

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIA HUMANAS

CÁSSIO SILVEIRA

IRACEMA E A GRACIOSA ARÁ:
AS METÁFORAS E COMPARAÇÕES ENTRE PERSONAGENS
E NATUREZA EM “IRACEMA”

SÃO PAULO

2009

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

CÁSSIO SILVEIRA

Iracema e a graciosa ará:
As metáforas e comparações entre personagens
e natureza em “Iracema”

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de
São Paulo para obtenção do título de Mestre em
Literatura Brasileira

Orientador: Prof. Dr. Eduardo de Almeida Navarro

São Paulo

2009

Dedico meu trabalho de dissertação à minha esposa, a meus filhos, a meus pais e avós e a todos que me auxiliaram de alguma forma neste caminho difícil, porém prazeroso.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos professores das matérias que fiz durante o Mestrado, Prof. Eduardo Vieira Martins, Prof. José Antônio Pasta, que me ajudaram no processo da dissertação, além da Profa. Cilaine Alves Cunha, cujas aulas frequentei como aluno especial.

Agradeço à dedicação do Prof. Eduardo de Almeida Navarro, que ofereceu vários conselhos durante os trabalhos.

Agradeço também a tantos professores do curso de Graduação, que, de uma forma ou de outra, deixaram seus ensinamentos como base para que eu chegasse a esta dissertação.

RESUMO

Neste trabalho, são analisadas as relações de comparação e metáfora entre os personagens de “Iracema” e a natureza, cenário do romance. O intuito, porém, não foi apenas fazer uma listagem dos pontos do romance em que essas relações ocorrem, mas fazer a ligação entre elas e o contexto literário, político e social da época em que o romance foi produzido. Analisando a união dos grupos da natureza utilizados com seu personagem correspondente, podemos perceber que a escolha das metáforas não é gratuita, mas possui profunda correspondência com os objetivos e idéias tanto do autor como de toda uma geração. Assim, a personagem Iracema é normalmente relacionada a um conjunto de seres da natureza, enquanto Martim é normalmente relacionado a outro conjunto, o que nos permite interpretar o “status” relacionado a cada personagem e por que. Logo, a partir dessas detalhes, podemos verificar aspectos literários, sociais e políticos importantes da época. Creio que o trabalho, com esse enfoque, não seja estéril, porém, muito pelo contrário, seja útil para compreendermos melhor as obras de uma época (no caso, o Brasil Império) e sua ligação com o contexto em que foram criadas.

ABSTRACT

Here, we analyze the relations of comparison and metaphor between the characters in "Iracema" and nature, the scene of the novel. The intention, however, was not just making a list of points of the novel in which these relationships occur, but make the connection between them and the literary, political and social context of the era in which the novel was produced. Looking at the union of the groups used unaltered with its corresponding character, we can see that the choice of metaphors is not free, but has profound relevance to the wishes and ideas of the writer and of the generation. Thus, the character Iracema is usually related to a set of the nature, while Martin is usually related to another set, what allows us to interpret the status related to each character and why. Therefore, from these details, we can verify aspects of literary, social and political importance of the time. I believe that working, with this approach, it is not sterile, but on the contrary, will be useful to better understand the works of an era (in this case, the Brazil Empire) and its link with the context in which they were created.

ÍNDICE

Introdução	9
Parte I - O selvagem no Romantismo brasileiro	10
Cap. I - O aspecto nacionalista	11
Cap. II - O Indianismo: Alencar e Gonçalves Dias	17
Cap. III - Les indiens: parlent-ils français ?	24
Parte II – A natureza “exótica”	26
Parte III - Sociedade imperial	36
Parte IV - Relação personagem-natureza em “Iracema”	43
Cap. I - Os personagens na obra de Alencar	45
Cap. II - Iracema, a grande nação tabajara e a graciosa ará	51
A ará e as demais aves da virgem	53
A flor mais bela do jardim tabajara	58
Outros pontos de comparação de Iracema	68
A doce Iracema	77
Iracema e a jandaia fiel	84
Cap. III - Martim e seu processo de indianização	90
Martim duro como uma rocha	92
O rijo tronco Martim	97
Outras relações de Martim	101
O fiel cachorro Japi	109
Cap. IV – Ações e avisos: comunicação com outros personagens do romance	111
O ambiente e o místico Araquém	112
O sábio Batuireté	117
Andirá e Irapuã: a audácia e a prudência	120
O sempre alerta Caubi	134
O líder Poti Felipe Camarão	135

A guerra: bríos e emoções no limite extremo	142
Linguagem de Alencar e gramática tupi	146
Parte V - Conclusão	152

INTRODUÇÃO

Quando se tem a oportunidade de reler “Iracema”, percebe-se mais claramente a enorme quantidade de ligações, comparações e metáforas existentes dos personagens, tendo como referência os aspectos da natureza. Ao mesmo tempo, verifica-se que os grupos da natureza utilizados como metáfora não são à-toa, mas inteiramente relacionados com as características de cada personagem. Assim, cada comparação, cada fusão entre fator humano e fator natural no romance acarreta um juízo ou objetivo, mesmo que seja inconsciente, por parte do autor.

Em sua obra sobre José de Alencar, comparando as obras indianista do escritor cearense com obras de Chateaubriand, Maria Cecília Moraes diz que Alencar utiliza a natureza de três maneiras: como retrato, querendo representar toda a beleza de nossas terras, o esplendor dos recantos selvagens, com intenção notadamente nacionalista; como marcação de tempo, como o aparecimento de uma estrela, a passagem de um pássaro, demonstrando os costumes dos silvícolas; e como comparação, servindo os elementos da Natureza como base para metáforas, unindo assim personagens e elementos naturais, o que reforçou os dados que obtivera até o momento. Em “Iracema”, por exemplo, há a predominância do último tipo, enquanto em “O guarani”, o que impera é a primeira forma.

É sobre o aspecto comparativo que será abordada a relação entre personagens e Natureza em “Iracema”: de que forma são essas comparações, quais grupos semânticos estão envolvidos e relacioná-los com os personagens que servem de justificativa para a comparação, além de analisar todas essas relações, envolvendo o texto como um todo e as condições em que ele foi formulado.

Poderemos, então, verificar como se desenvolve cada personagem, que valores estão implícitos na obra, compreendendo melhor a obra de Alencar e a própria ideologia romântica indianista. Além disso, há a questão linguística envolvida, pois as metáforas e comparações são frequentes nas línguas indígenas. Haverá, durante o trabalho, uma parte especialmente sobre isso.

Parte I – O selvagem¹ no romantismo Brasileiro

Quando se fala em literatura indianista ou nacionalista desse período, vêm logo à lembrança as imagens não só de Alencar como de Gonçalves Dias. Um focado na prosa; o outro na poesia. Sabemos muito bem da importância que um teve não só com “Iracema”, mas também com “Ubirajara” e “O guarani”. Do outro lado, reconhecemos o quanto Gonçalves Dias foi primordial em poemas como “Marabá”, “Leito das folhas verdes”, além de “I Juca Pirama” e “Os timbiras”. Isso não significa, obviamente, que a obra desses dois escritores está baseada somente na exaltação do índio, mas, muito pelo contrário, ambos possuem obras importantíssimas com outros temas bem diversos. Porém não podemos negar, em relação a esses dois autores, que eles foram responsáveis por uma busca do caráter nacional da Literatura, a partir de características específicas, como a descrição do próprio ambiente natural, a utilização de uma gramática e de termos mais próximos de nossa realidade e também pelo chamado “indianismo”, fato que, para alguns, é exclusivo dessa época, o que é polêmico. Era, obviamente, um sinal da época. Afinal, o Brasil, que já possuía sua autonomia política, exigia uma autonomia literária, mesmo sabendo que estávamos num país em condições sofríveis para a Literatura, como o baixo número de leitores, dificuldades para a impressão da obras, etc. Afinal, que parte da população era alfabetizada lá pelos idos de 1850 ? E, nesse grupo, quem estava interessado na Literatura nacional ?

Não se deve menosprezar também que eles foram os mais importantes, mas não os primeiros a salientar uma independência literária do Brasil. Voltando um pouco mais no tempo, chegamos à geração da revista “Niterói”, dos autores Gonçalves de Magalhães, Torres Homem e Porto-Alegre. É claro que eles estavam bem distantes da qualidade literária de José de Alencar e Gonçalves Dias, mas foram eles realmente os “inauguradores” de nosso engajamento literário. No discurso, havia o intuito nacional, mas não podemos

¹ Neste trabalho, o termo “selvagem” não possui qualquer intenção laudatória ou depreciativa, querendo ilustrar apenas os habitantes e/ou aquilo que é originário do ambiente de natureza praticamente inalterada do início da colonização do Brasil.

esquecer que a literatura e o pensamento dos chamados países centrais, principalmente a França, seriam a base para essa independência, o que parece (e é) um enorme paradoxo. Isso ocorreu pois não tínhamos uma tradição nesse particular e devíamos formá-la a partir de uma referência.

Tanto é que os primeiros elogios da terra americana como o novo cenário literário vieram do outro lado do oceano. Ferdinand Denis impulsionou e muito o Romantismo brasileiro e era francês. Até mesmo autores de nossa antiga metrópole, como Almeida Garrett, exaltam a capacidade do escritor brasileiro, usando como inspiração a “Terra Brasilis”. Além disso, pensamentos mais distantes, como os de Rousseau, acerca do *bon sauvage*, ainda encontravam espaço nas idéias do século XIX, mesmo tendo sido gerados pelo pensamento pré-Revolução.

Capítulo I - o aspecto nacionalista

A geração de “Niterói”

Sabe-se muito bem que o índio não foi escolhido por acaso como um personagem-símbolo do Romantismo brasileiro, da mesma forma como tudo o que está relacionado a ele, seus costumes, sua língua, o ambiente em que vivia. Não foi por acaso também que ele é considerado (principalmente nas obras de José de Alencar) um verdadeiro herói, ser sem mácula e sem malícia, na mais pura e perfeita inocência. Tudo isso está obviamente relacionado ao período histórico que o envolve. Trataremos da questão da inocência indígena e do ambiente edênico em que ele vive um pouco mais tarde, quando retratarmos as idéias de alguns filósofos e como elas repercutiram no Romantismo europeu e brasileiro, pois, no momento, falaremos sobre as causas dessa representação.

Na metade do século XIX, o Brasil já se havia desvencilhado politicamente dos portugueses. A sensação de ufanismo se infiltra em cada um e nas artes não poderia ter sido diferente. Já havia passado a hora, o momento de formar uma literatura mais próxima de nossas características, de nossos costumes, de nossos heróis (?), uma literatura genuinamente brasileira. Apesar de termos uma formação política monárquica e escravista, bem diferente do liberalismo da Europa, origem do movimento romântico, foi este que

gerou vários frutos em nosso país, formando uma situação, na melhor das hipóteses, curiosa: um país escravista e de monarquia centralizada tomava como fonte literária o continente europeu, berço de idéias liberais, querendo tornar-se, assim, uma terra de literatura “grande”.

É importante lembrar que se almejava formar um país novo, com olhar para o progresso, que queria ser moderno e mostrar o potencial gigantesco que possuía, o que era demonstrado pelo esplendor de sua natureza e de seus elementos naturais. Recebíamos o movimento artístico do continente europeu na época das grandes revoluções, porém ainda baseávamos nossa economia e sociedade em modelos atrasados como a escravidão e o conseqüente patriarcalismo. Queríamos ser um país avançado, mas nossas superstições nos prendiam aos modelos mais atrasados.

“Que se entendia por semelhante coisa ? Para uns era a celebração da Pátria, para outros o indianismo, para outros, enfim, algo indefinível, mas que nos exprimisse.”
(CÂNDIDO, 1975, pág. 10)

Não podemos ignorar, obviamente, que o nacionalismo foi aspecto básico de todas as manifestações românticas, tanto na Europa como na América. As características, os anseios, os valores exclusivos de cada nação eram colocados em realce. O caráter individualista não se aplicava apenas ao ser, mas também aos povos, com a valorização do que é específico, não do que é comum, do que é geral. Basta verificarmos os estudos de Guinzburg em “O Romantismo”, para percebermos que a passagem do valor do geral para o individual, provocou uma reação em cadeia, que chegou ao tratamento da História e das particularidades de cada nação. Não podemos nos esquecer, ao mesmo tempo, que no caso do Brasil (e de toda a América Latina), há um detalhe especial, o fato de o Romantismo estar vinculado à Independência dessas nações, à conquista da autonomia política. O Romantismo tardio, portanto, intensificou a procura pela identidade desses chamados “países novos”, e a literatura brasileira deveria se esforçar para representar esse papel: a

procura pela brasilidade. Sentimento de “brasilidade” que era completamente desconhecida na época da colonização, principalmente da elite agrária, mas que, no momento, logo após a Independência, era uma questão de honra, não apenas política, mas econômica e cultural.

Coube a alguns jovens escritores brasileiros essa responsabilidade. As primeiras demonstrações de uma nova literatura (ao menos teoricamente) vieram com o grupo formado por Torres Homem, Conde de Porto Alegre e o cabeça Domingos Gonçalves de Magalhães. O autor de “Suspiros poéticos e saudades”, junto com seus companheiros, pleiteava a representação de nossos valores nacionais e nossa poesia. A união desses jovens gerou também a revista “Niterói” - *uma revista do Brasil e para o Brasil* -, cujas duas únicas edições foram mais do que suficientes para servir de base para não só uma nova literatura, mas também para uma nova linha de pensamento, relacionando a ciência, o conhecimento e também as Artes ao progresso de uma nação, pois na revista havia não somente ensaios de Arte e História, como também de Economia e Cosmografia. Nessa mesma revista, os ensaios que, talvez, mais interessem sejam os ensaios sobre literatura, escritos pelo próprio Gonçalves de Magalhães. Neles, o poeta não se cansa de citar a importância ou, melhor dizendo, até mesmo a necessidade de se realizar uma literatura afastada dos ditames clássicos, para que “*a musa brasileira não se refresque mais sob os monumentos das artes grega e romana, mas embaixo das bananeiras*” (MAGALHÃES in *Nitheroy: revista brasiliense*, 1978, pág. 147). Segundo ele, é inadmissível que nossos poetas se inspirem num ambiente, numa realidade que não é a nossa. Era fundamental que houvesse uma mudança urgente nos rumos da Literatura nacional, para que ela fosse verdadeiramente uma literatura brasileira. A idéia de criação de uma grande nação pela Literatura, num caráter quase didático em relação ao povo, conforme os ensinamentos de Madame de Staël, o Idealismo alemão e a educação cristã também é recorrente nos dois ensaios. A idéia da formação de um povo, de uma nação a partir de avanços científicos, tecnológicos, artístico-literários, ou seja, sempre baseada no aspecto racional, é o eixo central não apenas dos textos de Magalhães, como de boa parte dos ensaios de “Niterói”. Dessa forma, Magalhães

“concentrou todo o seu esforço reflexivo na definição e na interpretação do que hoje denominaríamos a problemática da história da literatura brasileira. E nesse sentido começou por definir um conceito de literatura que resultou, por influência entre outros de Madame de Stäel (...) a literatura abrangia grande parte de todos os conhecimentos e “só ela é filha e representante moral de uma civilização.” (AMORA, 1966, pág. 114)

“Desta maneira, também se legitimava a missão intelectual dos homens de letras que, através de uma função pedagógica e moralizante, estariam destinados a influir na marcha dos acontecimentos da comunidade nacional.” (SCHAPOCHINIK (tese de doutoramento), 1992, pág. 21)

Notou-se, então, a urgência de criar a literatura brasileira e, ao mesmo tempo, por consequência, fundar o Brasil. O Brasil de verdade seria fundado agora; o símbolo da grandeza de uma nação está em sua literatura, suas ciências, sua arte. Porém, é claro que, hoje sabemos, esse Brasil “de verdade” possui muito de ficção, pois o Brasil de verdade fornecido pelos primeiros escritores nacionalistas era o Brasil esplendoroso, de matas, rios e céus incomparáveis, cujo clima agradável parecia abençoar as pessoas que viviam unidas e felizes, pois habitavam uma espécie de novo Jardim do Éden na Terra, gigante e encantador pela própria natureza (!) . Era um Brasil criado, segundo a forma pela qual esses primeiros escritores românticos enxergavam (ou queriam enxergar e que os outros enxergassem) o nosso país.

A intenção era majestosa, mas o resultado é um pouco decepcionante. Por mais que quisessem formar uma literatura próxima do Brasil, eles deveriam, sem dúvida alguma, possuir uma base. Mas não podemos utilizar como base a nossa literatura, pois ela não possui em si uma tradição, visto que nossas demonstrações literárias na Colônia eram esporádicas e fortemente influenciadas pelo elemento lusitano. Sendo assim, numa grande ironia, não só esse grupo, mas vários outros escritores, para formarem uma literatura nacional, tiveram como base uma literatura estrangeira, mais precisamente a francesa. Tanto é que “Suspiros poéticos e saudades”, texto que, teoricamente, marca o início de nosso Romantismo, foi editado em Paris (!!). As intenções do grupo eram de mudança,

porém, na prática, muitas características arcaicas prosseguiam, como vemos no exemplo da “Confederação dos Tamoios”, de Gonçalves de Magalhães, e que comentaremos um pouco mais tarde.

“Along with the tendency to set up the Indian as the true representative of Brazil’s past, there appeared an inclination to look more and more to France for cultural guidance.” (DRIVER, [1943], pág. 42)²

Segundo o próprio Magalhães,

“Hoje o Brasil é filho da civilização Franceza; e como Nação é filho desta revolução famosa,” (in *Ensaio sobre a história da literatura no Brasil*, In: *Niterói: revista braziliense*, 1978, pág. 149)

Portanto,

“O projeto literário de nosso romantismo estaria, assim, predestinado a ser malcuidado, (...) na forma de um romantismo em excesso, resultado de uma absorção pouco crítica das influências externas.” (BOECHAT, 2003, pág. 48)

Um grande exemplo da influência da literatura francesa no Brasil do Século XIX está nos romances de folhetim editados pela imprensa no então Brasil Império. Grande parte dos romances de folhetim da época, se não vindos totalmente de textos da literatura francesa, foram adaptados de romances franceses. Vários assinantes, leitores dos jornais, aproveitavam o descanso no final de semana para ler as obras publicadas no rodapé dos jornais, seja sozinhos, ou em voz alta, para que toda a família, ou até mesmo desconhecidos na rua, improvisando uma roda, ouvissem as histórias publicadas semanalmente.

A influência francesa não esteve apenas na nossa literatura, obviamente, mas em vários outros países, inclusive em Portugal, nossa fonte durante o período colonial. Os

² Trad.: “Ao lado da tendência de colocar o índio como o verdadeiro representante do passado do Brasil, eles iniciam uma inclinação a utilizar cada vez mais a França como referência cultural.”

franceses, com seus ideais progressistas, de liberdade e igualdade, berço da civilização moderna, se tornaram ponto de referência:

“It is not surprising that Alencar thought of the novel only in terms of its French and British exponents. At that time, dozens of pirated translations of European novels were serialized in Brazilian newspapers, and local publishing houses turned out their own unauthorized versions of foreign best sellers.” (HABERLY, 1983, pág. 37)

Assim,

“a França dominava todas as nações com o seu progresso e a sua inteligência. Portugal, também, intelectualmente, era súdito da França. O Brasil passa de um a outro soberano.” (LOPES, 1978, pág. 204)

A geração de “Niterói” teorizou e impulsionou o Romantismo em nosso país, porém, por outro lado, as qualidades literárias desse grupo de jovens não estava à altura de seus intentos. Muitos críticos dizem, por exemplo, que alguns poemas de Magalhães são praticamente indigestos nos dias atuais (*“Se Gonçalves de Magalhães foi também um teórico, não foi, contudo, um executor à altura das idéias que propugnava”*, (CASTELLO, 1953, pág. XXII). A obra desses primeiros românticos é bem frágil, mas não podemos negar que sua teoria impulsionou o movimento romântico e suas principais características. A partir daquele momento, por exemplo, um personagem teve lugar cativo: o elemento indígena.

Capítulo II - O Indianismo: Alencar e Gonçalves Dias

A partir do elemento europeu, estava-se tentando formar uma literatura nacional, com características brasileiras, impulsionada pelo clima de independência ainda vigente. O índio possui papel fundamental nesse processo, pois, basicamente, nosso país é formado por três grandes etnias: os brancos, os negros e os indígenas. Os brancos não poderiam ser considerados como símbolo de identidade nacional, de forma alguma, pois provêm do europeu, o português, sendo, portanto, hipótese mais do que descartada; por outro lado, o negro também estava longe de ser considerado, pois genuíno da África, de outro continente, e (principalmente) por ser o elemento escravo de nossa sociedade. Não ficava bem para a sociedade brasileira ser representada pelo elemento escravo, muito menos após a nossa libertação política. O índio, logo, foi perfeitamente colocado como símbolo de nosso país, não simplesmente por exclusão das demais alternativas, mas principalmente por se encaixar no mito do brasileiro original, natural, puro.

Além disso, o ideal de liberdade, que era ligado à jovem nação recém-desligada do jugo português, tinha no índio a sua representação. Como podemos perceber num dos poemas de Gonçalves Dias, o índio não se entrega à escravidão, resiste, não se deixa submeter: “seus filhos não geram escravos”. No Século XIX, inclusive, muitos indígenas e descendentes de indígenas faziam questão de se diferenciar do elemento negro, tanto em suas vestes, como em seu porte, pois não queriam entrar no mesmo grupo dos cativos. Mesmo não sendo brancos europeus, o serem chamados de “negros” para eles, assim como para os europeus, era grande afronta. Passado glorioso, raça genuinamente brasileira (lê-se “sem influência do europeu”), caráter, força, liberdade, humildade, defesa de seus interesses e de seu povo. Tudo isso e muito mais levou vários literatos e até mesmo a população em geral a relacionar o elemento indígena ao nosso país, como uma coisa óbvia, clara, sem necessitar esforço.

Assim,

“A estética do romantismo brasileiro tentava justamente definir, para seu público, o amor à liberdade, o apego à terra e a valores individuais. (...)O tipo foi o índio, o momento a pré-história de nossa verdadeira História.” (PINTO, 1995, pág. 24)

“exemplo interessante é o indianismo, que constitui elaboração ideológica do grupo intelectual em resposta a solicitações do momento histórico e, desenvolvendo-se na direção referida, satisfaz às expectativas gerais do público disponível, mas graças ao seu dinamismo como sistema simbólico, atuou ativamente sobre ele, criando o seu público próprio.” (CANDIDO, 1976, pág. 82)

Percebe-se, então, que a procura por uma literatura nacional acarretava também a busca por vários outros elementos que simbolizassem a jovem nação, como o caráter racial, o ambiente, o caráter linguístico, como veremos depois.

Pode-se perguntar, também, se não seria mais realista utilizar o elemento mestiço, a miscigenação. Ora, essa não era a saída eficaz, pois a miscigenação acarreta a junção exatamente com os elementos negro ou branco. A utilização exaustiva do elemento indígena para simbolizar nosso povo não é mais realista, mas a intenção era formar um modelo, um ideal, não representar o real.

“Se o problema principal para os brasileiros depois da independência é se pensarem como brasileiros e não mais como portugueses (...), o índio ou, ao menos, a idéia que se decide fazer dele, lhes oferece, para isso, múltiplas possibilidades.” (RICUPERO, 2004, pág. 153)

Mas não foi apenas a nossa autonomia política, a criação de uma nova literatura que impulsionou a busca pelo índio e pelos seus valores. Em outros países, principalmente na Europa, o movimento romântico já estava muito bem desenvolvido e uma de suas características primordiais era a rejeição dos modelos clássicos, a repulsa pelo ambiente civilizado, europeizante que se fazia até então. Os prados verdejantes, os ambientes bucólicos, os ares que apresentam serenidade e harmonia já não satisfaziam o artista pós-

Revolução Francesa. Com a ascensão da classe burguesa ao poder e o mal-estar provocado, era necessária uma nova concepção de arte, um novo jeito de olhar o mundo, era necessária uma fuga em relação a tudo aquilo que representava a ilusão iluminista. Ora, o Novo Mundo que se mostrava de braços abertos com os movimentos de independência servia muito bem de acolhida àqueles que queriam se distanciar dos modelos. A abertura de uma nova literatura, refugiada no natural e no original, coincidia com a abertura do novo continente. Europeus como Ferdinand Denis demonstravam seu fascínio pelo ambiente americano com notável entusiasmo. A grande Literatura não poderia se desenvolver em qualquer outro território a não ser na imensa América, pois a Europa já saturara e era a vez de o Novo Mundo abrir suas portas: eis a idéia de muitos deles. Assim, o orgulho nacional não vinha só de dentro, mas tinha a influência também de autores e teóricos estrangeiros. Até mesmo os representantes da antiga metrópole, como Almeida Garrett e Alexandre Herculano, apóiam o desenvolvimento da nossa literatura:

“(...)Se essa natureza da América é mais esplendorosa que a da Europa, que terão, portanto, de inferior aos heróis dos tempos fabulosos da Grécia esses homens de quem não se podia arrancar um só lamento, em meio a suplícios, e que pediam novos tormentos a seus inimigos, porque os tormentos tornam a glória maior ?” (DÉNIS, Ferdinand. In: CÉSAR, 1978, pág. 37)

Segundo Garrett,

“quisera eu que em vez de nos debuxar no Brasil cenas da Arcádia, quadros inteiramente europeus, pintasse os seus painéis com as cores do país onde os situou. Oh ! e quanto não perdeu a poesia nesse fatal erro !” (GARRETT, Almeida. In: CÉSAR, 1978, pág. 91)

“*Deus o fade bem, para que os poetas, em vez de imitarem o que lêem, se inspirem da poesia que brota com tanta profusão do seio de nosso paiz.*” (VARNHAGEN, 1946, pág. 15)

Não podemos esquecer, porém, que os próprios personagens de nossos românticos não deixaram de ter seu veio neoclássico, apesar de se ufanarem aqueles do seu estilo novo, da aproximação com as coisas que são verdadeiramente do nosso país, pois tanto na forma, como nas idéias, autores como Gonçalves de Magalhães, Araújo Porto-Alegre e até mesmo Gonçalves Dias (com alguns poemas tão próximos da forma clássica) e José de Alencar (principalmente em suas idéias conservadoras) estão ligados à estrutura racionalista e formal dos clássicos.

Podemos perceber resquícios clássicos não só em autores brasileiros, mas também em vários teóricos do que podemos chamar de "estética romântica". Em Schiller, a fusão da emoção com a razão (elemento clássico por excelência) para poder atingir o elemento artístico, e na estética de Hegel percebemos em vários pontos a influência do racionalismo como fundamental para o processo artístico: “*Uma vez mais: ao homem importa que esta oposição [razão e emoção] desapareça, que ela ceda lugar a uma conciliação, que se descubra um ponto de encontro, um princípio, mais elevado, mais profundo.*” (HEGEL, 2000, pág. 57).

Mesmo assim, sob esse pano de fundo, não demorou muito para que as primeiras representações do índio e do ambiente ditos como tipicamente brasileiros começassem a invadir a nossa literatura. Começando com o próprio Magalhães, na sua *Confederação dos Tamoios*, obra central da grande polêmica travada entre Alencar e o então respeitadíssimo poeta. Para Alencar, a escrita utilizada na *Confederação* estava ainda muito próxima da clássica; além disso, a utilização de termos da língua tupi é feita a esmo, como se as palavras fossem jogadas nos versos, sem a preocupação de fazer a devida relação entre o termo e o conteúdo que estão sendo passados. Ocorreram ainda diversos equívocos de estilo e gramática, além de falhas nas descrições, como a incapacidade de retratar alguns ambientes, falhas que poderiam ter como base uma distância tanto afetiva, como intelectual e artística em relação ao seu país (conforme retratou João Compato Júnior), pois ao mesmo

tempo que não tinha o preparo para descrever de forma razoável o ambiente brasileiro, o autor ficou, por bom tempo, distante do país. Uma das mais fortes críticas de Alencar à obra de Gonçalves de Magalhães é o olhar de civilizado que teve o poeta diante das imagens do ambiente e do homem selvagem. Para Alencar, o poeta deveria observar com a visão e os sentimentos do indígena, “colocar-se nu” diante da selva, dos animais, das plantas e dos homens da mata, para conseguir retratar com fidelidade e sensibilidade o artístico que emana das origens de nosso país, nossa história e nosso povo.

Assim,

“Magalhães não podia deixar de filiar-se à poesia tradicional, não só porque o gênero ainda estava sendo banido pelo Romantismo, como também porque o seu autor nunca se libertou completamente da herança clássica.” (CASTELLO, 1953, pág. XV)

Além disso,

“na própria peça em que diz adeus às ficções de Homero, ahi mesmo nos deixa ouvir distintamente os sons da flauta pastoril dos árcades.” (REVISTA DA ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS, 1929)

Alencar, aliás, sentiu na própria pele a dificuldade em transportar os nossos costumes e características para os versos, em forma de epopeia, como tentou Gonçalves de Magalhães, apesar de ter declarado, em plena polêmica sobre a “Confederação dos Tamoios”, que a epopeia não era a forma literária essencial para descrever as riquezas do novo país, pois é uma forma literária ligada a uma visão de mundo já perdida (ponto de vista que foi acompanhado por outros mestres, como Alexandre Herculano).

Por outro lado, a tentativa de Alencar, com a epopeia “Os filhos de Tupã” também não esteve entre as mais frutíferas, não por Alencar ter extrapolado a utilização da língua indígena, mas na própria dificuldade em usar a forma versificada.

Sendo assim, decidi demonstrar a formação de nossa população na interação entre o branco europeu e o índio no romance “Iracema”, como apontam muitos críticos, pois estava convencido de que o romance era a melhor forma para ilustrar a história e a formação do

povo brasileiro. Portanto, como ele supôs, tentou fazer um romance de formação de nosso povo, mas não o fez em versos, como almejava:

“Digo-o por mim: se algum dia fosse poeta, e quisesse cantar a minha terra e suas bellezas, se quizesse compor um poema nacional, pederia a Deus que me fizesse esquecer por um momento as minhas idéias de homem civilizado.” (ALENCAR, *Primeira carta*. In: CASTELLO, 1953, pág. 5)

Assim,

“Alencar deve ter chegado à conclusão de que a poesia épica era coisa do passado, e que o século XIX era o século do romance.” (SCHWANBORN, 1990, pág. 19)

Apenas com o próprio Alencar e com Gonçalves Dias podemos dizer que tivemos um indianismo à altura de seus objetivos, que demonstrava de forma consciente a sua importância no momento pelo qual a nossa História passava. Mas há, é claro, várias diferenças entre os dois autores.

De forma bem resumida, enquanto em Gonçalves Dias o índio parece estar atado ao ambiente, não se separa dele, não há uma identidade, em Alencar, o índio já possui uma identidade formada, mesmo que seja a sua opção sacrificar sua mesma identidade pela do companheiro. Veja-se o exemplo de Peri e de Iracema. Mas isso não quer dizer que, nos romances alencarianos, o índio vá-se desvencilhar do cenário, mas, muito pelo contrário, agora é o cenário que se une ao personagem indígena.

Como vemos,

“[Gonçalves Dias] ele procura nos comunicar uma visão geral do índio (...). Já Alencar, romancista, procura transformá-lo em personagem.” (CÂNDIDO, 1975 (vol. II), pág. 83)

É digno de discussão, também, a questão da origem do indianismo, pois não são poucos os que dizem que ela não se encontra no Romantismo, mas está lá no Arcadismo, movimento anterior, graças às poesias de Santa-Rita Durão e Basílio da Gama. Poderíamos considerar as obras de movimentos anteriores como indianistas ? Para Driver, tanto Durão como Gama tiveram uma temática indianista, mas suas obras não podem ser classificadas como obras indianistas pois, em suas obras, não foi a estrutura que se adaptou ao tema indianista, como em Alencar e Gonçalves Dias, mas o índio que teve de se acoplar à estrutura neoclássica, absoluta na época. Segundo Machado de Assis, “*as mesmas obras de Basílio e Durão quiseram antes ostentar certa cor local do que tornar independente a literatura brasileira.*” (MACHADO DE ASSIS, 1986).

Assim,

“*Não há, propriamente, sentimento nacional nos dois trabalhos: o Uruguai é inclusive simpático à Coroa Lusitana, retratando os padres da Companhia de Jesus como vilões principais, enquanto o Caramuru (...) pretende, à maneira de Camões, glorificar as obras dos portugueses na América.*” (RICUPERO, 2004, pág. 34)

Isso não quer dizer, obviamente, que apenas no Romantismo houve movimento indianista (longe disso), mas devemos compreender que foi no Romantismo em que o movimento indianista se desenvolveu, tendo seus melhores resultados. Não devemos, também, de forma alguma, desprezar as obras dos árcades, pois mesmo que não seja como justificativa principal, como o centro das atenções, alguns de seus autores foram pioneiros em colocar o índio no “status” de personagem literário.

Capítulo III - Les indiens: Parlent-ils français ?

Sabe-se que há grande influência do elemento europeu na formação de nosso Romantismo. Assim, nem mesmo na representação de nossas características nacionais, ele foi desprezado. Inicialmente, o ambiente exótico do Novo Continente formou admiradores vários em países como a França, a Inglaterra e até mesmo em Portugal. Além disso, muitos personagens têm muito a ver com os personagens de romances do outro lado do mundo. Por exemplo, segundo Schwarz (2000), nos romances urbanos de Alencar percebem-se figuras que não devem nada às de um romance francês, principalmente seus personagens marginais. Nos romances indígenas, isso também acontece. Tanto que são incontáveis os comentários do caráter medieval do índio Peri e como Iracema parece mesmo uma espécie de Diana selvagem. Alguns críticos como Franklin Távora (1872) também se exasperaram com “Iracema”, entre outras coisas, pela suposta cópia que se fazia do romance “Atala” de Chateaubriand, de os personagens indígenas de Alencar terem os personagens de Chateaubriand como modelos. Vários anos depois, percebeu-se, como fez Soares Amora³, que “Iracema” não foi absolutamente cópia de “Atala” pois, apesar de pontos muito próximos no enredo dos dois romances, possuem eles desenvolvimentos, peripécias bem diferentes:

“A filiação à idéia de Rousseau é muito maior em Chateaubriand do que em Alencar. O francez confessa que quis fazer uma epopéia do homem da natureza, embora accrescentando não ter, como aquella philosopho, o culto do selvagem.” (REVISTA DA ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS, 1929)

Afinal, o próprio Alencar (1955) informou, na sua espécie de autobiografia literária, que Chateaubriand foi uma de suas fontes de inspiração - o que vai, inclusive, de encontro com o mito do “gênio”, da “inspiração”, tão caro ao Romantismo, mas que, nos dias atuais, é largamente revisto - , porém aquilo que deu verdadeiro impulso para os seus

³ AMORA, Antonio Soares. *Iracema e Atala*. REVISTA DE LETRAS, Assis: Ed. UNESP, 1962.

romances foi a natureza deslumbrante do interior brasileiro. Assim, “*a questão da cópia não é falsa, desde que tratada pragmaticamente, de um ponto de vista estético e político, e liberta da mitológica exigência da criação a partir do nada.*” (SCHWARZ, 2002)

Sendo assim, a formação de uma literatura de cunho nacional não ocorre de uma hora para outra, mas denota esforço em, ao mesmo tempo, não serem desprezadas outras fontes de inspiração.

Mas, como era de se esperar, o indianismo perdeu fôlego no decorrer do século XIX. Seu enfraquecimento não tem um motivo definido, mas vários motivos possíveis, como pelo próprio “cansaço” do indianismo, pois a natureza e o índio pareciam não mais representar os anseios da nossa população, que estava já às portas da República, além do cansaço natural de qualquer escola literária e a mudança de ponto de vista de nossa sociedade, já pendente para o desenvolvimento urbano, a Abolição, o cientificismo trazido de outros países, entre outros fatores. É verdade, também, que a fantasia, a inocência que se criou ao redor do elemento indígena começava a se desvanecer e isso já se verifica em autores da época. Para Álvares de Azevedo, por exemplo, os autores gostavam de colocar o índio e a natureza nos mais altos patamares, mas jamais tinham ido a uma tribo, ignorando a ferocidade que se esconde em cada canto de uma selva.

Assim,

“*Álvares de Azevedo encarou com reserva o nacionalismo estético que triunfava em seu tempo e concebeu a literatura como espaço sem fronteira,*” (CÂNDIDO, 2004, pág. 50)

Segundo Proença (1966),

“*humilde Peri (...) tem mais de anjo das florestas do que o antropófago descrito por Hans Staden e Léry.*” (PROENÇA, pág. 160)

O indianismo, assim, foi um movimento artificial. Para Driver,

*“It was born out of the influences of the early writers and the French literature that had its chief figure in Chateaubriand by the ardent nationalist desire to avoid being Portuguese.”*⁴ (DRIVER, [1943], pág. 172)

Por consequência, junto com o indianismo, a identidade nacional pregada pelos românticos perdia força no final do século XIX, demonstrando a mudança de visão dos brasileiros.

Parte II - A natureza “exótica”

Como nós já dissemos, o ambiente do Novo Continente seduziu autores e teóricos de toda a Europa, convencidos de que o cenário europeu estava obsoleto, fora de questão, graças à queda que havia sofrido o estilo clássico, exigindo novas formas, novas idéias e novos locais de inspiração. Porém, essa admiração pela América não se inicia em pleno século XVIII, mas vem de muito antes, e pode-se até dizer que começa antes mesmo do descobrimento da América. Isso é percebido já nos textos que narram os temores em relação às primeiras explorações no oceano. A hipótese de terem as embarcações afundadas ou engolidas por peixes voadores gigantes e outros monstros dos mares ou a hipótese de, em vez de descobrirem novas terras, chegarem a uma espécie de grande cachoeira sem fim, espécie de fim do mundo, onde o resultado seria a morte, ou então, mesmo se chegassem a novas terras, encontrarem seres gigantes que se alimentassem dos tripulantes invasores. Todas essas lendas eram frequentes no imaginário europeu e o que para nós causa até estranhamento era levado muito a sério.

O que parece mais absurdo é que, mesmo depois do descobrimento de várias terras do Novo Mundo, essas lendas continuavam e até com maior intensidade.

Como informa Arinos (1937) em brilhante livro, parte dos viajantes, quando faziam obras, colocando suas “experiências” de viagem para o público, ou por pura ingenuidade,

ou por oportunismo, reforçavam essas lendas e até criavam novas. Quando isso chegava à Europa, seu povo, que já possuía na imaginação monstros ferozes desse mundo desconhecido, viam ali apenas a confirmação do que imaginavam. Não são poucos os relatos de povos acéfalos, que possuíam um olho na barriga, ou de índios gigantes, que ultrapassavam três metros de altura, ou de animais monstruosos, que abundavam na terra ou no mar.

“os seres phantasticos com que a imaginação européia povoava as terras ignotas foram localizados no Brasil, depois do descobrimento deste.” (ARINOS, 1937, pág. 22)

Não podemos confundir, porém, esses comentários com os de alguns viajantes como Léry e Staden, que utilizavam partes de corpos de animais conhecidos pelos europeus para descrever animais americanos que lhes eram completamente novos. Aqui há uma espécie de comparação, enquanto no outro caso temos a mais pura e completa ilusão.

Mas nenhuma espécie surpreendeu tanto os europeus como uma espécie já bem conhecida e descrita, muitas vezes, com fidelidade pelos viajantes: o legítimo *homo sapiens*, na forma de índio do continente americano. Muitos até mesmo duvidavam de que, tão distante, houvesse outros seres humanos e tão diferentes, e essa diferença, esse caráter exótico foi a maior surpresa para os descobridores, gerando até mesmo a discussão sobre se os seres encontrados no Novo Mundo poderiam ou não ser considerados seres humanos.

Observando a índole, o comportamento desses indígenas, suas tradições, os viajantes perceberam detalhes muito interessantes. Não ficavam, de forma alguma, envergonhados por andarem praticamente nus, não tinham qualquer espécie de curiosidade por bens materiais e possuíam uma organização social, pelo visto, sem diferenciações complexas. Tudo isso provocou, além da curiosidade, a admiração de várias pessoas. Muitos desses indígenas foram levados para as cortes européias, principalmente à França, que se admiraram da simplicidade, inocência e franqueza dos silvícolas. Começava-se a formar um mito, o homem natural, o homem puro, o homem sem malícia.

Tudo isso era reforçado por filósofos e historiadores, como Thomas Morus e Montaigne, que chegou a entrar em contato direto com alguns dos indígenas. Em seu curto

⁴ Trad.: “Nasceu das influências dos escritores anteriores e da literatura francesa, que teve sua figura mestra

ensaio *Dos canibais*, o filósofo francês elogia abertamente a índole dos habitantes das Américas, sem titubear em afirmar que eles são, em muitos aspectos, muito superiores em relação à chamada sociedade civilizada do Velho Mundo, exatamente por alguns fatos que nós já enumeramos: sua inocência, sua lealdade, sua simplicidade:

“nada há de bárbaro nos silvícolas sul-americanos; errada, sim, é a pretensão do europeu que julga bárbaro tudo o que se afasta de seus costumes.” (MONTAIGNE, apud PROENÇA, 1966, pág. 36)

Como se vê,

“já aqui Montaigne colabora na narrativa, introduzindo uma pitada de louvor ao “bom selvagem”, que bem mostra o processo malicioso da escola humanista, quando altera os dados reais em proveito do mytho philosophico. Foram estas e outras manobras que prepararam a theoria da bondade natural, do século dezoito.” (ARINOS, 1937, pág. 187)

Essa admiração vai se estender por bastante tempo ainda, adquirindo seu ponto mais alto poucos séculos depois, com a criação do mito do “bom selvagem”, graças à teoria de Jean-Jacques Rousseau. Para entendermos melhor a eficiência dessa teoria, precisamos lembrar que estávamos em plena fase do Iluminismo francês, que negava o despotismo escancarado dos monarcas europeus, já que o Absolutismo se baseava na superioridade de classe, no “direito divino” como justificativa para condições de vida muito melhores do que a plebe que estava ao seu redor, como os planetas em relação ao Sol.

“as penas sem cuenta que em todos os estados se sentem e que perpetualmente roem as almas, são então as funestas garantias de que a maioria de nossos males são o fruto de nossa própria obra.” (ROUSSEAU, 1989, pág. 43)

Portanto,

em Chateaubriand, pelo ardente desejo nacionalista contra o elemento português.”

“A teoria do bom selvagem (...) vinha dar um sentido teórico mais consciente aos confusos sentimentos do individualismo revolucionário.” (ARINOS, 1937, pág. 30)

Logo, o discurso feito por Rousseau, referindo-se a um estágio inicial, puro do seres humanos, em que eles desconheciam completamente qualquer tipo de hierarquia, competição ou opressão era muito sedutor aos ideais liberais que havia então. Logo, seria fundamental que retornássemos a esse estado primitivo e o povo mais próximo desse estado de inocência primitiva era exatamente o índio americano. Sendo assim, fatores sócio-políticos do continente europeu, entre outros fatores, como o filosófico, tornaram o nosso aborígene o centro das atenções, o ser humano mais próximo da perfeição, a fonte de inspiração.

Não foi surpresa alguma, então, que essa idealização do índio tivesse chegado ao nosso Romantismo, movimento que, aliás, estava tão relacionado às questões entre absolutismo e liberalismo, entre o antes e o depois da Revolução Francesa. Logo, o homem indígena e tudo o que está relacionado a ele é fonte repleta de inspiração tanto para europeus como para brasileiros durante o século XIX:

“O indianismo dos românticos, porém, preocupou-se sobremaneira em equipará-lo qualitativamente ao conquistador.” (CÂNDIDO, 1975 (vol. II), pág. 20)

Depois de o mito do “bom selvagem” atravessar o Século das Luzes, o indianismo se espalhou em terrenos românticos, principalmente nas literaturas americanas. Os artistas do Novo Mundo que se abria não deveriam (e não queriam) ficar distantes desse ser humano tão diferente das convenções do mundo civilizado: de línguas diferentes, idéias diferentes, estruturas sociais diferentes, em resumo um “exótico”.

“Na retomada desses discursos, o índio passa a ser valorizado positivamente, porque receberá as mesmas qualidades dos brancos – sendo visto, portanto, como o “bom selvagem”, e a natureza, por sua vez, continua esplendorosa, mas então compreendida por aquele que a descreve.” (MARTINS (tese de doutoramento), 2005, pág. 23)

Não foram poucos os que, durante o século XIX, reforçavam o índio como modelo, tanto socialmente como culturalmente. A idéia de Rousseau se desenvolvia para todos os cantos. Havia também, por outro lado, alguns que discordavam da importância exagerada que se dava ao elemento indígena, colocando-o, inclusive, numa posição inferior em relação ao branco. O historiador Varnhagen foi grande exemplo. Só para se ter uma idéia, ele acreditava que a escravidão e a opressão que havia em relação aos indígenas não são algo que deva ser rechaçado, como fizeram os jesuítas, mas algo que deva ser admirado, pois a partir da força e da disciplina, os aborígenes compreenderiam e reconheceriam mais facilmente a superioridade do mundo civilizado e cristão. Os índios não possuíam fé: o que era algo até admirado por filósofos dos séculos XVI e XVIII. Isso para Varnhagen apenas demonstra o atraso de sua sociedade. O inconformismo de Varnhagen em relação à falta de uma estrutura mais apurada das sociedades indígenas ocorrera também alguns séculos antes, na obra de Magalhães Gândavo, descrevendo que o indígena não possui em seu idioma nem F, nem L, nem R, o que não causaria surpresa pois os indígenas vivem sem Fé, nem Lei, nem Rei, decretando que o indígena não tinha nem contato com Deus, nem respeito a regras, nem um governante que centralizasse e determinasse deveres e direitos, três fatos que tornariam evidente a inferioridade do americano em relação ao europeu.

Segundo Varnhagen,

“não sabemos como haja ainda poetas, e até filósofos, que vejam no estado selvagem a maior felicidade do homem;” (op.cit., pág. 44)

“Foi a experiência e não o arbítrio nem a tirania, quem ensinou o verdadeiro modo de levar os bárbaros, impondo-lhes à força a necessária cautela;” (ibidem, pág. 71)

Segundo Driver ([1943]),

*“He frequently represents the Indians as an obstacle that must be removed from the path of civilization by assimilation or by destruction.”*⁵ (pág. 141)

Isso não ocorria, que fique bem claro, apenas em relação aos índios, mas também em relação aos negros africanos, que, com seu “atraso e ignorância”, segundo o ponto de vista de Varnhagen, prejudicariam o desenvolvimento do novo país. Assim, sua repulsa era por todo e qualquer elemento que, em seu ponto de vista, pudesse atrapalhar os planos de civilização cristã trazidos pelo colonizador europeu.

“Sua preocupação é sobretudo evitar a miscigenação. A presença do africano ameaçava o projeto de uma nação “branca e européia”, única que tinha por digna de participar da civilização.” (PUNTONI, Luiz. “O Sr. Varnhagen e o patriotismo”)

Outros críticos, como foi o caso de Ferdinand Denis, tentavam, de certa forma, fazer uma espécie de justificativa do historiador teuto-brasileiro em sua ira contra o elemento indígena. Sendo assim, para o francês, *“as palavras enérgicas de ódio e, por vezes, de horror que se podem notar em diversas passagens do livro, não foram proferidas por Varnhagen contra uma raça, elas se aplicam [antes] ao estado selvagem.”* (PUNTONI, Luiz “O Sr. Varnhagen e o patriotismo”, pág. 673). Denis tentou interpretar os termos de Varnhagen de um forma menos radical, mas não se deve esquecer de que, pelo simples fato de se tirarem os povos primitivos de sua condição original, ele não será mais exatamente um índio ou um negro, mas será, no final de contas, mais um branco, mais um ser tornado “civilizado”, jogando fora totalmente suas origens. Esse processo de "melhoramento" pela civilização não está apenas em Varnhagen ou de forma mais implícita em Denis, mas é um pensamento que se espalha por toda a sociedade, tanto no Brasil como no exterior, durante o século XIX.

Porém, em geral, os índios eram vistos de forma bem diferente, principalmente pelos artistas. Não como um bárbaro, mas como um poeta nato, um guerreiro nobre, livre e honrado. Para compreendermos isso, devemos voltar um pouco à teoria do Romantismo. O

⁵ Trad.: “Ele frequentemente representa os índios como um obstáculo que deve ser removido do esquema de

romântico é, antes de tudo, aquele que se afasta, aquele que repele o mundo civilizado em que está inserido, já que é o mundo que o engana, que o ilude. O que ele mais quer é estar distante desse mundo, dessa sociedade que o prende. Esse seu grito de angústia, de liberdade, de desespero (ou tudo isso ao mesmo tempo) é dado de várias formas. É por isso, inclusive, que o movimento romântico possui vertentes aparentemente tão distantes.

A natureza é uma fonte de afastamento. O poeta está distante do mundo, seu encontro agora é com os animais, a floresta, rios, cachoeiras, tempestades, etc. É lá que ele encontra um esconderijo para dar vazão ao seu gênio, para demonstrar a sua poesia. É lá onde o poeta entra em conjunção com o Absoluto. É o pensamento de que, quanto mais longe dos homens, mais perto de Deus. Então, a natureza não é para o romântico apenas um lugar de fuga, é, mais do que isso, uma religião. Como diz Guinsburg, “*A natureza se torna uma teofania*”⁶.

Assim,

“assemelha-se também a todos os povos o caminho da cultura, pois sem distinção tiveram de abandonar a natureza através da sofisticação, antes de poderem retornar a ela pela razão.” (SCHILLER, 1995, pág. 39)

Por consequência, o aborígine, o homem que vive nas florestas, por estar em conjunção com essa natureza, torna-se um ideal, um personagem que traduz os anseios do romântico.

É óbvio que os motivos do indianismo no Brasil não se resumem ao escapismo, pois tem origem (principalmente) no nacionalismo, no momento histórico que atravessávamos. Da mesma forma, é óbvio que o caráter indígena não é formado apenas pelas idéias de lealdade, obediência, sinceridade, inocência, vigor físico, como se pode fazer pensar, mas foi esse o símbolo que ficou para os autores românticos.

civilização por assimilação ou pela destruição.”

No Romantismo brasileiro, a natureza possui certas particularidades, graças às características políticas da época. Assim, a natureza é descrita com toda a sua imponência, sua grandeza, não primeiramente pelo escapismo, mas para mostrar grandeza de nossa pátria, de seus costumes e seu povo. Ela, então, é retratada em seu esplendor, mas com a intenção obviamente nacionalista e era exatamente a hora de mostrar a identidade do novo país. Os caracteres de refúgio e até certo misticismo vão apenas complementar esse objetivo principal.

