

**A POESIA EM IRACEMA:  
GESTOS DE VANGUARDA  
E CONSTRUÇÃO DE UM MITO**

Ana Rosa Gonçalves de Paula Guimarães (UFU)  
[anarosa.psi@hotmail.com](mailto:anarosa.psi@hotmail.com)

**RESUMO**

O objetivo deste artigo é o de apresentar uma leitura da obra *Iracema*, de José de Alencar, tendo em vista a narrativa poética e a linguagem plurissignificada por meio do caráter mítico oriundo no romance. Para isso, partiu-se de uma apresentação dos conceitos de construção da poeticidade, narrativa poética e invenção linguística. Após isso, foram elencadas as composições elementares e características do Romantismo brasileiro, como por exemplo, a nostalgia, a idealização do índio e a beleza e refúgio trazidos pela natureza, neste período. O Romantismo brasileiro, como *corpus* do trabalho, vem simbolizado e justado pela obra de Alencar, e, posteriormente, passou-se à investigação sobre a representação da narrativa poética e construção do mito em *Iracema*.

**Palavras-chave:**

*Iracema*. Narrativa poética. Romantismo. Linguagem plurissignificada.

**1. A narrativa poética em *Iracema***

A abordagem da pesquisa que aqui se apresenta é teórica, e provém de pesquisa bibliográfica e documental. Por meio de leitura analítica da obra, objetiva-se uma análise dos efeitos de sentido criados na construção do discurso da linguagem poética e do mito de origem do povo brasileiro. Será utilizada a pesquisa bibliográfica sobre o romance, referências da história da literatura brasileira e referências teóricas acerca da poesia, narrativa poética e romance. As referências teóricas sobre o romance alencariano serão provenientes de Franquetti (2006) e Campos (1992), além de outras que esta pesquisa bibliográfica apontar; sobre a literatura brasileira, os autores utilizados serão Bosi (2003; 2004), Candido (1972; 1982; 1996); já as referências teóricas acerca da poesia da poesia e

da narrativa serão, Tadié (1972), Jakobson (1978; 1983; 2007) e Paz (1982).

A concepção de poesia afina-se com as ideias de Paz (1982) para quem a poesia pode ser definida como conhecimento, que proporciona a salvação, o poder e o abandono. É considerada uma operação mental capaz de transformar o mundo, por meio da libertação interior, visto que, a atividade poética é revolucionária por natureza. O autor (1982) realiza uma analogia do poema, como sendo um caracol onde ressoa a música do mundo. A palavra, nesse sentido, torna-se plural em sentidos, pois, a poesia possibilita a significação de duas ou mais coisas ao mesmo tempo.

De acordo com Jakobson (2007, p. 153) a poesia não é o único domínio em que o simbolismo dos sons se faz sentir; é, porém, uma província em que o nexos interno entre o som e significado se converte de latente em patente e se manifesta da forma a mais palpável e intensa. Em poesia, não apenas a sequência fonológica, mas, de igual maneira, qualquer sequência de unidades semânticas, tende a construir uma equação. A similaridade superposta à contiguidade comunica à poesia sua radical essência simbólica, múltipla, polissêmica, belamente sugerida pela fórmula de Goethe, *Alles Vergänliche ist nur ein Gleichnis* [“Tudo quanto seja transitório não passa de símbolo”]. (JAKOBSON, 2007, p. 149)

Ainda segundo Jakobson (1983), o dominante é definido como sendo o centro de enfoque do trabalho artístico, ou seja, ele regulamenta, determina e transforma os seus outros componentes, por garantir a integridade da estrutura. O dominante pode ser estudado não apenas no trabalho poético de um artista isolado, de um dado cânone poético ou entre as normas de determinada escola poética, mas também a arte de uma época, então encarada como um todo particular. A linguagem poética e emotiva frequentemente se superpõe, razão pela qual são também tomadas uma pela outra. Se numa mensagem verbal a função dominante é a estética, tal mensagem pode, com certeza, utilizar muitos instrumentos da linguagem expressiva; mas todos estarão submissos à função decisiva

va do trabalho, isto é, deixam-se transformar pelo dominante. Uma vez que se considera, com base nas referências citadas neste projeto, *Iracema* como texto calcado pela linguagem poética, os referenciais teóricos dos estudos poéticos atendem bem aos propósitos de estudo do romance.

Além da poesia em si, acredita-se, na esteira do que defende Tadié (1972), que a poética deva trabalhar também nos limites entre os gêneros, nas fronteiras da literatura, porque todo romance é, por pouco que seja, poema; todo poema é, em algum grau, narrativa. Toda narrativa é uma relação de acontecimentos, que são relatados e encadeados. A exposição consagrada a um sentimento é apenas uma análise; às palavras, é um discurso ou um diálogo; e só se pode relatar uma sucessão de sentimentos, ou de palavras, quando eles tomam a forma de acontecimentos. *Iracema* enquadra-se nessa categoria, já que a narrativa poética é um fenômeno de transição, ou melhor dizendo, a tensão, entre o romance e o poema. A hipótese metodológica de partida será que a narrativa poética conserva a ficção de um romance: personagens, a quem ocorre uma história em vários lugares, mas, ao mesmo tempo, procedimentos de narração remetem ao poema: há nela um conflito constante entre a função referencial, com seu papel de representação, e a função poética, mediados pela ação das personagens

Candido (1972, p. 67) afirma a força das grandes personagens, vem da complexidade que o romancista lhe concedeu. A personagem fictícia oscila entre o trabalho reprodutivo e inventivo do autor. Os casos variam muito e as duas alternativas não existem em estado de pureza. Nesse mundo fictício, diferente, as personagens obedecem a uma lei própria, pois são mais nítidas, mais conscientes, têm contorno definido, há nelas uma lógica pré-estabelecida pelo autor, que as torna paradigmas e eficazes.

