



**Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e
Crítica Literária da PUC-SP**

nº 17 - dezembro de 2016

Iracema: um novo percurso até o Ipu?

Iracema: a new route to Ipu?

*Marcelo Peloggio**

RESUMO

O presente texto procura indicar e propor uma nova abordagem analítica e crítica para *Iracema*, de José de Alencar, à luz de uma perspectiva estética, envolvendo a díade mito-história, e que culmine, então, numa visão filosófica integrativa ou panteísta da existência. No sentido de se associar a lenda alencarina ao possível surgimento não do primeiro cearense ou brasileiro, mas da humanidade como um todo na figura de um *americano* (Moacir), recorreremos à noção de um “fim do mundo” aventada no manuscrito *Antiguidade da América*, portanto como algo escatológico a ser simbolizado na obra indianista.

PALAVRAS-CHAVE: José de Alencar; *Iracema*; Mito/história; Simbólico/escatológico

ABSTRACT

This paper aims at suggesting and proposing a new analytical and critical approach to the novel *Iracema*, by José de Alencar, in the light of an aesthetic perspective involving the myth-history diad and culminating in an integrative or pantheist philosophical view of existence. In order to associate Alencar's legend to the possible emergence – not of the first Ceará state or Brazilian person, but of mankind as a whole, in the figure of an American (Moacir), we use the notion of “the end of the world”, as suggested in the *Antiguidade da América* manuscript, and thus as something eschatological to be symbolized in the Indianist's work.

KEYWORDS: José de Alencar; *Iracema*; Myth/history; Symbolic/eschatological

* Doutor em Literatura Comparada. Professor Adjunto de Literatura Brasileira da Universidade Federal do Ceará - UFC, Fortaleza, Ceará, Brasil. peloggio@hotmail.com

*A arte é o meio mais seguro para nos evadirmos do mundo;
ela é também o meio mais seguro para nos vincularmos a ele.*
Goethe

I

Uma das indagações, bastante frequente, formulada as mais das vezes em sala de aula, mas também em ocasiões cujo assunto toca em *Iracema* (1865), diz respeito à plausibilidade de sua heroína ter feito a pé, em uma disparada, o percurso que vai de Fortaleza até a Bica do Ipu, no noroeste do estado do Ceará, e que fica a milhas de distância do ponto de origem – mas sobretudo ao fato de a proeza ter sido realizada em um curto espaço de tempo, coisa de instantes. Assim, tal observação, além de açodada e em boa parte com vistas a caçoar, tornou-se, ao que tudo indica, cediça, já que corriqueira.

À razão dessa insistência em referir-se a esse pormenor de nossa cultura literária, assumimos, em geral, o seguinte posicionamento, a saber: a de deduzir, com o fato aludido, a carência de leitura, ou antes, em uma implicação profunda, o claro desprezo pela literatura em nossa formação escolar, levando ao mais completo desconhecimento de algumas obras chamadas canônicas. Em um momento posterior, isso explicará, em parte, a debilidade na consistência dos pareceres.

Todavia, seria deveras prejudicial à abordagem que aqui realizamos não reconhecer no pensamento crítico a sua real parcela de contribuição: com efeito, a má vontade com a obra alencarina, expressa por professores e estudiosos da literatura, é bem verdade, como que fez irradiar um sentimento de desprezo pelo feérico, pelo maravilhoso, pelo ornamental, em nome da “verossimilhança” dos fatos externos e, principalmente, dos internos, ou os “dramas da mente”. É algo que podemos constatar, com grande precisão, nos apontamos literários de um Eugênio Gomes (1958), por exemplo.

Sigamos, então, essa prescrição analítica, ou seja, a avaliação da obra pela consideração das partes – não se levando em conta, em momento algum, portanto, a organização global dos elementos. E não haverá de ser de outro modo: as conclusões, à luz dessa premissa, terão o excêntrico buliçoso, no mínimo, como traço distintivo, no círculo dos estudos literários e seus desdobramentos. Na descrição da heroína indiana, José de Alencar apresenta-nos o seguinte quadro:

Mais rápida que a ema selvagem, a morena virgem corria o sertão e as matas do Ipu, onde campeava sua guerreira tribo, da grande nação tabajara. O pé grácil e nu, mal roçando, alisava apenas a verde pelúcia que vestia a terra com as primeiras águas. (ALENCAR, 1965, p. 85).

A índole épica do grau comparativo “mais rápida que a ema selvagem” se acha justificada na virtualidade que derivamos da sentença inequívoca “a morena virgem corria o sertão e as matas do Ipu” – o que vivifica a beleza da imagem na lógica mesma da composição. No entanto, uma tal perspectiva se torna, por outro lado, algo em si próprio inviável, se for o caso de aplicarmos a sua forma estética critérios puramente lógicos ou quantitativos. Daí o absurdo que é capaz de engendrar quanto às proporções geográficas envolvidas, quer dizer, como distâncias a serem batidas pela índia tabajara.

Ora, não bastasse lançar-se em corrida de um ponto qualquer (supostamente Fortaleza, para alguns) e alcançar, em pouco tempo, a região do Ipu, a guerreira indiana cobre, também, o território vasto do “sertão”. Mas há mais para descurar, de vez que “o pé grácil e nu [da virgem], mal roçando, alisava apenas a verde pelúcia que vestia a terra com as primeiras águas.” (ALENCAR, 1965, p. 85). Assim, tomando-se a ideia ao pé da letra, tudo leva a fiar-se na convicção de que, nesse caso, o *correr*, isto é, “imprimir grande velocidade ao deslocamento do corpo pelo contato rápido dos pés com o solo” (*Dicionário Houaiss*, 2009), como habitualmente o consideramos, é substituído pela noção “precisa” de que Iracema o faz com a celeridade de quem *levita*!

A impressão, é claro, nos evidencia um disparate; devemos seu motivo a uma insistência no procedimento analítico, para lá de equivocada, qual seja: na medida em que submetemos a lógica da representação da beleza à lógica externa dos princípios de razão (ou conceitos), confirmando a tese kantiana, a exposição estética é arruinada a um só tempo, esvaecendo-se (ver KANT, 1993, § 8).

