do livro: “Verdes mares bravios de minha terra natal, onde canta a **jandaia** nas frondes da carnaúba; [...]” (*IRACEMA*, 1889, p.10, grifo nosso). A “jandaia” é um periquito-rei; pássaro nativo do Brasil; ave símbolo do Nordeste e do Ceará; periquito-rei, maritaca, nhandaia – de coloração amarela, dorso verde, asas azuladas, cauda do verde ao azul, com ponta escura (FONTES, 2015). Segundo a tradição, Ceará significa na língua indígena “canto da jandaia” (ALENCAR, 1889), por isso, o autor se refere ao lugar onde a história vai se passar como o local “onde canta a jandaia”.

Jandaia – Êste nome que anda escrito por diversas maneiras, nhendaia, nhandaia, e em tôdas alterado, é apenas um adjetivo qualificativo do substantivo ará. Deriva-se êle das palavras nheng – falar, antan – duro, forte, áspero, e ara – desinência verbal que exprime o agente: nh´ ant´ ara; substituído o t por d e o r por i, tornou-se nhandaia, donde jandaia, que se traduzirá por periquito grasnador. Do canto desta ave, como se viu, é que vem o nome de Ceará, segundo a etimologia que lhe dá a tradição (ALENCAR, 1889, p.114).

É comum, ainda, nessa obra, as personagens serem comparadas a animais, conforme veremos na passagem abaixo, na qual alguns animais são citados, atribuindo suas características aos guerreiros indígenas.

Lança o grande chefe terrível salto; já é chegado à porta da cabana e com êle seus valentes guerreiros.
O vulto de Caubi enche o vão da porta; suas armas guardam diante dêle o espaço de um bote do **maracajá**.
– Vis guerreiros são aquêles que atacam em bando como os **caititus**. O **jaguar**, senhor da floresta, e o **anajê**, senhor das nuvens, combatem só o inimigo.
– Morda o pó a bôca torpe que levanta a voz contra o mais valente guerreiro dos guerreiros tabajaras (*IRACEMA*, 1889, p.48, grifo nosso).

Alencar (1889) traz “Notas” explicativas, em anexo, na obra *Iracema*, a respeito desses animais, buscando incluí-los na história como representatividade da natureza brasileira na época da colonização. Assim, tanto os elementos da fauna brasileira quanto os da flora – que serão abordados mais na frente – são *resíduos* presentes na narrativa.

Explicando os animais trazidos na citação, iniciamos com o gato-maracajá ou simplesmente “maracajá”, que é um felino nativo da América Central e América do Sul. A origem da palavra vem do tupi *marakaiá*. “Maracajá – Gato selvagem, de pele mosqueada” (ALENCAR, 1889, p.116). O “caititu”, proveniente do termo tupi *kaiti'tu*, também conhecido como cateto, é um mamífero, parente dos queixadas e dos javalis. Vive nas florestas tropicais do Brasil e seu nome científico é *Tayassu tajacu*. “Caititus – Porco do mato, espécie de javali brasileiro. De caeté – mato grande e virgem, e suu – caça, mudado o *s* em *t* na composição pela eufonia da língua. Caça do mato virgem” (ALENCAR, 1889, p.116).

O “jaguar” ou onça-pintada, encontrado nas Américas, origina-se do tupi-guarani *ya'wara*, que pode ser traduzido como fera e até cão. Era utilizado pelos indígenas para se referir a qualquer “fera” antes da chegada dos europeus. “Jaguar – Vimos que guará significa voraz. Jaguar tem inquestionavelmente a mesma etimologia; é o verbal guara e o pronome já – nós. Jaguar era, pois, para os indígenas, todos os animais que os devoravam. Jaguareté – o grande devorador” (ALENCAR, 1889, p.116). O “Anajê – Gavião” (ALENCAR, 1889, p.116), é uma ave do vale do Amazonas (FONTES, 2015).

Outro animal que aparece no livro é o “guará”: “Suspeitou Irapuã que fosse um arдил da filha de Araquém para salvar o estrangeiro, e caminhou direito à cabana do pajé. Como trota o **guará** pela orla da mata, quando vai seguindo o rastro da presa escápula, assim estugava o passo o sanhudo guerreiro” (*IRACEMA*, 1889, p.38, grifo nosso). Alencar (1889) o define como: “Cão selvagem, lobo brasileiro. Provém esta palavra do verbo *u* – comer, do qual se forma com o relativo *g* e a desinência *ara* o verbal *g-u-ára* – comedor. A sílaba final longa é a partícula propositiva *á* que serve para dar força à palavra. *G-u-ára-á* – realmente comedor, voraz” (ALENCAR, 1889, p.115).

No capítulo dois, o narrador descreve Iracema sempre comparando-a aos elementos da natureza, dentre eles aos animais, porém, os atributos da virgem são superiores aos dos elementos naturais. Vejamos, na citação abaixo, o trecho que traz a descrição da personagem alencariana sendo comparada à “graúna”, “jati”, “gará” e “sabiá”:

Além, muito além daquela serra, que ainda azula no horizonte, nasceu Iracema. Iracema, a virgem dos lábios de mel, que tinha os cabelos mais negros que a asa da **graúna**, e mais longos que seu talhe de palmeira.

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

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

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

Iracema saiu do banho; o aljôfar d'água ainda a roreja, como à doce mangaba que corou em manhã de chuva. Enquanto repousa, empluma das penas do **gará** as flechas de seu arco: e concerta com o **sabiá** da mata, pousado no galho próximo, o canto agreste [...] (IRACEMA, 1889, p.13, grifo nosso).

A “graúna”, do tupi guarani *guirá-uma* – significa ave preta. É o nome popular de uma ave da Ordem Passeriformes, família Icteridae, que ocorre em todo o Brasil, exceto na região amazônica. Tem a plumagem inteiramente preta, não há dimorfismo sexual e tem um canto muito melodioso (a fêmea também canta). Alimenta-se de sementes, frutos e insetos e habita preferencialmente áreas com palmeiras. Vive em pequenos grupos muito barulhentos (DICIONÁRIO, s/d). Sobre essa ave, o escritor cearense nos diz: “Graúna – É o pássaro conhecido de côr negra luzidia. Seu nome vem por corrupção de guira – pássaro, e una, abreviação de pixuna – prêto” (ALENCAR, 1889, p.109). A “jati” é uma pequena abelha nativa do Brasil, presente em quase todas as regiões brasileiras. Seu nome se origina do tupi antigo e é também conhecida como abelha-mosquito e jataí; produz um mel apreciado, porém escasso (FONTES, 2015). “Jati – Pequena abelha que fabrica delicioso mel” (ALENCAR, 1889, p.109).

A “gará” é uma ave paludial de cor vermelha, que vive em palude/pântano e é muito conhecida pelo nome de guará. É típica do litoral atlântico da América do Sul (FONTES, 2015). “Gará – Ave paludal, muito conhecida pelo nome de guará. Penso eu que êsse nome anda corrompido de sua verdadeira origem, que é ig – água, e ará – arara: arara d’água, assim chamada pela bela côr vermelha” (ALENCAR, 1889, p.109). Quanto ao “sabiá” ou sabiá-laranjeira é uma ave da América do Sul. Do tupi guarani *s-apia*, o pintado. Nome comum de pássaros da família dos Turdídeos, encontrados em todo o Brasil, de porte médio e cor geralmente parda (DICIONÁRIO, s/d). Já a “ema” é uma ave, cujo habitat se restringe à América do Sul.

Também há *resíduos* de alguns elementos da fauna europeia na obra, como podemos ver no trecho: “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” (IRACEMA, 1889, p. 25, grifo nosso). Nessa passagem, a virgem dos tabajaras é comparada a “perdiz” por se encontrar trêmula e palpitante, caracteres desse animal atribuídos a ela por Alencar (1889). “Perdiz”, do latim *perdicem*. Denominação comum

a algumas aves dos gêneros *Perdix* e *Alectoris*, da família dos *fasianídeos*, que ocorrem na Europa, África e Ásia (MICHAELIS, 2019). É um dos animais mais populares da caça em Portugal e abunda em toda a Península Ibérica, sendo caçada há vários séculos por portugueses e espanhóis.

“Quando o segundo pio da inhuma ressoou, Iracema corria na mata, como a **corça** perseguida pelo caçador. Só respirou chegando à campina, que recortava o bosque como um grande lago” (IRACEMA, 1889, p. 36, grifo nosso). A “corça” ou corço é um pequeno cervídeo (*Capreolus capreolus*), encontrado nos bosques da Europa e da Ásia, de cor parda no verão e cinzenta no inverno, de chifres curtos com três pontas (MICHAELIS, 2019). Nesses dois últimos casos, Iracema é, mais uma vez, comparada a um animal, cujas características são atribuídas a ela, só que agora estamos falando de animais nativos da Europa. Isso demonstra que o autor constituiu sua personagem hibridamente, já que a nativa assume caracteres da natureza Americana e Europeia, pois habita num ambiente composto por contribuições dessas duas etnias.

No início da história, temos o seguinte trecho: “Um jovem guerreiro cuja tez branca não cora o sangue americano; uma criança e um **rafeiro** que viram a luz no berço das florestas e brincam irmãos, filhos ambos da mesma terra selvagem” (IRACEMA, 1889, p.11, grifo nosso). Temos, em destaque, a palavra “rafeiro”, que é um cão de raça que serve para guardar o gado (FONTES,2015). Em Portugal, usa-se essa nomenclatura para esse animal doméstico sem raça definida ou mestiços descendentes, o que se refere à designação “vira-lata”, usada aqui no Brasil. Na obra, ele é o animal de estimação do europeu, enquanto o ará – ave nativa do Brasil – é o da indígena. Assim, esses animais – o rafeiro e a ará – representam as etnias europeia e indígena, respectivamente, na narrativa.

Quanto aos elementos da flora que a obra traz para compor o cenário da história, encontramos *resíduos* tanto da flora brasileira quanto da europeia, que se hibridizam na representação da gestação do povo brasileiro.

A partir da apresentação de trechos da obra, analisaremos, agora, as seguintes árvores que compõem a flora brasileira: andiroba, angico, cajueiro, carnaúba, oiticica e jurema.

“Entretanto Iracema colhia na floresta a **andiroba**, para ungir o corpo do velho que a mão piedosa do neto encerrou no camucim. O vaso fúnebre ficou suspenso ao teto da cabana” (IRACEMA, 1889, p.75, grifo nosso). A “andiroba” é uma árvore de majestoso porte, com a madeira imune aos parasitas. De sua semente se extrai o conhecido óleo de andiroba, usado pelos indígenas, espalhado no corpo, a fim de afugentar as pragas. O nome resulta do tupi *yandy*,

que quer dizer: óleo amargo” (GIRÃO, 1976). É originária da América Central, América do Sul, Caribe e África tropical.

