

IRACEMA, DE JOSÉ DE
ALENCAR: UMA FICÇÃO
TOPONÍMICA

*IRACEMA, BY JOSÉ DE
ALENCAR: A TOPONIMIC
FICTION*

Suene Honorato
(UFT)¹

RESUMO: O romance *Iracema*, de José de Alencar, publicado em 1865, apresenta como narrador um personagem que se diz compilador da tradição oral. Ao escrever o romance, sua proposta é recontar a lenda ouvida na infância, a qual explica o nome do lugar onde nasceu, o estado do Ceará. A etimologia de tal nome permitiu que o escritor somasse a fatos históricos referentes à fundação do primeiro povoado cearense a narrativa fictícia sobre Iracema. Ao criar uma lenda que explica um elemento da realidade, o narrador procura ressignificar fatos

¹ Doutora em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas e professora de Língua Portuguesa do curso de Educação do Campo da Universidade Federal do Tocantins, CEP 77.900-000, Campus de Tocantinópolis-TO, Brasil.suenehonorato@gmail.com

históricos, valorizando-os enquanto constituintes da identidade nacional. A leitura do romance, cotejada com textos críticos do próprio Alencar, mostrará como a máscara assumida por esse personagem-narrador parece condizente com o projeto alencariano de consolidação da língua e literatura no Brasil, que pretendia a criação de novas formas de expressão, de novos tipos literários, em conformidade com a originalidade da natureza brasileira.

PALAVRAS-CHAVE: José de Alencar; Iracema; Toponímia.

ABSTRACT: The novel *Iracema*, by José de Alencar, originally published in 1865, has a narrator who presents himself as a compiler of the oral tradition. In writing the novel, his proposal is to retell the tale heard in childhood, which explains the name of his birthplace, the state of Ceará. The etymology of the name allowed the writer add historical facts concerning the founding of the first settlement of Ceará to the fictional narrative about Iracema. Creating a legend that explains an element of reality, the narrator seeks to reframe historical facts, regarding them as constituents of national identity. The reading of the novel, compared to Alencar's own critical texts, show how the mask assumed by that character narrator seems consistent with his project of consolidation of language and literature in Brazil, which aimed at creating new forms of expression, new literary types, in accordance with the originality of Brazilian nature.

KEYWORDS: José de Alencar; Iracema; Toponym.

Introdução

Com *Iracema*, José da Alencar logrou inserir no universo linguístico brasileiro um dos epítetos mais conhecidos de nossa literatura. Cavalcanti Proença noticia a popularidade do livro, principalmente no Ceará, onde teria ocorrido, segundo Raquel de Queirós, o seguinte episódio em um programa de rádio:

[...] houve a pergunta: “De quem eram os olhos de ressaca?” Passaram-se os minutos, timidamente ouvintes ensaiaram respostas, o prazo extinguiu-se e ninguém acertou. O locutor fez outra pergunta – Quem era a virgem dos lábios de mel? – Cito: “Quase o auditório veio abaixo no brado unânime da assistência: *Iracema!*” (PROENÇA, 1959, p. 112).

Proença registra ser conhecido não só o epíteto atribuído a *Iracema*, como outras passagens do romance, principalmente referentes aos lugares em que se passa a ação, e ainda algumas que terminaram por ser assimiladas à linguagem cotidiana, caso de “mais rápida que a ema selvagem” (ALENCAR, 1958, p. 238).

A penetração popular alcançada pelo livro é certamente um desdobramento do projeto literário alencariano. Em resposta às críticas dirigidas ao romance por Pinheiro Chagas quanto à “mania de tornar o *brasileiro* uma língua diferente do velho português” (apud ALENCAR, 1958, p. 313), Alencar escreveu um pós-escrito² à segunda edição de *Iracema* defendendo que a consolidação de uma língua identitária do Brasil devia se fazer por duas forças complementares: a “revolução irresistível e fatal” (ALENCAR, 1958, p. 314) que se opera na fala do povo e a ação dos escritores sobre esta, que “talham e pulem o grosseiro dialeto do vulgo” (ALENCAR, 1958, p. 313). A linguagem de *Iracema*, ao ser assimilada na oralidade pelos falantes brasileiros, atesta o intercâmbio entre essas duas forças que a ficção alencariana logrou realizar.

Mais significativa é a penetração popular do romance se considerarmos que o argumento ficcional de *Iracema* está orientado para a criação da lenda que justifica o nome “Ceará”. Na carta ao dr. Jaguaribe, prólogo do romance, Alencar (1958, p. 233-234) afirma que “o livro é cearense. Foi imaginado aí [...]. Escrevi-o para ser lido lá [...]” e que se sentirá satisfeito se “for acolhido pelo bom cearense”. Algumas páginas à frente, o narrador anuncia o tema de seu “relato”: “uma história que me contaram nas lindas várzeas onde nasci, à calada da noite, quando a lua passeava no céu argenteando os campos, e a brisa rugitava nos palmares” (ALENCAR, 1958, p.

238). Como afirmou Marisa Lajolo (2009, p. 91), em “José de Alencar: um criador de autores e leitores”, nas duas páginas que compõem o prólogo, Alencar se utiliza das “artimanhas que vêm funcionando há mais de um século e que entram em ação cada vez que um novo leitor *abre este livrinho ...*”. Isso porque, sob a máscara do dr. Jaguaribe – parente de Alencar – desenha-se a imagem do leitor ocidental característico do século XIX, que tem na leitura de uma boa história seu momento de descanso; ao passo que o narrador, por meio dessa carta, se coloca como aquele que escreve o que lhe contaram, procedimento que apaga a individualidade do leitor, transformado em público.

