

A HISTÓRIA NA HISTÓRIA DE *IRACEMA*: OU A HARMONIA ENTRE O MITO E A HISTÓRIA

Marcelo Peloggio¹

RESUMO: O objetivo principal deste ensaio é o de demonstrar a harmonia entre as facetas mitológica e empírica do romance *Iracema*, de José de Alencar, ou seja, a congruência que há entre a sua dimensão de lenda e de “Argumento histórico” – considerados opostos pela crítica literária. Este ensaio mostra que o “Argumento” faz parte da estética de *Iracema*, na medida em que os fatos contribuem para a sua produção artística. Alguém poderia pensar que os elementos da fábula suprimiriam os dados históricos do “Argumento” ou vice-versa. No entanto, um equilíbrio entre o mito e a história compensa a sofisticada fórmula artística de *Iracema*.

Palavras-chave: *Iracema*; mito; história.

THE HISTORY IN THE STORY OF *IRACEMA*: OR THE HARMONY BETWEEN MYTH AND HISTORY

ABSTRACT: ²The main goal of this essay is to demonstrate the harmony between the mythological and the empirical facets of José de Alencar’s novel *Iracema*, that is, the congruence between its legend dimension and its “Historical argument” – considered opposites by literary critics. This essay shows that the “rgument” is part of *Iracema*’s aesthetics as facts contribute to its artistic production. One would think that the fable elements could suppress the historical data or vice-versa. But an aesthetic balance between myth and history makes up for *Iracema*’s sophisticated artistic formula.

Keywords: *Iracema*; myth; history.

1. Um esclarecimento à guisa de introdução

Dos elementos constitutivos de *Iracema* [1865], consideramos o seu “Argumento histórico”² como sendo o mais importante, em razão do seu valor, significado e função. De fato, é preciso explicitá-lo tomando por base estas três esferas: a da qualidade, a da amplitude e a da operacionalidade, indissolavelmente associadas na condição de componente artístico fundamental, ou antes, como suporte decisivo a toda estética do conjunto implicado.

Assim, de nossa parte, não tomamos o “Argumento”, em sua totalidade mesma, como um dado extraestético e, portanto, estranho à própria obra; quer dizer, uma presença incômoda,

¹ Professor Associado do Departamento de Literatura da Universidade Federal do Ceará. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-1789-9695>. E-mail: peloggio@hotmail.com.

² De antemão, entendemos ser o “Argumento histórico” de *Iracema*, uma forma de garantia factual e verista à estrutura lendária da obra.

alienígena, a importunar profundamente o leitor em uma tentativa de guiá-lo já na partida. Concepção purista e demasiado estreita, que refutamos de todo. Porque a realidade de uma grande obra não dá a ver a reprodução mecânica ou automática do mundo fenomênico, e, sim, a síntese de um pensamento reflexivo e por isso superior.

Do ponto de vista ético (isto quer dizer, cultural e humanístico), toda forma de dissociação das duas instâncias de um objeto enformado artisticamente, a saber: a subjetiva, ou espiritual, e a concreta, ou empírica. é extremamente danosa. Daí julgarmos inconsistentes ou tolas as censuras dirigidas aos paratextos de *Iracema*, uma vez que eles são tão estéticos quanto o são na obra, por se acharem ligados de modo indissolúvel, o dado externo sensível (a expressão linguística) e a realidade virtual erguida por intermédio deste, ou propriamente falando, o dado interno espiritual, em que se aprecia a validade objetiva de uma tal realidade.

Muito pelo contrário: José de Alencar não os traz para dar vida à sua “lenda”, seja a encimando (“Prólogo”), seja a sucedendo (“Argumento histórico”, “Notas”, “Carta ao Dr. Jaguaribe” e “Pós-escrito à segunda edição”), na esperança clara, consciente, de “guiar”, “orientar” ou, muito pior, “convencer” o leitor e, quem sabe assim, desarmar as críticas que possam advir de uma objeção qualquer, seja em relação ao fundo, seja no tocante à forma.

Já não bastassem as pechas de “xenófobo”, “pró-branco”, “escravagista”, entre outras, que a má vontade da crítica dispensa ao autor cearense, sofre este também o estigma de tentar o controle sobre o juízo crítico do leitor, como que se antecipando numa série de prefácios, posfácios, advertências, pós-escritos etc.