“Martim amparou o corpo trêmulo da virgem; ela reclinou lânguida sôbre o peito do guerreiro, como o tenro pâmpano da baunilha que enlaça o rijo galho do **angico**” (IRACEMA, 1889, p.30, grifo nosso). O “angico” é uma árvore nativa da América tropical, principalmente do Brasil, que é explorada e cultivada devido à boa qualidade da sua madeira. “Das Leguminosas Mimosóideas. [...] De grande porte e casca rugosa e grossa, fendida e avermelhada. Madeira preferida para tabuados, vigamentos, rodas do engenho, tacos e efeitos de marcenaria, permitindo o preparo e móveis finos. [...] É uma das ‘panacéias do sertão’” (GIRÃO, 1976, p.23).

“Os guerreiros pitiguaras, para não espantar o inimigo, se ocultam entre os **cajueiros**: e vão seguindo pela praia a grande igara: durante o dia avultam as brancas velas; de noite os fogos atravessam a negrura do mar, como vagalumes perdidos na mata” (IRACEMA, 1889, p.93, grifo nosso). O “cajueiro”, “*Anacardium occidentale* L. da família das Anacardiaceas. É, pode dizer-se, uma das plantas sagradas do Nordeste, e muito se há escrito sobre ela” (GIRÃO, 1976, p.28). É uma planta tropical originária do Brasil que, apesar da distribuição da espécie pelo país, a maior produção de caju está concentrada nos estados do Ceará, Piauí, Rio Grande do Norte e Bahia.

“Uma vez, que a formosa filha de Araquém se lamentava à beira da lagoa da Mecejana, uma voz estridente gritou seu nome do alto da **carnaúba**: [...]” (IRACEMA, 1889, p.86, grifo nosso). A “carnaúba” é uma árvore do semiárido do Nordeste brasileiro. Planta símbolo do Ceará, seu nome tem origem Tupi. “Da família das Palmáceas. A lendária palmeira do Nordeste, ‘árvore sagrada’, em verdade. ‘Árvore da vida’, chamou-lhe Humboldt. Bela de porte e de fronde, representa utilidade, das folhas (palmas ou palhas) às raízes [...]” (GIRÃO, 1976, p.31).

“Um dia, ao pino do Sol, ela repousava em um claro da floresta. Banhava-lhe o corpo a sombra da **oiticica**, mais fresca do que o orvalho da noite” (IRACEMA, 1889, p.13, grifo nosso). A “oiticica” é uma árvore frondosa, originária do Nordeste brasileiro, sertão nordestino. “Das Rosáceas. [...] A semente produz o *óleo de oiticica*, que entra, qual o de linhaça, na composição de tintas, sendo objeto de larga industrialização. Dele fazem os sertanejos um sabão inferiro. Do tupi: *uity-icica*, o oiti (Ver) resinoso que pega (Theodoro Sampaio)” (GIRÃO, 1976, p.50).

“– Estrangeiro, Iracema não pode ser tua serva. É ela que guarda o segredo da **jurema** e o mistério do sonho. Sua mão fabrica para o Pajé a bebida de Tupã” (IRACEMA,

1889, p.18, grifo nosso). O nome “jurema” se deriva de *yú-r-ema*, que significa o espinheiro suculento. É uma planta de atividade alucinógena, de cujas raízes os indígenas do Nordeste preparavam o vinho da jurema. Eles usavam essa beberagem nas cerimônias religiosas, e ingerindo-a passavam a ter lindos sonhos, e sensações alucinantes (GIRÃO, 1976). Alencar (1889) também fez suas pesquisas a respeito dessa planta:

Jurema – Árvore meã, de folhagem espêssa; dá um fruto excessivamente amargo, de cheiro acre, do qual juntamente com as fôlhas e outros ingredientes preparavam os selvagens uma bebida, que tinha o efeito do hatchis, de produzir sonhos tão vivos e intensos, que a pessoa sentia com delícias e como se fossem realidade as alucinações agradáveis da fantasia excitada pelo narcótico. A fabricação dêsse licor era um segredo, explorado pelos Pajés, em proveito de sua influência. *Jurema* é composto de *ju* – espinho, e *rema* – cheiro desagradável (ALENCAR, 1889, p.111).

Percebamos o quanto essas árvores fazem parte da história do país e de seus habitantes desde a época da colonização. Assim, elas são *resíduos* da natureza do Brasil do século XVII que Alencar (1889) resgata em sua obra.

Dos *resíduos* da flora europeia presentes em *Iracema*, falaremos das árvores: eufórbia, bambu, coqueiro e murta.

“Eufórbia” é uma denominação comum às plantas do gênero *Euphorbia*, da família das euforbiáceas, com inúmeras espécies, encontradas em quase todo o mundo, de aparência diversa, sendo algumas suculentas, outras folhosas, herbáceas ou arbustivas, com folhas normalmente espiraladas e flores com brácteas petaloides, cultivadas tanto para uso ornamental como medicinal. Incluem a coroa-de-cristo e o bico-de-papagaio (MICHAELIS, 2019). De origem europeia, atualmente é encontrada nos continentes Africano e Americano. “A Enciclopédia Brasileira Mérito, verbete *Eufórbio*, esclarece que é uma resina extraída de plantas do gênero *Euphorbia*. [...] Também chamada *alforfião*” (GIRÃO, 1976, p.37). Eis o trecho do livro no qual encontramos a referida planta: “A pupila negra da virgem cintilou na treva e de seu lábio borbulhou, como gôta do leite cáustico da **eufórbia**, um sorriso de desprezo:[...]” (IRACEMA, 1889, p.27, grifo nosso).

O “bambu”, “Denominação de muitas Gramíneas do gênero *Bambusa*. De origem asiática. Belos efeitos ornamentais. Aulete (*Dicionário*) supõe venha o nome do marata *bambu* (GIRÃO, 1976, p.24). No Brasil, as espécies mais conhecidas e disseminadas de bambu são aquelas de origem asiática. Algumas delas foram introduzidas pelos colonizadores portugueses, tendo sido trazidas de suas possessões na Ásia (APUAMA, c2016). “À saída do bosque sagrado encontrou Iracema; a virgem reclinava num tronco áspero do arvoredado; tinha os olhos no chão;

o sangue fugira das faces; o coração lhe tremia nos lábios, como gôta de orvalho nas fôlhas do **bambu**” (*IRACEMA*, 1889, p.29, grifo nosso).

O “coqueiro” é uma palmeira de grande porte (*Cocos nucifera*), da família das Arecáceas, nativa das ilhas do Pacífico, de grande importância industrial, cultivada em regiões tropicais, por sua madeira e também suas folhas, utilizadas como cobertura, em cestaria etc. As fibras de seus frutos são de grande serventia em cordoaria e estofamento. Sua semente é alimentícia e encerra a água de coco; coco, coqueiro-da-baía, coqueiro-da-índia, inaiaguaçuibá, inajaguaçuibá (MICHAELIS, 2019). O coqueiro tem origem no Sudeste da Ásia. No século XVI, a planta foi introduzida no Brasil por Duarte Coelho, primeiro capitão-donatário da Capitania de Pernambuco, disseminando-se por muitas regiões, principalmente pelo litoral nordestino (PINHEIRO, s/d). “De repente o rouco som da inúbia reboou pela mata; os filhos da serra estremeceram reconhecendo o estrídulo do búzio guerreiro dos pitiguaras, senhores das praias ensombradas de **coqueiros**” (*IRACEMA*, 1889, p.37, grifo nosso).

A “murta” é uma denominação comum a diversas plantas pertencentes a gêneros e famílias diferentes, especialmente as dos gêneros *Myrtus*, *Myrcia* e *Eugenia*, da família das mirtáceas (MICHAELIS, 2019). “*Eugenia insipida* St Hill. Da família das Mirtáceas. Arbusto de flores alvas, dispostas em cachos. Baga vermelha, com o caroço envolto por uma polpa comestível” (GIRÃO, 1976, p.49). O gênero *Myrtus* L., entende-se um gênero botânico que compreende uma ou duas espécies de plantas com flor, da família das Myrtaceae, nativo do sudoeste da Europa e do Norte de África. “– Não vêm teus olhos lá o formoso jacarandá, que vai subindo às nuvens? A seus pés ainda está a sêca raiz da **murta** frondosa, que todos os invernos se cobria de rama e bagos vermelhos, para abraçar o tronco irmão [...]” (*IRACEMA*, 1889, p.91, grifo nosso).

É interessante observarmos a respeito das três últimas árvores que, duas têm origem na Ásia e uma na África, onde os europeus chegaram através de suas sagas das grandes navegações. Lá entravam em contato com a mais vasta variedade de árvores e as levavam para suas colônias na América. Isso confirma ainda mais o argumento da presença da *hibridação cultural* em *Iracema*, pois, nela, encontramos *resíduos* não apenas de elementos da fauna brasileira e europeia, mas também de outros continentes.

Entretanto, o ápice da *hibridação cultural* na personagem *Iracema* se dá quando ela tem sua primeira relação sexual com Martim, ato que simboliza a hibridez, por excelência, e que a faz decidir por ele, acompanhando-o para as terras dos povos pitiguaras, inimigos dos seus irmãos.

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

Iracema afastara-se opressa e suspirosa.

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

A juruti, que divaga pela floresta, ouve o terno arrullo do companheiro; bate as asas e voa a conchegar-se ao tépido ninho. Assim a virgem do sertão aninhou-se nos braços do guerreiro.

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

[...]

Tupã já não tinha sua virgem na terra dos tabajaras (*IRACEMA*, 1889, p.53-54).

Mais uma vez Iracema dá o licor da Jurema para Martim, que vive lindos sonhos de amor com ela, porém, esses sonhos se tornam realidade e temos a consumação sexual. Alencar (1889), por vezes, usa a palavra “himeneu” para se referir a esse ato. “Já o estrangeiro a preme ao seio; e o lábio ávido busca o lábio que o espera, para celebrar nesse ádito dalma o **himeneu** do amor” (*IRACEMA*, 1889, p.51, grifo nosso). “A floresta destilava suave fragrância e exalava arpejos harmoniosos; os suspiros do coração se difundiram nos múrmuros do deserto. Foi a festa do amor e o canto do **himeneu**” (*IRACEMA*, 1889, p.60, grifo nosso). “Himeneu”, do grego antigo *Ἰμénévαιος*, conhecido em latim como *Hymenaeus* ou *Hymenaios*, é o deus grego do casamento, filho de Apolo. A palavra significa casamento, matrimônio (FONTES, 2015). Refere-se ao ato de união entre um homem e uma mulher; casamento, matrimônio. Festa para a celebração das núpcias; bodas (MICHAELIS, 2019).

E por falar em palavra de origem grega, temos um termo originado do latim que muito aparece no livro: “mancebo”, que significa rapaz (FONTES, 2015). Mancebo é o indivíduo que está na juventude; jovem, moço, rapaz (MICHAELIS, 2019). “O **mancebo** cristão viu longe o clarão da festa, passou além, e olhou o céu azul sem nuvens. A estrêla morta que então brilhava sôbre a cúpula da floresta, guiou seu passo firme para as frescas margens do rio das garças” (*IRACEMA*, 1889, p.19, grifo nosso).