Portanto, é o momento de olharmos para as origens de nossa população. Recriarmos os índios, nossos ancestrais, morador indômito das selvas indômitas, seus ambientes, mesmo que, para isso, seja necessário criar, fundar uma paisagem, representando-a como símbolo do novo país:

“A mitologia indianista era uma resposta à nossa necessidade de Origem, ansiosamente sentida pelo país em formação nacional. E uma psicanálise do indianismo romântico, na perspectiva esboçada por Augusto Meyer, mostra que a sua ambiguidade fundamental estava em querer celebrar nossas raízes, nossa peculiaridade como povo, dentro de uma ótica que denunciava, em si mesma, o nosso “transoceanismo”(…). Pois índios e paisagens tropicais nunca nos haviam faltado, mas só com o impacto do romantismo europeu – somente sob a influência de Chateaubriand – é que nos voltamos para o tupi e suas matas.” (MERQUIOR, 1977, pág. 80)

Assim,

“Para nós (...) o nosso sentimento da natureza era menos individualista e mais de afirmação nacional.” (ALENCAR, in: COUTINHO (org.), 2003, pág. 309)

Segundo Boechat (2003),

“a representação romântica da realidade brasileira não nos remete a uma “natureza autêntica”, mas a uma convenção, ou a uma imagem ficcional.” (pág. 106)

⁶ GUINSBURG, J. *O Romantismo*. SP: Perspectiva, 1978.

A título de comparação, vamos verificar como a natureza é tratada pelas fases anteriores de nossa literatura. As obras dos cronistas se preocupam em mostrar nossas características naturais para o colonizador, como fizeram Léry e Gândavo, enquanto o colonizador as observa do ponto de vista puramente econômico pois, afinal, é um explorador, mas isso não é o mais comum entre os árcades. Os poetas árcades utilizam também o ambiente natural em suas obras, há algumas descrições, inclusive, mas os objetivos são completamente diferentes. Observa-se mais a natureza como simples cenário, ou seja, o ambiente é descrito, mas não possui participação relevante na história. É um detalhe como uma rima, uma métrica, ao contrário do romântico, para o qual o fator natural é mais que indispensável, quase insubstituível. Assim, para o romântico, a natureza chega a obter um caráter vivo, é como um novo personagem em alguns casos. É, como resume Flávia Carvalho (2005), *“a humanização do animal, selvagem ou não, e a comunicação com o animal como elemento principal da valorização intelectual e moral do homem.”*

Portanto,

“A partir de então, a imagem da pátria será exaustivamente explorada, seja pela descrição eloquente da imensidão sublime da paisagem tropical e da coloração cintilante de sua luz e pela representação sentimental do exílio e da saudade, tomados como um traço positivo do caráter brasileiro.” (CUNHA, (tese de doutoramento), 2000, pág. 21)

Como se vê,

“O sentimento da natureza, um dos caracteres essenciais do Romantismo, traduziu-se na literatura brasileira de maneira exaltada, transformando-se quase numa religião.” (COUTINHO (org.), 2003, pág. 26)

Assim,

“altera-se o conceito de natureza; em vez de ser, como para os neoclássicos, um princípio (...), é para os românticos, o mundo, o cosmos, a natureza física cheia de graça e imprecisão,” (CÂNDIDO, 1975, vol. II, pág. 24)

Portanto, enquanto a natureza do arcadismo brasileiro é um acessório, não é muitas vezes o centro do poema, para o romântico é mais do que o centro da obra, é quase o centro de todo um pensamento, por consequência também do ideário indianista. O índio, os bichos, os vegetais, o clima são provas indubitáveis da majestade de nosso país, é o nacionalismo simbolizado. Como disse Bosi, *“a natureza romântica é expressiva, ao contrário da natureza arcadista, decorativa. Ela significa e revela”*⁷. Enquanto, para o arcadista, a natureza é o prado verdejante, o céu límpido azul, as árvores frondosas, os cordeiros, tudo aquilo que está sob a voz da Razão; para o romântico, a natureza deve ser o indomável, a tempestade, o céu imenso, o mar imenso, o trovão, é a demonstração do sublime, aquilo sobre o qual não temos controle. A natureza arcadista o poeta vê, desdenhoso, de cima para baixo, enquanto a natureza romântica é vista de forma embasbacada, extática, de baixo para cima.

A natureza romântica é, portanto, um espaço de fuga e até mesmo uma religião. Mostrando toda a sua potência, todo o seu esplendor, o seu caráter indomável, o seu sublime, a natureza revela a grandeza de Deus e como o nosso mundo é mesquinho diante do Absoluto. O principal problema, agora, é saber como essa natureza sublime, indomável, será representada pelo escritor, como ele vai transportar a natureza (no caso do escritor ou poeta) para as folhas de papel, pois estamos diante de um problema que não era exclusivo dos indianistas, mas era próprio do artista romântico em geral, a saber, a incapacidade de transportar todas as sensações para a palavra, amiga e inimiga do poeta, recordando a máxima segundo a qual *“Quando a alma fala, já não fala a alma”*. Hegel, em sua *“Estética”*, fala sobre isso: *“A verdade da arte não é, pois, a da exatidão pura e simples a que se reduz a chamada imitação da natureza, para ser verdadeira, deve a arte realizar o acordo entre o exterior e o interior, estando este de acordo consigo mesmo e como condição que torna possível a revelação exterior.”* (HEGEL, 2000, pág. 173) Percebemos aqui, então, a profunda diferença entre a representação da natureza romântica e a clássica,

⁷ - BOSI, Alfredo. *“História concisa da Literatura Brasileira”*

pois, se a arte é puramente imitação para o clássico, no romântico, a imitação não é o principal, mas a ligação do aspecto exterior com o aspecto interior.

A partir de agora, será analisada a forma como essa natureza entra em contato com os personagens e lhes serve de referência na literatura brasileira pós-Independência, abrangendo o caso de *Iracema*.

Parte III - Sociedade Imperial

É importante analisar também as questões básicas do funcionamento da sociedade do Brasil Império, como ela estava estruturada, pois isso possui reflexo direto nas obras não só de Alencar como de qualquer outro escritor do período. As observações aqui colocadas podem até parecer dissonantes no primeiro momento, mas não podemos desprezar a relação entre obra e público, principalmente nas boas obras literárias.

Inicialmente, temos a questão do patriarcalismo, do domínio da família e dos negócios nas mãos do homem, chefe da família, que fica, nesse caso, ao seu redor, acatando suas decisões, sejam eles a esposa, os filhos ou os escravos. A sociedade concentrada nas mãos do patriarca tem origem no período colonial e o desenvolvimento do setor agrícola no Brasil Império fez com que o sistema se estendesse por tempo considerável. Pode-se imaginar que o sistema patriarcal, dessa forma, se resumiu ao engenho, ao cafezal, ao espaço rural, mas ele conseguiu se adentrar também nas grandes capitais, até mesmo na Corte. Portanto, o domínio de vida e morte do senhor sobre os demais membros da família se estendia por todo o nosso território, tanto na cidade como no campo.

O sistema patriarcal teve várias consequências, como a política do coronelismo, mas o presente trabalho terá como o foco a estrutura familiar, começando pela relação mais clara com quem está do lado de fora da família: a relação dos senhores com os escravos. Os senhores possuíam autonomia geral sobre os cativos, como se fossem uma mercadoria (afinal, assim eram tratados), porém havia um conjunto de regras não escritas que não poderiam ser menosprezadas, pois eram mais do que uma mercadoria, uma mercadoria especial, pois, mesmo que “inferior”, “bestializado”, era, apesar de tudo, como pensava boa parte da população branca, algo próximo de um ser humano.

Porém, fique bem claro que o cativo deve ficar em seu devido lugar. Os negros, por exemplo, não possuíam qualquer autorização para usarem sapatos, o que era privilégio apenas de pessoas livres, e fazia-se questão de separar a linguagem do branco e a do negro. Nas escolas, uma das funções principais era a de tirar do aluno branco qualquer sinal da linguagem “poluída” pela influência do cativo. Daí, percebe-se, inclusive, a preocupação da família em controlar o contato dos negros da casa com as crianças, verificar o que é ensinado a eles, espionar as ações dos escravos, etc.

A relação que nos interessa mais ainda é a posição da mulher nesse tipo de sociedade. Já sabemos que, primordialmente, a função da esposa é a procriação e cuidar dos filhos e da casa (ou melhor, nesse caso, policiar como as amas estão cuidando dos filhos e as escravas domésticas estão cuidando da casa), além de completar um determinado “status”, pois o adulto casado impõe respeito muito maior do que um solteiro, mesmo que, na prática, o senso de responsabilidade não tenha relação direta com seu estado civil. O homem ou a mulher casada é uma pessoa séria, condizente com o modelo familiar pregado pela religião, enquanto os solteiros ficam à margem e, para a mulher solteira, então, o fato era ainda pior. Se essa separação de “status” entre solteiros e casados existe até os dias atuais, muito maior era há cerca de um século e meio. Não devemos nos esquecer, também, que o chamado casamento por amor é algo relativamente novo, pois a grande maioria dos matrimônios, principalmente nas classes mais ricas, onde se encontra a figura do patriarca, tanto no campo como na cidade, transforma o casamento em um assunto comercial. Portanto, o matrimônio no século XIX é, muito mais, uma conveniência, uma representação de família feliz, conforme a lei de ordem e moral, do que um fato propriamente dito.

A esposa, nesse quadro, funciona muito mais como um esteio, um apoio para as atividades do elemento masculino adulto, o marido – que não por acaso é considerado oficialmente como o chefe da casa –, para o qual reza certa obediência surpreendente para os dias atuais e seu círculo social é extremamente reduzido, tendo, na média, relação com as servas domésticas, os filhos, as mulheres da família do marido, no ambiente rural, enquanto, na melhor das hipóteses, ela possui contato com outras iaiás e casais, que fazem parte também do círculo social do marido, que era encontrado no teatro, nos bailes, nas missas, quando faz parte do ambiente urbano, pois, como sabemos, as senhoras não tinham

o costume de sair da própria residência. Dessa forma, a submissão à qual a mulher é colocada em relação ao homem é confirmada por ela mesma como a coisa mais natural do mundo. Dentro das obras de Alencar, para dar um exemplo da posição da mulher na época, para qualquer erro de uma personagem feminina, como em *Lucíola* ou *As asas de um anjo*, não há desculpa, não há perdão, para a personagem que se recusou a aceitar seu papel considerado correto diante da sociedade⁸: ser orientada por uma família, respeitar seu pai, para poder formar uma nova família, ao lado dos filhos, respeitando (e agradecendo a presença de um) marido, o substituto do pai.

As diferenças entre homens e mulheres eram muito grandes e podiam ser percebidas em vários aspectos. Até mesmo os aspectos legais da época favoreciam o lado masculino, pois a submissão do elemento feminino era, muitas vezes, amparada pela própria lei, da mesma forma que a lei amparava a submissão do escravo ao senhor. Para termos uma idéia, durante muito tempo o homem foi oficialmente considerado a base da família. Devemos nos recordar, por exemplo, que a lei permitia que o marido, sob qualquer justificativa (normalmente suspeitas de adultério), entregasse sua esposa a um convento, claramente sem a anuência dela. Um outro exemplo é o fato de as mulheres não poderem concluir curso superior até meados do Império. Enquanto essa diferenciação dava ao homem amplos direitos na sociedade, à mulher, pelo contrário, havia a obrigação do enclausuramento e da vida dedicada a casa e filhos. Os modelos físicos da mulher, como nos dias atuais, também determinam essa diferenciação e obrigavam as senhoras e donzelas aos sacrifícios corporais mais absurdos, pois a mulher sempre deveria ser o belo e o frágil, enquanto o homem a nobreza, principalmente nos meios urbanos.

Assim, a submissão da mulher em relação ao elemento masculino não estava (infelizmente em ambos os casos, tanto para o negro escravo como para a mulher enclausurada) muito distante da submissão do negro em relação ao senhor. O homem usufruía de sua dominação sobre a esposa quase como propriedade privada. (COSTA, 1979, pág. 252)

Portanto, a mulher é aquela que está disposta sempre ao sacrifício, foi educada para esse sacrifício. Despreza quaisquer desejos, a fim de se dedicar aos desejos e sonhos da

² - MORAES, Vera Lúcia. “Entre Narciso e Eros”

família, principalmente aos desejos do esposo que, não à toa, também era chamado de senhor em muitas ocasiões pela própria esposa. Chega ao ponto, inclusive, de sequer considerar tudo isso como um sacrifício, não conseguia enxergar esse aspecto, pois o fato de viver exclusivamente para os demais (nunca para ela mesma) era algo natural, até mesmo óbvio, como uma consequência lógica do fato de ser mulher. Claramente, fazemos, então, a ligação com a figura de Iracema, que deixou para trás sua família, seus costumes, sua nação, para se aliar ao seu senhor, vendo inclusive o sangue de seus irmãos ser esparramado pela mesma tribo que acolheu a virgem em seu novo lar. Sabia muito bem que poderia, a qualquer momento, mesmo com o esforço feito, com tudo o que deixou para trás, ser abandonada, sabia e achava isso tudo natural, como uma cláusula implícita do contrato amoroso com Martim. Não contesta os pensamentos do amado, mesmo quando ele está mais distante:

“Pelo matrimônio, a mulher devia tornar-se antes a filha dos sogros do que dos pais, a irmã dos cunhados mais que dos irmãos. A entrada da recém-casada no grupo doméstico representava, assim, algo de potencialmente desagregador.” (ALENCASTRO (org.), 1999, pág. 395)

Uma das consequências de tudo isso está na idéia da mulher como leitora e das obras dedicadas ao público feminino. A maior parte das mulheres utilizava a literatura como simples divertimento e eram vistas pelos próprios autores também dessa forma. Como exemplo, estão as crônicas “Ao correr da pena”, escritas pelo então jovem José de Alencar, e cujo público-alvo é formado, entre outros, pelas mulheres do espaço da Corte. Porém, muitos pensavam no prejuízo que os romances poderiam gerar no público feminino, pois poderia distanciar a leitora das ideias que propunha a sociedade da época, o casamento como negócio e a vida dedicada exclusivamente à família e ao esposo. Houve, assim, um policiamento especial em relação ao que era lido pelas senhoras e senhoritas, para evitar a perversão do que era considerado estável e correto. Assim, ao mesmo tempo que o romance era considerado um lazer característico das senhoras, era também algo temido, pelos valores que poderia concentrar em suas histórias. As mulheres, por exemplo não podiam, de

modo algum, tentar disputar colocações destinadas ao homem, como as da vida profissional ou intelectual. Isso seria uma grave transgressão da ordem e temia-se que os romances motivassem as mulheres a esses objetivos. A classe conservadora exigia, portanto, um caráter didático para os romances do público feminino, com a garantia de que as histórias passassem a posição que a mulher deveria ocupar diante da sociedade.

Com efeito,

“Algumas raras mulheres começam a perceber a leitura como veículo de transformação da realidade. Como difusor de ideias. E nada mais explosivo do que ideias. A maioria, porém, mulheres jovens e casadoiras, interessam-se sobretudo pela emoção transmitida pela poesia e os romances-folhetins,” (MACHADO, 2001, pág. 40)

Aliás, demorou muito para que a mulher começasse, ainda no Brasil Império, a ter certa liberdade em relação ao que ocorreu na Colônia e nas primeiras décadas do século XIX, e, mesmo assim, no espaço urbano, onde aquelas de posição econômica mais privilegiada já tinham maior intimidade com a cultura, com as artes, com a literatura e, principalmente, com o idioma francês.

Se o casamento é, antes de tudo, uma relação comercial e conseqüentemente há um afastamento entre o marido e a esposa, pois o homem sério, com certo “status” a zelar na sociedade, deve privilegiar seus negócios em relação à companheira, o que acontece em relação aos filhos não é muito diferente: a distância entre pais e filhos é certamente gigantesca dentro da sociedade patriarcal, tanto rural como urbana, mas, principalmente, no patriarcalismo rural. Portanto, o filho está sujeito aos desígnios do pai, obedece a ele incondicionalmente da mesma forma como acontece, na grande maioria dos casos, com a mulher no sistema patriarcal. Tanto que existe no período patriarcal, como descreve Gilberto Freyre, uma espécie de culto ao homem mais velho, chamado homem maduro, sóbrio, a ponto de adolescentes e até mesmo quase crianças comportarem-se como velhos e cultivarem (ou tentarem cultivar) barbas e bigodes, tendo acabado de entrar na puberdade. Isso se deve, claramente, em parte, à pressão da sociedade, pois o jovem deve se comportar como um adulto; em parte, à própria vontade do adolescente, uma conseqüência, na verdade, da pressão social a que nos referimos há pouco. A desvalorização do elemento

jovem só diminuiria um pouco, como já dissemos, no meio urbano, durante o governo de Pedro II, o imperador jovem, o que fez com que, aos poucos, não sem resistência de vários grupos, os jovens ocupassem maior espaço, deixando de ser o filho de alguém, mas possuindo certa autonomia. Se a mulher possui, como uma de suas funções primordiais, o encargo da reprodução, os filhos são posição lógica nessa relação, e estão aqui para ocupar essa posição, quase como se tivessem pedido para nascer. Perpetuar a espécie é uma função básica de qualquer indivíduo sadio, portanto os filhos devem perpetuar também seus negócios e fazê-lo com honra, isto é, devem funcionar como ponto de referência como foram seus parentes de gerações anteriores. Eles possuem um sobrenome a zelar, o que explica também o fato de muitos seguirem não só por todo o século XIX, mas por boa parte do século XX, a profissão deixada pelo pai. Sendo assim, a educação não possuía, para a família, função tão determinante como nos dias atuais e as razões dos elevados índices de analfabetismo não se resumem, obviamente, às condições precárias de boa parte da população brasileira. Se for filha, a situação é ainda pior, pois, como vimos, até meados do século XIX, mulheres não possuíam o direito de ensino superior e, quando o conquistaram, poucas tiveram condições para fazê-lo. Em resumo, a educação das mulheres no Brasil Império consistia em aprender a ler e escrever e desenvolver as operações matemáticas fundamentais, e o aprendizado de uma língua estrangeira (na maioria das vezes, o francês, graças à noção de que a França seria um modelo de modernidade e bom-gosto) para famílias mais abastadas. Para os pais das poucas moças que estudavam, era até mesmo mais importante acompanhar o desenvolvimento da filha nas aulas de canto ou dança no colégio do que nas matérias regulares, como Aritmética e Química. Como foi retratado por Moraes, a principal preocupação dos pais com a educação das moças era a *“aprendizagem do que prescreviam os manuais de civilidade, os figurinos e as revistas de moda vindas de Paris, com cujo concurso procuraram produzir uma bela imagem de candidatas ao casamento. Exercitavam-se, portanto para uma vida de natureza exclusivamente dependente e doméstica.”* (MORAES, 2005, pág. 18) Se for filho, o grau de ensino vai até determinados níveis, proporcionais às condições econômicas da família, tanto que a Universidade, fundamental para as carreiras de médico ou advogado, era um raro privilégio. Aprender o funcionamento dos negócios de pais e avós era muito mais importante e o sacerdócio também era opção extremamente difundida na época. Temos o exemplo marcante disso em

nossa literatura, como em *Dom Casmurro*, onde vemos o *status* de que goza a vida eclesiástica durante o Brasil Império

Sendo assim, sabemos que a figura do homem católico e “pai-de-família” serve como ponto de referência, é o modelo, o astro-rei a ser seguido, ao redor do qual a figura do escravo, da esposa e dos filhos gira, complementando sua importância. Essas figuras não têm uma vida própria, de certa forma, mas estão dispostas aos desígnios do patriarca, representante do correto, do honesto, cujos desígnios e exemplos devem ser seguidos. Essa estrutura familiar centralizada era aprovada pela sociedade imperial e gerou obviamente ecos em todas as áreas, entre elas, nossa literatura em formação.

Assim, toda a família está baseada na figura inexpugnável do homem, declarado legalmente chefe de família, o patriarca, aquela figura que, mesmo fazendo parte do dia a dia, é tão distante, tanto para os escravos, como os filhos e a esposa, aquele que determina e faz cumprir as regras, punindo severamente os que as desrespeitam, sem titubear diante de remorsos ou sentimentos. Os mais jovens, os cativos e as mulheres são mais frágeis ou agem pela débil emoção e, por isso, não possuem autonomia nem condições que são dadas apenas ao homem branco civilizado de governar a casa, a família e a sociedade em geral. É nisso que tanto aqueles que ditavam como os que recebiam as regras confiavam e tudo isso era pensado como fundamental para o bom funcionamento e progresso da sociedade monárquica.

Parte IV - A Relação Personagem-Natureza em “Iracema”

“Todas as comparações, todas as imagens que vão dando forma à personagem, só podem ser decodificadas a partir da cultura indígena recuperada e reinventada pelo escritor.”(BRAIT, in: MARTINS (tese de doutoramento), 2005, pág. 75)

Após a parte introdutória, em que foram estudados os fatos que alimentaram o ideal indianista no nosso Romantismo, é o momento de tratar mais especificamente da obra com a qual estamos lidando, “Iracema”. É óbvio que vários aspectos poderiam ser estudados nessa obra-prima, porém este trabalho se concentra nas relações conotativas, de metáforas e comparações, entre a natureza e os personagens da obra. Cremos que seja fator importante, que venha apenas reforçar tudo aquilo que vimos até agora, ou seja, como o indianismo está a serviço de um ideal de nacionalismo casado à teoria do Novo Mundo, a América como berço de novos tempos. Só para dar uma pista, devemos perceber que, com ou sem a percepção de Alencar, Iracema é um anagrama da palavra América, como já foi percebido por inúmeros críticos, a partir de Afrânio Coutinho.

Como diz sabiamente Maria Cecília Moraes (1995), nas obras indígenas de Alencar, a natureza pode aparecer sob três aspectos: como cenário, como marca do tempo e como comparação. A natureza como cenário é característica não só de Alencar, como de outros autores românticos. Afinal é na natureza majestosa, espetacular (como diz Proença (1966), na pág. 96, onde *“os líquidos são sempre lisos e polidos, enquanto as gramas dos campos são sempre uma pelúcia”*), distante do homem, em que se encontram as mãos de Deus. A natureza com marca do tempo é um artifício bem engenhoso em suas obras, pois, como os índios não possuem convenções como horas, minutos e segundos, era necessário indicar o tempo pelo dia e noite, a posição do Sol no céu, o nascer de uma estrela, o canto de um pássaro, entre outros elementos. Há, inclusive, alguns casos de personificação, o que já é

uma pista, um rastro da intensa ligação entre homem e natureza no ambiente indígena. A natureza como comparação é utilizada como referência para determinar estados e ações dos personagens.

Assim,

“a natureza, como um todo cósmico de presença e força atuante, desde a abertura, de luz e cor, ao final, de infinitos horizontes, plasma física e psicologicamente os protagonistas indígenas, absorve Martim, dá-lhes a todos uma maneira de ser e existir, de atuar, de reagir e de se expressar.” (AMORA, 1966, pág. 128)

Há inclusive uma diferenciação em suas obras indígenas. Por exemplo, em *O guarani* a natureza aparece mais no primeiro aspecto, como cenário, enquanto, em *Iracema*, a natureza aparece basicamente como meio de comparação. A comparação pela natureza, diga-se de passagem, foi um grande achado do escritor cearense, já que demonstra um aspecto lingüístico importante: nos idiomas de muitas sociedades primitivas, o uso de comparações é vasto. Não são poucas as vezes, em literaturas de viagem do século XVI, que um autor demonstra que os indígenas caracterizam fatos ou seres por meio da metáfora, da comparação com itens do ambiente que os cerca. Não por coincidência, é exatamente em *Iracema*, obra que possui incontáveis exemplos de comparação com a natureza, demonstração linguística importante, onde o autor parece estar ainda mais próximo dos indígenas, dando-lhes uma espécie de “autonomia”.

Sendo assim,

“em Iracema, Alencar trabalhava a imagem, sobretudo a comparação que estabelece analogias entre o homem e os fenômenos da vida animal, vegetal, da natureza enfim.” (PINTO, 1995, pág. 55)

Já em "O guarani"

“Alencar ainda não havia aderido totalmente à convenção indianista.” (PINTO, 1995, pág. 213)

Antes de iniciarmos a análise dessas questões, cremos interessante registrar dados em relação ao funcionamento da metáfora, principalmente para a Estilística mais atual, a partir do século XIX, período do qual faz parte Alencar e, conseqüentemente, seus contemporâneos. Bem resumidamente, a metáfora seria a transposição de um objeto A num objeto B, a partir de (e apenas de) um fator em comum, ou seja, um objeto não se sobrepõe completamente a outro, mas apenas em relação a um fator em comum, uma intersecção. Sendo assim, numa frase simples como “Ele é uma raposa”, o receptor percebe que o elemento A (“Ele”) possui um fator em comum – a esperteza, por exemplo – em relação ao elemento B (“a raposa”), ou seja: $A = B$ (esperteza/sagacidade). Dessa forma, como explica Jakobson, a metáfora é o processo em que o paradigma (um conjunto de termos com uma base comum) se coloca no sintagma (a sequência de termos numa oração).

Mas não é apenas isso, pois quando definimos algo, seja na linguagem denotativa, como conotativa (por exemplo, a linguagem metafórica), inserimos dados, um conhecimento em relação a um objeto. Porém, enquanto na linguagem científica, por exemplo, um objeto é definido a partir de fatores metalinguísticos, explicando funcionamento e características básicas do objeto, na metáfora, o comparativo utilizado é um outro objeto. Assim, não só há um novo conhecimento, uma nova visão em relação a um objeto, mas o que temos também em relação ao outro não é uma simples substituição ou interposição, mas é o abordamento do mundo a partir de um novo ponto de vista. Portanto, A não se coloca sobre B (ou vice-versa), mas se tornam paralelos, transformando-se (apenas no eixo que possibilita a relação, que fique bem claro, como a esperteza que vimos no exemplo acima) em um só elemento.

Mas um elemento não vai omitir o outro, vai oferecer um novo rosto a ele, e quando o receptor analisa a metáfora e a absorve, o objeto A não é mais como era antes, mas já está modificado, alterado, pois ele volta para si mesmo trazendo consigo um pouco do outro objeto comparado, ele se funde ao elemento B, mas sem deixar de ser o objeto A. Um objeto se refere ao outro, voltando a si mesmo de uma nova forma. A partir do termo que determina a relação entre os objetos, eles se complementam.

A fusão entre objetos no funcionamento da metáfora pode até lembrar, de certa forma, o que ocorre, na visão do romance, entre o colonizador e o indígena: eles se ligam, se unem, a partir de um termo em comum, para que o colonizador continue sendo ele mesmo, mas com a influência do aborígine e vice-versa. Não significa que Alencar estivesse pensando nisso ao utilizar tão grande conjunto de metáforas no romance. É bem mais lógico que a utilização das comparações e metáforas em “Iracema” tenha outros propósitos, entre eles, o de se aproximar do que seria, ao menos convencionalmente, a linguagem dos indígenas, mas o fato de a metáfora ter um funcionamento parecido com a síntese ocorrente entre europeu e indígena (ao menos como coincidência) não pode ser descartado simplesmente. Afinal, em boa parte das comparações, um personagem é comparado a um elemento da natureza, animal ou vegetal, ou seja, é o elemento racional (civilização) que se une ao elemento selvagem (barbárie), formando o híbrido entre o não civilizado e o não bárbaro.

Capítulo I - Os personagens na obra de Alencar

Como o trabalho está voltado para um autor classificado como pertencente à escola romântica, é bem provável que seus personagens tenham características muito próximas das características gerais desse movimento. Verificando suas obras, percebemos que não há qualquer surpresa nesse aspecto.

O escritor cearense retratou tanto os indígenas como a elite carioca, o povo sertanejo e os gaúchos, o rural e o urbano, mas não devemos nos esquecer, de forma alguma, de uma coisa simples: os seus personagens, sejam heróis, sejam vilões, são completos. O que significaria, nesse caso, completo? Significa que seus personagens não possuem um meio-termo, eles são totalmente heróis ou são totalmente vilões, o que está bem próximo das características dos personagens da escola romântica. É o que também podemos chamar de personagem plana, conforme Candido (1988): “*Na sua forma mais pura, são construídos em torno de uma idéia ou qualidade; quando há mais de um fator neles, temos o começo de uma curva em direção à esfera.*”⁹. Vejamos o caso de Loredano, por exemplo, em *O guarani*. Sob qualquer hipótese, de jeito nenhum, ele deixa de perseguir seus objetivos: ter

⁹ CANDIDO, Antonio. *A personagem de ficção*. SP: Perspectiva, 1988.

Ceci e dominar o Paquequer. Do outro lado, Peri não titubeia para agradar sua amada Ceci, não pensa sequer meia vez, seja para enfrentar uma onça, seja para descer num penhasco, seja para beber o veneno mortal, o curare.

Passando para o caso de *Iracema*, sabemos que a personagem-título não abandona seu amado Martim, mesmo sabendo que nunca mais estará junto de sua família e (pior) que será obrigada a conviver exatamente com os pitiguaras, inimigos de sua nação. É certo que Iracema não é tão servil quanto Peri, (como no momento em que Martim ordena que Iracema se separe, pois estaria entrando em território potiguara, mas a heroína se negou, mesmo sabendo que estaria em território inimigo, pois estava ligada ao português mais do que se poderia supor, pois já estavam unidos, “casados”), mas os sentimentos e ideais também são inabaláveis, principalmente em relação ao seu amado.

Com esses valores fixos, uma unidade de pensamento, pode-se afirmar, de certa forma, que os personagens de Alencar possuem certo traço clássico, primeiramente por causa dessa mesma firmeza de conceitos, de atitudes, como por representar, em algumas situações, mais do que um simples personagem, mas uma determinada raça ou povo. Isso ocorre principalmente nos romances indianistas e sertanista, como *O guarani*, *O sertanejo* e até na própria *Iracema*. Não são apenas personagens, mas representações de um grupo específico, resumindo todas as características que lhe são imputadas e convictos de seus ideais.

Isso não significa, em hipótese alguma, que os personagens de Alencar não possuem conflitos, que não ficam indecisos diante de algumas situações, mas que a base desses personagens prossegue sempre a mesma. Para termos uma ideia, ninguém duvida da índole de Martim, de seus valores, mas isso não evita que ele se veja num certo dilema: ficar com Iracema ou voltar para sua terra natal. Logo, o personagem pode muito bem passar até por um processo de modificação, mudar questões pontuais, mas sem abandonar a sua base, o seu caráter, o que é, aliás, bem do estilo dos autores românticos, cujos personagens possuem um conjunto de valores absolutamente fixo, mesmo que tenham de alterar algumas de suas ações ou que a origem de seu caráter seja, de certa forma, misteriosa ou indefinida.

É interessante também notar como os personagens indígenas, muitas vezes, acarretam valores de lealdade e humildade tão próximos do clima cavalheiresco, como se referem alguns críticos. Podemos supor que isso se relacione ao ponto de vista do próprio autor, pois ele mesmo não se cansa de falar sobre o caráter até mesmo superior que possui o elemento indígena em relação a outros grupos, como o europeu. Para o próprio Alencar, o índio seria quase como uma criança, incapaz de realizar qualquer coisa com uma dose de malícia. É uma visão bem angelical, é claro, relacionada à imagem feita dos índios, imagem aliás em que Alencar parece ter colocado muita fé. Mas não se deve ignorar que, ao mesmo tempo, o escritor cearense possuía intenções patrióticas em suas obras. É inegável que as virtudes do indígena eram dilatadas e algumas até inventadas pela literatura brasileira da época, com o intuito de transformar o índio em nosso herói nacional, parte do projeto de formação de nossa identidade nacional, mas, em vários aspectos, somado a isso, é de se acreditar que o próprio Alencar tivesse fé no enorme grau de dignidade do indígena. Depois desse pequeno desvio, voltemos ao tema. Assim, se Alencar percebe no elemento indígena um ser puro, ingênuo, superior, ao mesmo tempo em que aplica ao indígena algumas características como a humildade, a lealdade, não parece despropositado relacionar as duas coisas, indicando que características como essas são aquelas que identificariam o homem puro, o homem original. E aí está uma das grandes questões em relação às obras indianistas de Alencar: ele acreditava realmente na nobreza do indígena ou a construiu para conciliá-la com seu objetivo de descobrimento e exaltação de nosso país recém-independente ?

Segundo Pereira (2000),

“Alencar vai lhe [o índio] atribuir valores heróicos e honras de cavaleiro medieval, próprios à tradição das nações colonialistas.” (pág. 44)

Alencar tratava o índio como um ser ingênuo, tão ingênuo que não pôde escapar à rusticidade. Sua simplicidade e humildade possuem relação direta com a falta de um sistema tão complexo tanto de sociedade como de ideias, como o próprio autor (1981) retratou: *“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.” (in *Iracema*) Essa dificuldade, esse molde vai gerar a aproximação do autor com os personagens indígenas e, conseqüentemente, com sua forma de expressão em “*Iracema*”, pois o autor terá de usar a língua portuguesa, mas com combinações e estruturas próximas da gramática indígena.

Alguns críticos, como Moisés (1968), indicam também que essas características, muito próximas realmente dos personagens medievais, seriam geradas na formação literária do jovem José de Alencar. Afinal, foi nessa época que vieram os primeiros lampejos de inspiração, quando o cearense escreveu suas pequenas “charadas” e até romances atualmente perdidos, como *Os contrabandistas*. Logo, as características dos heróis alencarianos tiveram seu germe nos heróis de cavalaria, trazidos da cultura portuguesa.

Não se deve esquecer também de que muitos dos personagens dos romances de Alencar possuem, conforme já vimos, o elemento europeu como fonte de inspiração. Nem mesmo um autor tão preocupado com a formação de nossa nacionalidade, como Alencar, pôde fugir a essa influência, que é mais bem sentida nos romances urbanos, pois os personagens de romances como *Senhora e Diva* se parecem (e muito) com os personagens de romances conhecidos da literatura francesa. Porém, não podemos nos enganar, os romances indianistas tiveram também a influência do elemento europeu. Como já dissemos, muito do caráter de personagens como Peri se deve às histórias medievais.

Claramente, isso está diretamente relacionado às características do romance brasileiro no final do século XIX. Estávamos dispostos a formar uma nova literatura, algo que pudesse representar melhor as características de nossa jovem nação, nosso clima, nossa gente, nossos costumes. Estávamos dispostos, porém não preparados para isso, pois não havia uma base rígida para essa tradição, já que boa parte das experiências artísticas e literárias do Brasil Colônia foram, infelizmente, pontuais, tanto no tempo como no espaço como no personagem, já que os colonizadores estavam mais preocupados com outros fins mais práticos. Fomos obrigados a colher nossos frutos em terrenos alheios. Sem que os

nossos escritores percebessem (e mesmo que eles até o negassem), o maior desafio era formar, a partir de uma base estrangeira, as obras trazidas da França, por exemplo, um conjunto que estivesse também baseado na nossa realidade, nas nossas características, nos nossos costumes, não imitando o que vem de fora, mas transformando-o, dando a ele o nosso molde.

Assim,

“Gonçalves Dias e Alencar seguiram, porém, outro rumo, caminhando pela estrada aberta por Fenimore Cooper e Chateaubriand. Nem um dos dois, entretanto, perdeu a personalidade, nem um deles caiu na enredação em que, geralmente, ficam presos os imitadores de segunda ordem.” (CARVALHO, 1937, pág. 263)

É curioso perceber, também, como os heróis principalmente estão centrados num modelo, num ponto de vista característico das elites da época. É um conjunto de valores baseado no ideal católico, de obediência, de respeito, de estabilidade. Isso não é exclusivo dos personagens urbanos, ocorre também nos personagens indígenas, por exemplo, cuja origem está bem longe da ideologia cristã. O caso de Iracema é característico, submissa a Martim e representante do elemento emotivo (índia e mulher). Nela resplandece a calma até mesmo em momentos mais críticos, e mesmo quando se rende às lágrimas, ela o faz de maneira discreta, sem extravagâncias. As próprias histórias demonstram essa cristianização do índio. Peri foi batizado no final de *O guarani*, da mesma forma que Poti foi batizado no final de *Iracema*. E esses batismos ocorreram no final dos romances não à toa, mas serviram como uma espécie de “gran finale”, a conclusão do processo que se desenrola durante todo o romance, processo que veremos melhor na última parte deste trabalho. Uma fala que ilustra bem o que acontece é d’*O guarani*: “*É um índio, mas com a alma de um português.*”

Em momento algum, nas obras de Alencar, refere-se a ações como o canibalismo ou a libertinagem sexual, tantas vezes descritas em cartas de vários viajantes (como em Gabriel Soares ou Hans Staden, por exemplo). Para Alencar, o índio era dotado de uma inocência ímpar e o que se dizia sobre ele muitas vezes não passava de absurdas calúnias. E Alencar criticou veementemente vários historiadores, vários viajantes que não davam aos

índigenas representações tão inocentes assim. Para ele, o indígena era basicamente um ideal, tanto de patriotismo (pois é o homem brasileiro por excelência), como de ética (sendo que aí, claramente, as questões éticas e patrióticas estão relacionadas).

Ocorria no século XIX, pós –Independência, fenômeno interessante, pois as crônicas que difamavam nossos costumes ou características naturais eram totalmente desprezadas, ao passo que crônicas que nos apoiassem, principalmente sob o ponto de vista cultural, eram mostradas como modelos. O que se falava sobre o Brasil, país novo, era usado como critério para demonstrarmos juízo de valor em relação aos textos dos cronistas¹⁰.

“No Guarani, escreveu, o selvagem é um ideal, que o escritor intenta poetizar, despindo-o da crosta grosseira de que o envolveram os cronistas,” (SODRÉ, 2002, pág. 327)

Os índios, assim,

“não são criaturas reais, dizem; mas o romantismo não era a estética do mundo real; fantasiava um mundo, que lhe parecia mais interessante, embora o fabricasse com sarrafos e as engrenagens da realidade.” (BEVILAQUA, In: “Revista da Academia Brasileira de Letras”, maio/1929, pág. 63)

Segundo Driver,

*“In his preface to “Ubirajara”, he condemns the early writer “calumniers” against the indians, evidently referring, among other, to Abbeville and D’Évreux.”*¹¹ ([1943], pág. 20)

Sendo assim, exaltando o índio, negando fatos e características que o afastariam das características do civilizado, muitas coisas, principalmente para alguns críticos, eram forçadas demais ou simplesmente falsas: os heróis indígenas eram sempre bondosos, o

¹⁰ SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui*. SP: Companhia das Letras, 2006.

¹¹ Trad.: “Em seu prefácio a *Ubirajara*, ele condena os escritores anteriores que caluniaram em relação aos índios, evidentemente se referindo, entre outros, a Abbeville e D’Évreux.”

ambiente era sempre belo e majestoso, eles possuíam uma força sobrenatural, realizavam coisas impossíveis, salvavam-se em condições improváveis e de formas improváveis, eram possuidores de uma lealdade e honestidade quase teologais, expressavam-se em certos momentos em português com facilidade incomum. É claro que os críticos estavam corretos em muitos aspectos, inclusive em relação às obras de Alencar, ilustrando alguns fatos que qualquer pessoa de senso não deixaria passar.

Mas não podemos esquecer do que vimos há pouco: era um projeto, deveria-se transformar o índio em herói, portador de identidade nacional. Ele deveria ter uma força além da natural, tanto física como moralmente, ilustrando a grandeza tanto desta terra como de seus habitantes, mostrando a força e a importância do país recém-independente. Alguns autores sabiam muito bem que realizavam alguns exageros, mas não recuavam, de jeito nenhum, nas caracterizações de seus personagens, pois havia ali muito mais do que um romance ou um personagem, mas um projeto audacioso a cumprir, e oferecer ao índio virtudes e defeitos de uma pessoa comum seria quase como desprezar nosso próprio país. Os autores indianistas viam no país que atravessava o Segundo Reinado e começava a ter contato com o capitalismo industrial, - mesmo que, anacrônica e infelizmente, mantivesse o regime escravocrata, - a necessidade de construir um herói totalmente nacional, ainda que seus personagens, suas histórias tivessem divergências em relação ao real.

Capítulo II - Iracema, a grande nação tabajara e a graciosa ará

Sabemos que os personagens de “Iracema” possuem profunda relação com a natureza ao redor. São comparações, metáforas, comunicações diretas com os animais que se espalham pelas poucas páginas do livro. Devemos observar o caso de Iracema, personagem-título, com atenção especial, afinal possui enorme importância na história, sendo mais que uma simples personagem, sendo um símbolo, que possui muito mais a oferecer do que mostram as palavras.

Logo nos primeiros parágrafos do texto, o ambiente é descrito de forma primorosa por Alencar, descrição que poderia muito bem fazer parte de um poema. Muitos críticos, como Cavalcanti Proença¹² (1966), inclusive, já informaram que possui até mesmo o ritmo poético, podendo muito bem ser versificada.

Essa “poesia em prosa”, que inunda o início do texto é apenas mais um reflexo, mais uma inspiração da natureza majestosa e harmônica que se apresenta diante do leitor e que Alencar vai mostrando como se estivesse pintando um quadro. Descrição, aliás, que é uma das características mais importantes do escritor cearense.

Assim,

“Foram, sem dúvida, os ressentimentos que levaram Alencar a buscar refúgio ou compensação em florestas, em matas, em águas, em cascatas, em árvores; nos domínios meio fantásticos dos brasileiros, para ele autênticos, que eram os filhos das selvas;”
(LINHARES, 1987, pág. 94)

Segundo Freyre (1962),

¹² - PROENÇA, Cavalcânti. “José de Alencar na Literatura Brasileira”

“Esse é um dos pontos em que Alencar mais insiste nos seus romances de vida de corte e vida de fazenda: a superioridade da beleza natural sobre a criada ou inventada pela arte.” (pág. 124)

Após a introdução, temos trechos do romance em que Iracema começa a ser descrita com todos os elogios, todo o requinte, todas as características de uma beleza majestosa, tanto no físico como no psicológico, uma princesa tabajara. Não é difícil entender o que acontece a partir de então. Iracema e a natureza que a cerca se igualam, tanto que elas conseguem se comunicar perfeitamente, como se formassem, assim, uma coisa só. Da mesma forma que descreveu a natureza ao redor, o autor descreveu Iracema, colocando-a no mesmo plano do cenário natural, do ambiente.

Essa representação é tão forte que Iracema não só se iguala à natureza ao seu redor em majestade, como a supera. Para se ter uma idéia, os pássaros chegam a diminuir seu gorjeio para não atrapalhar o sono da virgem:

“os personagens alencarianos do tipo herói têm, entre os seus traços de família, que são muitos, um domínio quase miraculoso sobre os animais.” (FREYRE, *ibidem*, pág. 111)

A harmonia da natureza, a tranquilidade e a beleza da virgem indígena só são rompidas com o aparecimento de uma sombra no semblante de Iracema. A sinfonia de Iracema com os pássaros é rompida violentamente pelo ruído estrangeiro. É a quebra da cadência, é a chegada do colonizador. Ou (por que não dizer) é a chegada da colonização? É o fim do paraíso edênico dos nossos habitantes primitivos, tão cara a Alencar e a vários outros indianistas, o paraíso indígena, nossas verdadeiras raízes, por causa da sombra da colonização. O deslocamento é tão intenso que a reação é imediata: a seta ferindo o lusitano recém-chegado.

Como acontece com praticamente todos os personagens do romance, a maior demonstração da relação entre Iracema e o ambiente está nas comparações, presentes tanto na fala do autor, como na fala da própria personagem. Devemos, porém, verificar algumas particularidades nas comparações realizadas com Iracema.

Elas se resumem, basicamente, a duas formas encontradas na natureza: as aves e as flores. Num momento, Iracema é a ará, em outro, o beija-flor, noutro, ela é a flor do campo, de uma árvore específica. Pode-se dizer que, em pelo menos metade das comparações com Iracema, a isotopia se refere às aves e à flora..

A ará e as demais aves da virgem

Inicialmente, as aves são, como todos nós sabemos, seres que remetem à idéia de liberdade, à tranquilidade, o que está ligado intimamente a uma das imagens que se faz do personagem indígena na obra alencariana. O índio é um indivíduo livre, no domínio de suas ações, respeita o mundo ao seu redor e é respeitado por ele, símbolo de uma sociedade perfeita. Mas não devemos parar por aí, pois devemos saber, precisamente, que aves são utilizadas para realizar as comparações, pois existem as mais diferentes aves dos mais diferentes tipos. As aves de rapina não ocorrem, por exemplo, na maioria das vezes, para designar pessoas doces, sensíveis. Um exemplo importante é o colibri, que Alencar não usa apenas uma vez. Colibri é a forma indianizada do pássaro conhecido como beija-flor¹³ e cujas características têm relação privilegiada com as características de Iracema: é uma ave pequena, leve (aliás, a mais leve de todas), grácil, que consegue demonstrar sua beleza sem qualquer estardalhaço. Em poucas palavras, numa pequena comparação foi colocada boa parte do caráter de Iracema: a doçura, a gracilidade, a sua beleza discreta.

Verifiquemos, agora, quais são as ocasiões em que ela é comparada ao colibri. Para ajudar seu amado, Iracema vai ao encontro de Poti, chefe dos pitiguaras, inimigos de sua tribo e se comunica com sua voz leve, frágil, como o colibri. “*A voz maviosa, débil como sussurro de colibri, murmura*” (pág. 39). Assim, a voz de Iracema é leve, suave, é um murmúrio, é o sussurro do colibri, como deveria ser a inocente filha de Araquém. Ela é portadora do sussurro, da voz fragilizada, tênue; é apenas um murmúrio, como barulho quase imperceptível de folhas que se movem ao vento. Essa delicadeza chega ao nível da fragilidade, da debilidade, afinal a voz é “*débil como sussurro de colibri*”. Porém, é exatamente a sua doçura, a sua delicadeza que salva a tribo e faz a comunicação com o inimigo.

Mais à frente, podemos ver mais uma comparação de Iracema com o colibri: “*Como o colibri borboleteando entre as flores da acácia, ela discorria as amenas campinas.*” (pág. 64). É importante notar a conjunção de Iracema com a natureza, sua tranquilidade junto dela. Percebemos também a relação entre colibri e borboleta, inseto que, como veremos mais adiante, encanta por sua beleza e remete à liberdade, como um pássaro. Assim, o borboletar de Iracema reforça seu caráter dócil e livre, próprio dos personagens indígenas em Alencar, e sua é beleza de uma autêntica semideusa silvícola. O colibri se une às campinas e à acácia, formando a conjunção da ave com as flores e plantas.

Assim,

“*Para o índio a liberdade era, como diz Alencar, uma lei, um direito sagrado, mais ainda um culto profundo, a religião selvagem de um povo indômito !*” (FERREIRA, 1949, pág. 174)

Não é apenas o colibri que serve de comparação. Há momentos em que ela é perdiz, como no primeiro transe de Martim, com o licor de Tupã. “*Cedendo à meiga pressão, a virgem reclinou-se ao peito do guerreiro, e ficou ali trêmula e palpitante como a tímida perdiz*” (pág. 24). A índia se deixa atrair pelo guerreiro alucinado, ela quer fazer parte dos sonhos do guerreiro, fugindo da realidade que não facilita sua união com o cristão, tornando-se quase submissa a seu apelo. Ela foge, junto com seu amado, para o terreno do elixir, o etéreo, o que seria para os índios a Terra Sem-Mal, onde não existem empecilhos que bloqueiem os sonhos, escapando da realidade cruel. Da mesma forma que o guerreiro não tem mais o controle de si, ela foi hipnotizada pelo pedido do guerreiro e pelos seus sentimentos. Ela não é mais, somente, uma apaixonada, mas está entregue ao português Martim, como estará toda a sua raça diante do colonizador. A partir de então, ela se humilha.

A virgem é comparada também com a juruti, ou melhor, o ninho da juruti, quando Martim parece sair para sempre da sua vida. Caubi volta e a iminente retirada do estrangeiro afasta a alegria de Iracema: “*A juruti, quando a árvore seca, foge do ninho em que nasceu. Nunca mais a alegria voltará ao seio de Iracema.*” (pág. 28). Ou seja, da

¹³ É importante saber que o termo *colibri*, na verdade, não pertence a língua indígena brasileira, mas a língua

mesma forma que a juruti foge do lugar em que nasceu, a alegria foge do seio de Iracema, como se a alegria também tivesse nascido de Iracema, como se fizesse parte dela, como se Iracema e a alegria fossem uma coisa só (relação que vai ao encontro, inclusive, da noção de que os indígenas são mais sentimentais, demonstram suas emoções), mas agora a árvore secou, ou seja, aquilo que dava o sustento ao ninho da juruti (ou a Iracema) não existe mais. A presença de Moacir, então, é o sustento da índia, da mesma forma que a água sustenta a árvore, agora seca. Não será essa a primeira vez em que o amado é utilizado, na visão do outro, como sustento, sobrevivência. Aliás, não podemos desprezar que, nesse trecho, Iracema não é simplesmente a ave, mas o ninho da ave, é Iracema o lugar de aconchego da ave, onde ela se aquece, aonde leva seu alimento, é seu lar. Assim, a identidade de Iracema com a ave (no caso, a juruti) se intensifica, pois é sua casa.

Alguns capítulos depois, Iracema é novamente comparada à juruti: “*A juruti, que divaga pela floresta, ouve o terno arrulho do companheiro; bate as asas e voa a aconchegar-se ao tépido ninho*” (pág. 46). Assim, a juruti voa livremente até que seja atraída por um companheiro, da mesma forma que Iracema vivia livremente até se submeter aos sentimentos de Martim, ou a América livre ao colonizador. Da mesma forma que Iracema é a juruti, Martim é a ave que arrulha, atraindo a companheira. Esse pequeno trecho parece resumir tudo o que acontece com Iracema após seu encontro com o português.

Quando Iracema está no meio da mata, protegendo seu amado português, ela é perseguida por Irapuã, ainda no começo do romance: “*Irapuã desceu do seu ninho de águia para seguir na várzea a garça do rio*” (pág. 24). Ou seja, agora Iracema é a garça, a ave graciosa, de rara beleza, que fica perto do rio e surpreende por sua rapidez, que, aliás, é também uma característica de Iracema, como podemos ver em outros momentos. A heroína possui então, além das virtudes instintivas, suas virtudes físicas, próprias do índio, a agilidade, a rapidez, o instinto e esse lado reforça o outro ou até mesmo só existe, unindo as descrições do narrador, ao lado do outro, unindo sua beleza física à sua agilidade e à sua excelência espiritual. É um dos vários exemplos em que as características do animal, moldam-se no personagem, formando uma equação ($X = Y$).

Essas virtudes físicas, a destreza, a coragem são vistas também em outras comparações, como ocorre com a nambu, enquanto Iracema passa pela mata: “*As folhas crepitavam de manso, como se por elas passasse a fragueira nambu*” (pág. 40).