Como se pode notar, essas referências teóricas parecem abarcar grandemente a estrutura da linguagem em *Iracema*, ao passo que as referências da historiografia literária brasileira dão suporte para a compreensão do romance em seu contexto, acrescentando-se a isso o surgimento do tema da nostalgia como um dos

aspectos a ser investigado uma vez que em torno dele se unem tanto o mito de construção da nação quanto a poeticidade desse mito.

A nostalgia é uma emoção que surge no indivíduo, a partir da percepção de não poder mais reviver certos momentos passados, embora, frequentemente, esse tempo vivido seja idealizado ou irreal. A fixação nesse passado faz o sujeito remoer aquilo que já está longe no tempo e no espaço, a ponto de não mais olhar para frente e vivenciar o presente. A nostalgia é uma palavra grega que significa “saudade de um lar que não mais existe ou nunca existiu”, pode ser um obstáculo para o crescimento. Inicialmente, é o sentido do infinito, do absoluto, interior à alma humana, condenada à sua finitude, e que se expressa sob a forma dessa emoção. É uma maneira de se permanecer imóvel no tempo presente, ao refugiar-se em uma temporalidade fundida e aconchegante, pois, também o futuro é percebido como incerto e arriscado. (KRISTEVA, 1989)

A nostalgia era constantemente atribuída aos soldados em guerra e aos imigrantes vindos do interior e, com isso, a perda e a nostalgia são sentimentos tão parecidos que muitas vezes podem se confundir, pois os eventos do passado são manipulados e reconstituídos perante a audiência do presente, estabelecendo-se dessa forma uma conexão dinâmica entre ambos os tempos. Freud em “*Sobre a Transitoriedade*” (1916), analisa os lamentos de um poeta, cujo pensamento recai, invariavelmente, a fadada extinção da beleza, seja ela o esplendor humano, bem como a Natureza que se faz destruída pelo inverno. Por isso, tudo que se constitui como belo, ao cair em decadência, leva o sujeito a um penoso desalento e rebelião frente ao valor dado pela escassez do tempo e ao significado poderoso da destruição. A duração da harmonia natural é condicionada à vida emocional de cada indivíduo, que, assim, dará o tom e o definido espaço atmosférico para sua plenitude ou aniquilamento. Pelo fato de possuímos uma dose generosa quanto à capacidade de amar, que se denomina libido, os objetos danificados derivarão do luto decorrido da morte de toda a beleza e, a partir disso, a energia novamente é liberada, mesmo que protelada poderá substituí-lo por outros ou retornar de maneira provisória ao

ego. Quando o ego, finalmente, renunciar o objeto perdido e a idealização encravada no mesmo, conseguirá averiguar o alto conceito das riquezas do mundo e organizará em seu Eu o mérito do efêmero. A nostalgia, pois, é tema recorrente no Romantismo e não seria diferente com *Iracema*; parecem-nos produtivos, entretanto, os estudos sobre nostalgia herdados de Freud para a compreensão do romance alencariano, já que a protagonista explicitamente sofre de nostalgia, nostalgia que marca o mito de origem proposto por Alencar.

Feitas as considerações acima, pode-se ressaltar que a relevância do trabalho aqui exposto está em propor uma discussão acerca da construção do discurso poético da obra *Iracema*, que pode ser caracterizada como uma narrativa poética, associando essa poeticidade ao modo encontrado pelo autor para criar o mito de origem brasileiro – ou seja, a hipótese é que porque poética, a linguagem de *Iracema* favorece o caráter mítico que atravessa o romance.

Assim sendo, justifica-se um estudo que tanto considere o caráter mítico da obra quanto um que, tomando a narrativa poética como texto em que há dominante poético (JAKOBSON, 1983) possa estipular, na corporalidade da escritura de Alencar, a poesia. Para Jakobson (2007), a análise da textura sonora da poesia deve levar sistematicamente em conta a estrutura fonológica da linguagem dada e, além do código global, também a hierarquia das distinções fonológicas na convenção poética dada. Observa-se que a poesia difere de qualquer outra arte por ter um valor para o povo da mesma raça e língua do poeta, que não pode ter nenhum outro. A emoção e o sentimento são, portanto, melhor expressos na língua comum do povo, isto é, na língua comum de todas as classes, que expressam a personalidade do povo que a utiliza – ressalte-se aqui que essa língua comum, no caso brasileiro era, para Alencar, a língua dos índios.

A narrativa poética tem como característica a inovação da linguagem, por meio das palavras que se misturam a imagens e sons, estimulando a redescoberta dos significados inseridos como

mensagens essenciais, por se tratar de um gênero híbrido, está situada entre o narrativo e o poético, pois é estruturada na forma de narrativa e acolhe do poema seus meios de ação e efeitos. Também se aproxima dos mitos, porque tem o compromisso com a natureza e a atemporalidade. (TADIÉ, 1972)

Dito de outro modo, a contribuição que esta pesquisa propõe para a leitura da obra alencariana é situar a força da criação do mito em bases de poesia e, mais do que isso, na esteira do que afirma Haroldo de Campos, em uma linguagem que é “arqueografia da vanguarda”, presente em um texto que desafia categorizações, sendo ele mesmo, em termos de gênero, fundador, para tanto, uma leitura da gramática poética do romance impõe-se como mecanismo de leitura.