Em todo caso, o ato de percorrer o sertão e as matas do Ipu não atesta e nem sugere a existência de um ponto de origem. Porque, primeiramente, não se aventa, de forma alguma, a possibilidade de ser Fortaleza o lugar de onde parte Iracema rumo a essas duas regiões – o mesmo valendo para o que seriam os arrabaldes da capital cearense em princípios do século XVII: o rio que dá nome ao estado, por exemplo. Diz Alencar:

O camucim que recebeu o corpo de Iracema, embebido de resinas odoríferas, foi enterrado ao pé do coqueiro, à borda do rio. Martim

quebrou um ramo de murta, a folha da tristeza, e deitou-o no jazigo de sua esposa. A jandaia pousada no olho da palmeira repetia tristemente: – Iracema!

Desde então os guerreiros pitiguaras, que passavam perto da cabana abandonada e ouviam ressoar a voz plangente da ave amiga, afastavam-se, com a alma cheia de tristeza, do coqueiro onde cantava a jandaia. 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, 1965, p. 211).

À luz de uma consideração meramente relacional ou quantitativa do objeto literário, as locuções que dão cadência ao trecho “*ao pé do coqueiro, à borda do rio*” serão tão mais empobrecidas quanto maior for o empenho em classificá-las em função das localidades a que, em tese, ligar-se-iam: dependendo da margem do rio de que cuida a narrativa, se nos revelará ou a Barra do Ceará, bairro da periferia de Fortaleza, ou os entornos da cidade vizinha, Caucaia.

Em segundo lugar, se é o logradouro um ponto desconhecido mas imposto, o que pode ser explicado, via de regra, pelo modo relacional da forma, e nisso exterior a ela, a sua porção quantitativa, por conseguinte, não mostrará uma razão suficiente para manter-se na condição de um argumento justificável. Isto é, sob a perspectiva de se mensurar a distância entre um lugar indeterminado e o sertão, ou entre aquele e a famosa queda d’água da cidade de Ipu, aplica-se sobre a forma livre do belo a normatividade de um conceito – geográfico, matemático etc.

Todavia, o parâmetro de uma percepção normativa ou classificatória do objeto estético nem sempre encontra na ciência em si o centro ideal para sua irradiação: é que podemos verificar este, bem antes, no próprio senso comum. Conforme Alencar: “A jandaia pousada no olho da palmeira repetia tristemente: – Iracema!” (ALENCAR, 1965, p. 211). A rigor, não parece ser de todo exequível uma jandaia entoar seu canto a partir do olho de uma palmeira¹ – se é que tal fato possa se verificar –, pois que não frequentaria essa superfície, senão a folhagem em torno. Em outra passagem da obra, o ensejo para uma censura de mesmo teor, só que em maior grau, dá-se ante o maravilhoso revelado:

Decorreu breve trato. Ressoa perto o estrupido dos guerreiros; travam-se as vozes iradas de Irapuã e Caubi,
– Eles vêm [diz Iracema]; mas Tupã salvará seu hóspede.

¹ De antemão, refutamos a argumentação simplista de que a jandaia não pode emitir, com seu canto, o nome de quem quer que seja.

Nesse instante, como se o deus do trovão ouvisse as palavras de sua virgem, o antro mudo em princípio, retroou surdamente.

– Ouve! É a voz de Tupã.

Iracema cerra a mão do guerreiro e o leva à borda do antro. Somem-se ambos nas entranhas da terra. (ALENCAR, 1965, p 133).

As ideias da razão reivindicam, para o caso, outro gênero de modelo ou circuito normativo: já não aquele organizado pela ótica da quantificação, do relacional, mas da experiência comum, no que tange não a equívocos oriundos de uma suposta falta de atenção (a jandaia no olho da palmeira, por exemplo), mas à subversão mesma da realidade, o que se confirma nos trechos seguintes: “o antro mudo em princípio, *retroou surdamente*” (ou antes, a manifestação de Tupã) e “*somem-se* ambos nas entranhas da terra” (isto é, como que tragados por esse ente terrível).

Se aí se evidencia a peleja para dotar os fatos sobrenaturais e extraordinários das atribuições da própria objetividade, à qual, nesse caso, nenhum conceito achar-se-ia perfeitamente adequado; se o faz tendo em mira a vivificação do objeto, ainda que insólito – a “voz de Tupã”, as “entranhas da terra” –, equiparando-o, na medida de sua possibilidade, a um dado conceito particular, eis que o senso comum surge e, na sua exposição normativa, encontra meios para descorar o modo de representação literário, ajuizando-o tão somente pela via da determinação externa dos princípios de razão: a debilidade, aí, repousa na busca infrutífera de um encadeamento consequente para o efeito e a causa dessas situações, tendo como princípio definidor o “Argumento histórico” de *Iracema*.

E há um senso de centralidade importantíssimo nessas ideias estéticas, de sorte que, por tal modo, dão mostras de sua inserção decisiva na estrutura global. Assim, vejamos: nas “matas do Ipu” parece encravada, como que desde sempre, a “grande nação tabajara”; o termo “sertão” pode trazer acoplado a si a ideia de uma interioridade não necessariamente geográfica, o que é central; “a jandaia”, por sua vez, não canta senão no “olho da palmeira”; e quanta centralidade não haverá nas expressões “voz de Tupã” e “entranhas da terra”, ou seja, no seu cunho estético (a vivificação do objeto) de extração notadamente filosófica (o significado profundo dessa vivificação)?

Podemos considerar, em sentido idêntico, mas em maior grau, o encontro primeiro de Iracema e Martim, pois do consórcio de ambos despontará “o filho da dor”, Moacir (fundamental à centralidade mesma da obra). Todavia, a feição normativa do juízo comum indagará da plausibilidade dessa união, de vez que a seta “embebida” da guerreira índia, ao cravar-se na “face do desconhecido” (ALENCAR, 1965, p. 86), seria

motivo, antes, para a morte certa, e não o prenúncio de um idílio amoroso com conseqüências funestas à autora do disparo e toda a sua gente.