Como se sabe, Iracema é uma índia filha da nação tabajara, habitante do interior, que se apaixona pelo português Martim, aliado da tribo inimiga, os pitiguaras, habitantes do litoral. A rivalidade entre as tribos impede que Iracema viva feliz ao lado de Martim em campo inimigo, e por isso decidem se estabelecer em outra localidade. A saudade da pátria lusitana, na nova vida, aflige Martim e o distancia de Iracema. Desolada diante da postura do amado, tão logo nasce o primeiro fruto de seu amor, Iracema morre sob o canto da jandaia, sua amiga inseparável. Assim se conclui o penúltimo capítulo:

O camucim que recebeu o corpo de Iracema, embebido de resinas odoríferas, foi enterrado ao pé do coqueiro, à borda do rio. Martim quebrou um ramo de murta, a folha da tristeza, e deitou-o no jazigo de sua esposa. A jandaia pousada no olho da palmeira repetia tristemente: – Iracema!

Desde então os guerreiros pitiguaras que passavam perto da cabana e ouviam ressoar a voz plangente da ave amiga, afastavam-se com a alma cheia de tristeza, do coqueiro onde cantava a jandaia. *E foi assim que um dia veio a chamar-se Ceará o rio onde crescia o coqueiro, e os campos onde serpeja o rio* (ALENCAR, 1958, p. 303 – grifo meu).

O capítulo final traz os desdobramentos do trágico romance entre Iracema e Martim que reafirmam o sentido da lenda. Martim

parte com o filho, “o primeiro cearense” (ALENCAR, 1958, p. 303), e volta alguns anos depois acompanhado de um sacerdote, para fundar ali a primeira comunidade cristã. Ao final, a necessidade de se lembrar, por meio do registro da escrita, a história de Iracema se explica: “A jandaia cantava ainda no olho do coqueiro; mas não repetia o mavioso nome de Iracema. Tudo passa sobre a terra” (ALENCAR, 1958, p. 304). Daí a importância do narrador que decide conferir à narrativa oral o registro da escrita.

A primeira nota do romance diz que “Ceará significa na língua indígena – *canto de jandaia*. [...] é nome composto de *cemo* – cantar forte, clamar, e *ára* – pequena arara ou periquito”, etimologia que Alencar (1958, p. 235) afirma como verdadeira por ser conforme às tradições e às regras da língua tupi. A narrativa origina-se, pois, do pressuposto etimológico, cuja refutação impingiria ao romance a pecha de inverossímil na correlação com os elementos externos que o fundamentam: sendo equívoco tal pressuposto, o canto da jandaia que celebra a memória de Iracema não poderia dar origem ao nome do lugar em que foi enterrada. Por isso, Alencar preocupou-se não só em indicar a etimologia em nota, como em responder posteriormente à publicação do romance ao questionamento de suas fontes no texto “O nome Ceará”³: “A origem e significação da palavra *Ceará* são bem conhecidas e deviam estar fora de contestação” (ALENCAR, 1960, p. 1028). Alencar defende o filólogo Aires do Casal, em cujo estudo se fundamenta, aludindo ao prestígio de que o pesquisador gozava no meio científico, e detalha o procedimento de dedução dos radicais e composição do vocábulo por meio do “sistema de *encapsulação*” (ALENCAR, 1960, p. 1029) observado na língua tupi, sem omitir e afastar as possíveis contestações. Ressalta ainda a inequívoca presença das araras no Ceará, tanto pelas notícias dos cronistas e pela observação contemporânea a sua época, quanto pelos diversos nomes de lugares que fazem alguma referência ao pássaro.

Interessa menos averiguar os erros e acertos na defesa de Alencar, do que a postura que o escritor assume neste e em outros

textos em relação ao comprometimento com a “verdade histórica” e com as tradições de seu país, que se alia à sua preocupação mais geral com a formação do caráter identitário da literatura brasileira, num momento que ele chama de “período especial e ambíguo da formação de uma nacionalidade” (ALENCAR, 1959, p. 699).

Indianismo como linha de força do nacionalismo literário

Mas qual seria a ambiguidade apontada pelo próprio Alencar no que se refere à formação da identidade nacional? À primeira vista, a vigência do indianismo como tema literário que visava o fortalecimento do caráter identitário encerra uma conhecida contradição: ao pretender conferir à literatura um caráter nacionalista, os escritores românticos se utilizaram de modelos europeus para vestir o “selvagem”, eleito como símbolo nacional.

Na opinião de Alfredo Bosi (1992, p. 179), em “Um mito sacrificial: o indianismo de Alencar”, esse aspecto teria um caráter “pesadamente ideológico”, contribuindo para uma leitura conciliatória da relação colonizador/colonizado. Avaliando as representações do passado colonial brasileiro como uma “dialética de oposição”, em que de um lado estava a afirmação pelos brasileiros da sua nacionalidade e, de outro, a resistência dos portugueses em perder a exploração da colônia, Bosi considera que o índio deveria ter ocupado no imaginário pós-colonial o lugar de rebelde. A ficção alencariana é fortemente contrária à expectativa do crítico, pois considera que nela o índio e o português estão em íntima comunhão. Mais do que isso, o índio se sacrifica pelo colonizador, a exemplo de Peri, em *O Guarani*, e Iracema, que se anulam em função do amor pelo branco. Para Bosi, Gonçalves Dias teria sido mais bem sucedido nesse sentido, pois vê em sua poesia indianista o anúncio da dimensão de tragédia que o contato com o colonizador representou, enquanto que em Alencar dominaria a nota de atenuação e sublimação do conflito.

É preciso, no entanto, lembrar que o indianismo brasileiro, como linha de força do nacionalismo literário, tem suas origens no momento em que o Brasil proclamava-se independente de Portugal. Esse marco político indicia o fortalecimento da consciência de diferenciação em relação à metrópole, que já havia sido esboçada pelos árcades da Inconfidência Mineira. Porém, no romantismo, ela assume o caráter nacionalista que não conhecera até então, tomado pela elite local como uma tarefa a se cumprir. A literatura tem grande papel nesse momento pois, como afirma Antonio Candido (2006) em “Literatura e cultura de 1900 a 1945”, ela ocupou por muito tempo o lugar das ciências sociais, dada a incipiente formação e fraca divisão do trabalho intelectual que aqui vigorou até as raias do modernismo.