## **2. *O Romantismo no Brasil***

Segundo Roncari (2002), o Romantismo no Brasil corresponde ao período que se estende de 1836, ano do lançamento da revista *Niterói*, até 1871, ano da morte de Castro Alves. Esses dois acontecimentos são os marcos do movimento no país, entretanto, tais periodizações são relativas, pois as fronteiras do início e do final do movimento são fluidas. No Brasil, o Romantismo tem uma significação distinta daquela que normalmente é apontada nas literaturas europeias, porque, no caso brasileiro, coincide com o Romantismo a tomada de consciência das particularidades da nação, ou seja, de que era necessário que o brasileiro se situasse como tal, rejeitando identidades com os portugueses e outros europeus. É por isso que, nesse momento, a tomada de consciência da necessidade do estabelecimento de uma identidade vem atrelada ao necessário estabelecimento de parâmetros constituintes dessa nacionalidade. Tanto os costumes como a cultura que vinham sendo absorvidos pelos brasileiros da civilização europeia precisariam ser revistos:

A independência política do país, em 1822, com a ruptura dos laços coloniais com Portugal e a organização de uma nação independente, tinha sido o fato mais decisivo para a emergência de uma

consciência nacional. Ela não vinha, porém, de forma tranquila, pois, antes de tudo, significava para os homens livres do Brasil a perda de uma identidade segura: a de poderem considerar-se tão portugueses e europeus quanto os da metrópole, comungando os mesmos valores ocidentais, civilizados e cristãos. Apesar dos interesses políticos e econômicos bastante divergentes desde o século XVIII, foi somente após a Independência que os homens livres brasileiros se defrontam com esta pergunta crucial a respeito de sua identidade: quem eram? Europeus ou americanos? (RONCARI, 2002, p. 288)

Dessa forma, à maneira do Arcadismo, o Romantismo expande-se como movimento de negação; negação, neste caso, da literatura luso-brasileira, para buscar algo mais profundo e revolucionário, porque visava redefinir não só a atitude poética, mas o próprio lugar do brasileiro no mundo e na sociedade. De acordo com Candido (1981), o Romantismo evoca tudo a novo juízo, ao conceber de maneira nova o papel do artista e o sentido da obra de arte. “Graças ao Romantismo, a nossa literatura pôde adequar-se ao presente”. (CANDIDO, 1981, p. 9)

O corte *nação/colônia, novo/antigo* exigia, na modelagem das identidades, a articulação de um eixo: de um lado, o polo brasileiro, que afirmava a sua identidade nacional, e de outro, o polo português, que resistia à perda do seu melhor quinhão. Segundo esse desenho de contrastes, Bosi (2004, p. 177) assegura que o esperável seria que o índio ocupasse, no imaginário pós-colonial, o lugar que lhe competia, o papel de rebelde. Era, enfim, o nativo por excelência em face do invasor, o *americano*, como se chamava, metonimicamente, *versus* o europeu.

O Romantismo, na medida em que rejeitava o mundo urbano-burguês e, pela imaginação, idealizava o mundo da natureza e do indígena, deu aos brasileiros os elementos com os quais podiam identificar-se e transformá-los em símbolos da nacionalidade: as matas, os índios, a fauna e a flora. Assim, perguntava José de Alencar: “O povo que chupa o caju, a manga, o cambucá e a jabuticaba, pode falar uma língua com igual pronúncia e o mesmo espírito do povo que sorve o figo, a pera, o damasco e a nêspera?”. (*apud* RONCARI, 2002, p. 300)

## XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

Portanto, manteve-se durante todo o Romantismo o senso de dever patriótico, que levava os escritores não apenas a cantar a sua terra, mas a considerar as suas obras como contribuição ao progresso. Com isto, já é possível indicar os elementos que integram a renovação literária designada genericamente por Romantismo, nome adequado e insubstituível, que não deve, porém, levar a uma identificação integral com os movimentos europeus, de que constitui ramificação cheia de peculiaridades. O seu interesse maior, conforme Candido (1981, p. 14), do ponto de vista da história literária e da literatura comparada, consiste porventura na felicidade com que as sugestões externas se prestaram à estilização das tendências locais, resultando um movimento harmonioso e íntegro, que ainda hoje aparece a muito o mais *brasileiro*, mais autêntico dentre os que tivemos:

À razão, o Romantismo opôs o sentimento, à mente o coração, à ciência a arte e a poesia, ao materialismo o espiritualismo, à objetividade a subjetividade, à filosofia ilustrada o cristianismo, ao corpo e à matéria o espírito, ao dia a noite, ao preciso o impreciso, ao equilíbrio a expansão e o entusiasmo, à vida social ampla a comunhão restrita de gênios e eleitos, aos valores universais os particulares e exóticos, ao estático e permanente o movimento, ao estável e instável, etc. Seria infundável enumerar todas as inversões e negações que a visão romântica opôs às forças desencadeadas pelas duas grandes revoluções, a francesa e a industrial. E ela não se resumiu à representação artística e literária, mas extravasou também para as ideias políticas e históricas. (RONCARI, 2002, p. 297)

