

IRACEMA – UM ROMANCE MITO DE FUNDAÇÃO AO MODELO VIRGILIANO

Vivianne Pinto Moreira

O estudo de caráter comparativo entre *Iracema*, do autor brasileiro José de Alencar, e a *Eneida*, do poeta latino Virgílio, foi o fio condutor de nossa dissertação de Mestrado e nasceu da consciência de que faz parte da tradição greco-latina a retomada dos grandes modelos pré-existentes. A *imitatio*, como é designado esse processo pelos latinos, por consistir em retomadas de outros textos, das formas mais variadas, possibilita estabelecer um confronto entre eles e, através desse diálogo, criar efeitos de sentido. Como tal, o estudo comparatista entre *Iracema* e *Eneida* pretende tornar possível a visualização de conexões do romance alencariano com o poema virgiliano; relações que se encontram subjacentes aos textos - “uma ‘mensagem’ não expressa concreta e diretamente no enunciado do texto alusivo, um código que cabe ao leitor desvendar e explicitar”⁵⁰.

Não é difícil encontrar as fontes principais em que se inspirou Alencar. Este seguiu Chateaubriand, assim como Virgílio seguiu Homero. *Iracema* é, num certo sentido (não o contemporâneo da imitação, mas o da *imitatio* clássica), a transposição de *Atala*, de Chateaubriand, autor que Alencar confessou ter lido bastante. Temos, pois, o caso de uma composição homóloga, pois apresenta vários pontos em comum: o tema da felicidade primitiva dos chamados “selvagens”, que começa a se corromper diante da primeira aproximação do dito “civilizado”; a idéia do “bom selvagem”; o amor de uma índia por um estrangeiro; a morte das duas heroínas; o exótico da paisagem; enfim, o conflito fundamental, representado pela oposição de índole dos dois mundos: o da velha civilização européia e o Novo Mundo da América.

Mesmo pertencendo a épocas diferentes, tanto Virgílio quanto Alencar apresentam, como ponto de partida, uma percepção em comum: a hibridez étnica, através de um himeneu estrangeiro, e as di-

50 VASCONCELOS, Paulo Sérgio de. 1996, 52.

versas questões geradas por esse fenômeno; a configuração do mito fundacional, impregnado em seus heróis.

Obviamente, seria um grande engano julgá-los escritores similares. Contudo, será considerável perceber, em suas obras, a presença de uma temática baseada na miscigenação de povos e na hibridação de culturas, numa relação dominante/dominado. Também é oportuno frisar que elaboram, de formas antagônicas, concepções que, vagueando entre a narração, os mitos e a ficção, buscam compreender as origens de dois povos distintos, paralelamente ao surgimento do nacionalismo, enquanto signo do patriotismo e do autodirecionamento de seus respectivos países.

“José de Alencar refletiu acerca do resultado do encontro entre a “virgem dos lábios de mel” e o homem branco europeu através de Moacir, o primeiro brasileiro nascido da miscigenação. Superficialmente, essa junção parece apenas mais um desses românticos encontros casuais do âmbito literário: a mulher, frágil, pura e delicada, se depara com seu protetor, para o qual demanda todo o seu desejo. Iracema é a personagem feminina típica do romantismo, que padece de saudades do amante, enquadrando-se em uma corrente luso-brasileira cujo início data das cantigas medievais. Todavia, reside nessa união um indiscutível relato histórico decalcado na verve do conflito entre o opressor e o oprimido, definindo as origens históricas e étnicas do Brasil e apresentando a mestiçagem como ponto de partida de qualquer estudo sobre o povo brasileiro”.

À semelhança do poema latino, Alencar começa sua *Iracema* pelo processo *in medias res*: somente no capítulo II é que se inicia o enredo propriamente dito. A descrição do primeiro capítulo do romance assemelha-se ao Livro I da *Eneida*, no qual, após a célebre proposição, o poema começa com a narração do terrível temporal, em alto mar, que se abatera sobre a frota de Enéias, já no sétimo ano após a guerra de Tróia. Martim, com sua pequena tripulação, também se encontra em alto mar. Com isso, *Iracema*, ao apresentar o protagonista em alto-mar, a caminho de sua terra natal, lança o leitor no meio dos fatos já consumados, pressupondo, assim, que este já conhece suas causas, sua história, tal como ocorre na *Eneida*. De acordo com a expressão usada na *Arte Poética*, de Horácio, sabe-se que esse início *in medias res*, seguido de um voltar atrás (*analepse*) explicativo, figurou-se num dos *topoi* formais

do gênero épico, pelo que se pode afirmar que, quanto ao procedimento de sua narração romanesca, Alencar aproxima-se, neste particular, do seu longínquo modelo, estabelecendo uma semelhança entre o seu romance-poema e a narrativa épica de Virgílio, e isto já em pleno século XIX. Este procedimento narrativo é utilizado ou, como sugere o autor da *Epístola aos Pisões*, deve ser utilizado para se iniciar uma epopéia, para prender a atenção do leitor. Como se observa, existe entre os textos uma semelhança estrutural - ambos se iniciam *in medias res*. A diferença, é claro, se faz pelo oposto: enquanto o herói troiano fugia contra sua vontade do terrível desastre que se abatera sobre sua cidade, em busca de exílio, suplicando aos deuses em meio de uma tempestade avassaladora, sem relatar como se deram os últimos momentos antes de deixar Tróia, Martim, por sua vez, fugia das amargas lembranças dos últimos momentos em que viu Iracema padecer uma morte na qual ele tinha uma certa parcela de culpa. Martim fugia, quiçá, de sua consciência; Enéias fugia do inimigo bélico.

O poema épico de Virgílio, escrito nos primórdios do principado de Augusto, colige a gesta épica do povo romano desde o ato fundacional legado pela tradição popular até ao clímax da pacificação inaugurada pelo Messias da “íncita Roma”⁵¹, César, o descendente de Iulo, a nova “idade de ouro” “nos campos onde outrora Saturno reinou”⁵².

