

Revista da Academia Cearense de Letras

Diretor: CARLOS STUDART FILHO

ANO LXIX

FORTALEZA - 1965

N.º 34

IRACEMA - UM SÉCULO (*)

BRAGA MONTENEGRO

IRACEMA é, já agora, reconhecidamente livro de excepcional qualidade literária. Nisto estão de acôrdo a crítica pelo que de melhor pode ser representada e êsse “alto senhor”, o público, a quem José de Alencar reverentemente alude no final da “Carta-Prólogo” à primeira edição, de 1865. É é assim, apoiado numa quase unanimidade de aprêço, que êle nos chega a esta data centenária — comemorado, lido, analisado, aplaudido, amado.

As causas dêste rejuvenescimento, após um século — o que agora mais fortemente se manifesta nos meios culturais em tôda a Nação, e não só quanto à obra mas ainda no que respeita a seu autor —, terão origem em fenômenos de ordem sentimental, porém, sem a menor dúvida, decorrem, em maior porção, dos valôres intrínsecos que literariamente definem a obra: “da melodia brasileira de sua linguagem”, que Tristão de Athayde considera um significativo elemento de persistência em tôda criação alencariana,¹ de sua originalidade agreste, da beleza de suas imagens, do inesperado de suas aliteraões e metáforas, da envolvente alegoria de seus mitos

(*) O presente estudo foi escrito especialmente para servir de introdução à edição de *Iracema*, publicada pela Imprensa Universitária do Ceará, em homenagem ao centenário do romance e ao 10.º aniversário de instalação da Universidade.

1 — *Estudos*, 4.ª série. Rio, Edição do Centro D. Vital, 1931, p. 156.

heróicos, enfim da atmosfera de genialidade de que estão impregnadas as páginas tôdas da novela, desde a invocação aos “verdes mares bravios” até a síntese final do contingente das cousas terrenas — alvitre êste já agora em parte contestado com a evidente perenidade do livro.

Estamos, de qualquer modo, diante de um caso de longevidade artística por virtude exclusiva de consistência estrutural; e sem que para êsse efeito tenha influído qualquer rator externo, de interpretação ou compreensão, indicativo das qualidades da obra, salvo o restrito diálogo entre o autor e o público, através dos anos. Êste fato, com fundamentar o conceito de que a criação literária é regida por leis imutáveis, subjetivamente afinadas com a sensibilidade e a natureza do homem no tempo e no espaço, a despeito das teorias e normas que a definem em escolas e categorias formais, serve para elucidar as incompatibilidades havidas entre Alencar e os círculos ilustrados de seu tempo, pelos quais foi desdenhado e por vêzes hostilizado. Muito se queixaria êle dessa animosidade, e com maior mágoa, talvez, do silêncio ostensivo que se fazia em tórno de sua pessoa de romancista. Na autobiografia de 1873 está o rastro dêsse ressentimento com a menção do “laconismo esmagador” pelo qual foi noticiada por um jornal a publicação de *Luciôla*.²

Houve, entretanto, exceções como a de Machado de Assis, que lhe dedicaria generoso e inteligente artigo sôbre *Iracema*,³ e isto foi referido pelo autor da autobiografia.⁴ Todavia, a êsse tempo a autoridade do crítico era muito relativa, pois

2 — ... “tôda a imprensa diária resumiu-se nesta notícia de um laconismo esmagador, publicada pelo “Correio Mercantil”: “Saiu à luz um livro intitulado *Luciôla*.” Uma fôlha de caricaturas trouxe algumas linhas pondo ao romance taxas de francesia.” (*Como e Porque Sou Romancista*. Rio, Tip. G. Leuzinger & Filhos, 1893, p. 51.)

3 — “*Iracema* de José de Alencar”. (*In* “Diário do Rio de Janeiro”, 23/1/1866.)

4 — Referindo-se a *Iracema*, que Alencar dá ali como publicada em 1896 (*sic*), a suas expensas, registra: “Além do agasalho por todos os jornais, inspirou a Machado de Assis uma de suas mais elegantes revistas bibliográficas.” (*Como e Porque Sou Romancista*, cit., p. 54.)

ainda alguns anos havia de se aguardar até a publicação das *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881) e dos *Papéis Avulsos* (1882). No mesmo passo, houve a publicação de uma série de dois artigos, muito bem redigidos e favoráveis, sobre *Senhora*,⁵ mas isto se daria na província, por um autor a esse tempo absolutamente desconhecido.

A crítica dos contemporâneos, sobre *Iracema*, não pode ser dissociada da que foi feita relativamente à pessoa de Alencar, pois de ordinário visava o homem e não a obra. Coincidentemente, porém, *Iracema* foi de todos os livros de José de Alencar o mais atingido, talvez por isso que constituía, paradoxalmente, uma singularidade literária e, ao mesmo tempo, um repositório de influências ou supostas influências como as que foram assinaladas com proveniência em *Atala*, de Chateaubriand. A crítica contemporânea, pois, na sua maioria estipendiada, ou cortesã, ou despeitada, embalde se empenharia na demolição de um renome cuja sobrevivência estava garantida numa obra que se caracterizava, antes de tudo, pela autenticidade de seus temas nacionais e na singularidade de seus meios de expressão. Essa crítica, que por vezes tem sido objeto de demasiada consideração por parte dos estudiosos de Alencar — os quais a conservam numa evidência a que por nenhum título faz jus — essa crítica nada mais fez, além de certo amarrotamento de arminhos, de forte abalo nas susceptibilidades do romancista, que assinalar com um maior equívoco as incompatibilidades existentes entre o mundo da política e os homens que por predestinação se fazem escritores ou artistas. Sem referir aqui, é claro, a investida mesquinha dos que, medíocres, o atacaram por inveja ou despeito. De modo geral, a severidade por que Alencar foi combatido teve origem em retaliações do campo oficial. Não houvesse em seu temperamento veleidades políticas, o que de certo modo lhe vinha por contingências atávicas, não houvesse nêle a vocação do homem público que o tornaria, neste plano, intelectualmente superior aos Pedros II, aos

5 — Raimundo Antônio da Rocha Lima. *Crítica e Literatura*, 2.^a edição. Fortaleza, Editor Assis Bezerra, 1913, pp. 67-82.

Itaboraís, aos Cotegipes, aos Zacarias, e nenhum dissabor, dos inúmeros que sofreu e que lhe abalariam irremediavelmente a saúde, o teria atingido. Não haveria, assim, nenhum motivo para a represália do Imperador depurando-lhe os votos à senatória pelo Ceará, pois que não existiriam as *Cartas de Erasmo*; não se mencionaria a queixa do organizador do Gabinete, que o fazia Ministro, de que êle estava sacrificando tôda a sua vida a escrever obras literárias; Cotegipe e Zacarias não lhe teriam tentado medir a estatura física, se não houvesse da parte dêle a ameaça de uma possível sombra pelo agigantamento de sua estatura moral e intelectual.