II

Goethe, em *As afinidades eletivas*, tece a seguinte máxima, como que a título de fragmento, e que sentencia: “O racionalista acha quase tudo ridículo; o sensato, quase nada.” (GOETHE, 2014, p. 188).

A noção de sensatez é o que nos vem à mente, de imediato, para a sustentação do presente estudo: mas não com o fim de desabonar o sabor épico ou a compleição mítica do indianismo alencarino. Dizemos isso porque tudo é passível de uma avaliação pouco ou nada razoável. Daí a reprovação de alguns às “Notas do autor” em *Iracema* (pois, nesse âmbito, a leitura é como que guiada, comprometendo, decisivamente, a liberdade na fruição estética); outros, por seu turno, tomam a guerreira eponímica como falsa e impossível: não seria então uma índia tal como se nos apresentam à vista as encerradas em suas respectivas comunidades.

O flagrante dessa interpretação normativa do juízo é igualmente discernível em *O guarani* (1857), mas com desdobramentos de alcance muito maior em *Iracema*. De toda maneira, o núcleo estrutural da épica alencarina, seja dramatizando a devoção cega de Peri por Ceci, seja os amores de Iracema e Martim, parece deslustrar-se à conta de certa posição crítica, qual seja: a que se restringiu a tornar mais denso o par antitético real-irreal. É o que podemos evidenciar, por exemplo, neste comentário de Wilson Martins acerca do fundo imaginoso de *O guarani*:

[...] é erro evidente dizer que Alencar idealizou o selvagem [em *O guarani*]: ele o apresenta, juntamente com a paisagem, os personagens europeus e as peripécias da ação, numa *escala* gigantesca, que, por sê-lo, nos parece irrealista, o que efetivamente é. (MARTINS, 1977, p. 66, grifo do autor).

O que fica sempre, como elemento central desse e de outros julgamentos, não é senão o “sentido fabuloso” (MEYER, 1964, p. 13) que José de Alencar empresta a seus romances e que ajuda a lobrigar, de resto, o fundamento de nossa nacionalidade. Se os chamamos épicos – e com esse intuito mais do que esclarecido –, perde a razão de ser o indagar da sua maior ou menor proximidade em relação à empiria dos fatos, quer naturais (sua feição idílica), quer históricos (seu correspondente ficcional). Esse padrão de medida, por conseguinte, nada traz de estético, e nem teria como se avizinhar disso,

uma vez que é inteiramente funcional: a obra, seja qual for, deve adequar-se ao critério (exclusivo e apriorístico) da mais pura exterioridade, ao julgamento fundamentado pelo viés normativo deste ou daquele conceito.

A sensatez de Alencar parece que o fez ir de encontro aos juízos desse tipo. Em determinada passagem de *A viúva* (1860), ele assevera: “A verdade dispensa a verossimilhança” (1951a, p. 128). Ilustremos, então, algumas dessas *verdades*.

Em razão da disposição geral dos elementos que o organizam, em *O guarani*, entre tantas cenas de grande arrojo, a plausibilidade é, antes do mais, a nota constante e certa. Na obra, um dos cometimentos portentosos parece ter sua índole transformada em um mero conceito (conhecida de todos, a acuidade do índio o leva a se antecipar aos fatos da natureza); por outro lado, a virtualidade dessa representação amplia-se indefinidamente (o índio não apenas se adianta ao fenômeno, mas também age sobre ele, convidando à reflexão ante a variedade de prismas suscitados).

Referimo-nos ao lance em que Peri sustém nos ombros um enorme calhau, e em tempo suficiente para livrar Ceci da morte horrível por esmagamento. Portanto, ficam aí reunidos todos os elementos necessários à configuração do épico (sagacidade, coragem e destreza mediante o prodígio a que dão forma ou efetividade). Daí que não há razão ou motivo aparente que explique, sob essas circunstâncias, o furor verista de alguns críticos. A sensatez estética em Alencar dá a conhecer essas *verdades* à luz daquilo que, a rigor, se exige delas: que despontem como o produto da coesão que deve haver entre os elementos composicionais, o que já é mostra de talento e estro; mas que também deixem transparecer em seu seio o diálogo com o pecúlio universal da cultura estética, a chamada “humanidade do homem” em conceitos, imagens e proposições. Assim, em se tratando deste último ponto, pode-se dizer que o feito heroico de Peri não constitui, pois, uma reminiscência nossa; vem de bem antes; mais precisamente da *Iliada*. É que os titãs de Homero sustêm, com o fito de privar da existência os adversários, pedras de enorme peso. A empresa é relatada em três situações. São elas:

1º situação (com Ajaz Telamônio):

O grande Ajaz Telamônio a um dos Troas, primeiro derruba,
[...]

Áspera pedra atirou-lhe, que dentro do muro se via,
no parapeito, bem no alto. Não fora possível a um homem,
desses *de agora*, conquanto no viço da idade soerguê-la
com as duas mãos. Ele, no entanto, a elevou e de cima atirou-lha
(HOMERO, 2009, canto XII, verso 378 a 383, grifos nossos).

2º situação (com Heitor):

Cheios de brio, formados em corpo, atiram-se todos
[...]
enquanto Heitor de uma pedra tomou que se achava na frente
da grande porta, achatada na base e de ponta afilada.
Difícilmente dois homens do povo, dos mais esforçados,
conseguiriam movê-la do chão e depô-la no carro –
homens *dos de hoje*. Ele, no entanto, sozinho a maneja galhardo.
(HOMERO, 2009, canto XII, verso 443 a 449, grifos nossos).

3º situação (com Eneias):

[...] O filho de Anquises, então, uma pedra
nas mãos tomou – grande empresa! –, que dois dos guerreiros *de
agora* / mal abalar poderiam; sozinho a atirou, sem trabalho.
(HOMERO, 2009, canto XX, verso 285 a 287, grifos nossos).

