



UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS – UFAL
CAMPUS DO SERTÃO
LICENCIATURA EM LETRAS

MARCOS PEREIRA BARROS

**O MITO DA FORMAÇÃO DO POVO BRASILEIRO EM *IRACEMA*, DE JOSÉ DE
ALENCAR**

Delmiro Gouveia/AL

2019

MARCOS PEREIRA BARROS

**O MITO DA FORMAÇÃO DO POVO BRASILEIRO EM *IRACEMA*, DE JOSÉ DE
ALENCAR**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado
como requisito final para obtenção do título de
Licenciado em Letras pela Universidade Federal
de Alagoas/Campus do Sertão.

Orientador: Prof. Dr. Murilo Cavalcante Alves

Delmiro Gouveia/AL

2019

Catálogo na fonte
Universidade Federal de Alagoas
Biblioteca do Campus Sertão
Sede Delmiro Gouveia

Bibliotecária responsável: Renata Oliveira de Souza CRB-4/2209

B277m Barros, Marcos Pereira

O mito da formação do povo brasileiro em Iracema, de José de Alencar / Marcos Pereira Barros. - 2019.
39 f.

Orientação: Prof. Dr. Murilo Cavalcante Alves.
Monografia (Licenciatura em Letras) – Universidade Federal de Alagoas. Curso de Licenciatura em Letras. Delmiro Gouveia, 2019.

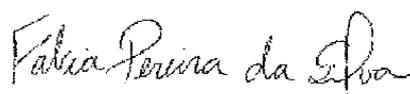
1. Literatura brasileira – Romance. 2. Romantismo. 3. Mimese. 4. Alencar, José Martiniano de, 1829-1877. 5. Formação do povo brasileiro. 6. Mito. I. Título.

CDU: 82-31

MARCOS PEREIRA BARROS

**O MITO DA FORMAÇÃO DO POVO BRASILEIRO EM IRACEMA, DE
JOSÉ DE ALENCAR**

Trabalho de Conclusão de Curso – TCC
apresentado à Coordenação do curso de Letras
da Universidade Federal de Alagoas – Campus
do Sertão, para obtenção de título de licenciado
em Letras Português.



Prof. Dr. Murilo Cavalcante Alves (Orientador)
FALE - Universidade Federal de Alagoas - UFAL

Prof. Dr. Paulo José Silva Valença (Avaliador Interno)
CURSO DE LETRAS – Universidade Federal de Alagoas – UFAL – Campus do Sertão



Profa. Ma. Mariana Galdino Santana (Avaliadora Externa)
Instituto Federal de Alagoas – IFAL – Campus Piranhas

É chegado ao fim um ciclo de muitas alegrias, satisfações, risadas, como também de muitas pedras no caminho. Sendo assim, dedico este trabalho primeiramente a Deus, que me sustentou e me guiou quando, por vezes, me dispersei.

A minha família, que acreditou sempre em mim e vibrou comigo com as minhas vitórias.

A estes, todo meu amor e gratidão!

AGRADECIMENTOS

Antes de tudo e de todos, devo toda minha gratidão a Deus, que me concedeu o dom da vida para estar realizando este projeto.

Sou especialmente grato a minha família pelo apoio nesse período de formação acadêmica e pessoal e por me fazer crer em minha capacidade. É a minha base e sempre estará em quaisquer agradecimentos e dedicatórias que ainda farei, pois sou resultado dos exemplos e das lições que cada um me proporcionou. Gratidão pela compreensão e pelo conforto que me deram em tantos momentos difíceis. Amo vocês!

Não poderia deixar de agradecer aos meus amigos e companheiros por terem compartilhado comigo algumas primaveras e, mais que isso, por tornar minhas tardes mais alegres. Obrigado a todos, sobretudo, Elda, que dividiu comigo desafios, dificuldades, desânimos, mas também, vitórias. A ela, sou grato pelo ombro amigo e por todas as palavras de conforto em momentos de insegurança, além do apoio intelectual.

Desde já, agradeço ao meu orientador e incentivador Murilo Cavalcante Alves que, desde os períodos iniciais da faculdade de Letras, nas teorias literárias, despertou em mim interesse pela área. Além disso, agradeço imensamente por, nesses últimos meses, mesmo distante, ter disponibilizado gentilmente sua sabedoria e paciência na construção desse projeto final. Foi, sem dúvida alguma, significativo para o que me tornei enquanto pessoa, acadêmico e professor de língua portuguesa, sendo para mim exemplo de humildade e sabedoria.

A todos, minha eterna gratidão!

“O mito é uma instância mediadora, uma cabeça bifronte”.

(Alfredo Bosi)

RESUMO

A presente pesquisa trata de um estudo acerca do mito da formação do povo brasileiro na obra *Iracema*, de José de Alencar. Dessa forma, objetiva analisar como se processa a fusão do real com o fictício na obra, tendo como base a mimese e verossimilhança aristotélicas. Para isso, foi feita inicialmente de uma revisão bibliográfica que abrange o contexto histórico-literário do autor e da obra e sua representação na literatura, que corrobora para a compreensão, ao final, da construção mítica alencariana a partir da estrutura narrativa de *Iracema*. Diante disso, constata-se que o romance mimetiza o período colonial do Brasil e a miscigenação do povo brasileiro, singularizada a partir das figuras de Iracema, Martim e Moacir.

Palavras – chave: Iracema. Mito. Mimese. Literatura.

ABSTRACT

This research brings us a study about the Brazilian people formation inside the work *Iracema*, by José de Alencar. In this way, it wants to show the analyses the process between the real and the fictional aspects in the work, using as base of this task the Aristoteles's mimeses and likelihood. For that, at first it shows a bibliographic review that was done focused on the literary and historical context from the author and his work, including its representation in the literature, what contribute to the final comprehension about the Alencariana mythical from the narrative structure of *Iracema*. From this on, it determines that this novel makes a mimesis about Brazil's colonial period and Brazilian people social mix, this miscegenation was represented by Iracema, Martins and Moacir.

Key words: *Iracema*. Myth. Mimeses. Literature.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	11
2. O QUE É O ROMANTISMO?	13
2.1 Alencar: da Vida para a Obra	16
3. A REPRESENTAÇÃO LITERÁRIA	20
3.1 Mito Literário e Realidade.....	24
4. IRACEMA, O MITO DA FORMAÇÃO	28
5. COMO E PORQUE LER A GÊNESE DO POVO BRASILEIRO	37
REFERÊNCIAS	39

1. INTRODUÇÃO

Literatura e sociedade constituem faces de uma mesma moeda, de forma que ambas exercem funções uma sobre a outra. Essa relação se torna ainda mais evidente quando se trata de mitos literários, já que estes constituem uma explicação simbólica de como uma realidade veio a existir. A partir disso, entende-se que as ideias e concepções que perpassam a contemporaneidade a respeito da origem do Brasil, assim com de outras nações e tribos, são criações singulares de sentidos, que se tornaram representativas. A história da descoberta do Novo Mundo não nasceu pronta e acabada tal como temos acesso hoje, mas foi uma construção carregada de ideologias e perspectivas particulares.

É com base nisso que foi trazida à cena, neste trabalho, a construção mítica da formação do povo brasileiro na obra *Iracema*, por José Martiniano de Alencar, pois entende-se que a história do Brasil foi reconstruída pelo escritor. Diante disso, foi imprescindível a investigação de como se processa a representação desse mito, já que a obra extrapola a realidade factual e parte para uma esfera mítica.

Baseada na distinção aristotélica (384-322 a. C.) entre poeta e historiador, esta pesquisa parte da ideia de que na referida obra há uma comunhão entre o factual e o ficcional, na representação de possibilidades mais amplas para a miscigenação brasileira, pois ao poeta cabe dizer as coisas que poderiam suceder, em detrimento do historiador que diz apenas o que sucedeu. Dessa forma, Alencar, a partir da sua liberdade criativa enquanto poeta, transformou a origem do Brasil e, em seu lugar, o construiu sob uma nova perspectiva, mesmo partindo do real concreto.

Sob essa ótica da lei poética, depreende-se que a narrativa não se restringe à simples descrição do passado histórico do Brasil tal como aconteceu, já que é Alencar um escritor-poeta e não um historiador. Assim, é, portanto, a função de Alencar construir uma realidade possível segundo a verossimilhança. No entanto, há no romance uma base real que o sustenta, qual seja a colonização do Brasil pelos portugueses. Assim, observa-se que há uma fusão entre o real histórico e o fictício, uma vez que, segundo Leyla Perrone-Moisés (2006, p. 103), “a prática literária é reconstrução do mundo pelas palavras”.

Em virtude disso, é necessário entender os procedimentos artísticos utilizados por Alencar em *Iracema*, quais sejam a mimese e a verossimilhança, visto que estes conceitos aristotélicos são válidos na obra a partir do trato poético dado por Alencar à formação do povo brasileiro, singularizada a partir das figuras do português Martim, a índia Iracema e seu filho Moacir.

Desse modo, esta pesquisa torna-se importante na medida em que, entendendo os processos mimético e verossímil na obra, entender-se-á também a construção mítica da origem do povo brasileiro singularizada na obra. O estudo, nesse sentido, dá inteligibilidade ao externo que se torna interno na forma estética alencariana, de acordo com a concepção de Antonio Candido (2010), no clássico *Literatura e Sociedade*.

Com base nas informações até aqui apresentadas, este trabalho emerge como resultado do seguinte problema: Como se processa a fusão do real com o fictício em *Iracema*, na representação do mito da formação do povo brasileiro? Assim, o objetivo geral é analisar como Alencar integrou, na construção desse mito, o real e o fictício.

Para se alcançar esse objetivo central, esta monografia está estruturada em cinco capítulos, sendo esta introdução o inicial. No 2º capítulo é apresentado um panorama do Romantismo brasileiro e a inserção de Alencar e *Iracema* nessa conjuntura literária e também histórica. No capítulo 3º, a discussão é norteadada pelo contexto teórico-crítico da representação na literatura. O 4º capítulo constitui a análise da obra *Iracema*, em que apresenta o procedimento construtivo do mito. Por fim, o 5º capítulo ficou reservado às considerações finais.