O poeta Gonçalves de Magalhães, no “Ensaio sobre a história da literatura no Brasil”, publicado na revista *Niterói* em 1836, formaliza pela primeira vez o problema de se buscar a representação da natureza americana à distância dos modelos europeus. O texto assinala um momento de otimismo acerca da literatura nacional, reforçado, no plano político, pela perspectiva de assunção do Império por D. Pedro II, primeiro representante político nascido no Brasil. Assumindo em 1840, ano da antecipação de sua maioridade, o jovem monarca vai influir na vida cultural brasileira, estimulando o desenvolvimento artístico e participando ativamente do debate sobre a literatura nacional.

Embora o índio não apareça no ensaio de Magalhães senão como inspirador da natureza brasileira, será transformado cada vez mais em carro-chefe do nosso nacionalismo literário. Já na publicação de estreia de Gonçalves Dias, *Primeiros cantos* (1846), o índio figura em alguns poemas como tema, e a partir daí será cada vez mais afirmado; em 1857, quando publica o épico *Os timbiras*, o indianismo já se havia estabelecido. Magalhães dera a público no ano anterior sua anunciada *A confederação dos tamoios*, obra patrocinada por D. Pedro II no intuito de inscrever nossa literatura na tradição das grandes epopeias de fundação. Na Europa, o romantismo havia empreendido o resgate de símbolos nacionais dentro de sua própria tradição

literária, como ocorreu com a *Eneida*, de Virgílio (século I a. C.), na Itália, e *Os lusíadas* (1572), de Luís de Camões, em Portugal. Se no caso italiano o ancestral escolhido por Virgílio foi o herói grego Eneias, que teria fundado Roma depois da ruína da Troia homérica, e no caso português, um personagem histórico (Vasco da Gama) que o poema torna favorecido pelo fado e, portanto, capaz até mesmo de superar a dignidade dos heróis gregos; no Brasil, a inexistência de uma tradição literária propiciou a eleição do índio como nosso ancestral, para o que foi necessário vesti-lo com a idealização dos grandes heróis a fim de que se tornasse um tema literário. Dessa forma, o elemento diferenciador em relação à tradição europeia não era o heroísmo atribuído aos personagens, mas o fato de o índio e a natureza brasileira se nivelarem aos temas da tradição literária europeia. Aí está, talvez, a ambiguidade que Alencar reconheceu naquele momento: para se distanciar do modelo europeu, era necessário recorrer a ele.

Nas obras de Gonçalves Dias, o índio aparecerá em feição despersonalizada. A voz que lhe atribuiu ainda carrega alguma impregnação neoclássica e sua imagem foi enobrecida pelo ideal cavalheiresco. De todo modo, Gonçalves Dias consegue criar uma nova convenção poética, pois aos olhos do leitor habituado à tradição europeia o indianismo termina por ser significativo enquanto elemento surpresa. Antonio Candido (2000) ressalta a importância de reler o indianismo de Gonçalves Dias por esse prisma, pois a exigência de tratamento realista ou precisão etnográfica ao indianismo literário implicaria reduzir seu valor estético. A poeticidade na representação do índio ganha força em *I-Juca Pirama*, onde Candido (2000, p. 75) assinala a “suspensão da convenção heroica”, pois a narrativa sobre o conflito do personagem marcado para a morte quebra a expectativa de valentia, colocada no limite entre o bem individual (cuidar do pai) e o bem comum (morrer em acordo com os padrões cavalheirescos de honra).

Paulo Franchetti (2007), em artigo dedicado ao *I-Juca Pirama*, coloca em cena outro elemento importante para a compreensão do

indianismo: a questão política. Como emblema da oposição do império brasileiro ao reino português, o indianismo cumpria função diferenciadora; porém, era preciso evitar que ele fosse identificado às várias rebeliões populares que ocorreram durante o período da Regência (1831-1840), em que se associavam negros, índios e mestiços. Assim, a estratégia literária adotada foi a de, ao eleger o índio como tema poético por excelência, apagá-lo da história do presente. Note-se que tanto Gonçalves de Magalhães quanto José de Alencar tratam o índio, em textos críticos e literários, como raça extinta. A cena montada para o sacrifício em *I-Juca Pirama*, embora colocada num passado mítico anterior ao contato com o português, trata da extinção de uma raça, cuja memória será perpetuada pelo canto de seus feitos, sendo o guerreiro que morrerá o último representante de sua tribo. Dessa maneira, o indianismo em Gonçalves Dias responde a várias demandas: retrata a cor local reivindicada pelos românticos; atende à preocupação política do Segundo Império; abre novas possibilidades estéticas para a literatura brasileira; catalisa o anseio de nacionalismo pós-Independência.

José de Alencar deu outro tom ao indianismo, transfigurando a despersonalização do índio gonçalviano em individualismo. De tema, passa a personagem nos romances *O Guarani* (1857), *Iracema* (1865) e *Ubirajara* (1874). Isso implica a elaboração de uma linguagem que parecesse natural na voz do índio. Tanto a Gonçalves Dias quanto a Magalhães, Alencar criticará a ausência de tal naturalidade. A publicação de *A Confederação dos Tamoios* foi motivo de uma polêmica literária que Alencar, sob o pseudônimo de Ig, travou nos jornais com os intelectuais da época, incluído o próprio D. Pedro II, que tomou a defesa de Magalhães. Além de considerar artificial a representação do índio e da cor local, Alencar defendeu que a epopeia não era um gênero propício para a efetivação do projeto de consolidação da literatura nacional; a ela, preferiu o romance, embora depois tenha recuado no radicalismo de sua posição e tentando escrever uma epopeia que deixou inconclusa, *Os filhos de Tupã*.