Esse não é o único momento em que a virgem é comparada a uma garça. Um pouco mais adiante, quando Iracema já mora com os potiguaras, ela “*caminhava para eles com o passo altivo da garça que passeia à beira d’água*” (pág. 65). Não possui apenas o passo da garça, mas o passo altivo da garça, altivez relacionada à sua comodidade diante do ambiente que a cerca, pois ela está feliz ao lado de seu amado.

Quando o clima de lua de mel acaba e Iracema se sente isolada, ela é novamente a garça: “*agora encontrando-a triste e só, como a garça viúva, à margem do rio, chamavam aquele sítio de Mecejana, que significava a abandonada*” (pág. 72). Iracema continua sendo a garça, mas não tem mais a mesma alegria, pois, ao contrário da comparação anterior, agora ela é *a abandonada*. Sabendo que Martim, como foi visto em várias comparações, é sua “luz do sol”(e o mesmo ocorre de Iracema para Martim), sem ele, a heroína perde sua vida, pois só se sente completa ao lado do guerreiro branco.

Como já havia ocorrido com a perdiz e a juruti, Iracema sofre novamente uma espécie de hipnose, é a ave que se sente atraída pelo olhar do companheiro, nesse caso como o saí: “*O cristão sorri; a virgem palpita; como o saí, fascinado pela serpente, vai declinando o lascivo talhe*” (pág. 45). Vemos que Iracema, na figura do saí, parece fascinada pela serpente, o que é muito comum em vários casos de predatismo, inclusive entre as serpentes, capazes de hipnotizar e paralisar sua presa, fazendo até mesmo que ela se encaminhe em sua direção, da mesma forma que fez Martim, o guerreiro cristão, com sua amada. Nota-se aí a clara submissão da heroína em relação ao estrangeiro. A “eterna virgem” não teme os bichos e desafios da floresta, a ira de guerreiros como Irapuã, mas se submete prazerosamente ao seu amado português. Ela só é capaz de desobedecer-lhe no momento em que percebe que sua obediência traria o prejuízo ao português ou a separação entre os dois. Iracema, a destemida e altiva heroína virgem da selva, se ajoelha apenas para o português Martim, e a indomabilidade que era sua marca se transforma em submissão, que é quebrada apenas quando sente o perigo, não para ela mesma, mas para seu amado.

Ao mesmo tempo, Martim é representado por um predador respeitável, a serpente que hipnotiza, construindo uma relação com o que houve entre as metrópoles e colônias americanas, em que as metrópoles retiraram boa parte dos bens produzidos na colônia. Não podemos desprezar também a comparação de Martim com uma serpente, que parece estranha no primeiro momento, mas não podemos esquecer que a serpente, na cultura cristã, é quem provoca a quebra do Paraíso Terrestre, é ela que tira os homens do Jardim do Éden, o que Martim, o colonizador, faz, mesmo que involuntariamente, trazendo o pecado, provocando o cisma no território, considerado, inclusive por cronistas, o Paraíso Terrestre: o cenário americano.

Neste momento, temos de mirar a borboleta, que não é uma ave, mas é outro animal que voa e é admirado pelas suas cores, sua delicadeza. Iracema é comparada à borboleta no seguinte trecho: *“Quando veio a manhã, ainda achou Iracema ali debruçada, qual borboleta que dormiu no seio do formoso cacto”* (pág. 46). É interessante notar aqui a presença do cacto, vegetal resistente e espinhento, que aparecerá várias vezes na trama, mas não como simples cenário, mas como ponto de comparação com Iracema, ilustrando, inclusive, a sua angústia diante das consequências do amor por Martim.

Um pouco após essa comparação, diante da perda da virgindade de Iracema, ela é comparada genericamente com uma ave pelo narrador: *“Ficou tímida e inquieta, como a ave que pressente a borrasca no horizonte”* (pág. 47). Sabendo das possíveis consequências de seu relacionamento com o português, ela fica tímida, mas, ao mesmo tempo, inquieta. Ela guarda, assim, toda a sua angústia para si mesma, pressentindo a borrasca, a reação de sua tribo, o destino que lhe era reservado.

Quando Iracema já está ao lado de Martim e Poti em seu novo solo, o estrangeiro se ausenta várias vezes para guerrear. Em sua solidão, a índia tabajara é comparada à pomba frágil: *“inquieta de ramo em ramo e arrula para que lhe responda o ausente amigo”* (pág. 55).

Um pouco mais à frente, Iracema é jaçanã, observando Martim: *“Iracema seguindo com os olhos o esposo, divagava como a jaçanã em torno do lindo seio, que ali fez a terra para receber o mar”* (pág. 59). Mais uma vez, a índia é comparada com uma ave pernalta e veloz, como aconteceu com a garça.

Algumas páginas depois, quando toma seu banho, Iracema é acompanhada pelas suas amigas garças e jaçanãs: “*Era a hora do banho da manhã; atirava-se à água e andava com as garças brancas e os vermelhos jaçanãs*” (pág. 64). Portanto, a relação entre Iracema e essas duas aves não fica apenas na comparação, mas ela se aproxima muito mais dessas aves, chegando a banhar-se com elas. Isso reforça o aspecto da proximidade entre os personagens e a natureza, principalmente no caso de Iracema, que já era, desde o início do romance, uma representante aborígine. Assim, o personagem e a natureza se encontram no mesmo nível.

Para demonstrar a felicidade da selvagem ao lado de Martim, ela é, agora, a andorinha: “*A filha dos sertões era feliz, como a andorinha, que abandona o ninho de seus pais, e peregrina para fabricar novo ninho no país onde começa a estação das flores*” (pág. 64). Verifiquemos como a comparação não é fortuita, pois Iracema faz exatamente o que é descrito em relação à andorinha: sai do colo dos pais ou até mais do que isso, sai da própria família, de sua própria tribo (o que seria uma grande família), mesmo possuindo uma importante função dentro dela, para buscar abrigo sob novos ares. É interessante notar, nesse ponto, que Alencar utiliza a andorinha como ponto de comparação, a mesma ave que servira como um dos vários motivos de crítica do escritor cearense em relação a Gonçalves de Magalhães: “*pouco conhecimento da nossa história natural, cuja ornithologia apresenta tantas maravilhas e tanta riqueza de forma e de colorido*” (In: SCHWAMBORN, 1987, pág. 269). Assim, o termo criticado por Alencar no início de sua vida literária, é usado por ele mesmo num de seus romances de maior sucesso.

Iracema é também o sabiá, pela voz de Poti. Enquanto ela fazia sua rede, o líder potiguara entra em sua casa: “*Quando o sabiá canta, é o tempo do amor; quando emudece, fabrica o ninho para sua prole: é o tempo do trabalho*” (pág. 69). Assim, como o sabiá, Iracema canta ou trabalha para sua prole, é como o leve e frágil sabiá, a morada da alegria e a mãe e esposa cuidadosa.

Mais tarde, Iracema é comparada, por ela mesma, dentro de sua solidão, à rola refugiada: “*Iracema é a rola que o caçador tirou do ninho*” (pág. 82). Como ocorreu na comparação com a garça, a heroína percebe a solidão; sua tristeza é a mesma da ave que se sente no exílio, mesmo que esteja em sua própria casa, pois aquele espaço sem seu conforto

(no caso, seu amado) não é nada. Iracema é a ave aflita e fraca presa pelo caçador. É interessante observar como essa comparação permite dar a Martim o caráter de caçador, aquele que vem predominantemente para caçar, como o explorador que vem para colonizar o território, pois, afinal, ele é português. Então Martim, resumindo bruscamente a relação colonizador-colonizado, é o europeu, aquele que veio basicamente para explorar o território. Para ele, o romance com Iracema foi acidental, não estava em seus planos. E isso gera, inclusive, sua dúvida na segunda parte do romance: partir ou ficar.

Quando é evocada uma ave para se comparar com Iracema, percebemos que temos um grupo específico: sabiá, garça, jaçanã, colibri, e (como ainda será visto) a união com a jandaia, etc. Podemos observar algumas características em comum dessas aves. Sabemos que, como toda e qualquer ave, elas simbolizam a liberdade, o espaço livre, mas são aves que, muitas vezes, surpreendem pela beleza, atraem nossos olhares pelo seu colorido, como é o caso da jandaia. Elas atraem também pela gracilidade, os movimentos leves e calculados, como um espetáculo de balé ao ar livre, principalmente o colibri e o sabiá. Ao mesmo tempo, são aves frágeis, que muitas vezes precisam de proteção para sua sobrevivência, especificamente o exemplo da rola. Portanto, Iracema condensaria essas características básicas: a beleza física (unida, muitas vezes, à chamada “beleza espiritual”), a gracilidade, descrita, aliás, em algumas ocasiões, e a fragilidade (que só é quebrada em raros momentos, como para proteger Martim da ira de Irapuã), além da rapidez e agilidade, próprias de aves como a garça e o jaçanã, e dos próprios índios, acostumados aos segredos da natureza.

A flor mais bela do jardim tabajara

Por outro lado, temos as flores, que remetem à beleza, à graciosidade, como as aves, ao mesmo tempo que remetem também à fertilidade. Agora, sua beleza singela, sua inocência se encontram simbolizadas nas flores. Porém, da mesma forma que nós fizemos com as aves, devemos analisar quais as flores que foram utilizadas para comparar com Iracema.

Aliás, não é surpresa que se utilize, para se definir uma personagem indígena como Iracema, a metáfora das flores, condensando beleza e fertilidade ao mesmo tempo. Afinal, era essa uma das várias imagens que se faziam em relação às índias, desde o início de nossa colonização: elas possuíam a beleza física e, ao mesmo tempo, o mistério, o segredo da sensualidade. Não possuíam um apelo erótico, muito menos vulgar, mas conseguiam atrair a atenção pela imagem que se fazia delas, certamente por andarem nuas, sem qualquer tipo de vergonha, o que era impossível na Europa, terra dos colonizadores. Por incrível que pareça, mesmo nuas, as índias eram descritas por alguns viajantes como menos apelativas do que muitas moças e senhoras com os decotes do Velho Mundo¹⁴. A própria Iracema, nas descrições, possui beleza física respeitável – basta lembrarmos a Porangaba, local onde Iracema se banhava e conquistava a todos por sua beleza - e o dom da fertilidade, que tanta dor causou à heroína, que decidiu chamar a seu filho *Moacir*, “saído da sua dor”.

Não por coincidência, os personagens indígenas (não só Iracema) são descritos em sua espontaneidade, em sua liberdade e sinceridade, que está obviamente vinculada às suas características de “homem natural”, o ser humano que está em sintonia com a espontaneidade dos animais, o ser humano que não possui os filtros, os policiamentos e as “prisões” dos ditos homens civilizados. São praticamente retratados como seres infantis, sem qualquer traço de malícia. São as crianças que (na visão não só de Alencar como na de outros autores) estão no paraíso terrestre. Não é à toa, assim, que as aves e as flores se tornaram isotopias tão características de Iracema, pois remetem não só a Iracema, mas também a todas as características imputadas ao indígena.

¹⁴ - ABBEVILLE, Claude. “Viagem dos padres capuchinhos à ilha do Maranhão”
LÈRY, Jean de. “Viagem à terra do Brasil”.

A partir de agora, verificaremos as principais comparações que envolvem as flores. A primeira comparação não será exatamente com uma flor, mas entre Iracema e a carnaúba, quando desanimada com a possível despedida de Martim: “*Iracema dobrou a cabeça sobre a espádua, como a terna palma da carnaúba, quando a chuva peneira a várzea*” (pág. 23). Não podemos ignorar o fato de que a tristeza de Iracema esteja associada à figura da chuva, pois, na chuva, as gotas d’água caem como as lágrimas provocadas pela tristeza, e a chuva é usada várias vezes, em várias obras, como metáfora do pranto, e mesmo que Iracema não chorasse, não mostrasse sua decepção, certamente ela chorava dentro de sua alma. Imaginando a palma, leve e frágil, sendo castigada pelos borbotões da chuva, pode-se reforçar ainda mais o desânimo de Iracema, maltratada não pelas pesadas gotas do temporal, mas pela angústia em saber que seu amado se despedia.

Logo em seguida, Iracema é a flor da mata que se submete à proteção do tronco estrangeiro: “*A flor da mata é formosa quando tem rama que a abrigue, e tronco onde se enlace. Iracema não vive na alma de um guerreiro*” (pág. 23). Essa comparação é importante, pois demonstra como Martim é o tronco que sustenta Iracema, a índia arraigada ao senhor. Para que Iracema viva, para que ela tenha abrigo, é necessário estar ao lado de seu amado guerreiro. Sabemos, porém, que esse relacionamento que a faz viver, que lhe oferece abrigo, é exatamente o seu tormento de morte, mas qualquer morte ou sacrifício para a heroína é vida ao lado de Martim. A utilização da flor da mata que se sustenta em outra planta para sobreviver lembra também a questão do parasitismo, tão comum no reino vegetal. Logo, colocando-se na posição de flor da mata, ela se transforma em parasita, coloca-se abaixo do outro, pois não possui autonomia para sobreviver. Importante, também, é o uso da palavra *enlace*, pois remete ao abraço, tão característico na convenção amorosa, unindo os dois amantes, no caso Iracema e Martim.

Um pouco depois, com a iminência da volta de Martim a seus colegas, Iracema é, mais uma vez, comparada a uma planta, no caso a acácia. “*Não tinha sorrisos, nem cores, a virgem indiana: não tem borbulhas, nem rosas, na acácia que o sol crestou; não tem azul, nem estrelas, na noite que enlutam os ventos*” (pág. 27). O calor do sol, a tristeza, crestou a acácia, toda a beleza de Iracema, que se animava com a possível volta do estrangeiro. A índia, decepcionada, se secou, não tem mais rosas, não tem mais a alegria e a beleza. É importante verificar que o Sol, usado tantas vezes de forma positiva, como a presença do

amado, aquilo que dá vida ao outro, é usado, agora, de forma negativa: representa a tristeza, pois esse Sol é o Sol que encresta, seca, tira todo o líquido que - esse sim - oferece a vida. Ao mesmo tempo, Iracema é a noite, período da lua, tão usada para os sentimentalismos, que, na situação de Iracema, já não cabem mais.

A mesma tristeza é representada poucas linhas depois pela verde palma, quando Martim pergunta o motivo de seu desânimo: *“A filha do pajé estremeceu. Assim estremece a verde palma, quando a haste frágil fica abalada”* (pág. 27). Mais uma vez, a tristeza é representada pela palma, como vimos há pouco representada na palma da carnaúba. As folhas grandes, sustentadas muitas vezes por galhos e caules tênues, frágeis, dão a essas palmas a impressão de tristeza, de cabeça que verga desanimada. Não é a folha imponente, majestosa, mas a folha com um pressentimento de derrota, balançada, resignada, ao sabor dos ventos, que pode ser quebrada a qualquer momento, e, quando se quebra, desce ao solo, perdendo completamente a vida, pois a seiva que a nutre não lhe chega mais.

Alencar usou também, sabiamente, a expressão “flor da face” em relação ao rosto entristecido de Iracema: *“Mas sua alma, negra de tristura, teve ainda um pálido reflexo para iluminar a seca flor das faces”* (pág. 31). O que está seca: a flor ou a face? São a mesma coisa. A flor de Iracema secou, metáfora que representa sua tristeza, e sua face também, demonstrando a palidez que lhe tira a beleza por estar tão triste. É a completa fusão entre a “flor” (representação de Iracema) e a “face” (a identificação de Iracema), unindo, assim, a representação à personagem, metáfora e coisa, pois o ser Iracema (sua face) e a natureza que a cerca (flor) são uma só.

E quando o português vai com Caubi, despede-se da índia com um rápido beijo, parecendo dois frutos gêmeos: *“A boca do guerreiro pousou a boca mimosa da virgem. Ficaram ambos assim unidos como dois frutos gêmeos do araçá, que saíram do seio da mesma flor”* (pág. 31). É interessante notar o uso dos frutos gêmeos, pois vem ao encontro da expressão “alma gêmea”, tão usada para demonstrar o amor inviolável entre duas pessoas, como se nascessem um para o outro, o que é reforçado pela figura do beijo, que originalmente representa essa junção dos dois amantes em uma só pessoa, como algo inseparável.

Toda essa sequência de comparações ocorreu apenas para ilustrar a tristeza de Iracema diante da despedida do guerreiro. Para representar o desânimo de Iracema, foram usadas outras comparações com plantas e flores.

Analisemos, agora, a parte em que Martim começa a desprezar Iracema por causa das penosos desdobramentos que poderiam ocorrer com uma relação entre os dois: “*O toque de seu corpo, doce como a açucena da mata, e macio como o ninho do beija-flor, magoou seu coração*” (pág. 44). Logo, Iracema possui a doçura da açucena, mas uma doçura que fere. Essa comparação com algo que atrai, mas é nocivo não é novidade, pois ocorre em outros trechos do livro, como no momento em que Iracema possui sua delicadeza comparada ao mel da copaíba: “*possui na doçura o veneno*”. Ela é doce por si, por sua gracilidade, por sua beleza, por sua simpatia, mas o fato de ser a guardiã do licor de Tupã a faz nociva para quem quiser ser seu amante.

Aliás, essa condição “espinhenta” de Iracema está presente algumas páginas após, em suas próprias palavras: “*na vida, os lábios da virgem de Tupã amargam e doem como o espinho da jurema*” (pág. 46). Aqui é a própria Iracema que ilustra seu caráter contraditório, entre a doçura e a perdição.

Jurema que, aliás, é a planta que gera o líquido alucinógeno guardado pela heroína, como podemos ver na festa do elixir. Assim, Iracema inebria como o líquido da jurema, faz com que aquele que o “beba” veja o Paraíso, a Terra-Sem-Mal, mas é o mesmo líquido que amarga. Martim, ao beber o elixir, sente seu gosto horrível, mas, ao mesmo tempo, é ele que leva o português de volta a suas lembranças e, principalmente, para os braços da virgem. É o caminho para a satisfação e o sofrimento. Iracema carrega a ambiguidade entre a vida e a morte por todo o romance.

O próprio fato de Iracema ser a portadora, guardiã dos segredos da jurema, incumbindo-lhe um caráter religioso, aliada ao fato de ela ser a filha, a herdeira natural do pajé da tribo, responsável pela ligação, em sua sociedade, entre os seres humanos e o Absoluto, além de ter a responsabilidade de ficar virgem, guardar pureza por toda a sua vida, exatamente por ser a portadora do licor alucinógeno, fazem com que a índia tabajara tenha uma relação com a Virgem Maria, admiradíssima no contexto católico (que é,

inclusive, do seu amado Martim), tão forte no continente europeu, principalmente nesta época. Afinal, foram os colonizadores europeus, como Martim, que trouxeram a religião católica para o nosso país, inicialmente com a catequese indígena. A relação Iracema-Maria Santíssima se estabelece principalmente em sua virgindade: ambas guardam o seu corpo, afastam o prazer sexual, pois possuem uma missão religiosa; não são seres humanos como os demais que as rodeiam. Acontece também no tema do sacrifício, pois Maria esteve pronta para conceber Deus-Filho, mesmo sob a desconfiança daqueles que a conheciam e até mesmo de seu noivo José, da mesma forma que aceitou o sofrimento de seu filho Jesus na cruz e, como Iracema, aceitou a sua morte, o seu sacrifício diante de seu amado. Ambas possuem o caráter de mãe de todos, pois Maria é, para os católicos, assim chamada em inúmeras ocasiões, por ter concebido a Cristo, ao mesmo tempo que Iracema gera o primeiro cearense, o que, por extensão, corresponde ao primeiro brasileiro, por ser Iracema o elemento indígena e Martim o elemento europeu e, como veremos mais tarde, Iracema comparada à lua, está na posição de “mãe dos guerreiros”.

Sendo assim, tanto para os guerreiros da tribo tabajara, como para Martim, Iracema tem a função de sacerdotisa, é aquela que leva os que estão consigo ao mundo do Absoluto. Para os guerreiros, ela faz isso no momento da festa do cauim, enquanto com Martim ela o faz no meio da selva, sob a abóbada de árvores, provocando no europeu seu devaneio. Como representação da natureza, Iracema realiza a passagem das outras pessoas para o terreno do divino.

Porém, as duas virgens têm finais completamente diferentes. Nossa Senhora, segundo a tradição católica, prosseguiu virgem por toda a sua vida, inclusive após o casamento, o que reforça sua santidade – e também a de Jesus Cristo - perante os fiéis, garantindo a ela um caráter privilegiado na hierarquia católica. Enquanto isso, Iracema jogou o seu “status” de portadora do licor da jurema, ao desprezar também a sua virgindade, pelo amor por Martim, e por consequência, em vez de permitir a salvação do mundo, como fez Maria através de seu filho Jesus crucificado, concretizou a perdição de sua tribo, em conflito com os potiguaras e a sua própria morte, e, por extensão, a morte de seus pares aborígenes, para que pudesse sobreviver o guerreiro europeu e o recém-nascido Moacir, gerado a partir da dor da mãe índia. A partir de então, Iracema não terá mais o caráter de mãe dos tabajaras, mas a mulher que provoca sua morte e sofrimento. Agora ela é Eva, que expulsa a si

mesma e a sua tribo do Jardim do Éden. Enquanto Maria se manteve virgem pela sua ligação com o Absoluto, por gerar o Filho de Deus, Eva, entregando-se ao pecado, fechou as portas do Paraíso aos que estava ao seu lado. De salvadora e redentora, Iracema se fez a geradora de nosso sofrimento, quem ofereceu o fruto do pecado ao homem.

Não deixa de ser interessante verificar como Iracema, sob esse aspecto, possui duas representações bem diferentes: Maria e Eva. Ela é a virgem redentora, mãe de Deus-Filho e de todos, na função de Maria, ou a que provoca a perdição de todas as gerações, entregando-se a seu amado (o que provoca certo distanciamento em relação ao ideal católico), aproximando-se de Eva. Não só a figura de Iracema, mas a da mulher em geral, durante o Segundo Império, está entre essas duas representações: ou é a mulher, mãe e esposa dócil e submissa; ou é a portadora do pecado e da perdição do mundo.

A festa do líquido da jurema é descrito logo depois, é a oportunidade que Martim possui para escapar da aldeia, é o momento em que os homens da tribo entram em transe: *“Este, grande caçador, sonha que os veados e as pacas correm de encontro às suas flechas para se traspassarem nelas; fatigado por fim de ferir, cava a terra o bucã, e assa tamanha quantidade de caça, que mil guerreiros em um ano não acabariam.”* (pág. 48) Fugindo, Martim percebe que a índia não pode mais segui-lo no caminho para a terra dos pitiguaras. É o momento de utilizar mais uma comparação e colocá-la no campo das flores: *“Quanto mais afunda a raiz da planta na terra, mais custa arrancá-la. Cada passo de Iracema no caminho da partida é uma raiz que lança no coração de seu hóspede.”* (pág. 49) A imagem de Iracema entra na alma do estrangeiro como a raiz que invade o solo e se infiltra indomável. É uma raiz agradável, no caso a presença de Iracema, mas que deve ser retirada. É importante perceber que Iracema é a raiz, portanto ligada ao vegetal, ao mesmo tempo em que Martim é o solo, sendo assim o sustento e o alimento da heroína.

Mas essa raiz já não pode mais ser retirada, pois já vai dar frutos, como explicou a própria Iracema e poetizou o narrador: *“Assim o róseo cacto, que já desabrochou em linda flor, cerra em botão o seio perfumado”* (pág. 50). A imagem foi bem escolhida, pois a planta desabrochando em linda flor ilustra fielmente a perda da virgindade de Iracema, que já era a dona dos segredos de Tupã. O desabrochar representa essa primeira coita da

heroína. Além disso, a utilização do róseo cacto para índia reforça a fusão de delicadeza e doçura (“róseo”) com aquilo que é nocivo, que causa a dor (“cacto”).

Demora um pouco para que Iracema seja novamente usada como comparação com itens da flora. Isso voltará a acontecer, quando ela e Martim estão aproveitando seus primeiros tempos na aldeia dos pitiguaras. Diante de um galanteio do europeu, “*A formosa selvagem desfez-se em risos, como se desfaz a flor do fruto que desponta*” (pág. 60). Ela se abre mais uma vez, indicando que está apta ao amor do guerreiro, aos seus sentimentos, suas palavras. A índia é comparada à flor do fruto e não podemos ignorar que a flor que desponta é exatamente o receptáculo, tanto do pólen, por exemplo, como do novo fruto, no caso, predizendo o filho que nascerá da união dos dois.

Até o momento, são só carícias. O branco e a índia estavam ligados um ao outro perfeitamente. Mas o tempo fez com que as coisas mudassem, e mesmo estando a esposa grávida, Martim já ficava mais nos atributos de guerra do que nos braços de Iracema, que sentiu a falta do amado: “*Ai da esposa !... Sentiu já o golpe no coração e como a copaíba ferida no âmago, destila as lágrimas em fio.*” (pág. 75). Iracema agora não é mais a flor, a folha ou raiz, ela agora é tronco, mas tronco que chora, “destila as lágrimas em fio”. Normalmente, as árvores, quando feridas, deixam escapar em fio parte de sua seiva, o que gera a expressão de que a planta chora. Assim, da mesma forma que a chuva, vista há pouco, tem aproximação com as lágrimas, o líquido que escorre pelo tronco também se relaciona com o fio de lágrimas de Iracema entristecida. Além disso, o líquido que desce pelo tronco da árvore machucada é sua seiva, e como o nosso sangue, ela é sua vida. Sem a seiva a planta não pode viver, e é a partir daí, nesse momento, que começa Iracema a perder a vida, não só metaforicamente, pela distância de seu amado, mas de verdade. Iracema começa a falecer aos poucos, começa a perder sua seiva.

A tristeza não para aí, ela se estende por outros capítulos e em outras comparações. Algumas linhas após, há um parágrafo inteiro sobre a decepção de Iracema, resumida à seguinte frase: “*Assim caem as folhas da árvore viçosa antes que amadureça o fruto*” (pág. 75). As folhas caíram, toda a alegria se foi da árvore que era forte, majestosa, enquanto tinha a companhia de seu amado, quando estava a seu lado, e isso logo quando está para amadurecer o fruto, está para vir o filho de Iracema. O fato de as folhas caírem é relacionado à morte, pois são as folhas que não geraram frutos. É quase um processo de

envelhecimento. Como vimos no passo anterior, Iracema se encaminha para a morte, ápice de seu sacrifício; vai perder sua vida como a planta que perde suas folhas. O narrador, ligando a tristeza de Iracema ao cair das folhas “*antes que amadureça o fruto*”, já deixa ilustrado o sacrifício que a índia terá de sofrer sem alguém que a acuda, ao lado apenas de seu filho recém-nascido. Será necessário o seu sofrimento para que o seu filho, a próxima geração, venha.

Ela mesma retrata sua melancolia, quando inquirida por Martim: “*Chora o cajueiro quando fica tronco seco e triste. Iracema perdeu sua felicidade, depois que te separaste dela*” (pág. 75). Sem a felicidade, que vem de Martim, a índia fica seca e triste como o cajueiro. Como aconteceu com a carnaúba, ela é comparada novamente a um tronco, mas não um tronco forte e firme, um tronco seco, frágil, pois a água necessária para que o tronco sobreviva, no caso Martim, está distante e, quanto maior a distância de sua fonte de vida, mais ela vai-se aproximar de sua morte, sendo assim a distância de Martim equivalente à aproximação da morte.

O desentendimento entre Martim e Iracema se prolonga, gerando outras comparações. Agora é Martim que tenta convencer a esposa de seus sentimentos: “*A tristeza escurece a vista de Iracema, e amarga seu lábio. Mas a alegria há de voltar à alma da esposa, como volta à árvore a verde rama*” (pág. 76). Neste ponto, temos observações importantes, pois a tristeza amarga o lábio de Iracema. Precisamos lembrar, agora, que a amargura vem do líquido da jurema, ou do mel que carrega o veneno. É o aspecto negativo, é o gosto da morte, que, agora, não prova nem os índios nem Martim (quando sentem desfalecer e, em transe, encostar no Absoluto), mas a própria Iracema, que provará certamente o maior gole, sem direito ao prazer posterior. Logo depois, vemos que, com a alegria, a árvore-Iracema voltará a oferecer verde rama, ou seja, ocorre o processo inverso do envelhecimento que vimos há pouco, e a planta, cujas folhas caíam, decretando sua depressão (como a palma da carnaúba “cabisbaixa”), voltará a dar folhas, por consequência vida e frutos. Mas, então, a índia discorda, respondendo: “*Quando teu filho deixar o seio de Iracema, ela morrerá, como o abati depois que deu seu fruto*” (pág. 76). Não parece exagero notar que o *abati*, este vegetal do sacrifício, que morre para gerar seu filho, é o “milho” conhecido por nós e que era usado largamente para a fabricação do cauim, bebida que entorpecia os guerreiros e os levava ao transe, como o elixir da jurema. Como faz o milho, de onde vem o líquido

alucinógeno, Iracema, portadora do elixir, deverá se sacrificar, dando a própria vida por seu filho nascido da dor.

O sacrifício é necessário? Quem reflete é a própria Iracema, algumas linhas depois: *“Iracema é folha escura que faz sombra em tua alma; deve cair, para que a alegria alumie teu seio”* (pág. 77). Iracema é aquela que atrapalha os sonhos do guerreiro, que é representado como jacarandá – do qual trataremos depois - enquanto Iracema é a folha escura, menor, e que faz sombra ao outro, aquela que não lhe deixa bater a luz do sol. Esse trecho representa muito bem em que nível se submete Iracema a seu amado, quanto ela aceita seu sacrifício. Da mesma forma que o indígena morreu diante do colonizador, a mulher se submete aos desígnios do homem, tornando seu sacrifício natural.

O sacrifício maior de Iracema está no final do romance, quando ela, mesmo quase sem vida, quer dar o pouco de alimento que ainda tem e, num grande esforço, quer amamentar seu filho recém-nascido, mesmo que seja necessário extrair, antes mesmo do leite, seu sangue: *“Ele é agora duas vezes filho de sua dor, nascido dela e também nutrido”* (pág. 83). Ela doa até mesmo seu próprio sangue para o alimento de seu filho, o primeiro brasileiro, gerado a partir do pai português e da mãe índia. Assim, o brasileiro nasce não só do sacrifício da mãe aborígine, mas se alimenta, se sustenta, a partir de tudo o que é alimento dela, e que está ao seu redor, é o tormento da mãe e, ao mesmo tempo, as promessas de esperança do filho. Sendo assim, Iracema efetua um duplo sacrifício: na sua submissão a Martim, pois se volta contra suas origens, família e costumes; e para o produto da ligação entre a índia e o branco, o primeiro cearense, Moacir, pois aquilo que morre com ela deve ser fonte para a sua vida, o leite da mãe cujas forças vão definhando será seu sustento, como a seiva da planta, como o sol da selva. Portanto, Iracema doa a seu filho tanto o seu leite, que serve de alimento, como seu sangue, que representa a vida; Moacir é fruto do sangue e do leite da índia, é produto da entrega de sua vida, a partir do sacrifício.

E as flores e plantas estão junto com Iracema até mesmo na hora de sua morte, não se desgruda dela o seu caráter de vegetal: *“Pousando a criança nos braços paternos, a desventurada mãe desfaleceu, como a jetica, se lhe arrancam o bulbo”* (pág. 85). O bulbo é uma espécie de raiz, é a parte que comunica o corpo da planta com os nutrientes do solo, como acontece com a cebola, por exemplo, que é um bulbo. O corte do bulbo é o fim da vida para a jetica, da mesma forma como ocorreu com Iracema.

Mesmo no final do romance, ainda há outras comparações em relação à Iracema e às plantas. Logo em seguida, Iracema é comparada à flor do manacá, por uma característica especial: mostrar sua beleza, mesmo após o sofrimento, mesmo após o abandono, a solidão, mesmo após a morte. Comparada com as figuras pálidas do Romantismo de Azevedo ou Varela, Iracema resplandece até mesmo na morte, com a diferença de que a formosura nas figuras moribundas dos chamados ultra-românticos está em seu aspecto lúgubre, rosto macilento; mas Iracema, ao contrário, mesmo no momento de sua morte, não apresenta essas características físicas, fazendo supor que mantivesse muita da beleza que a transforma em referência: “*mas a formosura ainda morava nela, como o perfume na flor caída do manacá*” (pág. 85). Da mesma forma que o perfume do manacá continua, mesmo após terem-lhe quebrado o caule, Iracema mantém sua formosura mesmo após perder a vida.

Logo depois, ocorre mais uma relação entre Iracema e a flor: “*O terno esposo, em quem o amor renascera com o júbilo paterno, a cercou de carícias que encheram sua alma de alegria, mas não a puderam tornar à vida: o estame de sua flor se romperá*” (pág. 85). As carícias do esposo parecem ter devolvido parte da alegria de Iracema, porém não foram capazes de devolver a vida, pois foram tardias, não conseguiram atingir o seu fim, pois essas mesmas carícias, que eram para a esposa o sopro de vida, chegaram quando já estava tudo definido. E quando o autor decreta o falecimento da heroína, faz de forma poética, a comparação entre a índia e uma flor: o estame da flor se romperá, Iracema acabara de morrer. A índia não poderia mais mostrar sua graciosidade, sua beleza, como o faria uma simples flor nos campos da tribo.

Analisando, a partir de agora, quais são as plantas, flores, árvores usadas para representar Iracema, obtemos uma lista considerável: carnaúba, acácia, açucena, cacto, jurema, palma. Observamos que não são vegetais marcados pela sua dureza, rígidos, majestosos. O caso da açucena é ainda mais interessante, pois possui, ao mesmo tempo, a beleza, a noção de fragilidade e o espinho, aquilo que provoca um trauma, aquilo que machuca quem se aproximar dela, o que resume tudo o que acontece depois que Iracema e Martim se encontram. O português se encanta pela pureza da índia, mas recebe junto com ela as consequências do relacionamento (aliás piores para ela do que para ele). Tudo isso é reforçado pelo licor da jurema, que leva ao êxtase, mas, ao mesmo tempo, amarga.

A doce Iracema

Sabemos que a utilização do nome “Iracema” para a heroína da história não é aleatória. Precisamos, agora, retomar a origem do nome. Obviamente, sua origem está no idioma indígena mais conhecido, o tupi, significando “a saída do mel” (“e’ira” = mel; “sema” = saída) e não “lábios de mel”, como o próprio autor coloca. Vemos novamente subentendida a questão da sensualidade e do ambiente tropical, a utilização do mel para caracterizar Iracema.

Devemos lembrar, também, que o mel é utilizado como ponto de comparação ou simples metáfora em vários pontos do texto, todos eles envolvendo Iracema. Dentre essas partes, a que mais interessa é a comparação que Iracema faz de si mesma com o mel da andiroba: tem na doçura o próprio veneno. Ou seja, Iracema é doce, é meiga, como um favo de mel, porém esconde, dentro de si, o veneno, a perdição, os momentos de desagrado para quem o bebe. Essa comparação ocorre quando Iracema estava entre o amor do guerreiro (sua doçura) branco e o segredo da filha de Tupã (seu veneno). Não sabia se deveria se guardar ou se liberar para o amor. A filha de Tupã é a virgem, linda e carinhosa, mas, se ela se entregar ao amor, as consequências serão desastrosas (como o foram, principalmente para a própria Iracema).

A mistura de beleza e perdição não é exclusiva de Iracema, mas pode ser vista também em outra personagem de nossa literatura, conforme Dantas, em Rita Baiana, de “O cortiço”, representando uma função bem diferente. Enquanto Iracema é a mulher brasileira por excelência e, por isso, pende à inocência para os românticos, na personagem realista, o fato de representar a mulher americana liga Rita Baiana à perdição. Porém, na base, ambas possuem a atração e o veneno: “*O jogo cerrado das comparações e das imagens termina por transformá-la numa espécie de mulher-flora, mulher-flor, mulher-mata.(...) Por trás da beleza exuberante, espreitam veneno e dissolução.*” (DANTAS, in NOVAES, [s.d.], pág. 460). Mas, como nós vimos, o que diferencia Iracema da personagem de Aluísio é o caráter despropositual, tanto de sua sensualidade, como de sua morbidez: o mel que é doce, mas envenena. Iracema não usa a sua beleza de forma oportunista, não seduz para chegar a objetivos. Ela é bela (dando ao lago em que se banha o nome de “Porangaba”)

naturalmente, sem qualquer intenção, muito menos a de gerar a morte de seus companheiros de tribo e de si mesma. Por ser uma personagem romântica, por fazer parte da visão romântica de nosso país, Iracema possui, mais do que o doce ou o mortal, a inocência. *“Iracema, que Martim, o fidalgo português, surpreende em sua nudez esplêndida e ensolarada, ao contrário de Rita Baiana, se acha protegida e dignificada por sua inocência, um dos traços valorizadores dessa natureza romântica, mundo de bondade e beleza edênicas. Não há aí pecado, nem culpa: estamos em plena infância ou virgindade do mundo.”* (DANTAS, in NOVAES, [s.d.], pág. 463). Afinal, nada mais correto, pois, por ser uma índia, não possui qualquer noção de que sua nudez provocasse sua sensualidade, tão relacionada ao mel e ao veneno ao mesmo tempo, já que é a beleza, mas também, na doutrina cristã, é pecado, a morte da alma.

Várias outras vezes, Iracema é comparada ao mel. Quando seu amado está prestes a sair da aldeia dos tabajaras, com a ajuda de seu irmão Caubi, a virgem destila seu sofrimento: *“a virgem destilava sua alma como o mel de um favo nos crebros soluços que lhe estalavam entre os lábios trêmulos”* (pág. 37). Sendo assim, Iracema destila a alma como o mel, purificando-o, tornando-o apazível. Isso vai ao encontro do trecho que vimos acima, em que o mel da andiroba traz a doçura e o veneno, como Iracema, que traz, ao mesmo tempo, as carícias e o sofrimento. E ela destila através da lágrima, do sacrifício, ela se sacrifica, ela sofre para purificar sua alma, ela é capaz de jogar sua família, seus costumes, sua tribo (como realmente o faz) para conseguir a purificação, como se purifica o mel. Isso resume boa parte do que acontece no romance: ela está pronta para se sacrificar e obter a purificação. É bom lembrarmos que a destilação é processo muito usado para purificar as bebidas alcoólicas, como o cauim usado pelos homens na cerimônia da Terra Sem-Mal. É a purificação que leva ao êxtase, como deseja fazer Iracema com o amado Martim, e o que faz, por exemplo, quando lhe apresenta o licor verde na selva, licor que amarga, mas leva à satisfação dos desejos, como o mel de Iracema.

O sacrifício de Iracema por meio da destilação do mel é retratado logo na próxima comparação com o grosso líquido. Quando o casal já está fora do domínio dos tabajaras, a virgem declara sua servidão ao marido: *“Iracema tudo sofre por seu guerreiro e senhor. A ata é doce e saborosa; mas quando a machucam, azeda. Tua esposa quer que seu amor encha teu coração das doçuras do mel”* (pág. 56). Em relação a esse trecho, podemos fazer

várias observações. Primeiramente, como já foi dito, o caráter servil de Iracema, chamando Martim de “guerreiro e senhor”, aquele que detém posse, numa situação de submissão em relação ao estrangeiro. Não é a única vez em que Martim é representado como senhor de Iracema. Um pouco antes, Iracema já havia se dirigido, algumas vezes, submissa ao esposo, como podemos ver quando os dois começam a viver juntos, na tribo potiguara: “- *Esposo de Iracema, tua rede te espera.*” (pág. 51) Para dar mais um exemplo, quando Iracema está prestes a morrer, ela pensa no discurso do narrador (“*ir ao encontro de seu guerreiro senhor...*”), quer desesperadamente se dirigir a ele, mesmo em condições tão adversas. Se encarmos Iracema como representação da América indígena e Martim como o colonizador europeu, é o continente americano que se abre servilmente para o branco, pronto para o sacrifício e o processo civilizatório, não sendo mais um índio, mas um índio europeizado. Além disso, vemos que a ata é doce e saborosa, mas azeda, quando machucada, ou seja, ela é dócil (ligação com a palavra doce) por natureza, mas quando ela é atingida, é prejudicada, é machucada, ela azeda, deixa um gosto acre nos lábios. Assim, Iracema carrega, ao mesmo tempo, o prazer e a dor, o doce e o azedo, que provoca, por analogia, a vinculação com a vida e a morte (salvação e perdição), que são carregadas por ela mesma por todo o romance. Além disso, nada mais ligado ao estigma do povo americano, como vemos em Rousseau: um povo naturalmente humilde e solidário, mas se enfurece, se vinga, apenas quando é atingido, podendo sair, assim, da amabilidade mais forte para a vingança mais extrema, graças a seu caráter emotivo. Não é à toa que o principal personagem americano é uma mulher, pois a mulher possui, por convenção, o caráter emotivo, como o indígena, enquanto Martim, o homem, é dotado de razão, como um europeu. Tem-se a impressão de que existe, até mesmo, mais do que um respeito por Martim, ou seja, pelo colonizador europeu, mas uma espécie de culto, como se o branco fosse uma espécie de santidade. Isso pode ser percebido muito mais fortemente em outro romance indígena de Alencar, *O Guarani*, onde vemos Peri e sua servilidade religiosa em relação a Ceci, que é mais do que uma simples menina, mas uma figura irrepreensível. Não é à toa que Peri possui certa feminilidade. Peri se submete à sua Nossa Senhora, da mesma forma que Iracema se submete ao seu senhor Martim, pois ambos demonstram incondicionalmente seus sentimentos. Peri não tinha a menor idéia de deixar de seguir Ceci, mesmo sabendo que uma relação concreta seria quase impossível e ele inclusive queria que

fosse assim; Iracema se lança a seu amado, demonstra tudo o que sente, entrega-se de corpo e alma ao português, mesmo sabendo que haveria consequências drásticas, pois ambos são heróis, símbolos indígenas. É a América que se mostra, é o filho das florestas, da selva, da natureza, onde o homem não se veste de máscaras e onde tudo é espontâneo. Lembramos aí, então, a figura do *karaíba*, nome dado ao homem branco pelo índio tupi e que, ao mesmo tempo, significava “santidade”, tanto que o anjo, figura trazida pelos missionários, era chamado pelos indígenas de *Karaíbebé*. A noção de servilidade aparece novamente no trecho seguinte, junto com o sacrifício, pois Iracema quer encher o coração do guerreiro com a doçura do mel, ou seja, ela vive para ele, ou melhor, ela vive e morre para ele, para oferecer o que possui de melhor, a doçura do mel, o mel já sem veneno, o mel purificado, o mel destilado, se usarmos a comparação do trecho anterior.

Assim, o índio é

“o homem em estado natural, ainda expressão pura e, portanto, autêntica do ser humano, capaz de toda a perfectividade afetiva, moral e espiritual, reduzido fatalmente a vítima do homem da sociedade civilizada, ainda mesmo quando esse homem civilizado era movido pelos melhores sentimentos.” (AMORA, 1966, pág. 138)

“O romance, assim, embora tenha por título o nome da virgem dos lábios de mel, funda, no absoluto de seu amor, a invasão e a conquista da América. Desloca-se assim o eixo da história de amor de dois jovens, para um quadro mais amplo: o que Martim Soares Moreno efetua é, possuindo, desvirginando, engravidando e de certa forma levando à morte a moça, possuir, desvirginar, engravidar e conquistar sua outra identidade, o continente da América.” (RIBEIRO, in FREITAS, 2003).

Um pouco depois, quando Poti, Iracema e Martim visitam o guerreiro Batuireté, vemos mais uma vez a forte ligação de Iracema com o mel. Enquanto Poti e Martim estão juntos com o guerreiro ancião da tribo dos pitiguaras, “conversando coisas de homens”, ela se banha na cachoeira: *“Iracema, que se banhava na próxima cachoeira, veio-lhes ao encontro, trazendo na folha da taioba favos de mel puríssimo”* (pág. 63). A virgem, enquanto eles faziam coisas de homens, como conversar sobre guerra, sobre os fatos da

tribo, banhava-se na cachoeira, demonstrando como cada um deve estar em seu devido lugar. Quando os dois desceram do encontro com o ancião, a virgem veio ao encontro deles, trazendo o mel em folhas de taioba, para reforçar a sua ligação com esse alimento. Ela é a portadora do mel, ela leva consigo o líquido que é, em várias passagens, a doçura e o veneno.

O mesmo mel foi usado para ungir o corpo do ancião, logo após seu falecimento: “*Entanto Iracema colhia na floresta a andiroba, para ungir o corpo do velho que a mão piedosa do neto encerrou no camucim*” (pág. 73). Sendo assim, para conservar o corpo e para a alma chegar mais facilmente ao Absoluto, o corpo é ungido com o mel puro, o mel é o líquido que ajuda na ida para a Terra Sem-Mal, da mesma forma que o elixir da jurema, amargo, leva ao êxtase na festa dos homens. E Iracema faz parte dos dois processos, tanto da unção do velho guerreiro que vai para a Terra Sem-Mal (o Absoluto), como da festa da jurema, que faz os guerreiros verem, dentro de seu transe, o Paraíso, o Absoluto, mesmo estando na Terra. Portanto, mais uma vez, é ela quem vai levar o outro para o caminho do transcendental, sem saber que, grande ironia, ela será a última, nessa lenda, a encontrar os céus, da forma mais dramática possível, a morte por sacrifício. Ela transporta os outros aos céus para, no fim, deixar-se levar a si mesma, fazendo com que, de sua dor, nasça sua continuação, seu filho.

Quase no final do romance, Iracema novamente se compara ao mel. Agora, numa situação interessante: fraca e solitária, pois seu esposo tinha saído para combate junto com Poti, e ela tenta sustentar seu filho Moacir, o primeiro cearense, aquele que saiu da dor: “*A jati fabrica o mel no tronco cheiroso do sassafrás; toda a lua das flores voa de ramo em ramo, colhendo o suco para encher os favos; mas ela não prova sua doçura, porque a irara devora em uma noite toda a colmeia. Tua mãe também, filho de minha angústia, não beberá em teus lábios o mel de teu sorriso*” (pág. 80). É o ponto culminante do sacrifício de Iracema, ela gera o herdeiro, da fusão do índio com o português, através da dor e da angústia, para chegar à morte. Nasce o brasileiro, gerado pela ligação entre o americano e o europeu, mas é necessário que o fator europeu permaneça, enquanto o americano é sacrificado; é necessário que a esposa se sacrifique para a permanência do senhor. E o mesmo mel de Iracema é passado para o filho Moacir, mas a mãe não poderá aproveitar a doçura do filho, pois conhece seu destino.

“Alencar, por surpreendente que pareça, ainda está para ser lido em alguns de seus aspectos mais importantes. No caso de “Iracema”, o tema é a tragédia da condição humana: permanentemente resgatada pelas forças misteriosas e incompreensíveis do renascimento e da perpetuação (das quais é, por paradoxo, a condição necessária).” (MARTINS, 1992, pág. 217)

Como foi bem salientado por Pontieri (1988), o sacrifício da mulher não é exclusivo de Iracema, mas existe em vários outros personagens femininos, é a submissão das vontades da personagem para o “bem de todos”: *“Não é casual que o tipo feminino oposto que aparece no romance urbano é o da mulher – mãe, irmã ou filha – cujo emblema é a abnegação: a negação de si mesma que faz dela um ser sem vontade própria, apêndice do homem a quem se subordina.”* (PONTIERI, 1988, pág. 104). É muito comum também que, nos romances de Alencar, mesmo que haja uma personagem feminina com certa autonomia, ela ceda no final, como acontece no caso de Aurélia Camargo em “Senhora”, e o modelo da mulher frágil para o ideal de amor romântico se reforça: *“a mulher deve recuar de sua atitude de enfrentamento (do mundo masculino, das pressões familiares, das regras da sociedade, etc.) para “render-se” incondicionalmente ao amor, (...)”* (MORAES, 2005, pág. 19). Assim, não só nos romances indianistas, mas em outros romances do escritor cearense, a figura feminina deve respeitar a regra inviolável de realizar suas funções básicas, mostrar-se misericordiosa, omissa e carinhosa com seu amado, com o sério risco de não fazer parte de uma estrutura conforme a convenção, e penda, assim, para o caótico, em que as coisas estão fora do lugar.

Assim, na figura de Iracema, a virgem dos lábios de mel, o mesmo mel é largamente usado como ponto de comparação. É ele o líquido que sai da andiroba e possui, ao mesmo tempo, a doçura e o amargor, o refrescante e o azedo, que condensam os dois lados do amor da virgem tabajara, as suas carícias, o seu amor e, ao mesmo tempo, as trágicas consequências de seu relacionamento, já que ela, filha do pajé Araquém, guarda o segredo de Tupã e possui determinado *status* em sua tribo. Nem podemos esquecer o caráter sensual que existe no mel, esse grosso líquido tão característico dos trópicos. O mel, viscoso,

inclusive, pode também ser relacionado ao líquido vaginal, que é a fertilidade e a sensualidade por si mesma, sem vulgaridades, pois a vulgaridade é a malícia que, ao menos por convenção, existe nos homens chamados civilizados, mas o que temos aqui é, ao contrário, algo espontâneo, sem pretensões de o ser e até mesmo sem o perceber. Sensualidade totalmente relacionada a Iracema, mas não é uma sensualidade provocadora, é algo natural. A índia é bela e formosa por si mesma, sem forçar isso, como prova o momento em que se banha no lago, ao lado de garças e jaçanãs, e as testemunhas do banho, por causa dela, batizam o lugar com o nome de Porangaba, o “lugar da beleza”. É uma sensualidade quase mítica, digna de uma deusa da floresta, aquela que chega até mesmo a estar acima dos fatores naturais, como pode-se perceber no início do romance.

Porém, para o bem de seu amado Martim, o gosto azedo deve ser cortado, seu amado deve ficar apenas com a doçura de sua alma, destilando o mel que tem dentro de si. Para isso, a índia se oferece em sacrifício, submete-se aos desejos de seu senhor europeu; a esposa se coloca em situação servil diante do homem, sendo absorvida pelo caráter civilizado, trazido pelo português, e a fusão completa e necessária ocorre no momento em que o filho Moacir é gerado.

Sendo assim,

*“She is the New World of the Indian; Martim is white Europe; their child, born of Iracema’s suffering and the fruit of her defiance of her god, is a new creation, Brazil itself, both a fusion of Indian and European and product of the suffering and final destruction of the native world.”*¹⁵ (HABERLY, 1983, pág. 48)

Portanto, da mesma forma que Iracema se sacrifica pelo amor de Martim, gerando o herdeiro Moacir, e a mulher se sacrifica para o homem no sistema social patriarcal, não apenas o Brasil, mas a América Latina como um todo se sacrifica para a Europa. Ela dispõe ao colonizador a fertilidade de sua terra, a diversidade de seus recursos, para que o europeu “sobreviva”, ao mesmo tempo que, a partir desse contato, é formada uma nova civilização, de características especiais, juntando parte das duas culturas. Assim, mais ainda do que

¹⁵ Trad.: “Ela é o Novo Mundo do índio; Martim é a Europa branca; seu filho, nascido do sofrimento de Iracema e o fruto de seu desafio a seu deus, é uma nova criação, o próprio Brasil, uma fusão do índio com o europeu e produto do sofrimento e da destruição final do mundo nativo.”

louvar a simplicidade do indígena, Alencar representou a fusão dos elementos branco e índio na formação de nossas particularidades.