O romance fundacional de Alencar, escrito quase nos primórdios do ato da independência do novo país da América do Sul, também colige “uma história que me contaram nas lindas várzeas onde nasci”⁵³, a história do nascimento do povo cearense, simbólica do povo brasileiro. Trata-se, de fato, da coleção de uma tradição popular ligada a um ato fundacional. Trata-se, também, da evocação nostálgica de uma espécie de “idade de ouro”, tão querida do movimento romântico, no momento não da restauração de uma nova ordem social e política, como na Roma de Virgílio, mas no momento da própria necessidade de consolidação do ato da independência nacional. Na simplicidade quase bucólica do cenário cearense dos tabajaras e pitiguaras, perpassa,

51 *Aen.*, VI, 781.

52 “Aqui está César e toda a descendência / de Iulo que há-de vir sob o magno pólo celeste: / É este o homem, é este o que muitas vezes ouviste prometer, / Augusto César, filho de um deus, que a idade do ouro / há-de inaugurar de novo no Lácio, nos campos / onde outrora Saturno reinou, e, para além dos Garamantes e Índios / dilatará o império” (*Aen.*, VI, 789-795).

53 *Iracema*, cap. I, p. 12.

efetivamente, todo o clima mítico da evocação nostálgica de uma primigênia idade de ouro, como no poema virgiliano, carregada agora da atmosfera noturna do ambiente romântico: “à calada da noite, quando a lua passeava no céu argenteando os campos, e a brisa rugitava nos palmares”⁵⁴.

No entanto, *Iracema* não é geralmente considerado como uma obra épica, ao contrário de *O Guarani* e *Ubirajara*.

Vejamos, então, na comparação entre *Iracema* e a *Eneida*, qual o pendor épico desta obra de Alencar.

Virgílio canta “as armas e o varão, o primeiro que, das plagas troianas / perseguido pelo destino, aportou à Itália e às praias de Lavínio”⁵⁵ para “fundar a cidade / e trazer os deuses para o Lácio”⁵⁶.

Alencar canta “Iracema, a virgem dos lábios de mel”, na sua coloração não apenas indígena mas também romântica, “que tinha os cabelos mais negros que a asa da graúna e mais longos que seu talhe de palmeira”⁵⁷.

O canto do herói masculino corresponde à cultura patriarcal, ínsita e latente no povo romano, como no arquétipo clássico. O canto do herói feminino corresponde ao anúncio de uma nova era civilizacional, quase a restauração de um mítico reinado matriarcal. Corresponde também a uma consonância com o espírito indianista, no qual a mulher sempre desempenhou um papel preponderante, ao lado do guerreiro masculino.

Curiosamente, a agilidade da virgem guerreira, “mais rápida que a ema selvagem”⁵⁸, correndo “o sertão e as matas do Ipu, onde campeava sua guerreira tribo da grande nação tabajara”⁵⁹, lembra o epíteto homérico de Aquiles, o herói de “pés velozes”⁶⁰, paralelismo que não é desdenhável, tendo em conta o protagonismo de Iracema no romance fundacional, tal como o do Pelida na *Iliada*. A graciosidade e leveza femininas, porém, aliadas à sua destreza guerreira, acrescentam à valentia do herói homérico um toque romântico que ultrapassa o objetivo épico: “O pé grácil e nu, mal roçando, alisava apenas a verde pelúcia que ves-

54 *Ib.*

55 *Aen.* I, 1-2.

56 *Aen.*, I, 5-6.

57 *Iracema*, cap. II, p. 14.

58 *Ib.*

59 *Ib.*

60 *Iliada*, I, 58.

tia a terra com as primeiras águas”⁶¹.

Este protagonismo de Iracema tem, aliás, paralelo não já na *Eneida*, mas noutra obra virgiliana, a *Écloga IV*, de caráter igualmente messiânico, onde o poeta mantuano evoca não apenas o regresso de Saturno, mas também da Virgem e de uma nova geração⁶². Esta evocação tem fundamento no protagonismo maternal: “Favorece, ó casta Lucina, o menino a nascer; com ele cessará / a idade do ferro e em todo o mundo surgirá desde logo / a de ouro. Reina já o teu caro Apolo”⁶³.

A geração de Enéias só tem sucesso a partir da colaboração maternal de Lavínia, a filha do rei Latino. No entanto, e apesar de toda a hécade constituída pelo arco dos cantos VII a XII só ter sentido pela disputa da sua mão, o que é certo é que o seu nome é apenas referido, quase nunca chegando a intervir como personagem. Em compensação, é a rainha Amata, sua mãe que, ocupando um papel atuante de oponente e aliada de Turno, rival de Enéias na disputa conjugal de Lavínia, desempenha função relevante na intriga.

Moacir, tal como Sílvio, o filho de Enéias e Lavínia, e também Augusto, na *Eneida*, é o menino providencial na lógica fundacional, convergente com o *puer* messiânico da *Écloga IV*: “Este menino receberá uma vida divina e verá entre os deuses / os heróis misturados; ele mesmo será visto por aqueles / e governará o orbe pacificado pelas paternas virtudes”⁶⁴. O desígnio providencial do menino focalizado por Alencar é, apenas sugerido, na sutileza do traço romântico: “O primeiro cearense, ainda no berço, emigrava da terra da pátria. Havia aí a predestinação de uma raça?”⁶⁵.

O guerreiro branco de *Iracema*, tal como Enéias, é um *xénos*, um estrangeiro. Ambos são considerados sujeitos de *nostos*, de regresso. Um parte de Tróia, a sua pátria destruída pelo inimigo grego, para fundar aquela que seria a futura Roma⁶⁶. Outro também regressa da pátria, Portugal, para fundar o Ceará⁶⁷. Ambas as fundações são, pois,

61 *Iracema*, *ib.*

62 “Renasce de raiz a grande sucessão dos séculos. / Eis que volta já a Virgem, volta o reino de Saturno. / e já do alto dos céus desce uma nova geração” (*Bucólicas, Écloga II* : 5-7).