2. O papel estético do “Argumento histórico”

Esclarecida essa nossa posição concernente aos paratextos, a atenção deve se voltar para o “Argumento histórico” de *Iracema*, já pelo que ele desempenha na forma estética global, já pela importância dos desdobramentos que é capaz de suscitar. Portanto, dos textos de apoio aqui referidos, é, pois, o “Argumento histórico” o que entendemos ser o mais fundamental e, por isso mesmo, decisivo em razão daquilo que organiza e exhibe em conjunto: a historicidade em *Iracema*, garantindo assim objetividade ou concretude, ainda que o arco poético da obra dê a impressão de esboroar o dado concreto.

Assim, menos importante pela disputa que suscita, a nosso ver desnecessária e sem sentido, acerca da verdadeira “pátria” do Camarão (se o Ceará ou Pernambuco), o “Argumento” abre-se, antes, como um espaço de reflexão em torno de um conceito nada fácil de operar, o de

“origem”, o qual refuta ao mesmo tempo que assessora, fazendo-lhe, às vezes, a historicidade empírica da lenda alencarina. Conforme o “Argumento”:

Martim Soares Moreno chegou a mestre-de-campo e foi um dos excelentes cabos portugueses que libertaram o Brasil da invasão holandesa. O Ceará deve honrar sua memória como a de um varão prestante e seu verdadeiro fundador, pois que o primeiro povoado à foz do rio Jaguaribe foi apenas uma tentativa frustrada.

[...]

Em todas as crônicas se fala das tribos de Jacaúna e Camarão como habitantes do litoral, e tanto que auxiliam a fundação do Ceará, como já haviam auxiliado a da Nova Lisboa em Jaguaribe. Ora, a nação que habitava o litoral entre o Parnaíba e o Jaguaribe ou Rio Grande era a dos pitiguaras, como atesta Gabriel Soares. Os tabajaras habitavam a serra de Ibiapaba, e portanto o interior (ALENCAR, 1965a, p. 79 e 80).

As implicações ou consequências filosóficas desse “verdadeiro fundador”, como é referido Martim Soares Moreno, bem como o auxílio prestado por Jacaúna e Camarão à “fundação do Ceará”, dão ao “Argumento” o alcance artístico de que falávamos, e que só faz sentido à luz da universalidade aí implicada. De fato, o “Argumento” nada seria se se limitasse a dar apoio puramente cognitivo ao texto lendário, a título de orientar cronologicamente ou pelo motivo de ter o timbre de peça de erudição. Pelo contrário, a razão artística de *Iracema* deve-se fundamentalmente à dialética entre o mito e a história, de modo que, no conjunto geral, o “Argumento” se torna parte constituinte e decisiva. E nada mais curioso do que se constatar o tema da origem (no que traz de perene, totalizante, centralizador) em uma escritura de base estritamente histórica.

E nessa dialética, com efeito, duas historicidades se põem em jogo, a saber: por um lado, a de *Iracema*, ou a porção mítica e generalizante do conjunto estético – a historicidade, nesse caso, se deve tanto à concretude dos acontecimentos (a visão de mundo, o temperamento, o saber prático, etc.) quanto ao fato da guerreira indiana ganhar vulto e consistência dramática por meio da interação com o seu contrário; por outro lado, a de Martim, o elemento de historicização a tensionar todo o quadro, pois, ainda que se veja completamente integrado a este, designa o fator que debilita, a pouco e pouco, à medida que se desenvolve o trecho, a natureza lendária da composição.

Sob essa perspectiva, a objetividade em *Iracema*, quer dizer, a “feição histórica” da atmosfera lendária, não constitui óbice à realização da “forma artística”. O poema em prosa alencarino não chega a contrastar essas duas dimensões; porque a razão de ser de cada uma delas só pode ser devidamente explicada à luz do consórcio com aquilo que se lhe opõem: não

há um movimento de anulação das partes, como o drama faz crer com a morte de Iracema, mas uma associação, que é indissolúvel, entre o mito e a história. A obsessão da crítica em encarar o binômio Iracema-Martim de modo dualista, lançando mão muitas vezes de um panfletarismo constrangedor, soa algo desarrazoado ante o horizonte que se descortina.