Em *O guarani*, a passagem mencionada parece trazer consigo uma maior vivacidade; seu dinamismo sobressai, em essência, por conta de um teor dramático mais intenso:

O índio fazia um esforço supremo para sustentar o peso da laje prestes a esmagá-lo; e com o braço estendido de encontro a um galho de árvore mantinha por uma tensão violenta dos músculos o equilíbrio do corpo.
[...]
No momento em que o fidalgo [d. Antônio de Mariz] deitava Cecília quase desmaiada sobre o regaço materno, o índio saltava no meio do vale; a pedra girando sobre si, precipitada do alto da colina, enterrava-se profundamente no chão. (ALENCAR, 1955, t. I, p. 212 e 215).

Nenhum homem (os “de agora”, conforme a opinião homérica) teria condições de se equiparar, tanto moral como fisicamente, aos heróis citados até aqui; nenhum pertencente ao momento em que foram redigidos os versos que culminam nos ritos funerários prestados a Heitor, assim como os sujeitos à “prosa da vida”, ou antes, à modernidade, tempo de José de Alencar. Mas sejamos francos: fosse nossa consideração puramente quantitativa e a façanha empreendida pelo herói alencarino o colocaria acima dos de Homero, bastando o tamanho e o peso do objeto amparado – algo ciclópico – para formar-se *a real medida* de nosso ajuizamento.

III

Mas que implicações de muito maior alcance, a partir do que foi exposto, podemos vislumbrar em *Iracema*, ponto central de nossa análise?

De imediato, é preciso opor a sensatez literária do autor de *O guarani*, ou seja, a carregada pela verdade plural de uma ideia estética (ou a ampliação mesma da

virtualidade de um conceito), à obstinação verista posta em jogo na mera apreensão particular e exterior de tal ideia, o que inviabilizaria o livre trânsito desta (a infinitude suscitada) na exposição coesa dos objetos artísticos.

Se é ponto pacífico o fato de que “*Iracema* participa do caráter épico, pelo que revela de mítico-simbólico”, tal como nos alega Fábio Freixieiro (1971, p. 22), então um novo percurso até as regiões do Ipu pode ser finalmente esboçado. O que significa dizer que, “[...] por trás de uma verdade objetiva e inequívoca [...]”, diz Freixieiro (1971, p. 18), se acha outra, “a verdade mítica, que suplementa e corrobora a primeira”. Dessa maneira, ou seja, em posse do épico, e por extensão do mítico, algumas censuras dirigidas a *Iracema* parecem cair por terra.

A vivificação artística do objeto, em que este assume ares da objetividade exterior, equivalendo-se a um conceito particular sem de fato sê-lo, parece encontrar aqui a sua melhor definição, isto é, a forte tensão disseminada entre o que é representado e o conjunto das virtualidades produzidas. A insinuação, em *Iracema* – na atmosfera mítica que exhibe –, de uma inserção lenta e gradual do elemento histórico, em verdade, dá muito que falar. Como vimos, sobre a lógica da organização global dos recursos internos aplica-se, mormente, aquela vincada na mais pura exterioridade, resultando na consideração normativa do dado estético. É curioso notar, submetendo aquela a esta, a inversão que aos poucos vai tomando curso mediante tal procedimento: pois, sob essa visão, já não se trata mais da fundação mítico-histórica do Ceará e, por consequência óbvia, da do Brasil – fundação esta só possível graças à *estética*, cujo motivo é, a nosso ver, *filosófico*. Trata-se, antes do mais, portanto, de desbastar, de reduzir a elementos inexpressivos, porque isolados, o todo estrutural da lenda alencarina, radicada em um entrelaçamento nada comum entre o mito e a história. O efeito desse desbastamento não pode ser atribuído senão a uma hermenêutica algo mecânica ou pouco refinada: assim, uns identificam em Alencar uma “postura pró-brancos”; outros, uma “relação vertical homem/mulher” em favor do europeu, e assim por diante.

O uso artístico da história, nesse caso, não invalida esta – ainda que seu núcleo seja mínimo (o “solar dos Mariz” em *O guarani*) ou demasiado incipiente (a “mairi dos cristãos” em *Iracema*). Pelo contrário: o teor nobiliárquico dos feitos históricos necessita para tanto, como lastro, no sentido de “[...] conferir [...] prestígio às origens brasileiras [...]” (MARTINS, 1977, p. 66), de um tratamento artístico de matriz tanto épica quanto lírica, sem o qual pomos tudo a perder em *Iracema*.

Em todo caso, o “Argumento histórico” do livro como que desautoriza, sobremaneira, a lenda do Ceará. Mas tal impasse parece se resolver em uma espécie de lógica das compensações: pois se, por um lado, debilitamos o *mito em questão* por via da exposição normativa do *objeto histórico*, enregelamos, por outro, o modo de representação deste, que é estético; daí que o arrefecimento ou a vitalização de um ou de outro acarretam, necessariamente, a ruína ou a fortaleza de ambos.

No entanto, como essa interdependência se opera, em *Iracema*, no plano da forma? Entendemos que para a vivificação da “verdade objetiva e inequívoca”, de que fala Freixieiro, e de tal modo que se lhe justaponha, nada mais natural que a admissão mesma de uma “verdade mítica” (*poética*) na qualidade de lastro ou fundo de determinação. Em *Iracema*, a determinação na forma, pode-se dizer, deve-se ao uso recorrente de um artifício linguístico: o símile. Cavalcanti Proença enxerga nesse procedimento, acertadamente, uma “[...] tendência [...] de tornar concreta a abstração, e visível o invisível [...]” (1966, p. 59), e observa que, por sua “clareza didática”, o modo de comparação alencarino muito traz do díptico homérico (1966, p. 60).