63 *Ib.*, 8-10.

64 *Ib.*, 15-17.

65 *Iracema*, cap. XXXIII, p. 86.

66 Cf. *Aen.*, I, 1-2; 5-6.

67 “para fundar com ele [Martim] a mairi dos cristãos” (*Iracema*, cap. XXXIII, p. 87).

dependentes da intervenção de um estrangeiro. Ambas as fundações dependem de uma miscigenação: dos Troianos com os Latinos; dos Portugueses com os Tabajaras. Tanto a intervenção dos estrangeiros como a respectiva miscigenação enriquecem com sangue novo as culturas dos povos em causa.

A tribulação é uma componente essencial da provação a que está exposto o herói épico.

Enéias, perseguido pela ira de Juno, é confrontado com a tempestade e os perigos do mar para, depois, enfrentar as investidas de Marte: “tão acochado em terra e mar pelo poder / dos deuses das alturas, devido à ira desperta de Juno cruel, / e sofreu também muito na guerra”⁶⁸. Na invocação à Musa⁶⁹, ao pedir o discernimento das causas desta perseguição da mãe dos deuses, o poeta caracteriza o seu herói, além de insigne em piedade⁷⁰, como cercado de infortúnios⁷¹.

Martim também é um herói guerreiro e o seu sofrimento é marcado pelo signo das lágrimas. Na sua viagem de regresso às praias do Ceará, com o filho e o cão fiel, “encostado ao mastro, leva os olhos presos na sombra fugidia da terra; a espaços o olhar empanado por tênue lágrima cai sobre o jirau, onde folgam as inocentes criaturas, companheiras de seu infortúnio”⁷². As saudades da pátria se, por um lado, o afastam da esposa dedicada, por outro, fazem dele um herói atormentado, num *pathos* crescente cujo clímax é representado na cena do reencontro com a moribunda mãe de seu filho, na qual lhe oferece, antes de morrer, o recém-nascido.

Iracema, a protagonista, é, pois, a vítima sacrificial que se entrega estoicamente por amor à sua missão conjugal e maternal, até se consumir no altar do transe supremo.

Ao sentir-se abandonada pelo esposo guerreiro, seus olhos enchem-se de pranto⁷³. Durante dois meses, a “garça viúva” caminha diariamente até à lagoa que passará a chamar-se o “sítio da Mecejana,

68 “multum ille et terris iactatus et alto / ui superum saeue memorem Iunonis ob iram, / multa quoque et bello passus” (*Aen.*, I, 3-5).

69 Calíope é a musa da poesia épica.

70 “insignem pietate uirum” (*Aen.*, I, 10).

71 “tot adire labores” (*ib.*).

72 *Iracema*, cap. I, p. 12.

73 “Seus olhos viram a seta do esposo fincada no chão, o goiamum trespassado, o ramo partido, e encheram-se de pranto” (*ib.*, cap. XXVI, p. 72).

que significa a abandonada”⁷⁴.

Ao contrário do que poderá parecer, o discurso lacrimoso não se inscreve apenas no gênero elegíaco ou lírico. Com efeito, as lágrimas dos heróis homéricos foram já devidamente evidenciadas por Hélène Monsacré como um signo arquetípico da epopéia clássica, fonte inspiradora da elegia e da tragédia gregas, a qual apresenta a imagem de Niobe⁷⁵, transformada em pedra, sobre o Sípilo, digerindo o luto enviado pelos deuses, como uma estela funerária, monumento simbólico da dor eterna⁷⁶. De modo análogo, as lágrimas de Enéias banham o seu discurso narrativo da queda de Tróia à rainha de Cartago⁷⁷.

Por sua vez, a epopéia tem afinidades com a tragédia. E são as lágrimas o signo portador desse traço comum do sofrimento do herói tanto épico como trágico. O texto trágico, designado por Christine Noille como *le plaisir des larmes*, na seqüência da Poética aristotélica⁷⁸, nascido de um desprazer⁷⁹, o prazer das lágrimas, tópico singular da literatura, tanto na retórica como na filosofia⁸⁰, pode considerar-se emblemático de uma estética e de um quadro mental: “Dans sa virulence paradoxale, le plaisir des larmes y devient emblématique du plaisir que l’art procure, et permet alors d’introduire les conceptions idéologiques générales”⁸¹.

As lágrimas de Iracema percorrem a parte final do romance, num *pathos* que faz da heroína épica uma vítima da tragédia.

Destacamos três personagens femininas da *Eneida* para traçar

74 “Desde então à hora do banho, em vez de buscar a lagoa da beleza, onde outrora tanto tanto gostara de nadar, caminhava para aquela, que vira seu esposo abandoná-la. Sentava-se junto à flecha, até que descia a noite; então recolhia à cabana.

Tão rápida partia de manhã, como lenta voltava à tarde. Os mesmos guerreiros que a tinham visto alegre nas águas da Porangaba, agora, encontrando-a triste e só, como a garça viúva, na margem do rio, chamavam àquele sítio da Mecejana, que significa a abandonada” (*Ib.*).

75 Na *Ilíada*, a história de Niobe é escolhida por Aquiles para estabelecer uma relação paralelística com a dor de Priamo. Ambos digerem a dor de terem perdido filhos (*Kñdea Myria péssō – Il. XXIV, 617*): Niobe, doze filhos (seis rapazes e seis meninas) na flor da idade / Priamo, Heitor; ambos são vítimas da cólera de Apolo; ambos choram os filhos durante nove dias, antes de serem sepultados; ambos simbolizam a perenidade da dor dos pais (maternidade/paternidade); ambos voltam a comer, depois de se cansarem de verter lágrimas.