Com o fluir dos anos, após lúcido estudo que lhe dedicou Araripe Júnior, num livro que se tornaria inseparável dos textos alencarianos, e com os artigos e conferências de Afrânio Peixoto, Gustavo Barroso, Augusto de Lima e outros, por ocasião do centenário do romancista,⁶ o assunto José de Alencar foi aos poucos se esclarecendo. Gradualmente a obra deixou de ser (exceto a preferência popular) simples motivo de ufanismo cultural, desligando-se da vala comum dos compêndios, onde figurava para efeitos didáticos, em caráter meramente histórico, e passou a constituir objeto de uma completa revisão, sob perspectiva nova, complexa, de análise, interpretação e julgamento por padrões e critérios essencialmente estético-literários. Contribuiu decisivamente para essa mudança de atitude o estudo metódico do Romantismo, nas suas origens, propagação e efeito;⁷ movimento a que Alencar está ligado por formação e estilo.

Agora não mais se repetem os chavões, que se tornaram insistentes, do Alencar incorreto de forma, imitador de Cooper e de Chateaubriand, importador vulgar de idéias e de um

6 — In “Revista da Academia Brasileira de Letras”, n.º 89. Ano XX, maio de 1929.

7 — Consultar, entre outros, os trabalhos de: Andrade Muricy, *O Suave Convívio*. Rio, “Anuário do Brasil”, 1922, pp. 11-29; Antônio Cândido, *Formação da Literatura Brasileira*, 2.º vol. São Paulo, Livraria Martins Editora, 1959; Afrânio Coutinho, *Introdução à Literatura do Brasil*. Rio, Livraria São José, 1959, pp. 147-189.

estilo literário. Gustavo Barroso ⁸ foi o primeiro a denunciar a dessemelhança entre *Iracema* e *Atala*, justamente no ponto em que o romancista brasileiro é mais acusado de subserviência às fontes alienígenas. Todavia, aproxima Alencar de Cooper, pelas mesmas vias em que ambos entroncam em Walter Scott, talvez também pelas características comuns ao espírito romântico, de revivescimento de eras pretéritas, uma vez que o romancista cearense iria retirar das crônicas coloniais suas personagens mais numerosas e, por assim dizer, mais significativamente humanas. Menciona o crítico, em apoio de seu parecer, o fato de que “o amor impossível de Uncas pela formosa Cora, como o amor impossível de Peri pela loura Ceci, termina na morte”. Porém assinala: “Alencar escapa a Cooper pela originalidade poética do estilo.” No confronto com Chateaubriand é onde percebemos as diferenças fundamentais. Em ambos, sem dúvida, se estabelece o contato na teoria do *bom selvagem* lançada no século XVIII por Jean Jacques Rousseau, contudo “as duas novelas divergem inteiramente no fundo e na forma. A primeira é como que um poema em prosa, de frases incisivas e sonoras, orquestrado no ritmo dos verdes mares bravios. Na segunda, rola a prosa fulgurante, mais larga e menos poética, perdendo-se a cada passo em digressões sem medida”.

De fato, admitidos os exageros e os ilogismos que tão especificamente definem a atitude romântica, considerada a obra nos limites dos postulados que lhe são inerentes, muito ainda nos resta de apoio, com a perspectiva histórica de que atualmente dispomos, para avaliar a incontestável falsidade psicológica dos indígenas de Chateaubriand, a qual afeta inclusive a veracidade romanesca das personagens de ficção, nisto em que os grandes românticos ingleses foram sempre ciosos no preservar. Alencar neste ponto foi mais comedido e mais realista, a despeito de seu lirismo enfático, do sentimento descompassado com que, por vêzes, revestia a índole de suas criaturas. O confronto de um Chactas, talhado a

8 — “José de Alencar”, in “Revista da Academia Brasileira de Letras”, cit. pp. 86-107.

golpes de erudição (um Chactas aportado por eventualidade em terras de França; enredado nas galés de Marselha; libertado depois e apresentado a Luís XIV; conversado com os grandes homens do século; presente às festas de Versailles; às tragédias de Racine e às orações fúnebres de Bossuet; hóspede de Fénelon e que torna, nostálgico, às plagas nativas do Meschecebé, onde, por fim velho e cego uma rapariga o conduzia “comme Antigone guidait les pas d’Œdipe sur le Cytheron, ou comme Malvina conduisait Ossian sur les rochers de Morven”⁹ e até o encontro com René), o confronto de Chactas, dizíamos, com Martim, mesmo não sendo êste o guerreiro branco mas o coatiabo espôso de Iracema, identificado no meio selvagem, e o confronto de Atala, filha de Simaghan, chefe dos guerreiros muscogulges, aliás de Lopez, o espanhol, com Iracema, filha de Araquém — consideradas aqui as circunstâncias do idílio que é o fulcro sentimental das duas narrativas — só podem ser feitos em condições arbitrárias. E nem sob outro qualquer aspecto mais saliente é possível o paralelo, que uma crítica de palpites não se cansa de sugerir; inclusive o drama da colonização branca em terras americanas, que se constitui o propósito moral e épico de ambas as novelas.

Ademais, Chateaubriand, por vêzo muito peculiar aos românticos, cultivava o gôsto das surpresas, dos episódios coincidentes, como no caso da revelação de Atala, de que não era filha de Simaghan mas de Lopez, justamente o espanhol que adotara Chactas; ou o encontro dos restos destroçados dos natchez onde havia a neta de René e de Céluta, pela qual se conheceria o destino final dos personagens.

Alencar, tantas vêzes acusado de artificioso, não se utilizava dessas situações excessivamente forçadas. Para que Iracema soubesse do pai, desde a fuga dos campos nativos, recebe a visita do irmão Caubi. O episódio é de uma extraordinária economia de palavras, sem prejuízo da emoção que

9 — *Atala — René*. Coleção fac-similar de obras célebres. Rio, Editôra Aurora, 1949, p. 12.

comunica. Tudo nêle é contido ressentimento, piedade e melancolia. Iracema pergunta:

“— Ainda vive Araquém sôbre a terra?

— Pena ainda; depois que tu o deixaste, sua cabeça vergou para o peito e não se ergueu mais.

— Tu lhe dirás que Iracema já morreu, para que êle se console.” (Cap. XXX)

A fim de que se soubesse do destino de suas criaturas após o evento romanesco — o que sempre se constitui uma condição indispensável ao romance do século XIX, até Dostoiewski — Alencar escreveu um breve capítulo que serve de epílogo à obra. Quatro anos depois Martim volta à terra de sua adoção para ali fundar “a mari dos cristãos”. . . E, da maneira mais natural possível, ficamos sabendo o que foi feito de Poti, de Jacaúna e da jandaia amiga.