Iracema e a jandaia fiel

A natureza, até mesmo para as pessoas que nasceram junto a ela, guarda várias surpresas, vários segredos, que nem sempre são os mais agradáveis. Animais ferozes, armadilhas, vegetais venenosos, tudo isso desperta uma boa dose de receio, até para o aborígene mais experiente. Porém, Iracema não possui o mínimo receio em relação a ela, está sempre na mais perfeita harmonia, a personagem e o ambiente se entendem totalmente. Um dos momentos do romance que simbolizam isso está logo no início, quando há uma pequena descrição da heroína. Ela “*concerta com o sabiá do mato, pousado no galho próximo, o canto agreste*” (pág. 15). Iracema possui o controle da natureza, tudo está conforme com sua autoridade, pois ela em si já é a natureza e é tão majestosa, tão sublime quanto ela.

Iracema e o sabiá estão em harmonia. A comunicação entre eles se dá exatamente pelo canto, pela linguagem do sabiá, linguagem esta da qual o próprio pássaro “permite” que Iracema faça parte. Assim, Iracema se junta à linguagem da natureza, une-se a ela.

Podemos dizer, até mesmo, que Iracema, em alguns pontos, não só se une, não só se iguala aos elementos da natureza, como chega até a superá-los, como podemos perceber no mesmo trecho: “*Iracema, a virgem dos lábios de mel, que tinha os cabelos mais negros que a asa da graúna, e mais longos que um talhe de palmeira.*” (pág. 14). Vejamos agora como a posição da personagem não é apenas de conformidade, mas de superioridade. Ela possui algo mais, ela vai além da natureza. Isso é reforçado inclusive em outras partes do romance. Por exemplo: “*Escondidos nas folhagens, os pássaros ameigavam o canto*” (pág. 14). Por que eles faziam isso? Por que ameigar o canto? Não seria demais imaginar que os pássaros não queriam acordar a heroína ou (mais ainda) faziam isso para acalentar Iracema. Portanto, Iracema uma rainha da selva, que está acima de tudo o que a cerca, mas, ao mesmo tempo, não se faz uma monarca autoritária, mas uma pessoa dócil com as plantas,

flores e animais do seu reino tabajara, e mais do que isso, uma chefe que não usa a força mas o consentimento dos demais da tribo, como faziam, pela descrição dos cronistas, os morubixabas das aldeias, que eram respeitados não por força, mas por autoridade moral.

Iracema não é superior simplesmente por ser humana, por ser da espécie que está acima das demais (conforme ensina a própria Bíblia), porém por ser, algumas vezes, mais dócil e graciosa do que as flores que a cercam, mais espontânea que a natureza ao seu redor, o que é simbolizado na imagem em que ela obtém cabelos mais negros que a asa da graúna e mais longos que o talhe da palmeira. Ela se torna acima, uma deusa das florestas, algumas vezes, por ser mais natural inclusive do que os elementos da própria natureza.

Já vimos que, quando Iracema é comparada a algum elemento da natureza, as aves estão entre os principais pontos de comparação por causas que já explanamos. Do mesmo modo, quando Iracema se comunica com algum elemento natural, com algum animal, ela o faz com uma ave. Um exemplo disso é o que vimos, há pouco, na sintonia perfeita entre Iracema e seu sabiá.

Porém, nessa comunicação, há uma ave especial, que é mais do que parte da natureza com que Iracema entra em contato, e é praticamente sua confidente: é a *ará* ou a *jandaia*. A ará é citada, muitas vezes, como a “graciosa ará”, é a ave que brinca com a heroína, está ao seu lado inclusive no sofrido nascimento de Moacir, tanto que, ao lado do canto de Iracema, começa a cantar o nome de seu filho Moacir. A jandaia voa longe, voa alto, praticamente rasga o horizonte, mas está sempre presente para a heroína, como se fosse um aviso, ou até mesmo um consolo. Durante todo o romance, a única coisa que faz é cantar de forma triste: “*Iracema ! Iracema !*”. Parece pouco, mas não é, pois por causa do seu canto, a jandaia espalha o nome de Iracema para todos os cantos do ambiente selvagem, tanto que não se esquece dela mesmo após sua morte. Quando a heroína já está sem vida e enterrada, a jandaia continua cantando “*Iracema !*”, para que não caísse sua história no puro esquecimento.

Vamos verificar agora os momentos em que a ará e Iracema estão juntas, e como se forma a relação entre elas durante o romance. Logo nas primeiras páginas, Alencar resume

a amizade entre o pássaro e a índia: “*A graciosa ará, sua companheira e amiga, brinca junto dela. Às vezes sobe aos ramos da árvore e de lá chama a virgem pelo nome; (...)*” (pág. 15). É como uma amizade adolescente, com a alegria e o ar descontraído que possui muitas vezes o jovem. A intimidade da jandaia com Iracema é grande o suficiente para que o pássaro a chame pelo nome. O caráter sobre-humano, que vimos muitas vezes na agilidade e na força de Iracema, ocorre também aqui, mas de uma forma diferente. Afinal, temos uma ave que chama uma pessoa, o que não é coisa comum. Apenas aves muito treinadas e com certa tendência a repetir sons, como o papagaio, conseguem realizar isso, em condições normais, mas não é o caso da jandaia. Além disso, temos aí a explicação, lendária, do som, do canto da jandaia, quando começa a trinar. Portanto, o som da jandaia é o som de Iracema. Segundo a origem apontada pelo próprio autor, o nome da região (província do Ceará) está relacionada diretamente a essa ave, significando, o “lugar da jandaia”. Assim, a ave símbolo da região, que deu origem a seu nome, é quem canta, eternamente, o nome de Iracema, fazendo da índia heroína representante de sua região, como se estivesse arraigada a ela.

Porém, as coisas mudaram rapidamente, depois que Iracema conheceu o estrangeiro. A índia, agora, só se voltava para Martim, nada mais lhe importava. Por consequência, a pobre jandaia ficou renegada, esquecida, mas como fiel companheira, a ave que não abandona Iracema, tentando chamá-la várias vezes, sem resultado, como ilustra o próprio narrador: “*Os róseos lábios da virgem não se abriram mais para que ela colhesse entre eles a polpa da fruta ou a papa do milho verde; nem a doce mão a afagara uma só vez, alisando a dourada penugem da cabeça.*” (pág. 32).

Chegou, porém, um ponto em que a ave companheira não tinha mais nada a fazer. Quando Martim, entorpecido, e Iracema se deitam juntos na rede, a jandaia desiste de qualquer tentativa: “*A jandaia fugira ao romper d’alva e para não voltar mais à cabana*” (pág. 46). Fugiu para não voltar mais, pois sabia que estava tudo irreversivelmente perdido. Quando Iracema se entregou ao estrangeiro, ela não entregou somente seu corpo, mas tudo o que havia até então, o brincar com as flores, animais, outros pássaros, abandonando-os para se deixar levar pelo europeu. Assim, na escolha entre a jandaia, sua amiga da natureza, e Martim, seu amado europeu, a índia decide pelo último, sabendo que poderia prejudicar a si mesma, o que realmente ocorre.

Mas a jandaia ainda estava presente na própria Iracema, como se percebe inclusive no confronto entre potiguaras e tabajaras, em que Iracema estava separada de sua amiga jandaia, a graciosa ará, mas ela mesma era a jandaia: *“Fugindo, os tabajaras arrebataram seu chefe ao ódio da filha de Araquém que o podia abater, como a jandaia abate o prócero coqueiro roendo-lhe o cerne”* (pág. 53). Nesse momento, graças à comparação, a Iracema é a própria jandaia e a coragem, astúcia, força, habilidade que vemos em Iracema em algumas partes do romance podem ser vistos aqui na própria jandaia, capaz de romper o cerne de um coqueiro, árvore enorme, viçosa, forte, capaz de resistir a várias intempéries, da mesma forma que Iracema pode vencer o chefe tabajara, terrível Irapuã, mesmo sabendo que ele também é forte, valente e astuto, tanto que ele é comparado ao coqueiro, pois não poderia ser diferente. A jandaia, ave colorida, alegre, não teme o gigantesco coqueiro, da mesma forma que a grácil tabajara não teme o terrível líder, pois ela se transforma em adversária impiedosa.

Mas não demoraria muito para que as duas voltassem a se encontrar. No momento de dúvida, de solidão, quando Iracema já morava entre os pitiguaras e seu esposo Martim acompanhou Poti num combate, deixando-a só, a jandaia voltou. Parecia que estava apenas aguardando uma situação para voltar à índia: *“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.(...) Iracema lembrou-se que tinha sido ingrata para a jandaia, esquecendo-a no tempo da felicidade; mas a jandaia vinha para consolar agora no tempo da desventura”* (pág. 72). Percebendo o descaso, Iracema se arrepende e volta a conversar com a amiga, refazendo a ligação.

Quando nasceu, de forma tão sofrida, o primeiro cearense, era a jandaia que estava ao seu lado. A dor e a alegria que Iracema sentiu no nascimento de Moacir foram compartilhadas pela ave, que agora não repetia apenas o nome de Iracema. *“ 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”* (pág. 80).

Quando Iracema, apesar do nascimento do seu filho, estava triste e juntava o sangue de sua dor com suas lágrimas de tristeza, Martim não estava lá, muito menos seus antigos companheiros e familiares tabajaras. Quem estava lá era a jandaia, que mesmo sendo

abandonada pela amiga (que também foi abandonada, mas pelo seu amado branco), durante o tempo em que era feliz com o português, jamais pensou em abandoná-la, mostrando a sua fidelidade de ave como a arara. A jandaia possui, como Iracema, o abandono e, já conhecendo essa dor, não quis que sua amiga passasse por isso, mesmo sabendo que ela tinha sido a fonte de sua tristeza. Logo, a jandaia possui uma característica, a fidelidade, que a torna superior, que a deixa acima dos seres humanos. É o elemento da natureza que se coloca acima dos homens. Iracema, enquanto estava harmonicamente ao lado de seu amado Martim, desdenhava a ará companheira. Martim e até mesmo os amigos e familiares tabajaras não acompanharam o sofrimento da índia cearense, enquanto a jandaia foi a única que, apesar de todo o desdém da amiga, não a abandonou. Não é apenas a ará, ou a natureza que se coloca acima dos homens, mas também o homem que absorve as mensagens da natureza se coloca acima do homem comum, por um motivo muito simples: essa natureza não é uma natureza qualquer, mas a que representa os sentimentos nobres, leais, elevados, a inocência e o desprendimento do indígena, é o lado civilizado do emotivo selvagem.

A solidariedade da ave foi notada também no momento da morte da heroína. Quando Martim e seu amigo Poti voltaram do combate, Iracema desfalecia: “*ouviram o latir do cão, a chamá-los e o grito da ará, que se lamentava*” (pág. 84). Facilmente, perceberam que os motivos do cão Japi, fiel amigo de Martim, e da jandaia eram totalmente diferentes: “- *O latido de Japi é de alegria: disse o chefe. – Porque chegou; mas a voz da jandaia é de tristeza*” (pág. 85).

Mesmo depois da morte, Iracema teve a companhia da graciosa ará, que mesmo sendo rejeitada por certo tempo, ficou ao seu lado, principalmente nos momentos mais austeros. Sobre a palmeira que mostrava o lugar do túmulo de Iracema, a jandaia ainda cantava. “*A jandaia pousada no olho da palmeira repetia tristemente: - Iracema !*” (pág. 86). Como se não bastasse, a jandaia se recusou a sair do lugar onde estava enterrada sua amiga Iracema. Somente o longo tempo foi capaz de corroer tudo isso, e quando Martim retornou para as terras de Iracema, a jandaia não cantava mais sobre a palmeira: “*A jandaia cantava ainda no olho do coqueiro; mas não repetia já o mavioso nome de Iracema*” (pág. 87). Isso porque, como diz o narrador com certa melancolia, tudo passa sobre a terra, até mesmo o canto fiel da amiga jandaia.

Portanto, a jandaia era realmente a amiga de Iracema, aquela que acompanhava o seu canto, brincava com ela, e quando Iracema estava triste, era ela quem tentava animá-la, e mesmo depois do desdém que sofreu com a chegada do estrangeiro, ela estava pronta para ficar ao seu lado ao menor sinal da virgem tabajara. A jandaia tinha com Iracema o mesmo grau de amizade que existia entre Poti e Martim. E elas se entendiam tão bem, pelo simples fato de ambas serem filhas das selvas, estarem ligadas à natureza que as gerou e criou. Compreendiam plenamente a natureza, porque eram parte dela e, assim, facilmente compreendiam uma à outra, mesmo com a impossibilidade de um verdadeiro diálogo. Os sentimentos e expressões, os cantos eram suficientes para a comunicação entre elas.

A utilização da jandaia como ave companheira de Iracema não é simples coincidência. Como nós já dissemos, as aves refletem a liberdade, a espontaneidade, característica dos indígenas, como Iracema. A sensação de desligamento em relação às normas e sistemas que tanto oprimem, muitas vezes, o homem dito “civilizado”, urbano, incorporado a grandes sociedades, é tentadora para todos nós e é representada há muito tempo pelo silvícola. Assim, Iracema, como as aves, é a liberdade, é o espontâneo, é a emoção. Mas por que especialmente a jandaia? Suas penas longas e coloridas, cores intensas, fortes, representam todo o clima do ambiente tropical, selvagem, o colorido, o aberto. Parece que a jandaia espelha a variação e a intensidade de formas que existem na natureza dos trópicos. A jandaia é uma ave muito presente em nossa fauna e usá-la na relação entre pessoas e natureza seria como reforçar nosso caráter nacional, o indígena que existe dentro de cada brasileiro. É um culto à natureza, um culto à inocência do indígena. Iracema não é apenas a amiga da jandaia, é propriamente a jandaia, pois, verificando suas características, elas se unem numa coisa só: a graça, o colorido, a natureza em sua mais intensa expressão, a liberdade. Iracema e a jandaia são tão próximas por representarem exatamente as mesmas características da beleza, da leveza, a liberdade, a sensibilidade, a agilidade e a emotividade própria do selvagem. Essas características que vimos em Iracema por todo o romance, tanto físicas, como a beleza e a força, como humanas, como a honra e a lealdade, certamente realizam uma representação do índio, mas será que não deixam passar, em alguns dos elementos, uma ligação com o elemento europeu?

Outros pontos de comparação de Iracema

Não foram apenas os pássaros e as flores, dentro de sua fragilidade e graça, os pontos de referência para a caracterização de Iracema. Há outros elementos presentes, como no começo do romance, quando a heroína não quer a partida do estrangeiro: “*Se a lembrança de Iracema estivesse n’alma do estrangeiro, ela não o deixaria partir. O vento não leva a areia da várzea, quando a areia bebe a água da chuva*” (pág. 20). Logo, Iracema, claramente, é a água da chuva, aquela que sacia a sede, que dá vida, enquanto Martim é a areia, o que pode ser relacionado também à cor de sua pele e ao fato de a praia estar próxima do mar, de onde o branco veio e que serve de caminho entre o Novo Mundo (de Iracema) e o Velho Mundo (o seu). É interessante observar, aqui, o caráter erótico que está implícito, pois a areia bebe ou suga a água da chuva, como se fosse um beijo e esse encontro já físico está decodificando as palavras de Iracema. Além disso, Iracema é a água, parte líquida, que vai facilmente de um ponto a outro (por três aspectos: por ser a selvagem, por ser mulher e, em suma, por ser emoção, que está ligada convencionalmente aos dados anteriores), enquanto Martim é mais que sólido, é o próprio solo, aquilo que está firme, serve de base para o outro (também por três aspectos: por ser europeu, por ser homem e por ser a razão, ligada várias vezes à figura masculina e civilizada). Nesse ponto de vista, o homem pensa; a mulher sente. O selvagem tem sentidos treinados; o civilizado tem o raciocínio apurado.

Algum tempo depois, Iracema tenta iniciar uma conversa com o guerreiro, que aceita a companhia da índia: “*Não, filha de Araquém: tua presença alegre, como a luz da manhã*” (pág. 23). Assim, Iracema é para o guerreiro a luz da manhã, ou seja, aquilo que dá vida, como a água da chuva, que vimos há pouco, é fonte de energia para os vegetais, principalmente e, fazendo uma ligação, para eles mesmos, pois Iracema é flor, planta frágil, ao mesmo tempo que (como veremos em momento oportuno) Martim é o tronco. Vamos voltar a esse ponto, mas é muito importante perceber que é a primeira comparação feita por Martim, pois até o momento, suas palavras eram objetivas, exatas, sem qualquer rastro de linguagem poética. Esse aspecto ficará em suspenso por enquanto.

Percebendo já a perseguição de Irapuã como o início das consequências de seu relacionamento, Iracema já se declara vento dos areais: “*O amor de Iracema é como o vento dos areais; mata a flor das árvores*” (pág. 27). Nesse ponto, a heroína se humilha, dando a si o aspecto de assassina; ela mata a flor das árvores, como o vento dos areais, isto é, ela é o vento que alivia, mas possui dentro de si (mais uma vez) a morte e a perdição, como no caso do mel.

No mesmo trecho em que Iracema é comparada à acácia, ela é comparada também à noite: “*não tem azul, nem estrelas, a noite que enlutam os ventos*”. Ela é a noite, mas já não tem azul ou estrelas, ou seja, não possui a beleza maior que lhe é inerente, pois ela está coberta pela tristeza, pelos ventos que a enlutam.

Quando os dois estão juntos, na página 29, tanto Iracema como Martim são comparados aos cervos: “*Eles caminhar par a par, como dois jovens cervos que ao pôr-do-sol atravessam a capoeira.*” (pág. 29).

A tristeza de Iracema se tornava cada vez maior, conforme se aproximava o momento da chegada de Caubi e, por consequência, a partida de Martim. No momento de despedida, ela expressa sua melancolia: “*A tarde é a tristeza do sol. Os dias de Iracema vão ser longas tardes sem manhã, até que venha para ela a grande noite*” (pág. 31). A partir daquele momento, para Iracema, a vida seria uma sequência de tristezas do sol, sem perspectiva de manhã, até que viesse a grande noite, a escuridão, a morte, sem mais qualquer esperança de luz nesta terra. Pelo contrário, cada vez mais Iracema estará se afastando da manhã, do sol e da vida. Cada dia não seria mais um dia qualquer, mas a tarde, que se não é a morte (noite), é o prenúncio da morte, da mesma forma que as folhas caídas também o eram. Do mesmo jeito que Iracema é a luz do sol para Martim, é ele que faz Iracema enxergar as manhãs.

Caubi e Martim são cercados pelos revoltosos, liderados por Irapuã. Iracema corre desesperadamente para tentar salvar o estrangeiro: “*Quando o segundo pio da inhuma ressoou, Iracema corria a mata como a corça perseguida pelo caçador*” (pág. 33). Portanto, querendo salvar o português, Iracema corre tanto quanto uma corça perseguida, animal extremamente veloz. Sua destreza, força e velocidade só são comparáveis nesse momento à corça correndo pela própria sobrevivência. Essa é uma das poucas comparações de Iracema com um ser animal, além dos casos das aves.

Depois que Irapuã e os demais guerreiros se afastaram, graças ao poder sobrenatural de Araquém, pajé da tribo, ligação entre o terreno e o Absoluto, Iracema comemora ao lado de seu futuro esposo: “*O coração de Iracema está como o abati n’água do rio. Ninguém fará mal ao guerreiro branco na cabana de Araquém*” (pág. 36). O coração de Iracema, portanto, é o abati, o milho, que incha na água do rio, o que os índios faziam frequentemente para criar vários pratos típicos e também o cauim, bebida alcoólica. O abati (milho), que já foi usado como fonte de comparação negativa, possui agora o aspecto positivo, está inchado, cheio de felicidade, representando o coração. Iracema possui o coração inchado de felicidade, diante do salvamento de Martim. O estranho é que, para os tupis, os sentimentos e as emoções eram relacionados ao *py’a* (originalmente o fígado), e não ao coração. Sua alegria, seu medo, sua raiva se concentram metaforicamente no fígado.

É o momento da relação entre Martim e Iracema ficar implícita nos motivos astrológicos. É a relação entre o sol e a lua, que estão sempre ligados um ao outro, mas sempre distantes: “*A luz brilhante do sol empalideceu a virgem do céu, como o amor do guerreiro desmaia as faces da esposa*” (pág. 47). A descrição acima, que não é apenas uma simples descrição do entardecer, demonstra a ligação entre o português Martim e sua amada Iracema. Primeiramente, é o guerreiro branco quem ilumina, ele é o agente, aquele que faz, é a fonte da luz e da ação, enquanto Iracema se encontra no papel de paciente, objeto, aquela que sofre a ação do outro. A luz do sol é comparada ao amor do guerreiro (ligação com Martim) e a virgem do céu são as faces da esposa (ligação com Iracema, principalmente por ser a virgem do céu). Portanto, o guerreiro é o Sol, é aquele que ilumina, dá vida, clareia os caminhos, enquanto a índia, a virgem do céu, a lua, romântica, misteriosa, com ar tristonho. Importante notar como, frequentemente, tanto Martim como Iracema são relacionados ao sol e, quando essa comparação acontece, é para um iluminar o outro, um é o sol da vida do outro, um está para o outro para dar luz e, por consequência, vida. Não podemos esquecer também que há várias lendas, entre vários povos, orientais, europeus e também entre indígenas, em relação à origem do sol e da lua. Em várias lendas indígenas, por exemplo, existe, inclusive, essa ligação entre o sol como elemento masculino e a lua como elemento feminino. Conforme nos adiantamos no romance, percebemos quanto Martim se afasta de sua amada e quanto o amor entre eles é impossível, da mesma forma que o contato entre sol e lua era impossível, condenando os dois amantes. Será que

Alencar conhecia essas lendas ? E será que ele estava pensando nisso, para construir esse trecho do romance ?

Ainda em relação à lua, logo depois, quando começa a cerimônia da jurema, os guerreiros homenageiam o astro. Eles erguem suas mãos aos céus, em direção à lua, e fazem canções em homenagem a ela, que é chamada de “mãe dos guerreiros”: *“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 esposa 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”* (pág. 47). O trecho foi estrategicamente dividido em dois parágrafos, cada um com uma perífrase diferente em relação à lua: no primeiro parágrafo como mãe dos guerreiros (relação do astro com os seres humanos) e, no outro parágrafo, como esposa do sol (dimensão mítica). Na primeira parte, é difícil desprezar um paralelismo entre Iracema e a lua, como uma figura lendária, a lua como “mãe dos guerreiros”, ao mesmo tempo que Iracema, segundo a lenda, seria a “mãe dos cearenses”. No segundo parágrafo, podemos verificar também comparações tanto com a figura de Martim (o sol), como com a figura de Iracema (a esposa do sol). A lua sorri para as “virgens da terra” (papel que era imputado principalmente a ela, considerando-se o *status* que possuía em sua tribo), e com sua luz *“acende o amor no coração dos guerreiros”*, faz com que eles se apaixonem, como Martim, o guerreiro português se apaixonou, enquanto *“fecunda o seio da jovem mãe”*, que será ela no decorrer do romance, cujo seio tanto sofrimento trará a Iracema para que ela possa alimentar seu filho recém-nascido. Essas várias ligações reforçam ainda mais o que podemos chamar de “caráter mítico”, tanto de Martim, no papel de sol, como (e principalmente) de Iracema, no papel de lua.

Afinal, o romance “Iracema” é classificado, pelo próprio autor, não como um simples romance, mas como uma lenda, e as lendas possuem o seu caráter de teogonia, possuem sua potencialidade mítica e mística, como a lenda do guaraná, a lenda da vitória-régia, que fazem com que seus personagens não sejam pessoas comuns, mas muito pelo contrário (bem ao gosto do Romantismo brasileiro), transforma personagens numa espécie de semideuses, portadores de certos valores.

Martim tenta se encontrar com seu amigo Poti, mas é desaconselhado pela índia. O português retruca, utilizando uma comparação: “ - *Fuja deles [olhos de Iracema] o estrangeiro, como o oitibó da estrela da manhã*” (pág. 41). Então, Martim é o oitibó, enquanto Iracema é a estrela da manhã, é o sol mais uma vez, como já havíamos visto mais acima.

A relação entre Iracema e o sol aparece algumas páginas mais tarde, quando ela acorda nos braços do guerreiro: “ *Em seu lindo semblante acendia o pejo vivos rubores; e como entre os arrebois da manhã cintila o primeiro raio de sol, em suas faces incendiadas rutilava o primeiro sorriso da esposa, aurora de fruído amor*” (pág. 46). Percebamos a relação entre o “sorriso da esposa” e os “raios de sol”. Este parágrafo é importante pois representa também, com a aurora, a perda da virgindade, quando ela se abre para a fertilidade, reforçada pelas isotopias do calor e do fogo, como nas palavras “acendia”, “rubores” e “incendiadas”. É também aquilo que dá vida, energia, o que aquece, o que faz as coisas se movimentarem, o que entra em conjunção com a noção de vida, que um acarreta para o outro.

Iracema, que já havia sido comparada com a corça, no próximo exemplo será comparada com a cutia, outro animal conhecido pela sua destreza e rapidez. Quando ela declara que não pode mais viver sem o guerreiro, pois, a partir de então, ele era seu esposo, segue junto com Poti e Martim para a terra dos potiguaras, com toda a rapidez para que não fossem seguidos pelos tabajaras: “*Martim seguiu silencioso a virgem, que fugia entre as árvores como a selvagem cutia*” (pág. 50). Portanto, quando está em jogo sua sobrevivência ou a de seu amado (o que seria basicamente a mesma coisa para a heroína, pois a vida do amado é como se fosse sua, pois ele é o sol, a água que dá vida à frágil flor), Iracema possui reflexos de uma corça ou cutia, uma rapidez que vai além do humano, fazendo assim com que a índia, tanto física como moralmente, tenha características que extrapolam a condição humana, atinja pontos que somos incapazes de atingir: sua beleza, sua habilidade, sua força moral, colocando a heroína indígena no lugar dos semideuses. E o que faz com que ela reforce essa destreza que extrapola as características humanas é o seu sentimento com o estrangeiro. Ela quer se oferecer completamente para o estrangeiro, dando, se necessário, sua própria vida, sem medo de qualquer adversário, seja Irapuã, seja o desdém de seus novos vizinhos potiguaras, seja a repulsa de seus familiares tabajaras.

Receosa em relação aos sentimentos do português depois de tudo o que havia ocorrido, Iracema fica um pouco de lado: *“A filha de Araquém foi sentar-se longe, na raiz de uma árvore, como a cerva solitária, que o ingrato companheiro afugentou do aprisco”* (pág. 51),

Logo depois, os guerreiros tabajaras chegam à nova tribo de Iracema e Martim, tentando a vingança. A índia se transforma em animal selvagem mais uma vez: *“saltando da rede como a rápida zabelê, travou das armas do esposo e levou-o através da mata”* (pág. 51). Iracema pulou tão rápido como uma zabelê e se aprontou para defender o esposo, diante do ataque de seus antigos colegas. Mais uma vez, Iracema não possui medida diante da possibilidade do sofrimento de Martim.

Quando tabajaras e potiguaras começam a se enfrentar, surge a comparação mais surpreendente em relação a Iracema. Agora ela não é mais pássaro, nem flor, nem mesmo quadrúpede; ela agora é a temida serpente boicininga: *“Iracema silvou como a boicininga; e arrojou-se contra a fúria do guerreiro tabajara”* (pág. 53). A comparação nos causa estranhamento por se tratar de uma serpente, animal peçonhento, representante, na maioria dos casos, de aspectos negativos, como a traição, a hipocrisia, a falsidade, etc. Mas não se deve esquecer de que a boicininga, como qualquer serpente, ataca sem medo algum nos momentos em que é necessário, arma-se e joga-se contra o inimigo. Ela ataca apenas quando se sente ameaçada. Como o seu amado Martim está sendo atacado, é o momento em que Iracema, como boicininga, reage, pois uma agressão a seu amado é até mesmo pior que uma agressão a ela mesma. Assim, a sua relação com Martim faz com que a índia obtenha a agressividade das serpentes, que tantas vezes são colocadas em grupos de isotopias negativas. Essa é a única hipótese em que Iracema se torna feroz como uma serpente: ao sentir-se ameaçada, pois Martim está ameaçado. Seu objetivo é a proteção do amado, comportando-se como uma verdadeira “Diana das selvas”, conforme já foi expresso pelo então crítico literário Machado de Assis: *“A pena do cantor do Guarani é feliz nas criações femininas; as mulheres dos seus livros trazem sempre um cunho de originalidade, de delicadeza e de graça, que se nos gravam logo na memória e no coração. Iracema é da mesma família. Em poucas palavras descreve o poeta a beleza física daquela Diana selvagem.”* (MACHADO DE ASSIS, 1986)

Na página 68 ocorre uma das comparações mais importante em relação a Iracema, ilustrando sua relação com Martim de forma quase profética: quando este é batizado e torna-se um elemento indígena, ela se compara a ostra, molusco que tem, entre as principais moradias, os rochedos, que são, como veremos adiante, figura tão representativa do guerreiro português durante o romance: *“Como a ostra que não deixa o rochedo, ainda depois de morta, assim é Iracema junto a seu esposo.”* Mesmo após a morte, Iracema estará com Martim, seja na memória, seja no sentimento, parecendo antever sua morte próxima e as cenas que acontecem logo no início do romance, com a volta de Martim para a terra de Iracema.

Alguns capítulos depois, começava o desdém de Martim por Iracema, que já não possuía mais a alegria de quando resolveu juntar-se ao português. Ele já não se abalava mais com as palavras da esposa: *“as palavras de Iracema passaram por ele, como a brisa pela face lisa da rocha, sem eco nem rumores”* (pág. 70). Iracema – que novamente guarda em si a vida e a morte, pois é a brisa que oferece suavidade e prazer, ao mesmo tempo que remete ao mortal vento dos areais - era como a brisa sobre a rocha lisa, que era Martim, passava despercebida, sem causar qualquer erosão. Não apenas não causava a erosão, mas também não causava o som que o vento forte gera em contato com a rocha, nem mesmo a transformação, moldando a pedra conforme a corrente de ar num serviço paciente, pois leva muito tempo. Ou seja, era como se o vento não passasse, ou no caso, é a indiferença por Iracema. Tristeza de Iracema que era também tristeza de Martim, por outros motivos, como veremos na parte em que trataremos do guerreiro português.

Num diálogo entre Poti e Martim, diante da probabilidade de deixar Iracema mais uma vez sozinha, Poti resume a função que Iracema possui para Martim, a saber, a de orvalho que amolece a terra: *“As lágrimas da mulher amolecem o coração do guerreiro, como o orvalho da manhã amolece a terra”* (pág. 71). Sabemos que a expressão acima possui um tom de dubiedade, pois para que a terra consiga fertilizar melhor, gerar frutos, é necessário que ela esteja amolecida, para que as sementes vinguem no solo, porém, ao mesmo tempo, se a terra ficar muito úmida, é certo que, em vez de ajudar, a água do orvalho atrapalhará. Neste ponto, a água, que foi descrita até o momento com algo que dá

vida, é o que prejudica por seu excesso. Agora, a água que significava salvação é a água que sufoca e mata. Portanto, há uma relação da esposa como algo necessário, mas que se deve evitar o excesso, ficar condicionado apenas à sua umidade, pois ela pode até mesmo amolecer o coração do guerreiro, o que lhe dá sensibilidade, mas, ao mesmo tempo, retira a sua virilidade. É interessante percebermos como, neste trecho, o amor, o sentimentalismo próprio do elemento feminino é dado como prejudicial; a mulher nesse aspecto é negativa. O caráter negativo do sentimento (ou do amor, mais exatamente) não é muito comum, mas pode ser visto, por exemplo em novelas de cavalaria da literatura medieval, como a Demanda do Santo Graal. Nesse pequeno trecho, percebemos ainda o caráter da flor em Iracema, pois suas lágrimas, caindo gota a gota, lembram o cair silencioso das gotas de orvalho nas flores e folhas, reforçando o seu caráter vegetal, ao mesmo tempo que Martim é novamente a terra, o solo, o chão, algo duro, imóvel, e que serve de base, sustento para aqueles que estão ao seu redor.

A qualquer sinal de volta de seu esposo, Iracema já mudava completamente, voltava a ter vida: “*Como a seca várzea, com a vinda do inverno reverdece e se matiza de flores, a formosa filha do sertão com a volta do esposo reanimou-se*” (pág. 74). Com a volta de Martim, ela possui as flores e folhas, volta a ter a vida, a alegria que tanto lhe faltava e lhe dava o título de “filha das florestas”. Parece até difícil não ler este trecho e perceber o tom de empatia que se revela como nas descrições das mais belas paisagens dos romances de Alencar, quando veem no ambiente uma espécie de manifestação de Deus, o sublime, da mesma forma como um sentimento parecido com o sublime parece ter empolgado Iracema com a (ilusória) volta do amado. É o sentimento do inefável. Mais exatamente, percebemos uma transformação, e o novo ambiente usado na comparação é bem próximo do ambiente sertanejo após a triste seca, mudança tão bem descrita, por exemplo, em *Os sertões* de Euclides da Cunha e em *O sertanejo* do próprio Alencar. É a mudança repentina de um extremo a outro, da maior miséria e desolação ao maior colorido e exuberância. Fazendo uma relação direta, o ambiente sertanejo representa, assim, a própria Iracema, pois ela é sua fiel representante.

Já na pág. 77 do romance, quando Iracema, prevendo sua tragédia, avisa que morrerá para que Martim viva, as palavras da índia são repelidas pelo português: “- *Quando teu filho deixar o seio de Iracema, ela morrerá, como o abati depois que deu o fruto. Então o*

guerreiro branco não terá mais quem o prenda na terra estrangeira. / - Tua voz queima, filha de Araquém, como o sopro que vem dos sertões do Icó, no tempo dos grandes calores. Queres tu abandonar teu esposo ?” (pág. 76). O importante a ser notado nesse trecho é a relação entre as palavras de Iracema e o sopro dos sertões, o sopro que queima, o sopro de grandes calores, que faz com que aquilo que não está vivo não nasça, e o que já nasceu não cresça mais. Em tupi, existe a expressão *rama* junto ao substantivo para designar que ocorrerá para o futuro e existe a expressão *rambuera* para indicar que algo planejado não vingou, gerando a decepção. Assim, é o caso em que se transforma o *rama* (o que será) em *rambuera* (o que seria). É a passagem de uma estado de ação para a decepção, é a quebra de um projeto. Ainda no começo do romance, Iracema também é comparada ao sopro quente que esteriliza, no caso, o vento dos areais: “*O amor de Iracema é como o vento dos areais, mata a flor das árvores.*” Se observarmos também que o sopro, o vento em si são relacionados, ao contrário do que acontece nesse trecho, ao frescor, então fundem-se duas coisas opostas em Iracema: o sopro que queima, o vento que mata. Se o relacionarmos com a questão do mel da andiroba, por exemplo, que tem na doçura o veneno, como já vimos, ou com as flores que possuem o espinho, percebemos que Iracema é portadora tanto do prazer como da morte, prazer advindo de seus sentimentos, sua beleza, seu amor, ao mesmo tempo que possui a morte, por prejudicar, mesmo sem intenção, aqueles que estão ao seu lado, quando o mel é descoberto. Por grande ironia do destino, a maior vítima desse paradoxo é a própria Iracema, que possui a doçura do amor, mas (por causa dele) seu resultado é a morte; ela carrega em si mesma o seu sacrifício, da mesma forma que vários povos americanos morreram, da mesma forma que a América foi sacrificada para o colonizador, dito civilizado, sobreviver.

A sequência de perdas e ganhos entre Iracema e Martim fica resumida, já no final do romance, a uma frase da própria heroína, desanimada com o abandono do amado: “*Como a estrela que só brilha de noite, vive Iracema em sua tristeza. Só os olhos do esposo podem apagar a sombra em seu rosto*” (pág. 82). Antes de conhecer Martim, sua alegria estava resumida à conjunção com os animais, plantas e a família ao seu redor, era a conjunção com a natureza como um todo. Depois que o português chegou à tribo dos tabajaras, ele, o homem civilizado, era a única causa de sua alegria, e sua ausência era um decreto de morte.

A heroína se uniu ao civilizado, mas, na verdade, jamais se esqueceu de sua pátria, da natureza que a cerca, que sempre a tratou com os braços abertos e a quem ela sempre pôde retribuir sem temor. A heroína, mesmo ao lado de Martim, é uma selvagem, que está em comunhão completa com a natureza, como no momento em que ela amamenta os animais, numa espécie de reencontro: “ *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*” (pág. 83). Os elementos da natureza possuem uma relação de amizade com Iracema – como no caso da jandaia - ou até mesmo de maternidade – amamentando as iraras. A comunhão entre eles é completa. Iracema está completamente fundida ao cenário, não é a índia que se aproxima da natureza, ela é a própria natureza. Iracema é o sentimento, é a emoção, é a representação da América exótica que encantou os românticos.

Todos nós sabemos que a descrição dos ambientes está (nas boas obras) relacionada às características psicológicas dos personagens. Mas, durante o Romantismo, a relação entre ambiente e personagem recebeu um novo contexto. Até então, era a descrição do ambiente que provocava determinadas sensações nos personagens, em ligações, casamentos, muito bem definidos, como entre noite e morte, por exemplo, gerando até certos clichês. A partir de agora, não é mais o ambiente que gera uma reação no personagem, mas o personagem, por meio de suas sensações, é que vai gerar o ambiente. Sendo assim, o mesmo ambiente pode ser descrito de forma entusiasmada ou melancólica, triste ou alegre, vencedora ou fatal, dependendo do ânimo do personagem relacionado àquele cenário.

Esse fenômeno acontece várias vezes em “Iracema”. Quando a virgem está triste, desolada por causa da distância do amado, gera uma paisagem que, se vista com frieza, muitas vezes não possui melancolia alguma, pelo contrário, é bela, luminosa, gera certa satisfação, mas como o ânimo da personagem está longe da satisfação, esse ambiente se torna completamente triste, e somos levados pela tristeza de Iracema, graças à intervenção do narrador. Não por coincidência, o ritmo das palavras nessas descrições e os termos utilizados nelas lembra certa lentidão, algo lânguido, que se move a passos lerdos, ou sem nunca chegar a lugar algum, como uma marcha fúnebre. Assim, um mesmo ambiente

poderia ser representado por formas completamente diferentes, pois é a alegria ou tristeza de Iracema que dão o aspecto ao lugar que a cerca e é descrito pelo narrador.

Sendo assim, Iracema possui, reforçados por vários de seus pontos de comparação, o dom da gracilidade e docilidade, próprios da convenção da mulher, ao mesmo tempo que possui a habilidade especial, que vai além da destreza própria dos indígenas, mas supera os limites do ser humano. Ela está fundida à natureza, seus sentimentos e sua força fazem dela uma ilustre representante da América pura, tendo ela e a natureza que a cerca uma mesma essência. A submissão de Iracema a seu amado e, por consequência, a seu marido e colonizador, pode ser percebida em vários passos e terá vários desdobramentos para ela mesma, conotando várias visões de mundo no romance, em que nos aprofundaremos adiante.

Capítulo III - Martim e seu processo de indianização

Em relação a Martim, o guerreiro português, o elemento branco da narrativa, precisaremos de outro itinerário para a sua análise. Enquanto Iracema sempre é, do começo ao fim do romance, a mesma virgem dos lábios de mel, sempre possui a ligação com sua origem, sendo aquela que possui a harmonia perfeita com a natureza ao seu redor, verificamos em Martim um processo, uma transformação. É melhor não usarmos aqui o termo “evolução”, que denotaria a passagem de um estágio inferior para um estágio superior, pois não é bem isso o que acontece. Usaremos, então, o termo “transformação”, a passagem de uma condição a outra, de uma ponto de vista a outro. Assim, durante o romance, Martim passa da situação de intruso europeu para a de um novo integrante da nação pitiguara.

Para termos uma idéia do que acontece, o início da história é um momento em que Iracema, a heroína, é largamente comparada e descrita, retratando sua beleza física e nobreza. Não só ela como o próprio narrador não se cansam de usar a natureza como

metáfora, como comparação. Iracema é descrita e comparada como um ambiente, uma parte da natureza, pois ela é a natureza. Enquanto isso, Martim está longe de ser poético, chegando até mesmo a ser seco, sem vida. De forma alguma Martim é utilizado como elemento de comparação em relação aos elementos naturais. Martim é a sombra, o escuro, que oculta a visão de Iracema, é o intruso, é aquele que invade sem ser percebido e tapa os olhares para as belezas naturais que estão por toda a parte. A flechada súbita de Iracema é uma consequência e Martim, num caso de explícito discurso indireto livre, é descrito poeticamente apenas sob o olhar de Iracema: “*branco como a areia; olhos azuis das águas profundas*”. (pág. 15)

É com o tempo apenas, paulatinamente, que percebemos uma mudança no português. A presença e a proteção de Iracema como que vão catequizar o explorador, e aquele que veio para colonizar acaba se rendendo ao modo de vida do indígena. É o português que, ao chegar ao Brasil, não é mais o português, mas está apto a se formar um brasileiro.

A primeira vez que ele usa comparações com a natureza já estamos perto do primeiro terço do romance, o que é fundamental, pois demonstra quanto Martim demorou para se unir à ideologia do indígena. “*Não, filha de Araquém: tua presença alegre, como a luz da manhã*” (pág. 23), ou então, ainda mais para frente: “*ele fica para ver abrir em tuas faces a cor da alegria, e para sorver, como o colibri, o mel de teus lábios.*” (pág. 28), que é a primeira comparação do herói utilizando a isotopia do aborígine. A partir daqui, Martim usa outras vezes esse tipo de comparação, não se sente mais tão distante dos elementos que fazem parte da natureza, já está mais inserido na ideologia indígena, no tratamento que se dá em relação a vegetais e animais.

Não são poucas, no romance, as comparações feitas de Martim com o mar, as águas, as ondas, em suma, os elementos marítimos, e principalmente no final do romance. É nesse momento que Martim está indeciso em relação a seu caminho, o que deveria seguir: ficar com sua amada Iracema ou voltar aos deleites da Europa. E isso não é à-toa, pois é o mar que separa Martim de sua origem, é depois do mar que estão seus amigos, companheiros, é pelas ondas que ele chegou em sua embarcação. É o mar que possui esse caráter ambíguo, pois é o caminho que liga o Velho e o Novo Mundo, porém, ao mesmo tempo, é o que os

separa, deixando-os tão distantes e, durante vários séculos, intransponíveis. É o mar que, assim, serve de ligação e separação entre o mundo de Martim, civilizado, e o mundo de Iracema, selvagem. Essa angústia entre o voltar e o ficar, entre o civilizado e o selvagem, vai ser representada várias vezes pelas ondas, que se afastam e voltam ininterruptamente.

Para darmos um pequeno exemplo, já no final do romance, vejamos como o narrador compara Martim, utilizando o ponto de vista de seu amigo Poti: “*o amigo respeita este silêncio, que ele bem entende. É o silêncio do rio quando passa por lugares profundos e sombrios.*” (pág. 84) Os lugares sombrios fazem relação com a morte de Iracema e lembra muito um dos salmos bíblicos mais conhecidos: “*Mesmo que eu passe pelo vale das sombras da morte*”. Lugares profundos e sombrios podem ser comparados a vales e a morte já está explícita em Iracema. Martim se utiliza do silêncio, o mesmo silêncio do pajé Araquém, por exemplo. É o silêncio da reflexão, do pensamento, que tanto será seu companheiro durante o romance. E, claramente, Martim é, como em outras vezes no romance, o rio, a água, o meio pelo qual saiu de sua terra natal e chegou ao Novo Mundo, é o meio de ligação entre o europeu e o selvagem, para formar um novo povo.

Não por coincidência, as vagas retratam exatamente o estado de espírito do guerreiro português: ele vem e vai, parecendo não ter endereço certo, entre um embalo e outro, entre Iracema e a pátria.

Assim, mesmo com o “batismo”, momento simbólico da passagem de Martim do caráter europeu para o caráter pitiguara, que ocorrera momentos antes, Martim não se esquece de sua terra natal. Logo, Martim não é mais completamente um português, pois adquiriu até mesmo um nome entre os índios (Coatiabo), vive a par dos costumes indígenas, graças ao seu amor por Iracema, mas, ao mesmo tempo, não é completamente um indígena, pois não pode desprezar toda a sua vida do outro lado do oceano. Aí está, então, ao mesmo tempo, sua “evolução” e seu grande dilema: sua identificação com a amada Iracema, seus amigos potiguaras e sua terra, mas, ao mesmo tempo, a impossibilidade de desprezar suas origens. Assim, Martim é uma espécie de híbrido, ele é uma síntese, divide-se entre o europeu e o índio, entre a “civilização” e a “barbárie”. Essa síntese, porém, não é ainda totalmente harmoniosa, pois provoca o conflito e a saudade, a falta em Martim.

No processo de transformação, que culmina com o batismo, Martim passa ao estágio de junção entre o elemento português e o elemento indígena; é a miscigenação, que forma o elemento brasileiro. Depois que Martim e Iracema fogem da tribo tabajara e depois que pedem licença a Jacaúna para se afastarem da tribo potiguara, o casal, ao lado de Poti, forma uma espécie de terceira taba, nem tabajara, mais próxima de Iracema, a índia, nem potiguara, mais próxima de Martim, o branco. É a geração da “raça brasileira”, que se faz com o batismo, em Martim, e em Iracema, durante todo o doloroso processo de gravidez. É a consolidação de uma fusão brasílica, a partir dos costumes e características do índio e do português, geração essa que se completa com a chegada de Moacir.

Martim duro como uma rocha

Martim, algumas vezes, é comparado com pedras, rochedos, minerais ou, até mesmo, com algumas árvores, mas essas são de tronco grande e duro. É perfeitamente a masculinidade expressa nas comparações. Martim não pode ser uma ave frágil, tampouco uma flor, como Iracema, pois ela é a inocência, a delicadeza. Numa sociedade em que os papéis dos homens e mulheres na sociedade são muito bem definidos, Martim deve ser a rocha, aquilo que protege, que serve de base, um guerreiro, com sua força, sua flecha e seu arco, mas, antes de tudo, com sua honra. Essa diferença entre o papel masculino e o feminino não está, obviamente, apenas em *Iracema*, mas se espalha por toda a obra de Alencar.

“É verdade que de “As asas de um anjo” até “Senhora” (...) o peso relativo da voz da moral masculina dominante se abrandava sensivelmente. Mas o corretivo está sempre lá, ao final.” (PONTIERI, 1988, pág. 84)

Assim, utilizando parâmetros da mitologia clássica, Martim une a figura de Marte, deus guerreiro, por causa de sua virilidade, as demonstrações de força e coragem que lhe são inerentes, e de Vênus, por causa de sua educação e civilidade, o que vai aproximá-lo, algumas vezes, das ações e ideologias de Peri, mas, nesse caso, não é mais o exemplo de

um “índio com o caráter de um português”, mas um português que se funde às características do índio.

Iniciaremos falando sobre as comparações com as rochas, aquilo que está firme, que não sai do lugar e que serve como base para tudo o que lhe está em cima.

Logo no início do romance, Martim é comparado à areia da praia: “*Se a lembrança de Iracema estivesse n’alma do estrangeiro, ela não o deixaria partir. O vento não leva a areia da várzea, quando a areia bebe a água da chuva.*” (pág. 20) A lembrança de Iracema grudaria no estrangeiro, da mesma forma que a água na areia da praia. Iracema é a água, líquida, algo móvel, que transita de um ponto a outro com facilidade. Areia que é branca, como Martim, e é a parte mais próxima do oceano, caminho para a terra natal do português. Não será essa a única vez que Martim será comparado ou relacionado à areia da praia, da mesma forma que ele é comparado várias vezes às ondas do mar, seja pelo fato de serem o portal para a volta para casa, seja por representarem o estado do herói.

“*Martim not only represents war (Mars), but the ocean from which he comes (mar, “sea”); he is repeatedly described as “the warrior of the sea”*”¹⁶ (HABERLY, 1983, pág. 48)

A praia, inclusive, é cenário usado muitas vezes pelo personagem. Mesmo quando está longe dela, o português tenta chegar pelo olhar, como num momento em que está ainda na tribo dos tabajaras. “*O cristão contempla o ocaso do sol. A sombra, que desce dos montes e cobre o vale, penetra sua alma. Lembra-se do lugar onde nasceu, dos entes queridos que ali deixou. Sabe ele se tornará a vê-los algum dia ?*”. (pág. 23) O sentimento de saudade é reforçado pela tristeza da sombra, do ocaso do sol, afinal, como já vimos em outra parte, o entardecer é a tristeza da alma.

Bem mais à frente, já no meio do romance, a areia da praia serve novamente como justificativa para as lembranças da amada branca, no outro lado do oceano. A amada é branca como a areia, último ponto antes do mar, que separa o continente europeu, de onde ele veio, do americano, onde ele está. Aliás, o mar, que está exatamente entre os dois pontos, faz parte, coincidentemente, do nome deste personagem histórico: MARtim, como

se o mar, o estar sempre entre um lado e outro, nunca num ponto de terra firme, já fizesse parte de sua própria identidade. É claro que o nome do personagem está baseado em fatores históricos, na figura de Martim Afonso, mas não deixa de gerar uma correspondência entre o mar e o nome do colonizador.

A partir daqui, começam as primeiras comparações feitas pelo próprio português. Aliás, a própria descrição dele é muito mais objetiva, com poucas metáforas por parte do narrador. A comparação e a metáfora são muito frequentes na linguagem indígena, na expressão do selvagem. Conforme o estrangeiro deixa-se absorver pelo indígena, ele utiliza e é utilizado pelas metáforas. Absorver a linguagem da metáfora é absorver o elemento indígena, pois a linguagem conotativa, tão comum nos idiomas de civilizações primitivas, se faz a nova visão de mundo do guerreiro português.

Logo após sua primeira comparação, que nós já vimos, Martim faz outra, no dia em que Caubi chega, para ajudá-lo a voltar para a tribo dos potiguaras. “ – *As flores da mata já abriram aos raios de sol; as aves já cantaram: disse o guerreiro. Por que só Iracema curva a fronte e emudece ?*” (pág. 27) Enquanto toda a natureza está acordada e alegre, por que Iracema está triste ? É interessante notar também que são usadas, como referências, as flores, que “já abriram aos raios de sol”, e as aves, que “já cantaram”. Conforme vimos, esses são temas recorrentes na comparação de Iracema com os elementos da natureza. Assim, a natureza, principalmente os grupos que estão mais relacionados à heroína, demonstram toda a sua vitalidade. Enquanto isso, ao contrário, Iracema, representante do estado natural, está em tristeza profunda.