Com o intuito de se chegar aos devidos fins, em um estudo coerente de investigação e argumentação, realizou-se como processo metodológico uma pesquisa de caráter bibliográfico, com apresentação de uma análise qualitativa. A partir disso, as reflexões se fundamentam basicamente em teóricos como Aristóteles (*Poética*), Antonio Candido (*Literatura e Sociedade*), Alfredo Bosi (*Dialética da Colonização*), Choklovski (*A arte como procedimento*) e Leyla Perrone-Moisés (*Flores da escrivainha*), dentre outros que discutem a arte poética, a relação literatura e sociedade, bem como os críticos de Alencar.

2. O QUE É ROMANTISMO?

Antes de ser um movimento estético, ideológico e social, o romantismo é uma atitude espiritual.

Salvatore D’Onofrio

O conceito de romantismo é complexo, visto que abrange tanto um estilo de vida quanto um modelo de arte. Diante disso, Massaud Moisés nos explica que:

Mais do que qualquer outro movimento estético, é impossível dizê-lo em poucas palavras, 1) porque seu contorno, extremamente irregular e movediço, abarca não raro tendências contraditórias ou contrastantes, 2) porque corresponde a muito mais do que uma revolução literária: sendo mais uma nova maneira de enfrentar os problemas da vida e do pensamento, implica uma profunda metamorfose, uma verdadeira revolução histórico-cultural, que abrange a filosofia, as artes, as ciências, as religiões, a moral, a política, os costumes, as relações sociais e as famílias. (2006, p.116)

Nessa perspectiva, antes de tudo, faz-se necessário esclarecer a distinção do Romantismo enquanto “estado de alma” e o movimento histórico-literário, nos termos de Salvatore D’Onofrio (1990).

O Romantismo, para Salvatore D’Onofrio (1990, p. 327), é primeiramente uma “atitude espiritual, uma postura perante a vida”. Desse modo, depreende-se que o pensamento romântico não é exclusividade de uma dada época, tampouco de um dado contexto. É, pois, um conjunto de sentimentos intrínsecos a qualquer indivíduo, que pode variar na intensidade e nos gostos de cada um. De temperamento ora exaltado, ora melancólico, o romântico busca no mundo dos sonhos os seus ideais de realidade. Isso, conforme Proença Filho (1978, p. 174-175), diz respeito à “[...] uma constante universal caracterizada pelo relativismo”.

O movimento histórico-literário, por sua vez, surgido entre a segunda metade do século XVIII e a primeira metade do século XIX, foi fruto de transformações socioeconômicas que modificaram a Europa, quais sejam a Revolução Industrial (1760) e a Revolução Francesa (1789). No entanto, o movimento estético, segundo D’Onofrio (1990), iniciou na Alemanha em oposição ao Neoclassicismo francês, com a publicação da peça *Sturm Und Drang* (Tempestade e Ímpeto), de Frederico Maximiliano Klinger, em 1776.

Tais revoluções europeias ocasionaram mudanças para além da política e da economia. Modificou-se o pensamento da sociedade da época. A burguesia, que ascendia socialmente, passou a dominar também a filosofia e as artes, o que acarretou a eclosão do movimento, que surge em defesa da liberdade artística, baseado em uma estética revolucionária que dá espaço para a propagação da imaginação individual. É só a partir daí que as vozes que por muito tempo se calaram tiveram espaço para difundir seus ideais. Para o historiador Nelson Werneck Sodré, “burguesia e romantismo, pois, são como sinônimos, o segundo é a expressão literária da plena

dominação da primeira” (1969, p. 189). Nesse sentido, o Romantismo corresponde a uma arte essencialmente burguesa.

Dessa forma, entende-se que ambas as concepções românticas, tanto como espírito como movimento, convergem entre si, de forma que uma concretiza a abstração da outra. Conforme Proença filho (1978), foi na conjuntura histórico-social francesa e inglesa que houve essa fusão. Na Inglaterra, o proletariado migrou do campo às indústrias dos grandes centros, tornando-se mais exigente quanto aos seus direitos. Na França, a promessa de Liberdade, Igualdade e Fraternidade entra em conflito com a realidade frustrante. É nesse cenário que “aquele espírito romântico encontra na época plena realização, tornando-se realidade em todo o mundo” (PROENÇA FILHO, 1978, p. 175)

Contrária ao universalismo neoclássico, a arte romântica baseia-se na introspecção. Os autores se voltam para si mesmos, expondo a vida, os amores e o universo a sua volta por meio de óticas singulares. Dessa forma, é a visão do eu sobre o mundo que prevalece no processo de criação artística, pois

o pensamento idealista toma como ponto de partida a hipótese de que o conhecimento não se dá de fora para dentro, mas de dentro para fora: é o ‘sujeito’, o ‘eu’, a ‘consciência’ quem determina o ‘objeto’, o ‘não-eu’, a ‘realidade’. (D’ONOFRIO, 1990, p. 329)

Assim, é a subjetividade que confere autenticidade às produções da época, em detrimento da até então imitação dos clássicos. Os escritores não buscam mais encaixar-se em padrões e formas, mas usufruir da liberdade tão almejada. Portanto, as construções fixas são substituídas por formas livres, sem métrica e sem estrofação, com linguagem não mais rebuscada, mas simples e coloquial, tendo em vista a comunicabilidade. No lugar dos gêneros vistos isoladamente, tenderam os românticos a usá-los de forma híbrida.

Essa perspectiva libertária propaga-se e toma conta do pensamento da época. Desenvolvido e enriquecido na Europa, “por volta de 1825 o Romantismo é uma realidade em todos os países do Ocidente” (PROENÇA FILHO, 1978, p. 176).

Chegado à América, o Romantismo adentra no Brasil via Portugal, por meio da corte portuguesa que se instalou no período colonial. O Rio de Janeiro, a partir daí, passou por um processo de urbanização, que acabou sendo espaço de divulgação de novas influências, agora europeias. No entanto, o movimento definiu-se nacionalmente só em 1836, pós-independência política, com a publicação, em Paris, do livro *Suspiros Poéticos e Saudades*, de Gonçalves de Magalhães.

Com a Proclamação da Independência do Brasil, em 7 de setembro de 1822, o sentimento de liberdade toma conta do cenário brasileiro, mesmo ainda não estando o Brasil totalmente independente do poder português. Nesse momento, os brasileiros exaltam a sua pátria e, dessa

forma, anseiam construir uma identidade enquanto nação, na tentativa de emancipar-se também da cultura portuguesa, numa espécie de lusofobia.

É nesse momento que o espírito romântico e o movimento estético mais uma vez irão convergir, agora aqui no Brasil. A literatura vinda da Europa propiciou autonomia aos artistas brasileiros para criarem expressões próprias, particulares, nas quais pudessem expressar suas paixões, sobretudo, pela pátria. O nacionalismo, traço comum do movimento, coincidiu exatamente com os anseios da população brasileira da época, na retomada do passado histórico e na exaltação da pátria e de sua natureza (fauna e flora). A partir disso, o movimento reveste-se no país de traços locais sem se desprender de elementos comuns à estética romântica. Em vista disso, foi o Romantismo que possibilitou o aparecimento de uma literatura brasileira autêntica, tanto na forma quanto no conteúdo.

O Romantismo brasileiro durou aproximadamente cinquenta anos e suas tendências são divididas em três gerações. Vejamos brevemente como isto se deu.

A primeira geração romântica, denominada de Nacionalista ou Indianista, é caracterizada pela exaltação da pátria. Dessa maneira, consagrou-se o índio como a figura representativa do momento, por compor a natureza brasileira e ser parte da origem da nação.

Historicamente, o Brasil só teve início a partir do seu descobrimento no ano de 1500. Não teve, como em Portugal, um passado medieval. Diante disso, o índio é o personagem mais remoto e de caráter nacional que aqui habitou e é por esse motivo que foi a figura escolhida pelos românticos para representar o herói da época, aquele que vai ao combate para defender os mais fracos e a sua nação. Desse modo, o indígena será idealizado e enquadrado, na maioria das vezes, e por influência europeia, aos padrões dos cavaleiros medievais.

Fazem parte dessa geração, principalmente, Gonçalves de Magalhães, introdutor do movimento no país, o maranhense Antônio Gonçalves Dias, na poesia e, na prosa, o cearense José Martiniano de Alencar, sobre o qual trataremos mais adiante.

A segunda geração romântica, contrariamente à primeira, é marcada pelo culto à dor, ao sofrimento. Nesse momento, sobretudo, os artistas se voltam para si mesmos, sendo excessivamente exagerados e egocêntricos, pois esperam que todos lamentem a sua dor, sendo a mais dolorosa de todas aquela digna de ser contemplada. Destacam-se como principais escritores: Casimiro de Abreu, Fagundes Varela e Álvares de Azevedo, este último conhecido como o poeta maior dessa fase.

Por fim, **a terceira geração romântica** é caracterizada pela poesia de cunho social e reivindicatório. É denominada tanto de Condoreira, em alusão à liberdade e à visão ampla da ave condor, que habita a Cordilheira dos Andes e tem um voo altaneiro, como de hugoana, em menção a Victor Hugo, poeta francês, que é referência para os escritores dessa fase.

Com a publicação da obra realista *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, essa terceira fase chegou ao fim e, conseqüentemente, o Romantismo aqui no Brasil.

No entanto, há na contemporaneidade heranças desse movimento literário do século XVIII que vão além dos textos escritos. Ideias atreladas ao sentimentalismo, à fantasia e ao amor, por exemplo, hoje são sinônimos de romantismo. Uma pessoa sonhadora, que fantasia a realidade, corresponde, logo, a um ser romântico. Dessa forma, *Romantismo* e *romântico* são equivalentes e, mesmo passados séculos, ambos os vocábulos mantêm a mesma significância ao que D’Onofrio (1990) diz ser uma atitude espiritual.

2.1 Alencar: da Vida para a Obra

José Martiniano de Alencar, nascido na cidade de Messejana – CE, em 1829, faleceu no Rio de Janeiro – RJ, em 1877. Foi uma figura múltipla, atuando como advogado, jornalista, político e também escritor. Além disso, o cearense, “como na vida, assim na arte – demonstrou sempre ser um grande apaixonado pela terra e pelos homens do Brasil, evidenciando alto sentimento de nacionalismo” (D’ONOFRIO, 1990, p. 338).