As palavras e os significados dos termos “mancebo” e “himeneu” se originaram das línguas latina e grega, respectivamente; a língua portuguesa tem por base o grego e o latim. Desse modo, tais palavras representam elementos da cultura europeia, ou seja, a juventude e o matrimônio. Ao colonizar novas terras, os portugueses propagavam sua língua e sua cultura. E, embora esses dois termos sejam atribuídos aos indígenas em algumas passagens da obra alencariana, são *resíduos* culturais da Europa, que Alencar (1889) está a incorporar em seu livro, conforme ocorre com muitas outras palavras, pois apesar de haver grande quantidade de

termos de origem indígena, *Iracema* também traz elementos canônicos da língua portuguesa (CAVALCANTE, 2015).

A partir do momento que temos o ato sexual entre a virgem tabajara e o guerreiro branco, a “América” não é mais virgem, mas sim esposa de Portugal (da Europa), os quais se complementam numa “aurora de fruído amor” (*IRACEMA*, 1889, p.54) que faz gerar um povo novo, o brasileiro, fruto dessa hibridação, representado, na obra, pelo nascimento de Moacir, “o filho da dor”. Mas, essa hibridação das culturas europeia e indígena não se deu de forma tão pacífica e amorosa, nem na realidade da colonização e nem na representação trazida por Alencar (1889) em sua obra. “A relação entre a jovem e Martim não é estável, pacífica, mas tortuosa, marcada pelo movimento, pela mudança e pela dor” (CAVALCANTE, 2015, p.44).

Eis, abaixo, o momento no qual a virgem decide seguir Martim e seu amigo pitiguara Poti para as terras dos seus inimigos, os pitiguaras.

Iracema pousou a mão no peito do guerreiro branco:

- A filha dos tabajaras já deixou os campos de seus pais; agora pode falar.
- Que segredo guardas em teu seio, virgem formosa do sertão?
- Iracema não pode mais separar-se do estrangeiro.
- Assim é preciso, filha de Araquém. Torna à cabana de teu velho pai, que te espera.
- Araquém já não tem filha (*IRACEMA*, 1889, p.58).

Poderá alguém dizer que tal atitude representa um abrir mão da sua cultura de origem para aderir à cultura do outro, algo que os indígenas teriam feito no período da colonização. Contudo, defendemos que para aderir a aspectos de uma nova cultura não precisamos, e nem conseguiríamos, abandonar por completo nossa própria cultura. Por isso, ao tomar a decisão de seguir o europeu, a virgem dos tabajaras acrescentou à sua bagagem cultural novos hábitos, tornando-se, assim, uma pessoa culturalmente híbrida, que foi o que se deu com os autóctones da América a partir do processo de colonização europeia.

Quando Iracema foi para a aldeia pitiguara, seus irmãos se organizaram para batalhar contra seus inimigos e trazê-la de volta. Mais no início da narrativa, o autor descreve o ritual dos tabajaras em preparo para a guerra, *resíduo* dos rituais que os indígenas realizavam antes de ir para as batalhas. Verifiquemos na passagem:

Eis retroa o boré pela amplidão do vale. Travam das armas os rápidos guerreiros e correm ao campo. Quando foram todos na vasta ocará circular, Irapuã, o chefe, soltou o **grito de guerra**:

- Tupã deu à grande nação tabajara tôda esta terra. Nós guardamos as serras donde manam os córregos, com os frescos ipus onde cresce a maniva e o algodão; e abandonamos ao bárbaro potiguara, comedor de camarão, as areias nuas do mar, com os secos tabuleiros sem água e sem florestas. Agora os pescadores da praia, sempre vencidos, deixam vir pelo mar a raça branca dos guerreiros de fogo, inimigos de Tupã. Já os emboabas estiveram no Jaguaribe; logo estarão em nossos campos; e com êles

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

O irado chefe **brande o tacape e o arremessa** no meio do campo. Derrubando a frente, cobre o rúbido olhar:

– Irapuã falou, disse.

O mais moço dos guerreiros avança:

– O gavião paira nos ares. Quando a nambu levanta, êle cai das nuvens e rasga as entranhas da vítima. O guerreiro tabajara, filho da serra, é como o gavião.

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.**

O velho Andira, irmão do Pajé, **a deixou tombar e calcou no chão**, com o pé ágil ainda e firme (*IRACEMA*, 1889, p.21-22, grifo nosso).

Sempre que os indígenas queriam se preparar para uma batalha troavam o boré, ou seja, faziam grande barulho, que servia de chamada para reunir os guerreiros que partiriam para guerrear. O “boré” é uma flauta indígena feita de bambu e que produz sons roucos; era muito usado pelos indígenas como objeto de comunicação, haja vista que tocavam o boré sempre que queriam reunir os guerreiros que partiriam para as batalhas (FONTES, 2015). O chefe deles, então, através do “grito de guerra”, passava as instruções e motivava os guerreiros a lutar por uma mesma finalidade. Nesse trecho da obra, Irapuã, chefe dos tabajaras, povos dos quais fazia parte Iracema, lidera uma batalha contra seus inimigos, os pitiguaras e os portugueses, em defesa de suas terras. Troar a “pocema da guerra” significa grande alarido; clamor das mãos, porque os indígenas acompanham o vozear com o bater das palmas e das armas; é a gritaria da guerra, o clamor do combate (FONTES, 2015). Assim, o chefe brandia o tacape, arma indígena, que passava de mão em mão entre os guerreiros para que compartilhassem do mesmo espírito de vingança que ele possuía. O “tacape”, do tupi guarani *ta-haste*; acape-acampe-quebrar cabeça. É uma arma valente de guerra usada pelos indígenas, feita de madeira semelhante a uma pequena espada (DICIONÁRIO, s/d). Porém, na citação, quando o velho Andira, que era irmão do Pajé e alguém muito respeitado na aldeia, faz tombar o tacape e o calca no chão está demonstrando sua oposição à batalha, pois, em sua cultura, tal atitude simboliza voto de paz.

Quando na guerra, um dos povos indígenas vencida outro, era costume dos vencedores comer a carne e beber o sangue dos guerreiros vencidos para deles adquirir as qualidades e a força, o que é chamado de canibalismo. “Na cultura tupi, os homens de prestígio eram os senhores da fala, os promotores da vingança e do canibalismo [...]” (RAMINELLI, 2017, p.405).

Restam, então, as formas de antropofagia que se podem chamar “positivas”, as que decorrem de causas mística, mágica ou religiosa: assim, a ingestão de uma parcela do corpo de um ascendente ou fragmento do cadáver de um inimigo, para permitir a incorporação de suas virtudes ou ainda a neutralização do seu poder; além de se desenrolarem tais ritos o mais das vezes, de maneira muito discreta, tendo por objeto

pequenas quantidades de matéria orgânica pulverizada, ou misturada a outros alimentos, [...] (STRAUSS, 1957, p.413-414).

“[...] Quero **beber-lhe o sangue**; quando o sangue do guerreiro branco correr nas veias do chefe tabajara, talvez o ame a filha de Araquém” (*IRACEMA*, 1889, p.26, grifo nosso). Nessa passagem, temos a fala de Irapuã, que amava a virgem dos tabajaras e tinha esperança que, vencendo o guerreiro branco, Martim, a quem ela amava, e tomando seu sangue, iria adquirir suas qualidades e passaria a ser amado por Iracema. O ato do canibalismo, como é visto pelos indígenas, revela-nos a hibridação que se dá entre a cultura de quem vence e a do vencido.

O livro também aborda as armas indígena e europeia. “O grande chefe pitiguara levou além o formidável tacape. Renhiu-se o combate entre Irapuã e Martim. A **espada** do cristão, batendo na **clava** do selvagem, fê-se em pedaços. O chefe tabajara avançou contra o peito inerte do adversário” (*IRACEMA*, 1889, p.62, grifo nosso). A “espada” é originária da Pérsia, foi adotada pelos árabes e espalhou-se por todo o mundo islâmico até o século XIV. Em sua origem, consiste num objeto usado por cavaleiros e camaleiros; posteriormente, passou a ser usada, em muitos países, pelos guerreiros e para fins cerimoniais. Arma branca, ofensiva e defensiva, formada de uma lâmina comprida e geralmente pontiaguda, de ferro ou aço, cortante e perfurante, com punho e guardas ou copos (MICHAELIS, 2019). Na passagem, temos *resíduos* de dois tipos de armas: a indígena, “clava” – que é o mesmo que tacape –, e a europeia, “espada”, na qual esta última se mostra mais forte, pois espedaça a primeira.

Agora Iracema está nas terras dos pitiguaras que, apesar de também se tratar de um povo indígena, possuem costumes que lhes são característicos e que os tabajaras desconhecem. Isso nos apresenta mais uma forma de *hibridação cultural* na obra, dessa vez, a mistura de hábitos culturais indígenas característicos de grupos específicos.

Ergueu Martim a frente e inclina o ouvido. Outro clamor semelhante ressoa. O guerreiro murmura que o ouça a virgem e só ela:
 – Escutou, Iracema, cantar a gaivota?
 – Iracema escutou o grito de uma ave que ela não conhece.
 – É a atiatí, a garça do mar, e tu és a virgem da serra, que nunca desceu às alvas praias onde arrebetam as vagas.
 – As praias são dos pitiguaras, senhores das palmeiras” (*IRACEMA*, 1889, p.43).

Martim indaga Iracema a respeito do canto da gaivota, ela diz escutar o grito de uma ave que não conhece, ao que ele responde se tratar da atiatí, que era encontrada nas proximidades do mar, ou seja, nas terras dos pitiguaras. Assim, era algo característico dessa etnia indígena e que, na cena, estava sendo assimilado pela virgem dos tabajaras.

“Três sóis havia que Martim e Iracema estavam nas terras dos pitiguaras, senhores das margens do Camucim e Acaracu. Os estrangeiros tinham sua rêde na vasta cabana de

Jacaúna. O valente chefe guardou para si a alegria de hospedar o guerreiro branco” (*IRACEMA*, 1889, p.66). Agora, Iracema era estrangeira na terra dos pitiguaras e estava numa aldeia com costumes diferentes dos seus. De início, a virgem, Martim e Poti ficaram hospedados na cabana do chefe pitiguara Jacaúna, mas partem em busca de outro lugar, pois ela não se sente à vontade na moradia do inimigo dos seus irmãos. Eles caminham e chegam as areias de Potengi, lugar onde Martim viu por primeiro a luz americana. “Êsse mar beijava também as brancas areias de Potengi, seu berço natal, onde êle vira a luz americana” (*IRACEMA*, 1889, p.68).