Para Roncari (2002), a literatura já não guardava ilusões sobre o passado, a poucos interessava uma volta ao domínio colonial, pois a possibilidade de uma vida melhor ou sem vícios se transferiu para o futuro. Mesmo quando idealizava o passado, como faziam os românticos europeus com a Idade Média e os brasileiros com a família patriarcal (por exemplo, nos romances de José de Alencar), era por meio de projeções fantasiosas de algo que já consideravam irremediavelmente perdido. Por isso, são representações nostálgicas, tingidas pela melancolia ou pelo sentimento de perda de quem já não acreditava na possibilidade do retorno, e que servem apenas para a evasão e contraste com as precariedades do mundo moderno que viviam:



A literatura esteve presente nos principais meios de formação da opinião: nos jornais, nos púlpitos e nas tribunas políticas, e era considerada o principal cimento para soldar as opiniões na construção da nacionalidade. À que difundia e ordenava a língua, ao mesmo tempo em que elegia valores que considerava característicos nacionais, a literatura deu aos homens livres espalhados pelas diferentes regiões do país algo comum, com o que todos poderiam identificar-se e seria legítimo assumir como seus. Esse envolvimento com os problemas do tempo e da nação deu à literatura brasileira uma grande capacidade de descobrir e revelar o país nos seus contrastes, diferenças sociais e regionais, dissensões culturais, religiosas e políticas. Os temas universais do homem, com a salvação da alma, a vivência amorosa e o destino pessoal, passaram a ser representados num espaço e tempos históricos, seja no Brasil do século XIX, seja em algum momento do passado colonial. (RONCARI, 2002, p. 294)

Nesse período, a natureza passa à categoria de símbolo do país, uma forma de evocá-lo, compreendê-lo e admirá-lo. Os românticos, dessa forma, conseguiram impor símbolos até hoje aceitos para nacionalidade, sobretudo, conseguiram constituir, na época, uma imagem positiva da nação brasileira.

Alencar detectou as variantes da língua portuguesa no Brasil e, com isso, assumiu o português brasileiro. Descreveu costumes, paisagens, fatos, sentimentos carregados de sentido nacional, libertou-se do jugo da literatura clássica, universal, comum a todos, preestabelecida, demasiado abstrata, afirmando em contraposição o concreto, espontâneo, característico e particular. O Romantismo no Brasil para Macedo Soares corresponde (*apud* CANDIDO, 1981, p. 10): “Em suma, despir andrajos e falsos atavios, compreender a natureza, compenetrar-se do espírito da religião, das leis e da história, dar vida às reminiscências do passado, eis a tarefa do poeta, eis os requisitos da nacionalidade da literatura”.

A altivez, o culto da vindicta, a destreza bélica, a generosidade, encontravam alguma ressonância nos costumes aborígenes, como os descrevem cronistas nem sempre capazes de observar fora dos padrões europeus, sobretudo, como os quiseram deliberadamente ver escritores animados do desejo patriótico de cancelar da independência política do país com o brilho de uma grandeza heroica específica brasileira. Deste modo, o indianismo serviu apenas como passado mítico e lendário (à maneira da tradição folclórica dos germanos, celtas ou escandinavos), mas como passado histórico, à maneira da Idade

Média. Lenda e história fundiram-se na poesia de Gonçalves Dias e mais ainda no romance de Alencar, pelo esforço de suscitar um mundo poético digno do europeu. (CANDIDO, 1981, p. 20)

### 3. *A poesia em Iracema: gestos de vanguarda e construção de um mito*

O título do trabalho: "A poesia em *Iracema*: gestos de vanguarda e construção de um mito", procura dar conta de anunciar que a perspectiva de estudo adotada concebe *Iracema* como possuidor de um caráter carregado de modernidade devido à invenção linguística detectada no discurso de Alencar, em que a composição baseada em estruturas da língua tupi, do uso das figuras de linguagem e do plano do significante, contribuem para o desenvolvimento dos simbolismos e da plurissignificação das palavras na confecção da linguagem poética. Por ser considerada uma narrativa poética, a obra circula entre o poema e o romance, e, dessa forma, há um embate entre a função referencial e a função poética, o que oferece ao leitor à redescoberta dos significados embutidos na mensagem, como, também, a renovação linguística.

O lugar de centro da literatura romântica brasileira, segundo Bosi (2003), pela natureza e extensão da obra produzida, viria a caber com toda justiça a José de Alencar. Para Roncari (2002, p. 152):

O romantismo de Alencar é no fundo, ressentido e regressivo como o de seus amados e imitados avatares, o Visconde François-René de Chateaubriand e Sir Walter Scott. O que lhe dá um sentido na história da nossa cultura e ajuda a explicar muitas das suas opções estéticas.

Alencar utilizou-se da imaginação europeia com seus castelos e cavaleiros e, a partir disso, estabeleceu um dos mais caros modelos da sensibilidade brasileira: o do índio ideal, o que traduz a vontade profunda do brasileiro de perpetuar a convenção, o que oferece a um país de mestiços o alibi de uma raça heroica, e a uma nação de história curta, a profundidade do tempo lendário.