Na recepção crítica do indianismo como linha de força do nacionalismo literário, há posturas bastante divergentes. É certo que já no modernismo a representação do índio num *Macunaíma* distancia-se da idealização romântica, embora, por outro lado, tenha dele haurido a abertura das possibilidades da pesquisa linguística e conciliado a ambiguidade da posição romântica pelo princípio antropófago. É essa a feição que Haroldo de Campos (2010) atualiza em “*Iracema*: uma arqueografia de vanguarda”, sublinhando a liberdade linguística com que Alencar fugiu ao padrão lusitanizante do português, recorrendo à língua tupi como elemento constituinte de sua linguagem literária, por meio de uma “operação tradutora”, que promove o estranhamento da língua dominante; com isso cria a utopia de uma língua adâmica, cuja extravagância evidencia o processo de apagamento a ela imposto pela língua do colonizador. Ressalta-se, assim, uma visada conflituosa da relação entre colonizador/colonizado.

Semelhante é o caminho de leitura traçado por Paulo Franchetti (2007), em “Indianismo romântico revisitado: *Iracema* ou a poética da etimologia”, para quem a operação arqueológica de recuperação da etimologia tupi importa não pelo valor documental (nem sempre verificável), mas pelo caráter inventivo. Em Alencar, a necessidade de apagamento histórico do índio se dá como reinvenção de seus modos de dizer frente à cultura europeia. Daí seu caráter “radical e mesmo violento” (FRANCHETTI, 2007, p. 76). Além disso, Franchetti assinala pontos de contato entre o procedimento linguístico de Alencar e a “palavra-valise” de Lewis Carrol: enquanto o autor inglês busca criar uma nova língua a partir da aglutinação de elementos provenientes de línguas diversas, Alencar empreende a descoberta de uma língua-outra na decifração dos elementos comprimidos na língua tupi.

Na contramão da leitura de Bosi, também Lúcia Helena (2006), em *A solidão tropical*, avalia como nada conciliatória a interação entre o mal-estar da colonização e o resgate da memória do índio na tarefa que Alencar tomou para si. A autora parte da solidão pressuposta

pelo gênero romance para chegar à tematização da solidão dentro dos romances alencarianos como potencializadora de questionamentos: *Iracema* e *Martim*, por motivos diferentes, sentem sua solidão como inadequação entre interior e exterior; *Moacir*, fruto da união amorosa entre índio e branco, é marcado pela própria mãe em seu batismo com o índice de uma crise identitária; n’*O Guarani*, o final em que Peri e Ceci flutuam sobre uma palmeira é uma “figuração do dilúvio de incertezas” que representa o futuro da nação à luz de seu passado histórico. Nesses meandros, Lúcia Helena reconhece a astúcia do narrador alencariano em figurar criticamente as fraturas da composição identitária brasileira.

Dessas leituras, se percebe que, quando o critério de avaliação do nacionalismo nas obras de Gonçalves Dias e José de Alencar recai sobre a posição político-ideológica, é possível considerá-los tanto a serviço quanto contrários ao discurso do colonizador. Bosi vê Gonçalves Dias como alguém que, ao contrário de Alencar, vivenciou de perto as revoltas populares no Maranhão, e por isso retrataria a situação índio/colonizador de maneira problematizada, na dimensão trágica do apagamento do primeiro; ao passo que Franchetti, ao analisar as modificações feitas por Gonçalves Dias nas reedições de suas obras, observa a tentativa do poeta de responder ao projeto político do Segundo Império. Quando se trata de Alencar, a leitura de Bosi identifica amenização do conflito, enquanto a de Lúcia Helena revela o tratamento crítico do autor quanto ao estabelecimento da identidade brasileira. Já em relação às potencialidades literárias das obras de ambos os autores, a recepção crítica destaca a criação de novos padrões estéticos que influíram na tradição literária brasileira.

O projeto literário alencariano

Iracema é parte de um projeto de escrita, exposto no prefácio a *Sonhos d’ouro* (1872), denominado “Benção paterna”, que objetivava

representar três fases da literatura nacional: a primitiva, em que se incluem as lendas indígenas; a histórica, que trata do contato entre o colonizador e o colonizado; e outra que começa com a independência política e pretende alcançar a independência literária. Nessas três categorias, Alencar inclui toda a sua obra produzida até o momento. E, embora a inserção de *Iracema* na primeira delas seja equívoca por tratar do segundo momento referido em suas classificações, como nota Franchetti (2007, p. 77-78), percebe-se dessa categorização a preocupação do escritor com o tratamento da “cor local”, que justifica a composição até mesmo de seus romances urbanos, pois neles se conhece “a fisionomia da sociedade fluminense” (ALENCAR, 1959, p. 699).

Em *Iracema*, o comprometimento com a “verdade histórica” assume a feição de um *posicionamento eletivo* ante os fatos de que dão notícia os cronistas, exposto depois do prólogo. Embora um povoado tenha sido fundado no Ceará em 1603 por Pêro Coelho, o “argumento histórico” do romance é que Martim Soares Moreno deve ser celebrado como seu verdadeiro fundador: “O Ceará deve honrar sua memória como a de um varão prestante e seu verdadeiro fundador, pois que o primeiro povoado à foz do rio Jaguaribe não passou de uma tentativa frustrada” (ALENCAR, 1958, p. 235), tendo sido arruinado em decorrência do desrespeito aos índios, que por isso entraram em guerra com os portugueses e obrigaram Pêro Coelho a se retirar para a Paraíba. Alencar ainda informa sobre a amizade entre Martim, Poti (batizado no cristianismo Antônio Felipe Camarão) e Jacaúna, e a rivalidade destes com Mel Redondo (Irapuã), personagens históricos que compõem seu romance.