76 Cf. Hélène Monsacré, *Les Larmes d’Achille (le héros, la femme et la souffrance dans la poésie d’Homère)*, Paris, Editions Albin Michel, 1984, pp. 191 s.

77 Cf. *Aen.*, II, *passim*.

78 Cf. Christine Noille, « Le plaisir et les larmes. En marge de Richard Rorty », in *Poétique*, 88, Nov. 91, Paris, Seuil, p. 500.

79 Cf. E. Kant, *Critique de la Faculté de Juger*, Paris, Gallimard, 1985, t. 27, p. 202.

80 “Sous l’influence du cadre spéculaire informant la conception de l’art, le font à la lumière des critères platoniciens du vrai et du bien » (C. Noille, *op. cit.*, p. 501).

81 *Ib.*, *ib.*, p. 506.

um paralelo com a protagonista de *Iracema*, no qual podemos perceber o grau de proximidade na construção heroína brasileira com o trio virgiliano. Começaremos pela rainha Dido, a rainha fenícia amante de Eneias seguida por Virgínia, a jovem guerreira dos rútuos e logo depois Lavínia, a esposa prometida do herói troiano. Iracema tem muito de cada qual das personagens do poeta latino: a ardente amante, a guerreira destemida e por fim, a esposa que dá à luz o filho que vai formar uma nova raça proveniente do cruzamento de duas culturas estrangeiras.

Tanto Iracema quanto Dido são arrebatadas pela mesma paixão, a qual é provocada pela presença ou imagem do objeto amado. O amor é o motivo que as leva a assumir uma posição de passividade e dependência permanente do outro. De um ponto de vista aristotélico, o efeito desta paixão lesa seriamente a variação do juízo da qual se seguem o sofrimento e o prazer: *pathos* e *eros*. Ambas fazem parte do amor e da morte, do desejo e do aniquilamento da razão do viver.

Então, a dor, o sofrimento, a inquietude fazem com que as heroínas encarem o drama existencial sem medo. Para elas, a vida é como uma luta renhida, tomando consciência da morte e da precariedade do destino humano; não se acomodam com o fantasma da infelicidade; quanto mais indagam sobre a situação, mais se envolvem num permanente círculo vicioso⁸². Iracema abandona seu povo e, *nas entranhas da terra*, esconde-se com Martim, onde consuma o encontro amoroso. Dido, por sua vez, se apaixona por Enéias, convida os troianos para participarem de uma caçada, se vale de um encontro casual, durante uma tempestade se abrigam *numa gruta* e, é também nas entranhas da terra que ela se entrega ao chefe troiano⁸³.

Quando todos os anseios não consolidam a conjunção amoro-

82 “Mas a rainha, atingida por uma grande afição,/ alimenta seu ferimento em seu sangue/ e se entrega a um fogo oculto./ Retorna constantemente a seu espírito /a lembrança da grande coragem do troiano /e da nobreza de seu povo;/ permanecem fixados em sua mente semblante / e as palavras que ele proferiu /ela não consegue oferecer aos membros / um tranqüilo repouso” (IV, 1-10).

“Cedendo à meiga pressão, a virgem reclinou-se ao peito do guerreiro, e ficou ali trêmula e palpitante como a tímida perdiz, quando terno companheiro lhe arrufa com o bico a macia penugem. O lábio do guerreiro suspirou mais uma vez: o doce nome e soluçou, como se chamara outro lábio amante. Iracema sentiu que sua alma se escapava para embeber-se no escuro ardente”. (*Iracema*. Cap. VI, pp. 24-25)

83 “Dido e o chefe troiano chegam à mesma gruta. / A terra, primeiro, e Juno como prônuba dão o sinal:/ os fogos se acenderam, bem como o éter,/ cumplice dos casamentos, / e as ninfas gritaram do mais alto cimo./ Esse primeiro dia foi causa de sofrimentos e morte: /Dido já não se importa com a conveniência / ou com a sua reputação:/ já não considera seu amor como clandestino; /chama-o de casamento e com essa palavra encobre sua culpa” (Aen, IV, 160-169).

sa do ser enamorado, resta apenas para as amantes a fuga, através da morte – válvula de escape para a contenção do drama vivido. Nas duas obras, a paixão pode ser definida como um sentimento ou emoção, levado a um alto grau de intensidade, sobrepondo-se, por conseguinte, à lucidez e à razão. Sendo a fixação pelo outro, por uma pessoa, uma idéia ou uma coisa, a paixão se distingue de outros sentimentos por sua força, sua intensidade, sua exclusividade. Assim, as heroínas apaixonadas prodigalizam todo o tempo para não deixarem de honrar seus compromissos amorosos – tópico do amor romântico – que encontrava, não raro, saída na morte. O caráter passivo das amantes apaixonadas domina a própria vida, fazendo-as percorrer outros itinerários que, todavia, não percorreriam em estado de lucidez, como demonstram Alencar e Virgílio no enredo e desenlace da situação conflituosa entre os pares românticos. Ambas, Dido e Iracema, representam, dentro das narrativas, as faces mórbida e trágica, apaixonada e sensual do feminino.

A rainha acolhe o chefe troiano amavelmente e, a seu lado, assume o papel de mulher que sacrifica à força esmagadora do amor os seus deveres de realeza e trai a fidelidade prometida à memória de Siqueu, seu marido. Iracema torna-se esposa do guerreiro branco, inimigo de seu povo, traíndo o compromisso de virgem vestal, sacerdotisa da tribo e portadora do segredo da Jurema, o segredo da fertilidade dos Tabajaras.

Mas o desfecho desse amor é trágico para ambas: Dido parte para uma morte rápida, porém cruel e dolorosa. Ceifa a vida com suas próprias mãos. Iracema deixa-se morrer lentamente, de forma não menos trágica e lamentável que a rainha fenícia, abandonando a vida, mesmo antes de morrer. Sua morte é triste e solitária, ao contrário de Dido, que tinha todo o seu reino como platéia da triste cena que se desenrolava no negro palco da sua vida.