A crítica robervalista,¹⁰ sempre pronta a argüir de posição a natureza do selvagem na obra alencariana, de profligar os caprichos com que o romancista atribui requintes de civilizado, notadamente em sentido moral e afetivo, a suas criaturas indígenas, essa mesma crítica interessada no recolher e dar ênfase a sugestões ou influências porventura recebidas do indianismo estrangeiro para os retratos de Peri, de Ubirajara ou de Iracema, não ousaria ressaltar o que havia de retórico ou de psicologicamente falso nas personagens indígenas ne Chateaubriand. Sem referir Chactas, além do que já se disse, o *alter ego* rústico de René, o europeu, temos Atala, com suas sutilezas cristãs (não porque se tenha educado na religião de sua mãe, esta apenas batizada e mulher do tuxaua muscogulge), seus preconceitos de virgindade e que por isso, por conflitos de ordem moral, por ingenuidade de crença, muito comum às personagens românticas, bebe veneno e

10 — *Robervalismo* — figura referida por Augusto Meyer, em alusão a Roberval, personagem da tragédia clássica francesa, justamente para indicar a insensibilidade da crítica com respeito a certas excentricidades românticas da obra de Alencar. (*A Chave e a Máscara*, Rio, Edições “O Cruzeiro”, 1964, pp. 145-158.)

morre. Sim, suicida-se como qualquer heroína civilizada — como Julieta ou Madame Bovary — com requintes de preferência, não pelos meios próprios de sua condição nativa: o salto no precipício ou o mergulho na torrente. Os selvagens de Alencar não fazem discursos, como ocorre no conselho dos velhos (à maneira da antiguidade greco-romana) no julgamento de Chactas. É fácil imaginar-se o que se diria de Irapuã, no concitar os ódios de sua tribo contra Martim, ou dos guerreiros tabajaras saudando o nascimento de Jaci, ou de Poti referindo ao guerreiro branco o mito antropogônico de Maranguab, se todos concluíssem a respectiva elocução com as palavras — tenho dito! No entanto a expressão “j’ai dit” assinala, por mais de uma vez, o final das falas na assembléia em que Chactas foi condenado.

A crítica contemporânea de Alencar, porque, como já foi dito, comumente não se inspirava nos textos mas visava antes o propósito de denegrir a reputação do escritor, passou desapercibida diante desses fatos, que são aqui invocados sem qualquer intenção de subestimar a obra de Chateaubriand, porém, com indicar o sectarismo daquele julgamento, demonstrar os equívocos pelos quais ainda hoje se pretende submeter a fantasia romântica, embebida de exotismos e de magia, às regras e definições do comportamento realista.

O romancista cearense, sem a menor dúvida, não passou impunemente sob as frondes generosas das florestas do Meschebé, consoante o mérito do conhecido aforismo de Lessing e, ao compor *Iracema*, levava consigo as sugestões dessa passagem, tal como foi por ele mesmo confessado.¹¹ Nisto, entretanto, não houve de sua parte nenhuma quebra de personalidade, senão apenas lhe foi dada a feliz oportunidade de robustecer, ao influxo de uma obra genial, as suas qualidades inatas. De fato há pontos coincidentes a considerar no con-

11 — “Quanto à poesia americana, o modelo para mim ainda hoje é Chateaubriand; mas o mestre que eu tive, foi esta esplêndida natureza que me envolve, e particularmente a magnificência dos desertos que eu perlustrei ao entrar na adolescência, e foram o pórtico majestoso onde minha alma penetrou no passado de sua pátria.” (*Como e Porque Sou Romancista*, cit., p. 46.)

fronto dos dois livros, além do tom de elaboração, do estilo polifônico, dos arrebatamentos líricos, enfim das virtudes e defeitos comuns às duas composições. Nenhum, porém, de molde a denunciar subserviência formal ou de essência na obra influenciada. Com o intuito preconcebido de assemelhar, poderemos identificar no sono dos guerreiros tabajaras, ao efeito do cauim distribuído pelas mãos de Iracema, o que lhe daria oportunidade de fugir com o guerreiro branco, à propiciação da “essence de feu” aos carrascos, ardil pelo qual Atala subtrai Chactas aos seus inimigos e foge com êle. Também poderíamos encontrar afinidades nos calendários utilizados pelos natchez e muscogulges e pelos tabajaras e pitiguaras, ou pelos narradores à sua vez. Porém, enquanto em Atala o tempo é medido pelas estações do ano — “à la prochaine lune des fleurs” (mês de maio, a primavera); “il y aura sept fois dix neiges” (o inverno); “je comptois à peine dix-sept chutes de feuilles” (o outono) ¹² — no *Iracema* o almanaque é marcado pela rotação dos astros ou pela mutação das safras — “o sol, que vai nascer, tornará com o guerreiro Caubi” (Cap. IV); “três sóis havia que Martim e Iracema estavam nas terras dos pitiguaras” (Cap. XX); “oito luas havia que êle deixara as praias da Jacarecanga” (Cap. XXXII); “o cajueiro floresceu quatro vêzes depois que Martim partiu das praias do Ceará” (Cap. XXXIII). Convém, todavia, notar que no texto alencariano a expressão “lua das flôres” é encontrada mais de uma vez, mas em sentido indeterminado, sem intenção cronológica: “a lua das flôres vai nascer” (Cap. XV); “até que volta no outro ano a lua das flôres” (Cap. XXV).

Por outro lado, se os defeitos, as submissões, eram postos em relêvo, sempre que se estabelecia a comparação, jamais foram ressaltados os méritos de Alencar. Bastaria que se mencionasse a morte e o sepultamento de Atala, página verdadeiramente antológica e celebrada através dos tempos e das literaturas, frente ao correlativo episódio em *Iracema*, para se constatar o quanto êste sobreleva àquele em síntese e

¹² — *Atala* — René, cit., p. 17.

expressão nativa; em nada perdendo nas tintas da efabulação e no vigor emocional.

Ademais, convém não esquecer que o autor de *Atala*, por força de sua personalidade egocêntrica, se projetava em demasia nas personagens, de modo a fazer de seus romances uma série de autobiografias; uma galeria de retratos em que se caracterizava tal como era nas suas ambições e nos seus sentimentos. Seus heróis são todos retirados, não de sua costela — como seria o mister do romancista, dando um pouco de si para compor criaturas novas, independentes — porém de sua imagem e semelhança profundas, de seu próprio ser criador. Daí porque se assemelham de modo significativo e, ademais do autor, êle próprio, com personagens de seu mundo real e sentimental: René, Chactas, Atala, Charlotte, Amélie, Lucile, Veiléda, são todos criaturas da mesma fôrma, são todos seres dependentes e confundidos no mesmo impulso vital. O caso de Alencar era bem diferente: êle estava sempre à margem de suas criações, exceto talvez das que personificavam caricaturas políticas. Suas personagens eram apenas idealizações romanescas, até, muitas vezes, títeres romanescos, e se constituíam vida e caracteres autônomos, embora oriundos de seu coração de autor, de seus pensamentos e de seus sonhos.