De acordo com Candido (1981) e Roncari (2002), o herói romântico sonha viver em um mundo heroico, onde possa dar expansão às suas potencialidades e encontrar o amor entre as agruras vividas e nele a sua realização mais ampla. Desse modo, Alencar enfatiza os índios como heróis nacionais, ao idealizá-los e ao estabelecer correspondência entre eles e os heróis europeus, a fim de que a literatura brasileira pudesse buscar sua identidade. O indianismo dos românticos denota tendência para particularizar os grandes temas, as grandes atitudes de que se nutria a literatura ocidental, inserindo-as na realidade local, tratando-as como próprias de uma tradição brasileira (RONCARI, 2002). Segundo Candido (1981, p. 222), “o viço da árvore, o faro do bicho, o ardor do sangue e do instinto: eis os mitos primordiais que valerão, no código de Alencar, pureza, lealdade, coragem”. Ainda, para o autor (1981, p. 233), as características dos romances de Alencar sugerem que

Os seus diálogos, na maioria excelentes quanto à distribuição e à dosagem, denotam igual tendência para idealizar. Talvez correspondam ao esforço de dar estilo tom a uma sociedade de hábitos pouco refinados, composta na maioria de comerciantes enriquecidos ou provincianos em pleno reajustamento. As cenas mundanas, as conversas, parecem ter poucas raízes na realidade de cada dia, sendo uma espécie de convenção literária calcada nas crônicas sociais do tempo. Mas superados estes obstáculos à nossa acomodação, poderemos sentir o seu excelente e variado estilo, como aparece principalmente n’*O Guarani*, *Iracema*, *Lucíola*, *Senhora* e *O sertanejo*.

Alencar possui uma vasta obra e seus romances podem ser subdivididos em cinco categorias, segundo Candido (1981), como: os romances urbanos ou de costumes (*Diva*, *Senhora*, *Lucíola*); os romances históricos (*As Minas de Prata*, *A Guerra dos Mascates*); os romances regionalistas (*O Sertanejo*, *O Gaúcho*); os romances rurais (*Til*, *O Tronco do Ipê*) e os romances indianistas (*Ubirajara*, *O Guarani*, *Iracema*). Como tipo de personagens é possível identificá-los em três categorias, ainda de acordo com o autor (1981): os inteiriços, os rotativos e os simultâneos. Os inteiriços são sempre os mesmos, no bem e no mal, inteiramente fixados de uma vez por todas pelo autor, como exemplos, há D. Antônio de Matriz, Lore-dano, Peri, Arnaldo, de *O Sertanejo*. Os rotativos passam do bem

para o mal, ou do mal para o bem, como *Diva*, de feia e meiga a bonita e má. Já os simultâneos, são aqueles que o bem e o mal perdem, praticamente, a conotação simples com que aparecem nos demais, cedendo lugar à complexidade humana com que agem, como, Fernando Seixas (*Senhora*).

A obra *Iracema* de José de Alencar, *corpus* deste trabalho, foi publicada em 1865 e, conforme salienta Franchetti (2006, p. 9), apenas no Brasil constam 113 edições em português, além de publicações em latim, uma em inglês e duas em braile. Também há três adaptações para verso de cordel e uma para histórias em quadrinhos.

Inicialmente, quando o romance foi lançado, poucos críticos manifestaram juízo favorável, pois, segundo eles, haveria na obra, falta de correspondência com a linguagem portuguesa, devido aos descuidos com a língua e a inserção de vocábulos em tupi-guarani. Entretanto, Machado de Assis (2010, p. 14) detectou a originalidade da produção:

O livro do Sr. José de Alencar, que é um poema em prosa, não é destinado a cantar lutas heroicas, nem cabos de guerra; se há ai algum episódio, nesse sentido, se alguma vez troa nos vales do Ceará a procema da guerra, nem por isso o livro deixa de ser exclusivamente voltado à história tocante de uma virgem indiana, dos seus amores dos seus infortúnios [...]. Estudando profundamente a língua e os costumes dos selvagens, obrigou-se o autor a entrar mais ao fundo da poesia americana.

Ainda de acordo com Machado de Assis (2010, p. 16.), no romance existiriam o primitivo, a ingenuidade dos sentimentos e o pitoresco da linguagem, os quais seriam norteados pela abundância de imagens e ideias, fatores que possibilitaram a rusticidade dos costumes e simplicidade selvagem em combinação como, por exemplo, em *Iracema*, a personagem idealizada pela arte e dotada de uma alma capaz de amar se sentir. “Poema lhe chamamos a este, sem curar de saber se é antes uma lenda, se um romance: o futuro chamar-lhe-á obra prima”. (MACHADO DE ASSIS, 2010, p. 19)

A partir do século XX, *Iracema* recebe melhor recepção da crítica e se afirma no posto de cânone, devido a sua arquitetura geral e a construção linguística. Como estudiosos do romance, destacam-se Cavalcanti Proença e Haroldo de Campos. Para Franchetti (2006), Proença estudou com concisão o estilo de Alencar em *Iracema*, enfatizando a forma básica de construção textual. Já Campos (1992, p. 131), teceu reflexões acerca do caráter radicalmente moderno desse livro como, também, para a invenção linguística detectada no discurso de Alencar. No século XXI, Franchetti (2006, p. 17) ainda acrescenta que as alterações literárias revelam novas constatações para o leitor quanto à obra: “[...] a simbologia do espaço no qual transcorre a ação e especialmente o estilo, todo pautado pela linguagem e forma de expressão que o autor atribuiu aos primitivos do país”.