Os três encontram um lugar para ficar e constroem uma cabana. Os dias vão se passando e Martim vai ficando entediado da vida pacata que leva. Iracema, percebendo tudo, entristece-se com a situação. Todavia, surge uma esperança de revigoração da paixão entre os dois: a virgem descobre que está grávida e dá a notícia ao jovem guerreiro. O fruto híbrido dessa relação começa a ser anunciado na obra.

Só havia sol no bico da arara quando os caçadores desceram de Pacatuba ao tabuleiro. 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 maniva, 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 teu filho!
 – Filho, dizes tu! – exclamou o cristão em júbilo.
 Ajoelhou ali e, cingindo-a com os braços, beijou o ventre fecundo da esposa (*IRACEMA*, 1889, p.77).

Com o anúncio da paternidade, Martim revigora seus sentimentos pela virgem tabajara e, no capítulo vinte e quatro da obra, temos a narração do ritual no qual ele se torna filho de Tupã, aderindo à fé e à cultura indígena, pois deseja ficar para sempre na pátria de Poti e Iracema, lugar no qual seu filho foi gerado.

Foi costume da raça, filha de Tupã, que o guerreiro trouxesse no corpo as côres de sua nação. Traçavam em princípio negras riscas sobre o corpo, à semelhança do pêlo do coati de onde procedeu o nome dessa arte da pintura guerreira. Depois variaram as côres e muitos guerreiros costumavam escrever os emblemas de seus feitos.
O estrangeiro, tendo adotado a pátria da espôsa e do amigo, devia passar por aquela cerimônia, para tornar-se um guerreiro vermelho, filho de Tupã. Nessa intenção fôra Poti se prover dos objetos necessários.
 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.
 [...] Martim abriu os braços e os lábios para receber corpo e alma da esposa.
 – **Meu irmão é um grande guerreiro da nação pitiguara;** êle precisa de um nome na língua de sua nação.
 – O nome de teu irmão está em seu corpo, onde o pôs tua mão.
 – Coatiabo! exclamou Iracema.
 – **Tu disseste: eu sou o guerreiro pintado; o guerreiro da espôsa e do amigo.**

Poti deu a seu irmão o arco e o tacape, que são as armas nobres do guerreiro. Iracema havia tecido para êle o cocar e a araçãoia, ornatos dos chefes ilustres (*IRACEMA*, 1889, p.79-80, grifo nosso).

Na passagem, temos a descrição do rito batismal de Martim em adesão à cultura pitiguara. Iracema prepara as tintas e Poti tingem o corpo do seu amigo com riscos vermelhos e pretos, símbolo da nação pitiguara. Mas, para deixar de ser um guerreiro branco e se tornar um “guerreiro vermelho” era preciso receber um nome na língua indígena: Coatiabo, o guerreiro pintado. Em suas “Notas”, Alencar (1889) explica: “*Coatiabo* – A história menciona esse fato de Martim Soares Moreno se ter coatiado quando vivia entre os selvagens do Ceará. – *Coatiar* significa pintar” (ALENCAR, 1889, p.120). Para assumir essa nova identidade, Martim toma posse dos armamentos indígenas, o arco e o tacape. O arco e flecha é uma arma de sistema de projeção que antecede a história escrita e é comum na maioria das culturas, dentre elas a indígena da América colonial portuguesa. Em outra passagem, a flecha aparece na obra, mas com o nome em tupi-guarani “uiraçaba”. “O sentimento que êle pôs nos olhos e no rosto, não o sei eu. Porém a virgem lançou de si o **arco** e a **uiraçaba**, e correu para o guerreiro, sentida da mágoa que causara” (*IRACEMA*, 1889, p.14, grifo nosso). “Uiraçaba” é uma palavra indígena que, em tupi-guarani significa literalmente: “lugar de flecha” (*uira* (flecha) + *s'aba* (lugar de)); portanto, é uma flecha (DICIONÁRIO, c2006). Assim, quando, na citação, Iracema lança de si o arco e a uiraçaba, quer dizer que estava portando uma arma muito utilizada em sua cultura.

Ao ser batizado na fé indígena, Martim passa a se vestir como eles, pondo o cocar e a araçãoia. O “cocar” é o adorno usado por muitos povos indígenas da América, na região da cabeça. Sua função variava, podendo servir de adorno a símbolo de status ou classe na aldeia. Geralmente, é confeccionado de penas presas a uma tira de couro ou de outro material, e a “araçãoia” é um saiote feito de penas (FONTES, 2015). Ao passar por todas as etapas do ritual e assumir um novo nome, o guerreiro branco está se aculturando da cultura indígena que, unida à sua, faz dele um ser hibridamente cultural, até mesmo porque o texto não diz que ele abriu mão de suas armas e vestimentas europeias, mas sim, que recebeu as indígenas.

Contudo, o processo inverso também acontece, dessa vez, com a personagem Poti. No livro, Poti é um valente guerreiro pitiguara, amigo inseparável de Martim. É ele que vai às terras tabajaras para resgatar o guerreiro branco das ameaças do chefe Irapuã. Mora com Martim e Iracema na cabana que fizeram em terras pitiguaras e sempre saem juntos para batalhar. “– Poti está contente porque vê seu irmão, que o mau espírito da floresta arrebatou de seus olhos. – Feliz é o guerreiro que tem ao flanco um amigo como o bravo Poti; todos os guerreiros o invejarão” (*IRACEMA*, 1889, p.57).

Os indígenas tinham muitos costumes relacionados ao companheirismo e à amizade. Gostavam de realizar uma espécie de serão, à noite, em uma cabana maior, onde todos se reuniam para conversar, cuja conversa era chamada “carbeto”. “A caça e as excursões pelas montanhas em companhia do amigo, as carícias da terna espôsa que o esperavam na volta, o doce **carbeto** no copiar da cabana, já não acordavam nêle as emoções de outrora. Seu coração ressonava” (*IRACEMA*, 1889, p.81, grifo nosso). Esse trecho nos mostra as alegrias que Martim encontrava em terras pitiguaras, entre elas a companhia e a conversa – carbeto – com Poti. E quando os guerreiros queriam expressar unidade entre eles, encostavam as cabeças e os peitos um no outro em sinal dessa união. “Os dois irmãos **encostaram a frente na frente e o peito no peito**, para exprimir que não tinham ambos mais que uma cabeça e um coração” (*IRACEMA*, 1889, p.57, grifo nosso). Essa atitude simbolizava que Martim e Poti eram um só e, nessa ideia de duas pessoas culturalmente distintas se tornarem uma só, temos o surgimento de um ser constituído de *hibridação cultural*.

A amizade era tanta que, assim como Martim quis aderir à fé e cultura indígenas, Poti também aceita receber o batismo cristão. Isso se dá no último capítulo da obra, no qual é narrada a instituição da fé cristã e a criação de um povoado europeu nas terras americanas.

Muitos guerreiros de sua raça acompanharam o chefe branco, para fundar com êle a mairi dos cristãos. Veio também um sacerdote de sua religião, de negras vestes, para plantar a cruz na terra selvagem.

Poti foi o primeiro que ajoelhou aos pés do sagrado lenho; não sofria êle que nada mais o separasse de seu irmão branco. **Deveriam ter ambos um só Deus, como tinham um só coração.**

Êle recebeu com o batismo o nome do santo, cujo era o dia e o do rei, a quem ia servir, e sôbre os dois o seu, na língua dos novos irmãos. Sua fama cresceu e ainda hoje é o orgulho da terra, onde êle primeiro viu a luz (*IRACEMA*, 1889, p.104-105, grifo nosso).

Através do batismo de Poti, a citação traz *resíduos* do costume europeu de batizar os nativos das terras por eles exploradas. Ao batizarem os indígenas, os portugueses davam a eles dois nomes: o primeiro era o nome do santo do dia – para representar a fidelidade pela fé cristã – e o segundo era o nome do rei – que representa a fidelidade à coroa lusitana. Tal ação demonstrava as duas principais intenções da colonização: ampliação da fé católica e do império português. Desse modo, temos, na passagem, as características do ritual do batismo cristão. Poti ficou de joelhos aos pés da cruz de Cristo e também recebeu um novo nome, assim como Martim. O fato de receber um novo nome no batismo significa aderir a um novo estilo de vida e, conseqüentemente, uma nova cultura que, associada à sua de origem, os faz híbridos.

O trecho a respeito do batismo de Poti não traz o nome que ele recebeu, mas sabemos que Alencar (1889) adentrou na história para construir as personagens Martim e Poti, o primeiro baseado em Martim Soares Moreno e, o segundo, Antônio Felipe Camarão.

[...] Na primeira expedição foi do Rio Grande do Norte um moço de nome Martim Soares Moreno, que se ligou de amizade com Jacaúna, chefe dos índios do litoral, e seu irmão Poti. Em 1608 por ordem de D. Diogo Meneses, voltou a dar princípio à regular colonização daquela capitania, o que levou a efeito, fundando o presidio de Nossa Senhora do Amparo em 1611.

Jacaúna, que habitava as margens do Acaracu, veio estabelecer-se com sua tribo nas proximidades do recente povoado, para o proteger contra os índios do interior e os franceses que infestavam a costa.

Poti recebeu no batismo o nome de Antônio Felipe Camarão, que ilustrou na guerra holandesa. Seus serviços foram remunerados com o fôro de fidalgo, a comenda de Cristo e o cargo de capitão-mor dos índios.

Martim Soares Moreno chegou a mestre de campo e foi um dos excelentes cabos portugueses que libertaram o Brasil da invasão holandesa. O Ceará deve honrar sua memória como a de um varão prestante e seu verdadeiro fundador, pois que o primeiro povoado à foz do rio Jaguaribe foi apenas uma tentativa frustrada.

Este é o argumento histórico da lenda; em notas especiais se indicarão alguns outros subsídios recebidos dos cronistas do tempo (ALENCAR, 1889, p.107).

Alencar (1889) busca reproduzir, residualmente, acontecimentos históricos em seu livro, na tentativa de tornar mais real sua narrativa. Assim, elementos da composição da obra presentes, por exemplo, na construção dos protagonistas, dão a perceber que o autor se apropria de dados de uma pesquisa histórica, para que, transformando-os em material mimético, por meio de um trabalho produtivo de/com a linguagem, recompor, poeticamente, o processo de colonização brasileira, esse marcado pelo signo da hibridez (CAVALCANTE, 2015).

Dessa forma, Poti é também uma personagem na qual identificamos o processo de *hibridação cultural* que vai se dando ao longo da narrativa. Ele é indígena e possui os hábitos do seu povo, contudo, ao entrar em contato com o português Martim, torna-se híbrido, pois adquire muitos dos seus aspectos culturais. As duas passagens referentes ao batismo de Martim e Poti são excelentes para comprovarmos a *hibridação cultural* nas personagens, já que aderem à fé do outro, recebendo até outros nomes, mas não conseguem abrir mão por completo de traços da sua cultura de origem, até mesmo porque, ainda que tentassem, não conseguiriam. Prova disso é o fato de Martim retornar a Portugal, mesmo depois de ser submetido ao ritual indígena, e, depois, volta à América para ajudar a implantar a fé cristã. Aderir à fé do outro não significa abrir mão da sua, mas fazer uma síntese das duas. Isso sim é *hibridação cultural*. “Na hibridação, algumas coisas se homogeneizam outras permanecem diferentes. Isso é ser híbrido” (CANCLINI, 2008, p.33). Por isso, na relação entre culturas diferentes não há perda de identidade; há, na verdade, acréscimos de novos elementos a cada uma delas. “E historiadores das missões europeias à Ásia, África e América agora reconhecem que os ‘convertidos’ não

tanto abandonaram suas religiões tradicionais pelo cristianismo quanto fizeram uma espécie de síntese das duas religiões” (BURKE, 2003, p.20).