Outras fontes alienígenas nas quais poderiam ser denunciados vestígios da gênese de *Iracema*, acaso referidas de outiva em Saint Pierre, em Cooper, em Marryat e até nos poemas idílicos da Bíblia, não há por onde lhes admitir um cotejo, por falta de elemento caracterizador, exceto o tom geral, as afinidades de tema ou sensibilidade criadora.

Araripe Júnior lembra que “a leitura imprime no espírito às vezes vincos indeléveis” e quem houver assiduamente freqüentado as estantes de certos autores há de tudo ver segundo as impressões recebidas. Por isso “na *Iracema* é fácil distinguir o que vem de Homero, o que vem de Ossian, o que vem dos poetas judaicos, o que vem de Chateaubriand”. Mas reconhece que há ali “qualquer cousa que não se parece com livro nenhum conhecido [...] um tom inimitável” que “não

é um canto aborígine; mas também um europeu não seria capaz de escrevê-lo".¹³

Modernamente, os estudiosos de Alencar não mais se embaraçam em preconceitos dessa natureza; e são, os mais lúcidos, acordes no reconhecer as singularidades do romancista justamente naquilo em que os de ontem — com exceção de Araripe Júnior, por cujo discernimento o problema foi colocado nos devidos termos — o acusavam de subalterno. Sobretudo não há mais quem se preocupe com a obtusidade com que certos gramáticos ou pretensos filólogos o apontam indigente de estilo, ignorante de regras indispensáveis à escrita da língua portuguesa, tendo por isso preferido escrever em "língua brasileira". Gladstone Chaves de Melo redigiu um longo estudo, de alto teor filológico, para demonstrar o contrário.¹⁴ Para êsse fim utilizou-se preferentemente de *Tracema*, por considerá-la "a obra mais alencariana de Alencar, a sua obra-prima"; talvez por isso mesmo o livro mais atingido por aquela espécie de crítica.

O que atualmente constitui a preocupação dos estudos sobre Alencar não é certamente apurar se escreveu desta ou daquela maneira — lingüisticamente errado ou correto. Antes de tudo êle era um romântico, viveu numa época romântica e como tal teria de escrever à moda de seu tempo, sob a influência dos mestres do Romantismo, mais sensivelmente talvez de Victor Hugo, visto que como Hugo êle possui o dom e o gôsto da epopéia, a fecundidade verbal, o senso do grotesco e do elegíaco; como Hugo era um visualista, um pintor de painéis com extraordinária aptidão plástica. Era, igualmente, um renovador de gênio, o criador de um estilo e, desta sorte, não se poderia submeter a estreitas regras de gramática ou de composição.

A posição de Alencar como representante máximo do Romantismo brasileiro já hoje não padece contestação. Eugênio Gomes, num ensaio que se constitui subsídio dos

13 — T. A. Araripe Júnior. *José de Alencar*. Rio, Fauchon & Cia. 1882. pp. 113 e 115.

14 — *Alencar e "A Língua Brasileira"* In apêndice à edição crítica de *Tracema*. Rio, I.N.L., 1948, p. 39.

mais significativos no processo de revisão a que atualmente é submetida a obra alencariana, após considerações várias, algumas emitidas com bastante severidade em torno dos livros e da personalidade do escritor, afirma: “quaisquer que sejam as restrições à sua obra, José de Alencar sobressai em meio à planície de nossa literatura, como uma daquelas figuras descomunais que, na sua ficção, se confundem com as montanhas e entestam com as nuvens”. E aludindo à configuração de Homero como um grande rio a encher as urnas do pensamento humano através dos tempos, remata o crítico: “pois se a linfa homérica pôde chegar até nós, foi José de Alencar o único escritor brasileiro que teve a felicidade de banhar nela a fronte sonhadora”.¹⁵

Estas virtudes, aliás, foram demonstradas por muitas provas de resistência a que se submeteram o nome e a obra do escritor: pelo desfavor do poder oficial; pelas arestas de um temperamento orgulhoso que não lhe permitiam aproximações com a mocidade; pelos desacertos da política partidária; pelo despeito suscitado nos meios intelectuais da época com a consagração popular de *O Guarani*; pelo advento do Naturalismo, com seus apaixonamentos de escola, seus preconceitos cientificistas, sua fúria destruidora contra os postulados românticos; pelo Parnasianismo depois, e depois o Simbolismo, e ainda o Modernismo da fase iconoclasta; pelo menosprêzo dos eruditos de vanguarda; pelos métodos extraliterários, ou sociológicos, ou psicológicos, ou biográficos, com que até certo tempo, salvo raras exceções, se exercitava a crítica entre nós; pela falta de perspectiva crítica ou por presunçosa atitude cultural com que as novas gerações subestimavam o movimento romântico; enfim — sendo êste o único fator positivo — por uma revisão conscienciosa, à luz de métodos de interpretação e análise com objetivos estritamente literários, de tôda a obra do romancista, tal como agora se processa.

15 — *Aspectos do Romance Brasileiro*. Salvador, Livraria Progresso Editôra, 1958, p. 51.

O significado ou conceito de resistência, segundo aqui está sendo aventado, não pode ser proposto em termos absolutos quando aplicado a José de Alencar e à sua obra — a *Iracema*, para individualizar. Ele sugere de logo a proposição de um problema dialético ou, por outras palavras, o estabelecimento de uma antítese sobre dados lingüísticos que, de resto, implicariam antes um sentido de equiparação e não dariam nenhum resultado prático. Dizer-se, entretanto, que um livro resistiu ao tempo não é o mesmo que proclamar a sua atualidade, senão em termos relativos. Fosse *Iracema* publicado agora, como um trabalho de concepção e feitura atuais e já circularia cedo. Não seria sequer uma experiência de natureza arcaizante, dadas as suas peculiaridades formais, a sua profunda identidade dos processos de escola, os quais, por serem românticos, adquirem, mais do que aconteceria com outro qualquer estilo, aspectos de todo irreversíveis. O Romantismo, como estética de um dado período histórico, como a preocupação teórica de um estado mental, já se encontra de todo ultrapassado, muito embora algumas de suas raízes criadoras permaneçam e brotem de vez em quando como aventura individual do espírito.

Iracema, não sendo uma obra atual, no sentido de uma concepção unívoca da inteligência moderna, será contudo uma obra permanente enquanto se manifestarem vivas, por mercê da tradição cultural, suas fontes de inspiração e a ordem de valores que a identifica nas suas propriedades expressivas.

É sob esse critério que a novela de Alencar pode ser avaliada nas dimensões que a informam como legítima obra de arte, pois a criação literária, despiciente embora dos conceitos históricos como dos conceitos morais, não pode ser julgada fora das categorias que instruem o julgamento, principalmente quando estas se revelam atributos de uma condição estética.