Assim, a vivificação do objeto na livre expansão de suas virtualidades, e em nada comprometidas, quer pelo “Argumento histórico”, quer pelas “Notas do autor”, há de fornecer os elementos necessários à configuração mítica de *Iracema*. À medida que as ideias estéticas se objetivam, assumindo uma aparência de realidade, arrefece-se, por contrapartida, a índole *mecânica e relativista* da dimensão histórica, isto é, à força dos símiles até a sentença final “tudo passa sobre a terra”. Por outro lado, e por derivação, a maneira *orgânica e edênica* de ser de toda a obra, devemos, pois, à nobiliarquia que se vitaliza em razão do *fundamento* histórico da nacionalidade brasileira. Isso talvez esclareça o seguinte equívoco: o de refutar, por meio da consideração estética, o plano empírico da representação – o que culminaria em algo extravagante, como adverte Schiller, nisso de sacrificar o dado sensível em favor do ideal absoluto (1991, p. 95). Em sentido oposto, a mera visão normativa, quando sobreposta às virtualidades do objeto, leva ao juízo empobrecedor de que, comparada às índias que dizemos “conhecer” de fato e de direito, *Iracema* seria falsa.

Daí um fato curioso: o juízo desfavorável de que a tabajara é objeto (por conta da verossimilhança) foi a razão da censura alencarina ao poema de Gonçalves de Magalhães – *A confederação dos tamoios* –, só que de forma invertida: este não teria apenas cochilado no atinente à verossimilhança, faltou também, e acima de tudo, com a *verdade poética*.

Mas a sensatez artística vem a campo, se antecipando a essas possíveis faltas, como evidenciam as *Cartas sobre A confederação dos tamoios* (1856). Conforme Alencar, “[...] a heroína do poema [de Magalhães] é uma mulher como qualquer outra [...]”, podendo “[...] figurar em um romance árabe, chinês ou europeu [...]” (1960, p. 878). Parece engendrar, também, aquilo de que o retrato de Iracema – “Eva indiana” – seria a realização: “achei que os lábios da virgem índia deviam ter com efeito dito esses versos simples” (1960, p. 880); ou ainda, para o mesmo fato, mas indagando:

Sorriu-lhe de longe a imagem graciosa de uma virgem índia, de *faces cor de jambo*, de cabelos pretos e olhos negros, com o seu talhe esbelto como a haste de uma flor agreste; com suas formas onduladas como a verde palma que se balança indolentemente ao sopro da brisa? Não, meu bom amigo, não foi nada disto; foi inteiramente o contrário. (ALENCAR, 1960, p. 877, grifos do autor).

E por aí segue dando vazão a sua poética, em cuja exposição erudita e perspicaz as linhas gerais de *Iracema* como que vão despontando, e com elas, ao mesmo tempo, os laivos de sua filosofia crítico-integrativa, ou o novo percurso de que falávamos.

IV

Em que medida e de que forma o pensamento filosófico do autor de *O guarani* pode ser considerado? O primo, Araripe Júnior, como que afasta, de um só golpe, a real possibilidade ou certo vislumbre de algo apontado nessa direção. Diz Araripe: “[...] poeta das delicadezas e tenuidades [...]”, José de Alencar “[...] não arrastava pela profundidade das ideias”, de vez que nele era patente a “falta de orientação filosófica [...]” (1958, p. 178, 240 e 242).

Contudo, parte da fortuna crítica chamou a atenção sobre esse meandro na concepção artística alencarina. Wilson Martins e mais sentidamente Cavalcanti Proença e Alceu Amoroso Lima tocam-lhe, por assim dizer, o plano mais recôndito, reduzido, muitas vezes, à filigrana da descrição lírica ou à “maquinaria” dos dramas florestais. Assim, por exemplo, mais do que uma patranha a envolver índios e desbravadores lusos, *O guarani*, “longe de idealizar a realidade” – argumenta Wilson Martins, parecendo contradizer-se – “[...] propunha-se, ao contrário, a desvendar-lhe o *sentido real*, o *sentido profundo*, para além do pitoresco e do poético.” (1977, p. 71-72, grifos nossos).

Tal “sentido profundo” – tendo-se por base *O guarani* e *Iracema* – não há de constituir, de forma alguma, a mera derivação filosófica das categorias estéticas

expressas nas *Cartas sobre A confederação dos tamoios*. Pelo contrário, a razão de ser dessas categorias deve-se ao fato desse sentido ser antes o seu princípio ou fundamento e não o seu efeito correspondente e, de resto, “filosófico” (o que conduziria ao significado “profundo” de um dado objeto à luz de sua exterioridade e não da *ideia poética* que o alicerça e da qual seria a continuação). Porque, nas *Cartas*, a repartição do conceito de belo não apenas leva a distinguir a formulação clara e precisa de certa teoria estética, mas, sobretudo, a condição algo apriorística, se assim podemos dizer, de um sentimento universal e integrativo, ou a centralidade de que falávamos há pouco. É o que a definição alencarina da poesia e do papel do poeta parece confirmar:

A poesia, como todas as coisas divinas, não se define; uma palavra a exprime, *porém mil não bastam para explicá-la*.

[...]

A poesia, para mim [...], é ao mesmo tempo *a divindade e a humanidade do homem*.

Então já não é o poeta que fala; *é uma época inteira que exprime pela sua voz as tradições, os fatos e os costumes*. (ALENCAR, 1960, p. 882 e 891, grifos nossos).

E é a palavra poética – essa “mensageira invisível da ideia” (1960, p. 889) –, conforme o autor de *O guarani*, uma veste do pensamento (1960, p. 871).

No mais, os conceitos filosóficos, nas *Cartas*, parecem consolidados; todos a transmitirem o senso de universalidade do qual partem e que lhes confere a coesão necessária. Assim, a indeterminação do que é representado na poesia deve-se, principalmente, ao aniquilamento da personalidade do poeta, de sorte que daí aflore o ideal da bela humanidade, ou seja, a *verdade poética* veiculada por meio de uma dada expressão linguística, tornando-se esta, por isso mesmo, uma “[...] mensageira invisível da ideia”, pronta “para fascinar o espírito [...]”. (ALENCAR, 1960, p. 890).

Logo, os instrumentos estéticos, ou artificios, para a disseminação artística do universal, quando não malogram nem a forma nem o conteúdo – o caso do poema de Magalhães –, são muito naturalmente a representação do belo sob a feição de duas categorias: a do belo da delicadeza e, por contrapartida, a do belo que Alencar chama “horível”, comumente denominado “sublime”, e que costumamos admirar “nos combates navais como nas lutas dos elementos e nas grandes comoções da natureza” (ALENCAR, 1960, p. 874).