3. A face dramática do dado empírico

Essa visão orgânica ou harmoniosa que aqui defendemos, em que a unidade dos contrários dá o tom à configuração do todo estético, deve-se, claro, à ambiência mítica do livro, a qual integra em si a objetividade do dado histórico sem em momento algum constrangê-lo. Pelo contrário: ela o suaviza à medida que este avança no drama – “O estrangeiro seguiu a virgem através da floresta”(ALENCAR, 1965c, p. 90), por exemplo; e isso também graças ao recurso indispensável do símile, de que Alencar reconhece ter feito uso em “excesso” (ALENCAR, 1965b, p. 231). Em outro lugar, apresentamos os motivos desse panteísmo da forma em *Iracema*:

De maneira efetiva e harmônica, *Iracema* une à atmosfera doce e maviosa, ao choque civilizacional representado, à beleza trágica deste – quer dizer, em termos gerais, à própria forma de exposição interna –, o conteúdo espiritual em si e para si mesmo: é porque o ideal de natureza humana ultrapassa o entrecho confundindo-se com a grandeza moral da guerreira indígena. Coincidindo portanto com a mitologia, tudo deve partir de Iracema e a ela regressar, posto que a particularidade dos seus atos evidencie no todo da forma uma forte incongruência. Mas nada disso terá relevo ante o fato da natureza exibir, à luz do concreto sensível, a razão de ser da poesia em que tudo deve ser elevado – a delicadeza, a coragem, a renúncia (PELOGGIO; SIQUEIRA, 2019, p. 188).

Com efeito, o “histórico” em *Iracema* não significa, de forma alguma, passar em revista acontecimentos, datas, usos, costumes, etc. Alencar faz referência, sim, ao fato de, “em 1603, Pero Coelho, homem nobre da Paraíba”, ter partido “como capitão-mor de descoberta, levando uma força de 80 colonos e 800 índios”, e fundado, ao atingir a foz do rio Jaguaribe, “o povoado que teve o nome de Nova Lisboa” (ALENCAR, 1965a, p. 79), empreendimento esse que fracassaria. Daí então a necessidade de uma nova investida para lançar, de vez, as bases da colonização no Ceará; conforme o “Argumento”, o ponto de partida é o presídio de Nossa Senhora do Amparo, edificado em 1611, sob a liderança de Martim Soares Moreno (ALENCAR, 1965a, p. 79).

De sorte que o valor histórico de *Iracema* não deriva, pois, da índole empírica dos objetos, costumes e acontecimentos, o que pode ser verificado nas notas explicativas do livro, que trazem em seu conjunto, ao modo do próprio “Argumento histórico”, uma significação tanto menos erudita e mais composicional à medida que se revela a concretude artística da obra, deitando por terra a ideia de que se tenta, por meio dos paratextos, um controle absoluto sobre o leitor. A forma de expressão da lenda, em virtude do tema central (os amores de Iracema e Martim), inviabiliza esse tipo de pensamento. Com efeito, o concreto histórico, pode-se dizer, nada tem a ver com o *fato empírico*, mas tão somente com o *arcabouço dramático*. Assim, a ambiência mítica do texto alencarino, em que pese nele, em algum momento, a erudição histórica, não empana nem debilita a historicidade da vida, dos costumes, das relações interpessoais – numa palavra, sua dimensão concreta, humana.

No início deste estudo, defendíamos o valor estético ou composicional do “Argumento histórico”, afastando a possibilidade de encarar este à guisa de um elemento estranho, a promover uma interferência indevida no conjunto artístico. De resto, cabe mostrá-lo em atividade, isto é, como peça decisiva à historicidade mesma da estrutura dramática, conferindo à obra uma dada *objetividade*, ainda que o arco poético de *Iracema* passe a impressão de esboroar o elemento concreto. Sendo assim, vejamos a seguinte passagem, a opor os irmãos Iracema e Caubi, que consideramos como uma das mais tocantes de todo o livro:

O irmão de Iracema veio direito ao estrangeiro, que arrancara a filha de Araquém à cabana hospedeira; o faro da vingança o guia; a vista da irmã assanha a raiva em seu peito. O guerreiro Caubi assalta com furor o inimigo. Iracema, unida ao flanco de seu guerreiro e esposo, viu de longe Caubi e falou assim:

– Senhor de Iracema, ouve o rogo de tua escrava; não derrama o sangue do filho de Araquém. Se o guerreiro Caubi tem de morrer, morra ele por esta mão, não pela tua.