Iracema, ainda grávida, sentiu-se abandonada por Martim, pois ele parte com Poti para as batalhas e a deixa sozinha por muito dias. Trazemos a passagem na qual Martim parte para ajudar seus irmãos pitiguaras e deixa um recado para Iracema, utilizando símbolos representativos da cultura indígena que são ligeiramente interpretados por ela.

Seus olhos viram a **seta do espôso 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 (*IRACEMA*, 1889, p.85, grifo nosso).

Há, aqui, um código indígena que é interpretado de acordo com o que cada elemento simboliza. Por exemplo: a presença do “goiamum trespassado” – sendo o “goiamum” uma espécie de caranguejo que anda para trás – diz à Iracema que ela não vá adiante, que não parta à procura de Martim. Já o “maracujá”, que é a flor da lembrança, diz à virgem que ela apenas guarde as lembranças que tem do seu amado.

Nesse momento de solidão, a virgem recebe a visita de sua ave de estimação nas terras pitiguaras, o que simboliza a presença da cultura tabajara que permanecia viva dentro dela, ainda que estivesse em outras terras.

Uma vez que a formosa filha de Araquém se lamentava à beira da lagoa da Mocejana, uma voz estridente gritou seu nome do alto da carnaúba:

– Iracema!... Iracema!...

Ergueu ela os olhos e viu entre as folhas da palmeira sua linda jandaia, que batia as asas e arrufava as penas com o prazer de vê-la.

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

Na seguinte alvorada foi a voz da jandaia que a despertou. A linda ave não deixou mais sua senhora; ou porque depois da longa ausência não se fartasse de a ver, ou porque adivinhasse que ela tinha necessidade de quem a acompanhasse em sua triste solidão (*IRACEMA*, 1889, p.86, grifo nosso).

Baseados no grifo da citação, entendemos que quando uma pessoa está num lugar com cultura diferente da sua, pode ocorrer que ela deixe adormecidos alguns dos seus caracteres de origem, mas, se aparece algo que a rememore sua pátria, logo são despertados seus aspectos culturais originais, mas agora, não mais puros, e sim, hibridizados com os adquiridos em terras estrangeiras, e foi isso que ocorreu com Iracema. Nesse e nos demais trechos nos quais percebemos que as personagens alencarianas aderem a uma nova cultura, mas lembram com saudade da sua, torna-se visível o hibridismo de culturas que habita nelas. Portanto, nossa

cultura de origem até pode sofrer grandes mudanças, mas jamais será apagada. Por isso, a jandaia não mais a deixou sozinha, permanecendo ao lado de Iracema até o fim da narrativa, mesmo depois de sua morte. Eis uma parte do trecho que narra a morte da virgem tabajara.

O **camucim** que recebeu o corpo de Iracema, embebido de **resinas odoríferas**, foi enterrado ao pé do coqueiro, à borda do rio. Martim quebrou um ramo de murta, a fôlha da tristeza, e deitou-o no jazigo de sua espôsa. A jandaia pousada no ôlho da palmeira repetia tristemente: – Iracema!

Desde então os guerreiros pitiguaras que passavam perto da cabana abandonada e ouviam ressoar a voz plangente da ave amiga, afastavam-se, com a alma cheia de tristeza, do coqueiro onde cantava a jandaia. E foi assim que um dia veio a chamar-se Ceará o rio onde crescia o coqueiro, e os campos onde serpeja o rio (*IRACEMA*, 1889, p.103, grifo nosso).

Encontramos, aqui, *resíduos* de alguns elementos dos costumes fúnebres indígenas. Quando alguém morria, os indígenas entoavam o canto da morte, preparavam óleos para ungir o corpo do defunto e buscavam o camucim para o depositarem. “Poti pôs a mão no crânio do ancião e conheceu que era finado; [...] Então o chefe pitiguara **entou o canto da morte** e foi à cabana **buscar o camucim**, [...] Iracema colhia na floresta a **andiroba, para ungir o corpo** do velho [...] O vaso fúnebre ficou suspenso ao teto da cabana” (*IRACEMA*, 1889, p.75, grifo nosso). O “camucim” é uma grande talha de barro na qual os indígenas inumavam, ou seja, sepultavam, enterravam os cadáveres do seu povo (FONTES, 2015).

Temos, no final da citação que narra o sepultamento de Iracema, a explicação da escolha do nome “Ceará”, que está relacionado a ave amiga da virgem tabajara. “Diz a tradição que Ceará significa na língua indígena – *canto de jandaia*. [...] *Ceará* é nome composto de *ceso* – cantar forte, clamar, e *ára* – pequena arara ou periquito. Essa é a etimologia verdadeira, não só e conforme à tradição, como às regras da língua tupi” (ALENCAR, 1889, p.108-109). Assim, *Iracema* é uma narrativa de origem do Ceará e do primeiro cearense: Moacir, filho da indígena Iracema e do português Martim, um ser híbrido em sua integridade.

4.2.2 Moacir: o brasileiro formado hibridamente

“Não devemos nos esquecer dos indivíduos híbridos, quer os que já nasceram nesta situação por suas mães e pais serem originários de culturas diferentes, quer os que se viram nela mais tarde, de bom grado ou não, por terem sido, por exemplo, convertidos ou capturados” (BURKE, 2003, p.36). As personagens Iracema, Martim e Poti fazem parte deste segundo tipo de indivíduos híbridos sobre o qual Burke (2003) se refere, uma vez que passaram à situação híbrida por terem sido convertidos. Já Moacir faz parte do primeiro tipo, pois nasceu na situação

de indivíduos híbridos, fruto de pais originários de culturas distintas. Eis o trecho que narra o nascimento de “*Moacir* – Filho do sofrimento: de *moacy* – dor, e *ira* – desinência que significa – saído de.” (ALENCAR, 1889, p.122):

Iracema, sentindo que se lhe rompia o seio, buscou a margem do rio onde crescia o coqueiro.

Estreitou-se com a haste da palmeira. A dor lacerou suas entranhas; porém logo o choro infantil inundou sua alma de júbilo.

A jovem mãe, orgulhosa de tanta ventura, tomou o tenro filho nos braços e com êle arrojou-se às águas límpidas do rio. Depois suspendeu-o à teta mimosa; seus olhos o envolviam de tristeza e amor.

– Tu és *Moacir*, o nascido de meu sofrimento.

A ará, pousada no olho do coqueiro, repetiu *Moacir*; e desde então a ave amiga unia em seu canto ao nome da mãe o nome do filho (*IRACEMA*, 1889, p.95).

Sempre que nascia uma criança indígena, os visitantes procuravam o pai dela para o “abraço da amizade”, ou seja, dar-lhe os cumprimentos pelo seu nascimento. Caubi, o irmão de Iracema, foi visitá-la, após o parto, e desejou vê *Martim* para cumprimentá-lo, mas ele ainda não havia retornado das batalhas. “Diz onde está teu esposo e meu irmão para que o guerreiro Caubi lhe dê o **abraço da amizade**” (*IRACEMA*, 1889, p.97, grifo nosso).

A virgem tabajara teve seu filho sozinha, num ato de grande dor, pois seu esposo e *Poti* haviam partido para as batalhas. Essa dor já habitava nela desde que percebera a indiferença de *Martim*, esteve presente no parto e se estendeu até sua morte. Por isso, o fruto da relação entre Iracema e *Martim* recebe o nome de *Moacir*, pois é nascido do sofrimento de sua mãe. *Moacir* representa o primeiro cearense e o povo brasileiro, híbrido, por ser gerado a partir de etnias e culturas bastante distintas, e sofrido, por causa da forma opressora com que os europeus colonizaram a América Portuguesa. “O filho de Iracema e *Martim*, ‘o filho da dor’, simboliza um imbricamento das culturas e tenta explicar a origem do povo brasileiro” (RICHTER, 2004, p.119).

Após o parto, Iracema ainda passa alguns dias sozinha com a criança e se depara com a dificuldade da amamentação, pois, encontra-se fraca e não consegue produzir leite. “A jovem mãe suspendeu o filho à teta; mas a bôca infantil não emudeceu. O leite escasso não apoiava o peito. O sangue da infeliz diluía-se todo nas lágrimas incessantes que lhe não estancavam dos olhos; pouco chegava aos seios, onde se forma o primeiro licor da vida” (*IRACEMA*, 1889, p.99). Nisso, toma a decisão de amamentar filhotes de irara, que fazem seus seios sangrar, mas, em seguida, o leite aparece e *Moacir* é colocado para mamar.

Na espessura do bosque estava o leite da irara ausente; os tenros cachorrinhos grunhem enrolando-se uns sôbre os outros. A formosa tabajara aproxima-se de manso. Prepara para o filho um berço da macia rama do maracujá e senta-se perto.

Põe no regaço um por um os filhos da irara e lhes abandona os seios mimosos, cuja teta rubra como a pitanga ungiu do mel da abelha. Os cachorrinhos famintos sugam os peitos avaros de leite.

Iracema curte dor, como nunca sentiu; parece que lhe exaurem a vida; mas os seios vão-se intumescendo; apoiaram afinal, e o leite, ainda rubro do sangue de que se formou, esguicha.

A feliz mãe arroja de si os cachorrinhos e, cheia de júbilo, mata a fome ao filho (*IRACEMA*, 1889, p.99-100).

A descrição da cena nos revela grande sofrimento da virgem tabajara para fazer seu filho sobreviver, por isso, “Êle é agora duas vezes filho de sua dor, nascido dela e também nutrido” (*IRACEMA*, 1889, p.100).

Quando Martim retorna, encontra Iracema envolta em tanto sofrimento que apenas consegue lhe entregar a criança e, em seguida, desfalece. O europeu recebe o filho nos braços e percebe a grande dor que causou nela. Mas, já não havia jeito, pois Iracema não mais reage.

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

– Iracema!...

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

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

Pousando a criança nos braços paternos, a desventurada mãe desfaleceu como a jetica, se lhe arrancam o bulbo. O espôso viu então como a dor tinha consumido seu belo corpo; mas a formosura ainda morava nela, como o perfume na flor caída do manacá (*IRACEMA*, 1889, p.102-103).