Em “Como e porque sou romancista” (1873), Alencar conta que em 1848, tendo voltado à terra natal depois de uma estadia em São Paulo, onde frequentou o curso de Direito, voltou a se interessar pela escrita de romances. As reminiscências do Ceará lhe despertaram a vontade de buscar um tema nacional que lhe serviria à composição:

Uma coisa vaga e indecisa, que devia parecer-se com o primeiro broto do *Guarani* ou de *Iracema*, flutuava-me na fantasia. Devorando as páginas dos alfarrábios de notícias coloniais, buscava com sofreguidão um tema para o meu romance; ou pelo menos um protagonista, uma cena e uma época (ALENCAR, 1959, p. 143).

Porém, Alencar considerava que a existência do argumento histórico não bastava à confecção de uma obra representativa da nossa nacionalidade, como atestam as “Cartas sobre *A confederação dos tamoios*”. O poema épico de Magalhães recebeu duras críticas do futuro autor de *Iracema* em relação à forma de composição e ao tratamento do assunto. A pretensão épica do poema, que busca alçar um fato histórico à grandeza capaz de orgulhar os filhos de sua nação, não teria sido realizada, pois o autor não soubera apresentar poeticamente os heróis e as belezas de sua pátria:

Se o poeta que intenta escrever uma epopeia não se sente com forças de levar ao cabo essa obra difícil; se não tem bastante imaginação para fazer reviver aquilo que já não existe, deve antes deixar dormir no esquecimento os fastos de sua pátria, do que expô-los à indiferença do presente (ALENCAR, 1960, p. 891).

A imaginação, manifestada tanto no plano dos fatos narrados quanto no plano da elaboração linguística, reaviva os episódios históricos que só assim devem ser apresentados ao leitor. Em *Iracema*, embora se trate da composição de uma lenda, e não de uma epopeia, a fantasia criativa do autor soma ao “argumento histórico” elementos que concorrem para singularizá-los, e por isso tornam-se dignos de interesse para um romance que, como vimos, integra um projeto mais amplo de afirmação da literatura nacional. É o procedimento inventivo que, para Alencar, deve estar na base da confecção de uma obra literária que se paute nos elementos caracteristicamente brasileiros.

Iracema e a invenção da heroína indígena⁴

Iracema é, notadamente, a personagem que mais representa o plano imaginativo no romance: em torno dela se concentram as personagens históricas; em função dela, a narrativa se desenrola e cumpre seu objetivo. Iracema confere à trama o *pathos* que a engrandece. Por isso, ela é apresentada como heroína cujos valores a cingem de uma aura incorruptível, cuja beleza se sobrepõe à de todas as outras mulheres de sua raça e da raça dos conquistadores. Em relação à noiva que o espera em solo português, diz Martim a Iracema: “Ela não é mais doce do que Iracema, a virgem dos lábios de mel; nem mais formosa!” (ALENCAR, 1958, p. 247). Além disso, Iracema guarda os segredos da bebida de Tupã, espécie de licor alucinatório que os guerreiros indígenas ingerem em situações rituais; esse conhecimento a impede de se entregar aos homens. O Pajé adverte Martim: “Se a virgem abandonou ao guerreiro branco a flor de seu corpo, ela morrerá [...]” (ALENCAR, 1958, p. 257). Iracema sabe que, caso ceda ao amor carnal, o destino lhe abaterá a vida; e, se o faz, não é por deixar-se corromper, mas pela grandeza de seu amor, medida pelo contraste com a punição mortal.

Nas “Cartas sobre *A confederação dos tamoios*”, em dois momentos Alencar se dedica ao tratamento da figura feminina, carente de dignidade e beleza. Na terceira delas, diz que “[...] a heroína do poema do Sr. Magalhães é uma mulher como qualquer outra; as virgens índias do seu livro podem sair dele e figurar em um romance árabe, chinês, ou europeu [...]” e que o autor não se deixou inspirar pelas belezas de sua terra para criar um tipo novo que a representasse (ALENCAR, 1960, p. 878). Na oitava carta, volta a insistir na “[...] falta que se nota no poema da criação de uma mulher, e [n]a nenhuma originalidade e invenção que o autor revelou nessa imagem poética, que representa uma das mais belas faces da vida humana” (ALENCAR, 1960, p. 909). Para fundamentar sua crítica, enumera os tipos femininos criados por Homero, Virgílio,

Dante, Shakespeare, Camões, Tasso, Milton, Klopstock, Macpherson, Chateaubriand, além de citar Chriemhild, personagem dos *Nibelungen*, e as mulheres que figuram na Bíblia. Em todos os casos, percebe não só a singularização dos tipos femininos, como a influência fundamental que elas exercem na trama.

Machado de Assis (apud ALENCAR, 1958, p. 227), em “Nota preliminar” ao romance, ressalta o sucesso alcançado por Alencar na criação de Iracema como “figura bela e poética”, característica manifestada tanto física quanto moralmente. Porém, não entende que a personagem dê ensejo a uma narrativa de feição épica, pois por mais que soe a pocema de guerra dos índios “nem por isso o livro deixa de ser *exclusivamente votado à história tocante de uma virgem indiana*, dos seus amores, e dos seus infortúnios. [...] limita-se a falar ao sentimento, vê-se que não pretende sair fora do coração” (MACHADO apud ALENCAR, 1958, p. 226 – grifo meu). De fato, o enredo de *Iracema* não se centra nas guerras entre tribos indígenas que, segundo Machado, seriam motivo para se compor um poema épico. Mas é preciso acrescentar que a singularidade da “virgem dos lábios de mel” volta-se para o plano coletivo a que a lenda recontada se dirige.

Assim, é essencial à narrativa que Iracema seja apresentada como bela, íntegra de caráter, pura em seus afetos e consciente de seu destino; isto é, que cause estranhamento ao ser cotejada com quaisquer parâmetros reais. A abnegação diante da morte em prol do amor ao português Martim confere ao fruto desse amor uma grandiosidade que marcará a união do índio com o branco. Iracema o nomeia Moacir: “Tu és Moacir, o nascido de meu sofrimento” (ALENCAR, 1958, p. 297) e em nota se acrescenta: “de *moacy* – dor, e *ira* – desinência que significa – saído de”. Como já ressaltou Lúcia Helena (2006), em Moacir a união de raças é representada como processo cultural conflituoso que tende à extinção do índio, cuja memória nele e em seus descendentes permanecerá em função do nome que a mãe lhe atribuiu. O velho Batuireté, avô de Poti, assim recebe Martim: “Tupã quis que estes olhos vissem, antes de se

apagarem, o gavião branco junto da narceja” (ALENCAR, 1958, p. 283), paralelo que indica, segundo a nota a ele aposta, “a destruição de sua raça pela branca”.