Martim pôs no rosto da virgem olhos de horror:

– Iracema matará seu irmão?

– Iracema antes quer que o sangue de Caubi tinja sua mão que a tua; porque os olhos de Iracema veem a ti, e a ela não.

Travam a luta os guerreiros. Caubi combate com furor; o cristão defende-se apenas; mas a seta embebida no arco da esposa guarda a vida do guerreiro contra os botes do inimigo (ALENCAR, 1965c, p. 155).

A cena, longe de avalizar uma opinião infeliz da crítica – ou Alencar como “um secundário contador de patranhas de índios” (MOISÉS, 1984, p. 88) –, revela, antes, de maneira profunda, a inserção do conteúdo histórico no plano lendário do drama. Porque há um princípio básico na correspondência entre o mito e a história, ou quando esta, em rigor, não se restringe ao caráter geral e abstrato do dado empírico, algo que se associa ao que Hegel chamou, com

todo o acerto, de “anacronismo necessário” (HEGEL, 2001, p. 279), em que se leva a efeito o *pathos*, a “substância interna”, e não necessariamente a exatidão histórica, com seus pormenores e exterioridades pedantes e inúteis. Ou seja, as interações humanas em seu desenvolvimento e concretude; a dialética da vida, seus conflitos, e nestes, as motivações psicológicas, morais, econômicas, políticas, etc.; o redemoinho em que se transforma a própria realidade histórica – sem mais, é tudo isso que deve figurar como algo historicamente válido.

A atmosfera mítica parece deprimir, de fato, o sentimento histórico da cena. Ao gosto epopeico, a batalha se desenvolve sem qualquer anteparo de cunho historicizante: em algum lugar recuado profundamente no tempo, sem o auxílio de uma baliza cronológica e de um parâmetro geográfico, duas denominações – pitiguaras e tabajaras – se enfrentam de maneira renhida. Em que pesem as referências espacial e temporal do “Argumento histórico”, a índole estético-composicional deste desautoriza todo e qualquer uso que não seja dramático: de nada vale situar em 1611 a fundação do Ceará europeu, com a edificação do presídio de Nossa Senhora do Amparo, se não houver como lastro ou princípio de determinação a vida humana em seu fluxo irrefreável, em seu dinamismo, tomado este de concepções de mundo, sentimentos, emoções, valores historicamente traduzíveis: “– Iracema matará seu irmão?”. Sendo peça decisiva à historicidade mesma do conjunto dramático, garantindo aí objetividade ou concretude – mas de modo contraditório, já que pela via panteística ou mitológica –, é de se indagar a importância dos fatos históricos postos em destaque no “Argumento”.

No embate terrível, há uma única referência histórica a ser exibida: ela atende pela palavra “cristão”. Todavia, a alusão feita à cristandade e de resto às suas outras derivações, tais como “cruz da espada”, “Cristo”, “Deus verdadeiro”, vê-se então subsumida no todo orgânico do drama, à semelhança dos fatos referidos no “Argumento”, atendendo-se assim a um propósito artístico claro e definido de antemão – por isso que não é sem motivo a assertiva alencarina: “este é o argumento histórico da lenda” (ALENCAR, 1965a, p. 80). Muito tem a ver, essa posição estética, com o que Lukács diz ser em Walter Scott a “vivificação dos princípios objetivamente poéticos que se encontram na base da poesia da vida popular e da história” (LUKÁCS, 2011, p. 76). Portanto, não é a partir das grandes linhas, dos princípios gerais ou norteadores da história, no curso de suas leis abstratas, que o insucesso de Nova Lisboa e o tom fundante da cadeia de Nossa Senhora do Amparo, enquanto fatos empíricos, serão investidos de sentido e concretude, mas mediante as tensões e ordenações da própria vida; a complexidade desta à luz de uma dada situação histórica: no caso de *Iracema*, o embate civilizatório em decorrência da ação colonial. Todo o colorido poético desses acontecimentos

deve-se, antes do mais, ao *arcabouço dramático*, o que explica a impressão equívoca de supressão do elemento factual da história.