Com a morte da virgem tabajara, Martim parte para Portugal levando Moacir e seu cachorro. “O cajueiro floresceu quatro vêzes depois que Martim partiu das praias do Ceará, levando no frágil barco o filho e o cão fiel. A jandaia não quis deixar a terra onde repousava sua amiga e senhora” (*IRACEMA*, 1889, p.104). Na sequência o narrador questiona: “O primeiro cearense, ainda no berço, emigrava da terra da pátria. Havia aí a predestinação de uma raça?” (*IRACEMA*, 1889, p.104). Tal questionamento faz referência ao fato de os cearenses precisarem, com muita frequência, deixar sua terra para ir em busca de melhorais nos centros urbanos do país, como ocorreu com o próprio José de Alencar que, aos oito anos, partiu com os pais para a Bahia e, aos onze, foi morar no Rio de Janeiro para estudar. E sendo Moacir uma representação do brasileiro, esse povo também esteve predestinado a migrar para a Europa, sobretudo no século XIX, período no qual o livro *Iracema* foi escrito.

Assim, fundamentados nos estudos de Canclini (2008) e demais autores citados no tópico 4.1 deste trabalho a respeito da situação dos imigrantes, os questionamentos acerca de suas identidades e o fato de as fronteiras e as migrações serem lugares com condições propícias

para a *hibridação cultural*, confirmamos que Moacir é um ser híbrido por excelência, pois além de ter pais cujas etnias são diferentes, deixa sua pátria de origem e migra para outra, estando, portanto, num lugar fronteiro no qual não se reconhece pertencente a apenas um dos lugares, mas se entende como um ser “novo”, formado hibridamente.

Quem seria, pois, Moacir, fruto deste amor e desta união de raças? Para onde penderia seu coração? Esta ausência de conhecimento sobre o mestiço produz a grande incógnita sobre a nossa natureza de brasileiro. Esse novo ser fundaria um povo a partir de uma violação das leis, uma ruptura de modelos e de um choque / união de culturas” (PONTES, C., 2020, p.102-103).

Dessa forma, a *hibridação cultural* ocorre sempre de múltiplos os lados, e se dá de maneira espontânea e inevitável, a partir do contato entre pessoas de diferentes culturas. Se assim não fosse, os portugueses teriam imposto somente sua cultura aos indígenas e não teriam aderido a nada dos autóctones, haja vista que o processo de colonização se deu de modo opressor e subalterno, por isso, Alencar (1889) buscou representá-lo no final do seu livro, através da cena de fundação do “mairi dos cristãos” e da implantação da “cruz na terra selvagem”:

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 requeimou o coração: era o fogo das recordações, que ardiam como a centelha sob as cinzas.

[...]

Muitos guerreiros de sua raça acompanharam o chefe branco, para fundar com êle a mairi dos cristãos. Veio também um sacerdote de sua religião, de negras vestes, para plantar a cruz na terra selvagem (IRACEMA, 1889, p.104).

Assim, apesar de muitas análises referentes à obra *Iracema* defenderem que, por meio dessa cena, Alencar (1889) afirma a submissão total dos indígenas à cultura europeia, defendemos que os nativos não abriram mão da sua cultura original, mais, sim, somaram a ela aspectos da cultura europeia e vice-versa, resultando numa *hibridação cultural*. Entretanto, nosso autor cearense descreve a cena desse modo porque buscava representar mimeticamente o que se deu no início do processo colonizador, sendo exatamente por esse motivo que ele não traz a etnia africana na obra, já que foca na abordagem do primeiro contato da colonização, que ocorreu entre o indígena e o europeu.

[...] entendemos que o fato de Martim apresentar-se como um vitorioso na terra de Iracema, comprova que Alencar não fugiu da representação histórica, pois, pelo estudo que fizemos, vimos que, tanto no Brasil quanto na América Latina como um todo, os índios foram subjugados e praticamente dizimados pelo colonizador. Alencar, simplesmente, mostrou uma parcela do real em seu texto, ou, como já dissemos, ele mesclou ficção e realidade garantindo com isso uma certa verossimilhança ao seu leitor (RICHTER, 2004, p.81).

Destarte, salvaguardamos que após o primeiro contato, independente de quem teve mais força para implementar socialmente seus valores sobre o outro, o resultado que tivemos foi um novo povo, híbrido por excelência, representado pela personagem Moacir, o nosso tão querido povo brasileiro, formado, inicialmente, pelo indígena e o europeu, mas, em seguida, pelos africanos e tantas outras etnias, tornando-se impossível, hoje, separarmos os variados aspectos culturais de diferentes povos nessa gente. Hoje, o povo brasileiro é um só, formado hibridamente, e é exatamente isso que o livro alencariano representa.

Portanto, concluímos, por meio dessa análise, que a formação do povo brasileiro representada na obra *Iracema* se dá de modo híbrido, pois o autor utiliza muitos *resíduos* da cultura europeia e indígena para construir a história e as personagens que são, por excelência, repletas de *hibridação cultural*.

5 CONCLUSÃO

Nosso interesse por investigar a formação do povo brasileiro presente na obra *Iracema* de José de Alencar (1889) vem desde a graduação. Assim, na pós-graduação, na qual entramos em contato com os estudos da *Teoria da Residualidade Literária e Cultural* e seus conceitos operacionais, sistematizada por Roberto Pontes (2017, 2020a e 2020b), objetivamos analisar de que modo esse livro pode ser lido como representação do hibridismo havido na formação do povo brasileiro, pois percebemos que essa formação, trabalhada pelo escritor cearense, constitui-se de modo híbrido a partir de *resíduos* das culturas europeia e indígena.

Para isso, optamos, inicialmente, por traçar um breve panorama do passado histórico brasileiro, desde a chegada dos portugueses até a primeira metade do século XIX, quando os escritores românticos, dentre eles José de Alencar, empreenderam a busca pela identidade nacional como projeto literário. Nisso, discorreremos acerca do estranhamento que se deu por ocasião do primeiro contato entre os europeus e os autóctones em terras americanas, explanando o processo de colonização brasileira e suas dificuldades. Verificamos, por meio da análise de poemas de José de Anchieta (1995), Gregório de Matos (1982 e 1997) e Cláudio Manoel da Costa (1997), que a literatura sempre esteve presente nesse processo e desempenhou diferentes papéis como: a catequização dos indígenas e as denúncias das explorações realizadas pela coroa lusitana durante a trajetória de urbanização e modernização do país, que se deu nos séculos XVII e XVIII.

Chegamos à análise do século XIX, no qual, com o independência política do Brasil, a temática da identidade nacional se tornou frequente e os intelectuais brasileiros assumiram o compromisso de defini-la. Grande parte desses intelectuais compunha o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), importante órgão incumbido da tarefa de *modelar* a memória nacional (LEAL, 2014). Para discutirmos sobre essa questão, muito nos foi útil o conceito de “comunidades imaginadas” de Benedict Anderson (2008), que nos ajudou a compreender como a ideia de coletividade se fixava na cabeça das pessoas, sendo uma das formas a leitura de livros representativos das nações, que, quando lidos, despertavam nos leitores a percepção de que a sociedade é muito mais abrangente do que parece e que há muitas pessoas como eles, vivendo de forma bem semelhante e compartilhando as mesmas regras sociais, ainda que jamais venham a se conhecer. Esse pensamento foi despertado através das narrativas dos romances, surgidas na Europa, no século XVIII. Identificamos que, no Brasil, foi a literatura romântica que desempenhou essa função, visto que os escritores buscaram despertar o nacionalismo nos brasileiros, utilizando, sobretudo, o gênero romance. Por isso, as obras do Romantismo

brasileiro traziam temáticas que caracterizavam o país, como o indígena, que foi escolhido como símbolo nacional. Confirmamos isso por meio da análise de poemas indianistas de Gonçalves Dias (1851) e Gonçalves de Magalhães (1859) quanto à temática do nacionalismo, nos quais verificamos a exaltação da cultura indígena, ainda que tenha sido trabalhada com alguns equívocos por parte desses escritores.

José de Alencar, considerado o maior romancista da literatura romântica brasileira, também trouxe a temática indígena para a sua produção, como exemplo maior temos a obra *Iracema*. Porém, esse escritor possuía um projeto literário próprio, por isso, foi de grande valia, para o nosso trabalho, dissertarmos sobre as características do projeto literário alencariano a partir da ótica de diferentes teóricos e da visão do próprio autor a qual encontramos em seus escritos autobiográficos “Bênção Paterna”, prefácio do seu livro *Sonhos D’Ouro*, publicado em 1872, e na autobiografia literária *Como e porque sou Romancista*, organizada por Mário Alencar, filho do nosso escritor, e publicada postumamente em 1892.

Verificamos, então, que nosso escritor cearense procurou construir a identidade nacional brasileira por meio da representação de variados aspectos do nosso país, por isso, abordou temáticas históricas, regionalistas, indianistas e urbanas. Assim, buscando resgatar a história e os costumes dos quatro cantos do Brasil, representou a realidade social em suas obras e fez o leitor se tornar coparticipante de cada narrativa que escreveu. Portanto, estamos diante de um projeto literário consciente, pois, para efetivá-lo, Alencar precisou desenvolver pesquisas acerca da história do país, dos seus primeiros habitantes, da língua tupi-guarani, dos costumes de cada região e dos hábitos da burguesia, por exemplo.

Acreditávamos que nossa análise de *Iracema* se limitaria a identificar *resíduos* das culturas europeia e indígena na obra, contudo, ao estudarmos o romance, percebemos que ele consiste numa narrativa fundadora do povo cearense e, até mesmo, do povo brasileiro, a qual se constitui através da hibridação de *resíduos* dos mitos de outros povos e culturas. Desse modo, na segunda parte desta pesquisa, analisamos o livro a partir da perspectiva residual de uma narrativa de origem. Por isso, foi preciso apresentarmos mais aprofundadamente a *Teoria da Residualidade* e os conceitos operacionais que a compõem, e explicar o conceito de “mito”. Dessa forma, identificamos, nesse romance alencariano, reminiscências de mitos de origem fundadores, judaico-cristãos e também tupis-guaranis, e ainda, uma riqueza residual, no que tange à construção da personagem feminina protagonista, Iracema, em termos de *mentalidade*.

Através dessa análise, percebemos que na organização social da aldeia da qual pertencia a virgem alencariana encontramos traços residuais da sociedade medieval, como, por exemplo, a relação de vassalagem e a figura do cavaleiro medieval. A relação de vassalagem é

vivenciada no relacionamento amoroso entre Martim e Iracema, sendo ele o senhor e ela o servo submisso; já os atributos do cavaleiro medieval estão presentes na personagem Irapuã, um jovem indígena tabajara. Na análise que fizemos da personagem Iracema, identificamos *resíduos* de figuras femininas de épocas passadas, como as virgens vestais romanas e as personagens bíblicas cristãs Eva e Maria. Também notamos a significativa relação residual que há entre as obras *Iracema* e *A Porangaba*, poema épico do escritor cearense Juvenal Galeno (2010b). Portanto, concluímos que *Iracema* é narrativa assentada na mitologia, na qual encontramos *resíduos* de diferentes culturas.