Em relação a esse segundo gênero, pode-se dizer que sua ideia teórica é como que ilustrada neste trecho final de *O guarani*:

Em face desses transe solenes, desses grandes cataclismos da natureza, a alma humana sente-se tão pequena, aniquila-se tanto, que se esquece da existência; o receio é substituído pelo pavor, pelo respeito, pela emoção que emudece e paralisa. (ALENCAR, 1955, t. II, p. 537).

Aliás, em plena conformidade com o que Kant nomeia “sublime dinâmico” – tanto no que diz respeito ao prazer despertado na alma sob o impacto de tal representação (como acabamos de mostrar) quanto à intuição da mesma oferecida pela literatura, o que fica exemplificado nesta outra passagem:

Era alta noite; sombras espessas cobriam as margens do Paraíba. De repente um rumor surdo e abafado, como de um tremor subterrâneo, propagando-se por aquela solidão, quebrou o silêncio profundo do ermo. (ALENCAR, 1955, t. II, p. 534).

Em *Iracema*, no capítulo de abertura, um dos símiles parece nos transmitir a noção exata desse *modus faciendi* do sublime, a saber: “O rulo das vagas precipita. O barco salta sobre as ondas e desaparece no horizonte. Abre-se a imensidade dos mares, e a borrasca enverga, como o condor, as foscas asas sobre o abismo.” (ALENCAR, 1965, p. 84)².

Mas esse estar consorciado com os elementos não guarda sua significação plena apenas no aspecto terrificante, mas ao mesmo tempo atrativo, da caracterização épica; a delicadeza e tranquilidade engendradas pelo quadro idílico nos revela, do ponto de vista estético, a integração completa das partes, cuja intuição nos advém de modo imediato, isto é, sem a necessidade de o ânimo sobrelevar, aqui e ali, os objetos da representação. Acerca desse feitio, *Iracema* nos fornece um exemplo bastante claro:

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

Iracema saiu do banho; o aljôfar d’água ainda a roreja, como à doce mangaba que corou em manhã de chuva. Enquanto repousa, empluma

² Por sinal, do ponto de vista da teoria estética, ante a ameaça terrível do sublime, a conquista de uma suposta paz espiritual via a intuição objetiva da Ideia – ou o aniquilamento da própria vontade, revelada pela paixão do medo, o querer etc. –, é algo que parece suscitar esta cena final de *O guarani*: “A cúpula da palmeira, embalando-se graciosamente, resvalou pela flor d’água [em meio à fúria do Paraíba] como um ninho de garças ou alguma ilha flutuante, formada pelas vegetações aquáticas” (ALENCAR, 1955, t. II, p. 540).

das penas do gará as flechas de seu arco: e concerta com o sabiá da mata, pousado no galho próximo, o canto agreste.

A graciosa ará, sua companheira e amiga, brinca junto dela. Às vezes sobe aos ramos da árvore e de lá chama a virgem pelo nome; outras, remexe o uru de palha matizada, onde traz a selvagem seus perfumes, os alvos fios do crautá, as agulhas da juçara com que tece a renda, e as tintas de que matiza o algodão. (ALENCAR, 1965, p. 85-86).

Se, pois, de uma forma ou de outra – quer dizer, por via do belo em suas manifestações –, a determinação artística do universal vê-se assegurada em todo o seu conjunto, resta indagar sobre o fato de ser possível a revelação plena de sua porção metafísica. Porque se a estética, como conhecimento sensível, tornou-se o meio exclusivo e necessário para as aspirações do *animal symbolicum*, a metafísica passará, em definitivo, à condição do próprio Ser *in concreto*. Deve haver então, nesse caso, alguma contrapartida, algo que justifique, mais do que em *O guarani*, o alto teor substancial em *Iracema*.

V

À primeira vista, torna-se bastante tentador, e arriscado, ligar essa última perspectiva – a de cunho metafísico – à ideia de que o nome Iracema sustenta e dá vez ao anagrama do termo América. A esse respeito, pondera Braga Montenegro, exigindo para isso, acertadamente, alguma razão ou justificativa. Daí que pergunta (1965, p. 32, grifos nossos): “Em que *documento* [de José de Alencar], em que referência [...] de sua *obra*”, pode se lhe registrar a intenção clara e consciente de “fixar o nome de sua heroína sob a sugestão de América”?

Por mais que a tese linguística se comprove – “o que é verdade e fácil de verificar”, diz Raquel de Queiroz (1965, p. 31) –, não há de fato, para além disso, qualquer vestígio ou sinal que encerre, do ponto de vista simbólico, o “continente novo” na figura da “índia amorosa”. Em todo caso, a crítica abraçou a ideia, fazendo da mesma, com efeito, o instrumento de uma revelação telúrica: “o índio e seu descendente mestiço”, afiança Cavalcanti Proença, “sintonizam com a terra, são a própria América” (1966, p. 42). Todavia, algo parece suplantar essa possível vinculação no percurso que se abre; quer dizer, a frequência com que se associa a guerreira tabajara à natureza americana e daí propor ou a emergência do “primeiro brasileiro” ou a “fundação do Ceará”. Não falamos de uma escala ascendente em *Iracema*, mas sim das suas inúmeras centralidades aqui mencionadas (geográficas, biológicas etc.), pois a América, o Brasil,

o Ceará e assim por diante vão equivaler-se do ponto de vista filosófico. Não fosse essa equivalência, possível graças ao organicismo estético da obra, e tornar-se-ia inviável a noção de uma “*concepção mística* de Alencar sobre a terra americana”; de uma “*integração absoluta*”, da “*identificação*” mesma de tudo e todos com o seu “*meio*” (CAVALCANTI PROENÇA, 1966, p. 42, 55 e 117, grifos nossos).