Se em Iracema o caráter imaginativo se acentua, este não está, porém, ausente nos personagens históricos. Os índios são, ali, figuras heroicas: possuem bravura, força e respeito às suas tradições. Tanto quanto Iracema, Poti encerra as virtudes mais sublimes de sua raça. Utilizando-se das estratégias que aprendeu com a natureza, por exemplo, Poti se insere sozinho no campo dos inimigos para salvar Martim, que ali havia sido recebido como hóspede na cabana de Araquém, pai de Iracema, mas despertara a ira de Irapuã, guerreiro tabajara, quando este percebeu a inclinação que a virgem indiana devotava ao português. Poti imita o canto da gaivota, grito de guerra da nação pitiguara, e se faz anunciar.

A virgem estremeceu por seus irmãos. A fama do bravo Poti, irmão de Jacaúna, subiu das ribeiras do mar ao cimo da Ibiapaba: rara é a cabana onde já não rugiu contra ele o grito da vingança, porque cada golpe do válido tacape deitou um guerreiro tabajara em seu camucim (ALENCAR, 1958, p. 260).

Esse “índio transfigurado” (PROENÇA, 1959, p. 52) demonstra a postura alencariana em relação ao comprometimento com a literatura nacional. Para Cavalcanti Proença (1959, p. 52), “assim era preciso, para que o ancestral escolhido não ficasse a dever aos portugueses, proibidos, proscritos, mas heroicos e admirados em sua glória cavalheiresca”. Além da necessidade de se contrapor aos modelos portugueses dos quais é tributário, Alencar reafirma a concepção de que o passado de sua nação deva ser recontado pela literatura com o fim engrandecê-lo. O comentário sobre a forma como o índio é apresentado n’*O Guarani*, que também se conforma a *Iracema*, explicita sua posição: “N’*O Guarani* o selvagem é um ideal, que o escritor intenta poetizar, despindo-o da crosta grosseira de que o envolveram os cronistas, e arrancando-o ao ridículo que sobre

ele projetam os restos embrutecidos da quase extinta raça” (ALENCAR, 1959, p. 149).

Trata-se, pois, de uma idealização do passado histórico relatado pelos cronistas que se justifica na elevação do índio para que este seja o elemento dignificante em nossas origens. É importante notar que em *Iracema* o ideal cavalheiresco do índio não se estende a todos os personagens. Irapuã funciona como contraponto a Poti e Iracema: seu desejo de vingança contra Martim é injustificado, pois o português havia sido trazido por Tupã, e merecia, portanto, todas as honras da hospitalidade. Na qualidade de hóspede de Araquém, Martim não devia sofrer nenhuma punição por ser aliado dos pitiguaras.

Isso demonstra o desrespeito de Irapuã aos preceitos indígenas, o que o torna “vil e indigno”, suscetível aos estímulos mais torpes da paixão. Mesmo Martim, se não possui o heroísmo com que Alencar caracteriza a raça indígena⁵, não se degrada como Irapuã: é valente, forte, defende seus aliados, e ambientou-se entre os índios, sendo capaz de compreender as regras de sua cultura, sua língua e seu modo de falar. Por isso, a acusação contra ele dirigida por Irapuã de ingratidão à hospitalidade faz-se injusta. Se o português rejeita as mulheres da tribo – presente oferecido ao hóspede – em nome do amor a Iracema, conhece o impedimento que a levaria à morte e por isso se resigna a sonhar com a virgem indiana. Porém, Iracema entrega-se a Martim durante o sonho proporcionado pela bebida de Tupã, e só lhe revela o fato quando o português está prestes a deixar os campos tabajaras. Ela se responsabiliza por seu destino, e essa liberdade é reconhecida pelos seus, como demonstra a visita cordial que Caubi, seu irmão, lhe faz depois de ela ter abandonado a cabana de Araquém.

***Iracema* e a invenção de uma linguagem**

O trabalho com a linguagem é outra face da fantasia criativa de Alencar em *Iracema*. Os valores épicos atribuídos aos personagens

revestem-se de uma linguagem poética que se processa principalmente pela associação com a natureza, como ocorre na conhecida apresentação de Iracema: “[...] tinha os cabelos mais negros que a asa da graúna e mais longos que seu talhe de palmeira. O favo da jati não era doce como o seu sorriso; nem a baunilha recendia no bosque como seu hálito perfumado” (ALENCAR, 1958, p. 238). As comparações com os elementos da natureza não servem apenas à descrição de personagens ou à fala dos mesmos, mas associam-se ao modo de pensar do narrador, investido do poder de representar a tradição oral, que assim conta a passagem do tempo: “O cajueiro floresceu quatro vezes depois que Martim partiu das praias do Ceará [...]” (ALENCAR, 1958, p. 303). Esse procedimento, fundado na matriz etimológica das palavras indígenas, a que Franchetti (2007) denomina “poética da etimologia”, associa o significante ao dado concreto a que se refere, como se supõe ter ocorrido nas primeiras manifestações linguísticas:

[...] Alencar constrói a utopia de uma língua inteiramente motivada, concreta, na qual os termos abstratos eram sempre metáforas à espera de decifração. Constrói a utopia de uma língua adâmica, portanto, frente à qual mais vale a capacidade poética de interpretação do sentido do que os documentos linguísticos existentes (FRANCHETTI, 2007, p. 83).