A literatura foi apresentada ao cearense desde muito cedo. Ainda garoto, era ele quem lia os romances para sua mãe e amigas que frequentavam sua casa, uma vez que já possuía o exercício de leitura em detrimento das mulheres da época que, na maioria das vezes, não possuíam nenhuma escolarização. Assim relata em sua autobiografia, *Como e porque sou romancista*:

Uma noite, daquelas em que eu estava mais possuído do livro, lia com expressão uma das páginas mais comoventes da nossa biblioteca. As senhoras, de cabeça baixa, levavam o lenço ao rosto, e poucos momentos depois não puderam conter os soluços que rompiam-lhes o seio. (ALENCAR, 2018, p. 6)

Esse hábito acabou por instaurar em Alencar um espírito leitor e incutindo nele certa primazia pelo gênero romance, o qual mais tarde será a forma que predominará em suas criações literárias. Acredita, enquanto escritor, que “ninguém contestará a influência das primeiras impressões” e que “a necessidade de reler uma e muitas vezes o mesmo romance, quiçá contribuiu para mais gravar em meu espírito os moldes dessa estrutura literária, que mais tarde deviam servir aos informes esboços do novel escritor” (ALENCAR, 2018, p. 7).

No ano de 1843, do Rio de Janeiro o jovem migra para São Paulo para cursar Direito. Foi na oportunidade que o acadêmico “com grande esforço, dominou o idioma francês para ler obras de Balzac, Dumas, Vigny, Chateaubriand e Victor Hugo” (ALENCAR, 2018, p. 4). Já bacharel, em 1849, retorna ao Rio onde passa a trabalhar em um escritório de advocacia.

Em 1854, seus primeiros escritos como cronista foram publicados no jornal *Correio Mercantil*. No ano seguinte, passa a escrever no *Diário do Rio de Janeiro*, no qual lança seu romance de grande sucesso, *O Guarani*.

Alencar é um dos maiores expoentes da literatura brasileira. Destacou-se pela sua prosa romântica e tornou-se um dos precursores da construção da identidade nacional. Foi no movimento

indianista (primeira geração romântica) que o escritor revelou sua excelência ao retomar a vida dos povos indígenas e dar ao país um herói. Em vista disso, o conceito de nacionalidade tornou-se um dos legados que o cearense nos deixou.

Objetivou, com seu projeto nacionalista, construir uma literatura autêntica, que retratasse a realidade do país, e fosse, sobretudo, vestida de cores nacionais. E assim a fez.

A partir da estética romântica, desenvolveu uma arte que se desligava das demais até então e que se adaptava à realidade brasileira, desde as paisagens à linguagem utilizada. Suas obras são marcadas pelo sentimento ufanista e tematizam, em sua maioria, a história e a cultura do Brasil, além de reivindicar uma escrita mais nacional.

Seu acervo romanesco baseia-se em vinte obras, publicadas no período entre 1856 e 1877. Sob a forma narrativa, abarcou vários brasis no tempo e no espaço ao descrever, basicamente, sociedades indígenas, sertanejas e urbanas.

Indianistas, e também históricas, são as obras baseadas no primitivismo, nas quais o indígena é idealizado em substituição ao medievalismo europeu. Temos *O Guarani* (1857), *Iracema* (1865) e *Ubirajara* (1874) como os principais projetos desse caráter. Quanto aos romances regionalistas, estes tratam de questões rurais como *O Gaúcho* (1870), *O Tronco do Ipê* (1871), *Til* (1872) e *O sertanejo* (1875). Concomitantemente a estas obras, nos escritos urbanos, Alencar analisa a vida na cidade, como, por exemplo, em *Lucíola* (1862) e em *Senhora* (1875).

Seu primeiro romance foi publicado no final do ano de 1856, intitulado de *Cinco Minutos*. Ano seguinte, 1857, torna público, por meio de folhetins, o romance *O Guarani*, obra que confere ao autor grande popularidade.

É a obra *O Guarani* produto das críticas feitas por Alencar ao poema *A Confederação dos Tamoios*, de Gonçalves de Magalhães. Alega, em oito cartas com o pseudônimo Ig, que a obra em questão não representa o Brasil, que o indígena não tem cor local, podendo ser um índio de qualquer outro lugar. Com relação a isso, sugere ao escritor “pintar com as suas verdadeiras cores o aspecto do campo selvagem, a beleza dos guerreiros índios e dar a este quadro a solenidade própria de um conselho onde se decide os destinos de um povo” (ALENCAR, 1856, p. 17). Dessa forma, cria a partir de Ceci e Peri um protótipo do que seria, a seu ver, uma literatura nacional, tipicamente brasileira.

Essa mesma pena que construiu o índio corajoso e valente chamado de Peri desenhou, também, em 1865, “A virgem dos lábios de mel”. *Iracema*, juntamente com *O Guarani* e *Ubirajara*, compõem a trilogia dos romances indianistas alencarianos, sendo o sexto romance do autor. Nas palavras de Ivo Barbieri (2013)

obra da imaginação nutrida de seiva histórica, *Iracema* é o poema-síntese do nacionalismo literário elevado ao ápice da invenção no Brasil romântico do século XIX e, por ter consumado de modo convincente o ideário então perseguido, fez-se obra duradoura – um clássico nas nossas letras, inspirando autores de vanguarda do século

XX, tão relevantes como Mário de Andrade e Guimarães Rosa. (p. 98-99)

Anagrama da palavra América, Iracema simboliza no romance o continente, embora particularizada na história do Ceará. Além da equivalência entre os vocábulos, há uma equivalência na ideia de ambos. A virgem dos lábios de mel corresponde igualmente à pureza das terras americanas. Sua relação com Martim, personagem civilizado, cujo nome remete a Marte, o Deus da guerra e, portanto, representante europeu, se estrutura a partir do contexto colonial brasileiro. Moacir, por sua vez, fruto dessa relação, refere-se ao Novo Mundo, sendo o primeiro caboclo do Brasil, resultado da união de duas raças, a branca e a indígena. Logo, Iracema caracteriza a gênese do povo brasileiro.

Dessa forma, a obra constitui uma alegoria da colonização do Brasil. O romance, embora de caráter mítico, é alicerçado em um contexto macro histórico brasileiro. Foi por meio de uma lenda cearense que Alencar reconstruiu a colonização do Ceará, que deu início à história do Brasil, “mas esse é apenas a tela que serve ao poeta; o resto é obra da imaginação” (ASSIS, 2015, p. 17).

É por meio de metáforas e comparações, principalmente, e da adesão de um vocabulário indígena à língua portuguesa que Alencar constrói um livro revolucionário. Na narrativa, põe em prática o seu tão sonhado projeto nacionalista.

A pátria independente carecia de uma literatura própria com temas, paisagens, personagens e linguagem novos. Assim, o índio exaltado primeiro por Gonçalves Dias na poesia e depois por Alencar na prosa representava o resgate de um passado remoto, fonte genuína do ideal de liberdade que o romantismo brasileiro inventara para celebrar a emancipação política e valorizar a origem autóctone da nova nação. (BARBIERI, 2013, p. 69-70)

Sabendo que toda e qualquer nação necessita de um herói, o cearense dá a Iracema esse posto. Constrói uma colonização idealizada, na qual o colonizador é amigável, as tribos acolhedoras e os índios passivos, na perspectiva do “*bom selvagem*”, do francês Jean-Jacques Rousseau (1712-1778). Dessa forma, dá o orgulho que a nação independente e tomada pelo sentimento de lusofobia carecia. No entanto, historicamente se sabe que a colonização do Brasil não se deu de tal forma, sendo um período marcado de batalhas sangrentas e de um acultramento violento.

A obra Iracema agradou em pouco tempo tanto os leitores quanto os críticos literários da época, sendo considerado o mais maduro dos escritos do autor. Como disse Antonio Candido, a obra “brota, no limite da poesia, como exemplar mais perfeito da prosa poética na ficção romântica” (2000, p. 200). Além disso, por ser uma narrativa motivada por uma percepção subjetiva de um contexto histórico-social do Brasil, qual seja o período da colonização, delinea-se como um romance histórico, no qual o índio (colonizado) e o homem branco (colonizador) são fundidos de forma fantasiosa em concordância com uma base real, por meio de uma construção mimética e verossímil.

Alencar viveu e percebeu a complexidade do Brasil ex-colônia, analisou a nação e projetou a partir disso seu ideal de nacionalismo. Tornou-se importante para além da literatura, sendo também um ícone político, totalmente engajado na sociedade do seu tempo. Aliás, uniu sua arte de escrever ao seu projeto nacionalista. Construiu por meio da ficção um Brasil autêntico em meio à falta de identidade de um povo recém liberto. Contribuiu, assim, para a emancipação artística do novo Brasil.

Em virtude disso, faz-se necessário entender os procedimentos artísticos utilizados por Alencar na obra *Iracema*, quais sejam a mimese e a verossimilhança de Aristóteles (384-322 a. C.), visto que estes conceitos são válidos na obra a partir do trato poético dado por Alencar à fundação do povo brasileiro, singularizada a partir das figuras do português Martim, da índia Iracema e de seu filho Moacir.

Desse modo, no próximo capítulo delinear-se-á o contexto teórico-crítico da representação literária, baseada na mimese e verossimilhança aristotélicas, pois se entende que ao conhecer ambos os processos artísticos, compreender-se-á mais à frente a construção mítica da origem do povo brasileiro singularizada na obra alencariana.

3. A REPRESENTAÇÃO NA LITERATURA

Atendência à imitação, a princípio não diz respeito à representação artística mas, antes disso, a uma disposição natural dos seres humanos em apreciar imitações ou imitá-las. É um processo de construção do conhecimento, primordial para as aquisições dos seres humanos enquanto aprendizes, pois é através dele que se assimila o mundo. Em vista disso, Aristóteles explica que

A tendência para a imitação é instintiva no homem, desde a infância. Neste ponto distinguem-se os humanos de todos os outros seres vivos: por sua aptidão muito desenvolvida para a imitação. Pela imitação adquirimos nossos primeiros conhecimentos, e nela todos experimentamos prazer. (ARISTÓTELES, 2007, p. 30).

Essa capacidade inerentemente humana, independentemente de origem e cultura, se efetiva inicialmente na infância. Os primeiros contatos pessoais da criança são relevantes em seus primeiros anos de vida para o seu processo de desenvolvimento, pois constituem o ponto de referência nessa formação, assim como tudo o que a rodeia. Este processo requer do indivíduo duas habilidades: observação e reprodução. Primeiro, observa o mundo ao seu redor, depois, este mesmo mundo é reproduzido de modo singular.