Uma coisa é certa em *Iracema*, e sem a qual a substancialidade do todo se mostra impensável: a representação do movimento eterno universal entre a criação e o aniquilamento, entre a serenidade típica dos idílios e a convulsão dos seus elementos constituintes, entre o “barco” e a “borrasca”. É desse caráter integrativo que se pode derivar e alçar a primeiro plano, portanto, o “sentido profundo”, já que universal, da lenda cearense. Assim, além dos de ordem estética, que indícios há para a formação de uma base filosófica como princípio determinante dos primeiros, nas linhas do lema shelleyiano “*destroyer and preserver*”?

Em *O gaúcho* (1870), José de Alencar parece se antecipar à filosofia crítico-integrativa que sistematizaria alguns anos depois ao afirmar: “Regenerar é a missão da América nos destinos da humanidade. Foi para esse fim que Deus estendeu de um polo a outro este vasto continente.” (1951b, p. 208-209). O que responde em parte, de certa maneira, à indagação de Braga Montenegro, isto é, o continente americano passa a ter papel central no caminho aberto pelas civilizações – o que não quer dizer que a questão de ser ou não *Iracema* o símbolo encarnado da América esteja, então, só por esse fato, solucionada.

É que ficará a cargo de Alceu Amoroso Lima a mudança de direção rumo ao fortalecimento da tese vinculativa, com os respectivos desdobramentos e consequências de grande importância. O “documento” para tanto veio a lume à primeira vez em 1965, ocasião do centenário de *Iracema*, e como que atende às reivindicações de Braga Montenegro, apresentadas no mesmo ano. Alceu, então, reproduz trechos reveladores e fundamentais do que pode ser considerado o texto derradeiro de Alencar (redigido provavelmente em 1877). Não falamos senão do ensaio inacabado de antropologia filosófica *Antiguidade da América*, que, combinado à “trilogia indigenista” (LIMA, 1965, p. 62), há de conduzir a uma “visão cósmica do universo” (LIMA, 1965, p. 64), e assim dilatar

[...] o indianismo de *O guarani* e de *Iracema*, para arrancá-lo da órbita nacional para a órbita universal, extrapolando-a no passado e no

futuro. É por isso que, ao seu indianismo final [com *Ubirajara*], que completa com as duas visões anteriores da trilogia, da qual *Iracema* é o centro, chamamos de indianismo cósmico. (LIMA, 1965, p. 64).

Se, por um lado, o documento inédito fortifica – em parte e não no todo – a tese associativa do anagrama na feição de um “indianismo cósmico”, por outro, só o faz de fato e plenamente à medida que se vai realizando a transição filosófica do *symbolicum* para o *concreto*. Assim, a conversão da estética de um simbolismo universal (o caso de *Iracema*) na metafísica de um panteísmo cósmico (como postulará a *Antiguidade da América*) dará vez e lugar a uma concepção de mundo que, com correção, Alceu Amoroso Lima chama “profética”. (1965, p. 37 e 64).

De qualquer forma, sendo o pressuposto de todo o problema o anagrama mesmo, somente então na base estética de *Iracema* será possível reconhecer, de fato, a expressão enérgica do vitalismo americano; daí admitir neste, em um sentido global, como seu princípio determinante, a ideia de ser a heroína tabajara “o corpo da América” (JANINE RIBEIRO, 2001, p. 408). Porque, no que dispõe e exhibe, o geral da composição lendária nos dá a ver, em seu organicismo pleno, o único meio viável e de certo modo concebível para se firmar o vínculo simbólico – ou *primeira instância cósmica* – entre a guerreira indiana e o Novo Mundo.

Com efeito, está em *Iracema* a predestinação de quem gerará e preservará a vida para, ao termo do processo, aniquilar-se a si mesmo, mantendo-se, de pleno direito, o ir e vir entre a criação e o finar das coisas – o que é próprio ao movimento integrativo universal. Nesse sentido, é algo curioso o fato de a lenda cearense iniciar-se pelo fim e, logo de partida, mostrar o “frágil lenho”, que traz sobre si uma criança (Moacir), rumando para centro da procela (“as foscas asas sobre o abismo”).

Sob o mesmo ponto de vista, notabiliza-se a tarefa Providencial em prol da regeneração do mundo, de sorte que, em seu agente divino, coincidam o início e o fim de todas as coisas, pois o princípio que determina criando não pode ser outro senão aquele que o faz para revivificar. Logo, se cabe à América tal empresa é porque nela se acha o fundamento comum a todos, de vez que ela, a América (ALENCAR, 2010a, p. 38), assim como o próprio Brasil (ALENCAR, 2010b, p. 79), diz Alencar sem hesitação, foi “o berço da humanidade”. De acordo ainda com o ensaio alencarino:

Houve tempo em que toda a superfície da Terra esteve aberta ao progresso e ocupada na maior parte por nações constituídas. Foi o momento em que a civilização antediluviana, depois de estancar a

seiva da América, se derramara pela África e Ásia. Transição natural; no momento em que submergia-se no desconhecido este fragmento do universo, e para regenerar-se nas fontes do abismo, assomava no horizonte da civilização nascente uma terra virgem.

Era a hoje velha Europa, então na infância. Aí sim, no tempo das primeiras migrações dos helenos e pelasgos, não havia um monumento levantado pela mão do homem. Os indígenas dessa porção da Terra vagavam ainda no seio das florestas, mais bárbaros talvez que o guarani das matas americanas. (ALENCAR, 2010a, p. 39-40).

Oriundas da América, as populações espargem-se pelo globo no cumprimento de certa etapa evolutiva. O princípio criador retira-se de cena, por assim dizer, a fim de, *mergulhado* no silêncio das eras até o seu reaparecimento como “Novo Mundo”, “restaurar [...] as forças exaustas” (ALENCAR, 2010a, p. 41). Completando assim o quadro, inicia-se então, paralelo a isso, o povoamento de “uma terra virgem”, a Europa.

Ora, o encerrar dessa fase antediluviana revelará uma população mundial, toda ela, em plena posse de seu *americanismo*: “os indígenas dessa porção da Terra [a Europa] vagavam ainda no seio das florestas, mais bárbaros talvez que o guarani das matas americanas”. Por isso ser algo assaz curiosa a alegação do europeu Martim Soares Moreno à seguinte indagação de Iracema:

– [...] Donde vieste a estas matas, que nunca viram outro guerreiro como tu?