A personagem Dido, na *Eneida*, é configurada com as características fundamentais de uma heroína trágica. Iracema, por sua vez, é marcada pela postura de entrega sacrificial ao amor e suas conseqüências dramáticas. Mais do que uma heroína épica (comprovada na sua participação na guerra do seu povo juntamente com seu irmão Caubi), marca o leitor com a dignidade e a sublimidade dessa entrega. As heroínas são, assim, configuradas na clássica personagem feminina, bastante familiar na literatura greco-romana: a mulher que, como Medéia

e Ariadne, tudo sacrifica generosamente pelo homem que ama e acaba por ser traída e abandonada a um trágico destino.

Camila, a guerreira do povo rútilo, é outra personagem de destaque na obra de Virgílio e, como Iracema, configuram cada qual o ideal de beleza para seu respectivo povo. Contudo, a graciosidade feminina contrasta com a força e coragem das virgens bélicas. A bela Camila é-nos apresentada por Virgílio como guerreira, à frente de um pelotão de soldados, como general de guerra. Não obstante o fato de estar em paralelo com os melhores guerreiros, em sua força bélica, a imagem de Camila carrega um tom poético incomum. Com um dos belos seios a descoberto, representa o ideal feminino de beleza romana, ao mesmo tempo que encarna a coragem e poder das Amazonas. A descrição que o poeta latino faz da virgem bélica configura um misto de beleza e força da própria Diana, sua protetora. “Ela, que se corresse por sobre as mais altas hastes de uma seara intacta/ não quebraria, na carreira, as tenras espigas,/ ou avançasse pelo mar adentro, suspensa por cima das túmidas oridas,/ não molharia na água os pés velozes./ Toda a mocidade e o grupo das mães (...) / com os espíritos enlevados; admiram a régia clâmide que lhe enfeita,/ com a púrpura, os delicados ombros; admiram o diadema que lhe prende/ com ouro as formosas tranças; admiram a ela mesma,/ que leva o carcás lício e mirto pastoral/ com a sua choupa ali cravada”.⁸⁴

Mais adiante, apresenta Camila em combate: “Entretanto, no meio da carnificina, exulta Camila, armada de aljava/ como uma amazona, trazendo um peito descoberto para o combate,/ e ora, arremessa com sua mão uma saraivada de rápidos dardos,/ ora empunha com a direita infatigável uma forte machadinha;/ o arco de ouro e as armas de Diana soam sobre suas espáduas”⁸⁵.

Camila é uma jovem guerreira, furiosa em sua coragem quase masculina, mas ao mesmo tempo suficientemente feminina, capaz de encantar homens e mulheres e dona da vaidade inerente à maioria das mulheres, grande o bastante para cobiçar uma bela armadura de ouro e, imprudente, deixar-se matar. Não teme os horrores da guerra e pede a Turno que a deixe defendê-lo, sem qualquer ajuda: “Turno, se a coragem pode, com razão,/ inspirar confiança, eu ousou, prometo, ir sozi-

84 Cf. VII, 816-825

85 *Aen*, XI, 625-629.

nha/ afrontar o esquadrão dos enéades e sozinha afrontar os cavaleiros tirrenos./ Deixa-me tentar os primeiros perigos da guerra; permanece tu a pé, junto das muralhas, e defende a cidade”⁸⁶.

Semelhante à guerreira de Virgílio, a Iracema de Alencar, ora deslumbra por sua beleza singular; encantando mais do que a própria natureza, com seus cabelos “mais negros que a asa da graúna” e seus lábios mais doces do que o mel da jati, ora faz recuar o mais valente guerreiro da sua tribo. Num confronto direto com o grande chefe, a virgem não se intimidada, desafia-o, confiante na destreza com que manuseia o arco e flecha. E são os mesmos lábios portadores da doçura do mel que, enérgicos, afrontam o grande Irapuã: “–A filha de Araquém é mais forte que o chefe dos guerreiros, (...) Irapuã vai ser punido pela mão de Iracema.”⁸⁷

Assim como Camila não molharia na água a planta dos pés velozes se por sobre elas avançasse, nem quebraria as tenras espigas de uma seara se por cima veloz corresse, a virgem Iracema, “mais rápida que a ema selvagem”, corria por sobre “a verde pelúcia que vestia a terra”, mas o seu “pé grácil e nu”, mal roçava, apenas alisava a delicada relava.

Iracema é a personagem feminina típica do romantismo, que padece de saudades do amante, enquadrando-se em uma corrente luso-brasileira cujo início data das cantigas medievais. Representa a beleza selvagem aborígene.

Camila é o modelo ideal da mulher romana, virgem ousada, guerreira corajosa e bela. “Eis Camila bela, que o Volscos impera/Bando eqüestre o de pé de arnês lustroso./Dura a virgem no prélio, em roca ou vimes/De Minerva não punha as mãos fêmineas,/Pelo agro intacto, mais veloz que o vento”⁸⁸.

Como podemos perceber, ambas as donzelas, embora pertencentes a mundos tão distantes, são muitos parecidas, tanto pela beleza física, quanto em seus atributos capacitivos. São personagens de coragem e ousadia, que enfrentam as forças masculinas e os horrores da guerra sem, sequer, se intimidarem.

Vimos a proximidade passional entre Dido e Iracema, figuras femininas caras à dimensão trágica do romance e ao próprio romantismo, assim como as duas guerreiras Camila e Iracema são para a repre-

86 Cf. c. XI, 485-489

87 *Iracema*, cap. VII, p 26

88 *Aen*, VII, 812-816

sentatividade bélica nas respectivas narrativas. Vejamos agora em que a virgem indígena se relaciona com a jovem esposa do herói troiano.

Iavínia, representa a jovem obediente aos pais e aos interesses da pátria, afetivamente ligada à mãe.