Nessa perspectiva, observação e imitação correspondem respectivamente à transmissão e construção de conhecimentos. Essa ação dinâmica e inconsciente se dá por toda a vida do indivíduo e em todas as suas áreas. A fala é um exemplo claro desse processo de construção de conhecimento por meio da imitação, visto que é fato que a criança só aprende a falar quando inserida em uma comunidade de falantes.

Quer seja de um ângulo cognitivo, ou mesmo de uma perspectiva física, emocional ou social, a imitação constitui o principal meio de aquisição de conhecimentos e habilidades do indivíduo. Conforme Lev Semyonovich Vygotsky (2001), em *A Construção do Pensamento e da Linguagem*,

A imitação, se concebida em sentido amplo, é a forma principal em que se realiza a influência da aprendizagem sobre o desenvolvimento. A aprendizagem da fala, a aprendizagem na escola se organiza amplamente com base na imitação. (p. 331)

Paralelamente a isso, a arte, embora constituída de verossimilhanças, indica realidades em suas representações. Isso vai desde uma peça de teatro a uma escultura, uma pintura, uma poesia ou mesmo a uma dança, se diferenciando a partir dos meios e modos utilizados. Essa imitação artística não é um produto contemporâneo. Como já se observou, é uma disposição instintiva do ser humano e, portanto, uma tendência remota na arte.

Historicamente traduzida como “imitação”, a noção de mimese vem do grego *mímesis*. Entretanto, entre os filósofos gregos da Antiguidade a palavra possuía significados variados. Essas

ideias divergentes corroboraram com a concepção de arte por vários séculos até a contemporaneidade.

Foi na Grécia Antiga (1.110 a.C-146 d.C) que se desenvolveu a filosofia da arte, cujo estudo baseava-se na investigação e fundamentação do belo artístico. Foram principalmente os filósofos Platão (427-347 a. C.) e Aristóteles (384-322 a.C.) que, discutindo a arte enquanto representação da realidade, esboçaram filosoficamente as bases teóricas que dispomos hoje a respeito da mimese.

Baseado em concepções dialéticas e metafísicas, Platão observa a arte de forma depreciativa, em especial a poesia épica. Porém, não condena a totalidade artística, mas todo o seu caráter mimético, visto que acredita que esse processo consiste na produção de ilusões, não priorizando, assim, a verdade. Aliás, a verdade é a base de toda discussão platônica a respeito da poesia, pois ele questiona o seu valor justamente com base na veracidade da produção mimética. Como assinala Lúcia Militz da Costa (2001), ao dizer que por estar

vinculada a uma origem divina e misteriosa, a arte participa, nessa concepção, do ser imaginário, devendo por isso ‘imitar’, no seu conteúdo, a realidade das formas e das ideias primigênicas. Como na maioria das vezes isso não acontece, ou seja, a mimese é apenas verossímil e não visa à essência das coisas, nem à verdadeira natureza dos objetos particulares, ela é falsa e ilusória. (COSTA, 2001, p. 5)

A poesia imitativa, na ótica platônica, possui efeitos ilusórios para o indivíduo. Uma vez que não narra uma realidade, mas objetos dessemelhantes, a poesia encontra-se distante da forma original, o que acaba forjando o pensamento e a alma do cidadão. Assim, reflete o filósofo:

Aqui entre nós (porquanto não ireis conta-lo aos poetas trágicos e a todos os outros que praticam a mimese), todas as obras dessa espécie se me figuram ser a destruição da inteligência dos ouvintes, de quantos não tiverem como antídoto o conhecimento da sua verdadeira natureza. (PLATÃO, 1987, p. 449)

A partir dessa perspectiva, Platão constrói alegoricamente o Mito da Caverna, escrito em forma de diálogo e presente no livro VII de *A República*. Elucida a ideia de que somos, assim como os escravos, presos a ideias limitantes, as quais nos foram inculcadas durante a vida e que nos tiram a possibilidade de enxergar outras possibilidades, o que acaba por nos deixar na escuridão, símbolo da ignorância.

Porém, o que confere o mito da caverna à mimese? Bem mais que as sombras projetadas na escuridão dentro da caverna, a mimese poética está duplamente afastada do real, pois constitui uma imitação de objetos do mundo sensível que, por sua vez, já é imitação das ideias universais. Nessa perspectiva, a imitação poética consiste na pior forma de mimese, devido a esse distanciamento duplicado do real.

Para Platão, é a mimese, portanto, uma produção de fantasias e ilusões, a qual é dessemelhante ao real, pois a arte não dá conta dos objetos originais, em razão da deformação no

processo de imitação. Em vista disso, a filosofia constitui o caminho inverso a esse, pois viabiliza o acesso ao mundo inteligível e confere ao indivíduo sensatez para a vivência no Estado Ideal, isto é, a república platônica.

Aristóteles, discípulo de Platão, não aceitando essas considerações reducionistas do seu mestre, que subordina a mimese à verdade, dá um passo à frente com a ideia de autonomia da arte. Como esclarece Costa (2001, p. 6), “Aristóteles transformou a obra numa produção subjetiva e carente de empenho existencial e alterou, com isso, a relação que ela apresentava com a sacralidade original”.

Costa (2001) ainda explica que a mimese a partir da *Poética* adquire uma concepção estética, não mais com o caráter ontológico e depreciativo discutido em Platão. Deixou de ser vinculada a verdade e passou a significar possibilidades para uma dada realidade, de forma que o objeto que a arte representa constrói-se a partir da singularidade do artista. Nessa perspectiva, o processo mimético não corresponde a uma fidelidade ao real, pois não se propõe a verdade, mas à representação do que poderia ser. A poesia, dessa forma, culmina a singularidade do artista no processo representacional.

A partir disso, com base em Chklovski (1978), entende-se a arte como um processo de singularização, o qual diz respeito a uma maneira particular de pensar do artista. A obra, diante disso, institui uma realidade própria, uma vez que é resultado de um processo que altera o mundo e cria versões possíveis dele. Essas versões, por sua vez, dão acesso ao conhecimento e ao reconhecimento de objetos e aspectos exteriores, e constituem formas verossímeis de realidades possíveis. Por mais que a arte se aproxime da realidade, ambas não podem ser confundidas, pois, usando as palavras de Costa (2001, p. 6), a primeira está apenas “fornecendo ‘possíveis’ interpretações do real através de ações, pensamentos e palavras, de experiências existenciais imaginárias”.

A partir disso, chega-se a uma distinção crucial, a qual é apresentada no capítulo IX da *Poética*. A diferenciação entre a história e a poesia é esclarecedora no que concerne ao fazer poético. O que em Platão é o núcleo do problema, aqui constitui o divisor de águas, pois a verossimilhança é o critério fundamental da mimese, o que corrobora para a autonomia artística frente a verdade. Para isso, Aristóteles explica o seguinte:

a obra do poeta não consiste em contar o que aconteceu, mas sim coisas as quais podiam acontecer, possíveis no ponto de vista da verossimilhança ou da necessidade. Não é em metrificar ou não que diferem o historiador e o poeta; a obra de Heródoto podia ser metrificada; não seria menos uma história com o metro do que sem ele; a diferença está em que um narra acontecimentos e o outro, fatos quais podiam acontecer. Por isso, a Poesia encerra mais filosofia e elevação do que a História; aquela enuncia verdades gerais; esta relata fatos particulares. (ARISTÓTELES. *et al*, 1997, p. 3)

Ao adotar essa concepção do fazer poético, a verossimilhança constitui o ponto distintivo do representar do poeta e do historiador. Entende-se que na Literatura há uma comunhão entre o

factual e o ficcional. O poeta, nesse sentido, tem a liberdade criativa de transformar o mundo que o rodeia, anunciando verdades universais, pois a mimese permite-o fazer. O historiador, por sua vez, não tem a possibilidade de alterar os fatos, pois cabe a ele o relato de acontecimentos particulares.

Depreende-se, além disso, que a essência da poesia não está em sua forma, em ser metrificada ou não, mas em seu caráter mimético. Assim, não se deve julgar a obra com base em uma veracidade histórico-social, posto que a realidade representada está além dos limites factuais, sendo uma construção verossímil. Portanto, o seu valor está em seu caráter mimético, na representação dos seres em suas infinitas possibilidades, pois na esfera mimética “quando plausível, o impossível se deve preferir a um possível que não convença” (ARISTÓTELES. et al, 1997, p. 3).

A verossimilhança, nessa perspectiva aristotélica, é critério fundamental da operação mimética, já que é quem sustenta a ficcionalidade de uma obra e garante a representação de novas possibilidades para uma dada realidade, sem deformá-la. Nesse sentido,

o critério do verossímil subordina o que seria as duas faces da mimese: ‘externa’, ligada a relação de seu objeto temático com as referências exteriores de tempo e espaço; e ‘interna’, referente a seleção e disposição estrutural do material verbal do mito. (COSTA, 2001, p. 54)

Diante do exposto, duas concepções miméticas se delineiam. De um lado Platão reduz a mimese à verdade, considerando-a uma cópia do mundo inteligível, no qual se encontra a essência das coisas. Por outro lado, Aristóteles adere à mimese autonomia artística, visto que a sua essência está na representação de possibilidades para um dado objeto e não subordinada a verdade, tal qual é a história. Em vista disso, a mimese aristotélica afasta-se do conceito platônico, pois consiste numa atividade recriativa e não ilusória. É nesse sentido que se estabelece a autonomia da arte, pois a mimese constitui a sua base que é, por sua vez, alicerçada pela verossimilhança.

Neste trabalho, portanto, considerar-se-á o conceito aristotélico de mimese e todas as suas características. À medida que se entende que o discurso mimético não se propõe atingir a verdade, torna-se claro que o objeto representado não é uma cópia, mas uma construção autônoma, verossímil e possível.

Sabendo, pois, que a história do Brasil foi romantizada por Alencar e que a origem do povo brasileiro foi reconstruída miticamente em *Iracema*, torna-se necessário compreender essa construção mimética. Portanto, essa perspectiva baseará o estudo da obra alencariana, no quarto capítulo, como princípio para a compreensão da sua estrutura mítica. No entanto, antes é necessário compreender como se processa o mito na literatura, visto que constitui um recurso que funde mimeticamente realidade e ficção.