Voltando para as comparações com as rochas, observamos o seguinte trecho no momento de despedida entre Martim e Iracema: “*Uma lágrima correu pela face guerreira, como as umidades que durante os ardores do estio transudam da escarpa dos rochedos.*” (pág. 31) Martim é o rochedo, que sofre com os ardores do estio, a separação em relação a Iracema. A idéia de Iracema é novamente relacionada ao calor, ao sol, neste caso ao calor excessivo, o estio, enquanto Martim é novamente a rocha.

Alguns capítulos depois, quando Martim se encontra com seu amigo Poti, para voltarem ao campo dos potiguaras, Iracema os acompanha, o que causa desconforto,

¹⁶ Trad.: “Martim não representa apenas a guerra (Marte), mas também o oceano de onde ele veio (mar, *sea*)

principalmente por parte do guerreiro Poti. O guerreiro português interpela sua amada: *“Quanto mais afunda a raiz na terra, mais custa arrancá-la. Cada passo de Iracema no caminho da partida é uma raiz que lança no coração de seu hóspede.”* (pág. 49) Neste momento, há a junção de duas das principais comparações feitas aos dois heróis: Iracema é a planta, reprodutora, enquanto Martim é o solo, a base inflexível, aquilo que serve de sustento e alimento para o vegetal. É ele que serve de base para quem estiver sobre ele, como uma planta, e dali sai sua fonte de vida. Neste aspecto, Iracema é duplamente dependente em relação ao português, pois lhe serve de chão e de alimentação.

Quando já sabe que não pode mais ficar sem a virgem dos tabajaras, Martim a leva e fica atônito diante da nova situação: *“Martim ficou mudo e triste, semelhante ao tronco d’árvore a que o vento arrancou o lindo cipó que o entrelaçava”.* (pág. 51)

Para reforçar a “geologia” de Martim, a própria Iracema se comparou com uma ostra fixa no rochedo, durante o batismo do amado, em tom profético: *“Como a ostra que não deixa o rochedo, ainda depois de morta, assim é Iracema junto a seus esposo”* (pág. 68). O rochedo é o ambiente natural de algumas ostras, local onde elas passam toda a sua vida, fazem sua alimentação, reprodução, e sem o qual ela a sobrevivência é seguramente prejudicada.

Mais uma vez, é feita uma relação entre Martim e as areias da praia. Agora, não é mais o mesmo Martim eufórico do início do relacionamento com Iracema. É o Martim invadido pela saudade, o guerreiro português que se distanciou da valente tabajara. Para refletir um pouco e dissipar sua tristeza, ia até o morro de Jacarecanga, resumidamente descrito pelo narrador: *“Do seio das brancas areias escaldadas pelo ardente sol, manava uma água fresca e pura; assim destila a alma do seio da dor lágrimas doces de alívio e consolo.”* (pág. 74) O cenário possui relação direta com o estado do personagem. Como já vimos, o guerreiro português é a areia branca, o mineral, a pequena rocha, o solo, escaldada pelo ardente sol dos trópicos, da terra dos indígenas, enquanto passava por ela (a areia) a água fresca e pura, comparada às lágrimas, que talvez estivessem reprimidas na alma do guerreiro.

ele é frequentemente descrito como “*guerreiro do mar*”.”

É patente a razão da relação entre Martim e a areia tantas vezes no romance. Primeiramente, é um mineral, duro, resistente, que forma o chão, a base, aquilo que sustenta o que lhe está em cima. Não podemos esquecer também que a praia, onde fica a areia, é o último ponto antes do oceano, meio de ligação e separação entre o mundo europeu, de sua origem, e o mundo americano, onde encontrou sua amada. A areia também é branca, mesma cor do colonizador português e local onde fica a praia, ligação com o mar, de onde ele veio e por onde ele vai, e não podemos esquecer que a praia, lugar da areia, o litoral, é a região que coube aos potiguaras, os amigos do mesmo Martim, o que é motivo de provocação dos tabajaras dentro do próprio romance e motivo do próprio nome da tribo, como o próprio autor, em suas notas, determina: os potiguaras são os “comedores de camarão” (poty = camarão; guara = comedor). Assim, a praia, tão usada para representar Martim é o lugar da habitação dos potiguaras, seus amigos, reforçando a ligação entre os dois elementos: Martim e Poti. Da mesma forma, os potiguaras são um grupo indígena, pertencente, assim, à natureza do Novo Mundo, mas são os índios mais próximos do litoral, eles moram na praia, têm contato direto com o mar, que é de onde vem o estrangeiro. Sendo assim, os índios mais próximos da civilização trazida pelo europeu estão voltados para o mar.

Porém, Martim não deve ser apenas forte como a rocha, inflexível, aquele que serve de base, em vários aspectos, para os que estão ao redor (principalmente para a esposa), como poderemos resumir, no momento em que Martim é batizado. É aquele que não é levado nem se deforma por qualquer ventania. Ele deve também ser duro como um tronco, uma árvore imensa, que se impõe em seu ambiente. É isso o que será visto nas próximas comparações e metáforas feitas em relação ao português.

O rijo tronco Martim

Logo no começo do romance, Iracema demonstra seus sentimentos para Martim e o compara a um tronco, em trecho que nós já verificamos no capítulo sobre Iracema: *“A flor da mata é formosa quando tem rama que a abrigue, e tronco onde se enlace. Iracema não vive n’alma de um guerreiro”* (pág. 23). Algumas flores só conseguem sobreviver se estão presas a um tronco, que lhe oferece moradia e até mesmo alimentação. É a relação entre Martim e Iracema, pois, enquanto o guerreiro branco serve para remanso da amada, ela é a beleza e a simplicidade da flor, como já havíamos identificado no capítulo sobre Iracema. Temos, assim, a prática, nessa linha de pensamento, do parasitismo, conforme foi explicado no capítulo sobre Iracema. A índia se coloca nessa situação.

Depois, quando os dois já estavam bem mais próximos, Martim é a palmeira, árvore grande, majestosa, que serve até mesmo para gerar sombra e refúgio para o que está ao redor. *“As falas da virgem ressoaram docemente no coração de Martim. Assim ressoam os murmúrios da aragem nas frondes da palmeira.”* (pág. 37) Martim é a enorme palmeira, enquanto Iracema é a aragem, o vento que sopra. O que pode nos parecer um pouco estranho é o fato de utilizar a palmeira, uma árvore própria dos trópicos, não da Europa. A palmeira não é uma árvore muito típica dos locais temperados, mas apenas dos trópicos, o que representa já a maior aproximação de Martim com o elemento selvagem, graças claramente a Iracema.

Para reforçar as idéias de resistência e força, Martim é o jatobá, onde se apoiam o amigo e sua esposa: *“Como o jatobá na floresta, assim é o guerreiro Coatiabo entre o irmão e a esposa: seus ramos abraçam os ramos do ubiratã, e sua sombra protege a relva humilde.”* (pág. 68) O jatobá é uma árvore pujante, majestosa, entre o ubiratã (Poti) e a relva humilde (Iracema). É importante perceber o fato de Poti também ser representado por uma árvore grande, o ubiratã, cuja força está no próprio nome (em tupi, *ybyrá* = árvore; *atã* = dura), ao mesmo tempo que Iracema é a relva humilde, ou seja, aquilo que está abaixo e é mais frágil. Demonstra-se, assim, um modelo social com divisões bem definidas entre os sexos, bem ao gosto da ideologia monárquica e patriarcal do século XIX, tomando como base o costume indígena, que serve de fundo para o romance. Iracema é apenas a relva

humilde, que se submete e sobrevive do que lhe sobra de sol e água das grandes árvores, que é o caso de Martim, alta árvore e tronco, que se anuncia majestosa pela própria altura, pela resistência e força de seu tronco.

Para exemplificar a distinção entre sexos e idades em relação à função dos componentes familiares para a sociedade ideal para Alencar, vejamos a discordância do então senador com uma viagem do imperador por problemas de saúde: “*A substituição do imperador por sua filha, a Princesa Isabel, então com 25 anos, provocava a maior resistência ao temperamento e às convicções conservadoras de Alencar.*” (MAGALHÃES, 1977, pág. 275)

Um pouco antes, o jatobá já havia sido utilizado como ponto de referência para o lugar de nascimento de Poti. “*Poti levou o cristão aonde crescia um frondoso jatobá, que afrontava as árvores do mais alto pinheiro da serra, e quando batido pela rajada, parecia varrer o céu com a imensa copa. / -Neste lugar nasceu seu irmão: disse o pitiguara. / Martim estreitou ao peito o tronco amigo. / - Jatobá, que viste nascer meu irmão Poti, o estrangeiro te abraça.*” (pág. 55) Assim, por ser o lugar de nascimento de seu colega, Martim trata o jatobá com um caráter especial. É mais que uma árvore, é a árvore do guerreiro Poti. É interessante a escolha do jatobá como árvore do local de nascimento de Poti, pois como deve ser um homem, um guerreiro, o jatobá “*quando batido pela rajada, parecia varrer o céu com a imensa copa.*” Ou seja, a rajada forte, o vendaval que poderia destruir é exatamente o que dá força ao jatobá, ou seja, ao guerreiro, ao homem, aquele que não teme adversidades, enfrenta-as. Em vez de se quebrar com a tempestade, ele se reforça e parece varrer o céu, pois deve-se contrapor à fragilidade, que seria, nesse ponto de vista, típica da mulher, que é a ave colorida, leve como o colibri e flor de caule fino e frágil.

Alguns episódios depois, Poti tenta convencer o branco português a ficar na taba, enquanto o amigo parte para um combate: “*Meu irmão, disse o chefe, teu pé criou raiz na terra do amor; fica. Poti voltará breve.*” (pág. 71) O líder potiguara se refere claramente à solidão que Iracema sentiria se o guerreiro fosse junto com Poti. Ele não é mais apenas um homem, ele criou raiz, da mesma forma que Iracema havia criado raiz no coração estrangeiro, como se fosse uma árvore, que não pode mais sair do lugar.

Mas agora Martim está triste. Amou a índia Iracema, fez amigos como Poti, mas não esquece sua terra natal, tem saudades dela. A tristeza invadiu sua alma e ele nem pode mais demonstrar o mesmo sentimento para sua esposa. : *“O imbu, filho da serra, se nasce na várzea, porque o vento ou as aves trouxeram a semente, vinga, achando boa terra e fresca sombra; talvez um dia cope a verde folhagem e enflora. Mas basta um sopro do mar, para tudo murchar.”* (pág. 74) Como o imbu, ao chegar a estas terras, Martim se entusiasmou, teve esposa, colegas e filhos, porém, com a simples lembrança de sua origem, ele murchou, ele desanimou, bastou um “sopro do mar”, sopro que é algo vago, como uma nuvem, um pensamento, uma lembrança; e o “mar” é o lugar por onde ele veio, da Europa para as terras brasileiras. O “sopro do mar”, portanto, faz perfeitamente a relação com as lembranças de outras terras, da Europa, do outro lado do oceano; foi o que fez Martim “murchar”, como se fosse uma flor, relação que não é comum com o guerreiro português. Porém, nesse trecho, Martim mostra sua tristeza, sua sensibilidade, o que é, pelo romance e pela convenção, mais próximo de Iracema, que é várias vezes comparada às flores no romance, como nós já vimos.

A relação entre os dois amantes já está completamente prejudicada quando, neste longo trecho, a própria Iracema compara seu amado com o jacarandá, outra árvore conhecida pela robustez: *“Não vêem teus olhos lá o formoso jacarandá, que vai subindo às nuvens ? A seus pés ainda está a seca raiz da murta frondosa, que todos os invernos se cobria de rama e bagos vermelhos, para abraçar o tronco irmão. Se ela não morresse, o jacarandá não teria sol para crescer tão alto. Iracema é a folha escura que faz sombra em tua alma; deve cair, para que a alegria alumie teu seio.”* (pág. 77) No exemplo, o formoso jacarandá (ou Martim) se eleva às nuvens, enquanto a verde rama (ou Iracema) se humilha e deve se humilhar por ele, mas não para por aí, pois além de humilhar-se, a raiz da murta deve se sacrificar para o desenvolvimento do jacarandá. Aliás, a murta foi exatamente a planta utilizada por Martim para prestar homenagem à esposa em seu enterro. Além de humilhar-se, a mulher se sacrifica pelo amado, bem ao gosto da divisão na sociedade patriarcal, em que o elemento feminino se encontra, muitas vezes com o seu próprio consentimento, em posição dependente e submissa, da mesma forma que a selvagem (a

índia simbolizada pela raiz) deve ser sacrificada para o civilizado (formoso jacarandá), insinuando aquilo que ocorrerá no final do romance e o que aconteceu durante a nossa História: o sacrifício do selvagem para a conquista do europeu. Esse sacrifício em favor do civilizado não ocorre apenas em Alencar, obviamente, mas em grande parte dos autores da época, pois quase todos estão relacionados à ideologia imperial e patriarcal, desde os primeiros teóricos do romantismo brasileiro.

“A função da poesia como fator de afirmação de classe evidencia-se no momento em que Magalhães lamenta, nas poesias de Souza Caldas, a glorificação do homem selvagem em detrimento do civilizado.” (CUNHA (tese de doutoramento), 2000, pág. 50)

Já no final do romance, Martim é novamente comparado a uma árvore forte, o ubiratã, quando sua esposa falece. Porém, temos agora a imagem do ubiratã que está vulnerável, cuja força parece titubear diante da mágoa que aflige sua alma e Poti se torna fonte de consolo. *“Martim sentiu quanto um amigo verdadeiro é precioso na desventura; é como o outeiro que abriga do vendaval o tronco forte e robusto do ubiratã, quando o cupim lhe broca o âmago.”* (pág. 85) A comparação remete um pouco ao conjunto de comparações usado após o batismo de Martim (Coatiabo). Poti é o amigo, que está sempre ao lado do português. Assim, para reforçar traços de lealdade e humildade já expostos, o narrador retoma a relação entre os amigos como fundamental para a vida de um honrado varão. Poti é o outeiro que protege Martim do cupim da tristeza, do luto, enquanto ele, é claro, é o tronco rígido, que não se verga, mesmo sob a intensa tempestade do vale da morte. Não se deve esquecer também de que o ubiratã é também usado como árvore símbolo de Poti, reforçando assim a relação entre os dois amigos.

Martim, sendo um tronco, não se entrega, porém isso não quer dizer que não saiba chorar, pois os fortes também são capazes de chorar, em silêncio, compenetrado, quando a saudade, os sentimentos invadem. Quando volta ao Ceará, ao mesmo ambiente em que sua amada havia falecido, *“nesse instante seu coração transmudou, como o tronco do jataí nos ardentes calores, e orvalha sua tristeza de lágrimas abundantes.”* (pág. 86) Porém, mesmo mostrando suas lágrimas, elas não são esparramadas pateticamente, mas ele chora quase em silêncio, tanto que as lágrimas caem em forma de orvalho, gota a gota, escorrendo

caprichosamente, mesmo que seu coração esteja transtornado: *“orvalha sua tristeza de lágrimas abundantes.”* Desse modo, o controle das emoções é traço fundamental do guerreiro. Escancarar seus sentimentos é impróprio; ele deve colocar em preponderância o elemento racional. Ele pode sentir, de fato, como um ser humano, mas deve ter controle sobre as emoções, não manifestá-las de forma espalhafatosa.

Portanto, em todo o desenvolvimento do romance, percebemos que Martim deve ser o tronco forte, aquele que não se verga diante dos mais forte vendaval. É forte, é majestoso e viril, sua presença impõe respeito, como deve ser a posição do homem na sociedade patriarcal do Brasil Império. Ele sente, sofre e até mesmo chora, mas jamais sua emoção deve ser render à razão, pois esta é a nobreza do homem. É a serenidade e a razão que acompanham a liberdade, a beleza, a docilidade e o encantamento da mulher, mais relacionada ao elemento selvagem. É o homem que apóia a mulher, em posição inferior na convenção; da mesma forma que é o civilizado que controla a selvagem, para formar depois o híbrido, na figura de Moacir.

Outras relações de Martim

É interessante verificar, a partir de agora, algumas relações que não fazem parte do grupo dos minerais ou das árvores grandes. Começaremos por um caso interessante, em que o português é diretamente comparado ao colibri, pássaro leve que flutua no ar, que foi usado também como ponto de comparação com Iracema. E a comparação não acontece apenas uma vez no romance. Na primeira ocasião, Martim propõe ficar ao lado de Iracema na aldeia dos tabajaras: *“ele fica para ver abrir em tuas faces a flor da alegria, e para sorver, como o colibri, o mel de teus lábios.”* (pág. 28) É óbvio que o ato de sorver o mel, por parte do colibri (ou Martim), possui certo conteúdo erótico, relacionado ao beijo. Ao mesmo tempo, Iracema une também a face e a flor, aspecto que foi usado várias vezes para representá-la. Ao mesmo tempo, temos um dos vários casos em que Iracema é aquela que possui o mel, possui a doçura, como nós já vimos no capítulo anterior. Aliás, mais do que isso, ele fica para sorver o mel dos lábios de Iracema, cujo nome, pela explicação do autor, significa “lábios de mel”. Esse trocadilho faz com que Martim não sorva apenas seus

lábios, mas a própria Iracema, a heroína indígena, pois em seus lábios está seu próprio nome. Na segunda ocasião, quando os dois estão já distantes um do outro, a tristeza de Martim é comparada à tristeza do colibri: *“O colibri sacia-se de mel e perfume; depois adormece em seu branco ninho de algodão, até que volta no outro ano a lua das flores. Como o colibri, a alma do guerreiro também satura-se de felicidade, e carece de sono e repouso.”* (pág. 68)

Há também diferenciações nas relações de Martim com a natureza, como no momento em que ele se nega a levar Iracema consigo para a tribo potiguara: *“O estrangeiro partindo-se de teus campos, virgem tabajara, não deixará neles rasto de sangue, como o tigre esfaimado”* (pág. 38). O português se distancia da idéia de sangue, nocividade, existente no tigre esfaimado, deixando claro que seu caráter não aceita o confronto desnecessário, conforme as regras cristãs que determinam sua vida. Ao mesmo tempo, é interessante notar que o guerreiro rechaça o tigre, animal tão comparado a Irapuã, chefe tabajara pretendente de Iracema, que possui total aversão ao branco e cuja comparação com o tigre verificaremos no desenvolvimento do trabalho.

No meio do romance, ocorre um fato importantíssimo no processo de indianização de Martim, pois ele adquire um raciocínio, uma estrutura de pensamento que o aproxima de seus companheiros aborígenes. Na pág. 50, enquanto Martim fugia para a companhia dos potiguaras, Iracema insistia em que ele já não podia mais se separar dela, pois não era mais a virgem de Tupã. Pensando ser um momento de insensatez da índia, o guerreiro branco se utiliza de uma expressão tipicamente relacionada aos povos primitivos: *“-Iracema te acompanhará, guerreiro branco, porque ela já é tua esposa. / Martim empalideceu. / - Os maus espíritos da noite turbaram o espírito de Iracema.”* (grifos meus) A frase em destaque foi feita pelo próprio Martim. Diante do possível devaneio da índia, o português tenta explicar o que disse a partir de uma confusão feita por um espírito da floresta no juízo de Iracema. São os espíritos da floresta influenciando diretamente no desenvolvimento dos fatos. É quase como o pajé Araquém explicando qualquer fato inexplicável. É Martim, o português, utilizando uma linguagem mítica, lendária que não possuía, de jeito algum, no início do romance; é sinal inegável dessa modificação, dessa transformação que ocorre em Martim no decorrer do romance. Martim se indianiza. Não só Martim como, por consequência, todo o elemento europeu, que se funde para formar o “brasileiro original”.

Para demonstrar essa interação entre o colonizador e o selvagem, agora é o momento em que Martim é comparado ao gavião branco, quando ele, Iracema e Poti visitam o velho Batuireté. Quando o português chega à cabana do ancião, fica em frente a ele, que solta suas últimas palavras: “*Tupã quis que estes olhos vissem antes de se apagarem, o gavião branco junto da narceja.*” (pág. 63) Numa premonição, Batuireté percebe que a vinda do branco (aliás, “gavião branco”) mudaria radicalmente a vida de seus colegas. Martim é o gavião, ave imponente, de rapina, que voa alto, que se protege e protege aqueles que estão ao lado. Por outro lado, o gavião também é exímio predador, está no topo de grande parte das cadeias alimentares das quais faz parte. Sua função primordial é se apoderar dos outros, da mesma forma que o elemento colonizador se apodera de outras terras. Martim, mesmo “sem querer”, faz parte desse grupo de predadores.

Algumas páginas depois, após o batismo de Martim, o guerreiro português e sua amada tabajara não possuem mais a mesma relação; o europeu distanciou-se da índia. Esse afastamento possui relação direta com a saudade do português em relação à sua terra e a tristeza lhe invadia a alma: “*nem a luz que vinha do céu, nem a luz que refletia da terra, espancaram a sombra n'alma do cristão. Cada vez o crepúsculo era maior em sua frente.*” (pág. 70) A luz que vinha do céu são os astros, principalmente o Sol, e a luz que reflete na terra é Iracema, formando, assim, um paralelismo entre a índia e o astro-rei (no caso, astro-rainha), em que Iracema é responsável por dar vida ao português, dar luz, dar orientação (lembramos que a posição do Sol, dos astros em geral, era largamente utilizada, principalmente nessa época, para orientação de exploradores ultramarinos, como o próprio Martim). Porém, toda a luminosidade, o esplendor do Sol-Iracema era suficiente para tirar a tristeza do guerreiro português, que tinha em sua alma o crepúsculo, o pôr do Sol, a morte. Logo, a luz que incide no europeu segue de fora para dentro, não vinga, ao contrário da sombra do europeu, seu crepúsculo, que segue de dentro para fora, que prevalece, e isso ocorre pois a tristeza de Martim é mais forte que a beleza, o esplendor do ambiente e de Iracema, que não conseguem convencer o português a desprezar sua angústia. É importante percebermos que uma característica da natureza, o crepúsculo, serve de metáfora das condições psicológicas do personagem, da mesma forma que, como já vimos, em outra parte do romance, a tarde é “a tristeza da alma”, ou seja, aqui ocorre exatamente o processo inverso, isto é, um aspecto psicológico humano, a tristeza, atribuído a um fenômeno da

natureza, o entardecer. Sendo assim, ocorre novo paralelismo entre o elemento humano e o elemento da natureza, em que os dois se interpenetram, formando uma coisa só. A tristeza, que é um aspecto humano, pode perfeitamente fazer parte do elemento natural, e o crepúsculo, fenômeno da natureza, que também, por sua vez, pode fazer parte dos aspectos psicológicos, colocando natureza e cultura em pé de igualdade, no mesmo nível.

O mar, de onde o português veio, imensidão que o separa de sua terra natal, é usado várias vezes para representar seu estado de espírito, como já pudemos perceber. No fim do romance, Martim é comparado pelo próprio Poti ao mar e ao céu: *“Tu és grande como o mar e bom como o céu.”* (pág. 70) Poucas páginas depois, Martim fica perdido, observando o mar: *“Agora, só busca as praias ardentes, porque o mar que lá murmura vem dos campos em que nasceste; e o morro das areias, porque do alto se avista a igara que passa.”* (pág. 76). A sua indecisão, que se arrasta por boa parte do romance lembra os momentos em que o português está pensativo, deitado na rede, balançando entre um lado e outro, da mesma forma que as ondas que vão e voltam, aproximando-se e afastando-se da areia da praia, como se pulasse entre a terra natal e a Índia. A indecisão está longe de ser uma característica previsível num herói representado pelo jacarandá, pelo tronco, pela rocha, que deveria ser firme em suas convicções, representante da força e da razão.

Além de tronco forte e vigoroso, Martim é representado também pela cana, tipo especial de tronco, muito mais frágil e com menor densidade, capaz de vergar sem se quebrar, ou seja, possuidor de elasticidade, consegue se adaptar facilmente às intempéries que o afligem, porém aqui ele não é usado como símbolo de força e resistência, mas significa doçura, simplicidade. Vejamos o trecho referido: *“Teu lábio secou para a esposa; assim a cana, quando ardem os grandes sóis, perde o mel e as folhas murchas não podem mais cantar quando passa a brisa.”* (pág. 76). É interessante notar como o mel, usado várias vezes para representar a delicadeza de Iracema, é usado para ilustrar o estrangeiro. Mas essa doçura que está tão relacionada a Iracema não falta em Martim, mas ocorre apenas de outra forma, isto é, em forma masculinizada. Martim é (ou pelo menos era) carinhoso com sua esposa, mas não deve nunca perder sua fortaleza. Ao mesmo tempo, Martim perde mais do que sua voz, perde seu canto, mais um item relacionado à heroína selvagem. Canto mavioso como da Jandaia, amiga e companheira da esposa, e que tanto

representa a relação dela com a fauna e os movimentos da natureza. É esse canto que se cala para a amada, da mesma forma que o canto da jandaia se calou por alguns momentos; é o canto que demonstra a relação de Iracema com alguém, e que não existe mais entre Martim e sua amada. A relação entre os dois, na verdade, já não existe mais, ou melhor, existe, mas já não possui a harmonia do canto, a harmonia da música. Assim, a música e o canto fazem a ligação entre o português e a selvagem, da mesma forma o mel, que ilustra a doçura de Iracema (e às vezes é venenoso) e está em seu próprio nome, já não se apresenta mais, não há mais a sensibilidade do canto nem do mel entre os dois.

Voltando para a sua aldeia, enquanto Iracema sofria praticamente sozinha ao lado do recém-nascido Moacir, o guerreiro Martim percebeu, com uma mistura de saudade e apreensão, de quem deveria chegar rápido. Os sinais da natureza lhe indicavam a proximidade do caminho: *“Quando Martim viu o que desejava, tornou aos campos da Porangaba, que ele agora trilha. Já ouve o ronco do mar nas praias do Mocoripe; já lhe bafeja o rosto o sopro vivo das vagas do oceano.”* (pág. 84) O ronco do mar e o sopro das vagas mostram a ele que está chegando ao encontro de sua esposa. A utilização desses dois fatores naturais parecem aumentar a curiosidade de Martim e, propositalmente, o suspense do leitor. O interessante é como o ronco do mar e o sopro das vagas - o mar e as vagas sempre estiveram relacionadas a Martim durante o romance - comuniquem a distância em relação à aldeia, mais uma vez ligados à figura de Martim. Pudera, ele retorna ao campo dos potiguaras, seus colegas, que são os habitantes da praia, mas essa nova relação entre o guerreiro português e o mar não deve ser desprezada, pois o mar e suas ondas, mais uma vez, ligam-se a Martim, formando uma comunicação.

Depois do falecimento de sua amada, Martim sente seu coração saltar, está sofrendo, emocionado, mas não dá a si o direito de qualquer reação desesperada, sabe racionalizar a dor, controlá-la, seu pranto é silencioso, e ele tenta acalmar os saltos de seu coração, que salta como o poraquê: *“O cristão parou calcando a mão no peito para soffrear o coração, que saltava como o poraquê.”* (pág. 84) O guerreiro Martim quer controlar o bater feroz do coração no peito, como o poraquê, que pula insistente e desesperadamente, quer demonstrar a razão sobre a emoção, mesmo nos instantes mais difíceis, mantendo o seu *status* de homem civilizado e racional. O português pode demonstrar que está emocionado, que está

sofrendo, pode até mesmo deixar aparecer uma ou duas lágrimas sobre o rosto, mas deve sempre permanecer no controle dessas emoções, nunca pode demonstrar desespero, jamais se exacerbar, obedecendo ao código civilizado, conforme reforça Moraes (*Entre Eros e Narciso*, pág. 164)

Martim não deixa de demonstrar sua tristeza, não esconde sua saudade, mas sempre o faz da maneira equilibrada. Quando o guerreiro português retorna ao litoral do Ceará, junto com seu filho Moacir, é visível seu sentimento: *“Era sempre com emoção que o esposo de Iracema revia as plagas onde fora tão feliz, e as verdes folhas a cuja sombra dormia a formosa tabajara.”* (pág. 87) O local, as folhas verdes - elemento da natureza, como Iracema - serviam agora como fator de lembrança, eram elas que faziam a ligação entre o guerreiro português e a índia já falecida. Da mesma forma, fez a murta quando o guerreiro depositou suas folhas sobre o jazigo da virgem: *“Martim quebrou um ramo de murta, a folha da tristeza, e deitou-a no jazigo de sua esposa.”* (pág. 86) Assim, a murta fazia a ligação entre a índia e o guerreiro português, a partir do símbolo, reforçando sua lembrança. Não foi a única vez que a murta foi utilizada no romance, mas já foi vista a referência à mesma planta em outro trecho, quando a índia se humilha diante do guerreiro, justificando e antecipando o seu sacrifício: *“A seus pés ainda está a seca raiz da murta frondosa, que todos os invernos se cobria de rama e bagos vermelhos, para abraçar o tronco irmão. Se ela não morresse, o jacarandá não teria sol para crescer tão alto.”* (pág. 77) Claramente, o jacarandá é Martim, árvore enorme, imponente, enquanto Iracema é a murta, o ramo, planta rasteira; como se isso não bastasse, a própria Iracema diz que é preciso que a murta morra, para que o jacarandá fique ainda mais forte. Assim, a mesma planta que Martim deposita sobre a cova de Iracema é aquela com a qual a própria Iracema se compara, colocando-se em situação de sacrifício, como se a planta depositada sobre a cova de Iracema refletisse seu sofrimento e sua humilhação. Aliás, a murta não é uma planta exclusiva do conhecimento indígena, mas os poetas gregos a usavam para ofertar a seus mortos, sendo usado assim, na morte de Iracema, um vegetal de conhecimento tanto do europeu civilizado como dos indígenas de terras tropicais.

Devemos nos aprofundar nesse momento em relação à transição existente em Martim durante todo o romance. Se, no começo, ele era o estrangeiro que se distancia inteiramente do ambiente americano, chegando até mesmo a realizar a quebra da harmonia, aos poucos

ele vai se juntando a ele. Aquela que se dedica a mostrar o caminho para que essa conjunção aconteça é claramente Iracema, que, em contrapartida, recebe traços de civilização durante o romance.

A comparação e a metáfora não foram escolhidas à toa para a análise do romance. Sabemos todos nós que são fatores características dos idiomas indígenas. Os selvagens absorvem o ambiente que os cerca, no caso, a natureza, ou seja, pássaros, animais terrestres, vegetais e, a partir desses dados, constroem boa parte de seu vocabulário, suas fontes de comparação. Sabemos também que a linguagem demonstra um bom conteúdo de visão de mundo de determinada sociedade, e aprender uma língua é indiretamente aprender e compreender um conjunto de ideologias desse povo. Portanto, quando são usadas as comparações tão próprias das linguagens indígenas, é da visão de mundo do selvagem de que estamos nos aproximando. Por exemplo, a natureza não é mais um cenário frio, mas uma personagem com vida própria, em que cada fator complementa a experiência de vida:

“A língua dos índios alencarianos é rude e simples, mas guarda no seu léxico e na sua pronúncia uma poesia, essa ligada aos elementos de motivação linguística, que, no romance, é inspirada nos próprios elementos da natureza exuberante com a qual pinta o Brasil.” (MARTINS (tese de doutoramento), 2005, pág. 125)

Pois bem, é esse o processo que acontece com Martim. No início do romance, o estrangeiro usa uma linguagem direta, objetiva, sem espaço para sentido figurado. A primeira comparação demora a ser feita - apenas na página 23 - , quando ele já possui certa intimidade com Iracema, que demonstrava seu desagrado com a futura partida do português: *“Não, filha de Araquém: tua presença alegre, como a luz da manhã”* (pág. 23).

A partir daí, o conjunto de metáforas usadas por ele começa a aumentar, da mesma forma que ele começa a se fundir, cada vez mais, com as ideias e costumes selvagens, tanto com a ajuda de sua amada Iracema, quanto com a ajuda de seu amigo Poti. Quando Martim foge com Iracema para o campo dos potiguaras, as comparações de Martim aumentam consideravelmente. Ele não é mais o europeu “plano”, mas já está mesclado com os

aborígenes, já forma um híbrido, determina o que seria a raça brasileira, a fusão do branco com o indígena.

O auge dessa fusão se dá em três momentos: o batismo de Martim, o nascimento de Moacir e o batismo de Poti.

Primeiro, no “batismo” de Martim: a partir de então, ele é *Coatiabo*, integrante da sociedade selvagem, ao mesmo tempo que não deixa de ser português. Aliás, como retrata o próprio autor, “coatiabo” significa exatamente “aquele que foi pintado”, ou seja, aquela folha que estava em branco, lisa e que recebeu o desenho, o sacramento dos indígenas. Como o próprio narrador expressa no parágrafo anterior ao começo do batismo: “*O estrangeiro, tendo adotado a pátria da esposa e do amigo, devia passar por aquela cerimônia, para tornar-se um guerreiro vermelho, filho de Tupã.*” (pág. 67) Sendo assim, a partir daquele momento, Martim não seria mais simplesmente o elemento branco, cristão, mas teria também o estigma do americano, filho de Tupã, pois fundia as virtudes e grandezas das duas nações. Durante a cerimônia, Martim recebe vários desenhos em seu corpo, cada um deles simbolizando um aspecto da natureza: no rosto pintou-se uma flecha, objeto relacionado à guerra e ao guerreiro; no braço foi pintado o gavião, ave forte e imponente, como já vimos durante o texto, possuidora da força com a qual o estrangeiro cai sobre o inimigo; no pé esquerdo, a raiz de um coqueiro, árvore alta, que não cede sequer aos maiores vendavais; no pé direito, uma asa, relacionada à velocidade, sagacidade do guerreiro selvagem. É importante perceber que um dos aspectos de comparação é a abelha, pintada por Iracema: “*Assim como a abelha fabrica o mel no coração negro do jacarandá, a doçura está no peito do mais valente guerreiro*”, juntando assim a força, já citada muitas vezes em Martim, por meio do jacarandá, e a doçura, o que o aproxima ainda mais de sua amada Iracema, que possui a doçura até no próprio nome. E assim prosseguem as homenagens: a cobra de duas cabeças é como a amizade entre Poti e Coatiabo; a ostra no rochedo é a esposa unida ao marido; o jatobá na floresta é o guerreiro entre o amigo e a esposa. Assim, depois do cerimonial, o guerreiro português está pintado com vários elementos da natureza, que fazem parte do cotidiano de uma tribo (e que já foram vistos durante o romance, em diversas comparações), ao mesmo tempo em que são glorificadas qualidades próprias da sociedade patriarcal, como a família. Para reforçar o último aspecto, segue o discurso feito por Poti antes de iniciar o cerimonial: “*O guerreiro sem a esposa é*

como a árvore sem folhas nem flores: nunca ela verá o fruto. O guerreiro sem amigo é como a árvore solitária que o vento açouta no meio do campo: o fruto dela nunca amadurece. A felicidade do varão é a prole, que nasce dele e faz seu orgulho; cada guerreiro que sai de suas veias é mais um galho que leva seu nome às nuvens, como a grimpa do cedro". (pág. 66) Da mesma forma, com o "batismo", Martim já faz parte da tribo indígena, mas não deixa de ser bom varão português, pois recebe um nome de origem selvagem, mas suas virtudes reforçadas são exatamente as que mais o ligam ao caráter e ao conjunto de ideias trazidas pelo civilizado. Essa fusão vai gerar a euforia e a disforia do branco, pois começa a fazer parte do grupo do indígena (onde se encontram Iracema e Poti, por exemplo), mas não pode desprezar de onde vem, o que gera a saudade. Assim, mesmo parte do grupo dos indígenas, não deixa de ser um branco, e, mesmo ao lado dos brancos, tem uma identidade indígena, estando e não estando ao mesmo tempo nos dois conjuntos, o que gera certo desconforto.

Esse processo de desarmonia, porém, é específico não só em Martim como também em Iracema, pois são aqueles que se fundiram para gerar essa nova taba: a interação português-americano, o brasileiro.

É o processo de miscigenação, de formação de uma raça híbrida, meio indígena, meio européia, que chega a um dos momentos mais importantes. O outro momento que representa essa fusão é o nascimento de Martim, o primeiro cearense, vindo a partir do casamento entre uma mulher (convenção da emoção) índia e um homem (convenção da razão) português. É a junção fundamental para as características do verdadeiro brasileiro, é a junção de elementos americanos, selvagens, com a civilização trazida pelo europeu.

No final do romance, ocorre a última fusão entre o elemento europeu e o indígena. É mais um batismo, mas agora não é o europeu que se modifica para o aborígine, mas o selvagem que adere ao civilizado, no caso de Poti. Ele é batizado segundo o procedimento cristão, tornando-se um índio cristianizado, como Martim se transformara em europeu "indianizado". Essas fusões serão analisadas nas próximas partes do texto.

O fiel cão Japi

Uma figura importante nesse processo de transformação de Martim é seu companheiro Japi. Depois de sua volta à companhia do guerreiro pitiguara Poti, o branco é seguido com uma fidelidade própria dos cães. Ele será seu guia, vai alertá-lo em relação a qualquer perigo. Logo no primeiro encontro, Japi demonstra sua preocupação com o português, salvando sua vida, servindo de aviso para o perigo que correria. *“O chefe tabajara e seu povo iam precipitar-se sobre os fugitivos, como a vaga encapelada que arrebenta no Mocaripe. Eis que late o cão selvagem. O amigo de Martim solta um grito de alegria: - O cão de Poti guia os guerreiros de sua taba em socorro teu.”* (pág. 52)

A partir daí, a relação entre Martim e Japi é de inteira união. Logo após o combate contra os tabajaras, o cão demonstra sua fidelidade:

“-(...) O cão te seguirá daqui em diante, para que mesmo de longe Poti acuda a teu chamado.

- *Mas o cão é teu amigo e companheiro fiel.*
- *Mais amigo e companheiro fiel será de Poti, servindo a seu irmão que a ele.”*
(pág. 54)

O cão Japi, portanto, será mais um elo entre os dois amigos, o português e o indígena, será mais uma forma de comunicação entre um e outro, mesmo estando distantes, num caso parecido da gaivota, que só canta no litoral. Para complementar, devemos lembrar que Japi é um animal, portanto representante da natureza (mais ligada aos selvagens, às tribos, como a de que Poti faz parte), mas foi trazido pelos colonizadores (mais ligados a Martim), tanto que os cães não tinham um nome específico no idioma tupi, sendo chamados de *“iaguara”*, em comparação com as onças, que possuíam originalmente este nome, reforçando, por outro lado, o caráter comparativo e descritivo dos idiomas dos aborígenes. Mais do que isso, o cão é, por excelência, animal domesticável, controlado facilmente pelo homem, civilizável, ganhando até o apelido de *“amigo do homem”*.

Japi possui um companheirismo admirável, encontrado apenas em um cão. Ele nunca deixa de estar perto de Martim, demonstrando a mesma amizade que possui Poti, que

aliás, em sinal dessa mesma amizade, concede seu cão ao estrangeiro. Japi se afeiçãoou ao português logo na primeira vez em que eles se encontraram, como se diz em relação aos sentimentos dos cães, que percebem logo no primeiro encontro a bondade ou a maldade da pessoa. Portanto, o fato de o cão fiel logo se afeiçãoar a seu novo dono reforça o caráter heróico do personagem branco.

Os dois ficaram simplesmente juntos, como já estavam Poti e Martim. O sentimento do cão ilustrava o sentimento do seu dono. Mesmo na morte heróica de Iracema, o que mais importava ao mascote Japi era a volta do português e ele saltava para seu dono. O latido de Japi era de alegria, mas o canto da jandaia era de tristeza, pois Martim voltava, enquanto Iracema falecia.

Quando o cão percebeu que seu dono voltava, não se importou com a tristeza de Iracema. Foi até o mato e, contente, correu até a porta da cabana: “*Japi sai do mato e corre para a porta da cabana*” (pág. 83).

Por que um cão como mascote de Martim ? Da mesma forma que a jandaia representava o caráter selvagem de Iracema, o cão Japi tem relação com os sentimentos do estrangeiro. Afinal, o cão é um animal cuja origem está no Velho Mundo, mas foi logo absorvido pelos indígenas, que imediatamente criaram simpatia por ele, da mesma forma como ocorreu com Martim, de origem européia e que logo se incorporou na sociedade selvagem, a ponto de ser batizado como pitiguara, criando até um novo nome. Além disso, não devemos nos esquecer de sentimentos próximos até mesmo de um caráter cavalheiresco, como a fidelidade, a lealdade.

Assim, a escolha do cão Japi como mascote de Martim não foi qualquer coincidência, mas reforça a fusão de seu caráter dito *européu* (do animal trazido pelo colonizador) com o caráter dito *selvagem*, o que formaria, pelo menos teoricamente, o caráter brasileiro. Seria a ligação com as nossas origens, mantendo a estrutura social que veio junto com o colonizador, o europeu indianizado:

“A temática da identidade dos brasileiros, recorrente nas obras alencarianas, é descrita do mesmo modo em diversos romances: integração de “povos” diferentes, quer

do ponto de vista biológico, quer do ponto de vista cultural.” (MARTINS, (tese de doutoramento), 2005, pág. 50)

Capítulo IV - Ações e avisos: comunicação com outros personagens do romance

Como não poderia deixar de ser, as relações conotativas (comparações e metáforas) com os elementos da natureza, que serve de cenário para o romance “Iracema”, não são exclusivas dos seus principais personagens, Martim e Iracema, mas se espraia por todos os que estão ao redor. É claro que a quantidade de comparações nesses personagens se dá em quantidade bem menor, mas seria desleixo desprezá-las, ainda mais porque algumas das relações encontradas em outros personagens reforçam o que já foi visto como cerne da obra.

Sendo assim, o próximo passo é observar como essas relações ocorrem com os outros personagens e o que elas ilustram em relação à importância de cada um deles no romance e sobre o romance em geral.

O ambiente e o místico Araquém

Durante toda a fase do Romantismo, uma das características mais fortes das obras, ao lado da exaltação da natureza, era a religiosidade. Desiludido com o mundo que o cerca e com as perspectivas que se observam na era pós-Revolução, o poeta se distancia desse mundo, banhando-se muitas vezes nas águas da Religião, seja o catolicismo mais conservador, como observamos na literatura portuguesa (em Alexandre Herculano, por exemplo), ou no misticismo mais distante do nosso cotidiano.

A utilização do religioso não está, de forma alguma, afastada da exaltação da natureza, que acompanhamos até agora. Pelo contrário, está ligada a ela. Afinal, como constata Guinsburg (1978), a exaltação da natureza em si já é praticamente religiosa, pois é lá, nessa natureza majestosa e misteriosa, em que se encontra, segundo o ponto de vista romântico, o caminho para o Absoluto.

É preciso fazer essa pequena explicação para pontuar situações em que o espaço natural é utilizado como comunicação entre o mundo e o absoluto, afinal a origem da palavra religião é exatamente a questão do “religar”, “fazer uma nova ligação entre os homens e Deus”.

É o que observamos, por exemplo, num dos momentos em que Iracema oferece ao guerreiro português o amargo licor, para que pudesse rever, pelo menos em seu transe, aquilo de que tem saudade no outro lado do oceano. A descrição do ambiente é completamente mítica.

“Era de jurema o bosque sagrado (...); dos galhos pendiam ocultos pela rama escura os vasos do sacrificio”. (pág. 24) A representação das árvores, dos galhos, nos dá a impressão de que nós adentramos uma espécie de altar verde, espaço específico para o contato do homem com o Absoluto. Não é demais imaginar o espaço entre as árvores como abóbadas de uma catedral. Essa mesma relação será usada em outro romance, “O sertanejo”, reforçando o caráter místico do ambiente selvagem, como percebemos na descrição da mata que serve de abrigo a Arnaldo: *“E buscou no recôndito da floresta a sua malhada favorita. Era este o jacarandá colossal, cuja copa majestosa bojava sobre a cúpula da selva como a abóbada de um zimbrório. / Ali costumava o sertanejo passar a noite ao relento, conversando com as estrelas, e a alma a correr por esses sertões das nuvens, como durante o dia vagava ele pelos sertões da terra.”* (in *O sertanejo*, cap. V). Aliás, a própria questão do sacrificio, que se vê tanto na religião cristã como nos rituais indígenas, reforça o caráter religioso do evento.

“O itinerário para atingi-lo [o Todo] e cujo sentido nos é revelado pela nostalgia, processa-se através de dois caminhos básicos: a natureza e o Absoluto.” (GUINSBURG, 1978, pág. 96)

A propósito disso, precisamos retratar um personagem especial no romance: a figura do pajé, aquele que faz, na tribo, a ligação dos seus habitantes com os espíritos, com o mito, é ele o “embaixador de Tupã”. As comparações não lhe escapam, aparecendo logo no começo do romance, quando Iracema apresenta a ele o guerreiro branco. Diz o trecho

“quando os viajantes entraram na densa penumbra do bosque, então seu olhar, como o do tigre, afeito às trevas, conheceu Iracema”. (pág. 16)

Aqui, como percebemos, o pajé é comparado ao tigre. Normalmente, o tigre é usado como metáfora para indicar algo feroz, implacável, aquele que se alimenta sem piedade, tanto que até mesmo os índios, exímios caçadores, temem esses grandes felinos, como podemos observar em Gândavo, Claude D’Abbeville e outros cronistas do século XVI, que retratam o tigre ou a onça como os animais mais temidos pelos selvagens. Porém, não é esse o sentido na comparação. É mais complexo do que aparenta analisar uma comparação ou metáfora, pois ela pode ter significados completamente diferentes do significado mais comum, sendo importante não apenas observar o termo comparante, mas os que estão ao seu redor, para identificar mais facilmente o seu valor. É o que acontece aqui. O pajé não é comparado ao tigre por causa de sua braveza ou ferocidade, mas por outro aspecto. O pajé consegue observar, compreender por entre as trevas; é um ser arisco, experiente, como o tigre. Por isso mesmo ele é o pajé, por sua esperteza, pela sua capacidade de observar o que apenas é subentendido, de adivinhar reações, causas e consequências. Não é por nada que o tigre possui importância considerável nas lendas e histórias dos indígenas, pois, ao mesmo tempo em que provoca temor, causa admiração. É um animal que possui autoridade na floresta, como deve ser o pajé para a sua tribo.

Não é difícil também encontrar metáforas ou comparações do pajé em relação a seu caráter religioso e as razões para isso são claras. Como já discutimos, ele é o porta-voz do mistério, faz a ligação entre seus homens e o Absoluto. No primeiro exemplo, temos a seguinte passagem: *“O sono da manhã pousava nos olhos do pajé como névoas de bonança pairam ao romper do dia sobre as profundas cavernas da montanha”*. (pág. 29)

No trecho, as névoas de bonança se referem obviamente ao sonho, sonhos que não poderiam deixar de ser névoas, pois é algo vago, algo que nossa razão não consegue tocar. Tanto é que, quando nos referimos a algo que não é muito claro (como o sonho), podemos dizer que é algo nebuloso, que não nos deixa ver a realidade. Porém, a parte mais importante desse trecho é a relação do pajé com as profundas cavernas da montanha. Como se percebe, temos novamente a relação com a natureza, e não é uma natureza qualquer. A montanha é, essencialmente, algo inacessível, lugar difícil de se atingir, o ponto mais distante do litoral, da planície, onde fica normalmente a população. Como se não bastasse,

ele não está somente na montanha, porém na caverna da montanha, ou seja, a inacessibilidade aumenta ainda mais. A caverna, como todos nós sabemos, é um lugar desconhecido, cheio de perigos, lugares estreitos e misteriosos, em que normalmente apenas as pessoas que as conhecem muito bem podem adentrar. A caverna reforça também a questão religiosa, mística, pois indica a questão do mistério, algo que está escondido, que não é percebido com facilidade. Além disso, as cavernas são profundas, aumentando ainda mais a dificuldade do acesso. É o isolamento por natureza. Quanto mais próximo das cavernas, mais afastado se está da chamada “civilização”. Os personagens que usam a caverna para se isolarem do mundo são vários em toda a literatura, incluindo a escola romântica. O qualificativo “profundas” dado às cavernas reforça ainda mais o isolamento, fazendo com que ele fique ainda maior do que a própria ideia de caverna oferecia. O próprio formato da caverna leva a algo misterioso, religioso. Não seria demais imaginar também o poder religioso que possui a montanha. Foi na montanha que, segundo a tradição cristã, Jesus fez muitas de suas parábolas. A montanha é lugar de reflexão e sabedoria para várias culturas orientais. Até mesmo Nietzsche, com o enigmático Zaratustra, misto de figura filosófica e messiânica, utilizou-se da montanha. Não é improvável que a montanha possua também valor religioso para os povos indígenas.

Aliás, não é apenas em “Iracema” que o espaço profundo, isolado, é utilizado como ambiente para moradia do mistério. Em “As minas de Prata”, por exemplo, acontece a mesma coisa com o personagem Abaré, que habita uma escondida caverna. Reforçando ainda mais o caráter religioso, “abará” significa “padre”, em tupi, aquele que se encarrega da relação entre os homens e o divino.

O poder religioso do pajé se percebe não apenas nas comparações, porém está bem expresso na sua capacidade profética. Foi ele que percebeu, digamos assim, o destino que se desenrolava por detrás da amizade entre Iracema e Martim. Quando o português dormiu na rede, com a assistência de Iracema, no meio de seu sono deixa uma espécie de grunhido, como se estivesse delirando, ou vendo de olhos fechados (como faz sentido a um representante religioso de uma tribo) o que havia entre ele e a virgem. Não era um simples caso amoroso, era o sofrimento da virgem de Tupã, o começo do declínio de um povo, a supressão do tabajara pela colonização, o “gavião branco junto da narceja”, como se veem

representados, por exemplo, em vários poemas de Gonçalves Dias, como o “Canto do Piaga”.

Assim se percebe também na hospitalidade, quando o guerreiro branco chegou a sua cabana. Se a hospitalidade é um dos traços marcantes da cultura indígena, o pajé a desempenha ainda mais, pois ele é um dos exemplos, um dos líderes de sua tribo. Logo, recebe Martim com todo o respeito, mesmo sabendo que ele estava unido aos pitiguaras, seus maiores inimigos. Como pede a ideologia indianista, o índio só vai levantar sua pocema se outro o fizer. Para demonstrar isso, vejamos o trecho abaixo, quando o guerreiro branco entra pela primeira vez na cabana do pajé: *“o sol traga luz a teus olhos; alegria à tua alma.”* (pág. 19) O pajé possui dentro de seu povo a autoridade, suficiente até para interceder entre o visitante e o elemento da natureza que o protege (trazer luz aos olhos e alegria à alma), e como a natureza tem um componente místico nessas sociedades, é mais do que um pedido: chega a ser uma evocação sacerdotal pela proteção do estrangeiro, cuja visita é causa de agradecimento. É interessante também notar como o pajé evocou o sol, a luz, alegria, elementos com os quais Iracema é normalmente comparada no romance, e que vai ser a função dela para o estrangeiro, a função de iluminar, dar vida, da mesma forma que o português será para ela e, quando o português se afasta, Iracema perde tudo isso: o sol, a luz, a alegria, por consequência, a própria vida.