A edição de *Iracema* é composta por uma carta, que se inicia antes da narrativa, como um prólogo e termina depois das notas, nas quais o autor expõe o sentido das palavras indígenas e oferece ao leitor informações históricas e geográficas do espaço relatado:

A carta também torna patente o caráter romântico e atual da escrita de Alencar, afirmando a sua originalidade como resultado de reminiscências infantis, bebidas com a paisagem e as lendas populares; expondo o programa arqueológico de construção da literatura brasileira, por meio do aproveitamento da forma expressiva dos índios; e defendendo uma solução alternativa para a necessidade de criação de uma narrativa mítica da origem e especificidade da nação brasileira, que não passa pela escrita de uma epopeia. (FRANCHETTI, 2006, p. 24)

O trabalho de linguagem proporciona a interação texto/notas e o aproveitamento poético dos conhecimentos indígenas de Alencar. O sentido da carta é afirmar a verossimilhança do texto numa situação regional, assim como, o das notas, oferecer a argumentação histórica, a fim de situar o leitor. A carta é fundamental como ponto de partida de um estudo da obra que vise tanto à compreensão do caráter mítico do romance quanto de sua linguagem. De acordo com Franchetti, o nacional resulta da imitação do selvagem, da apropriação da sua mitologia, vocabulário e formas

de dizer pelo homem civilizado, por meio da imaginação arqueológica e da pesquisa linguística.

O conhecimento da língua indígena é o melhor critério para a nacionalidade da literatura. Ele nos dá só o verdadeiro estilo, como as imagens poéticas do selvagem, os modos de seu pensamento, as tendências de seu espírito, e até as menores particularidades de sua vida. (ALENCAR, 2010, p. 105)

Para Franchetti (2006), uma forma de trabalhar com a etilogia dos nomes é fazer a glosa do seu sentido, no interior do próprio discurso ficcional, enquanto Cavalcante Proença, observa (CAMPOS, 1992, p. 135): “E algumas das virtudes da língua tupi se transmitem ao idioma dos civilizados, principalmente a suavidade prosódica, com vogais descansadas e lentas, alheias aos empurrões das consoantes”. Pode-se notar as averiguações dos autores, na seguinte passagem:

E desde esse tempo as mães vinham de longe mergulhar suas filhas nas águas da Porangaba, ou lagoa da beleza, porque nela se banhava Iracema, a mais bela filha da raça de Tupã. Depois do banho, Iracema divagava até as faldas da serra do Maranguab, onde nascia o ribeiro das marrecas, o Jereraú. Ali cresciam na frescura e na sombra as frutas mais saborosas de todo o país; delas fazia a virgem copiosa provisão, e esperava embalando-se nas ramas do maracujá, que Martim tornasse caça (ALENCAR, 2010, p. 67).

Traço característico do livro, conforme ressalta Franchetti (2006), também é o largo uso de perífrases, metáforas e comparações que têm por base elementos da natureza brasileira:

A alegria morava em sua alma. A filha dos sertões era feliz, como a andorinha que abandona o ninho de seus pais, e peregrina para fabricar novo ninho no país onde começa a estação das flores. Também Iracema achara ali nas praias no mar um ninho de amor, nova pátria para seu coração (ALENCAR, 2010, p. 67).

Todavia, para Campos (1992), é no plano do significante, que, observado na perspectiva operacional da “função poética”, deve ser entendido de modo abrangente, envolvendo tanto a “forma de expressão” como a “forma de conteúdo”, pois é nesse plano do significante, justamente, que o texto da “lenda” alencariana se deixa atravessar de “polimorfismo” na concepção bakhtiniana. As

palavras construídas no discurso de Alencar, promovem a manifestação da linguagem poética, formadas por meio do som e imagens, constituídas através das figuras de linguagem e sob o aspecto dos significantes. Espera-se que os significantes recubram a falta e que nos represente. Os significantes ultrapassam o som material, a coisa puramente física, mas sinaliza este som, representa-se nos sentidos, ele é sensorial. Com isso, os vocábulos instalados durante a obra, assumem o simbolismo e a plurissignificação constantes na arte poética, assim como, os significantes, ditam o ritmo durante o romance, por meio dos recursos estruturais, os quais vêm materializar estados de alma e de palavras carregadas de sentido, estruturadas, de maneira que, forma e conteúdo estejam presentes na narrativa.

De acordo com Campos (1992) e como destacado acima, o pós-escrito da segunda edição de *Iracema* (outubro de 1870), como antes, “Carta ao Dr. Jaguaribe”, que serve de posfácio à primeira edição, é quase tanto como o Manifesto Modernistas de Oswald, por se tratar de uma composição, que tem a finalidade de combate poético e reivindicatório, ao propor a liberdade inventiva. Alencar, conforme destaca o autor (1992, p. 130): “proclama a influência dos escritores na transformação do código de língua, recusando-se a ver na gramática um cânon imutável, ‘padrão inalterável, a que o escritor se há de submeter rigorosamente’”.

Alencar não hesitou em tirar todo o partido das palavras indígenas, jogando com seus valores sonoros e seu conteúdo metafórico e simbólico, e em procurar, numa estrutura fraseológica portuguesa, com todos os seus recursos de eufonia, expressividade e impressividade, uma “tradução”, o mais fiel possível (do ponto de vista literário, bem entendido) do espírito da língua tupi. Não importa que as soluções encontradas por Alencar sejam válidas mais à luz da estética literária que da linguística – o que importa é que seus achados resultaram perfeitos e responderam integralmente ao espírito, ao caráter e às intenções poéticas da obra. (CAMPOS, 1992, p. 137)

O romance inicia-se com Martim, um guerreiro português, que está perdido na floresta brasileira: “O moço guerreiro, encostado ao mastro, leva os olhos presos na sobra fugitiva da terra; a espaços o olhar empanado por tênue lágrima cai sobre o jirau, on-

de folgam as duas inocentes criaturas, companheiras de seu infortúnio” (ALENCAR, 2010, p. 25). Já na abertura do romance, o guerreiro é socorrido por Iracema, que é uma virgem consagrada a Tupã. O autor (2010, p. 26), por meio da linguagem poética solidificada no enredo, apresenta ao leitor a riqueza de imagens, construídas a partir da descrição da personagem e da plurissignificação das palavras, como: “Além, muito além daquela serra, que ainda azula no horizonte, nasceu Iracema. Iracema, a virgem dos lábios de mel, que os cabelos mais negros que a asa da graúna, e mais longos que seu talhe de palmeira”. Iracema, por ser filha de Araquém, pajé da tribo tabajara, deve manter-se virgem, porque guarda o segredo da jurema e o mistério do sonho, entretanto a jovem apaixonou-se por Martim, inimigo dos tabajaras.