3.1 Mito Literário: uma Mimetização da Realidade

O pensamento mítico, surgido do séc. XXI ao VI a.C. na Grécia, compreendia um modo de explicação, no âmbito do fascinante, para a existência de uma dada realidade. A matéria do mito, dessa forma, culminava em narrativas, de tradição oral, com o propósito de desvendar, através de eventos fabulosos, a origem e a forma das coisas, bem como acontecimentos que corroboraram para a constituição do homem. Em virtude disso, o fazer mítico consistia em uma atividade significativa para a sociedade em que se propagava, tendo, portanto, um valor determinante.

Nesse sentido, o mito nas sociedades arcaicas não pertencia ao campo da ilusão, mas compreendia histórias racionais, de caráter sagrado e, portanto, caracterizadas como verdadeiras e exemplares, já que a legitimação de uma crença cabe a quem a vive. A verdade aqui não corresponde à lógica e à ciência, mas a uma manifestação simbólica para uma realidade factual, pois, como explica Pierre Brunel,

ela propõe para o mundo, para a vida e para as relações humanas, um sentido que não pode impor nem demonstrar; ou embarcamos nele ou não, ou o poder de fascínio do mito exercerá seu efeito, ou não nos atingirá! (2005, p.734)

Aliás, o pensamento racional (*Logos*) e mítico (*Mythos*) nos primórdios não divergiam entre si. No início tudo estava em conformidade, religião, arte e ciência. Porém, conforme Jean-Pierre Vernant (1992), citado por Adriana Monfardini (2005), as semânticas desses vocábulos só passaram a se distanciar com o surgimento da palavra escrita, processo que demanda mais monitoramento e seriedade do orador (que escreve) no convencimento do leitor da verdade vinculada, sendo, portanto, um estágio mais avançado do pensamento. Por conseguinte, o termo *logos* passou a assumir uma concepção racional em detrimento do *mito*, que ficou reservado à fala, no campo do fascinante, pois a palavra falada constitui um veículo que supõe uma relação de prazer, à medida que o narrador (que fala) se propõe a encantar os ouvintes. Dessa forma, ambos os pensamentos se opuseram. De um lado a verdade, do outro o fascinante. É em virtude disso que hoje, erroneamente, o conceito de mito é associado à mentira e à ilusão.

Outra questão considerável ganha espaço a partir daqui. A palavra mito constitui um termo ambíguo, pois seu sentido é qualificado a depender do campo teórico de abordagem. A filosofia, psicologia, antropologia, linguística e literatura são algumas das ciências que aderiram ao vocábulo com abordagens peculiares. Neste trabalho, no entanto, o que interessa é a constituição do mito na literatura.

Ao contrário da história, que explica um passado com base na verdade que, por sua vez, é fundamentada na ciência, a narrativa mítica emerge no terreno do simbólico e apresentará sempre o princípio de uma realidade, ou mesmo como algo veio a existir e a ser. A propósito, é exatamente o simbólico o princípio mítico, o que o difere de outras histórias.

É nesse sentido que Aristóteles acrescenta à concepção de mito, enquanto dimensão mágica das coisas, uma perspectiva estética. Para ele, citado por Massaud Moisés (1974), mito é sinônimo de estrutura narrativa sendo, portanto, o elemento base da tragédia. Assim, o mito corresponde ao “exercício estético que preserva e reafirma a fusão mágica” (MOISÉS, 1974, p.346).

Tendo isso em vista, hoje a literatura dispõe de uma visão integral acerca do mito. O âmbito fascinante foi assimilado ao conceito estético aristotélico. Assim, a palavra mito “deve ser considerada como uma criação estética da imaginação humana” (MOISÉS, 1974, p.346). A narrativa, dessa forma, é uma representação de ações humanas repensadas a partir da singularidade do autor, tendo a verossimilhança como princípio, o que resulta na transformação mítica de uma dada realidade, sempre de modo explicativo. Em virtude disso, Brunel define o mito na literatura como

um relato (ou uma personagem implicada num relato) simbólico que passa a ter valor fascinante (ideal ou repulsivo) e mais ou menos totalizante para uma comunidade humana mais ou menos extensa, a qual ele propõe a explicação de uma situação ou de uma forma de agir. (2005, p.731, grifos do autor)

Foi na literatura que o mito encontrou abrigo para se expandir enquanto manifestação artística, pois o seu caráter simbólico comunga precisamente com a linguagem mimética do campo literário, além de coincidir com o fazer autônomo do artista na transformação da realidade.

Mito e mimese, portanto, compõem faces de uma mesma moeda. Ambas viabilizam a construção de novas possibilidades para eventos humanos, através do exercício imaginativo. O resultado disso consiste em histórias não lógicas, porém verossímeis, que compreendem uma “estrutura dinâmica que combina episódios, personagens e situações de acordo com uma dialética sempre original” (BRUNEL, 2005, p. 733).

No entanto, apesar de toda manifestação artística ser mimética, nem toda obra mimética é mítica. A construção mítica, geralmente em forma narrativa, é sempre uma explicação simbólica de como algo passou a existir, de como se deu alguma criação. Em vista disso, todo mito é mimético por apresentar sempre possibilidades para uma realidade.

A literatura, por sua vez, se encontra exatamente nesse meio, oscilando entre o real e o fictício, nem apenas este, nem somente aquele, mas ambos intermediados numa unidade íntegra e coerente. Essa dinâmica da literatura constitui o seu fator maior, pois “parte de um real que pretende dizer, falha sempre ao dizê-lo, mas ao falhar diz outra coisa, desvendando um mundo mais real do que aquele que pretendia dizer” (PERRONE-MOISÉS, 2006, p. 102).

Como se viu no início desse capítulo, no plano artístico tudo é possível do ponto de vista da verossimilhança e da necessidade, até mesmo o que é impossível. Uma obra institui uma realidade autônoma, formada a partir de elementos literários e extraliterários, os quais são movidos de fora para dentro e reconfigurados na estrutura interna.

Dessa forma, arte e sociedade dialogam intimamente. Do mesmo modo, literatura e realidade não fogem à regra. Mesmo independentes, ambas exercem influência uma sobre a outra, pois se sabe que na literatura tanto o escritor quanto o seu texto têm funções sociais relevantes, da mesma forma que se entende também que uma obra parte de uma dada realidade, carregando certos aspectos sociais desta.

Embora evidente, essa dimensão social na literatura nem sempre foi relevante. Compreende-se, a partir de Antonio Candido (2010), que o valor da obra de arte se modificou durante o tempo. No período do romantismo, mais especificamente na fase Nacionalista do movimento, na qual se queria firmar uma identidade nacional, com cores e símbolos distintivos, o critério de validade de determinada obra e seu significado estavam no grau de expressão dos aspectos da realidade, em sua referência externa.

No entanto, com o tempo essa concepção se modificou. A partir dos simbolistas do século XIX, a forma passou a ter maior importância em afastada de quaisquer condicionamentos sociais. Importava nesse momento a beleza artística, voltada para os efeitos sonoros da estrutura poética, tomada como forma independente.

Hoje, todavia, a crítica textual passou a integrar texto e contexto à totalidade de uma obra. Assim, para compreendê-la é imprescindível a fusão da estrutura formal à sua dimensão social, entendendo que esta, na criação mimética, deixa de ser *externa* e torna-se *interna*. Ou seja, “o compromisso com o mundo passa por um compromisso com a forma” (PERRONE-MOISÉS, 2006, p. 107).

Porém, Candido (2010) chama atenção para um fator importante quando se trata de crítica literária em relação à sociologia da literatura. Ambas as vertentes de pesquisa comungam literatura e sociedade, porém possuem métodos distintos. A essa última atribui-se “o deslocamento de interesse da obra para os elementos sociais que formam a sua matéria, para as circunstâncias do meio que fluíram na sua elaboração, ou para a sua função na sociedade” (CANDIDO, 2010, p. 21). Por outro lado, a crítica literária preocupa-se em “averiguar que fatores atuam na organização interna, de maneira a construir uma estrutura peculiar” (CANDIDO, 2010, p. 21). A partir disso, se tem o deslocamento da análise do fator social como referência para uma assimilação do externo à própria construção estética da obra.

Em vista disso, tem-se o que Antonio Candido apresenta como *Redução Estrutural* (2010). Em suas palavras, “[...] o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno” (CANDIDO, 2014, p. 14). Essa perspectiva, como evidencia seu próprio nome, pressupõe uma redução do fator social à construção da narrativa, de forma internalizada e atuante na estrutura da obra.

O *interno* e o *externo* em uma obra, conforme Candido (2010), correspondem, respectivamente, à forma e ao contexto. Na crítica literária, a seleção e combinação desses fatores

externos dependerão da preferência do crítico, podendo combinar vários fatores de acordo com o caso em análise. Seja a sociologia, a psicologia, linguística ou quaisquer outros fatores postos em análise, o importante é assimilar o externo não como causa, nem como significado, mas como fator da arte. Entende-se, dessa forma, que a obra é resultado de um processo de singularização da realidade, que culmina em uma estrutura peculiar, já que “ao selecionar, o escritor atribui valores, e ao fazer um arranjo novo sugere uma reordenação do mundo” (PERRONE-MOISÉS, 2006, p. 106). Assim, “o que a literatura pode, e faz, é ampliar nossa compreensão do real, por um processo que consiste em destruí-lo e reconstruí-lo, atribuindo-lhe valores que, em si, ele não tem”. (PERRONE-MOISÉS, 2006, p. 108).

Portanto, no capítulo que segue, analisar-se-á o mito construído em *Iracema*. Entendendo que a narrativa ultrapassa os limites factuais da história do Brasil colônia, torna-se importante compreender a sua construção mimética, sua referência externa, bem como a verossimilhança interna na seleção dos argumentos. Compreendendo isto, entender-se-á essa dinâmica representativa, a qual estrutura o mito da fundação do povo brasileiro na referida obra.

4. IRACEMA, O MITO DA FORMAÇÃO

Foi a partir do ano de 1500 que a miscigenação brasileira apresentou seu primeiro sinal. No dia 22 de abril, data em que Pedro Álvares Cabral, junto com sua tripulação, ancorou nas então terras brasileiras, em frente ao monte nomeado de Pascoal, no litoral sul do estado que viria a ser chamado de Bahia.