“Esse caráter sagrado da hospitalidade vem da crença dos índios, em ser Tupã que envia o hóspede; quem o ofendesse, ofenderia a Tupã !” (FERREIRA, 1949, pág. 201)

No momento em que Irapuã, revoltado com a chegada do estrangeiro à tribo dos tabajaras e com a sua recepção pelos principais, praticamente invade a oca do pajé, querendo capturar Martim, Araquém o protege, evita de todas as formas o avanço contra o estrangeiro, usando tanto as forças da razão (que reforçam sua posição de pajé, pois seu poder sobrenatural é causa e consequência de sua sabedoria), como sua força mítica (relacionada à sua razão como um círculo vicioso), como veremos a partir de agora. Inicialmente, o velho pajé se coloca exatamente à frente do guerreiro tabajara, em sinal de desafio, mesmo tendo força física menor, porém o que dá ânimo e vantagem ao ancião é o que veremos durante o enfrentamento. *“O pajé desenvolvera a alta e magra estatura, como*

a caninana assanhada, que se enrasta sobre a cauda, para afrontar a vítima em face.” (pág. 35) A caninana, cobra desafiadora, sabendo de seu caráter rasteiro, para desafiar o adversário, se levanta totalmente, ficando da mesma altura, da mesma forma que faz a naja, por exemplo, mas a naja não é utilizada por não fazer parte de nossa fauna. Além disso, algumas cobras, além de desafiarem o adversário, mostrando que possuem um poder dentro de si, são capazes de hipnotizar a vítima. Assim, ela desafia e hipnotiza o adversário, da mesma forma que o pajé tenta fazer com Irapuã. A hipnose, não custa lembrar, é também relacionada a um fator místico, um poder sobrenatural, que em alguns casos parece comprovar a ligação do sacerdote de um povo ou religião com o Absoluto. Parece estranho relacionar o velho pajé com uma cobra, animal muito mais relacionado à vileza, à traição (aliás, o que acontece inclusive dentro do próprio romance), mas devemos observar que a característica da cobra relacionada ao pajé não é a vilania, mas sua ousadia, a capacidade de não tremer diante de qualquer adversário, pois sabe que esconde um enorme poder em suas mãos:

“A calma, a serenidade que irradia do ministro de Tupã no início do romance não o abandona jamais,” (FERREIRA, 1949, pág. 135)

Assim, quando o guerreiro Irapuã desafia diretamente o pajé, indicando que Tupã não estava ao seu lado, a reação é de extrema superioridade, a de quem possui certeza absoluta do que está fazendo. *“O pajé riu; e seu riso sinistro reboou pelo espaço como regougo da ariranha.”* (pág. 35) Diante do desafio do jovem guerreiro, o pajé se enrasta e ri, aliás, um riso sinistro, que parece avisar ao desafiador o enorme equívoco que cometeu e que as consequências da afronta podem ser irreversíveis. E seriam. O pajé demonstrou a origem de sua segurança e, ao mesmo tempo, mostrou que tinha o apoio de Tupã (que aliás, é o trovão, no tupi antigo, a demonstração de Deus que, do alto, mostra sua ira). *“-Ouve seu trovão, e treme em teu seio, guerreiro, como a terra em sua profundeza. / Araquem proferindo essa palavra terrível, avançou até o meio da cabana; ali ergueu a grande pedra e calcou o pé com força ao chão; súbito, abriu-se a terra. Do antro profundo saiu um medonho gemido, que parecia arrancado das entranhas do rochedo.”* (pág. 36) O pajé, fazendo ouvir a ira de Tupã, demonstra o seu poder absoluto. Ele tem força sobre os

poderes da natureza, apoiado na autoridade de Tupã. Portanto, quem o desafia não presta conta apenas a ele, mas ao trovão. Até mesmo o audaz guerreiro Irapuã se retrai diante de tão poderosa represália: *“Irapuã não tremeu, nem enfiou de susto; mas sentiu estremecer a luz nos olhos, e a voz nos lábios.”* (pág. 36) Portanto, Araquém, pai de Iracema, é o ancião dotado de sabedoria e razão dignas de um líder religioso de sua tribo. Por causa disso, ele possui o poder de controle sobre forças da natureza e está amparado pelo contato imediato com o grande deus Tupã. A partir daí, ele retira sua autoridade, e qualquer desafio a ele é, na verdade, um desafio a Tupã, pois ele se torna representante do poder absoluto dentro de sua tribo.

Portanto, como o pajé de sua tribo, Araquém tem o poder de se relacionar com o Absoluto, recluso, afastado dos homens, sábio isolado como na solidão de montanhas e cavernas ou até no canto escuro de sua oca, e essa capacidade lhe traz a autoridade para definir que ninguém deve ferir o estrangeiro, pois foi levado à terra dos tabajaras por Tupã e a hospitalidade dos índios a quem os visita, que já havia sido descrita inclusive pelos cronistas, não deve ser abandonada, e quem ousar desafiar o pajé estará desafiando também o poder de Tupã, pois, como personificação do poder do trovão, quem agredisse o pajé, sofreria sua ira.

O sábio Batuireté

Falando em poder místico-religioso, não podemos ignorar a influência de Batuireté, líder dos potiguaras, que possui a mesma importância de Araquém, pai de Iracema, mas por outros motivos: Batuireté é o ancião guerreiro, que graças a sua destreza e coragem, é respeitado pela sua tribo, servindo como exemplo para todas as guerras.

Quando Iracema e Martim já fazem parte da tribo dos potiguaras, Poti apresenta o líder Batuireté para o estrangeiro. O ancião mora isolado, distante dos homens, passando o tempo em cismar, como se conversasse com as forças de Tupã.

Poti conta ao estrangeiro a história do herói de sua gente, comparando a rigidez de seu corpo e seu sono ao inabalável Ubiratã: *“o corpo vergou para a terra, o braço*

endureceu como o galho do Ubiratã que não verga; a luz dos olhos escureceu.” (pág. 61)

Por causa de sua velhice, a mão que sustentava as armas e era ágil agora está dura, imóvel como o galho de Ubiratã. E se o braço é o galho, o ancião é o próprio Ubiratã, que não se move de jeito algum, honrando seu nome que, conforme já vimos, significa “tronco duro”, “madeira dura”. Além disso, o nome do filho já continua a tradição de se tomarem nomes de árvores duras, resistentes, representando força: o majestoso jatobá dá nome ao filho de Batuireté. A isso relaciona-se o fato de Martim, o estrangeiro, ser o tronco rijo, a árvore dura, como já vimos em capítulos anteriores. Portanto, da mesma forma que Poti e seus parentes (Jatobá, Batuireté) são fortes, são também aqueles que não se abalam, pois possuem a função masculina de servir de base para sua família e sua tribo. Assim acontece com Martim no percurso do romance: ele se transforma em árvore que não verga, aquele que não teme e resiste a qualquer vendaval impassível, pois sua família e sua tribo confiam na sua força para resistir, já que ele é homem e, por consequência, a voz da razão, a base que não se altera. O estereótipo do homem como ser que não se abala, nem se abate, ser racional, que não se contamina pelas emoções é um traço que chega até os nossos dias e era bem forte no século XIX, como vemos neste comentário de Costa (1979): “*Ser homem, segundo os médicos, importava em ser mais sensual e menos amoroso; mais racional e menos sentimental; mais inteligente e menos afetivo, etc.*” (pág. 251)

Voltando à questão do sábio Batuireté, ele está descansando em seu isolamento. “*Lá no píncaro, o velho guerreiro fez seu ninho alto como o gavião, para encher o resto de seus dias, conversando com Tupã*” (pág. 62). Assim, como já foi adiantado, o guerreiro ancião se isola dos homens, com sua sabedoria, entrando em diálogo com o Absoluto, no lugar mais alto, na montanha, sendo uma espécie de monge aborígine. Além disso, Batuireté é como o gavião, ave que, reforçando a sua união com Tupã, voa alto e é admirada pela sua força e destreza, da mesma forma que sua força e destreza eram consideradas na sua juventude e servem como exemplo até as gerações atuais, pois, para uma verdadeira tribo indígena, os mais velhos são aqueles que viram mais coisas, fizeram mais caçadas, lutaram em mais guerras, e possuem, portanto, sabedoria, entendimento muito maior das coisas da vida. Aliás, o fato de se isolar na velhice não é exclusivo de Batuireté, mas acontece em muitas espécies animais e muitas sociedades indígenas possuem essa característica: percebendo que é chegado o momento de se unir a Tupã e aos ancestrais, o ancião se

exclui, numa situação intermediária, pois ainda faz parte da vida na terra, mas já dialoga com o infinito.

Continuando a análise do sono profundo do líder Batuireté, verifiquemos melhor o ambiente em que ele se encontra: “*A cabana do velho guerreiro estava junto das formosas cascatas, onde salta o peixe no meio dos borbotões de espuma. As águas ali são frescas e macias, como a brisa do mar, que passa entre as palmas dos coqueiros, nas horas da calma.*” (pág. 62) Percebemos melhor que não se trata simplesmente de um píncaro, uma elevada montanha, mas é um ambiente belamente descrito de natureza majestosa. Formosas cascatas, borbotões de espuma, saltos de peixes, águas frescas como a brisa do mar. Isso é um pequeno resumo das características desse ambiente em que a natureza se apresenta maravilhosa. Não é um lugar qualquer, mas é um lugar onde tudo está organizado e funciona harmoniosamente, por fazer parte da mais pura natureza, onde tudo é elevado. Pode-se dizer até, de certa forma, que o ambiente espetacular onde o ancião se encontra, esse local de natureza fantástica, é uma representação desse paraíso potiguara. É a representação do paraíso potiguara, são as portas da Terra-Sem-Mal, de que o ancião, já pressentindo extinguirem-se suas forças, quer se aproximar.

O encontro de Batuireté com a natureza fica ainda mais digno de nota quando lembramos que, como Poti explicava, o guerreiro ancião já não podia mais ter o mesmo contato com a natureza que o cercava, por causa de sua fragilidade, como podemos ver neste excerto da página anterior do romance: “*Quando o velho guerreiro arrastava o passo pelas margens, e a sombra de seus olhos não lhe deixava que visse mais os frutos nas árvores ou os pássaros no ar, ele dizia em sua tristeza: - Ah ! meus tempos passados !*” (pág. 61) Então, sabemos que o sábio Batuireté não pode mais ter a relação com a natureza majestosa, absoluta, o que reforça sua tristeza. Porém, ele se dirige ao píncaro da montanha exatamente para refazer esse contato com a natureza, que tem uma essência além do humano, um território do Absoluto. O que entristece o ancião é exatamente o fato de, por causa de suas condições, não poder aproveitar tanto, pelo menos com os olhos do mundo, a natureza que o cerca, justamente o lugar que seria mais próximo desse Absoluto, sendo

necessário esse contato exclusivamente com um outro ponto de vista, pertencente ao espírito.

Logo depois, as consequências físicas de sua velhice são descritas e ele é comparado à ave jaburu e ao jenipapo: “*o sol ardente caía sobre sua cabeça, nua de cabelos e cheia de rugas como o jenipapo. Assim dorme o jaburu na borda do lago.*” (pág. 63)

Os anos lhe deram a sabedoria, que lhe deu o poder de perceber coisas que os comuns jamais perceberiam, uma espécie de dom profético. As únicas e últimas palavras que o guerreiro Batuireté consegue dizer aos seus visitantes aludem ao momento específico da visita, tudo o que está acontecendo, e as consequências disso para seu povo: “*Depois o peito arquejou e os lábios murmuraram: / - Tupã quis que estes olhos vissem antes de se apagarem, o gavião branco junto da narceja.*” (pág. 63) Numa óbvia referência a Martim (gavião branco) e a Poti (narceja), parecia já saber o sábio potiguara que teria um momento como esse: o índio ao lado de um branco estrangeiro, uma espécie de premonição, da mesma forma que a frase sugere uma outra visão, a supressão dos indígenas pelo elemento europeu.

Portanto, os vários anos de vida e guerra (uma coisa leva à outra) deram a Batuireté a sabedoria e, por consequência, o respeito por parte de sua tribo. Percebendo que já não possuía interesses no mundo dos homens, bem ao gosto de um vate indígena (o que pode aproximá-lo, por que não dizer, com um poeta: reserva e inspiração ?), isola-se, tentando encontrar-se com Tupã, num lugar alto, a montanha, tantas vezes usada nas diferentes religiões como lugar de elevação espiritual, e numa natureza majestosa, dando aos homens que conseguem ouvi-la, como Batuireté, a compreensão do passado, presente e futuro.

Andirá e Irapuã: a audácia e a prudência

Nesta parte da análise, veremos um pouco mais sobre dois personagens que possuem um objetivo em comum: o bem-estar da aldeia tabajara e a conservação de sua identidade, porém por meios completamente diferentes. Enquanto Andirá, irmão do pajé, é a voz da moderação, não quer brandir o tacape à toa, o jovem Irapuã é aquele que considera a visita

do português uma afronta, uma invasão, tornando obrigatória a pocema da guerra. Por causa disso, existe um enorme ódio entre eles durante o romance, e verificaremos como esse ódio é representado nas comparações que estão sendo analisadas.

O irmão do pajé, o também respeitadíssimo Andirá, é um dos personagens do romance que merecem destaque. Ele possui uma função próxima da do conselheiro, moderador nos momentos de conflito. Ao mesmo tempo, é exímio lutador, participou de vários combates, de várias guerras, porém não faz a mínima questão de desafiar o europeu. Pelo contrário, protege-o, respeitando, assim, os desejos de seu irmão. Esse fato gera enorme insatisfação no chefe da tribo, Irapuã, mais sedento (literalmente) de sangue do colonizador do que qualquer outro. E é da boca dele que saem algumas das metáforas sobre Andirá:

“Fica tu, escondido entre as igaçabas de vinho, fica, velho morcego, porque tu temes a luz do dia e só bebes o sangue da vítima que dorme” (pág. 22). Obviamente, a comparação que Irapuã faz entre Andirá e um morcego se deve basicamente ao seu nome. Afinal, *“andirá”* significa morcego em tupi antigo. Deve-se verificar com qual conotação a metáfora foi usada e facilmente percebemos que foi depreciativa. Por que comparou Andirá ao morcego? Porque ele teme a luz do dia e só bebe o sangue da vítima que dorme, o que pode ser visto em vários cronistas, como Gabriel Soares de Sousa. Em resumo, chamou o irmão do pajé de covarde; acusa de ter fugido do combate contra o português. Isso para um guerreiro experiente como Andirá é uma grande ofensa, enorme ofensa. Não devemos esquecer que a covardia é o que há de mais aviltante para o índio, sempre orgulhoso de suas guerras, dos combates que enfrentou e dos inimigos que matou. Sabemos, por exemplo, que o prisioneiro, se chora no ato do sacrifício, é liberado da morte, não por compaixão, mas por uma espécie de asco, e o antigo prisioneiro é condenado então a viver isolado e humilhado, tanto pelos que o aprisionaram como pelos seus companheiros de aldeia. A ofensa é reforçada, aliás, pelo adjetivo que o jovem lhe dá: velho (*“velho andirá”*). Disse inicialmente que ele não gosta da luz do dia, que é sempre associada a algo claro, feito sem falsidade, feito *às claras*. Portanto, age apenas no escuro, na calada da noite, que esconde, muitas vezes, o obscuro, o vil; além disso, não enfrenta quem está acordado, mas apenas aqueles que estão dormindo; chupa o sangue apenas da vítima que dorme.

É curioso perceber como o guerreiro tão acostumado a lutas e batalhas, aquele que tanto guerreou, que seria o mais disposto ao combate, fez cair o tacape. Tanto é assim que seus próprios companheiros se surpreenderam e gerou-se a revolta do guerreiro Irapuã, como vimos há pouco. Mas, logo depois de deixar tombar o tacape, o irmão do pajé explica a sua posição: *“E o velho Andirá nunca temeu que o inimigo pisasse a terra de seus pais; mas alegrava-se quando ele vinha, e sentia com o faro da guerra a juventude renascer no corpo decrépito, como a árvore seca renasce com o sopro do inverno. A nação tabajara é prudente. Ela deve encostar o tacape da luta para tanger o membi da festa. Celebra, Irapuã, a vinda dos emboabas e deixa que cheguem todos aos nossos campos.”* (pág. 22)

Portanto, antes de qualquer colocação, o guerreiro Andirá demonstra que não é covarde, que não teme a guerra, mas ela só deve ser declarada em determinadas ocasiões, como, por exemplo, com a invasão do inimigo, o que não seria o caso, pois Andirá não teme a visita do estrangeiro, mas recebe com satisfação aquele que vem de fora. Se Andirá não tivesse deixado cair o tacape, se não aceitasse receber o estrangeiro, poderíamos até dizer que ele perderia seu caráter heróico dentro do romance. Para demonstrar o ânimo que lhe provoca o conflito, ele se utiliza da metáfora da árvore seca. O grito de guerra para Andirá é como o vento do inverno para a árvore seca, que já está cansada, é aquilo que lhe dá vida, que lhe reforça a alma. Consultando os cronistas, percebemos que, para o índio, a guerra, que para nós é sinônimo de desgraça e morte, é significado de vida, aquilo que confere prestígio dentro da tribo. Poderíamos até dizer que o índio possuía maior consciência de si dentro da tribo nos momentos de conflito.

Voltando à provocação feita pelo guerreiro Irapuã, o irmão do pajé aceita a provocação, o apelido de morcego, utilizando-o alguns capítulos depois, quando Irapuã tenta invadir a cabana do pajé para capturar o estrangeiro. *“O morcego vem te chupar o sangue, Irapuã, se é que tens sangue e não lama nas veias, tu que ameaças em sua cabana o velho pajé.”* (pág. 35) Assim, Andirá recebe a provocação, querendo demonstrá-la na ocasião correta, da mesma forma que pediu prudência à tribo em relação ao comportamento diante do estrangeiro. Já que era um morcego, queria mostrar o que o morcego faz, isto é, não ser traiçoeiro, mas sugar o sangue da vítima, no momento em que estivesse sedento, o que remete claramente aos rituais de antropofagia que eram praticados com as vítimas

aprimoradas. Beber o sangue do adversário era grande conquista. Aproveita, assim, Andirá para refutar se seu adversário possui sangue mesmo ou lama nas veias, se não é algo podre, já que se atrevia a desafiar o pajé em sua própria cabana.

Sendo assim, Andirá não possui o medo da guerra, pois provoca Irapuã, mas, muito pelo contrário, sendo um guerreiro já experiente, venceu vários conflitos. O que, na verdade, o diferencia de seu opositor é o fato de ouvir a chamada “voz da razão”, não se deixando levar pelos anseios de vingança, pelos sentimentos, pois o tabajara não deve soltar a inúbia da guerra antes que se anuncie o ataque, e se fizesse contrariamente, ele seria um covarde. Desse modo, podemos até dizer que Andirá vai contra, em alguns aspectos, ao que é descrito sobre os selvagens, pois nega o espírito da guerra e da vingança, próprios do aborígene, eliminando a emoção e querendo fazer valer a voz da razão, o lado racional.

Não podemos esquecer também Irapuã, personagem que possui algumas particularidades. Como nós já sabemos, Alencar possui, pelo menos em parte de seus textos, grande devoção ao elemento indígena. Tanto que não se intimidava em oferecer ao aborígene as melhores qualidades, questionando até mesmo algumas teorias que davam o índio como sujeito repleto de defeitos, como o vício da guerra e a prática da antropofagia. Alencar elogiava o índio não por pura convenção indianista, mas porque confiava realmente no elemento indígena. Segundo Driver ([1943]), o índio de Alencar não é perfectível, mas perfeito. Sendo assim, o índio está repleto de qualidades, sejam físicas ou psicológicas.

“Figuras planas, encarnações duma idéia de beleza e não seres reais, com vida própria.” (MOISÉS, 1968, pág. 28)

Por causa disso, alguns estudiosos chegam até mesmo a criticar a forma como o autor cearense descrevia seus personagens indígenas, pois possuíam características muito mais próximas de um civilizado ou de um personagem medieval do que de um aborígene. Seu código de valores é muito estranho para os habitantes primitivos de nosso país. Essa não era a única crítica em relação a Alencar, como também foram alvo delas os equívocos que

cometeu em relação à flora, à fauna, à cultura e às línguas indígenas, as suas mudanças em relação à gramática da nossa língua, assim como a falta de originalidade em seus personagens e os enredos de seus romances. Mas, por enquanto, deve-se perceber que os personagens indígenas de Alencar possuem qualidades como lealdade, cortesia, educação, bem próximos dos recomendados para o ser dito “civilizado”.

É nesse ponto que Irapuã é um personagem extremamente importante. De certa forma, ao fazer o máximo possível para atrapalhar a vida do guerreiro branco, Martim, atrapalhando, por consequência, a relação entre este e Iracema, Irapuã adquire o *status* de vilão. É certo que não é, por exemplo, um vilão como Loredano, que é mal simplesmente por causa de seu caráter, mas o é por defender o seu ponto de vista, suas idéias, indo assim de encontro aos interesses de outras pessoas.

Irapuã pode até ser considerado um vilão, porém ninguém, de forma alguma, pode tirar a honra, a lealdade com a qual defende seus ideais. E ele não os defende por serem bons ideais para si, mas por serem bons para todo o seu grupo, inclusive para aqueles que o combatem. Portanto, Irapuã interfere no trajeto de Martim, mas não simplesmente por querer prejudicá-lo, mas para defender seus pontos de vista.

Para ilustrar a dedicação de Irapuã em proteger os interesses de seu povo, ainda que seja daquele modo, vejamos uma das primeiras vezes em que ele aparece, tentando convencer seus pares a enfrentar o elemento branco: *“Faremos nós, senhores das aldeias, como a pomba, que se encolhe em seu ninho, quando a serpente enrosca pelo galho ?”* (pág. 21) Para chamar seus colegas, Irapuã usa o termo “senhores da aldeia”. Tal vocativo possui duas funções: primeiramente, reforça a origem da palavra “tabajara”, que serve de nome para a tribo da qual fazem parte. Afinal, “tabajara” significa exatamente “senhores da aldeia” (*taba* = aldeia; *iara* = senhor ou senhora); em segundo lugar, faz parte da tentativa de conhecimento, já que chamar seus ouvintes de “senhores das aldeias” é uma forma de seduzi-los, é uma forma de bajulação, de engrandecer o ouvinte para fazer que ele aja conforme seus objetivos. Temos aí a comparação a dois animais significativos: pomba e serpente. A pomba é ave que denota inocência, a paz, portanto ligada à virtude. Enquanto isso, a serpente é o símbolo da traição; é a vileza, em nossa cultura inclusive é quem leva da inocência ao pecado, tirando-nos do Jardim do Éden, portanto é o engano. Sendo assim, o tabajara, deixando entrar o europeu e o potiguara, seria esmagado em sua própria casa,

como a pomba é esmagada pela serpente, que invade o ninho e se alimenta dos seus filhotes, sem qualquer dificuldade. A pomba, ou seja, a inocência é o tabajara, enquanto a serpente, a perfídia, o predador, é o branco ou o potiguara (que não deixa de ter relação com o elemento branco).

Analisemos, então, uma frase dita pelo próprio Irapuã, na pág. 26 do romance: “*O coração aqui no peito de Irapuã ficou tigre.*” (pág. 25) Essa comparação foi usada para ilustrar a raiva do tabajara ao saber que Iracema trazia Martim. Devemos nos lembrar, neste momento, de que a simbologia do tigre já foi analisada, quando falávamos sobre o pajé Araquém. Porém, o sentido é totalmente diferente. Afinal, como já foi dito, para analisarmos uma metáfora, uma comparação, deve-se verificar o sentido que ela possui. Assim, enquanto o tigre indicava força, poder, autoridade na figura de Araquém, no caso de Irapuã demonstra toda a sua raiva, toda a sua ferocidade diante da situação que se desdobrava: a chegada à sua tribo do guerreiro branco.

O animal feroz é substituído por outro, linhas depois. Desta vez, a comparação não sai do próprio Irapuã, mas de Iracema, com quem conversa: “*Nunca Iracema daria seu seio, que o espírito de Tupã habita só, ao guerreiro mais vil dos guerreiros tabajaras ! Torpe é o morcego porque foge da luz e bebe o sangue da vítima adormecida !*” (pág. 26) Vimos como, novamente, Irapuã é comparado a um animal conhecido pela ferocidade, porém em vez de ser usado para seu engrandecimento, foi usado para diminuí-lo. Ele é torpe, é traiçoeiro, é covarde, porque bebe o sangue da vítima adormecida, que não pode se proteger. Se, em nossa cultura, a pecha de “traíçoeiro” é deplorável, o que se dirá na cultura indígena, onde a covardia é praticamente a pior das vilezas. A ofensa se torna ainda mais forte quando se refere a um guerreiro que possui certo respeito em sua taba. Percebeu-se, então, como não só o mesmo animal pode ser usado para referências completamente diferentes (veja-se o caso do tigre), como animais que estão no mesmo grupo também. É importante notar também que o mesmo animal foi usado tanto para Andirá como para Irapuã, mantendo-se o motivo da comparação: a covardia. Sendo assim, a mesma ofensa é trocada entre dois adversários, mantendo-se o elemento de comparação.

Aliás, a repulsa de Iracema pelo jovem guerreiro é outro fator que lhe causa revolta. Ele quer provar à virgem tabajara que é digno de seus sentimentos, e quando sabe que ela protege o emboaba, que seria para ele seu inimigo natural, isso o torna ainda mais

insatisfeito, pois reúne suas duas maiores causas de ira: a chegada de Martim e o desdém de Iracema. Para demonstrar como o guerreiro persegue a virgem, vejamos este trecho: “*Não foi Anhangá, mas a lembrança de Iracema, que turbou o sono do primeiro guerreiro tabajara. Irapuã desceu do seu ninho de águia para seguir na várzea a garça do rio.*” (pág. 25) Como já vimos no capítulo sobre Iracema, aí temos uma comparação sua em relação à garça, o que acontece outras vezes no romance. Ave pernaltá, bonita e graciosa como Iracema, e que é de grande frequência em nossas florestas. Vamos falar mais sobre a parte de Irapuã, o gavião. Este símbolo não foi usado apenas essa vez no romance, mas está sempre relacionado a uma figura forte, imponente, temida por aqueles que estão ao redor, já que é uma ave caçadora, um grande predador, extremamente resistente, que poderia estar ligado apenas a pessoas que sejam ponto de referência, um exemplo em suas aldeias, como é o caso de Irapuã (guerreiro tabajara), Martim (guerreiro português) e Batuireté (guerreiro potiguara), que são grandes guerreadores, respeitadíssimos por sua coragem e força na guerra. Irapuã obviamente dá a si mesmo esse epíteto por vaidade. Quer mostrar à virgem quanto ele é digno, que é um guerreiro destemido, valente, sendo a melhor opção para a virgem na tribo. Porém a tática não teve melhores resultados para Irapuã, o que aumenta ainda mais sua revolta.

E a tentativa de convencer Iracema não para por aí. Querendo saber o paradeiro de Martim e insultado pelas provocações de Iracema, o jovem guerreiro tenta novamente mostrar sua força e capacidade: “*Filha de Araquém, não assanha o jaguar. O nome de Irapuã voa mais longe que o goaná do lago, quando sente a chuva além das serras.*” (pág. 26) Ele é o tigre, é a onça, é o grande predador, é aquele que ataca sua vítima impiedosamente e seu alvo não tem poder de reação, por causa de sua força e sua destreza. Mais uma vez ele é o forte e valente predador e seu nome voa longe, ou seja, sua força, sua coragem é conhecida não só entre os tabajaras, mas também entre os vizinhos. É a fama de grande guerreiro que serve como justificativa para o amor de Iracema.

Para ilustrar suas características de predador, vejamos um desabafo que ele faz para Iracema, demonstrando toda sua ira: “*Quero beber-lhe o sangue todo !*” (pág. 26) Essa pequena frase tem muito a dizer sobre o caráter de Irapuã. O ato de beber o sangue da vítima é muito comum entre os guerreiros indígenas em seus confrontos, e quanto mais sangue o guerreiro beber, maior o seu *status* diante da tribo. É o canibalismo e a vingança.

Fatos tão essenciais das guerras tribais, mas que foram desprezados nos personagens indígenas de Alencar. Por quê ? São as características grosseiras, vis, que não possuem ligação alguma com o índio virtuoso que o autor cearense quis enaltecer em seus romances. Quando o guerreiro Irapuã anuncia que quer beber todo o sangue de seu inimigo, ele revela sua característica mais selvagem, mais próxima do predador, em consonância com a declaração do cacique que aprisionara Hans Staden: “Iaguara ixé !”¹⁷. Dessa forma, Irapuã se afasta do chamado “índio virtuoso”, o bom e dócil selvagem, imbuído dos ideais de heroísmo do elemento indígena e da formação nobre de nossa nacionalidade, apregoada pela literatura da época, mas se aproxima do índio vil, indigno de fazer parte de nossa ancestralidade cultural, pois não possui os elementos de nobreza do índio “cristão e civilizado”, mas, ao mesmo tempo, aproximando-se do índio real, mesmo que muitos dos autores da época o negassem.

Por falar nisso, a onça é usada mais uma vez como ponto de referência em relação a Irapuã. É no momento em que o guerreiro exige, na oca do pajé, que o estrangeiro seja entregue a eles e Iracema o protege: “*A filha do pajé passara como uma flecha: ei-la diante de Martim, opondo também seu corpo gentil aos golpes dos guerreiros. Irapuã soltou o bramido da onça atacada na furna.*” (pág. 33). Observemos que ele mostra tanto sua ferocidade, que não solta um grito como o bramido de onça, mas é a própria onça a bramir: o guerreiro e a onça estão no mesmo nível. E não é qualquer grito da onça, é o bramido da onça atacada, é o grito de quem sente um ultraje, uma provocação e sente a mesma raiva da fera encurralada.

Como Araquém e Iracema se negam a entregar o cristão, dispostos que estão ao enfrentamento, sua ira aumenta ainda mais, e já não há mais o bramido da onça mas o silvo da sucuri. “*Bramiu Irapuã; o grito rouco troou nas arcas do peito, como o frêmito da sucuri na profundeza do rio.*” (pág. 35) Sabemos nós que a sucuri é uma cobra extremamente perigosa, com grande capacidade de esmagar o inimigo, para se alimentar dele. Aliás, utilizando a imagem da sucuri, não podemos esquecer que é um poderoso predador, aquele que mata e come seus adversários, e que o processo de quebrar os ossos remete, consideravelmente, ao sacrifício do prisioneiro, cujo crânio é quebrado no momento em que é dado o golpe fatal. O fato de o grito de Irapuã ser comparado pelo

¹⁷ STADEN, Hans. *Duas viagens ao Brasil*. BH: Itatiaia, 1974.

narrador ao frêmito da cobra está relacionado, também, ao fato de ser a cobra, em geral, um animal traiçoeiro e venenoso, como Iracema já o havia chamado de jibóia também: “*Tua boca mente como o ronco da jibóia*” (pág. 35), mas não podemos negar que outra função do termo “frêmito da sucuri” é causar espanto, já que o grito da sucuri é digno de assustar a todos que estão ao seu redor, sentem-se ameaçados como no caso do chocalho da cascavel (aliás, outro ofídio). É importante notar neste momento como as comparações em relação a Arapuã, quando feitas pelo narrador, podem ter tanto o aspecto positivo (a força, a coragem da onça, do gavião), como o negativo (o aspecto traiçoeiro e hipócrita de uma cobra), pendendo mais para o segundo.

Passemos para outra comparação feita com Irapuã. Um pouco mais à frente, temos o seguinte trecho: “*Como trota o guará pela orla da mata, quando vai seguindo o rasto da presa escápula, assim estugava o passo o sanhudo guerreiro*” (pág. 34). Tal passo refere-se ao fato de Irapuã querer retirar Martim da cabana do pajé para realizar a vingança dos tabajaras. Novamente, há referência a um animal feroz, um lobo, que também causa temor e, como os demais, é um predador em condição privilegiada, sendo animal que está sempre pronto para obter seu alimento, como está sempre pronto a se defender de possíveis adversários. Além disso, ele é símbolo da astúcia, da esperteza, tão comuns à figura do lobo em tantas histórias. Vejam, por exemplo, a expressão conhecida popularmente “lobo em pele de cordeiro” relacionada à traição.

No mesmo capítulo, Iracema desmente a fala de Irapuã, que afirma a quebra da virgindade da índia pelo guerreiro branco. “*Tua boca mente como o ronco da jibóia*” (pág. 35), essa foi a resposta de Iracema. Novamente, Iracema o compara com um animal feroz, não de forma elevada, como fez o narrador, mas querendo vituperá-lo. Percebemos, então, o desprezo da virgem pelo guerreiro tabajara, e como ele é relacionado, mais uma vez, à traição, à mentira, à covardia. A mentira, aqui, é relacionada à jibóia (e, conseqüentemente, também a Irapuã) como um animal peçonhento e covarde, rasteiro, que deve ser desprezado.

Prosseguindo, percebemos que, novamente, Irapuã é comparado à figura do morcego. É o momento em que Martim é levado por Iracema para a companhia dos pitiguaras,

amigos do guerreiro branco: “*A raiva de Irapuã é como a andira: foge da luz e voa nas trevas.*” (pág. 40) Vemos que há, então, um conjunto muito bem definido de seres com os quais o índio tabajara é comparado pelos seus adversários: são os seres rechaçados, seres execrados, principalmente pela sua peçonha e pela covardia, os répteis venenosos e o traíçoeiro morcego. Tanto é que o caráter traíçoeiro se encontra nessa nova comparação: foge da luz e voa nas trevas. Por outro lado, quando Irapuã faz comparação de si mesmo ou até mesmo quando o próprio narrador o faz, percebemos a representação da destreza e da força em imagens como a do tigre e a do gavião, grandes e temíveis predadores.

Um pouco depois, nova tentativa de capturar o estrangeiro; novo fracasso do guerreiro tabajara. Ocorrem mais provocações, e Irapuã é novamente rebaixado pela sua vileza, agora por Caubi: “*Vis guerreiros são aqueles que atacam em bando como os caititus. O jaguar, senhor da floresta, e o anajê, senhor das nuvens, combaterão só o inimigo.*” (pág. 42) Irapuã é comparado agora ao caititu, pela sua covardia. É importante perceber que Caubi fornece também o contraponto, o contrário de Irapuã, que seriam o jaguar e o anajê (ou gavião), animais usados pelo próprio Irapuã para caracterizar a si mesmo, ou seja, para Irapuã, ele é a onça, o tigre, o gavião, é ele quem possui a força e a coragem. Da mesma forma que Irapuã chamou Andirá de “velho morcego”, aquele também foi assim chamado. Queriam eles imputar um ao outro o caráter traíçoeiro do morcego, que só caça à noite.

Um pouco depois, vemos uma nova comparação depreciativa feita em relação a ele. “*Irapuã é manhoso e traíçoeiro como a acauã*”. Irapuã é, mais uma vez, o predador traíçoeiro, como vimos nas imagens do morcego e das serpentes.

A força e a coragem que Irapuã imputa a si mesmo podem ser vistas no ataque dos tabajaras à aldeia potiguara, logo após a fuga de Martim e Iracema: “*Treme a selva com o estrupido da carreira do povo tabajara. O grande Irapuã, primeiro, assoma entre as árvores. Seu olhar rúbido viu o guerreiro branco entre as nuvens de sangue; o ronco bravio do tigre rompe de seu peito cavernoso.*” (pág. 52) Retornamos aí ao ponto em que Irapuã, com extrema raiva, quer beber o sangue todo do português. Percebendo que seu inimigo estava logo à frente, no meio do conflito, a raiva irrompe em forma de grito: “*o ronco bravio de tigre rompe de seu peito cavernoso.*” Ele possui o ronco do tigre, o ronco

de um grande predador bravio, quando mira sua presa, sedento por beber todo seu sangue, capturar o prisioneiro, matá-lo e degluti-lo. Mais uma vez, Irapuã é o animal feroz, portanto, é aquele que está em completa selvageria. É a natureza indômita, aquela que não admite ser depurada, impossível de ser alterada pelo relacionamento com as virtudes nobres do cristão. Seu código de honra (que existe) é bem diferente.

A rivalidade entre o índio que quer proteger afoitamente suas tradições e o branco europeu que quer se tornar novo membro da tribo chega ao momento extremo em que a consequência sugerida é a morte: “*Renhiu-se o combate entre Irapuã e Martim. A espada do cristão batendo na clava do selvagem, fez-se em pedaços.*” (pág. 53) Eis a disputa entre o elemento indígena e o elemento branco, que não geraria consequências positivas, pois era necessária, do ponto de vista do autor, uma união entre as duas culturas, de forma pacífica, como estava acontecendo entre Martim e Iracema, entre o europeu e os potiguaras. É necessária a fusão harmônica entre os elementos branco e índio. O embate entre as duas raças geraria apenas a desgraça, como sentia em sua profecia o velho Batuireté, antes de baixar, de uma vez por todas, sua frente. E a história nos conta como as consequências foram trágicas no processo de colonização, principalmente para o aborígine, que foi totalmente sugado, como teve Iracema suas forças sugadas e morreu ao fim do romance.

Sendo assim, percebemos as características dos seres usados como comparação com Irapuã: quando outros o comparam, normalmente são seres execráveis, com o morcego e a serpente; mas quando ele se compara a algo, chega a utilizar o tigre e o gavião, seres que são lembrados, principalmente, pela coragem, destreza, em suma, pela sua posição privilegiada como predadores. Afinal, denotam força e respeito, como deve possuir um guerreiro. Podemos analisar os fatores “biológicos” para compreender o outro lado da história. Irapuã é comparado a morcegos e cobras, animais tratados como nocivos para nós, seres humanos. É necessário lembrar, porém, que esses animais nocivos não possuem a mínima idéia da agressividade que possuem. Defendem-se com o instinto, com as armas que possuem, seja com o veneno, seja com a mordida durante a noite, pois se não tivessem qualquer proteção, jamais sobreviveriam. Portanto, os seres nocivos são assim considerados não por serem maus, por sentirem prazer em destruir o outro ser (afinal, por serem animais,

não possuem noção elaborada do bem e do mal), mas por obterem, para sua defesa, métodos que, muitas vezes, estão além do nosso controle e, como nós sabemos, provocam-nos temor por tudo aquilo que não nos é totalmente compreendido, ou seja, aquilo que não podemos controlar de forma adequada.

Assim, da mesma forma que damos o caráter de nocivo a seres animais que possuem apenas formas de proteção que fogem ao nosso alcance, consideramos muitas vezes Irapuã um vilão por obstruir a felicidade de Iracema e de seu amado Martim, ou melhor, a fusão das culturas indígena e européia. Irapuã não é um vilão convencional, que prejudica aqueles que estão ao redor por estar em conflito com o mundo e com todos, mas tem “contas a acertar” com Martim por querer proteger seu território, seus conhecimentos, sua cultura. Isso tudo tem total relação com as características dos personagens indígenas de um romance de Alencar. Afinal, para o escritor cearense, em suas obras, o elemento indígena é perfeito, está longe de qualquer maldade e de qualquer ambição.

Neste aspecto, Irapuã se aproxima de um personagem medieval, pois pode ficar contra toda a sua tribo, contra sua amada, pode até mesmo morrer, porém jamais imagina abandonar seus ideais, pois, mais importante do que tudo isso, está a sua honra de índio.

Ao contrário de outros personagens, como o pajé, por exemplo, que se baseia num elemento mítico, Irapuã baseia-se na defesa de suas leis, de sua cultura para atingir um estado positivo. Comprovamos isso também nos seres utilizados nas comparações dos personagens, pois, enquanto o pajé e o sábio pitiguara são comparados a gaviões e a outras aves (designando o alto, o céu, o espaço absoluto), Irapuã é comparado, não poucas vezes, a répteis, cobras, seres rasteiros, que estão mais do que presos ao solo, à terra bruta. E a razão de seu caráter de vilão, de sua comparação com répteis, seres venenosos, está exatamente na proteção a valores tão próximos da cultura indígena, como a antropofagia e a vingança na guerra, mas que estão tão afastados dos valores de dignidade de uma pessoa civilizada e cristã.

Assim,

“As tensões e fraturas internas do processo de colonização ou se encontram acentuadas ou são, estrategicamente, deslocadas em favor de uma conciliação (desnivelada) entre natureza e cultura. Neste sentido, o processo civilizatório apontado pelos romances indianistas de Alencar conduz inevitavelmente à prevalência dos valores do colonizador.” (PEREIRA, 2000, pág. 15)

Além disso,

“O que importa é ver como a figura do índio belo, forte e livre se modelou em um regime de combinação com a franca apologia do colonizador.” (BOSI, 1994, pág. 179)

Como se vê,

“O indígena (assim: abstrato e genérico) era preenchido por caracteres, traços, que mais o aproximavam dos ideais nobilizantes de nossa elite do que da crua descrição etnográfica dos povos indígenas (diversos, heterogêneos) que, concretamente, ainda habitavam no espaço (considerado) como nacional. Desse modo, este movimento original aparecia como uma ideologia integradora de propostas de legitimação do Império.” (PUNTONI, Pedro. *O Sr. Varnhagen e o patriotismo* (tese de doutoramento))

Finalmente,

“Conciliação e cordialidade tanto na política partidária como na racial, ao invés das convulsões militares da América Espanhola, se tornaram os lemas na tradição dominante da historiografia e da sociologia brasileiras.” (SUMMER, 2000, pág. 182)

É por isso que ele possui intenso confronto com Andirá. E é por isso que Andirá desperta simpatia, já que ele é índio, mas guarda as características dos indígenas que mais se parecem com as características do europeu civilizado, representando a soma da alma indígena com o caráter cristão. Portanto, o índio admirado, transformado em herói, não é um índio qualquer, mas aquele que consegue fundir as melhores características do

selvagem e as melhores características da sociedade civilizada, cristã e patriarcal. Ou, usando uma expressão de *O guarani*, é “*um índio com alma de português*”.

Assim, Alencar não pode ser tratado como um nacionalista puro, pois sua literatura possui características irrecusáveis da literatura européia, ao mesmo tempo que não pode ser tratado como um cultor dos modelos europeus, pois se preocupou em formar uma base nacional a partir de nossa história, nosso espaço, nossos aspectos exclusivos. Da mesma forma que, na linguagem, Alencar não é tratado nem como um antiquado, pois fazia licenças à linguagem mais usada nos textos artísticos, querendo uma forma mais próxima da popular, nem como um revolucionário, pois não queria desrespeitar regras gramaticais em momento algum; da mesma forma que possui tendências abolicionistas (pois reconhece que a escravidão é um mal para nosso país, formador de vícios), e escravocratas, pois reconhece a escravidão como essencial para nossa economia e nossa sociedade.

Assim, em suas palavras,

“Não vamos entretanto com aqueles que desprezam por demais o estilo quinhentista, e o têm em esquecimento profundo. Ele encerra muitas belezas, muitas elegâncias da nossa língua portuguesa, que renascida com esmero e cuidado, dará ao estilo moderno um encanto supremo.” (ALENCAR In: MAGALHÃES, 1977, pág. 39)

“É certo afirmar que ele buscou a nacionalidade da literatura brasileira nos temas propostos nos romances indianistas, urbanos, históricos e regionalista. Ao fazer isso, utilizou-se da língua portuguesa que circulava na fala do povo brasileiro, como afirma o autor em vários momentos.” (MARTINS (tese de doutoramento), 2005, pág. 124)

Assim,

“Mas Alencar tinha juízo, e, mais monarchista que o Imperador, mais conservador do Brasil que os patriotas liberaes, queria a libertação dos escravos com vagar,

gradualmente, para não desorganizar o trabalho, e por meios indirectos, para não abalar as instituições e evitar a revolução social.” (PEIXOTO, “*Revista da Academia Brasileira de Letras*”, maio/1929, pág. 16)

Portanto, Irapuã é tratado como o vilão, o empecilho ao santo amor entre a índia e o português, por ser exatamente o elemento indígena que não quer ser civilizado, não deseja obedecer aos códigos de virtude e conduta traçados pela colonização e respeitados (como se fossem deles mesmos) por Iracema e Araquém, por exemplo. É certo que os indígenas possuíam e possuem regras de conduta, mas, observando-se os personagens indígenas de Alencar (principalmente os heróis), temos uma sensação de estranhamento, pois se afastam do que seria a cultura indígena, ao menos pelo que foi comentado pelos cronistas e o que é reforçado pela convenção. E isso não acontece por desconhecimento por parte do autor, mas está implícito num projeto de formação e civilização de nosso novo país. Assim, devemos afastar o elemento totalmente selvagem e procedimentos como a vingança, a luxúria, a guerra sem limites, ou seja, o guerreiro Irapuã. Não foi uma escolha inocente, mas tem muito a ver com um objetivo bem definido, não só de Alencar, mas, obviamente, de toda uma geração, tanto na literatura como na sociedade em geral.

O sempre alerta Caubi

Caubi, irmão de Iracema, um dos mais importantes guerreiros da tribo tabajara, tem uma função auspiciosa na trama. É ele um coadjuvante, quem vai levar o guerreiro branco ao território dos potiguaras, seus inimigos; é ele que será a salvação e a perdição: a salvação de Martim e a perdição de Iracema, que não teria mais o amor do português. Mas, ao mesmo tempo, é a salvação de Iracema (ficará contente com a salvação do amado) e a perdição de Martim (ficará triste por não poder amar Iracema), daí a maior angústia de ambos, daí o sentimento de querer e não-querer, ao mesmo tempo, que o irmão de Iracema volte. Por consequência, em várias ocasiões em que é citado, ele não está “*in praesentia*”, ele é apenas o assunto, alguém que está por vir, alguém pelo qual se espera. Mas isso não evita que ele seja objeto de comparação, principalmente pela sua bravura, já que ele é um

grande guerreiro, possuindo, então, características próximas de vários outros guerreiros do romance.

A primeira comparação em relação a Caubi ocorre logo no início do romance, quando Martim deve esperar o irmão de Iracema para chegar aos potiguaras. Meio entristecida, a virgem pede cautela ao português: “*Guerreiro branco, espera que Caubi volte da caça. O irmão de Iracema tem o ouvido sutil que pressente a boicininga entre os rumores da mata; e o olhar do oitibó que vê melhor nas trevas.*” (pág. 20) Como já se havia referido no parágrafo anterior, Caubi é um bravo guerreiro e, portanto, possui a coragem e a destreza dignas de tal condição. Sua audição vai além da normal, suficiente para livrar a ele e a quem estiver ao seu lado de qualquer obstáculo, como a perigosa cobra boicininga, além de ter uma visão acima da comum, já que, como o poderoso oitibó, é capaz de ver perfeitamente na mais densa bruma.

Algumas páginas depois, é o momento em que Caubi, que esteve quase sempre como uma terceira pessoa, um distante, faz sua comparação, tem sua palavra, protegendo o pajé Araquém e desafiando Irapuã: “*Vis guerreiros são aqueles que atacam em bando como os caïtits. O jaguar, senhor da floresta, e o anajê, senhor das nuvens, combatem só o inimigo.*” (pág. 42) Assim, Caubi está sempre ao lado de seus companheiros e familiares, é o guerreiro que protege aqueles que ama, mesmo que seja necessária a hostilidade de outras pessoas da tribo. Caubi não mede obstáculos ou consequências para auxiliar os que estão ao seu lado, até mesmo quando fazem algo que pode ser (e normalmente é) interpretado como traição, como no caso de Iracema: seu irmão Caubi fez questão de visitá-la, mesmo sabendo que estaria em território inimigo, sabendo que ela fugira com o hóspede português, sabendo que deixara a tristeza no coração de seu pai Araquém. Na condição de um guerreiro cortês e honrado, o irmão de Iracema não julga as atitudes daqueles que ama, nem é capaz de medir esforços para ajudar aqueles de que realmente gosta.

O líder Poti Felipe Camarão

Outro personagem de importância na história é Poti, chefe potiguara. Depois que Martim e Iracema chegam à sua aldeia, Poti faz questão de acompanhá-los. No pequeno ensaio “Iracema e a Crítica”, Amora (1963) cita a amizade e a fidelidade entre Poti e

Martim como um exemplo, da mesma forma que cita Iracema e Martim como exemplo de relação amorosa e de miscigenação, o que provoca também, por consequência, a valorização dos personagens e do processo de fusão europeu-americano que ocorre no romance. Assim, Poti é o guerreiro que, da mesma forma que é solidário com seus amigos, é impiedoso para com seus inimigos (e, por consequência, com os inimigos daqueles que o acompanham). Percebemos isso mais intensamente no próprio enredo do texto, pois, mesmo sabendo que Iracema faz parte da tribo tabajara, maior adversária do seu povo, ele não se opõe à idéia de ela fazer parte de sua tribo. E isso por quê? Porque ela está junto de Martim, amigo do líder potiguara. E se ela é a esposa do amigo branco, ela é amiga também, deve ser assim considerada. É um código de lealdade muito simples: o amigo do meu amigo é meu amigo, e o amigo do meu inimigo também é meu inimigo.

“Todavia a afeição de Poti difere da de Martim, como o estado selvagem do estado civilizado; sem deixarem de ser igualmente amigos, há em cada um deles, um traço característico que corresponde à origem de ambos; a afeição de Poti tem a expressão ingênua, franca, decidida; Martim não sabe ter aquela simplicidade selvagem.”
(MACHADO DE ASSIS, 1986, In: *Obras completas – crítica*)

Vejamos agora uma das primeiras vezes em que Poti é apresentado no texto: *“O canto da gaivota é o grito de guerra do guerreiro Poti”* (pág. 38) Aparentemente, esse pequeno trecho não nos mostra grande coisa. Mas façamos um paralelismo com o que é escrito algumas páginas depois em relação a Martim: *“Saltou Martim o grito da gaivota”* (pág. 48). Tanto Poti como Martim são comparados à gaivota, é o mesmo animal servindo como referência para ambos. Além disso, ambos são comparáveis à gaivota pelo mesmo aspecto: o grito. Ambos possuem o grito relacionado à gaivota, logo ambos possuem o grito comparável entre si, ou seja, há o paralelismo. Ambos conhecem o grito da gaivota como se fossem de uma mesma tribo, ou então, de uma mesma família (sabendo que a tribo é uma espécie de grande família). Não podemos nos esquecer também de que Iracema desconhece o grito da gaivota, exatamente por fazer parte da aldeia tabajara, que está mais distante da praia, inimiga dos potiguaras (*“Iracema escutou o grito de uma ave que ela não conhece”*,

pág. 38). No primeiro trecho, o aspecto é ainda mais interessante, pois não é o grito de Poti que leva ao canto da gaivota, porém, ao contrário, é o canto da gaivota que leva ao grito do guerreiro potiguara, ou seja, é a passagem da natureza para o elemento humano. O animal é um informante, é ele quem vai sinalizar a ira, a guerra de Poti. O grito, nos costumes indígenas, possui várias funções e uma das principais (e pelo que parece, é o que temos aqui) é o grito de guerra, aquele que anuncia a outra tribo e a quem quiser ouvir que há disposição para o combate. Afinal, para os indígenas, é simplesmente impensável iniciar um combate sem fazer seu anúncio. Fazer isso seria completamente vergonhoso.