A inatualidade formal de Alencar não passou, aliás, despercebida a um grande crítico brasileiro, que assinalou: “seria despautério apresentar Alencar como um modelo atual; o

traço oratório dos seus períodos se arcaizou para a estilística do romance atual, se bem haja bastante relativismo na afirmação".¹⁶ Sim, guardadas as devidas proporções. Pois se nem até o estilo clássico, com suas características de realidade comuns a tôdas as épocas, suas ordenações teóricas bebidas no Renascimento — levada em conta a dedução de Ortega y Gasset, de que se o romântico é nostalgia o clássico será atualidade — dispõe de absoluto privilégio de permanência! Bem entendido, nisto em que, por comedimento ou implicação iógica, possa estabelecer alguma eurritmia de processo ou de tema com a obra contemporânea.

Mas ainda assim, não seria de todo fora de propósito admitir que no romantismo, mitigado de certo modo, pelo qual Alencar compôs *Iracema*, estará um dos motivos, talvez o mais eficiente, de relativa atualidade com que a novela alcança os nossos dias.

Não terá ela nenhum ponto de contato com a problemática do romance contemporâneo — nem do romance como distorção biográfica e sentimental do modelo corrente, nem ainda do romance como dialética da subjetividade — contudo é um livro que faz parte do patrimônio de nosso tempo, válido neste sentido, não apenas como simples documento de arquivo, mas sobretudo porque se incorpora dinamicamente às preocupações de nossa cultura e se afeiçoa aos estímulos e tendência de nosso comportamento artístico.

* * *

Enunciadas essas reflexões de caráter geral, passemos a focalizar outros aspectos particularmente ligados à origem, ao gênero e, de certo modo, à estrutura de *Iracema*.

José de Alencar atribui o primeiro germe a se lhe inocular no espírito, pelo qual conceberia o "poema das origens brasileiras", à sua passagem através dos sertões, do Ceará à Bahia,

16 — M. Cavalcante Proença. *José de Alencar na Literatura Brasileira* (Introdução Geral à *Obra Completa* de José de Alencar, vol. I) Rio, Editora José Aguilar Ltda., 1959, p. 66.

quando criança de 9 anos, em 1838. Possivelmente êsse germe reviveu inconscientemente em seu pensamento, por volta de 1846, quando jovem estudante da Faculdade de Direito de São Paulo redigiu e publicou a biografia de Antônio Felipe Camarão, sua futura personagem romanesca. Depois, em 1848, de visita aos “sítios queridos onde nascera”, lhe ressurgiria a idéia do romance e, com ela, as impressões da infância tomariam forma, embora de modo impreciso: “uma coisa vaga e indecisa, que devia parecer-se com o primeiro brôto do *Guarani* ou de *Iracema*, flutuava-me na mente”, informa o romancista. 17 Afinal, em 1860, tornaria ao Ceará, desta vez em missão política, de onde voltaria com o diploma de deputado e, documento mais precioso, o esboço de *Iracema*. Na carta dirigida ao Visconde de Jaguaribe, datada de agosto de 1865, dá o escritor o depoimento do fato. 18 Contudo, inspiração, assunto e espírito, a obra é cearense. 19 E dádiva também.

Como a novela foi concebida e realizada o autor deixa explicado em fartos documentos, os quais lhe servem de apêndice. O título, porém, em sua originalidade, não obstante a nota 2 que elucida o texto, deixada pelo autor, se constitui ainda agora motivo de controvérsia por parte dos estudiosos. Afrânio Peixoto sugeriu, 20 sem nenhum fundamento histórico, e João Ribeiro admitiu, 21 seja “*Iracema*”, pelo simbolismo que encerra, o anagrama de América. Outros escritores, sem maior análise, aceitaram como justa a proposição. Como, porém, admitir, sob critério histórico ou crítico, semelhante raciocínio? Em que documento, em que referência de sua vida ou de sua obra se poderia encontrar, implícita sequer, a intenção do romancista no fixar o nome de sua heroína sob a sugestão de América? Que o fato lingüístico existe, é fora de dúvida; duvidoso, entretanto, é ter Alencar se apercebido dêle e, mais ainda, tê-lo utilizado conscientemente. Tudo faz

17 — *Como e Porque Sou Romancista*, cit., p. 36.

18 — “Carta ao Dr. Jaguaribe” em apêndice a *Iracema*.

19 — “Prólogo” (Da primeira edição).

20 — “Revista da Academia Brasileira de Letras”, cit., p. 23.

21 — João Ribeiro. *Curiosidades Verbais*. São Paulo, Companhia Melhoramentos de São Paulo, s/d [1927], p. 76.

crer que a etimologia de “Iracema” esteja mesmo no idioma tupi, conforme êle deixou explícito em sua aludida nota. Josué Montello nos fornece preciosa achega quanto à origem desse nome. Sem desprezar a etimologia tupi e com base nos apontamentos deixados pelo escritor, hoje pertencentes ao Museu Histórico Nacional, admite que “Iracema” seja derivado de *ira* e *coéma* — *manhã de mel* (*ira* ou *yra* — *mel*, *coéma* — *manhã*) e não de *ira* e *tembe* ou *tembê* (beijo, lábio). Depois de inteligentes considerações sôbre a matéria, conclui Montello: “Como as duas palavras *ira* e *çoema* [não, porém, *coéma*] nos apontamentos do romancista fazem seqüência, estou convicto de que, de sua sugestão auditiva [notadamente se, também por sugestão, fôsse considerado o grupo de vogais *oe* com o som do ditongo latino *oe*] resultou a palavra que deu nome à personagem do romancista cearense.”²² Alencar, entretanto, era um talento “criador de nomes”, na expressão restritiva de Sílvio Romero, e nada mais plausível do que, apoiado nos escassos conhecimentos que possuía do idioma tupi, tenha concebido o alvitre poético com que nomeou sua heroína e deu título à novela imortal.

O nome “Iracema” é, assim, de certo modo, arbitrário, como arbitrária é a designação genérica que o autor aplica ao livro — *lenda do Ceará*. Histórica ou mitològicamente, não há por onde justificar essa classificação. Exceto a crônica habilidosamente recolhida da nebulosidade dos documentos coloniais, sôbre a qual, evemeristicamente, Alencar estabeleceu o fundamento de seus mitos indígenas; isto à parte, não preexistiu à invenção alencariana qualquer lenda ou tradição, que servisse de apoio ao argumento romanesco por êle utilizado,²³ sem embargo da afirmação, no texto, com

22 — “A Origem de Iracema”. (In “Jornal do Brasil”. Rio, 6/3/65.)