Entende-se, a partir da Carta de Pero Vaz de Caminha, que o primeiro contato com os nativos, designados pelos portugueses de “selvagens”, foi amigável, dialogado por meio de gestos corporais pelos quais, na oportunidade, puderam trocar objetos. “Nicolau Coelho lhes fez sinal que pousassem os arcos. E eles os depuseram” (CAMINHA, 2019, p. 3). Além disso, a nudez dos índios impressionava os portugueses, tanto por não compreenderem tal ato, quanto pela beleza.

A feição deles é serem pardos, um tanto avermelhados, de bons rostos e bons narizes, bem feitos. Andam nus, sem cobertura alguma. Nem fazem mais caso de encobrir ou deixar de encobrir suas vergonhas do que de mostrar a cara. Acerca disso são de grande inocência. (CAMINHA, 2019, p. 3)

Em outro momento, Cabral apresentou-lhes objetos de ouro e prata no intuito de saber se ali haviam minérios caso fossem reconhecidos pela semelhança. Apesar de Cabral ter entendido positivamente, a sua hipótese não foi confirmada ao averiguar as terras daquela região. Dessa forma, o único comércio possível e lucrativo foi a exploração do pau-brasil. Para isso, o índio foi também explorado, porém numa espécie de troca, conhecida como escambo, na qual os indígenas eram presenteados com objetos insignificantes, de pouco valor, mas que encantava-os, em troca da sua mão de obra. Esse período ficou conhecido como pré-colonial.

A colonização do Brasil só se efetivou trinta anos depois, no ano de 1530. A partir desse momento, os portugueses mudaram para as terras brasileiras dando início ao período colonial. Percebendo as especificidades do solo da nova colônia, começaram a importar negros da África para serem explorados nos campos de açúcar.

Extermínio e dominação traduzem bem esse período colonial. Os anseios portugueses de posse e exploração das riquezas brasileiras levaram a conflitos sangrentos com os indígenas, além de trazerem inúmeras doenças que contaminaram a população nativa, sendo parte dela dizimada.

A partir desse período, nas terras brasileiras passaram a coabitar portugueses, negros e índios, sendo esta, portanto, a composição racial que originou o povo brasileiro.

Passados anos de colonização, o Brasil enfim conquistou a Independência política em 7 de setembro de 1822, tendo como marco o grito da independência por Dom Pedro I, às margens do Rio Ipiranga. A partir disso, emerge uma nação independente, ao mesmo tempo em que surgem inúmeras consequências desse processo.

A partir desse momento transitório de independência, começou a surgir na população um sentimento de nacionalidade, mesmo que ainda com certa timidez. Foi um momento que excitou a

liberdade, inicialmente política, mas que acarretou também em mudanças culturais e no pensamento social da época. Nesse cenário, a população artística, sobretudo os escritores, procurou nas particularidades da nação materiais para suas produções, de forma que se construísse a ideia de um país autêntico, pois assim como um indivíduo recém-nascido necessita de uma identificação para se firmar enquanto cidadão, as então terras chamadas de Brasil, nesse panorama, carecia de uma construção de si para o mundo, numa emancipação também sociocultural.

Foi nesse cenário que José Martiniano de Alencar deu vida à índia Tabajara *Iracema* (1985), na qual o cearense reconstrói o contexto colonial brasileiro sob uma nova roupagem. Nesse sentido, ao reconstruir o passado da nação, instituiu um mito para a origem do seu povo, o qual ele chama de “Lenda do Ceará”. Sendo um mito cultural, pois explica o desenvolvimento de uma comunidade, *Iracema* mimetiza a miscigenação dos brasileiros e reformula, portanto, as relações entre indígenas e portugueses.

A obra *Iracema* se configura como uma possibilidade de uma realidade factual, pois, partindo da célebre distinção entre o historiador e o poeta, formulada por Aristóteles (1966), entende-se que a função de Alencar enquanto poeta não se restringe em descrever o passado da sua nação tal como aconteceu, pois esse é o papel do historiador. Constitui, portanto, sua função construir uma realidade possível, verossimilhante. E assim fez em *Iracema*, pois se sabe que a história do Ceará, tampouco a do Brasil, não se deu a partir do drama amoroso da “virgem dos lábios de mel”.

Se caso a teoria platônica sobre a mimese fosse aplicada à obra em análise, *Iracema*, ter-se-ia uma narrativa que propunha imitar uma história base, que serviria de modelo/espelho para Alencar apenas reproduzir. Consequentemente, desconsiderar-se-ia o fazer artístico na ampliação dos horizontes e considerar-se-ia assim a ‘virgem dos lábios de mel’ uma distorção da realidade, já que a sua história extrapola os limites factuais. No entanto, a literatura, nos conceitos aristotélicos, trata de uma arte mimética que atua na recriação da realidade, sendo mais expressiva a ponto de superá-la. Assim, “embora filha do mundo, a obra é um mundo” (CANDIDO, 1991, p. 111).

É na literatura modernista e, sobretudo, na romântica que o mito ganha espaço, pois os artistas desses movimentos, na valorização do local, se sustentam a partir de histórias populares compartilhadas, que estão sempre vinculadas à explicação de uma dada origem. *Iracema*, dessa maneira, foi construída. Alencar retirou da cultura popular cearense a matéria para a construção do mito da fundação do povo brasileiro, sendo o amor da índia Tabajara com o português elemento da tradição lendária do seu estado de nascença. Diz ele sobre o mito: “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, 2009, p.11).

Foi na carência de uma identidade e de um herói que veio à cena a “virgem dos lábios de mel” que estabelece sintonia perfeita com a fauna e flora do Ceará do século 17. *Iracema* traduz

em prosa poética as cores e traços da América. Aliás, o nome da personagem-título é um anagrama da palavra América, além de simbolizá-la através do seu dilema amoroso.

Além, muito além daquela serra, que ainda azula no horizonte, nasceu Iracema. Iracema, a virgem dos lábios de mel, que tinha os cabelos mais negros que a asa da graúna e mais longos que seu talhe de palmeira. O favo da jati não era doce como seu sorriso; nem a baunilha recendia no bosque como seu hálito perfumado. (ALENCAR, 2009, p.12)

A natureza romântica é um dos elementos mais expressivos da obra. Diferente dos clássicos, os quais tratavam a paisagem como pano de fundo, aqui ela constitui parte integrante da obra, complementando os personagens. Ambos são fundidos de forma que um reflete o outro por meio de características físicas e emocionais (se triste está Iracema, melancólica estará a natureza), embora Iracema esteja sempre acima da sua própria natureza, exagero típico da idealização romântica.

É nesse diálogo metafórico entre personagem e natureza que o cearense narra a união de duas raças distintas, o índio americano com o branco europeu. Para tal, Alencar se volta para o passado brasileiro e constrói uma obra de cunho indianista, na qual personifica o contexto colonial do Brasil. A união dessas etnias e a consequente miscigenação brasileira, eis os assuntos predominantes na obra.

A narrativa simboliza a América, o Brasil e o Ceará, cujos espaços têm uma origem em comum: o índio. Alencar apropria-se do vocabulário indígena, na valorização do nacional, e assim aproxima o leitor desse elemento histórico, além de contribuir para a verossimilhança da história. Para Machado de Assis, “o estilo do livro é como a linguagem daqueles povos: imagens e ideias, agrestes e pitorescas, respirando ainda as auras da montanha, cintilam nas cento e cinquenta páginas de Iracema” (Apud COUTINHO, 2004, p. 852).

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 das penas do gará as flechas de seu arco, e concerta com o sabiá da mata, pousado no galho próximo, o canto agreste. (ALENCAR, 2009, p. 12).

No princípio tudo se encontrava em perfeita conformidade na tribo Tabajara. A paz reinava no bosque e entre os indígenas. Iracema, figura de caráter sagrado na obra e, enquanto mulher, membro valoroso da tribo, preservava consigo o mistério da bebida mágica utilizada nos rituais religiosos do seu povo. “— [...] É ela que guarda o segredo da jurema e o mistério do sonho. Sua mão fabrica para o Pajé a bebida de Tupã” (ALENCAR, 2009, p. 18).

No entanto, um “Rumor suspeito quebra a doce harmonia da sesta. Ergue a virgem os olhos, que o sol não deslumbra; sua vista perturba-se” (ALENCAR, 2009, p. 13). Eis Martim

Soares Moreno que aparece para transformar a sua vida. “Diante dela e todo a contemplá-la, está um guerreiro estranho, se é guerreiro e não algum mau espírito da floresta” (ALENCAR, 2009, p. 13).

Martim, nome que remete a Marte, o deus mitológico da guerra, da destruição, constitui um personagem real da história da fundação do estado do Ceará. O português, que “tem nas faces o branco das areias que bordam o mar; nos olhos o azul triste das águas profundas. Ignotas armas e tecidos ignotos cobrem-lhe o corpo” (ALENCAR, 2009, p. 13), simboliza o colonizador europeu e a “civilização”. Chega às redondezas da tribo Tabajara perdido por entre as matas, momento em que encontra Iracema e desperta na índia um amor à primeira vista, que se intensifica na progressão do romance.

A partir daqui fica evidente a esfera histórica integrada à mitologia alencariana. O elo que une as crenças indígenas sagradas a Iracema é rompido com a chegada do guerreiro branco, por quem a virgem se apaixona incondicionalmente e se entrega de corpo e alma, traíndo o segredo da jurema e abandonando a sua tribo para viver ao seu lado. Essa decisão implica em uma ida sem volta, diante da qual a índia não hesita.

Habitantes de um cenário paradisíaco, equiparado ao paraíso bíblico, Iracema e Martim, em paralelo a Adão e Eva, vivem um intenso amor proibido, próprio dos romances românticos. Enquanto os segundos dão origem à humanidade, os primeiros principiam a formação do povo brasileiro.

É com base nessa perspectiva que o mito emerge no romance e rege a narrativa, ao apresentar uma explicação mimética para a origem do Brasil. E este é exatamente o ponto chave da obra, a fusão do real com o fictício ou, nos termos de Antonio Candido (2010), a internalização do externo. Para isso, dados extraliterários estruturam a narrativa.

Dessa forma, qual seria então a lógica da colonização brasileira? Em linhas gerais, este processo fundamenta-se no domínio de uma colônia sobre outra. No caso em questão, os portugueses vieram inicialmente ao Brasil para explorar os recursos naturais e minerais das terras americanas, o que acarretou, posteriormente, no povoamento de uma nova raça, fruto da mestiçagem entre branco, índio e negro.