Logo em seguida, após o curto diálogo entre Poti e seu amigo Martim, o chefe potiguara é comparada às águas: *“O chefe não carece de ti: ele é filho das águas; as águas o protegem.”* (pág. 41) Não devemos desprezar a conjunção entre o chefe Poti e as águas, e não é uma conjunção qualquer, pois Poti é o filho das águas, as águas o protegem porque há uma relação praticamente materna nesse caso. Ele não é simplesmente companheiro, amigo das águas, mas é o filho das águas. Afinal, “poti” significa “camarão” em tupi, crustáceo que não só possui aptidão para vida na água, como de fato vive nela. As águas não lhe são segredo, são sua morada, seu lar. Ele possui maior controle sobre elas do que um homem, por exemplo. Isso fornece a Poti um caráter próximo do semideus (já que os elementos da natureza possuem certo valor mítico) e reforça sua autoridade como chefe de uma tribo, pois ninguém melhor do que um filho das águas para possuir o controle de sua sociedade. Como se trata de potiguaras (ou “comedores de camarão”, que é a explicação para o nome), nada melhor do que essa conjunção com as águas, pois os potiguaras são os “comedores de camarão” exatamente por não possuírem campos férteis. São habitantes da praia, do litoral e sua relação com as águas do oceano é muito maior, tanto que eles possuem o canto da gaivota, que é, por exemplo, ave desconhecida por Iracema, que nasceu em campos tabajaras, mais afastados da praia. Vale recordar, também, que Martim é várias vezes relacionado às águas, havendo, portanto, mais um ponto de conexão entre Martim, o guerreiro português, e Poti, o guerreiro potiguara. Da mesma forma que a gaivota é a ave de Martim e Poti, as águas são próximas dos dois guerreiros também, reforçando a ligação entre eles.

Agora falaremos um pouco sobre o papel de Poti em sua tribo. Como todo guerreiro que se preze, ele deve possuir características físicas para sua função, porém, como já sabemos, isso não basta. É necessário ter também todo um conjunto de características psicológicas, é necessário ser tão guerreiro quanto sábio. Percebemos que, a partir de agora, além das comparações inevitáveis com espécies animais que indicam força e impõem respeito, haverá várias comparações com outros tipos de animais, como o tamanduá: “*O chefe pitiguara, prudente como o tamanduá, pensou e respondeu*” (pág. 44). Percebe-se que a característica que o aproxima do tamanduá não é qualquer aspecto físico, sendo que o tamanduá não está entre os animais mais recomendáveis para tal tipo de comparação, mas o aspecto da prudência. Como já dissemos, além de guerreiro, ele deve ser um sábio, e a prudência, a capacidade de não se precipitar em algumas situações, evitando, assim, maiores prejuízos para si e para os demais ao redor é uma característica própria de Poti.

Da mesma forma, a sapiência não é nada para o líder de uma tribo, se ele não possuir a agilidade, a força, se ele não for sagaz como um animal no meio da floresta, para perseguir as caça e se proteger de seus inimigos. Assim Poti fez quando se distanciou do rancoroso Irapuã: “*O valente Poti, resvalando pela relva, como o ligeiro camarão, de que ele tomara o nome e a viveza, desapareceu no lago profundo.*” (pág. 40) Assim, Poti é comparado ao camarão pela sua viveza, sua agilidade. Nesse trecho, temos, porém, outro aspecto importante. O nome Poti significa exatamente “camarão”, como já vimos, e isso não acontece à toa: ele é chamado de camarão por possuir alguma característica que o aproxime dos camarões. Assim, ao contrário da nossa civilização, por exemplo, onde os critérios de nomeação chegam a ser muito vagos, desde uma homenagem a personagens históricos ou religiosos até mesmo pela mais subjetiva estética, na civilização indígena o nome não é uma simples identificação, mas é, supostamente, parte da própria pessoa que a possui. Os índios oferecem nomes em comparação com fatos encontrados na natureza, são extremamente metafóricos. Daí, a quantidade de nomes indígenas com origem em seres da fauna e flora, por exemplo.

Existem várias outras comparações em relação ao personagem Poti. Podemos vê-lo comparado a tronco na pág. 50: “*Poti, de pé, mudo e quedo, como um tronco decepado, esperou que seu irmão quisesse partir.*” Não devemos esquecer que o tronco e as grandes árvores estão entre os principais pontos de comparação de seu amigo Martim. Portanto, a

comparação de Poti com um tronco reforça sua ligação com o português, e por consequência, a ligação entre as características, habilidade e virtudes dos dois, pois ambos são grandes guerreiros, sendo um português e o outro índio, diferença que, aliás, vai se dissipando aos poucos. Comparou-se Poti também com uma nuvem, logo na página seguinte: “*sua cabeça movia-se pesada de um a outro lado, como a nuvem que se balança no cocuruto do rochedo.*” (pág. 51) As comparações de Poti proliferam nos trechos que reforçam a ligação de amizade deste com Martim.

Antes de citar as várias comparações que existem nesse caso, preferimos deixar aqui a comparação que serve como síntese da relação entre os dois guerreiros e que será apenas reforçada nas próximas comparações. Chegando ao final do romance, Martim é batizado por Poti a partir de instrumentos da cultura indígena. No final da “cerimônia”, há o que podemos chamar de conclusão, com Martim, já luso-indígena, entre Iracema (sua esposa) e Poti (seu amigo): “*Como o jatobá na floresta, assim é o guerreiro Coatiabo entre o irmão e a esposa: seus ramos abraçam os ramos do ubiratã, e sua sombra protege a relva humilde.*” (pág. 68) Essa comparação resume tudo: Martim está ao lado de sua esposa da mesma forma que está ao lado de seu irmão pitiguara, amor e proteção à sua esposa, lealdade para com o guerreiro irmão, indo ao encontro da ideologia de Alencar e de sua época. O escritor cearense utiliza a temática indígena, personagens indígenas e até mesmo alguns aspectos da ideologia dos indígenas, mas sua idéia não é a de que todos devem se ausentar da cidade, abandonar os costumes ocidentais, trazidos pela colonização e andar nus dentro de pequenas tribos da floresta. Pelo contrário, o índio é uma figura utilizada até mesmo para reforçar o que há de mais conservador na sociedade, é a classe média abençoada pela cultura católica e pelo poder do Império (que agradece, aliás, a esse processo de nacionalização, utilizada como propaganda pós-Independência). Não por acaso, como já vimos, o índio parece, algumas vezes, mais um cavalheiro do que um indígena, e não há relação direta com o caráter medieval. Há, na verdade, mesmo que automaticamente, um objetivo bem definido, o de fundir os dois elementos, o indígena, com as nossas origens e nossos costumes, e o europeu, com suas estruturas e idéias de Estado, religião e família, para realizarmos uma nação exemplar, sendo brasileiros, obedecendo às regras de educação e conduta, para o progresso da sociedade e do Império. Percebamos também o parâmetro da comparação. Martim, ou melhor Coatiabo, pois já está

batizado, é o jatobá; Poti é o ubiratã; Iracema é a relva humilde. Ora, o jatobá é uma árvore de altura e resistência respeitáveis, da mesma forma que o ubiratã (afinal “*ubiratã*” significa “madeira dura” (*ybyrá* + *atã*)), reforçando a resistência, a coragem, características dos personagens masculinos, enquanto Iracema é a relva humilde, é a leveza, a beleza, a suavidade feminina, é a feminilidade. Coloca-se assim, de um lado, Martim e Poti, o elemento masculino como tronco forte e resistente, e, de outro, Iracema, como relva humilde, o elemento feminino, indígena, singelo e frágil.

Outros trechos reforçam a ligação entre os dois guerreiros: “*Poti levou o cristão aonde crescia o frondoso jatobá*”. O jatobá, como já vimos, é uma árvore respeitável por seu tamanho e resistência, além de ser a árvore com a qual, algumas páginas depois, Martim seria comparado em seu batismo potiguara. O momento em que o índio leva o estrangeiro para ver a árvore é um momento de simbologia, que representa a união de Martim com os potiguaras e, principalmente, com seu amigo Poti. Tanto que, poucas linhas depois, Martim abraça o jatobá, lugar de nascimento de Poti. “*Jatobá, que viste nascer meu irmão Poti, o estrangeiro te abraça.*” É um abraço não só no jatobá, mas é também no lugar em que Poti nasceu, no próprio Poti e até mesmo em todo o ambiente que os cerca e serve como testemunha. O abraço simboliza essa união entre dois seres, como se ambos formassem apenas um, como ocorre entre Martim e Poti, ou entre Martim e o ambiente indígena.

Outro exemplo ocorre quando Iracema informa que espera um filho de Martim. A alegria do momento provoca mais uma rede de comparações de Poti:

“O guerreiro sem a esposa é como a árvore sem folhas nem flores: nunca ela verá o fruto. O guerreiro sem amigo é como a árvore solitária que o vento açoita no meio do campo: o fruto dela nunca amadurece. A felicidade do varão é a prole, que nasce dele e faz seu orgulho; cada guerreiro que sai de suas veias é mais um galho que leva seu nome às nuvens, como a grimpa do cedro.” (pág. 66)

Aqui aparece, de forma muito óbvia a tríade, as três coisas fundamentais na vida de um varão, na vida de um verdadeiro guerreiro: a esposa, o amigo e a prole. A esposa dará flores e frutos; o amigo é a base, que impede que o vento açoite a árvore, usada novamente para comparação com Martim. Para que servem a esposa e o amigo ? Para que a árvore, ou seja, o varão dê seus frutos, e os frutos possuem, então, o mesmo sentido que existe nos

dias atuais: um futuro, aquilo que comprova que a “árvore” realizou alguma coisa em solo; é quase sua identidade. E qual é um desses frutos? A prole, o galho que leva seu nome às nuvens. Assim, o amigo é o solo rígido, que serve de base para aqueles que estão ao seu lado, da mesma forma como Martim também foi comparado ao aspecto de solo durante o romance, o que reforça o paralelismo entre os dois personagens. São ambos varões, que devem fazer jus a sua função na sociedade, o aspecto racional, forte, resistente, que não se quebra; enquanto isso, Iracema é a flor, o que reforça o aspecto da procriação, como função primordial da esposa nesse mesmo esquema social. Como havíamos visto algumas linhas atrás, isso vem ao encontro do modelo social do Brasil Império: a família baseada na razão e na sapiência da figura masculina, enquanto a mulher tem a função principal de gerar os filhos e cuidar deles.

Logo depois, no batismo de Martim, ocorre uma comparação interessante feita pelo mesmo Poti: “*Como a cobra que tem duas cabeças em um só corpo, assim é a amizade do Coatiabo e Poti.*” (pág. 68) Ou seja, os dois amigos não são mais corpos separados, porém são uma coisa só. Isso vem ao encontro do cumprimento entre eles. Os dois encostam os seus peitos um no outro, como se estivessem grudados. A comparação de dois corpos em apenas um pode até parecer estranho para nossa cultura ocidental, quando nos referimos à amizade, mas, entre os índios, isso era muito comum. A mesma relação ocorre, por exemplo, entre Martim e Iracema quando, na página 31, os dois amantes são descritos como “*frutos gêmeos do araçá*”, estando um ligado ao outro natural e originalmente. Como disse Poti, num lado está a esposa, no outro, o amigo, ou seja, estão os dois no mesmo grau de importância. A relação de que, entre duas pessoas se fez uma só, não se refere apenas à questão do amor ou do matrimônio, mas também ao estado de verdadeira amizade.

Um pouco depois, o potiguara observa o trabalho compenetrado – por que não dizer preocupado - de Iracema, perto de gerar seu filho. O trabalho lhe causa admiração, que é respondida pela virgem tabajara: “*Meu irmão fala como a rã quando anuncia a chuva; mas a sabiá que faz seu ninho, não sabe se dormirá nele.*” (pág. 69)

Sendo assim, mais do que um representante de sua tribo, mais do que agilidade, coragem, força, Poti possui a prudência e a sabedoria dignas de um grande varão. É por isso que consegue ter uma grande amizade com Martim: possuem características comuns. Não basta ter o poder da guerra, deve-se ter também o poder do pensamento. São ambos da mesma tribo, a tribo dos híbridos. Da mesma forma que Martim é batizado como novo integrante dos potiguaras, recebendo o nome de Coatiabo, Poti é batizado na fé cristã, recebendo o nome de Felipe Camarão. E Poti recebe a benção cristã exatamente por já possuir características de nobreza, humildade, lealdade, imputados ao elemento ocidental. É ele um exemplo do que era o esperado por esse projeto civilizatório: a manutenção de nossa origem selvagem, mas absorvida pelo crivo do colonizador; é a catequese, a “evolução” de nosso povo primitivo, como podemos ver na última página do romance, representado de forma bem simpática: *“A mairi que Martim erguera à margem do rio, nas praias do Ceará, medrou. Germinou a palavra do Deus verdadeiro na terra selvagem; e o bronze sagrado ressoou nos vales onde rugia o maracá.”* Irapuã, por exemplo, jamais receberia o batismo, primeiramente por não fazer a mínima questão disso e, em segundo lugar, por não ser (digamos) digno de tal inclusão, pois, a partir deste momento, ele não seria mais um índio tabajara, mas seria basicamente um índio cristão, como foi Poti, não somente a partir de seu batismo, mas por todo o romance, pois era um índio com sangue nobre como Peri. Não é à toa que tanto o índio como o europeu possuem tanto a destreza natural de um aborígene, como a prudência e o sangue frio dignos de um civilizado. Ambos são o amálgama desejado para a nossa sociedade. Portanto, Poti é mais que um índio de uma tribo, é o reforço para o esquema social esperado, ao lado do papel de Martim e Iracema. Se tanto Poti como Iracema são tabajaras que se adaptam ao código europeu, por que Iracema morre e Poti não? Isso porque Iracema deve morrer em sacrifício, pois é a América, a Índia, a figura feminina mais próxima dos elementos da natureza, mesmo tendo recebido, em grande parte, as características do chamado “civilizado”, enquanto Poti já está mais próximo do elemento europeu, é o homem que se fundiu ao ponto de vista do colonizador, a ponto de ser levado para a Europa, tanto no romance, como na História. Enquanto Martim sofre a saudade, por estar, mesmo após sua cerimônia, levemente mais próximo do branco europeu, e Iracema perde a própria vida, por estar, mesmo unida ao branco, mais ligada ao elemento indígena, Poti recebe cândida e placidamente seu nome cristão, pois está mais

próximo da fusão almejada, é o índio (e o elemento masculino não deve ser desprezado, pois é, convencionalmente, o racional) que aceita o civilizado. Logo, conforme ao que pregaram jesuítas e viajantes no início da colonização, era necessário catequizar o índio, civilizá-lo, fazer com que nossas origens obedecessem às determinações da Cruz e da Coroa, ou seja, é preciso mostrar o que temos, mas tão necessário quanto encontrar e mostrar nosso país, é educá-lo, conforme o projeto do Império.

A guerra: brios e emoções no limite extremo

Resta-nos falar agora sobre alguns dos momentos de maior plasticidade no romance, em que se podem imaginar imensos quadros cheios de detalhes e cores: são os combates entre potiguaras e tabajaras. Nesses momentos, há uma enxurrada de comparações, principalmente com animais e o mais interessante é que os animais não servem muitas vezes para se referir a um personagem específico, mas se referem a um povo todo ou a todo um conjunto de guerreiros.

A guerra, não só entre os índios brasileiros, mas em várias outras culturas, é um processo em que se dispensa quase que completamente o elemento racional, é o momento em que a pessoa se resume a coração e alma; as forças que estão mais ocultas dentro da pessoa são expelidas e não há quem se reconheça. Muitas vezes, não há qualquer tipo de ponderação e o objetivo básico é vencer o inimigo. Logo, a ligação com o instinto que existe em cada ser humano é quase total. Enquanto no dia-a-dia a razão pondera várias de nossas atitudes, no combate, sentimentos como paixão, ódio, ira são elevados à enésima potência. Desprezando completamente a razão, o ser humano age de forma completamente selvagem, é a fera em momento de caça e o que lhe dirige é o instinto. Na opinião de outros¹⁸, a guerra funciona como uma espécie de filtro, separando o mais forte, dominador e sobrevivente, do mais fraco, derrotado, numa espécie de “seleção natural”, fundamental para o desenvolvimento da humanidade e da vida, sendo, portanto, a guerra um sinônimo de ação, não de morte.

¹⁸ - ver o caso de VARNHAGEN, Francisco Adolfo. “Florilégio da Literatura Brasileira”.

Para os indígenas, a guerra possui algumas particularidades. Na descrição de alguns cronistas e até mesmo romancistas, a tensão e o conflito entre tribos adversárias são típicos de seu modo de vida. A guerra é algo para o qual o índio está naturalmente preparado e onde ele tenta obter suas maiores demonstrações de honra e glória. Dessa forma, é enorme contentamento saber que um parente morreu, sem resistir, nas mãos de um inimigo, mas é vergonhoso o pranto de um colega ou parente, como percebemos no “I-Juca Pirama” de Gonçalves Dias, pois esse pranto traz desgraça para toda uma tribo e até mesmo para toda a sua raça.

As armas dos guerreiros são comparadas logo no início do romance ao anajê. É o momento em que Martim, mesmo com o perigo de ser desafiado pelos seus adversários tabajaras, quer sair da cabana de Arakén, porém é impedido por Iracema, que não quer que seu amado morra: *“Tuas armas só chegam até onde mede a sombra de teu corpo; as armas deles voam alto e direito como o anajê.”* (pág. 39) Sabemos que as armas, os instrumentos dos guerreiros são uma espécie de extensão de seu corpo, fazer com que eles alcancem e consigam o que não conseguiriam apenas com o seu corpo. Usar um instrumento, máquina ou uma arma serve para potencializar as forças que o corpo já possui. Por consequência, quando se diz que as armas dos guerreiros voam como o anajê (águia), por ser uma extensão do próprio guerreiro, o anajê também está ligado a ele, existe de forma indireta uma relação entre o guerreiro e o anajê. Afinal, a potência das armas, demonstrada aqui pela comparação, se deve à destreza de quem a conduz. Os guerreiros, portanto, possuem a rapidez, a força do anajê, passando isso para as suas armas.

Vamos verificar o primeiro confronto entre tabajaras e potiguaras, desde os momentos que antecedem o combate, quando Martim foge para a tribo dos potiguaras, seguido por Iracema. Num diálogo entre Poti e Iracema, já ocorre uma comparação entre os guerreiros das duas tribos: *“-Escuta o passo veloz do povo tabajara. Ele vem como tapir rompendo a floresta. / - O guerreiro pitiguara é a ema que voa sobre a terra; nós os seguiremos com suas asas.”* (pág. 51). O guerreiro Poti, prudente, tem certo receio em relação ao ataque dos tabajaras, mas recebe o apoio, de certa forma inesperado, de Iracema, filha original da tribo tabajara. Assim, enquanto os tabajaras são a tapir, a anta, aquela que

se move com habilidade pelos campos, os potiguaras são a ema, que voa sobre a terra, e vai perseguir o inimigo.

O que ocorrerá com o embate entre a tapir e a ema ? O que sabemos até o momento é que ambos vão combater com o máximo afínco, como percebemos logo no momento em que a luta começa, e o que era tensão se transforma em explosão: “*O chefe tabajara e seu povo iam precipitar-se sobre os fugitivos, como a vaga encapelada que arrebeta no Mocaripe.*” (pág. 52). Assim, o exército tabajara avança sobre o território do adversário, como uma onda imponente, querendo arrasar o que vier pela frente, em nome de sua honra. É interessante a utilização de um termo relacionado ao mar (vaga encapelada) para os guerreiros tabajaras, mesmo sabendo que quem vive no litoral e, portanto, está mais acostumado aos fatos que ocorrem no mar, é o povo potiguara, mas isso não é sem lógica, pois usando uma comparação com as ondas, percebe-se do ponto de vista dos potiguaras, tribo à qual se uniram Martim e Iracema, com que força veio o inimigo.

Os habitantes da praia não podem ficar parados, esperando que os inimigos os estraçalhem ou os aprisionem. Eles precisavam reagir, era questão urgente de vida ou morte. E se os habitantes do interior invadiram com o ímpeto das ondas avassaladoras, os habitantes da praia tiveram de reagir com a precisão dos cuandus para superar seus adversários, e assim, os potiguaras lançam suas flechas, comparadas a espinhos (pág. 52). Sabemos que o cuandu, nome indígena para o que é mais conhecido por nós como porco-espinho, é uma animal inocente, até mesmo dócil, porém, quando se sente ameaçado, joga sobre o possível predador os espinhos que cobrem o seu corpo e que até mesmo em seres humanos podem provocar grandes ferimentos. Sendo assim, como o cuandu, os potiguaras estão quietos, tranquilos, mas quando se sentem ameaçados, utilizam suas armas.

Durante o conflito, é importante destacar também o momento em que se enfrentam Martim e Irapuã, o branco europeu contra o indígena, que se nega terminantemente a se aproximar do estrangeiro. É o combate da espada do cristão contra a clava do silvícola: “*A espada do cristão, batendo na clava do selvagem, fez-se em pedaços.*” (pág. 53) No momento do combate entre o europeu e o índio, a espada se quebra completamente. É um momento que representa obviamente o choque desarmônico entre os elementos português e indígena, com profunda desvantagem para o europeu.

Mas, logo em seguida, como não poderia ser diferente, no combate entre o branco puro e o índio puro, aparece Iracema, a índia que vai se unir ao português, para formar o primeiro brasileiro, aquela que, mesmo antes de sua relação com Martim, já possui fortíssimos traços de alma européia. A esposa de Martim afugenta o guerreiro tabajara: “*a boiciniga arrojou-se contra a fúria do guerreiro tabajara*” (pág. 53). É interessante como o conflito, a guerra, modificam completamente a pessoa, a inocente, a delicada Iracema, próxima das flores e dos pássaros, pressentindo o perigo contra seu amado – e apenas nesses momentos – torna-se completamente rude, ameaçadora, e logo contra aqueles que pertencem à tribo da qual fazia parte, o que parece até mesmo paradoxal, mas se explica pela sua dedicação em relação ao seu marido forasteiro. Assim, no conflito entre o guerreiro português e o guerreiro tabajara, quem define a situação é exatamente a personagem que une em si as duas forças: a simplicidade e o sentimento do autêntico americano com a honra e a fidelidade do branco. A fusão se sobrepõe em relação à “pureza” de Martim e Irapuã.

Ainda haveria um conflito entre os franceses e os potiguaras, já perto do final do romance. Nesse momento, ocorre um grande esquema de comparações. Inicialmente, os tiros são comparados abertamente a trovões, cuja plasticidade analisaremos um pouco mais à frente: “*Rugem os trovões na destra dos guerreiros brancos; mas os raios que desferem mergulham-se na areia, ou se perdem nos ares.*” (pág. 79)

Na confusão, no caos do conflito, a imagem de vários guerreiros que são atingidos pelas flechas: “*cada guerreiro tomba crivado de muitas flechas, como a presa que as piranhas disputam nas águas do lago.*” (pág. 79) Notemos a dramaticidade da imagem; podemos até mesmo imaginar o quadro de uma batalha. Da mesma forma que as piranhas cercam e traspassam o corpo da vítima com seus dentes afiados (*pirá* = peixe; *ãia* = dentado, com dentes), as flechas atravessam os guerreiros por vários lados.

Mas o momento de comparação mais importante neste conflito está logo depois, quando os guerreiros voltam para as canoas a fim de pegar mais munição, diante da resistência de seus adversários: “*Os inimigos embarcam outra vez nas pirogas, e voltam ao*

maracatim em busca de grandes e pesados trovões.” (pág. 79) É claro que o narrador sabe que era a munição que estava sendo carregada, não eram trovões. Porém, unindo-se ao ponto de vista do indígena, que interpretaria o som de explosão do projétil como o barulho de trovão, ele não se recusa a chamá-lo assim. Podemos perceber um tom de espanto por parte dele, até mesmo próxima do que deveria ter sido o susto dos aborígenes diante da supremacia do Caramuru. É mais um exemplo claro do que tínhamos já comentado, isto é, a proximidade maior de Alencar com seus personagens indígenas em “Iracema” em relação a “O guarani”. É por isso que o narrador utiliza uma organização gramatical mais próxima das línguas indígenas durante todo o romance, mesmo quando está descrevendo um ambiente ou uma situação. É por isso, também, que utiliza tantas vezes as metáforas em sua lenda do Ceará.

As guerras, assim, são momentos de grande plasticidade do romance, intensas imagens, que representam as ações praticamente superpostas no combate e o conflito entre o elemento nacional e o elemento estrangeiro. Mas quando os dois se esbatem, na figura da Martim e Irapuã, quem predomina é Iracema, a “boa selvagem”, a índia que possui as características próprias de uma heroína européia e, por isso, digna do amor do português, da mesma forma que Poti é digno de sua amizade e do batismo cristão. E, para ilustrar a simpatia do narrador diante do índio (civilizado, é claro), percebamos como a forma de ele representar a realidade ao seu redor é igual à forma com que os indígenas representam. Ele toma o ponto de vista do aborígene, chamando os tiros de “trovão”. Aproximação que pode ser percebida em outros aspectos, principalmente a utilização gramatical da língua indígena em vários passos do romance, como veremos adiante.

A linguagem de Alencar e gramática tupi

As comparações e as metáforas, como já vimos, são de grande importância nos idiomas indígenas. Os habitantes da floresta eram hábeis em usar termos já conhecidos do mundo que os cercava, para se referir a fatos novos, até mesmo para criar alcunhas. Vamos nos lembrar no caso de “*tapira*”, palavra que designa a anta, mas que foi usada pelos povos falantes do tupi para designar a vaca, por acharem semelhança física com ela. O mesmo acontece com “*jaguara*”, originalmente “onça”, mas que foi palavra usada para o cão

doméstico, trazido pelo europeu, desconhecido até então pelos habitantes do Brasil. Não podemos nos esquecer também do caso do viajante Jean de Léry, que veio ao Brasil e teve contato direto com os índios. Como a letra L não existe no tupi, os indígenas foram obrigados a chamá-lo “*rerí*”, de forma um pouco maldosa, pois “*rerí*” significa “ostra” em tupi, e provavelmente o apelido não foi dado sem certo tom de jocosidade. E as comparações e metáforas usadas pelos indígenas tinham, claramente, como base a natureza, seus fenômenos, seus seres, animais e vegetais que os cercavam, pois ela era o mundo que eles conheciam com maior profundidade. As comparações, para eles, não faziam parte apenas da língua falada, mas também da dança e da música presentes em seus rituais.

“O improvisador, ou improvisadora, garganteava a cantiga, e os mais respondiam com o fim do mote, bailando ao mesmo tempo, e no mesmo lugar, em roda, ao som de tambores e maracás. O assunto das cantigas era em geral, as façanhas de seus antepassados, e arremedavam pássaros, cobras e outros animais, trovando tudo por comparações, etc...” (WOLF, In CÉSAR, 1978, pág. 148)

Como este trabalho possui como base as comparações, tão caras aos antigos indígenas, o aspecto gramatical não poderia ser esquecido. Veremos como várias outras características gramaticais do tupi (idioma que serviu de base para Alencar) tiveram influência no romance. Em sua análise, Pinto (1995) informa que, em seus romances indianistas, Alencar tem um processo de aproximação em relação aos personagens indígenas e, em várias partes do romance, percebemos como o elemento gramatical é importante para isso, pois o autor utiliza estruturas, pensamentos e palavras muito próximos da visão de mundo compreendida como visão de mundo indígena.

Um exemplo de como o autor utiliza elementos da estrutura gramatical indígena está na pág. 21 do romance, quando Irapuã tenta convencer seus irmãos da tribo a enfrentarem o branco, para ele, o perigo que vem para sua tribo. O jovem guerreiro encerra suas palavras com uma frase curta, mas de efeito: “*Irapuã falou: disse.*” (pág. 21). A frase indica que Irapuã não volta uma palavra sequer no que disse e está totalmente decidido a defender seus ideais. O próprio Irapuã se nomeia, usa como uma terceira pessoa.

Mas o fato que nos chama mais a atenção neste momento é outro. Após a curta frase, o narrador usa o termo “disse”, seco, exato, sem expressões como “Irapuã disse” ou “disse o jovem guerreiro” e sem acrescentar coisa alguma. Deixou pura e simplesmente o verbo, por si só. O impacto do verbo aumenta ainda mais quando percebemos um fator lingüístico importante: na língua tupi, não existe o conhecido discurso indireto, o que obriga um falante a dizer exatamente tudo o que o outro disse acrescido do termo *E'I*, ou seja, “diz” ou “disse”, numa estrutura que se aproxima muito da utilizado pelo narrador na passagem descrita acima, mas utilizando já a língua portuguesa.

Sabemos todos como, na falta de marcações como horas e minutos, os indígenas utilizavam a posição dos astros, ou até mesmo fatos da natureza como o canto de uma ave, o ciclo de uma planta, para definir o tempo. Vejamos o exemplo do caju, cujo ciclo demora aproximadamente um ano, o que servia de base, entre outras coisas, para definir aniversários, datas festivas. Um pouco antes do trecho acima, quando Iracema comunica a Martim que ele poderá sair da aldeia, quando voltar seu irmão Caubi, ela avisa que ele chegará assim que vier o sol, de forma bem poética: *“O sol que vai nascer, tornará com o guerreiro Caubi aos campos do Ipu.”* (pág. 20) Essa quase prosopopéia é bem comum nas línguas indígenas para determinar o tempo. O sol parece não só se mostrar no céu, decretando o dia, mas leva consigo (*“erasó”* = termo específico do tupi para levar, “fazer ir consigo”) o guerreiro Caubi.

Esses mesmos fenômenos da natureza que são fatos elementares para os chamados “civilizados”, são explicados ao gosto da lenda pelo indígena, como já vimos inclusive na festa do cauim, na figura da lua “mãe dos guerreiros”, tão aguardada pelos homens da tribo. Na pág. 44, a lenda como explicação dos fatos da natureza, uma certa mitologia, é encontrada novamente: *“Nasceu o dia e expirou. / Já brilha na cabana de Araquém o fogo, companheiro da noite. Correm lentas e silenciosas no azul do céu, as estrelas, filhas da lua, que esperam a volta da mãe ausente.”* O autor faz questão de deixar no romance o ponto de vista do aborígene para o que acontece no céu estrelado das noites da aldeia. Poderia descrever o fato com o pincel do civilizado, mas, como disse Alencar na polêmica da “Confederação dos Tamoios”, livrou-se das idéias de civilizado e quis entrar na floresta dos indígenas.

Na página 30 do romance, quando Caubi retorna de sua expedição, possibilitando a saída de Martim, ele mesmo se apresenta ao pajé Araquém: “*Caubi voltou: disse o guerreiro tabajara.*” Ou seja, o próprio Caubi diz que Caubi voltou em vez de usar simplesmente “Eu voltei”, por exemplo. Há a convenção de que a utilização da terceira pessoa é muito comum nas línguas indígenas, mesmo quando o falante se refere a si mesmo, como nesse caso, em substituição à primeira pessoa. Embora isso não tenha fundamento no caso do Tupi, tal procedimento confere maior concretude à expressão, menos subjetividade, o que é característica dessa língua indígena.

Um outro exemplo ocorre na pág. 60, quando Poti e Martim estão conversando. Primeiramente, temos a fala de Poti, logo depois a fala de Martim: “- *O guerreiro branco pensa; o seio do irmão está aberto para receber seu pensamento.*” “- *Teu irmão pensa que este lugar é melhor do que as margens do Jaguaribe para a taba dos guerreiros de sua raça.*” É importante observar também, neste ponto do romance, que Martim se utiliza do processo da 3. pessoa, ao qual já havíamos referido no parágrafo anterior, o que vai ao encontro do processo de indianização que pudemos observar em Martim, indo do colonizador seco e metódico ao amante pronto para entrar em contato com as metáforas e lendas indígenas: a transformação do explorador cristão para o habitante “batizado”, o Coatiabo das terras dos potiguaras.

Assim, também não é raro na sua convenção das línguas indígenas a utilização da parte pelo todo, muitas vezes com referência a partes do corpo humano, como se elas tivessem autonomia, como no exemplo da mesma página 30: “*Os olhos de seu pai gostam de vê-lo.*” Ou, também, em trecho da pág. 60: “*O guerreiro branco pensa; o seio do irmão está aberto para receber seu pensamento.*”. Na pág. 51, quando Martim e Iracema começam a morar na tribo potiguara, há outro exemplo: “- *O que escuta o ouvido do guerreiro Poti ?*”. Assim, não só o uso das metáforas seria frequente entre as populações indígenas, como também as metonímias que acabamos de apresentar.

Um dos costumes das tribos falantes do tupi antigo era o cumprimento de chegada: “*Ereiupe ?*” (Vieste ?) / “*Pá, aiur.*” (Sim, eu vim.). Eis o diálogo que ocorria invariavelmente entre esses povos, com a chegada de um conhecido e que ocorre quando Martim se encontra pela primeira vez com o pajé Araquém, logo no início do romance.

Perto do final do romance, na pág. 84, para simbolizar a relação harmônica entre os brancos (entre eles Martim) e os tupinambás, temos um caso interessante de utilização do ponto-de-vista indígena: *“A raça dos cabelos de sol cada vez ganhava mais a amizade dos tupinambás; crescia o número dos guerreiros brancos, que já tinham levantado na ilha a grande itaoca, para despedir o raio.”* O trecho mais importante do parágrafo está no final, quando o narrador fala da grande itaoca que despede o raio. Itaoca (ou “casa de pedra”, do tupi, de “itá” = pedra; “oca” = casa) era a forma como os indígenas representavam as fortalezas, enquanto os raios claramente são os tiros dos canhões. O autor poderia muito bem usar os termos “fortaleza” ou “canhão”, mas preferiu os termos utilizados pelos indígenas na época, preferiu se aproximar do ponto de vista do aborígene, como ele já havia feito em outros pontos do texto.

A aproximação entre o ponto de vista do narrador e da visão de mundo indígena poderia ser observada também em outros pontos do texto, outros detalhes, como ocorre na página 63, com o falecimento de Batuireté, durante a visita de Martim e Poti: *“Então o chefe potiguara entoou o canto da morte; e foi à cabana buscar o camucim, que transbordava com as castanhas de caju [usadas para representar a idade]. Martim contou cinco vezes cinco mãos.”* A última frase é a parte mais importante desse trecho, aproximando não só o narrador, como também Martim, da visão de mundo indígena, e tentando aproximar também, por reflexão, o próprio leitor dessa visão de mundo. Sabendo que cada mão possui, convencionalmente, cinco dedos e Martim contou cinco mãos (25) cinco vezes ($5 \times 25 = 125$), percebemos que Batuireté já era um guerreiro mais que centenário. Os índios, porém, não tinham números específicos para ilustrar grandes quantidades (como cento e vinte e cinco), usando inclusive os dedos das mãos e dos pés nas raras ocasiões em que expressavam tais quantidades. Por exemplo, o tupi antigo simplesmente desconhecia vocábulos específicos para valores acima de quatro, ou seja, os números cardinais em tupi não passam do “quatro”, pois não era necessário para eles. A partir do “cinco”, eles eram obrigados a usar termos como “xe py” (meu pé) ou “xe pó” (minha mão) em múltiplos de “cinco” ou simplesmente “nã” (assim), mostrando a quantidade com os dedos da mão. Assim, quando o narrador (e Martim) resolve demonstrar a quantidade não pelo nosso mais conhecido numeral “cento e vinte e cinco”, mas pela

quantidade de mãos, como ocorria na língua tupi, o faz como mais uma forma de tentar se incorporar ao mundo do aborígine.

Um exemplo que pode demonstrar a aproximação entre o ponto de vista do branco e o ponto de vista do indígena está no final do romance, na descrição do padre, que chega na mesma embarcação em que estão Martim e Moacir: “*um sacerdote de sua religião, de negras vestes, para plantar a cruz na terra selvagem.*” (pág. 87) A linguagem utilizada nesse trecho aproxima-se da visão dos indígenas, numa perspectiva de estranhamento, que podemos ver numa descrição um pouco mais atenta da figura do abará (padre). Ela se parece um pouco, também, com a linguagem utilizada pelos viajantes na descrição de pessoas, vestimentas, existentes apenas no ambiente do índio. Graças a essa descrição mais cuidada, própria de quem quer ilustrar o ponto de vista do estranhamento, daquilo que é diferente, exclusivo, é que o autor consegue aquele resultado estético.

Assim, quando Alencar se utiliza de uma estrutura mais próxima da gramática e da semântica indígena, percebemos quanto ele quis se aproximar do índio, de seus personagens, quanto ele queria lhe dar valor, porém, ao mesmo tempo, podemos perceber também outro aspecto importante da obra, pois o escritor cearense consegue fazer, com isso, no campo da linguagem, o que seria o seu intuito de civilização, a saber, juntar os elementos indígena e europeu, a exclusividade de nossos costumes, nossa fauna, flora, com a base social trazida pelo português civilizador, utilizando várias vezes a estrutura sintática próxima das línguas indígenas com o léxico próprio da língua portuguesa. Portanto, além de demonstrar a proximidade do autor com os silvícolas – ele não é mesmo imparcial -, vemos nesse aspecto que existe já implícita a busca da fusão a que nos referimos tantas vezes, lembrando que o índio que Alencar quer justificar e proteger é, obviamente, o índio civilizado.

Parte V - Conclusão

Alencar buscou representar, principalmente no nascimento de Moacir, a ideia do nascimento do Brasil, nossa história e nossa identidade, por meio da junção dos elementos indígena e português. Na verdade, esse processo já se inicia bem antes do nascimento de Moacir. Quando, a partir do contato com Iracema, Martim começa a se indianizar, ele vai fundindo seus aspectos de europeu civilizado com os do aborígine, formando já uma mescla cujo produto é o elemento brasileiro. O auge desse processo é o batismo, em que ele é homenageado a partir de elementos trazidos da natureza, sendo agora um novo homem, nem português, nem indígena, mas um amálgama destes.

Um dos principais problemas é que as características desse índio são bastante discutíveis. Possui características de amizade, lealdade e honra muito mais próximas das do europeu civilizado do que das dos índios descritos, por exemplo, nas leituras de viagem do século XVI (obras que, como já vimos, Alencar contesta em grande parte). Portanto, quando se une ao índio, Martim está se unindo a uma européia dos trópicos ou, como já comentara Machado (1986), uma “Diana das selvas”. Seria, assim, um índio de mentira, com certificado de civilização européia.

Mas de onde viria esse índio de mentira ? Qual é o motivo de sua criação? Para muitos críticos, é o desdobramento de um romancista que se baseou no olhar estrangeiro, na literatura estrangeira, tomando como ponto de partida autores europeus e americanos e suas relações com o elemento selvagem. É bem provável que estejam corretos. Porém, onde mais ele poderia se basear para fazer seu romance indígena, de onde tiraria seu “bom selvagem”, o índio que, sem deixar seus costumes, teria características tão civilizadas, aquele personagem que demonstraria com toda as suas virtudes a “perfeição do povo brasileiro” ? Ele não tinha como não se apoiar em elementos europeus. Não possuíamos ainda, infelizmente, uma tradição e deveríamos tentar construir uma e sabemos muito bem que nada se constrói do nada.

Assim, temos uma síntese do brasileiro, ou seja, a figura do índio, com suas vestes, suas cerimônias, seus costumes, suas características físicas, mas, ao mesmo tempo, com os sentimentos e valores próximos do perfeito civilizado; temos também a figura do português

indianizado que se vai fundindo aos costumes dos potiguaras e, finalmente, a figura de Moacir, gerado a partir da dor, do sofrimento, da extinção da mãe índia.

Os dois batismos, o de Moacir e o de Poti, são circunstanciais para representar essa fusão. Já vimos que o batismo de Martim é o auge do processo de indianização do colonizador branco, da mesma forma que o batismo de Poti é o cume do processo de europeização (e cristianização) do elemento indígena. Porém, na verdade, ambos as cerimônias são, na verdade, uma só, que é o batismo do elemento brasileiro. Tanto o índio que adquire o “status” de civilizado, como o europeu que adquire o caráter selvagem são faces da formação do brasileiro: a ligação de nossas características nacionais, originais, filtradas pelo padrão trazido pelo branco colonizador. Sabemos, porém, que tanto o processo de indianização de Martim (pela cerimônia), como o processo de europeização de Iracema (pelo amor) não são totalmente satisfatórios, já que ambos ainda possuem um estigma, uma ligação considerável com suas origens, o que gera a perda, na forma de saudade, angústia (que não deixa de ser uma morte) em um e na forma da morte em outro. Por outro lado, em Poti e Moacir essa fusão tão desejada tem consequências mais harmoniosas, pois Poti está mais próximo dessa fusão entre o branco e o americano - por ser um índio, não uma índia – e por Moacir ser uma nova vida, expressão do futuro.

Mas qual é a relação da comparação entre personagem e natureza dentro desse processo ? Da mesma forma que os elementos indígena e europeu se unem, os personagens e a natureza se fundem numa coisa só, ou seja, podemos verificar, depois de certo tempo, que não há mais distinção entre as duas classes. Isso tudo por quê ? Porque a natureza é a representação do selvagem e, quando essa fusão acontece, o personagem está completamente inserido no ambiente indígena. Para demonstrar isso, basta lembrarmos que Iracema, já meio civilizada, é utilizada como comparação, ligação com a natureza desde o início do romance, enquanto Martim demora certo tempo para que isso comece a acontecer, pois é ainda um europeu puro, incorporando aos poucos o veio selvagem. As metáforas e comparações deste com a natureza só vão começar quando Martim já tiver esse processo de indianização adiantado.

É o homem que se joga para a natureza ou a natureza que se transforma em elemento humano ? Poder-se-ia dizer que não é nenhuma dessas duas coisas, mas é a natureza e o homem que vão ao encontro um do outro para formarem um híbrido, algo novo, da mesma

forma que o europeu e o indígena se unem para formar algo que não existia até então, o brasileiro, que não deve abandonar sua origem (indígena), mas deve manter o lado “bom” da sociedade já civilizada, católica (portuguesa).

Logo, como o próprio processo de metaforização indica, o objetivo é construir o Brasil a partir de seus aspectos originais e as características civilizadas (bem ao gosto da monarquia patriarcal), como informa Proença (1966): “*respeitou reverentemente e fez seus heróis respeitarem as convenções sociais*” (pág. 101) Mas quais aspectos dos selvagens e quais aspectos dos europeus deveriam ser considerados ?

São mantidos dos indígenas os seus costumes, sua gramática, seus rituais. Portanto, o índio continua seu contato com a natureza, sua pesca, seu trato com raízes e plantas, continua a colher o alimento nas árvores, na caça, em suma, o contato com o ambiente natural tipicamente brasileiro. Devemos considerar também as palavras, a construção das frases, a expressão, formando uma língua mais próxima do “brasileiro”; da mesma forma que devemos considerar a festa do cauim, o batismo, etc. Já vimos como muitas características, sentimentos dados ao selvagem pelo autor estão baseados em convenções de empréstimo da sociedade dita civilizada. Não que os indígenas não possam ter ações de fidelidade e amizade, muito pelo contrário, porém, quando o autor o faz nesse caso, está-se baseando em características já fornecidas por nossa sociedade. Sendo assim, devemos absorver principalmente as características culturais do aborígine e seu contato direto com o ambiente.

Do branco europeu, o que podemos usar ? Basicamente, as regras sociais fixadas à tradição cristã (trazida, aliás, pelo próprio português). São características como coragem, fé, respeito, piedade e honra, que vieram ao encontro do selvagem, que logo aprovou o que o português trazia, como podemos perceber pela figura de Poti. A estrutura familiar própria dos civilizados, com a monogamia e a relação patriarcal também estão claros na obra. Não que não haja sociedades indígenas baseadas no casamento com apenas uma esposa ou na figura do homem como chefe, mas a forma como essas questões são apresentadas tem como origem a cultura européia.

Portanto, se quisermos resumir, podemos dizer que, para formarmos o caráter realmente brasileiro, a alma deste povo recém-independente, devemos absorver a interação

do selvagem com o ambiente natural, seu respeito à natureza e aos costumes tradicionais, ao mesmo tempo que absorvemos a organização sócio-política do conquistador. Assim, o verdadeiro brasileiro será algo parecido com o que vemos no próprio prólogo de “Iracema”:

“Os meninos brincam na sombra do outão, com pequenos ossos de reses, que figuram a boiada. Era assim que eu brincava, há quantos anos, em outro sítio, não mui distante do seu. A dona de casa, terna e incansável, manda abrir o coco verde, ou prepara o saboroso creme do buriti para refrigerar o esposo, que pouco há recolheu de sua excursão pelo sítio, e agora repousa embalando-se na macia e cômoda rede.” Ou seja, temos o contato com a natureza, o buriti, a rede, o coco verde, a brincadeira de boiada com ossos, próprios do nosso ambiente, mas baseados na estrutura patriarcal, com a esposa carinhosa, servindo ao marido, que se embala na rede, alheio ao jogo dos filhos.

Aliás, nas próprias correspondências de Alencar, podemos perceber parte dessa fusão entre natureza selvagem e cultura européia. Quando fala sobre sua casa na região da Tijuca, enche de elogios o lugar. Sua casa de alvenaria situada no meio das árvores, no topo da serra, é o encontro entre natureza e civilização que o autor tanto almeja: *“Elevando-se a estas eminências, o homem aproxima-se de Deus. A Tijuca é um escabêlo entre o pântano e a nuvem, entre a terra e o céu. O coração que sobe por êste genuflexório, para se prostrar aos pés do Onipotente, conta três degraus, em cada um deles, uma contrição.”* (ALENCAR, pág. 52) Da mesma forma que no prólogo de *Iracema*, é o natural que se civiliza, e o civilizado que se naturaliza, formando um ponto de encontro, que seria o perfeito brasileiro, como os personagens do romance, que se jogam para a natureza e onde a natureza se joga para os personagens, formando uma coisa só, sem diferenças. O fundamental é manter aquilo que os índios já tinham e incorporar o que vem de fora, mas apenas o que nos interessa. Assim, durante o romance, Iracema, Martim, Poti, apesar de suas origens diversas, formavam uma coisa só, todos heróis, todos ideais, exemplares: a natureza que se civiliza e a civilização que se lança ao elemento selvagem.

Assim,

“Alencar acredita na mestiçagem, pois esse fenômeno está na base de nossa formação.” (PINTO, 1995, pág. 146)

“Sendo assim, pode-se dizer que os traços da identidade nacional delineada a partir das obras alencarianas analisadas podem ser recuperadas tanto na concepção da natureza, que, mesmo culturalizada, é eufórica, como na construção do sujeito brasileiro e na de sua língua.” (MARTINS (tese de doutoramento), 2005, pág. 153)

A estrutura patriarcal subentendida em “Iracema” é codificada, inclusive nas comparações e metáforas utilizadas entre os personagens e a natureza, como já vimos. Enquanto Martim é sempre o rochedo, o mineral, aquilo que não se move e não se quebra, ou as árvores, como o jatobá, imponentes e fortes, Iracema é o pássaro, é a flor, é a gracilidade envolta em fragilidade, é o que sobrevive amparado por algo mais forte, a árvore ou o rochedo. Da mesma forma que a esposa serviria ao marido, Iracema na maioria dos casos está submissa a Martim, desobedecendo-lhe apenas nos momentos em que a cega obediência poderia custar a morte do português ou simplesmente seu afastamento.

Essa estrutura patriarcal não está presente apenas em “Iracema”, obviamente, mas está em outras obras indianistas do autor, como em “O guarani”, como está em seus romances urbanos, como “Senhora” e “Diva”, ou até mesmo em seus antigos folhetins, cujo público-alvo, inclusive, eram as mulheres, as damas e senhoritas de classe mais abastada, que aproveitavam o final de semana com o lazer e o entretenimento.

Logo, pensava-se uma ligação entre aquilo que Alencar pensava ser o índio e as civilidades trazidas pelos europeus, tudo bem ao gosto do novo país independente: conservando sua origem, ao mesmo tempo em que importa as características úteis, superiores (ordem, moral e bons costumes, mesmo que apenas na teoria) dos europeus. Uma pergunta talvez incomode: Alencar oferece virtudes de um cavalheiro a um índio com segundas intenções ou crê que o índio realmente possua já essas características? A resposta exata é bem difícil, mas ambas as hipóteses devem estar corretas, pois devemos nos lembrar de que Alencar rechaça todas as opiniões dos cronistas que criticam algumas características dadas ao indígena, acreditando no índio como ser inocente e de ações elevadas, mas, ao mesmo tempo, imputa-lhes virtudes próximas do elemento cristão, retirando o que poderia ser visto como horrendo, com o intuito de demonstrar o que o povo brasileiro deveria ser. Ele tinha, na verdade, um projeto de identidade e futuro para a nossa nação.

--- --- --- --- ---

Surge aqui, porém, uma nova dúvida: seriam os personagens indígenas de Alencar, na verdade, seres já civilizados? Essa é uma das principais críticas feitas ao autor cearense durante sua vida literária. Franklin Távora, por exemplo, se exaspera diante das características de cavalheiros medievais dadas aos personagens de “Iracema”.

Os personagens indígenas de Alencar realmente estão mais próximos dos europeus do que dos índios reais. Valores como lealdade, humildade e monogamia são característicos de uma sociedade dita branca, cristã e civilizada. São ações e sentimentos que tornam o aborígene um nobre europeu, sendo baseados na ideologia do europeu.

Mas há exceções. Um exemplo fortíssimo é Irapuã, como vimos, pois ele é portador da vingança e da força sem limites, que se revolta com a presença do colonizador. Já percebemos também que é exatamente por isso que ele é tratado como um vilão do romance, aquele que se nega a aceitar o relacionamento da tabajara Iracema com o português Martim.

Logo, o personagem indígena deve ser portador de características próprias de um nobre europeu, um brasileiro civilizado, e os índios que não pertencem a esse conjunto são os índios maus, cujas idéias são deploráveis e devem ser afastados para que a paz e a harmonia reine na fusão entre o indígena e o português, o colonizado e o colonizador.