A razão de ser do “Argumento”, bem como dos demais textos de apoio, não está no direcionamento da leitura, longe disso, mas em ajudar na vivificação desta, já que, nesse auxílio, em contrapartida, os componentes paratextuais se veem também vivificados. Conforme dizíamos, o conjunto dos mesmos constitui parte integrante da estrutura global da obra: no lugar de orientarem o drama propriamente dito, são configurados por ele desde sempre, ou seja, o embate civilizacional só pode ser compreendido, de maneira efetiva, à luz do quadro estético apresentado. Assim, pode-se dizer que, em todo o seu conjunto, *Iracema* constitui uma obra doadora de vida, potencializando o fato histórico, conferindo-lhe sentido e valor, e não o inverso. A tensão dramática, ocasionada pela vindita dos tabajaras sobre Martim e os pitiguaras, por exemplo, dota de uma nova coloração os episódios que envolvem o povoado de Nova Lisboa e o presídio de Nossa Senhora do Amparo, ainda que não guarde com um e outro uma relação obrigatoriamente direta.

4. A lei artística das compensações

Uma população sem história não pode ser encarada, porém, como que desprovida de historicidade, haja vista a da protagonista da lenda, decisiva e central. Em *Iracema*, essa impressão se acentua, em um grau muito elevado, devido ao panteísmo da forma, ou antes, ao teor excessivamente poético da mesma. O consórcio afetivo-sexual da guerreira tabajara e Martim, por exemplo, acha-se envolto por uma atmosfera desse jaez: “A floresta destilava suave fragrância e exalava harmoniosos arpejos; os suspiros do coração se difundiram nos murmúrios do deserto. Foi a festa do amor, e o canto do himeneu” (ALENCAR, 1965c, p. 152).

Essa passagem, entre outras, parece confirmar o papel central e unificador da heroína indiana: o fato de que, na lenda, “tudo deve partir de Iracema e a ela regressar” (ALENCAR, 1965a, p. 80). Tal unidade vê-se assim configurada por um princípio de compensação operado entre o mito e a história, tendo-se, de um lado, a fidelidade à “verdade histórica” (ALENCAR, 1965a, p. 80) e, do outro, a “poesia inteiramente brasileira, haurida na língua dos selvagens” (ALENCAR, 1965b, p. 230). No entanto, o mito em questão é elidido à medida que o drama se desenvolve, em razão da exposição normativa do objeto histórico, o que pode ser verificado com a quebra do laço panteístico, pois as “jandaias cantavam ainda no olho do coqueiro; mas não repetiam já o mavioso nome de Iracema” (ALENCAR, 1965c, p. 214). Consequência essa que se deve, única e exclusivamente, à determinação histórica, cujo ápice pode ser reconhecido

na chegada de “Jerônimo de Albuquerque, chefe da expedição ao Maranhão em 1612” (ALENCAR, 1965d, p. 224).

A lei artística das compensações é mantida ao longo de toda a obra: se o *mito em questão* é paulatinamente deprimido pela ação normativa do *objeto histórico* (a “mairi dos cristãos”, a espada, as expedições, a cadeia), em troca, o modo de representação deste é enregelado, de forma quase que imediata, em benefício da composição artística, uma vez incorporado à unidade orgânica do drama; porque “o arrefecimento ou a vitalização de um ou de outro acarretam, necessariamente, a ruína ou a fortaleza de ambos” (PELOGGIO, 2016, p. 251),

Portanto, a unidade dialética em *Iracema*, ou a síntese formada da ligação indissolúvel entre o objeto histórico e o ser ficcional da lenda, consagra ao conjunto epopeico, em si e para si, uma efetividade harmônica assaz vigorosa, na qual se compensa o fortalecimento de um polo com o avivamento do que lhe é adverso. Não por acaso, “à atmosfera doce e maviosa, ao choque civilizacional representado, à beleza trágica deste”, a obra alencarina ocupa-se em associar o “conteúdo espiritual”, o *pathos* universalizador. Eis, aí, a historicidade mesma do livro, ou melhor, a da “virgem dos lábios de mel”; daquela que ostenta “o arco e a uiraçaba”; ou da mãe extremosa, “cheia de júbilo” por matar “a fome ao filho”; em suma, a poesia de nossas origens, “em que tudo deve ser elevado – a delicadeza, a coragem, a renúncia”.