Embora Alencar, por motivos políticos e ideológicos, exclua o negro da miscigenação brasileira em *Iracema*, ele estrutura o mito brasileiro exatamente a partir dessa lógica colonial. Ou seja, para a construção deste mito e o desenrolar da sua narrativa, Alencar baseou-se em dados históricos e integrou-os à estrutura artística, de forma que a lógica real da colonização conduz a história fictícia. De forma mais clara, a relação entre Martim e Iracema no romance é regida pela mesma lógica colonial.

A virgem pendeu a fronte; velando-se com as longas tranças negras que se espargiam pelo colo, cruzando ao grêmio os lindos braços, recolheu em seu pudor. Assim o róseo cacto, que já desabrochou em linda flor, cerra em botão o seio perfumado. [...]

- Iracema tudo sofre por seu guerreiro e senhor. A ata é doce e saborosa; mas quando a machucam, azeda. Tua esposa quer que seu amor encha teu coração das doçuras do mel. (ALENCAR, 2001, p. 57).

Nesse sentido, a submissão amorosa de Iracema a Martim é evidenciada pelo mesmo processo civilizatório pelo qual o Brasil transitou. O sofrimento da índia na relação com o português mimetiza esse processo colonial da história brasileira, à medida que a sua paixão é também colonizada no romance. A traição do segredo da jurema, o abandono da sua tribo e a busca incessante e melancólica do amor de Martim apresentam clara referência à submissão indígena e a dominação do colonizador.

Essa relação de dominação do branco europeu e servidão dos indígenas, que Alencar apresenta de forma instintiva e natural, faz parte da construção estereotipada do índio frente ao português. “Assim, o espírito cavalheiresco é enxertado no aborígene, a ética e a cortesia do gentil-homem são trazidas para interpretar o seu comportamento.” (CANDIDO, 2009, p. 339).

Ao contrário do que se esperava, como salienta Alfredo Bosi (1992), o índio aparece em “íntima comunhão com o colonizador”. Presumia-se que o nativo ocupasse posição de combate, na defesa da sua pátria e em disputa com os invasores. No entanto, o nativo foi reconfigurado e moldado ao caráter do *bom selvagem*, do filósofo franco-suíço Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), o qual acredita que o homem é naturalmente solidário e bondoso e, primitivamente, vive em plena harmonia com a natureza e com os demais.

Para o autor da *Dialética da Colonização* (1992), as especificidades da bravura e rebeldia indígena foram anuladas e postas em seu lugar uma bondade e passividade frente ao colonizador dominante. Nesse panorama, Alencar construiu uma “escravidão espontânea”, na qual a índia aceita o sofrimento sem hesitá-lo, numa espécie de apetite pela angústia, característico do gosto romântico.

— Iracema quer te acompanhar até onde acabam os campos dos tabajaras, para voltar com o sossego em seu coração.

Martim não respondeu. Continuaram a caminhar, e com eles caminhava a noite; as estrelas desmaiaram, e a frescura da alvorada alegrou a floresta. As roupas da manhã, alvas como o algodão, apareceram no céu.

Poti olhou a mata e parou. Martim compreendeu e disse a Iracema:

— Teu hóspede já não pisa os campos dos tabajaras. É o instante de separar-te dele. (ALENCAR, 2001, p. 57).

Em vista disso, a identidade do nativo e, conseqüentemente, a nacionalidade brasileira, foi forjada e enquadrada aos padrões europeus, para dar origem a uma nacionalidade otimista, maximizando assim a aceitabilidade da obra pela classe burguesa que, por sua vez, também sofria as influências da Europa. O índio, nesse sentido, foi negado em si para se afirmar no outro, o que Bosi (1992) irá chamar de “Um mito sacrificial”. É nessa perspectiva que Candido (2009) diz que

O Indianismo dos românticos, porém, preocupou-se sobremaneira em equipará-lo qualitativamente ao conquistador, realçando ou inventando aspectos do seu comportamento que pudesse fazê-lo

ombrear com este – no cavalheirismo, na generosidade, na poesia. (p. 337)

É a partir disso que o historiador João Francisco Lisboa, citado por Candido (2009), “via no Indianismo uma distorção da realidade, que lhe feria o bom senso racionalista” (p.340). No entanto, essa ideia de deformidade do real surge a partir do momento em que se confunde o ofício do poeta com o do historiador, sendo que ambos tratam a verdade de forma distinta. Enquanto este descreve fatos, numa construção fidedigna à história, aquele trabalha com a verossimilhança, uma verdade simbólica.

A virgem dos lábios de mel, a esse respeito, institui um mundo próprio, autêntico, não um espelho refletor. A obra “transcende o seu horizonte factual e o recorte preciso da situação evocada” (BOSI, 1992, p. 180), pois a autonomia do poeta lhe confere a criação de outros mundos, singulares e verossímeis. Do contrário, a história constituiria um documentário da história do Brasil. Porém, como esclarece o pesquisador Ernst Cassirer, citado por Massaud Moisés (1974), “dentro do mundo mítico dá-se que tudo haja sido denominado não só se torna real como é a própria realidade” (p. 344). Dessa forma, Iracema não apenas constitui uma expressão de um contexto social do Brasil, mas comporta uma realidade própria.

Dessa forma, a verdade na obra não diz respeito a um fato, mas a uma construção mitológica na qual a personagem-título, junto com Martim e Moacir, singularizam um dado contexto. A estrutura interna deste mito, por sua vez, segue uma lógica verossimilhante, através da qual os elementos da narrativa constroem um mundo possível, aparentando uma história verdadeira. Assim, mesmo sabendo da sua ficcionalidade, tudo na narrativa contribui para afirmar a possível existência da história.

A coerência no desenrolar da obra imprime a noção de que tudo aquilo pode ter sido uma história real. Para isso, o enredo da obra se desenvolve de forma clara e harmônica, com um começo, meio e fim. As ações seguem uma sequência temporal. Uma causa inicial resulta em uma consequência, e esta, por sua vez, origina novos fatos e assim por diante: Martim, perdido na floresta, encontra Iracema. A índia, disto em diante, vive um romance proibido com o guerreiro. Isto acarreta em seu afastamento da tribo, tanto pela traição do segredo da jurema, quanto pelo desejo de viver ao lado do seu amor. E assim vai se desenrolando a narrativa. Ao final, Iracema morre para dar liberdade a Martim, já que ele não a ama, e concebe a vida ao seu filho. Este, por sua vez, fica sob os cuidados do pai que, juntos, ao final da narrativa, rumam para outra pátria. Além disso, os rituais, as crenças, a linguagem, o cenário, as atitudes e modo de vida das tribos no romance, organizados de forma lógica e persuasiva, contribuem para a semelhança da obra com a verdade.

O simbólico, mesmo não sendo uma realidade verídica, não diz respeito ao resultado de uma explosão imaginária, na qual a imaginação ganha asas. Pelo contrário, a sua estruturação tem uma lógica e passa por um compromisso com a verdade. “O eixo do romance oitocentista é pois o

respeito inicial pela realidade, manifesto principalmente pela verossimilhança que procura imprimir à narrativa” (CANDIDO, 2009, p.430).

O heroísmo da história, preceito de toda narrativa indianista, se estabelece na figura de Iracema, descrita por Alencar de forma idílica. Seu heroísmo se dá exatamente pelo convívio pleno com o sofrimento, na busca de um amor inalcançável. Seu feito, enquanto heroína, não equivale aos mesmos dos super-heróis de hoje, caracterizados pela força, valentia e pela vitória final. Ao contrário disso, seu heroísmo se dá pela sua morte ao final da história em prol da liberdade do seu amado e da vida do seu primogênito, fruto do seu grande amor.

— Não vêem teus olhos lá o formoso jacarandá, que vai subindo às nuvens? A seus pés ainda está a seca raiz da murta frondosa, que todos os invernos se cobria de rama e bagos vermelhos, para abraçar o tronco irmão. Se ela não morresse, o jacarandá não teria sol para crescer tão alto. Iracema é a folha escura que faz sombra em tua alma; deve cair, para que a alegria alumie teu seio. (ALENCAR, 2001, p. 90).

Esse drama amoroso, a aceitabilidade da morte, descritos exageradamente, é um dos pontos chave que caracteriza todo romântico do século XVIII e XIX. A sua morte completa a autenticidade do seu heroísmo e consoma mimeticamente o extermínio de uma nação indígena em prol da aparição de uma nova raça.

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

— Tu és Moacir, o nascido de meu sofrimento.

A ará, pousada no olho do coqueiro, repetiu Moacir; e desde então a ave amiga unia em seu canto ao nome da mãe, o nome do filho. (ALENCAR, 2001, p. 93)

Fruto da submissão amorosa entre o casal protagonista, Moacir carrega significado ímpar. Nem português e nem índio, o filho da dor e do sofrimento culmina simbolicamente a união de duas raças distintas e o nascimento do primeiro mestiço do Brasil.

Com base nisso, Moacir evidencia a fusão do real com o fictício na obra. Sua personagem é resultado de uma alegoria do processo pelo qual o mundo velho (Europa), representado por Martim, e o mundo selvagem (indígena), representado por Iracema e sua tribo, dão origem a um novo mundo e uma nova raça. Dessa forma, é em Moacir que se encerra a lógica da colonização que rege todo o mito alencariano.

Para toda essa discussão, Massaud Moisés explica que “o mito seria uma macrometáfora, espécie de transposição amplificante de uma metáfora-matriz, elaborada a partir de uma analogia elementar, descoberta instintivamente, entre duas entidades ou coisas” (1974, p. 345). Nesse sentido, o mito se apresenta como uma expressão de abrangência maior, o qual se relaciona com um tópico central de forma implícita.

A metáfora, no sentido restrito, seria a transposição de sentidos entre duas partes. Ou seja, essa figura de linguagem se dá por meio do uso de uma palavra ou expressão com outro sentido. No entanto, deve haver nesse empréstimo semântico uma correspondência, semelhança, entre os elementos em jogo. A macrometáfora, nessa perspectiva, se dá por meio da reunião de vários tropos literários, os quais estabelecem analogias semânticas com outros elementos sem mencioná-los.

Diante disso, Iracema enquanto mito constitui uma macrometáfora, a qual se estrutura a partir da lógica da colonização do Brasil, que seria a metáfora-matriz. Portanto, o mito não é a estória em si e por si, “mas sobretudo o intercâmbio do pensamento, sentimento, imaginação e linguagem [...]” (MOISÉS, 1974, p. 345).