Na terceira parte, analisamos nosso objeto de pesquisa quanto à presença da *hibridação cultural* na representação do povo brasileiro que é abordada. Discutimos acerca do surgimento do conceito de *hibridação cultural* e o aplicamos em nossa análise, com foco nas personagens Iracema, Martim, Poti e Moacir. Identificamos que Alencar (1889) traz em sua narrativa muitos *resíduos* das culturas europeia e indígena como, por exemplo, suas crenças, costumes, vestimentas, armamentos, fauna e flora, já que, na obra, há personagens das duas etnias, pois Martim é português e Iracema é indígena. Entretanto, esses *resíduos* não se limitam apenas a determinadas personagens, mas, encontram-se hibridizados em todas as personagens referidas acima. Dessa forma, em Iracema localizamos *resíduos* culturais indígenas e europeus, e o mesmo ocorre com Martim e Poti. Moacir é o brasileiro formado hibridamente, a partir da relação sexual entre a indígena e o europeu, por isso, ele é um ser completamente híbrido e traz caracteres da cultura desses dois povos. Assim, encontramos a *hibridação cultural*, conceito pertencente à *Teoria da Residualidade*, por toda parte dentro dessa obra, pois os *resíduos* dessas duas etnias se hibridizam em todas as personagens, como de fato ocorre na realidade, pois ainda que tentemos não assimilar a cultura do outro com o qual entramos em contato, isso não é possível; porém, se a assimilamos, não precisamos e nem conseguimos abrir mão da nossa por completo. Há, como resultado de qualquer convivência, uma mescla de culturas, ou seja, uma *hibridação cultural*, e foi isso que Alencar (1889) trouxe tão bem descrito em seu livro *master*.

Concluímos, então, que José de Alencar (1889), em sua obra estudada por nós, aborda, em formato de narrativa de origem, a formação do povo brasileiro que se constitui de modo híbrido, pois traz em si *resíduos* das culturas indígena e europeia. E essa formação não está representada apenas na personagem Moacir, mas também em Iracema, Martim e Poti que, mesmo pertencentes a apenas uma dessas etnias, quando passam a conviver, adquirem aspectos da cultura do outro, o que desencadeia em suas vidas a *hibridação cultural*. Desse modo, não podemos perceber a hibridação da formação cultural brasileira como fracasso, mas como potencialidade. Refazer a coesão simbólica na diversidade e no reconhecimento de alteridades

parece ser o que o povo brasileiro deve fazer para se tornar verdadeiramente “povo brasileiro” (BERND, 2002).

Portanto, em *Iracema*, José de Alencar (1889) alcança muito mais do que objetivou em seu projeto literário de constituição da identidade nacional, pois estamos diante de um livro que traz *resíduos* de diversos povos e culturas. Ele é escrito em formato de narrativa de origem, na qual identificamos *resíduos* dos mitos de origem judaico-cristão e tupi-guarani, referentes às etnias trabalhadas pelo autor para representar a formação do brasileiro. Além disso, toda a obra traz *resíduos* dessas duas culturas, hibridizados em todas as personagens, sobretudo em Moacir, que representa o povo brasileiro, o que confirma nossa hipótese inicial de que a formação desse povo, abordada no referido romance alencariano, se dá de modo híbrido a partir de *resíduos* dessas etnias. E até mesmo a personagem Iracema é construída pela soma de *resíduos* de diferentes representações femininas estabelecidas ao longo dos anos.

É interessante enfatizar que, ainda que esse livro já seja bastante explorado nos estudos científicos, no momento em que aplicamos à nossa análise a *Teoria da Residualidade Literária e Cultural*, conseguimos identificar nele aspectos ainda não estudados e o analisamos sob uma nova ótica, ou seja, sob a ótica residual da *hibridação cultural*. Assim, acreditamos ter alcançado nossos objetivos e trazido novidades, aos estudos acadêmicos, com nossa pesquisa. Entretanto, muito ainda pode ser explorado no que tange à teoria por nós utilizada e ao livro *Iracema*, pois, acreditamos que toda obra literária é uma fonte inesgotável de interpretações. Então, boa sorte aos que buscarem, assim como nós, o desafio de pesquisar a obra-prima do célebre escritor cearense José de Alencar, nosso Cazuzu.

REFERÊNCIAS

- ALENCAR, José de. Bêncão Paterna. *In: Sonhos D'Ouro*. 1973. [S.l.]. Disponível em: <https://edonsoaresmartins1973.files.wordpress.com/2016/08/bc3aanc3a7c3a3o-paterna-prefc3a1cio-de-sonhos-doiro-j-a.pdf>. Acesso em: 03 março de 2020.
- ALENCAR, José de. **Como e porque sou Romancista**. Rio de Janeiro: UNESP, 1893.
- ALENCAR, José de. **Iracema**. São Paulo: Saraiva, 1889.
- ALMEIDA, Maria Regina Celestino de. **Os índios na história do Brasil**. Rio de Janeiro: FGV, 2010.
- ALONSO, Ana Carolina Caldeira. Religião, Sociedade e Gênero na República Romana Tardia: O Culto de Vesta. **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH**, São Paulo, p.1-9, jul. 2011.
- ANCHIETA, Jose de. Poema de Pe. Anchieta. *In: GONÇALVES, Magaly Trindade; AQUINO, Zélia Thomaz de.; SILVA, Zina Bellod. (org.). Antologia de Antologias: 101 poetas brasileiros “revisitados”*. São Paulo: Mesa, 1995. p. 45.
- ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo**. Tradução de Denise Botteman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ANGELOTTI, Christiane. **A lenda do Sol e da Lua**. [S. l.]. online. dez. 2011. Blogspot. Disponível em: <http://sandrafichera.blogspot.com/2011/12/lenda-do-sol-e-da-lua.html>. Acesso em: 24 de agosto de 2021.
- APUAMA. **História do bambu no Brasil**. [S.l.], c2016. Site sobre bioconstruções. Disponível em: <http://apuama.org/historiabambu/#:~:text=No%20Brasil%2C%20as%20esp%C3%A9cies%20mais,de%20suas%20possess%C3%B5es%20na%20%C3%81sia>. Acesso em: 04 abr. 2022.
- ASSIS, Machado de. **José de Alencar: Iracema**. *In: Obra Completa de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, v. 3, 1994.
- BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: A aventura da modernidade**. São Paulo: Schwarcz, 1998.
- BERND, Zilá. Enraizamento e errância: duas faces da questão identitária. *In: SCARPELLI, Marli Fantini; DUARTE, Eduardo de Assis (org.). Poéticas da Diversidade*. Belo Horizonte: UFMG, 2002. p. 36-46.
- BERND, Zilá. **Literatura e Identidade Nacional**. Porto Alegre: UFRGS, 1992.
- BHABHA, Homi Kharshedji. **O Local da Cultura**. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

- BIERLEIN, J. F. **Mitos Paralelos**. Tradução de Pedro Ribeiro. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: CULTRIX, 1994.
- BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia Grega**: volume I. Petrópolis: Vozes, 1986.
- BULFINCH, Thomas. **O Livro de Ouro da Mitologia**: Histórias de Deuses e Heróis. Tradução de David Jardim Júnior. 26. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.
- BURKE, Peter. **Hibridismo Cultural**. Tradução de Leila Souza Mendes. Rio Grande do Sul: UNISINOS, 2003.
- CABRAL, Danilo Cezar. **Quais são os principais deuses da mitologia indígena brasileira?**. [S.l.]. 23 mar. 2016. Super Interessante. Disponível em: <https://super.abril.com.br/mundo-estranho/quais-sao-os-principais-deuses-da-mitologia-indigena-brasileira/>. Acesso em: 24 de agosto de 2021.
- CAMINHA, Pêro Vaz de. **Carta a el-Rei D. Manuel sobre o achamento do Brasil**. Lisboa: EXPO 98, 1997.
- CAMÕES, Luís de. **Os Lusíadas**. São Paulo: Martin Claret, 2001.
- CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas Híbridas**: Estratégias para entrar e sair da modernidade. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. 4. ed. São Paulo: EDUSP, 2008.
- CANDIDO, Antônio. **Formação da Literatura Brasileira**: momentos decisivos. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia Ltda, 2000.
- CANDIDO, Antônio. **Formação da Literatura Brasileira**. São Paulo: Livraria Martins, 1959.
- CANDIDO, Antônio. **Formação da Literatura Brasileira**. 7. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1993.
- CANDIDO, Antônio. **O Romantismo no Brasil**. São Paulo: Humanitas FFLCH, 2002.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Geografia dos mitos brasileiros**. 1. ed. Digital. São Paulo: Global, 2012.
- CAVALCANTE, Luiza Rosiete Gondin. Entre registro e poesia: História e construção literária em Iracema, de José de Alencar. **Revista Crítica Histórica**, Ano VI, n. 11, p. 39-55, jul. 2015.
- CHARTIER, Roger. **Inscrever e apagar**: cultura escrita e literatura, séculos XI- XVIII. Tradução Luzmara Curcino Ferreira. São Paulo: UNESP, 2007.

COSTA, Cláudio Manoel da. Clássicos da Poesia Brasileira. *In*: BARBOSA, Frederico (org.). **Antologia da poesia brasileira anterior ao Modernismo**. São Paulo: Klick, 1997, p.24.

COUTINHO, Afrânio. **A Literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana S. A., 1969.

DIAS, Gonçalves. **Últimos Cantos**. Rio de Janeiro: Typographia de F. De Paula Brito, 1851.

DICIONÁRIO ilustrado tupi-guarani. [S.l.], [20--?]. Blog. Disponível em: <https://www.dicionariotupiguarani.com.br/blog/>. Acesso em: 02 jan. 2020.

DICIONÁRIO informal. [S.l.], c2006. Online. Disponível em: <https://www.dicionarioinformal.com.br/> . Acesso em: 23 abr. 2021.

DURÃO, Santa Rita. **Caramuru: Poema épico do descobrimento da Bahia**. São Paulo: Martin Claret, 2003.

ELIADE, Mircea. **Mito e Realidade**. Tradução de Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.

FONTES, Adroaldo. **Glossário de Iracema**. [S.l.], 13 nov. 2015. Blogspot. Disponível em: <http://redeidosos.blogspot.com/2015/11/glossario-de-iracema-organizacao-de.htm>. Acesso em 26 abr. 2021.

FREYRE, Gilberto. **Casa Grande e Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal**. São Paulo: Global, 2003.

GALENO, Alberto Santiago. Apresentação à 2ª edição de A Porangaba. *In*: GALENO, Juvenal. **A Machadada: poema fantástico e A Porangaba: lenda Americana**. 3. ed. Organização de Raymundo Netto. Fortaleza: Secult, 2010a, p.61-62.