Trata-se, portanto, principalmente, de uma história sentimental: uma índia se apaixona por um brando e o segue, abandonando tudo em nome do amor: casa, família, comunidade, religião. [...] O que a tradição manteve e cristalizou foi mesmo o lado erótico, obsceno ou simbólico do romance, do que a história infeliz de Iracema, fixada, por sua vez, como modelo de dedicação, resignação e obediência. [...] Mas é certo que a história sentimental também se deixa interpretar como alegoria. (FRANCHETTI, 2006, p. 42)

De acordo com Franchetti (2006, p. 54), o efeito de sentido ocasionado por meio da minuciosa referência ao tempo e espaço no romance, contribuem para intensificar a atmosfera sentimental, a fantasia exotista, a evocação da terra natal, a narrativa épica e representação alegórica da origem da nação brasileira. Portanto, tais características permitem a materialidade da obra, a partir de traços realistas, em que a viagem dos protagonistas ao longo dos vários capítulos é fácil de ser acompanhada em um mapa.

Ainda segundo as contribuições de Franchetti (2006), a leitura atenta de *Iracema* demonstra que o narrador não só nomeia vários rios, montanhas, praias e lagoas, mas, principalmente, marca concretamente o ritmo das andanças de suas personagens, de modo a permitir que leitor imagine as distâncias entre alguns acidentes geográficos bem conhecidos.

Martim chamou Iracema; e partiram ambos guiados pelo pitiguará para a serra do Marangud, que se levantava no horizonte. Foram



seguindo o curso do rio até onde nele entrava o ribeiro de Pirapora. A cabana do velho guerreiro estava junto das formosas cascatas, onde salta o peixe no meio dos borbotões de espuma. As águas ali são frescas e macias, com a brisa do mar, que passa entra as palmas dos coqueiros, nas horas da calma. (ALENCAR, 2010, p. 66)

Apesar do interdito da sua condição de se unir à Martim, Iracema entrega-se a ele, quando deixa a aldeia e a mesma o acompanha. De acordo com Franchetti (2006), o mundo no qual penetra Martim é ainda intocado pelo homem branco, que corresponde a um universo paradisíaco, de integração completa do ser humano com o ambiente. O tempo desse mundo é o da lenda, no qual a memória conserva apenas os feitos heroicos do passado. Martim, sob esse aspecto, representa a desordem, o sinal do fim: não só da vida de Iracema, mas também da sua tribo.

A virgindade terá de ser lida, agora, numa clave metafórica, não sexual. Numa clave cultural, não biológica: a perda da virgindade é o abandono do estado de integração com a natureza pela aliança definitiva com a civilização, por meio da concepção do filho mestiço. (FRANCHETTI, 2010, p. 31)

Para Franchetti (2006, p. 53): “Iracema é uma Eva indígena, que oferece ao seu parceiro um alimento proibido, de cujo consumo deriva a expulsão do casal infrator”.

Também o lugar de Iracema na vida de Martins aparece claramente determinado, na passagem na qual ele se vê dividido entre duas inclinações: a lembrança da “virgem loura dos castos afetos” e a pulsão dos ‘ardentes amores’ que a selvagem lhe ofertava e que ele se sentiria autorizado, uma vez ultrapassada a barreira moral do código de hospitalidade, a colher como se colhe uma fruta. (FRANCHETTI, 2006, p. 45)

A nostalgia da pátria distante revela em Martim um alicerce quanto à incerteza do futuro e, assim, cabe à fantasia sustentar tal refúgio, como um abrigo imaginário. O presente conserva-se inerte, mas confunde-se com habitar o passado, e o futuro fica espreiro por um cego recomeço, pois a ausência da terra natal do guerreiro, não havia sido elaborada e, coube assim, a presença da nostalgia, preencher a decorrente sensação de impotência. “Lembrava-se do

lugar onde nasceu, dos entes queridos que ali deixou. Sabe ele se tornará a vê-los algum dia”. (ALENCAR, 2010, p. 32)

Perseguido pelos tabajaras, que se sentem ultrajados pelo comportamento de Martim e de Iracema, ambos são socorridos pelos pitiguaras, índios inimigos dos tabajaras e aliados dos portugueses. No combate entre as tribos, no qual Iracema se coloca ao lado de Martim, sua gente é derrotada, assistindo ela à morte, ao cativo e ao sacrifício ritual de muitos dos seus. O casal passa a viver nas terras pitiguaras. Portanto, a nostalgia de Martim é sentida pela distância de sua terra natal, enquanto a de Iracema refere-se à ausência de sua tribo, de sua família, dos ideais que ela possuía enquanto virgem consagrada a Tupã. A jovem dá à luz a Moacyr, enquanto Martim se encontra ausente, em guerras e correrias com Poti e outros guerreiros. Nota-se, que coube ao herói, Martim, a missão redentora ou purificadora, juntamente com Iracema de realizar um ideal coletivo, primitivo, encoberto por formações obscuras na história, que foi o esforço de construção mítica das origens da nação brasileira. “*Iracema* tem como modelos os romances históricos europeus, que buscam definir o *Volksggeist* (o espírito ou gênio do povo), pela reconstrução poética do período de formação nacional. No caso brasileiro, esse período é o da colonização”. (FRANCHETTI, 2006, p. 56)

Sozinha, acometida de grande tristeza, por conta do abandono de Martim, Iracema não consegue alimentar-se durante o período da amamentação, e falece após entregar o filho ao pai. Martim parte do Ceará, regressando quatro anos depois, para ali fundar uma cidade e, mediante aliança com os índios prosseguir na luta da posse portuguesa do território do Brasil.