Nesse sentido, a origem do povo brasileiro é guiada por outra perspectiva na narrativa, a qual se estrutura a partir da mesma lógica de dominação do seu contexto social, singularizada pelo romance entre Iracema e Martim. Para isso, dados extraliterários foram internalizados, de forma que esses passaram a sistematizar a história ficcional. A partir disso, Alencar estruturou o mito que mimetiza a gênese do novo mundo, a América, o Brasil e o Ceará.

Iracema, além de ser fruto de posições ideológicas do autor, ultrapassa a realidade e apresenta um mundo favorável às aspirações da época, sendo, portanto, componente do que Candido (2009) chama de “dever patriótico”, sentimento que embalou todo o romantismo e que levou “os escritores não apenas a cantar a sua terra, mas a considerar as suas obras como contribuição ao progresso” (p. 328).

Em virtude disso, entende-se que a literatura, via de regra, possui um caráter variável em se tratando das suas especificidades em épocas distintas. Por exemplo, ora o homem está no centro do universo (antropocentrismo), ora Deus é o centro de tudo (teocentrismo). Desse modo, nela há um processo de reação e ressignificação de ideais já postos, visto que momentos histórico-sociais diferentes exigem do sujeito posturas distintas. Entendendo que isso se dá pelo fato de ser a literatura um reflexo da sociedade vigente, compreende-se *Iracema* como resultado de uma idealização das relações entre índio e português, através da qual se estruturou romanticamente a miscigenação brasileira.

Hoje, todavia, têm-se outras *Iracemas*. Chico Buarque de Holanda, a exemplo disso, transformou “A virgem dos lábios de mel” de Alencar na Iracema da América, na canção *Iracema voou* (1998). Enquanto mulher, não é mais aquela que deixa os seus para ir em busca da sua outra metade, que vive e doa a sua vida em favor de um amor unilateral. Nota-se, a partir da letra da música, que a Iracema contemporânea é independente, vive ao seu gosto, podendo ocupar qualquer lugar que deseje:

Iracema voou
Para a América
Leva roupa de lã
E anda lépida

Vê um filme de quando em vez
Não domina o idioma inglês
Lava chão numa casa de chá
Tem saído ao luar com um mímico
Ambiciona estudar
Canto lírico
Não dá mole pra polícia
Se puder, vai ficando por lá
Tem saudade do Ceará
Mas não muita
Uns dias, afoita
Me liga a cobrar
- É Iracema da América
(BUARQUE DE HOLANDA)

Nesse sentido, da mesma forma que a *Iracema da América* simboliza a mulher contemporânea, a índia Tabajara personifica a mestiçagem brasileira, dado cultural do país e romantizado por Alencar. Assim, enquanto expressão artística, a obra é resultado de uma interpretação pessoal do seu autor, que viu e observou o mundo a partir do seu contexto e das suas posições sócio-ideológicas. Dessa forma, Alencar reordenou a realidade do mundo a partir dos seus ideais e, no lugar, instituiu outro universo, tão autêntico e autônomo quanto o primeiro. Por conseguinte, deu ao país recém-independente a história do seu povo e uma heroína que doou a vida para civilizá-los, projetando assim um futuro grandioso.

Na medida em que determinada figura mítica revela-se viva e fascinante para uma dada coletividade, significa que ela exprime para essa comunidade algumas de suas razões de viver, uma maneira de compreender o universo, bem como sua própria situação em tal contexto histórico. (DABEZIES, 2005, p.734)

5. COMO E PORQUE LER A GÊNESE DO POVO BRASILEIRO

A investigação das relações entre literatura e sociedade mostrou que, mesmo ambas estando interligadas, numa troca mútua de aspectos, elas possuem universos distintos, próprios e autônomos. Nesse sentido, a obra *Iracema*, de José de Alencar, não delinea a história factual do Brasil e não se pode, portanto, ter o seu valor medido a partir disso. A narrativa constitui uma realidade ficcional, mesmo sendo construída por meio de uma leitura particular do período colonial brasileiro.

Desse modo, esta pesquisa tornou-se relevante na medida que dá inteligibilidade ao externo que se torna interno na forma estética alencariana, de acordo com a concepção de Antonio Candido (2010), pois analisa os processos mimético e verossímil na obra a partir das figuras de Iracema, Martim e Moacir.

Em vista disso, ficou evidente que a obra constitui um mito cultural, o qual explora a colonização do Brasil e explica de forma simbólica as origens do seu povo. Desse modo, tem-se inegavelmente em *Iracema* uma produção de cunho indianista, na qual o índio e o colonizador português são idealizados e postos em um diálogo harmônico.

Aliás, a relação amorosa entre Iracema e Martim foi tão idealizada que deixou transparecer a mesma lógica do contexto colonial que mimetizou, a colonização dominante do português e a incondicional servidão do indígena. Foi nesse eixo entre história e ficção que Alencar deu origem ao mito em *Iracema*, considerada nesse trabalho como a gênese do povo brasileiro.

A partir disso, constatou-se aqui que a dimensão mítica da obra desenvolve-se a partir da mimetização do contexto colonial do Brasil, e é por meio de recursos verossímeis que a estória se insere na esfera do real artístico. Com isso, pôde-se demonstrar que a construção alencariana difere da descrição de um historiador, pois ambas tratam de verdades distintas. Alencar enquanto poeta, em um contexto no qual o seu país conquista a tão sonhada independência, para suprir a carência identitária do seu povo, constrói o mito da formação da nação. Dessa forma, extrapola os limites reais históricos e romantiza, portanto, o passado, criando um mundo verossímil. Nessa perspectiva, a análise permitiu reconhecer a função do poeta enquanto reconstrutor de realidades e, assim, construtor de inéditas possibilidades.

Da mesma forma que os gregos edificavam mitos para explicar fenômenos naturais, Alencar construiu o mito de Iracema, que reconstrói, por meio do simbólico, a colonização do Brasil pelos portugueses, a qual é singularizada por um amor submisso da índia pelo jovem Martim. Nesse sentido, a realidade factual é desconstruída e, em paralelo, construiu-se pelas palavras um novo Brasil, com uma realidade autônoma que ultrapassa os limites reais da História, pois essa “é apenas a tela que serve ao poeta; o resto é obra da imaginação” (COUTINHO, 2004, p. 17).

Para essa elaboração, foi forjada a identidade indígena e as relações entre colonizador e colonizado. Para isso, particularidades eurocêntricas vestiram os nativos e com isso suas personalidades foram postas de lado em prol do projeto nacionalista alencariano, a idealização do passado histórico da nação.

A dimensão de Alencar, portanto, vai além de sua arte poética, esteticamente falando. Constitui uma figura completamente integrada à sociedade da época, pensando por ela e sobre ela. Deu ao país uma identidade própria, uma cultura baseada em um dado nacional, a mestiçagem, o que acarretou em uma libertação sociocultural, que desprende por fim a população da concepção de colonizados, e traz a ideia de um novo mundo e novo povo, agora independente.

Dessa forma, pelo ficcional, a obra contribuiu para construção da origem do povo brasileiro da época. Hoje, contudo, resquícios ainda habitam a mente de quem leu a paixão da índia pelo português, pois, mesmo estando a par da história factual, cisma com essa romântica possibilidade alencariana. Portanto, acredita-se aqui, assim como Machado de Assis, que “quem o ler uma vez, voltará muitas mais a ele, para ouvir em linguagem animada e sentida, a história melancólica da virgem dos lábios de mel” (COUTINHO, 2009, p. 22).

REFERÊNCIAS

ALENCAR, José de. **Cartas sobre a Confederação dos Tamoios**. Rio de Janeiro: Typographica Nacional Do Diário, 1856.

ALENCAR, José de. **Como e porque sou romancista**. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=1837. Acesso em: 12 jun. 2018.

ALENCAR, José de. **Iracema**. São Paulo: Ciranda Cultural, 2009. (Literatura brasileira).

ANTONIO, Candido. Cavalgada ambígua. In: CANDIDO, Antonio. **Na sala de aula**: caderno de análise literária. 8. ed. São Paulo: Ática, 2000.

ARISTÓTELES. **A arte poética**. Trad. Pietro Nassetti. São Paulo: Editora Martin Claret, 2007.

ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A poética clássica**. Introdução por Roberto de Oliveira Brandão; Tradução direta do grego e do latim por Jaime Bruna. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

ASSIS, Machado de. **O remédio é a crítica** [livro eletrônico] / coordenação de Luiz Cezar de Araújo, edição de Renam Santos. Porto Alegre, RS: Concreta, 2015.

BARBIERI, Ivo. **Iracema contemporâneo da posteridade?** São Paulo: É Realizações, 2013.

COSTA, Lúcia Militz da. **A poética de Aristóteles**: mímese e verossimilhança. São Paulo: Ática, 2001. (Série Princípios).

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

BUARQUE DE HOLANDA, Chico. 1998. **“Iracema voou”**. Chico ao Vivo, CD duplo. Rio de Janeiro: Universal, s.d.

CAMINHA, Pero Vaz. **A Carta**. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ua000283.pdf>. Acesso em: 28 jul. 2019.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos. 12. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: FAPESP, 2009.

CANDIDO, Antonio. **De Cortiço a Cortiço**. Disponível em: <https://literaturaesociedadeblog.files.wordpress.com/2017/09/de-corticoacortico-antonio-candido.pdf>. Acesso em: 27 jul. 2019.

COUTINHO, Afrânio. **Obra completa de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004. Vol. III.

DABEZIES, André. Mitos primitivos e mitos literários. In: BRUNEL, Pierre (Org). **Dicionário de mitos literários**. 4.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

D'ONOFRIO, Salvatore. **Literatura ocidental**: autores e obras fundamentais. São Paulo: Ática, 1990.

MOISÉS, Massaud. **A literatura portuguesa**. São Paulo: Cultrix, 2006.

PLATÃO. **A república**. Introdução, tradução e notas de Maria Helena da Rocha Pereira. 5. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1987.

PROENÇA FILHO, Domício. O romantismo. *In*: PROENÇA FILHO, Domício. **Estilos de época na literatura**. 5. ed. rev. e aum. São Paulo: Ática, 1978.

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da literatura brasileira**: seus fundamentos econômicos. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

VIGOTSKI, L. S. **A construção do pensamento e da linguagem**. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 200.