Iracema, pelo contrário, manifesta um estatuto mais emancipado, representativo da mulher ameríndia. Apesar de surgir na narrativa como a única personagem feminina, o que nos impede de podermos compará-la a outra, ela, talvez por isto mesmo, não age apenas em nome individual, mas acaba por constituir um arquétipo feminino da sua cultura. Não se trata de uma óptica matriarcal, já que o guerreiro masculino e o próprio Pajé detêm a primazia política e social. Todavia, Iracema não deixa de exercer um papel proeminente entre o seu povo e as suas decisões não dependem do pai nem do irmão, mas de si própria.

Também virgem, como a filha de Latino, consagrada ao culto de Tupã, é capaz de romper com o voto de consagração virginal, para seguir a voz do coração. É, pois, uma heroína romântica. E, coerentemente, sofre até ao fim as conseqüências da sua decisão. A sua liberdade, bebida nas caminhadas pela floresta de Tupã, fornece-lhe o alento não apenas para a sua autonomia, mas também para a estóica paciência com que defronta o sofrimento e aguarda a chegada do esposo amado para lhe entregar o filho recém-nascido, esperança da nova nação.

Iavínia, na *Eneida*, exerce a sua missão de mãe e co-fundadora de uma nova nação. Mas, ao contrário de Iracema, a sua liberdade está completamente sacrificada ao poder do Destino, à sua conquista pelo herói troiano e aos designios divinos. Não é uma heroína romântica. É uma heroína apenas obediente. Talvez por tal motivo, Virgílio não lhe tenha concedido um estatuto de relevo na narrativa. Apesar de toda a segunda hécade só ter sentido como uma conquista militar do seu himeneu com Enéias, apesar de existir sempre como pano de fundo e objetivo épico, a sua imagem é a de uma personagem dependente: da mãe, do pai, do Destino, da vitória militar do invasor.

Iracema representa, pois, a grande viragem que os tempos modernos trouxeram ao estatuto da mulher na sociedade bem representada em toda a obra de Alencar. O autor oitocentista, sensível ao pioneirismo de um debate que só no final do seu século despontaria e se prolongaria por todo o século seguinte, projetou na sua protagonista

um papel só concebível nos nossos dias.

A miscigenação, fenômeno de globalização e comunhão étnica por excelência, representa a mais sólida garantia de sucesso histórico. Através dela, as identidades como que se fundem numa osmose, mais ou menos profunda, capaz de gerar uma nova identidade. Valores culturais, como a língua, a história, a religião e os códigos éticos integram, juntamente com a comunhão de laços naturais ou de sangue, na constituição de uma família que passa a habitar o mesmo território, num desígnio fundacional que converge para a construção de um futuro comum, a nova nação. Deste modo, à miscigenação junta-se a inculturação. Um e outro são fenômenos que convivem num projeto de grande sintonia comunitária. Um e outro são realizações do mais amplo e profundo alcance civilizacional, numa resposta à vocação humana de paz universal. No entanto, infelizmente, a História registra muito mais exemplos de conflitos e confrontos bélicos do que de convergência política e comunicacional.

Entre tais exemplos figura o casamento do macedônico Alexandre Magno com a afegã Roxana, num claro projeto de matrimônio interétnico capaz de garantir a solidez de um império. Com a morte do grande general, porém, tal império começará a fragmentar-se, ficando quase limitado ao domínio de Alexandria à região do Mediterrâneo Sul.

Também Enéias, o fugitivo Troiano que desembarca no Lácio, ao casar-se com Lavínia, a filha do rei Latino, assegura a fundação de um novo reino, que é resultado de uma miscigenação e de uma inculturação, como veremos.

O casamento de Martim com Iracema reproduz uma espécie de aliança entre o autóctone e o estrangeiro, entre o ameríndio e o europeu, que será símbolo fundacional não apenas do Ceará, mas também de todo o Brasil. A reforçar esta espécie de aliança política implícita, o amor que une este jovem casal sela de modo profundamente humano a solidez histórica deste matrimônio civilizacional, num sacramento ou instituição sagrada que é participação da própria comunhão e comunidade divinas.

Mas será, sobretudo, a partir da morte de Iracema, que pode ser interpretada como a morte simbólica de sua cultura em nome da implantação dos interesses do branco, portador da civilização, que da

união do Índio nativo com o branco estrangeiro resultará a formação do Brasil. Entroncando aqui a noção de mito sacrificial, a índia morre, sacrifica-se em favor do outro, deixa seu fruto, o pequeno mestiço, e, ao final, o português sai vencedor, vivo e pronto para colonizar e cristianizar estas terras. Sobrevive a cultura do branco sobre o colonizado. O poema em prosa de Alencar celebra a mestiçagem, através do amor entre a índia nativa, virgem em sua cultura, e o branco português. Na *Eneida*, ocorre processo semelhante. Do himeneu entre o troiano Enéias e a latina Lavínia nasce a raiz da árvore genealógica do povo romano. A história desse povo, cheia de glórias, viria a ser considerada o berço cultural de uma nova humanidade. Uma diferença porém, é encontrada nesse paralelo: na *Eneida*, não obstante a dominação dos troianos, “os ausônios *guardarão* a língua e os costumes dos pais”⁸⁹.

Uma guerra entre aqueles que seriam membros de um único povo não podia terminar com o triunfo dos vencedores e a submissão dos vencidos. Era necessária a conciliação dos contrários e a integração dos vencidos. Na *Eneida*, os valores do *mos maiorum* (a simplicidade, a frugalidade, a moderação, a sobriedade, a capacidade de sofrimento, a rudeza dos soldados-camponeses) passam a ser pertença dos vencedores, numa inculturação exemplar. A *catábasis*, ou descida aos Infernos de Enéias, representa uma autêntica inculturação: Anquises informa prolepticamente o filho da História de Roma. Chega a chamá-lo “Romano”⁹⁰.