De modo que o “Argumento histórico” tem aí, sem mais, seu valor artístico justificado: é que, conforme dito, ao contribuir para a vivificação do conjunto, enquanto componente paratextual, vê-se também vivificado, isto é, *enformado* pela substância dramática, de que é elemento constituinte. Pode-se dizer, portanto, ao contrário do que afirma Dominick LaCapra (1991, p. 116), que a importância do paratexto histórico não é devida a uma mera “função referencial”, mas à “maneira em que ele funciona como uma vitrine da vida ou das transformações do passado” à luz da universalidade dramática. Em outras palavras, o caráter universalizador do *pathos* justifica, em *Iracema*, a própria noção de *origem*: tudo deriva e retorna à heroína tabajara para a sustentação de um dado arco poético, ou o mundo lendário edificado pela obra, uma vez que *Iracema* “é fundida e confundida com a própria natureza americana” (RIBEIRO, 1996, p. 222) e, num maior grau – o da universalidade filosófica –, tida e havida como a própria América. Tudo isso deita por terra, verberando a posição equivocada da crítica, a noção de que o “Argumento” designaria um dado extraestético ou de intervenção. Pelo contrário, ele auxilia na vivificação do *pathos* universalizador, motor da dialética da vida, nessa belíssima concentração dramática ou originária que tem por nome *Iracema*.

5. Conclusão e problematização

A consideração, em *Iracema*, do valor estético do “Argumento histórico” desautoriza a opinião de que este, via de regra, orientaria o juízo estético do leitor. Nada mais improcedente. Dos elementos constituintes do todo artístico da obra, pode-se considerá-lo como o mais importante, em função de seu papel e dos desdobramentos que é capaz de propiciar. Encarnando, por assim dizer, dois eventos de natureza empírica (o fracasso colonial de Nova Lisboa e a edificação da cadeia de Nossa Senhora do Amparo), o “Argumento” contribui decisivamente para a historicidade do drama, isto é, não pela perspectiva da mera cognição ou do teor erudito, e sim pela possibilidade de vivificar, em sua concretude mesma, o próprio *arcabouço dramático* (lendário), que, em contrapartida, vivifica, cobrindo de importância e valor, o dado concreto ou histórico.

Com efeito, a razão de ser do drama tem ligações não necessariamente diretas com os fatos referidos acima; todavia, é como se aquele, *grosso modo*, partisse destes – se fosse o caso de dar ao *objeto histórico* a primazia sobre o *mito em questão*, ou em sentido contrário, subsumindo o primeiro, mas para anulá-lo, no todo artístico do arco poético. O que é atenuado, na obra, pela lei da compensação artística, harmonizando-se a relação entre a “verdade histórica” do “Argumento” e a “poesia inteiramente brasileira, haurida na língua dos selvagens”.

Dessa forma, mantém-se intacta a unidade substancial da obra, ou o conceito mesmo de *origem*. É por meio deste que se viabiliza a historicidade de todo o conjunto artístico, cuja concretude ou objetividade é então conferida, no todo ou em parte, pelo “Argumento histórico”. Este, mais do que uma peça de erudição, há de constituir o elemento fundamental à vivificação do *pathos* universalizador: como dizíamos, a dialética da vida, dos costumes, das relações interpessoais, do processo civilizatório, ou sua dimensão concreta, humana, observada nos pares Iracema-Caubi, Iracema-Martim e assim por diante.

Personifica a guerreira indiana, sob essa luz, a historicidade real do livro, o ponto originário ou concentrador de onde tudo deve partir e regressar, notabilizando a índole panteísta da obra alencarina, como mostra esta passagem:

Iracema saiu do banho: o aljôfar d’água ainda a roreja, como à doce mangaba que corou em manhã de chuva. Enquanto repousa, empluma das penas do gará as flechas de seu arco, e concerta com o sabiá da mata, pousado no galho próximo, o canto agreste.