Como ocorre com o nome que motiva a construção do enredo, Alencar busca na etimologia tupi a maior proximidade possível entre significante e significado. A tradução para o português dos componentes que constituem o nome se desdobra em relação a outros elementos. Franchetti (2007, p. 80-81) cita como exemplo desse procedimento a composição do nome de Iracema, que, além de ser anagrama de “América”, é da seguinte maneira explicado em nota por Alencar: “Em guarani significa lábios de mel – de *ira*, mel e *tembe* – lábios. *Tembe* na composição altera-se em *came*, como na palavra *came iba*” (ALENCAR, 1958, p. 237). O nome de Iracema se contrapõe ao nome do chefe tabajara Mel Redondo; comparece

também na fala que Iracema dirige ao filho: “Tua mãe também, filho de minha angústia, não beberá em teus lábios o mel de teu sorriso” (ALENCAR, 1958, p. 298), dentre outras referências ao longo do romance.

Na quarta das “Cartas sobre *A confederação dos tamoios*”, Alencar combate a crítica ao uso da língua indígena como fonte literária. Entende que haja um excesso por parte de escritores que apenas buscam preencher o texto com vocabulários oriundos da língua tupi, mas não admite que daí seja derivado um julgamento valorativo, pois os críticos

[...] que assim procedem têm uma ideia que não posso admitir; dizem que as nossas raças primitivas eram raças decaídas, que não tinham poesia nem tradições; que as línguas que falavam eram bárbaras e faltas de imagens, que os termos indígenas são mal soantes e pouco poéticos; e concluem daqui que devemos ver a natureza do Brasil com os olhos do europeu, exprimi-la com a frase do homem civilizado, e senti-la como o indivíduo que vive no doce *comfortable* (ALENCAR, 1960, p. 885).

Ressoam aqui, como mostra Cavalcanti Proença (1959, p. 48-50), as ideias de Montaigne a respeito dos índios, considerados bárbaros pelo europeu que não conseguia medi-lo por um critério que não fosse o seu próprio. Descontado o “excesso de boa fé” (PROENÇA, 1959, p. 53), a citação nos mostra a necessidade não de “combater a cousa em si” (ALENCAR, 1960, p. 885), mas de fazer do uso do vocabulário indígena uma possibilidade de apresentação da literatura nacional. Ao se apropriar do vocabulário tupi, Alencar lhe atribui a poeticidade da palavra virgem, que precisa se haver com o dado concreto imediato, sem as camadas de pó que o desgaste do uso lhe confere. Com isso, pretende reabilitar a imagem do índio como ancestral, mas não identificar-se com ele: “o nacional resulta da imitação do selvagem, da apropriação de sua mitologia, vocabulário e formas de dizer pelo homem civilizado, por meio da imaginação arqueológica e da pesquisa linguística” (FRANCHETTI,

2007, p. 77). O caráter de imitação é claramente inventivo, no seio do próprio processo de reconstituição desse vocabulário e na simulação de um narrador despido da máscara de homem civilizado, que o prólogo do romance desvela.

A invenção de uma lenda

É, pois, esse mesmo caráter inventivo que, partindo da etimologia do nome Ceará, permite ao narrador recontar a lenda que ouviu nos tempos de infância. Esse distanciamento, explicitado no primeiro capítulo, situa a narrativa em tempos imemoriais, de que dá notícia a tradição oral, e é reafirmado no penúltimo: “E foi assim que um dia veio a chamar-se Ceará o rio onde crescia o coqueiro, e os campos onde serpeja o rio” (ALENCAR, 1958, p. 303). Porém, o “argumento histórico” concentra a narrativa nos primeiros anos do século XVII e apresenta os personagens históricos que nela tomam parte. Iracema não está aí incluída e não integra o elenco de personagens da cultura popular que figuram no *Dicionário do folclore brasileiro*, de Câmara Cascudo (1979). Assim, a máscara do narrador assume ainda este outro aspecto: apresenta-se como uma espécie de compilador da tradição, que *cria uma lenda* – se isto não for uma contradição em termos – em torno do nome de seu estado natal. Em *Iracema*, a estrutura da lenda permite que o narrador ofereça uma explicação plausível para um elemento da realidade imediata em que os dados históricos se aliam à invenção, atribuída à tradição oral. Com isso, o narrador se coloca como porta-voz da coletividade e reafirma seu comprometimento com o projeto de consolidação da literatura nacional.

No século XIX, o romance era ainda considerado, em comparação à epopeia, um gênero menor. Em *A fonte subterrânea*, Martins (2005, p. 81) observa a pouca atenção dada ao gênero nos tratados de retórica, que o vinculavam ao caráter pedagógico: “O romance surge, assim, como adorno ou roupagem de virtudes e

ensinamentos a serem transmitidos a um leitor que, de outra forma, poderia recusá-los devido à sua insipidez”. Embora não utilize a mesma terminologia que os retóricos, segundo Martins (2005) Alencar teria sido influenciado por suas ideias. Em alguns de seus escritos, nota-se a preocupação em agradar ao público, em proporcionar-lhes momentos amenos, como se lê no prólogo de *Iracema*: “Percorra suas páginas para desenfastiar o espírito das cousas graves que o trazem ocupado” (ALENCAR, 1958, p. 233), embora anuncie depois que o livro “é, pois, um ensaio ou antes uma mostra. Verá realizadas nele minhas ideias a respeito da literatura nacional” (ALENCAR, 1958, p. 307), com o que assinala seu caráter instrutivo. E parece ainda afeito à ideia que se insinuou em seu espírito desde cedo em relação à composição de uma epopeia nacional. Na carta ao dr. Jaguaribe posposta ao desfecho da narrativa, afirma: “Se o público leitor gostar dessa forma literária, que me parece ter algum atrativo, então se fará um esforço para levar ao cabo o começado poema [*Os filhos de Tupã*], embora o verso tenha perdido muito de seu primitivo encanto” (ALENCAR, 1958, p. 307).