Isso acontece também em “O guarani”, por exemplo, pois, nesse romance, os aimorés são os índios cruéis, enquanto a tribo dos goitacazes, à qual pertencia Peri, é a dos índios dóceis. Enquanto isso, em alguns escritos, ocorre exatamente o contrário, ou seja, os aimorés são respeitados enquanto os goitacazes são discriminados, como ilustrou de Marco: “*Os cronistas davam notícia do caráter pálido e mediano dos nativos Goitacazes, nação de Peri, e muito louvavam a coragem dos Aimorés. Estes, nômades e antropófagos, a narrativa destrói, o índio que se submete à catequese ganha estatura de herói.*” (MARCO, In: “Anais do I Simpósio de José de Alencar”). Portanto, vemos mais uma vez como o índio que possui características como a vingança, a antropofagia, a poligamia não eram exaltados nos romances alencarianos, ao mesmo tempo que os índios submissos ao cristianismo civilizatório possuem o status de herói, mesmo sendo desprezados pelos historiadores, que aliás, como já vimos, possuem outros pontos de atrito com o escritor cearense.

Os índios de Alencar, portanto, já são civilizados. Já são o híbrido do elemento nacional, o aborígine, com o elemento europeu, o colonizador; já temos a fusão da nossa cor local com a civilização necessária para o progresso do país e que é trazida pelo colonizador cristão.

Mas para Alencar, o elemento indígena é realmente um cavalheiro ou essa fusão de características possui já um objetivo definido? É claro que existe uma intenção civilizatória na obra de Alencar, não só nos romances indígenas, como nas obras urbanas. O autor cearense desejava tanto ilustrar a história de nosso país como todos os seus ambientes, tanto a cidade como o campo, ao mesmo tempo em que projetava a ordem e a civilização, sob a autoridade da Monarquia e da Igreja Católica, fundamentais para o progresso do novo país. Desejava ver desenvolver-se o país a partir da ligação entre campo e cidade, presente e passado, retendo o que, no seu modo de ver e de boa parte da sociedade letrada, era-nos nocivo, e apreendendo o que é essencial para atingirmos aquele objetivo. Não podemos desprezar também a frase de “Como e por que sou romancista?”, em que o próprio autor demonstra seus sentimentos em relação ao índio: o seu personagem indígena não é real, mas um ideal, o que condensaria tanto o seu sentimento de inocência em relação aos nossos primeiros habitantes, como o projeto, o ideal, uma identidade nacional que una aquilo que nos é origem, que nos é exclusivo, às idéias de ordem do europeu colonizador.

Logo, tentando juntar todos esse pontos, podemos até mesmo dizer que o índio é dotado naturalmente de inocência, porém ao mesmo tempo, todas as características como docilidade são reforçadas por um projeto civilizador de nosso país.

Aliás, a utilização do romance para demonstrar o ideal de Brasil civilizado, patriarcal e cristão não é surpresa. Com efeito, segundo Machado¹⁹ (2001), praticamente todos os românticos eram monarquistas. (“*O povo mantinha mais ou menos crítico em relação a esse paternalismo. Mas os intelectuais gostavam de proclamá-lo. Aliás, a maioria esmagadora dos românticos era monarquista.*”) As idéias de ordem e fé estão automaticamente conectadas à monarquia de Pedro II. Estão presentes na revista “Niterói”, nos ensaios de Gonçalves de Magalhães e Pereira da Silva, passando por artigo de Torres-Homem na “Minerva Brasiliense”. A evolução artística e científica liga-se à idéia da autonomia intelectual de nosso país, lançando luzes sobre o futuro da nação, conforme

¹⁹ MACHADO, Ubiratan. *A vida literária no Brasil durante o Romantismo*. RJ: EDUERJ, 2001.

projetado pela monarquia cristã e patriarcal. Afinal, as próprias idéias, os projetos difundidos pela literatura indianista tinham íntima relação com os designios de nossa monarquia, o que dava a esses escritores um determinado conjunto de privilégios diante do poder. O escritor cearense, obviamente, não era exceção a isso, mas muito pelo contrário, era convicto monarquista, imaginava inclusive que não havia regime possível em nosso país a não ser o regime imperial. Portanto, mesmo com a discussão estética em relação à *Confederação dos Tamoios*, Alencar e Magalhães possuíam ideologias bem próximas em relação aos rumos que o país deveria seguir. Portanto, a polêmica entre eles não está exatamente no objetivo, que era a formação de nossa “brasilidade” e da sociedade brasileira ideal, mas em como era representado esse objetivo, esse Brasil perfeito, que absorvia as regras de civilidade e progresso vindos do Velho Mundo, mas sem perder o que lhe é exclusivo. Para demonstrar melhor os ideais políticos de Alencar, lembremo-nos das *Cartas de Erasmo*, conjunto de protestos escritos pelo escritor cearense que demonstram sua fé no imperador e na concentração de poderes para organizar nosso país.

Assim, segundo Brookshaw (1983, pág.27),

“Na verdade, a escravidão foi aceita por todos, inclusive a maior parte dos escritores que, geralmente, surgiam pelo interesse dominante dos proprietários de escravos, ou dependiam do amparo das instituições escravistas.”

Não podemos esquecer também que boa parte dos poetas e romancistas do Romantismo brasileiro se embrenharam na política da época. Alencar, um dos exemplos mais fortes, participou do Parlamento e foi Ministro da Justiça, e apenas não foi senador pela província do Ceará (foi o primeiro colocado pelo voto popular) graças à interferência de Pedro II, que tinha poder de veto e não o aceitou como senador, dizendo que ele era muito jovem para tal cargo.

Existem vários outros exemplos e essa união dos literatos com a política irritava profundamente o então crítico Machado de Assis. Para ele, era lamentável que grandes

talentos da nossa literatura se vissem obrigados a deixar de lado a musa inspiradora, para cair nos rudes braços do poder.

É interessante observar também que o imperador Pedro II foi uma espécie de mecenas, apoiando e patrocinando vários poetas e artistas. Um importante exemplo foi Gonçalves de Magalhães, cuja “Confederação dos Tamoios” foi editada sob os cuidados da Casa Real, pois o imperador viu ali a grande epopéia da nação brasileira. Daí a (primeira) grande polêmica do imperador com o escritor José de Alencar, que criticou duramente o trabalho de Magalhães, e Pedro II, que assinou um texto como “Outro amigo do poeta”, discordando publicamente de algumas observações do romancista.

Não podemos esquecer também o fato de Pedro II estar sempre presente nas reuniões do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), não faltando a uma reunião sequer durante vários anos. Ele realizou também vários saraus, inclusive na própria Casa Real, o que seria, na verdade, sua diversão, contra a dureza da vida de monarca, cercada de interesses e politicagens.

Aliás, uma das funções básicas do IHGB, criado pelo Imperador, foi centralizar os dados históricos, geográficos e culturais acerca de nosso país, fazendo que as informações sobre todos os costumes que revelassem a nossa identidade nacional estivessem concentrados, o que tinha tudo a ver com o projeto centralizador da nossa monarquia. O intuito principal de estudar e analisar o Brasil era quase que inventariar suas particularidades. Era um processo de centralização científica e cultural, aliada a um processo de centralização política.

Um papel muito parecido tinham as missões científicas de viajantes que passaram pelo nosso país, que tentavam ilustrar as características naturais e humanas do Brasil, classificando-as, montando paradigmas, o que era não só uma coincidência política cultural no Brasil Império, como a de todo um pensamento de uma época.

Esse desejo de formar um paradigma histórico e cultural de nosso país, tanto por parte de viajantes, como do IHGB, vai ao encontro dos ideais do indianismo: ilustrar as

origens de nosso país, porém filtrando, classificando e definindo, segundo um ponto de vista europeizante, que deve ser aproveitado para a nossa História e o nosso desenvolvimento.

Assim,

“Neste sentido, avultam três fatores: o frequente amparo oficial de D. Pedro II, o Instituto Histórico e as Academias de Direito (Olinda-Recife e São Paulo)”. (CANDIDO, 1976, pág. 83)

Sendo assim, com tão grande aproximação entre os poetas e a Política, entre a intelectualidade e a Monarquia, não surpreende que tivessem em mente os mesmos planos para o nosso país: proteger nossas origens e nossas características, mas tudo sob a tutela de um esquema social monárquico, cristão e paternalista, bem ao estilo do que foi trazido pelo colonizador. Melhor dizendo, foi exatamente por terem os mesmos anseios e projetos que se associaram tão bem.

Por causa disso, não surpreende também que o final do Romantismo em nosso país tenha coincidido com a decadência do sistema monárquico. Muito mais do que o fato do chamado “cansaço literário”, em que determinadas características de uma geração se esgotam naturalmente e pedem uma nova estrutura literária, mesmo vinda de outros países, - o que ocorre frequentemente com nosso país, por razões já mencionadas - o Romantismo (em nosso país, que fique bem claro) supõe um conjunto de idéias que estavam intimamente ligadas aos interesses do governo imperial e, assim, quando o sistema imperial entra em pleno descrédito, é sintomática a decadência do movimento romântico no Brasil, pois ele não responde mais aos anseios (dados como) nacionais. Ambas, com efeito, eram parte de um mesmo fenômeno.

--- --- --- --- ---

Por outro lado, verificando a sua vida literária, Alencar sofreu várias críticas, sendo algumas delas até muito duras, apesar do *status* que já possuía junto à chamada opinião pública. Algumas dessas críticas tiveram razão de ser, outras foram completamente exageradas. Serão analisadas as principais críticas a Alencar durante sua carreira, dando ênfase às feitas por Franklin Távora e Joaquim Nabuco.

Verificaremos inicialmente as críticas de Franklin Távora, a primeira vez em que uma obra de Alencar sofreu uma ataque mais intenso. Após o lançamento de *Iracema*, que aliás não teve repercussão na época, a obra foi atacada por todos os lados pelo iniciante Franklin Távora, que analisou todos os pormenores do romance. Então, o romancista cearense teve de sofrer o mesmo que o autor de *Confederação dos Tamoios*, Gonçalves de Magalhães, quando o atacou. O crítico Távora se irritou profundamente com aquilo que considerava como graves defeitos da obra de Alencar.

Um dos aspectos centrais da crítica era a suspeita de plágio. Para Távora, o romance da virgem dos lábios de mel nada mais era do que uma cópia mal feita da obra “Atala”, de Chateaubriand. O enredo da índia que deve permanecer virgem e que se sacrifica pelo amor a um branco era, para o crítico, idêntico nos dois casos. Já vimos, inclusive, que Soares Amora (op.cit.) faz uma comparação entre as duas obras, demonstrando não haver plágio e provando que os dois autores, por motivos e objetivos diferentes, chegaram ao mesmo tema do contato traumático entre o civilizador e o habitante aborígine. Além disso, o próprio Alencar admitiu em “Como e por que sou romancista” a influência de Chateaubriand e Walter Scott em sua obra, mas a verdadeira fonte de seus romances, como sabemos, é a fantástica natureza de nosso país, que o cercava.

Távora critica Alencar também em outro ponto: a falsidade de seus personagens. Para ele, os índios de Alencar, suas ações e sentimentos são inverossímeis. Não foi a única vez que a obra de Alencar sofreu essa crítica, e até hoje muitos se revoltam com as características de seus personagens indígenas: falam com o português de Coimbra, suas ações estão muito mais próximas de um cavalheiro medieval e alguns fatos não possuem qualquer nexos. Não apenas Távora, mas outros críticos, antigos e atuais, retratam os fatos inverossímeis dos romances alencarianos, e há boa dose de razão em suas críticas, mas tais “defeitos” possuem um motivo. As ações fantasiosas não ocorrem apenas em “Iracema”, mas também em “O guarani”, por exemplo. A parte em que Peri, sozinho, consegue vencer uma onça ou quando ele desce ao abismo, cercado por insetos, cobras e aranhas, para pegar o mimo de Ceci nos deixam confusos até os dias atuais. Porém, devemos observar qual a razão de tal inverossimilhança e perceberemos que não é gratuita.

“Iracema e Peri – arguem os críticos da infidelidade artística de José de Alencar – são expressões individuais humanas que, pelo porte, pelo falar, pelo requinte estético, pela distinção das maneiras, pela conduta social, se apresentam, não como autênticos espécimes da habitantes tribais, mas como verdadeiros símbolos de uma exigente civilização convencional.” (ARRAIS, IN: “Revista da Academia Brasileira de Letras”, 1954)

Para o crítico, os vários equívocos cometidos pelo autor cearense se devem basicamente ao fato de Alencar ter sido um autor de gabinete, que queria fazer romances sobre lugares que jamais visitou, abandonando-se ao influxo da imaginação tão somente, e diminuindo, assim, o valor de suas obras, já que não era totalmente fiel com a realidade.

Segundo Távora (1872),

“J. de Alencar dá poemas e romances de costumes, sem ter estudado a natureza nem os povos, e condenando além disso o estudo dos mestres e os dicionários existentes, que chama de “espúrios”. Essas obras, ele as dá do fundo do seu gabinete, assim a modo de quem expede avisos para um império inteiro.”

Assim,

“No afã de complicar situações dramáticas e de acumular perigos mortais, Alencar ultrapassa com grande frequência os limites do verossímil. O seu mundo não era lógico. Era desmesuradamente mágico.” (MAGALHÃES, 1977, pág. 86)

“O eixo de argumentação de Franklin Távora reside na idéia de que Alencar era um escritor de gabinete que, por não ter pautado seus romances pela observação direta das regiões representadas, incorria numa série de erros e impropriedades.” (MARTINS, 2005, pág. 168)

Mas o próprio Alencar, em relação a suas fantasias, a contar fatos que não têm relação com a realidade, possui uma frase conhecida, resumindo o que imagina sobre o

falso e o verossímil, dentro de seus romances. Para ele, a realidade é inverossímil, aliás a coisa mais inverossímil do mundo. Assim, o não-parecer e o ser aparecem juntos na realidade, e por consequência, nas suas obras. Mas muitos críticos, até hoje, não aceitam essa justificativa.

Até mesmo a infelicidade de algumas ações e imagens perturbaram o crítico Franklin Távora. Um exemplo é o momento em que Iracema se lava após o encontro com seu amado Martim. Para Távora, a imagem é completamente vulgar e não cabe num romance:

“O estilo em geral peca por inchado, por alambicado. As imagens sucedem-se, atropelam-se. Há um esbanjamento de imaginação que, desde a primeira vista, se nota que está muito longe de aproximar-se da verdade, para que os personagens pudessem falar assim, nessa perene figura, fôra preciso supor neles o talento, e talvez a cultura do próprio autor, tão custoso e trabalhado se conhece ter sido aquele arranjo ostentoso.” (TÁVORA, 1872)

A crítica de Joaquim Nabuco aconteceu logo após a apresentação da peça “O jesuíta”, que não teve grande êxito junto ao público. O jovem crítico parabenizou Alencar por sua trajetória na literatura e no teatro brasileiro, porém não poupou sua discordância em relação ao que ele chamou de infelicidade na imagem do jesuíta que combate pela Independência do Brasil, além de discordar do desabafo do escritor cearense, que, após o fracasso público, comentou, entre outros fatos, que o público brasileiro dá muito mais valor às obras do teatro francês ou italiano do que às dos autores nacionais. Para Nabuco, o escritor não deveria deixar ao público a culpa que cabe exclusivamente ao dramaturgo, que não conseguiu fazer uma obra inspirada.

A resposta de Alencar foi imediata e áspera. O escritor cearense esqueceu os elogios do jovem Nabuco e enfrentou seu crítico nas páginas dos jornais. Com o tempo, as provocações de lado a lado se acirraram e Alencar, com uma posição já formada, foi cercado por Nabuco, jovem escritor, da mesma forma que Alencar criticara Gonçalves de

Magalhães, no início de sua carreira. Vários anos depois, a própria filha de Joaquim Nabuco admitiu que o pai se arrependera da polêmica. Havia sido, para o próprio Joaquim Nabuco, um momento de orgulho, um atrevimento de jovem autor contra um monstro sagrado de nossa cultura.

Verificando as críticas, tanto da época em que Alencar era vivo como as mais atuais, podemos perceber que algumas são recorrentes: a falsidade dos caracteres indígenas, os erros em relação a dados de fauna e flora, a influência dos estrangeiros. Verifiquemos mais detidamente a razão de cada uma delas.

Primeiramente, em relação à falsidade dos caracteres indígenas, das atitudes muito mais próximas de europeus civilizados do que de um habitante das selvas, já vimos que o próprio Alencar crê que os indígenas possuem atitudes muito mais nobres do que dizem alguns, movidos por preconceitos. Juntando-se a isso, o próprio romancista deixou claro, em *“Como e por que sou romancista”*, que seu personagem indígena não é real, mas um ideal. Sabe-se muito bem que havia por trás disso um projeto, um desejo, meio inconsciente, de fazer do índio um civilizado, de conservar nossas particularidades, utilizando a base civilizada, cristã e patriarcal. Até mesmo a crítica à linguagem usada pelos personagens indígenas, evoluída demais para Távora, deve ser discutida. Na opinião de outros críticos como Machado de Assis (1920), por exemplo, o índio de Alencar não possui linguagem de um branco: *“entendia elle, e entendia bem, que a poesia americana não estava completamente achada; que era preciso prevenir-se contra um anachronismo moral, que consiste em dar idéias modernas e civilizadas aos filhos incultos da floresta.”* ASSIS, In: *“Revista da Academia Brasileira de Letras”*, out/1920, pág. 48). Aliás, o próprio Alencar descreveu, no final de *Iracema*, o desafio que significava para ele descrever com palavras simples o pensamento rústico dos silvícolas, como já vimos: *“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”*.

Ligando-se todas essas características, vemos as razões pelas quais os índios das obras alencarianas são realmente distantes dos índios reais, possuindo características admiráveis, próximo da figura do “bom selvagem”, mas, ao mesmo tempo (e não por coincidência), tão próximo do elemento europeu.

Em relação ao desconhecimento de Alencar de questões de Botânica, que foi verificado já por Taunay, estudioso desses assuntos, ao dizer que “*Alencar comete vários equívocos em relação às características de nossa flora*”), já foi comentado também em outros estudos, como de Vasconcelos (“*Assim, os nomes Batuireté e Messejana, que são apontados pelo autor como de origem indígena, não o são, muito bem. O que não podemos contestar é a invenção poética das explicações,*”), sabemos que, realmente, o escritor cearense comete alguns disparates. Um exemplo é a questão do *curare*, mortal para Peri, mas que, na realidade, possui apenas efeito sonífero. Pouco importante seria Alencar na literatura brasileira se tivesse domínio absoluto da fauna e flora do nosso país e dos costumes dos povos primitivos americanos, sem ter o domínio artístico que ele possuía. Como já foi dito várias vezes, tudo o que ele criara não era um real, mas um ideal. O *curare* que mata é muito mais interessante que o *curare* que adormece porque é o veneno que possui a devida importância, o símbolo do sacrifício do aborígene, como fez Iracema. Falando sobre Gonçalves Dias, Candido (1975) nos diz que “*ele é prova de como a grandeza de uma obra indianista não está exatamente no conjunto de conhecimentos em relação a seus povos*” (CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*). A mesma coisa se aplica a Alencar. Se tivesse domínio dos dados, sem a técnica, seria mais interessante que Alencar fosse historiador ou antropólogo. Isso não quer dizer, em hipótese alguma, que não é necessária a pesquisa, a preocupação com a fidelidade quando se faz um romance indianista, porém não é certo que uma pessoa com domínio total desses conhecimentos realize uma obra literária melhor que uma pessoa que possui domínio bom, porém menor das características dos povos indígenas. No início do trabalho, já havíamos visto, na “Estética” de Hegel, como o teor artístico de uma obra não está relacionada à cópia fiel da realidade. Para reforçar, podemos usar outra expressão de Hegel na “Estética”: “*Pensam os críticos e os entendidos que os valores históricos devem ser representados por si mesmos, e denunciam com indignação o mau gosto do público quando dissimula o seu aborrecimento. Todavia, não é para entendidos e críticos que a obra de arte existe, mas sim para o prazer imediato do público,*” (HEGEL, 2000, pág. 270) Isso não quer dizer, em absoluto, que a qualidade estética não deva ser estimulada, mas o ponto de referência do autor não precisa ser a cópia cega dos pontos históricos.

Aliás, o fato de Alencar ter escrito seus romances indianistas e regionalistas na comodidade de seu escritório, no alto da Tijuca, já foi apontado, muitas vezes, como causa dos equívocos do escritor. Távora chama o escritor cearense de “romancista de gabinete”. Alencar nunca foi ao Sul do país, por exemplo, para escrever “O gaúcho”. Precisamos ilustrar que, realmente, em obras como “O gaúcho”, ocorrem erros tremendos, mas seria apressado apontar que todas as suas idéias vieram apenas de sua imaginação, pois o autor pesquisou, em vários momentos, para realizar suas obras. Do mesmo modo como fizemos no parágrafo anterior, devemos verificar que a grandeza da obra literária não está propriamente nos conhecimentos do escritor de determinado fato ou região, mas na forma com a qual ele utiliza as peças que possui, e assim o cearense fez, tanto para as obras indianistas, como as obras regionalistas. Aliás, não podemos nos esquecer de que Alencar pesquisou a fundo antes de realizar as obras a que se propunha. Portanto, se o autor não viajou, não esteve em lugares que descreveu em sua prosa regionalista, ele se utilizou de vários dados, de forte pesquisa para escrever seus romances. Não podemos, muitas vezes, substituir a experiência pela pesquisa, mas, ao mesmo tempo, não podemos dizer que Alencar fez sua obra a esmo, colocando tudo a cargo de sua prolífica imaginação, pois a mesma foi baseada nas intensas pesquisas que realizou. O autor cearense jamais teria cometido tamanho desleixo. Tanto que, desde o tempo em que estudava na Faculdade de Direito, conforme certificam algumas biografias (como, por exemplo, a de Cavalcânti Proença), Alencar preocupou-se em ler os viajantes, os alfarrábios e, como pudemos perceber na polêmica sobre a “Confederação dos Tamoios”, o escritor cearense também lia autores latinos e gregos, que serviram de base para sua opinião. Sendo assim, não podemos negar que alguns de seus erros possam ter sido provocados por exageros da imaginação do autor, nem podemos nos esquecer dos objetivos do autor em relação às suas obras. Se houve equívocos nas obras de Alencar, alguns podem ter ocorrido também graças a fontes utilizadas pelo escritor.

Assim,

“Para registrar o cotidiano presente da capital do país procurou valer-se da câmera realista, atenta à miudeza e ao mundo do plausível. Para recriar o passado, bem como a vida rural presente, apoiou-se bastante na pesquisa paciente, mas expandiu largamente

sua imaginação na narrativa romanesca.” (MARCO, IN: “Anais I Simpósio José de Alencar”)

Fala-se também do fato de as obras de Alencar serem apenas versões de romances estrangeiros, principalmente franceses, causado pela influência do elemento europeu sobre nossa literatura. Porém, como já vimos, o que havia de se fazer num país recém-independente, cuja literatura ainda não estava formada ? Para começar sua construção, era imprescindível uma base, e isso infelizmente não possuíamos, já que os autores brasileiros dos séculos XVI, XVII e XVIII, como Gregório de Matos, Tomás Antônio Gonzaga e Santa Rita Durão eram muito mais criadores dispersos do que detentores de um projeto definido de literatura. Essa base, infelizmente, teve de ser a literatura estrangeira, como já vimos nos comentários de Schwarz (2000). Era certo que a nossa literatura era uma cópia da literatura francesa, mas o que fazer para criar nossa literatura, se não tínhamos, em nosso próprio país, uma espécie de guia ? Na primeira edição de “Niterói”, Gonçalves de Magalhães já demonstra a importância da literatura francesa, substituindo a literatura portuguesa, do colonizador, como nossa fonte de inspirações, para a criação de uma literatura brasileira:

“Seria Tântalo a figura do romancista dilacerado entre o desejo da imagem perfeita – Alencar era acusado de copiar modelos europeus – e a impossibilidade de agarrar a matéria local com ela ? E se assim for, não seria essa também uma forma de expressar um problema estético-literário mais geral – o dilema do romance tentando ser ele mesmo, mas constituído como desejo do outro (de outros gêneros) e carência de auto-identidade ?” (PONTIERI, 1988, pág. 65)

Afinal, o fato de nossas obras literárias usarem os franceses e ingleses como inspiração é apenas um pequeno sintoma de algo muito mais profundo na sociedade do Brasil Império:

“O Rio de Janeiro traja à francesa, traz a barba à inglesa e usa de pince-nez, casaca cor de lama de Paris, calças à Bassompierre e sapatos de couro-pano, por causa dos calos:.” (ALENCAR, in FARIA, 1987, pág. 9)

Com efeito,

“Por essa época, meados do século, o Rio de Janeiro começava a se afrancesar. Virávamos macacos de imitação da França, mas apenas na exterioridade: as modas, o consumo de produtos fabricados em Paris, o uso da língua. No fundo, continuávamos renitentemente brasileiros, desconfiados das novidades que abalassessem a família, melindrosos em relação a tudo o que se referisse ao país.” (MACHADO, 2001, pág. 191)

Percebe-se, pelos trechos acima, que não é apenas a literatura europeia que tem influências em nossa literatura, mas vários modismos, costumes de Paris, Londres etc. A sociedade do Brasil Império queria se vestir como os europeus, queria falar como os europeus, queria ser como os europeus. As moças aprendiam francês na tenra idade, o que era sinal de superioridade; vários termos franceses e ingleses foram importados para nossa fala do dia a dia. Até mesmo em detalhes como objetos utilizados em casa, nos costumes, a nossa população da corte copiava o que franceses e ingleses faziam. Durante todo o Brasil Colônia, quisemos copiar Portugal; o período do Império era o momento de copiar a Inglaterra, a Alemanha, a França. Aquilo que vinha de Portugal, antigo colonizador e “fonte de inspiração”, era exceção à regra. O que era de Portugal era objeto de certo desdém, principalmente logo após a Independência, por motivos muito óbvios.

Parece até mesmo estranho o fato de importarmos tanto do Velho Mundo, logo num período em que nossa literatura fazia questão de deixar-se demonstrar tão nacionalista, tão voltada aos assuntos nacionais, e isso poucas décadas após a nossa independência política. Os senhores e senhoras com modismos ingleses, falando em francês, destoavam tanto do ideal de nacionalismo mencionado, que os autores românticos queriam consagrar, como das sociedades europeias, já que possuímos sempre costumes e características tão diferentes do elemento europeu.

Como já vimos, o nosso país recebia os ideais de liberdade vindos da Europa, principalmente França, e abraçou o desejo de independência, orgulhou-se quando ela se concretizou, além de, principalmente, ter absorvido termos linguísticos, produtos, roupas, modismos vindos da Europa, mas, ao mesmo tempo, possuía ainda uma estrutura social atrasada, centralizada na figura monárquica (para não dizer, o “grande patriarca”), alimentada por um sistema escravocrata desumano e obsoleto, e tudo amparado pelo patriarcalismo católico, em que o homem branco era o centro da ordem social, formando assim, provavelmente, o grande paradoxo do Brasil Império: a vontade de ser europeu civilizado e possuir estruturas tão arcaicas.

Essas estruturas tão arcaicas, aliás, estavam sustentadas pela política monárquica, cujo principal representante, o próprio D. Pedro II, era provavelmente o primeiro de nossos “europeizados”, “afrancesados”. Preocupado em desenvolver melhorias de infra-estrutura nas grandes cidades, principalmente na corte, efetua um surto industrial, que privilegiava, e muito, a elite patriarcal urbana, que se fortalecia no decorrer de seu reinado; ansioso por criar estruturas artísticas e culturais como o próprio IHGB, as disciplinas do Colégio Pedro II e até mesmo saraus artísticos em sua residência: ávido por requintes no desenvolvimento de nossa cultura e nossas artes, o que, na verdade, nosso patriarca maior queria era ser um “monsieur” em terras tropicais, como toda a corte que o cercava e adulava. Porém, não abandonava, de forma alguma, as elites rurais (principalmente cafeicultoras, que davam ao país maiores dividendos) e o sistema escravagista, dividindo-se entre as idéias civilizadas e modernas da Europa e as ideias escravocratas e patriarcais, próprias de nosso país. Se o imperador do Brasil agia dessa forma, o que se diria da corte que estava ao seu redor, que o adulava, o retratava literalmente e o mantinha como exemplo ?

Portanto, a dependência literária à qual não só Alencar, como praticamente todos os autores românticos brasileiros estavam ligados, era apenas um sintoma de algo mais profundo que estava em nossa sociedade: a dependência em relação aos modos e costumes vindos do continente europeu mensalmente nos pacotes, e tudo isso apenas demonstrava, afinal, a submissão política e econômica à qual estávamos arraigados em relação ao Velho Mundo, embora fôssemos já uma nação independente.

Sendo assim, tanto Alencar como outros escritores do mesmo período tiveram como fonte a literatura européia, porque a própria sociedade brasileira já copiava tudo o que era europeu. Seus romances urbanos poderiam se passar na França, porque a sociedade da Corte se comportava como a européia. Até mesmo os personagens indígenas e regionalistas tinham um porte europeu, porque nosso país queria copiar o que havia na Europa, recebendo tudo o que vinha do outro lado do oceano de braços abertos. Afinal, o próprio Romantismo, movimento com o qual os autores brasileiros tanto se identificaram no século XIX, não é brasileiro, mas tem origem européia e os brasileiros aproveitaram apenas aquilo que mais os representava. Assim como acontecera com outros autores, já a partir da crônica, Alencar começou a se preparar e a compreender essa nova sociedade, para melhor descrevê-la, pois, conforme Arriguchi Jr., era “*matéria nova e complicada, das novidades burguesas trazidas pelo processo de modernização*”. (apud SÜSSEKIND, 2005, pág. 247).

Assim,

“Não foi menos nacionalista Alencar nos seus romances da cidade, do que o havia sido nos do campo, quer na phase indianista primitiva, quer na de plena estabilidade brasileira.

“A sociedade carioca de seu tempo não teve melhor pintor. A sua galeria de typos femininos patricios é exemplar e inconfundível, até nos próprios romances em que se diz ter Alencar tirado inspiração de escriptores franceses.” (LIMA, “Revista da Academia Brasileira de Letras, maio/1929, pág. 53)

Basta lembrarmos as palavras de Candido (1989) em *Literatura e Subdesenvolvimento* e de outros estudiosos sobre essa questão. Não é necessário ser um grande especialista em Teoria Literária para entender que a submissão econômica e política de uma nação forma um círculo vicioso com a submissão artística, ou seja, sua cultura inevitavelmente ficará apenas recebendo a influência do que é criado em outros países:

“Como o ambiente não os podia acolher intelectualmente senão em proporções reduzidas, e como os seus valores radicavam na Europa, para lá se projetavam, tomando-a inconscientemente como ponto de referência e escala de valores;” (CANDIDO, 1989, pág. 148)

“Para as compreendermos bem, é conveniente focalizar, à luz da reflexão sobre o atraso e o subdesenvolvimento, o problema da dependência cultural. Este é um ponto por assim dizer natural, dada a nossa situação de povos colonizados que, ou descendiam do colonizador, ou sofreram a imposição de sua civilização, mas fato que se complica em aspectos positivos e negativos.” (CANDIDO, 1989, pág. 148)

Mas tudo isso não é característica somente de nosso país, obviamente. Qualquer literatura nacional, em sua formação, precisa se embeber em moldes estrangeiros e o mesmo ocorre com a formação de sua sociedade. A formação social, política e cultural da América Latina, como um todo, é também um ótimo exemplo disso. Procurar a identidade de cada país usando como guia a experiência de franceses, ingleses e alemães foi um fato comum em todo o continente no Século XIX.

Assim, Alencar fazia enorme sucesso junto ao público do Brasil Império por representar esses caracteres europeus que o nosso país adquiriu e, mais do que isso, porque encarnava os anseios da monarquia nacional e da nossa sociedade urbana alfabetizada, que tinha a certeza de que o futuro grandioso de nosso país estava exatamente em manter uma sociedade nos moldes da Europa, mas conservando nossas especificidades. Tudo aquilo que fosse contrário ao fortalecimento de nossas riquezas e fosse contrário à ordem cristã, monárquica e patriarcal vigente deveria ser desconsiderado. Podemos perceber isso não só nos romances indianistas, como “Iracema”, ou nos romances urbanos, mas até mesmo em obras como “O sertanejo”, em que o herói Arnaldo protege com unhas e dentes a ordem estabelecida no meio do sertão cearense.

Afinal, se estudamos até hoje a obra de Alencar, se ele é considerado um autor do nosso (digamos) cânon literário, é claro que ele foi extremamente difundido em sua época, e isso não ocorreu apenas pelo seu valor artístico, que é inegável, pois o escritor cearense fez seus romances com exímia competência, mas também porque havia um grande ponto de

contato entre ele e seu público leitor, pelo menos nas obras em que teve melhor sucesso. Alencar teve um público considerável, em parte por sua competência como escritor e em parte por falar o que estava de acordo com os pensamentos de seu público. O fato de ele procurar o elemento nacional no nosso país recém-independente e a preocupação com a formação de nossa sociedade com base conservadora são algumas das chaves para seu bom sucesso na época. Isso não quer dizer, em momento algum, que os autores atualmente analisados só o são por causa de seu bom sucesso em vida. Seria uma enorme ingenuidade se essa teoria fosse respeitada sem restrições. Basta verificarmos a história de vários poetas, romancistas e dramaturgos para negarmos isso. Vários autores tiveram seu valor reconhecido bem tardiamente, muitas vezes após seu falecimento ou até séculos depois. Mas é inegável, também, que os autores que tiveram melhor sucesso numa determinada época foram revistos depois, tanto por seu valor artístico como pelo seu valor social, o que chegou até a aumentar, em alguns casos, sua importância na história literária. Não podemos ignorar, contudo, que o ponto de vista do leitor é muito importante para observarmos o valor de uma obra literária e de um autor. Foi isso o que aconteceu com Alencar entre outros autores do século XIX: a grande competência literária somada a uma relação entre o ponto de vista dele e o da sociedade urbana da corte que estava ao seu redor, que fazia parte de seu dia-a-dia.

“Ele [Alencar] não surgiu, porém, sozinho, conquistando um sentimento instintivo que o ligasse à nossa literatura. A atmosfera reinante, os estudos e pesquisas históricas, marcando uma baliza de nosso itinerário, evidentemente que lhe favoreceram a tarefa a que se tinha proposto.” (LINHARES, 1987, pág. 82)

Quando se diz que o romance regionalista ou indianista é o espaço na literatura de Alencar em que todas as diferenças sociais desaparecem, criando o final feliz e, por consequência, a simpatia dos leitores, isso está absolutamente correto. “O guarani” atraiu o público dos folhetins graças à torcida pela união entre Peri e Cecília. Mas devemos perceber que, nesse espaço abençoado, a natureza brasileira, não há qualquer vestígio de diferença social e opressão, pois é o espaço em que se entra em conjunção com o Absoluto e o espírito nacional ao mesmo tempo, um momento em que há a harmonia completa entre

os apaixonados, pois não há mais branco ou índio, brasileiro ou estrangeiro, rico ou pobre, mas há a ligação, que gera o brasileiro perfeito, ao qual tantas vezes nos referimos durante este trabalho, e que vai levar ao final feliz (ou, ao menos, necessário, como no caso de “Iracema”) no romance e, certamente, gerará o final feliz para nosso país também.

Ao mesmo tempo, não é à toa que o espaço urbano é tão desprezado em algumas obras de Alencar, como em “Senhora”, em que, mesmo usando como cenário o Rio de Janeiro do Segundo Reinado, o Brasil rural foi várias vezes elogiado, servindo como exemplo, pois a Corte abraçou os modos europeus de forma tão intensa que absorveu inclusive seus vícios na visão de Alencar: o consumismo, a malícia, a própria absorção desmesurada dos hábitos estrangeiros, e o autor cearense viu, então, que o ambiente natural era o único capaz de servir de cenário para amores felizes, finais felizes, sociedades felizes, tudo regrado pela espírito conservador, organizado, que seria o lado bom da civilização, indo, assim, ao encontro de seu público leitor. Portanto, não é exatamente a urbanização que ele critica, mas a forma como ela foi vivida pela sociedade da Corte: em vez de captar o que havia de melhor, como a razão, a educação, o controle nas atitudes, captou o consumismo e o fetichismo pela aparência desenfreados.

Assim,

“encarnaram o passado na cultura indígena, não como essência irrecuperavelmente perdida, mas como modelo de uma sociedade ideal,” (CUNHA (tese de doutoramento), 2000, pág. 5)

Por causa disso, Alencar teve tão bom sucesso na época em que escreveu. Seja por ter um projeto de desenvolvimento que coincidia com os projetos da sociedade urbana e patriarcal, que lia os seus romances, como por reproduzir esse nacionalismo sem perder a influência dos autores europeus, bem ao gosto do público elitista, que usava termos em francês ou inglês como se já fossem de nossa propriedade.

Não podemos desprezar o fato de que o próprio Alencar era parte, de certa forma, da elite da sociedade da corte, possuindo, assim, o mesmo conjunto de idéias dela, tentando construir uma nova identidade para a nossa literatura, voltada para o nosso país, ao mesmo

tempo em que adotava os ideais de civilidade vindos da sociedade européia que colonizou o nosso continente.

Portanto, da mesma forma que Balzac possuía um projeto, o de apresentar os vários tipos humanos que faziam parte da sociedade francesa pós-Revolução, o escritor cearense possuía um intuito: representar em seus romances o Brasil em seus vários tempos (presente ou passado) e espaços, fosse o ambiente urbano, fosse o ambiente rural, sertanejo, silvícola e, ao mesmo tempo, planejar seu futuro, com a base social fincada tanto nas origens americanas como no esquema civilizado europeu. Portanto, quando percebemos que seus romances abrangem tanto os tempos do Império como as primeiras épocas do Brasil Colônia, tanto o espaço do gaúcho como a sociedade da corte, não significa de forma alguma que Alencar não tivesse uma regularidade, uma linha-mestra, como quis indicar, por exemplo, a crítica de Joaquim Nabuco. Muito pelo contrário, o escritor cearense tinha a idéia muito bem definida de abranger nosso país no espaço, de abarcar várias ambientes, tanto rurais como urbanos, e também no tempo, tanto o Brasil Colônia, como o Brasil Império e (principalmente) no futuro do país.

Assim,

“Alencar não quisera ser o historiador da sociedade de seu tempo, como o criador da “Comédia Humana”: chamara a si a pintura geral da vida brasileira, nos três períodos que a compunham.” (ARRAIS, In: “Revista da Academia Brasileira de Letras”, 1954)

Sendo assim, devemos dizer que Alencar tinha as mesmas idéias dos demais autores do início do Romantismo, a de uma literatura com uma função didática, fundamental para o desenvolvimento do país, voltando nossos olhares para a nossa pátria, sem desprezar as relações de ordem e razão que devem basear o futuro de qualquer nação, respeitando sempre a regularidade e o bem-estar da família e a submissão ao governo monárquico e à ideologia cristã. O “bom selvagem” criado por ele foi apenas um dos vários instrumentos.

Os eixos de comparação utilizados em “Iracema” apenas reforçam tal propósito, o de elogiar o elemento americano, mas o restringindo ao filtro do europeu, e também submetendo o feminino ao masculino. O índio digno de respeito é sempre o dócil, que

aceita a visão de mundo européia e, por isso, digno de ser batizado, de ser chamado “irmão”.

Assim, quando produziu não só “Iracema” como os seus demais romances, Alencar tinha uma ideia precisa de como retratar o nosso país no passado e no presente, ao mesmo tempo que estabelecia um projeto para o seu futuro, projeto centralizado na valorização de nossas especificidades, daquilo que é nosso, daquilo que geraria a nossa identidade, daí o retrato de nossos índios de nosso interior, de nossas paisagens, porém o fazia, pensando em civilizar o nosso país, atrair ao mesmo tempo aspectos da sociedade civilizada, trazida pelo europeu, bem ao gosto de nossa sociedade que lentamente se urbanizava, com a família centralizada, patriarcal, a sociedade cristã e monárquica; é o continente americano que se funde ao elemento europeu; assim como a mulher Iracema mostra todo o seu encanto, mas se submete, apaixonadamente, ao seu esposo Martim, assim como a natureza deve ser regulada pelas regras de civilização; e a emoção deve ser equilibrada pela razão.

BIBLIOGRAFIA

- ALENCAR, José de. *Como e por que sou romancista ?* Campinas: Ponte, 1955.
- ALENCASTRO, Luiz Felipe. (org.) *História da vida privada no Brasil*. SP: Companhia das Letras, 1999.
- AMORA, Antônio Soares. *Iracema e Atala* In: Revista de Letras, Assis: Ed. UNESP, 1962
- AMORA, Antônio Soares. *Classicismo e Romantismo no Brasil*. SP: Conselho Estadual de Cultura, 1966.
- ARINOS, Afonso. *O índio brasileiro e a Revolução Francesa*. RJ: José Olympio, 1937.
- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Iracema* In: _____. *Obras completas*. RJ: Nova Aguilar, 1986.
- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Instinto de nacionalidade*. In: _____. *Obras Completas*. SP: Nova Aguilar, 1986.
- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Semana literária*. In: Revista da ABL. RJ: out./1920.
- BARTHES, Roland. *Elementos de semiologia*. SP: Cultrix, 1975.
- BOECHAT, Maria Cecília. *Paraísos artificiais*. BH: Ed. UFMG, 2003.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. SP: Cultrix, 1994.
- BOSI, Alfredo. *Um mito sacrificial: o indianismo de Alencar*. In: _____. *Dialética da colonização*. SP: Companhia das Letras, 1994.
- BROOKSHAW, David. *Raça e cor na literatura brasileira*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983.
- CANDIDO, Antonio. *A personagem de ficção*. SP: Perspectiva, 1988.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*. SP: Martins, 1975.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. SP: Companhia Editora Nacional, 1976.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e subdesenvolvimento*. In: _____. *Educação pela noite e outros ensaios*. SP: Ática, 1989.

- CANDIDO, Antonio. *O Romantismo no Brasil*. SP: Humanitas, 2004.
- CARVALHO, Flávia Paula. *A natureza na Literatura Brasileira*. SP: Hucitec, 2005.
- CARVALHO, Ronald de. *História da literatura brasileira*. RJ: Briguiet, 1937.
- CARVALHO, Ronald de. *O romance no Brasil*. In: Revista do Brasil (jul./1921).
- CASTELLO, José Aderaldo (org.). *A polêmica sobre "A confederação dos tamoios"*. SP: FCL (USP), 1953.
- CÉSAR, Guilhermino. (org.) *Historiadores e críticos do Romantismo*. RJ: Livros Técnicos e Científicos, 1978.
- COMPATO Jr. , João Adalberto. *Retórica e Literatura: Alencar polemista nas cartas sobre a Confederação dos tamoios*. SP: Scortecci, 2003.
- CONTE, Giuseppe (org.). *Metafora*. Milano: Feltrinelli, 1981.
- COSTA, Jurandir Freire. *Ordem médica e norma familiar*. RJ: Graal, 1979.
- COUTINHO, Afrânio (org.). *A literatura no Brasil: era romântica*. SP: Global, 2003.
- COUTINHO, Afrânio (org.). *Polêmica Alencar-Nabuco*. RJ: Edições Tempo Brasileiro, 1965.
- COUTINHO, Afrânio. *A tradição afortunada*. RJ: José Olympio, 1968.
- CUNHA, Cilaine Alves. *Entusiasmo indianista e ironia byroniana* (tese de doutoramento). SP: FFLCH (USP), 2000.
- D'ABBEVILLE, Claude. *História da viagem dos padres capuchinhos à Ilha do Maranhão*. BH: Itatiaia, 1974.
- DE MARCO, Valéria. *O romance histórico de José de Alencar*. In: Simpósio Nacional Casa de Cultura. Fortaleza: Ed. UFCE, 2006
- DENIS, Ferdinand. *Resumo da história literária do Brasil...* In: CÉSAR, Guilhermino. (org.) *Historiadores e críticos do Romantismo*. RJ: Livros Técnicos e Científicos, 1978.
- DIMAS, Antônio. *Espaço e romance*. SP: Ática, 1987.
- DRIVER, David Miller. *The Indian in Brazilian Literature*.
- FARIA, João Roberto. *José de Alencar e o teatro*. SP: Perspectiva / EDUSP, 1987.
- FERREIRA, Maria Celeste. *O indianismo na Literatura Romântica Brasileira*. RJ: Imprensa Nacional, 1949.

- FREIXEIRO, Fábio. *Alencar e a posteridade*. RJ: Museu Histórico Nacional, 1977.
- FREYRE, Gilberto. *Reinterpretando José de Alencar*. In: _____. *Vida, forma e cor*. RJ: José Olympio, 1962.
- FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mucambos*. RJ: José Olympio, 1981.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. *Indianismo revisitado*
- GOMES, Eugênio. *Aspectos do romance brasileiro*. Salvador: Ed. Universidade da Bahia, 1958.
- GUINSBURG, J. (org.) *O Romantismo*. SP: Perspectiva, 1978.
- HABERLY, David. *Three sad races*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.
- HANSEN, João Adolfo. *Alegoria*. SP: Atual, 1986.
- HEGEL. *Estética*. In: Coleção Os pensadores – Hegel. SP: Nova Cultural, 2000.
- JUNIOR, Araripe. *José de Alencar*. RJ: Fauchon, 1894.
- LÉRY, Jean de. *Viagem à Terra do Brasil*. BH: Itatiaia, 1980.
- LEVI – STRAUSS, Claude. *Tristes trópicos*. SP: Companhia das Letras, 2004.
- LIMA, Alceu Amoroso. *José de Alencar*. In “Estudos Literários”, 1966.
- LINHARES, Temístocles. *História crítica do Romance Brasileiro*. BH: Itatiaia, 1987.
- LOBO, Luíza. (org.) *Teorias poéticas do Romantismo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.
- LOPES, Edward. *Metáfora*. SP: Atual, 1986.
- LOPES, Hélio. *A divisão das águas*. SP: Conselho Estadual de Artes e Ciência Humanas, 1978.
- MACHADO, Ubiratan. *A vida literária no Brasil durante o Romantismo*. RJ: EDUERJ, 2001.
- MAGALHÃES, Domingos Gonçalves de. *Ensaio sobre a história da Literatura Brasileira*. In: *Nitheroy: revista brasiliense de ciencias, letras e artes*. SP: Academia Paulista de Letras, 1978.
- MAGALHÃES, Domingos Gonçalves de. *Estudos sobre a Literatura*. In: *Nitheroy: revista brasiliense de ciencias, letras e artes*. SP: Academia Paulista de Letras, 1978.

- MAGALHÃES, Raimundo. *José de Alencar e sua época*. RJ: Civilização Brasileira, 1977.
- MARTINS, Eduardo Vieira. *A fonte subterrânea: José de Alencar e a retórica oitocentista*. Londrina: EDUEL, 2005.
- MARTINS, Marcel Machado. *Identidades em José de Alencar* (tese de dout.) SP: FFLCH (USP), 2005.
- MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira*. SP: T. A. Queiroz, 1992.
- MENEZES, Raimundo de. *Cartas e documentos de José de Alencar*. SP: Conselho Estadual de Cultura, 1967.
- MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides*. RJ: José Olympio, 1977.
- MEYER, Augusto. *Alencar*. In: _____. *Textos críticos*. SP: Perspectiva, 1986.
- MOISÉS, Massaud. *José de Alencar*. SP: Cultrix, 1968.
- MORAES, Vera Lúcia de Albuquerque. *Entre Narciso e Eros*. Fortaleza: UFC, 2005.
- MOTTA, Arthur. *José de Alencar*. RJ: Briguiet, 1921.
- NETO, Lira. *O inimigo do rei*. SP: Globo, 2006.
- NOVAES, Adauto (org.). *O desejo*. SP: Companhia das Letras, 1990.
- PASSOS, Gilberto Pinheiro. *Cintilações francesas*. SP: Nankin, 2006.
- PEREIRA, Elvya Ribeiro. *Piguara: Alencar e a invenção do Brasil*. Feira de Santana: UEFS, 2000.
- PINTO, Maria Cecília de Moraes. *A vida selvagem: paralelo entre Chateaubriand e Alencar*. SP: EDUSP / CAPES, 1995.
- PONTIERI, Regina Lúcia. *A voragem do olhar*. SP: Perspectiva, 1988.
- PRETI, Dino. *Sociolinguística: os níveis da fala*. SP: Companhia Editora Nacional, 1975.
- PROENÇA, Manuel Cavalcânti. *José de Alencar na literatura brasileira*. RJ: Civilização Brasileira, 1966.
- PUNTONI, Pedro. *O Sr. Varnhagen e o patriotismo*. (tese de doutoramento)
- RIBEIRO, Luiz Felipe. *Mulheres de papel*. Niterói: EDUFF, 1995.
- RIBEIRO, Renato Janine. *Iracema ou a fundação do Brasil*. In: FREITAS, Marcos Cézár. *Historiografia brasileira*. SP: Perspectiva, 2003.

- RICUPERO, Bernardo. *O Romantismo e a idéia de nação do Brasil*. SP: Martins Fontes, 2004.
- ROMERO, Sylvio. *História da Literatura Brasileira*. RJ: José Olympio, 1943.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*. SP: Ática, 1989.
- SANTIAGO, Silviano. *Iracema, o coração indômito de Pindorama*. In:
- SANTIAGO, Silviano. *Alegoria e palavra em Iracema*.
- SANTIAGO, Silviano. *Liderança e hierarquia em Alencar*. In: _____. *Vale quanto pesa*. RJ: Paz e Terra, 1982.
- SCHAPOCHINIK, Nelson. *Letras de fundação: Varnhagen e Alencar* (tese de doutorado). SP: FFLCH (USP), 1992.
- SCHILLER, *A educação estética do homem*. SP: Iluminuras, 1995.
- SCHWAMBORN, Ingrid. *A recepção dos romances indianistas de José de Alencar*. Fortaleza: UFC, 1990.
- SCHWAMBORN, Ingrid. *O guarani era um tupi ?*. Fortaleza: Ed. UFC, 1987.
- SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. SP: Duas Cidades / Editora 34, 2000.
- SCHWARZ, Roberto. *Que horas são ?*. SP: Companhia das Letras, 2002.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *História da literatura brasileira*. RJ: Graphia, 2002.
- SOMMER, Doris. *Ficções de fundação*. BH: Ed. UFMG, 2004.
- SOUZA, Gabriel Soares de. *Tratado descritivo do Brasil*. SP: Companhia Editora Nacional, 1987.
- STADEN, Hans. *Duas viagens ao Brasil*. BH: Itatiaia, 1974.
- SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui*. SP: Companhia das Letras, 2006.
- TÁVORA, Franklin. *Cartas a Cincinnato*. Recife: J.W.Medeiros, 1872.
- VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. (Visconde de Porto Seguro). *Florilégio da Poesia Brasileira*. RJ: Academia Brasileira de Letras, 1946.
- VERÍSSIMO, José. *História da Literatura Brasileira*. RJ: José Olympio, 1969.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)