A graciosa ará, sua companheira e amiga, brinca junto dela. Às vezes sobe aos ramos da árvore e de lá chama a virgem pelo nome; outras remexe o uru de

palha matizada, onde traz a selvagem seus perfumes, os alvos fios do crautá, as agulhas da juçara com que tece a renda, e as tintas de que matiza o algodão (ALENCAR, 1965c, p. 85-86).

Tal quadro integrativo (“concerta com o sabiá da mata”, “chama a virgem pelo nome”) como que cria um problema estrutural, isto é, a superposição de uma universalidade sobre outra. É que o conceito de origem em *Iracema* há de contrastar duas esferas, a terrena e a cósmica – neste último caso, se se admitir que *Iracema* é, de fato, o anagrama de América, inaugurando assim um princípio vinculativo, a reduzir a universalidade do *pathos* à instância filosófica do drama, à universalidade que faz da heroína tabajara “o corpo da América” (JANINE RIBEIRO, 2001, p. 408). De tal modo que a índole universal do *pathos*, configurado pelas paixões, sentimentos, afetos, em sua concretude histórica, cede à imposição não da história propriamente dita, mas de uma dada filosofia da história. Configura-se aí, portanto, a passagem do elemento simbólico e mitológico (expressão de uma nacionalidade em seus primórdios) para os desígnios escatológicos de uma *concretude* – a do Ser –, observada nos atos e motivações dos caracteres lendários. Submete-se, integralmente, a título de anulação do primeiro termo, o *pathos* ao místico, a história à filosofia do fim da história, o simbólico da mitologia à concretude de uma progressão divinal. Por isso o tom intrigante, no mínimo dúbio, da assertiva de Martim à indagação de *Iracema*: “– [...] Donde vieste a estas matas, que nunca viram outro guerreiro como tu? – Venho de bem longe, filha das florestas. Venho das terras *que teus irmãos já possuíram*, e hoje têm *os meus*” (ALENCAR, 1965c, p. 87. Grifos nossos). E conforme Alencar, em seu estudo antropológico-filosófico, chamado *Antiguidade da América*, teria o mundo sua origem neste continente – ou antes, “o berço da humanidade foi a América” (ALENCAR, 2010, p. 38) –, descrevendo-se a partir dessa ideia uma visão circular da história, sob este molde:

Houve tempo em que toda a superfície da Terra esteve aberta ao progresso e ocupada na maior parte por nações constituídas. Foi o momento em que a civilização antediluviana, depois de estancar a seiva da América, se derramara pela África e Ásia. Transição natural; no momento em que submergia-se no desconhecido este fragmento do universo, e para regenerar-se nas fontes do abismo, assomava no horizonte da civilização nascente uma terra virgem. Era a hoje velha Europa, então na infância. Aí sim, no tempo das primeiras migrações dos helenos e pelasgos, não havia um monumento levantado pela mão do homem. Os indígenas dessa porção da Terra vagavam ainda no seio das florestas, mais bárbaros talvez que o guarani das matas americanas (ALENCAR, 2010, p. 39-40).

Portanto, pelo que é revelado na lenda indiana – o fato de ter advindo Martim das terras que os irmãos da *Iracema* “já possuíram, e hoje têm os” deste soldado português –, é de se

presumir que o retorno do reinol à sua verdadeira origem (a América) seja a sinalização do esgotamento de um processo evolucionário, ou seja, o fim da civilização terrena. Com efeito, o “progresso moral [...] é contínuo e ascendente – começado na Terra só deve terminar no seio do Criador” (ALENCAR, 2010, p. 35): porque a ira divina “outrora manifestou-se pelo dilúvio; chegará a vez da combustão” (ALENCAR, 2010, p. 39). Tomamos ciência de que a América havia de “regenerar-se nas fontes do abismo” até reaparecer – com a chegada de Martim Soares Moreno? de Jerônimo de Albuquerque? –, para desta forma atingir, por obra e graça da “intervenção divina” (ALENCAR, 2010, p. 39), a sua destinação fatal, recolhendo-se a humanidade, toda ela, por definitivo, no cerne de Deus.