23 — Em carta ao autor, datada de 22/1/65, Luís da Câmara Cascudo afirma: “Antes da novela de José de Alencar jamais deparei o nome de Iracema. Nenhuma lenda ou tradição conheço que justificasse a floração daquele encanto, perpétuamente lido. O motivo, amor de môça selvagem pelo homem estrangeiro, é universal. Nenhuma possuirá a moldura da paisagem, a sonoridade verbal envolvente, a movimentação humana, da obra-prima incomparável.”

referência a “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”. (Cap. II) Não passará esta alusão de um artifício do romancista para insinuar a idéia de veracidade latente na raiz dos episódios que se propõe narrar. Comunicaria êle, assim, a ilusão de um elemento lendário com que estivesse lidando e do que seria apenas um intérprete perante o leitor. Teòricamente, porém, a lenda pode ser criada por um temperamento poético, mas sempre em consonância com as predisposições místicas, os impulsos da imaginação popular. Assim não entendia o escritor. Haja vista a nota deixada em apêndice ao *Ubirajara*, na qual dá bem a medida de sua voluntariedade neste particular.²⁴ O tempo, todavia, proporcionaria o elemento coadjuvante para confirmar os propósitos do autor, e o idílio de Iracema e do guerreiro branco incorporou-se à imaginação popular, não apenas como uma idealidade mítica, mas sobretudo como uma legenda simbólica da terra conquistada.

Dono de uma intuição genial dos fenômenos artísticos, dotado de uma sensibilidade poética com que tudo transfigurava em sonho e idealidade, não admira que José de Alencar fôsse um “criador de nomes” e, mais do que isto, o inspirador de uma vasta onomástica brasileira; que engendrasse lendas por capricho exclusivo de sua fantasia, estas carecidas de fundamento etiológico dos motivos de fixação no tempo e no espaço, sem características de oralidade, pendentes de eventual incorporação nos quadros dos gêneros e da cultura.

As incoerências, as ambigüidades, as desconexões, até as inverdades de que estão semeadas as páginas dos romances de Alencar, e não só as de natureza psicológica mas ainda

24 — “Este livro é irmão de *Iracema*. Chamei-lhe de lenda como ao outro. Nenhum título responde melhor pela propriedade, como pela modéstia, às tradições da pátria indígena.” (In “Advertência”.) Como se vê, sòmente porque correspondia a uma necessidade de sentimento e de tradição indígena o romancista deu-lhe o subtítulo de lenda. “Chamei-lhe de lenda”, o que exprime a ação voluntariosa de criar a lenda; e não “utilizei-me da lenda”...

aquela com que, por vêzes, altera a ordem lógica dos fatos cotidianos, certo não se fundam no deliberado intuito de deturpar, senão apenas podem ser levadas em conta dos excessos de uma imaginação poderosa, que no afã de criar descarta do aspecto documental e de exata observação.²⁵ Mas ainda que assim procedesse advertidamente, estaria o romancista no desempenho normal de seu mister de ficcionista, uma vez que o artista não é apenas influenciado por sua realidade ambiente, porém ainda e sobretudo por seus sonhos e pesadelos. Um escritor sul-americano moderno, num livro em que agita numerosas idéias sôbre a criação literária, repõe alguns problemas de excentricidade e ilogismo da obra de ficção nos devidos têrmos, e reconhece que “suprimir esa parte de la novela, en consideración a una coherencia lógica, es como suprimir los sueños los hombres en una visión integral de su vida”. E ainda: “la coherencia debe buscarse en la matemática y en la filosofía, no en la novela”.²⁶

Alencar não era nem matemático, nem filósofo. Também não era poeta, em sentido restrito, isto é, o artista capaz de se comunicar com palavras animadas de idéias, de imagens, de sons, de ritmos e de uma técnica característica. Sua obra em verso, em regra, é de uma constrangedora indigência de expressão, fazendo contraste com a prosa lírica, a prosa narrativa, em que admiravelmente se realiza em seu delírio apolíneo e mais ainda em sua genial intuição dionisíaca. Era, pois, um estupendo ficcionista, um romancista digno da companhia de seus mestres universais — guardadas as proporções da moldura em que se contém o do obscuro material que lhe foi dado utilizar.

25 — Este trecho define bem o problema em Alencar: “O heroísmo de que impregna os seus personagens é uma exaltação de seus predicados. Veste as verdades fundamentais de exageros, para torná-las maiores. Não era um observador acurado nem um cultor das expressões legítimas da vida. Punha vidros de aumento e, através dêles, descrevia figuras e aspectos.” (Gustavo Barroso. “José de Alencar”, in “Revista da Academia Brasileira de Letras”, *cit.*, p. 92.)

26 — Ernesto Sábato. *El Escritor y sus Fantasmas*. Buenos Aires, 1963, Aguilar, 1963, pp. 19 e 25.

Romântico embora, possuía êle a paixão do documento. Para compor *Iracema* valeu-se copiosamente da informação dos cronistas coloniais, cuja intimidade lhe vinha desde seus tempos de estudante em Olinda.²⁷ O material de que se munuiu, abrangendo história, geografia, lingüística e um razoável aprendizado do idioma tupi, faz supor estivesse inclinado, não a compor um poema — conforme é provável terá êle tentado inicialmente na forma dada à sua “lenda” e de que deixou vestígios evidentes nos dois primeiros capítulos da obra —, mas um trabalho científico de etnologia, de antropologia cultural. Era, desta sorte, um artista consicente de seus propósitos e disto deu cabal demonstração no largo “Pós-escrito” que redigiu e anexou à segunda edição de *Iracema*.

Houve bastante quem censurasse as inverdades do livro. Quem lhe atribuisse até falsidades inexistentes. Alencar preocupava-se com outras cousas, principalmente com a arquitetura formal de seus romances. Antecipando, não por convicção dialética mas por intuição criadora, processos sòmente agora utilizados na ficção, de inobservância às contingências de tempo e de espaço, deixou que seus heróis indígenas e colonizadores percorressem num só dia dezenas de léguas de sertão, ou ainda que Iracema, por prazer, rompesse doze quilômetros de mato bruto, dos arredores de Mucuripe para se banhar na lagoa de Porangaba, não obstante ter o mar a alguns passos de distância (o romancista não nos informa se alguma vez ela se banhou no mar) e, a curto prazo, as lagunas de água-doce do Pajeú. Do mesmo modo (o reparo é de M. Cavalcante Proença),²⁸ o cavalo Morzelo, de *O Gaúcho*, era adulto em 1820, com cinco anos, e ganhava corridas em 1832, com dezessete anos, época em que já devia estar na senilidade; a cabra Bebé, de *O Sertanejo*, fôra ama-

27 — “Em Olinda onde estudava meu terceiro ano e na velha biblioteca do convento de S. Bento a ler os cronistas da era colonial, desenhavam-se a cada instante na tela das reminiscências, as paisagens do meu pátrio Ceará.” (*Como e Porque Sou Romancista*, cit., p. 36.)

28 — José de Alencar na *Literatura Brasileira*, cit., p. 101.