– Venho de bem longe, filha das florestas. Venho das terras *que teus irmãos já possuíram*, e hoje têm *os meus*. (ALENCAR, 1965, p. 87, grifos nossos).

Com o que foi exposto, não há porque afastar as conjecturas. Se, uma vez subtraída ao dilúvio, à América é dado regenerar-se para, no futuro, regenerar, em sua fala, o reinol português parece transmitir a mesma ideia. Com efeito, as “terras” europeias que os “irmãos” de Iracema (aqueles “mais bárbaros talvez que o guarani das matas americanas”) “já possuíram” são, ao que tudo indica, antediluvianas; as que têm “hoje” os irmãos de Martim (provavelmente os descendentes de “helenos e pelasgos”) constituem o resultado de uma situação própria do pós-dilúvio; neste caso, ele, Martim, desponta como peça decisiva ao *desideratum* regenerador.

Nas terras do Velho Mundo, portanto, acha-se o último estágio para que se conclua, de vez, o processo evolutivo; então, a partir desse ponto, é ao berço original, ou

mais precisamente, à substância criadora (o continente americano), que a humanidade inteira regressará, regenerando-se por completo.

Mas, em uma visão integrativa, a criação americana encerrará, *a priori*, o aniquilamento de tudo aquilo a que dará vida: o elemento criador, após um “repouso milenário” (ALENCAR, 2010, p. 46), assomará, por fim, como catástrofe: essa, diz Alencar, “outrora manifestou-se pelo dilúvio; chegará a vez da combustão” (ALENCAR, 2010, p. 39). Alceu Amoroso Lima entende ser um “fim *de mundo*” (1965, p. 63, grifo do autor); a nosso ver, significa a conclusão de um processo cujo desfecho é escatológico, congregando aí todas as coisas do mundo físico (arruinado) em uma única base espiritual ou cósmica, já que o “progresso moral [...] é contínuo e ascendente – começado na Terra só deve terminar no seio do Criador.” (ALENCAR, 2010, p. 35).

Fecha-se assim um ciclo integrativo, vaticínio que é de uma filosofia crítica: aquilo que gera a vida, expondo-a à luz, encontra na própria destruição o motivo de ser de todo o concurso regenerativo, que é divino, jamais terreno ou material – isso talvez explique o porquê de Iracema regressar ao “seio da terra-mãe” (HELENA, 2006, p. 143), escapando, por esse modo, ao devir da história.

É nesse fator de integração total, e tão somente, que se torna possível, podendo-se assim propor ou estabelecer, a transição do quadro mítico de *Iracema* para a “concepção mística” da obra; em verdade, não fazemos outra coisa senão passar da sua simbologia estética para a filosofia da história em sua concretude, enfim, para um consórcio metafísico – ou *segunda instância cósmica* e derradeira na qual a humanidade toda estará em Deus –, dando-se termo, então, a um percurso delineado desde sempre.

REFERÊNCIAS

ALENCAR, J. *A viuvinha*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951a.

_____. *O gaúcho*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951b.

_____. *O guarani*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, t. I e II, 1955.

_____. Cartas sobre *A confederação dos tamoios*. In: *Obras completas*. Rio de Janeiro: Aguilar, v. IV, 1960, p. 863-922.

_____. *Iracema*. Ed. do Centenário. São Paulo: MEC/Instituto Nacional do Livro, 1965.

_____. *Antiguidade da América e A raça primogênita*. Fortaleza: Edições UFC, 2010a.

_____. O homem pré-histórico na América. In: *Antiguidade da América e A raça primogênita*. Fortaleza: Edições UFC, 2010b, p. 71-80.

ARARIPE JÚNIOR, T. A. José de Alencar: perfil literário. In: *Obra crítica de Araripe Júnior*. Rio de Janeiro: MEC/Casa de Rui Barbosa, v. I, 1958.

CAVALCANTI PROENÇA, M. *José de Alencar na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

Dicionário Eletrônico Houaiss. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2009.

FREIXIEIRO, F. *Da razão à emoção II*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1971.

GOETHE, J. W. *As afinidades eletivas*. Tradução de Tercio Redondo. São Paulo: Penguin Classics/Companhia das Letras, 2014.

GOMES, E. *Aspectos do romance brasileiro*. Salvador: Livraria Progresso Editora, 1958.

HELENA, L. *Solidão tropical*. O Brasil de Alencar e da modernidade. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2006.

HOMERO. *Iliada*. Trad. Carlos Alberto Nunes. 2. ed. São Paulo: Ediouro, 2009.

JANINE RIBEIRO, R. *Iracema* ou a fundação do Brasil. In: DE FREITAS, Marcos Cezar (Org.). *Historiografia brasileira em perspectiva*. São Paulo: Instituto Franciscano de Antropologia/Ed. Contexto, 2001, p. 405-413.

KANT, I. *Crítica da faculdade do juízo*. Trad. Valério Rohden e António Marques. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.

LIMA, A. A. José de Alencar, esse desconhecido? In: ALENCAR, José de. *Iracema*. Ed. do Centenário. Rio de Janeiro: MEC/Instituto Nacional do Livro, 1965, p. 35-72.

MARTINS, W. *História da inteligência brasileira*. São Paulo: Cultrix/EdUSP, v. 3, 1977.

MEYER, A. Alencar e a tenuidade brasileira. In: ALENCAR, José de. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Aguilar, v. II, 1964, p. 11-24.

MONTENEGRO, B. *Iracema – um século*. ALENCAR, José de. *Iracema*. Ed. Comemorativa do Centenário. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1965, p. 17-43.

QUEIROZ, R. Cem anos de Iracema. In: ALENCAR, José de. *Iracema*. Ed. do Centenário. Rio de Janeiro: MEC/Instituto Nacional do Livro, 1965, p. 29-34.

SCHILLER, F. *Poesia ingênua e sentimental*. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.

Data de submissão: 28/12/2015

Data de aprovação: 06/04/2016