Sabe-se que Alencar não dedicou um estudo sistemático ao romance, como fez em relação a outros gêneros literários, causa que Martins (2005, p. 161-163) atribui menos ao fato de se tratar de um gênero novo e multiforme, do que à necessidade de Alencar em responder as críticas que lhe eram dirigidas. De um ou de outro modo, o romance lhe parecia mais condizente com as necessidades de seu tempo, como afirma em “Benção paterna”, onde aconselha ao livro defender-se das críticas em relação ao pouco peso do volume com o argumento de que era “filho deste século enxacoco e mazorrall, que tudo aferventa a vapor, seja poesia, seja arte, ou ciência” (ALENCAR, 1959, p. 694). Além disso, e talvez mais importante, o romancista considerava que a almejada independência literária devia passar pela elaboração de novas formas de expressão: “A forma com que Homero cantou os gregos não serve para cantar os índios; o verso que disse as desgraças de Troia, e os combates mitológicos

não pode exprimir as tristes endechas do Guanabara, e as tradições dos selvagens da América” (ALENCAR, 1960, p. 875-876).

As duas últimas considerações, se cotejadas com o romance *Iracema*, parecem mais significativas da postura alencariana. Nele, a possibilidade de se criar uma nova forma está na apropriação da estrutura da lenda como medida de ressignificação dos fatos históricos por meio da linguagem poética. A fusão de gêneros aí identificada se conforma melhor à fluidez romanesca do que aos elementos que estruturam a epopeia, para os quais a observação dos modelos não parecia a Alencar permitir muitas manipulações, como fica demonstrado nas exigências que faz ao poema de Magalhães. Além disso, a popularidade alcançada por seu “poema em prosa” (MACHADO apud ALENCAR, 1958, p. 226) reitera o desprestígio do verso, embora não o da poesia, que muita gente sabe de cor: “Verdes mares bravios de minha terra natal, onde canta a jandaia nas frondes da carnaúba” (ALENCAR, 1958, p. 237).

Referências

ALENCAR, José de. Benção paterna. In: _____. **Obra completa**. Vol. 1. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1959, p. 691-702.

_____. Como e porque sou romancista. In: _____. **Obra completa**. Vol. 1. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1959, p. 125-155.

_____. Cartas sobre *A confederação dos tamoios*. In: _____. **Obra completa**. Vol. 4. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1960, p. 865-922.

_____. Iracema. In: _____. **Obra completa**. Vol. 3. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958, p. 223-320.

_____. O nome Ceará. In: _____. **Obra completa**. Vol. 4. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1960, p. 1028-1036.

BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CAMPOS, Haroldo de. Iracema: uma arqueografia de vanguarda. In: _____.

- Metalinguagem e outras metas.** São Paulo: Perspectiva, 2010, p. 127-145.
- CANDIDO, Antonio. Literatura e cultura de 1900 a 1945. In: _____. **Literatura e sociedade.** Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006, p. 117-145.
- _____. **Formação da literatura brasileira:** momentos decisivos. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro.** São Paulo: Melhoramentos, 1979.
- CASTELLO, José Aderaldo. **A polêmica sobre “A confederação dos tamoiós”.** São Paulo: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, 1953.
- FRANCHETTI, Paulo. O indianismo romântico revisitado: *Iracema* ou a poética da etimologia. In: _____. **Estudos de literatura brasileira e portuguesa.** Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007, p. 75-86.
- _____. I-Juca Pirama. In: _____. **Estudos de literatura brasileira e portuguesa.** Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007, p. 51-74.
- HELENA, Lúcia. **A solidão tropical:** o Brasil de Alencar e da modernidade. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2006.
- LAJOLO, Marisa. José de Alencar: criador de autores e leitores. **Rev. de Letras,** Fortaleza, vol. 1/n. 29(2), p. 89-91, 2009.
- MACHADO de Assis. Nota preliminar. In: ALENCAR, José de. **Obra completa.** Vol. 3. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958, p. 226-230.
- MARTINS, Eduardo Vieira. **A fonte subterrânea:** José de Alencar e a retórica oitocentista. Londrina: Eduel, 2005.
- PROENÇA, M. Cavalcanti. José de Alencar na literatura brasileira. In: ALENCAR, José de. **Obra completa.** Vol. 1. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1959, p. 13-115.

Notas

² Em “O indianismo romântico revisitado: *Iracema* ou a poética da etimologia”, Paulo Franchetti (2007, p. 75) ressalta a importância de se considerar os textos apostos à narrativa – cartas e notas – como parte do romance: “[...] a novela só ganha pleno sentido histórico e literário, quando lida em conjunto com a carta e com a seção de notas que a segue imediatamente e que também é envolvida pela carta ao dr. Jaguaribe”. Para esta análise, considerarei ainda o texto “Argumento histórico”, a carta posposta à narrativa e o pós-escrito à segunda edição.

³ Alencar muito se ocupou na defesa às críticas que sua obra frequentemente suscitava. Abstenho-me de situá-las, pois as polêmicas literárias de Alencar são por demais extensas e já renderam bom trabalho aos especialistas. Priorizarei aqui os desdobramentos que as considerações do romancista adquirem se comparadas ao romance *Iracema*, em detrimento das críticas que lhe foram feitas.

⁴ Cf. palestra realizada por Paulo Franchetti no Espaço Cultural CPFL, intitulada “Iracema, a construção da heroína indígena”, em que o crítico analisa os procedimentos formais utilizados por Alencar na feitura do romance.

⁵ Algumas diferenças entre Poti e Martim denotam esse paralelo: embora não deseje, Martim em diversos episódios recebe a proteção de Iracema, que por ser mulher Poti considera fraca; Martim se deixa comover pelo lamento da esposa, enquanto Poti entende que o verdadeiro guerreiro não se rende às paixões; apesar de Martim ter assimilado a linguagem e os costumes indígenas, não tem a mesma destreza que Poti ao lidar com a natureza; dentre outras.