O desfecho da ação passa por uma solene cena divina em que (como na ode romana III de Horácio: “*Odi profanum uulgus et arceo*”) Juno aceita reconciliar-se com o Destino (que preconizava renovar a glória de Tróia na sua herdeira itálica), não sem antes exigir que a sede principal da nova civilização seja sempre a Itália: “não permitas que os indígenas Latinos mudem o seu antigo nome, que se tornem Troianos, ou que passem a chamar-se Teucros, ou mudem a sua língua ou forma de vestir. Que o Lácio, os reis albanos e a descendência romana sejam poderosos, graças ao valor itálico. Tróia caiu. Deixa que o

89 (grifo nosso). “Os povos da Ausônia conservarão a língua e os costumes de seus pais, / bem como o seu nome; os Troianos, / incorporados neles, virão reforçá-los; / as leis do culto, o ritual, eu próprio os fixarei, / fazendo com que todos se reconheçam latinos. / Um povo nascido desta união surgirá do sangue ausoniano, / ultrapassando os homens e os deuses pela sua piedade” (*Aen.*, XII, 798-804).

90 *Aen.* VI, 851.

seu nome também caia!”⁹¹. Assim, curiosamente, Enéias e os Troianos são apenas vencedores militares. Contrariamente ao que geralmente ocorre nas guerras, são os vencidos que impõem a sua civilização, a sua língua e cultura, os seus costumes. É um exemplo de subversão dos códigos do domínio colonial *ante litteram*. Esta imposição cultural dos vencidos já se nota no campo de Turno, fechado a tudo o que fosse diferente dos tais valores da austeridade que viriam a constituir apanágio do *mos maiorum* dos Romanos. Em IX, 598 ss, Numano Rémulo desafia os Troianos no seu acampamento, pondo a ridículo a brandura oriental e o seu luxo.

Em *Iracema*, a inculturação de Martim está bem expressa no ritual do *coatiá*⁹². Por sua vez, Poti, no último capítulo, também é submetido a um ritual de inculturação, através do sacramento do baptismo⁹³. No entanto, o narrador, logo no capítulo I, previne o leitor quanto à preservação cultural do povo em processo de miscigenação e inculturação: “Um jovem guerreiro cuja tez branca não cora o sangue americano”⁹⁴.

A principal diferença entre as duas narrativas aqui confrontadas reside na respectiva estrutura formal e quantitativa.

Com efeito, o grande fôlego da epopéia virgiliana permitiu-lhe abarcar em doze livros cerca de dez mil versos. O desenvolvimento narrativo e descritivo, a sucessão das falas e discursos, fazem deste poema épico uma obra de grande alcance quantitativo, sem desprimor para a sua alta qualidade estética. Não será alheia a esta opção a *mimesis* homérica, bem como as expectativas do próprio Príncipe e do público culto de Roma, numa época em que ler era um *otium* nobre e elevado, enquanto, por outro lado, o tempo calmo e sereno convidava a fazê-lo, sem as pressas da época moderna.

A opção formal pelo hexâmetro homérico também constituía uma exigência da *mimesis* do gênero épico, aquele que mais se adequava ao tom sublime e grave do conteúdo cantado, como o toque da trombeta bélica ou da “tuba canora e belicosa”⁹⁵, no dizer camoniano.

Alencar também sentiu o apelo épico do canto em verso, tentando uma experiência que viria a revelar-se pouco consentânea com as

91 XII, 823 ss.

92 Cf. cap. XXXIII.

93 Cap. I, p. 11.

94 *Of Lus*, I, 5: 3.

95 José de Alencar, “Carta ao Dr. Jaguaribe”, *in op. cit.*

novas tendências estéticas. Na *Carta ao Dr. Jaguaribe*, o escritor brasileiro explica o percurso que a gestação de *Iracema* foi conhecendo.

Apesar de cinco meses de trabalho sobre matéria em verso, que o levaram até ao canto IV e à escrita de “dois mil versos heróicos”⁹⁶, o escritor cearense desiste de tal empreendimento. A razão profunda reside na descoberta de que “o conhecimento da língua indígena é o melhor critério para a nacionalidade da literatura. Ele nos dá não só o verdadeiro estilo, como as imagens poéticas do selvagem, os modos do seu pensamento, as tendências do seu espírito, e até as menores particularidades de sua vida”⁹⁷. Deste modo, a disciplina do verso, ainda que livre, não era consentânea com a genuinidade da fonte da língua indígena: “O verso pela sua dignidade e nobreza não comporta certa flexibilidade de expressão que entretanto não vai mal à prosa mais elevada. A elasticidade da frase permitiria então que se empregassem com mais clareza as imagens indígenas, de modo a não passarem despercebidas”⁹⁸.

Mesmo assim, Alencar considera *Iracema*, e bem, “um ensaio ou antes uma amostra” de um poema em prosa: “Verá realizadas nele minhas idéias a respeito da literatura nacional; e achará aí poesia inteiramente brasileira, haurida na língua dos selvagens”⁹⁹.

A *Eneida*, devido ao protagonismo de Enéias, desenvolve-se em torno de duas partes: a sua odisséia marítima, desde o regresso (*nostos*) de Tróia até à chegada a Itália, incluindo a relação amorosa com Dido (I parte); o seu envolvimento militar com os Rútulos, aliados aos Latinos, e a sua vitória sobre Turno (II parte). *Iracema*, ainda que de forma mais una e sincrética, devido também à sua menor extensão, reparte-se entre a chegada de Martim e seu envolvimento com Iracema, por um lado, e o contraste entre o abandono de Iracema por Martim e o envolvimento militar deste

Na *Eneida*, o futuro, para além da prolepse do Canto VI, na descida (*catábasis*) aos Infernos (profecias de Anquises), é preparado por Enéias, ao fazer uma espécie de testamento espiritual ao filho Ascânio, deixando-lhe o código das *virtutes* e do *mos maiorum* como caminho de atuação ético-política. Em *Iracema*, é o sacrifício trágico da protagonista

96 *Ib.*

97 *Ib.*

98 *Ib.*

que se impõe como desenlace narrativo (diegético), numa espécie de auto-anulação, em face da oferta sacrificial do próprio filho, como garantia de um futuro recém-inaugurado. Dois desenlaces diferentes, duas perspectivas narrativas distintas: a ético-pedagógica e a trágica. Que concluir de tal divergência? Para além da óbvia abordagem autoral, parece registrar-se a marca estético-literária de escola, a que não é alheia uma simbologia cultural: a Virgílio interessava chamar a atenção para a chave-mestra da refundação da civilização romana; a Alencar parece ser notória a preocupação de assentar o alicerce fundacional do Ceará no mito sacrificial que é fruto do amor – sem ele não se constrói o futuro.