Iracema não se ergueu mais da rede onde a pousaram os aflitos braços de Martim. O terno esposo, em que o amor renasceria com o júbilo paterno, a cercou de carícias que encheram sua alma de alegria, mas não a puderam tornar à vida: o estame de sua flor se romperá (ALENCAR, 2006, p. 84).

Para Campos (1992, p. 132): “É este o momento de “provação experimental” (Bakhtin) em *Iracema*, que a reprojeta no futuro, resgatando-a dos arcanos do “distanciamento épico” onde a

inscrevera Alencar com traço augural, fascinado pela recuperação da “infância histórica” do brasileiro”. Alencar, recusa ao “português de Corte, radicaliza o tupi e faz uma “carnavalização macunaímica”. (CAMPOS, 1992, p. 139)

A obra *Iracema*, portanto, representa, portanto, o mito de origem do povo brasileiro, em que a história é construída por meio da composição de um projeto de nação, como busca para identidade brasileira, por meio da renovação da língua e da estruturação dos personagens e do enredo, manifestados através da linguagem poética e do tema da nostalgia.

#### **4. Considerações finais**

Dessa forma, observou-se, que a linguagem estruturada em *Iracema* englobou a compreensão do romance romântico de Alencar, como do contexto histórico-social brasileiro, em que o mito nacional e a poeticidade se ligam e entrelaçam. O discurso poético na obra foi associado à poeticidade encontrada no autor para criar a origem de mito brasileiro no período romântico, ou seja, uma possível construção identitária dos membros da nação, como também, a linguagem poética e plurissignifica que atravessa todo o romance. Com isso, foi a partir do século XX, que *Iracema* recebeu melhor recepção da crítica e se afirmou no posto de cânone, devido a sua arquitetura geral, construção linguística e como mito fundador do povo brasileiro, na medida em que a miscigenação entre uma índia e um português permitiu a constatação e construção da identidade do povo brasileiro.

#### **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

ALENCAR, J. *Iracema/Cinco minutos*. São Paulo: Martin Claret, 2010.

\_\_\_\_\_. *Iracema: Lenda do Ceará*. Apresentação de Paulo Franchetti; notas e comentários Leila Guenther; ilustrações Mônica Leite. Cotia: Atêlie, 2006.

## XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

ASSIS, M. \_\_\_\_\_. In: ALENCAR, J. *Iracema/Cinco minutos*. São Paulo: Martin Claret, 2010, p. 13-19.

BOSI, A. A ficção. In: *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2004, p. 139-171.

\_\_\_\_\_. Um mito sacrificial: o indianismo de Alencar. In: \_\_\_\_\_. *Dialética da colonização*. São Paulo: Cia. das Letras, 2003, p. 176-193.

CAMPOS, H. Iracema: uma arqueografia de vanguarda. In: \_\_\_\_\_. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 127-145.

CANDIDO, A. A personagem do romance. In: \_\_\_\_\_. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1972, p. 53-80.

\_\_\_\_\_. Os três alencares. In: \_\_\_\_\_. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981, p. 221-234.

\_\_\_\_\_. *Estudo analítico do poema*. São Paulo: Humanitas; FFCLCH/USP, 1996.

FRANCHETTI, P. Apresentação. In: ALENCAR, J. *Iracema: lenda do Ceará*. Apresentação de Paulo Franchetti; notas e comentários: Leila Guenther; ilustrações: Mônica Leite. Cotia: Atêlie, 2006, p. 9-83.

FREUD, S. Sobre a transitoriedade. (1916 [1915]). In: \_\_\_\_\_. *ESB*. Rio de Janeiro: Imago, 1996, v. 14.

JAKOBSON, R. O dominante. In: LIMA, L. C. (Org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983, p. 485-491.

\_\_\_\_\_. Linguística e poética. In: \_\_\_\_\_. *Linguística e comunicação*. Trad.: Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2007, p. 118-162.

\_\_\_\_\_. O que é a poesia? TOLEDO, D. (Org.). *Círculo Linguístico de Praga: estruturalismo e semiologia*. Trad.: Zênia de Faria,

Reasylvia Toledo e Dionísio Toledo; introdução de Julia Kristeva. Porto Alegre: Globo, 1978, p. 167-180.

KRISTEVA, J. *Sol negro: depressão e melancolia*. Trad.: Carlota Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

PAZ, O. *O arco e a lira*. Trad.: Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

RONCARI, L. *Literatura brasileira: dos primeiros cronistas aos últimos românticos*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2002, p. 287-318.

TADIÉ, J. Y. A narrativa poética. In: \_\_\_\_\_. *A escrita poética*. Trad.: A. L. S. Camara. Paris: PUF, 1972, p. 5-12.