-de-leite de Arnaldo e de Flor e ainda vivia, ativa, servindo a recados, quando o par estava em idade de casar.

Ainda uma incoerência, possivelmente tão despercebida da crítica, mas que aqui vale a pena ressaltada, pelas circunstâncias elucidantes do processo alencariano; é encontrada em *Iracema*. O capítulo XV termina com a posse ou, mais propriamente, a entrega da virgem tabajara ao guerreiro branco, pois que tudo acontece em estado onírico e, como no Éden, por ardilosa iniciativa da mulher. Nada, entretanto, é explícito e antes se comunica simbolicamente, desde o gesto arrebatado de Martim, bebendo, das mãos da virgem, “o verde e amargo licor” de Tupã, até a fuga da jandaia, que ao romper da alva deixou a cabana para não mais voltar. Ignorante do que ocorrera, Martim se prepara para deixar os campos do Ipu, a hospitalidade de Araquém. Irapuã tem planos para lhe impedir a retirada, mas vem a lua-nova e os guerreiros se entregam ao festim religioso. Agora tôda a nação tabajara está prêsa do letargo e dos sonhos conseqüentes dos vinhos ingeridos. Iracema, que estivera ativa na distribuição dos licores e na propiciação dos ritos, aproveita a oportunidade para conduzir o amante ao encontro de Poti. Ao alcançar as lindes pitiguaras, Martim pede-lhe que retorne, mas ela se recusa. Confessa então que traíra os segredos da jurema e que o acompanhará porque já é sua espôsa. Ante o pasmo do guerreiro, diz que êle sonhava quando Tupã abandonou sua virgem, que tudo fôra realidade. Estamos no capítulo XVII, e acabamos de conhecer uma das mais belas páginas idílicas da literatura do mundo. Tôdas as ocorrências do conúbio do homem branco com a virgem índia são descritas em nuanças ou tons obscuros, mas afinal ficam precisas e acabadas. Não obstante, após as cenas do capítulo XV, o romancista continua a tratar Iracema com o designativo de virgem. Primeiro, exclusivamente assim; depois, alternando com o nome de espôsa, até o capítulo XVIII e por nove vêzes. Abstraído o teor lírico e encarada a obra nos seus elementos realísticos ou épicos, admitir-se-ia tratar-se de um equívoco, mas cabe também aí uma outra hipótese, a de ser

evitada qualquer situação ou definição contundente, quando se trata de uma personagem que até então se manifestava como uma idealidade vestalina, antes do que uma expressão humana de mulher. Ademais, teria a se considerar no caso a predisposição romântica, bastante perceptível em Alencar, de tudo transfundir em cousa intangível, e daí talvez o tratamento de virgem a uma mulher plenamente espôsa.

Como acentua M. Cavalcante Proença, para Alencar “a virgindade é um talismã”, pois entre suas heroínas há inclusive viúvas e espôsas virgens. E até numa prostituta admitia êle a preservação de uma espécie de virgindade, a da alma. 29

De resto, essas contradições não atingem senão a realidade extrema do relato, a matéria perecível, aquilo que, segundo De Sanctis, está sujeito às vicissitudes da história, pois só a forma é imortal. Ademais a literatura, mesmo aquela de inspiração mais fortemente ligada ao documento, não há de jamais expressar a verdade segundo os fatos em que se apóia, mas sim a experiência do autor relativamente a essa mesma verdade. Lembra, a propósito, Claude-Edmonde Magny que “le critère d’un bon roman sera non plus son *réalisme*, mais la cohérence interieure du monde qu’il nous présente”. 30

Por outro lado, os mais entusiastas atribuem ao mérito estilístico de José de Alencar, à força de suas imagens, ao ritmo musical de sua frase, a feitura de um largo poema, cujo eixo fôsse o idílio da virgem tabajara e do guerreiro branco. É certo que no *Iracema*, mais que em qualquer outro livro do autor, são encontradiços os trechos em que as unidades de ritmo melódico ou de ritmo emotivo, a linguagem cadenciada, a pausa e a acentuação poéticas, se fazem mais evidentes; contudo, nem por isso é possível admitir-se ali a existência de um verdadeiro poema, pois como oportunamente observa

29 — “O ideal de beleza romântica está personificado em Lúcia, com sua virgindade de alma tão pura e tão absoluta, que a não tisonaram os pecados do corpo. Por isso, mesmo nas horas em que mais lhe esplende a glória de cortesã, o romancista a veste simbolicamente de branco.” (*Ibid.*, p. 81.)

30 — *Les Sandales d’Empédocle*. Neuchâtel, Éditions de la Baconnière, 1945, p. 28.

Gladstone Chaves de Melo, “essa música do estilo alencariano é menos fruto de intenção e trabalho consciente que consequência natural de seu talento e vocação poética”.³¹ O prosador traía o poeta que havia nêle, e era tudo.

Bem observada a estrutura da novela, há de se notar a mudança de tom entre os seus dois primeiros capítulos e os demais. E até nem assim totalmente quanto ao segundo capítulo, pois que êste logo após os períodos iniciais muda um pouco de entonação. O capítulo I, todo êle, é de um puro e forte lirismo, mas já em grande parte do II começa o autor a modificar a maneira por que iniciara a obra e o estilo passa a ser puramente narrativo (“Um dia, ao pino do sol, ela [Iracema] repousava em um claro da floresta”), embora animado de uma suavidade constante e de uma incontestável entonação poemática.

Os poetas e os críticos estruturalistas, que se têm ocupado de *Iracema*, são unânimes no descobrir os segmentos melódicos, os ritmos estróficos na prosa do romancista, mas invariavelmente tomam como exemplo o primeiro capítulo e o começo do segundo. Augusto de Lima, em sua formosa conferência do centenário, dividiu em três estrofes tôda a invocação ao mar com que o escritor abre o livro, informando: “São versos livres, como agora se usam.”³² Gladstone Chaves de Melo destaca os versos de todo o capítulo inicial, metrificando-os com exemplos em Gonçalves Dias, Machado de Assis e Olavo Bilac, reunindo inclusive o 2.^o e 3.^o versos da terceira estrofe organizada por Augusto de Lima, num alexandrino, com elisão na cesura.³³ Guilherme de Almeida também tratou do assunto³⁴ e assinala, ademais do trecho tantas vêzes utilizado, a existência de decassílabos por todo o texto e, no capítulo XVII, um alexandrino; todavia, pelo tom, êsses versos são antes exemplos de prosa ritmada do que poesia ou

31 — *Alencar e “A Língua Brasileira”*, cit., p. 53.

32 — “*Revista da Academia Brasileira de Letras*”, cit., p. 46.

33 — *Alencar e “A Língua Brasileira”*, cit., pp. 61-66.