GALENO, Juvenal. **A Machadada: poema fantástico e A Porangaba: lenda Americana**. 3. ed. Organização de Raymundo Netto. Fortaleza: Secult, 2010b.

GIRÃO, Raimundo. **Botânica Cearense na Obra de Alencar e Caminhos de Iracema**. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1976.

GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado. **Historiografia e Nação no Brasil: 1838-1857**. Tradução de Paulo Knauss e Ina de Mendonça. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2011.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HANSEN, João Adolfo. Anchieta: poesia em Tupi e produção da alma. *In*: ABDALA Jr., Benjamin; CARA, Salete de Almeida (org.). **Moderno de nascença: figurações críticas do Brasil**. São Paulo: Boitempo, 2006. p. 11-26.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Visão do Paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 2000.

HOUAISS, A., VILLAR, M.S., FRANCO, F.M.M. **Pequeno dicionário Houaiss da língua portuguesa**. 1. ed. São Paulo: Moderna, 2015.

JOBIM, José Luis. Identidade Nacional e Outras Identidades. *In*: JOBIM, José Luis; SILVANO, Peloso. (org.). **Identidade e Literatura**. Rio de Janeiro: Sapienza, 2006, p. 187-203.

JUNIOR, Benjamin Abdala. Fronteiras Múltiplas e Hibridismo Cultural: Novas Perspectivas Ibero-afro-americanas. *In*: SCARPELLI, Marli Fantini; DUARTE, Eduardo de Assis (org.). **Poéticas da Diversidade**. Belo Horizonte: UFMG, 2002. p. 15-35.

JÚNIOR, Tristão de Alencar Araripe. **José de Alencar: perfil literário**. Rio de Janeiro: Typ. da Escola de Serafim José Alves, 1883.

LARAIA, Roque de Barros. As religiões indígenas: o caso tupi-guarani. **Revista USP**, São Paulo, n.67, p. 6-13, nov. 2005.

LEITÃO, Mary Nascimento da Silva. **Construção de Identidade na Produção Residual de Raquel Naveira**. 2018. 278 f. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de pós-graduação em Letras, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2018.

LEAL, Tito Barros (de Pontes Medeiros). **Poetizando a História nacional: Ficcionalização da História e método historiográfico em José de Alencar**. 2014. 236 f. Tese (Doutorado em História Especialidade em História e Cultura do Brasil) – Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2014.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Tristes Trópicos**. Tradução de Wilson Martins. São Paulo: ANHEMBI, 1957.

LIMA, Batista de. Apresentação de A Porangaba de Galeno. *In*: GALENO, Juvenal. **A Machadada: poema fantástico e A Porangaba: lenda Americana**. 3. ed. Organização de Raymundo Netto. Fortaleza: Secult, 2010, p.63-66.

LIMA, Francisco Wellington Rodrigues. Roberto Pontes e Elizabeth Dias Martins: da Teoria da Residualidade Literária e Cultural ao O jogo de duplos na poesia de Sá-Carneiro (2012) e Do fragmento à unidade: a lição de Gnose Almadiana (2013) dois estudos residuais. *In*: SILVA, Fernanda Maria Diniz da; SILVA, Marilde Alves da; SILVA, Fernângela Diniz da; SOUSA, Alexandre Vidal de (org.). **Ceará em prosa e verso**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2018a. p. 131-149.

LIMA, Francisco Wellington Rodrigues. **A representação da morte, do julgamento e da salvação no teatro medieval português de Gil Vicente e seus aspectos residuais no teatro contemporâneo brasileiro de Ariano Suassuna**. 2018. 368f. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de pós-graduação em Letras, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2018b.

MACKELLENE, Léo. A Sutil Voz das Árvores: considerações sobre o universo arbóreo da literatura africana. *In*: PETIT, Sandra Haydee; COSTA E SILVA, Gerahilde. (org.). **Memórias de Baobá**. Fortaleza: Edupc, 2012.

MAGALHÃES, Gonçalves de. **Suspiros Poéticos e Saudades**. 2ª ed. Paris: Morizot, 1859.

MAGALHÃES, Nathan Matos. **José de Alencar e a escravidão: suas peças teatrais e o pensamento sobre o processo abolicionista**. 2015. 133 f. Dissertação (Mestre em Letras) – Programa de pós-graduação em Letras, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2015.

MARTINS, Eduardo Vieira. **Dez estudos (e uma pequena bibliografia) para conhecer José de Alencar**. In: Guia bibliográfico da FFLCH. São Paulo: FFLCH/USP, 2016. Disponível em: <https://repositorio.usp.br/item/002784325> .Acesso em: 05 mai. 2021.

MARTINS, Elizabeth Dias. **A cristalização da Idade Média na Literatura Brasileira**. Graphos, João Pessoa, v. 17, n. 2, p. 34-39, 2015. Disponível em: <https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/19508>. Acesso em: 15 janeiro de 2022.

MATOS, Gregório de. Poema sobre o soneto. In: HELENA, Lucia. **Uma literatura antropofágica**. Rio de Janeiro: Livraria Editora Cátedra, 1982. p. 31.

MATOS, Gregório de. Clássicos da Poesia Brasileira. In: BARBOSA, Frederico (sel. e org.). **Antologia da poesia brasileira anterior ao Modernismo**. São Paulo: Klick, 1997, p.37-38.

MICHAELIS. **Dicionário brasileiro da língua portuguesa**. São Paulo: Melhoramentos, 2019. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/>. Acesso em: 13 jun. 2019.

MONFARDINI, Adriana. O Mito e a Literatura. **Estudos Literários**, [S. l.], v.5, p. 50-61, 2005.

PERROT, Michelle. **Minha História das Mulheres**. Tradução de Angela M. S. Côrrea. São Paulo: Contexto, 2007.

PINHEIRO Plantas. Minas Gerais, [20--?]. Blog. Disponível em: https://pinheiroplantas.com.br/imp_produto.php?cod=25 . Acesso em: 04 abr. 2022.

PONTES, Carlos Gildemar. **A Identidade pelo Averso da Ordem: a hibridização como processo na construção da identidade brasileira**. 2020. 147 f. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de pós-graduação em Letras, Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, Pau dos Ferros, 2020.

PONTES, Roberto. A Propósito dos Conceitos Fundamentais da Teoria da Residualidade. In: PONTES, Roberto; MARTINS, Elizabeth Dias; CERQUEIRA, Leonildo; NASCIMENTO, Cássia Maria Bezerra (org.). **Residualidade e Intertemporalidade**. Curitiba: CRV, 2017. p. 13-18.

PONTES, Roberto. Lindes Disciplinares da Teoria da Residualidade. **Revista decifrar**, [S. l.], v. 7, n. 14, p. 11- 19, 2020a.

PONTES, Roberto. Pródromos conceituais da Teoria da Residualidade. In: LIMA, Fco. Wellington R.; PEREIRA, Marcos Paulo T. *et al.* **Matizes de sempre-viva: Residualidade, literatura e cultura**. Macapá: UNIFAP, 2020b. p. 13-44.

PONTES, Roberto. Três modos de tratar a memória coletiva nacional. **Anais do XX Congresso ABRALIC: literatura e memória cultural**. Belo Horizonte, p. 149-159, 1991.

QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina. *In*: LANDER, Edgardo (org.). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais**. Perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: CLACSO, 2005, p. 117-142. Disponível em: http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/sur-sur/20100624103322/12_Quijano.pdf. Acesso em: 05 de fevereiro de 2022.

RAMINELLI, Ronald. Da controversa nobilitação de índios e pretos, 1630-1730. *In*: FRAGOSO, João Luís Ribeiro; GOUVÊA, Maria de Fátima (org.). **O Brasil Colonial**: volume 2. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, p.405-437, 2017.

RIBEIRO, Darcy. **O Povo Brasileiro**: A formação e o sentido de Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

RICHTER, Vanusa C. P. **Híbrida, mas não caótica, a literatura brasileira é**. 2004. 127 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Programa de pós-graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004.

RICUPERO, Bernardo. **O Romantismo e a Ideia de Nação no Brasil (1830-1870)**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BÍBLIA. Português. **Bíblia sagrada**. Edição luxo. São Paulo: DCL, 2010.

SANTOS, Elaine Marcílio. HIRATA, Alessandro. A condição jurídica e a responsabilidade da mulher e das vestais no direito romano. **Revista Brasileira de História do Direito**, [S.l.], v. 6, n. 1, p. 61-79, 2020.

SCHWARCZ, Lília Moritz. **O Espetáculo das Raças**: cientistas, instituições e questões raciais no Brasil 1870-1930. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SILVA, Sandra Mara Alves da. **Mito e História**: o diálogo entre passado e futuro na constituição de identidade nacional em *Iracema* e *Macunaíma*. 2020. 139 f. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de pós-graduação em Letras, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2020.

SOARES, Jéssica Thais Loiola; PONTES, Roberto. A Teoria da Residualidade como abordagem literária: uma breve análise de Marília de Dirceu. **Entrelaces**, [S.l.], v.3, p. 47- 54, 2013.

SOARES, Jéssica Thais Loiola. Resíduos do Amor Medieval em Marília de Dirceu, de Tomás Antônio Gonzaga. *In*: LIMA, Fco. Wellington R.; PEREIRA, Marcos Paulo T. *et al.* **Matizes de sempre-viva**: Residualidade, literatura e cultura. Macapá: UNIFAP, 2020.

SOUSA, Gabriel Soares de. **Tratado Descritivo do Brasil**. Rio de Janeiro: Typographia de João Ignacio da Silva, 1879.

SOUZA, Laura de Mello. **O Diabo e a Terra de Santa Cruz**: feitiçaria e religiosidade popular no Brasil Colonial. São Paulo: Companhia da Letras, 1986.

TORRES, José William Craveiro. **Além da Cruz e da Espada**: Acerca dos Resíduos Clássicos d'A Demanda do Santo Graal. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2016.

TORRES, José William Craveiro. Alusão, intertextualidade e residualidade: aproximações e distanciamentos. *In*: PONTES, Roberto; MARTINS, Elizabeth D.; CERQUEIRA, Leonildo; NASCIMENTO, Cássia. **Residualidade e Intertemporalidade**. Curitiba: CRV, 2017.

TORRES, José William Craveiro; PONTES, Roberto . Resíduos Clássicos no Rito Iniciático do Cavaleiro Medieval. *In*: MONGELLI, Lênia Márcia (org.). **De Cavaleiros e Cavalarias**: por Terras de Europa e Américas. 1. ed. São Paulo: Humanitas, 2012, v.1, p. 233-246.

VAINFAS, Ronaldo. **A heresia dos índios**: catolicismo e rebeldia no Brasil colônia. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

VAINFAS, Ronaldo. **Trópico dos pecados**: moral, sexualidade e inquisição no Brasil. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

VON MARTIUS, Karl F. P. **Natureza, doenças, medicina e remédios dos índios brasileiros**: 1844. Tradução de Pirajá da Silva. 2. Ed. São Paulo: Editora Nacional, 1979.