Deste modo, *Eneida* e *Iracema* representam dois produtos literários convergentes no canto da épica fundacional. Em ambas as obras, revive a aura misteriosa do mito colhido na tradição oral. Em ambas pulsa o sangue genuíno dos respectivos heróis-fundadores. Com as diferenças de construção literária e de focalização inerentes a cada época.

RESUMO

O presente trabalho corresponde a um estudo comparativo entre o poema em prosa

romântica da literatura brasileira, *Iracema*, escrito por José de Alencar e a *Eneida*, poema épico da literatura latina escrito por Virgílio. Na tentativa de estabelecer as convergências que aproximam as duas obras, no respeito para com as diferenças que separam o gênero épico do romance romântico, procuramos dar ênfase ao exame de algumas questões temáticas e ideológicas que permeiam as narrativas em questão, como a perspectiva mítico-fundacional e a construção de identidade nacional. Para isso, amparamos nosso trabalho nos estudos culturalistas de Stuart Hall (2005), Eni Puccinelli Orlandi (1993) e Marilena Chauí (2000). As questões relacionadas com a representação da brasilidade são vislumbradas segundo os conceitos de Antonio Candido (1993), bem como outros autores, como Afrânio Coutinho, tomando como base teórica do fazer literário a poética clássica.

Palavras-chave: mito, fundação, representação, identidade.

ABSTRACT

This essay aims to compare *Iracema*, by José de Alencar, a romantic novel written in poetic prose, and *Ennead*, by Virgil. We try to recognise the differences between the epic gender and the romantic novel focusing some thematic and ideological questions, like mythical foundation and national identity. We base our work on cultural studies by Stuart Hall (2005), Enni Puccinelli Orlandi (1993) and Marilena Chauí (2000). About Brazilian representation we follow authors like Antonio Candido (1993) and Afrânio Coutinho. The classical poetic is the theoretical base of literary writing.

**Keywords: myth, foundation,
representation, identity.**

BIBLIOGRAFIA

- ALENCAR**, José de. *Iracema*. São Paulo: Scipione, 1994.
_____. *Iracema Lenda do Ceará*. Edição fac-similar. Edições Alagadiço Novo - Casa José de Alencar - UFC, Fortaleza, 1983.
- APPEL**, M. B. & **GOETTEMS**, M. B. (Org.). *As formas do épico, da epopéia sânscrita à telenovela*. Porto Alegre, Movimento, 1992.
- ARISTÓTELES**, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. São Paulo. Cultrix. 1997.
- AZEVEDO** Hilário de./**PINTO** Edith Pimentel/**SOUZA**. Roberto Acízelo Quelha de. *José de Alencar: Sua contribuição para a expressão literária brasileira*. Edições Caderno da Serra. Sd.
- BAKHTIN**, Mikhail. *Questões de Estética e Literatura: a teoria do romance*. São Paulo:
- BOSI**, Afredo. *Um mito sacrificial: O indianismo de Alencar*, in: *Dialética da Colonização*, São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BOURDIEU**, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo, Cia. das Letras, 2002.
- BRISSON**, J.-P. *Virgile, son temps et le nôtre*. 2ª. ed. Paris, Maspéro, 1980.
- BRUNEL**, P./ **PICHOIS**, Cl./**ROUSSEAU**, A.M. Tradução de Célia Berrettini. *Que é literatura comparada?* São Paulo: Perspectiva, 1995.
- CANDIDO**, Antonio. *Formação da literatura brasileira (Momentos Decisivos)*. São Paulo, Martins, (1993), 2º vol.
- CARDOSO**, Zelia de Almeida. *A Literatura Latina*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- CARVALHAL**, Tania Franco. *Série Princípios: Literatura Comparada*. São Paulo: Ática, 1986.
- CHAUÍ**, Marilena. *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.
- CITELLI**, Adilson Odair. *O Romantismo*. São Paulo: Atica, 1990.
- CURTIUS**, Ernst Robert. Tradução de Teodoro Cabral e Paulo Rónai. *Literatura Européia e Idade Média Latina*. São Paulo: Editora da USP, 1996.
- CITRONI**, M., **CONSOLINO**, F. E., **LABATE**, M., **NARDUCCI**, E., “Virgílio”, in *Literatura de Roma Antiga*, trad. port. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2006, pp. 447-404.
- GRIMAL**, Pierre. *Virgílio ou O Segundo Nascimento de Roma*. São Paulo:

Martins Fontes, 1992.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das letras, 1995.

PEREIRA, Maria Helena da Rocha. *Estudos de História da Cultura Clássica*, vol. II: Cultura Romana. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1984.

SELLAR, W. Y., *The Roman Poets of the Augustan Age. Virgil*, Oxford University Press, 1941.

VASCONCELOS, Paulo Sérgio de. *Efeitos Intertextuais na Eneida de Virgílio*. São Paulo: humanitas/FFLCH/USP: Fapesp, 2001.

VIRGILIO. *Eneida*. Tradução e Notas de: Odorico Mendes. São Paulo. Editora da UNICAMP, 2005.