34 — Prefácio a *Iracema*. São Paulo, Livraria Martins, 1941, p. 10.

emoção poética. Assim êste “os campos amarelos do Tauape” pode metrificadamente expressar um verso, dos mais prosaicos, entretanto. M. Cavalcante Proença que considera os períodos iniciais de *Iracema* “o trecho de prosa literária mais decorado no Brasil, exatamente pela simetria rítmica que ajuda a gravar o lirismo simples das imagens, a clara beleza das palavras”³⁵ refere o problema um tanto de passagem e demonstra que a harmonia da prosa não decorre da “justaposição de lances metrificadas”, visto que a divisão de segmentos de leitura varia de leitor para leitor, mesmo que êstes sejam todos capazes.³⁶

De qualquer maneira por que o fenômeno se apresente, devemos a prosa ritmada ou poemática dos capítulos iniciais de *Iracema* ao intento, logo abandonado, de que estêve animado José de Alencar a escrever uma epopéia em verso tendo por tema a colonização do Ceará. Ele conhecia, porém, suas limitações neste particular.

De ordinário tão fecundo e fácil na produção romanesca, a ponto de redigir um extenso romance em apenas três meses,³⁷ um romance em dois volumes, concebido talvez ao mesmo tempo em que fazia polêmica, em que fazia novelas, em que fazia política, em que imaginava opereta, em balde tentaria a formulação de um poema épico, com apoio no mito cosmogônico de Tupã, cujo plano inicial era de 12 cantos, depois reduzido para 9 e afinal nem de todo acabado em 3 cantos, e mais os fragmentos do 4.^o e do 5.^o. Nesse poema, formulado em decassílabos brancos e estrofes numerosas, nada há, entretanto, de original. Mesmo nos seus melhores momentos, como nestes versos em que figura o encontro das águas do Amazonas com o mar:

35 — *José de Alencar na Literatura Brasileira*, cit., p. 61.

36 — *Ibid.*, pp. 61-63.

37 — ... “o *Guarani*, que escrevi dia por dia para os folhetins do *Diário* [“*Diário do Rio de Janeiro*”], entre os meses de fevereiro e abril de 1857, se bem me recordo.” (*Como e Porque Sou Romancista*, cit., p. 8.)

“Com desprêzo
Aos pés o colo esmagas do oceano,
Que mugindo se roja pelas praias;
Mas prostrado e vencido, não vassalo,
O mar soberbo às vêzes se revolta.
Alçada a frente, a juba desgrenhada,
S’eriça e raiva e ruge e ronca e troa;
E a longa, imensa cauda destorcendo,
Te enlaça o corpo no impotente esforço.” 38

Quem não reconheceria, de logo, nesse trecho, o sabor das imagens e das aliteraões gonçalvinas? Sem outro intuito senão de sugerir a influência de Gonçalves Dias, lembramos que *Os Timbiras* são de 1857 e *Os Filhos de Tupã*, de 1863.

As dificuldades de composição de “uma heróide [*sic*] que tem por assunto as tradiões dos indígenas brasileiros e seus costumes”, conforme diria na “Carta ao Dr. Jaguaribe”, desanimaram-no de todo, pois “escrever um poema que devia alongar-se para correr o risco de não ser entendido, e quando entendido não apreciado, era para desanimar o mais robusto talento”. Ainda na “Carta” registra: “Em um dêsses volveres do espírito à obra começada, lembrou-me de fazer uma experiêcia em prosa [...]. Por outro lado conhecer-se-ia o efeito que havia de ter o verso pelo efeito que tivesse a prosa.” (*sic*) A prosa teria, assim, de se assemelhar ao verso para que o efeito desejado fôsse o mais convincente possível.

Até que ponto terá Alencar realizado o seu propósito, é difícil de precisar. A epopéia como o romance são gêneros narrativos e se distinguem segundo a forma ou o grau pelos quais o artista idealiza a realidade. Quanto mais expressiva é a transfiguração dos incidentes e das personagens em mitos, mais significativamente se acentua o teor épico sôbre o romanesco, embora ambos sejam uma simulação da vida, uma paródia sentimental da história. Arriscamos, contudo, êstes

conceitos, a despeito da classificação corrente, segundo a qual o romance é assinalado como uma composição em prosa, enquanto que a epopéia é sempre apresentada em verso; a despeito também da experiência estética do romance moderno, que o faz um gênero de tal modo versátil e proteiforme que não é possível subordiná-lo a uma rígida classificação de estrutura.

Em *Iracema* encontramos como que a substância de tôdas as grandes virtudes romanescas e poéticas de José de Alencar, e por isso mesmo, porque é um livro de composição original, não há como submetê-lo a uma definição genérica precisa. Araripe Júnior ficou no vago: "*Iracema* não é um poema aonde o amor apareça em episódio, é uma pastoral tupi como *Dáfnis e Cloe*, como *Paulo e Virgínia*, como *Atala*." 39 Augusto Meyer, comentando a ousadia de concepção dos romances de Alencar em contraste com suas inconsistências de entrecho, a "impressão de brilhante vazio, de empolgante gratuidade, de tenuidade e vigor a um só tempo", que experimentamos ao ler êsses livros quando animados de uma mais aguçada disposição crítica, faz exceção a *Iracema*, pois que aqui "a tonalidade lendária não implica senão compromissos poéticos e gratuitos, de livre criação mítica, com seu conteúdo narrativo. Como em *Atala*, mais ainda que em *Atala*, estamos diante de um poema, e como em todo poema o conteúdo se concentra a cada passo na magia do ritmo e na graça da imagem, na melodia autônoma e na auto-suficiência de cada frase; fragmentada ou inacabada que ficasse a obra, nem por isso perderia o seu encanto. *Iracema* e *Atala* não se desdobram a rigor num *récit*, apesar das aparências; pairam acima dêsse desenvolvimento, essencial ao romance, e não falam senão por sugestões simbólicas, momentos poéticos, unidades de acorde maior". 40

Este julgamento, por muito agudo e inteligente que é, só faz honra ao livro e a seu autor, mas não expressa uma definição plausível quanto ao enquadramento da obra numa classificação estética rigorosa.

39 — José de Alencar, cit., pp. 202-203.

40 — *A Chave e a Máscara*, cit., p. 152.

De nossa parte, ficamos com Eugênio Gomes: “O que Alencar praticava não era pròpriamente o romance poético, e sim, designadamente o romance-poema ou poemático.”⁴¹ Ficamos com Henri Bonnet: “il existe aussi de véritables *genres intermédiaires* qui se situent à mi-chemin du roman pur et de la poésie pure”.⁴² *Iracema* não é nem um poema, nem um romance, nem uma epopéia. É uma novela de gênero intermediário ou misto, isto é, uma composição ambígua de romanesco e inspiração poética.

É acima de tudo isto uma obra-prima, que, como tal, completa agora cem anos viva e esplêndida.

41 — *Aspectos do Romance Brasileiro*, cit., p. 37.

42 — *Roman et Poésie*. Paris, Librairie Nizet, 1951, p. 10.