O *corpo* de Iracema, a título de simbolizar o continente que deu origem à humanidade, vê-se sujeito a essa mudança de rumo: do fator empírico, do que é historicamente considerado, a um viés puramente metafísico. Ao dar-se vez, portanto, à tese vinculativa (a do anagrama), a efetivando como o dado norteador da própria estrutura lendária, promove-se como que uma depuração de todos os elementos composicionais sujeitos à lei artística da compensação, o que leva a negar uma tal lei de maneira ampla e efetiva.

O problema muda então de figura, não incidindo mais na dialética operada entre o mito e a história – a vivificação mútua e penetrante observada na interação dos polos. Isto é, o mito e a história, promotores de um quadro profundamente harmônico, são suprimidos pela imposição de uma potência cósmica, mediante a qual o mítico cederá ao místico e o devir histórico à perenidade de um mundo divinal anunciada pela filosofia cíclica e escatológica da história.

Com essa perspectiva, veem-se elididas ambas as historicidades: a lendária, determinada pelo princípio artístico ou ficcional da lenda, e a empírica ou histórica, cuja diretriz é definida e articulada pelo “Argumento” alencarino. Na esfera propriamente mística, nenhuma é a finalidade do mito ordenador e a do *pathos* globalizante; cessam suas funções terrenas. Ficam desautorizadas, a partir daí, portanto, duas opiniões críticas: a de que Alencar “não arrastava pela profundidade das ideias” (JÚNIOR, 1879, p. 77), pois seria evidente nele a “falta de orientação filosófica” (JÚNIOR, 1879, p. 189); e a de que não passou de um mero cultor da nacionalidade em fundo e forma, sendo *Iracema*, por exemplo, “uma das obras mais *brasileiras* de nossa literatura” (AMORA, 1977, p. 264. Grifo do autor) – opiniões que as formulações acima desautorizam e fazem esboroar por completo.

Referências

ALENCAR, José de. *Antiguidade da América e A raça primogênita*. Fortaleza: Edições UFC, 2010.

_____. Argumento histórico. In: ALENCAR, José de. *Iracema*. São Paulo: MEC/Instituto Nacional do Livro, 1965a, p. 79-81.

_____. Carta ao Dr. Jaguaribe. In: ALENCAR, José de. *Iracema*. São Paulo: MEC/Instituto Nacional do Livro, 1965b, p. 225-231.

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

_____. Notas do autor. In: ALENCAR, José de. *Iracema*. São Paulo: MEC/Instituto Nacional do Livro, 1965d, p. 214-224.

AMORA, Antônio Soares. *A literatura brasileira*. 5ª ed. São Paulo: Cultrix, v. II, 1977.

HEGEL, Georg W. Friedrich. *Cursos de estética*. 2ª ed. Tradução Marco Aurélio Werle. São Paulo: EdUSP, v. I, 2001.

JÚNIOR, Tristão de Alencar Araripe. *José de Alencar*. Perfil literário. Rio de Janeiro: Tipografia da Escola, 1879.

LACAPRA, Dominick. *História e romance*. Tradução Nelson Schapochinik. *RH – Revista de História*, Campinas, IFCH/UNICAMP, nos. 2/3, p. 107-124, primavera, 1991.

LUKÁCS, György. *O romance histórico*. Tradução Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.

MOISÉS, Massaud. *História da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix/EdUSP, v. 2, 1984.

PELOGGIO, Marcelo. *Iracema: um novo percurso até o Ipu?* *Revista FronteiraZ*, Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP, nº 17, p. 242-261, dezembro de 2016.

PELOGGIO, Marcelo; SIQUEIRA, Ana Márcia Alves. José de Alencar, o educador. In: PELOGGIO, Marcelo (org.). *Fator Alencar: ensaios*. Belo Horizonte: Relicário, 2019, p. 177-197.

RIBEIRO, Luis Filipe. *Mulheres de papel: um estudo do imaginário em José de Alencar e Machado de Assis*. Niterói: EdUFF, 1996.

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

Recebido em: 21/01/2024.

Aceito em: 15/02/2024.