

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS  
Programa de Pós-Graduação em Letras

Érica Drumond Fontes Silva

***IRACEMA, DE JOSÉ DE ALENCAR: crítica e processo de construção***

Belo Horizonte

2013

FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborada pela Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

S586i Silva, Érica Drumond Fontes  
*Iracema*, de José de Alencar: crítica e processo de construção / Érica Drumond Fontes Silva. Belo Horizonte, 2013.  
152f.: il.

Orientadora: Melânia Silva de Aguiar  
Dissertação (Mestrado)- Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.  
Programa de Pós-Graduação em Letras.

1. Alencar, José de, 1829-1877 - *Iracema* - Crítica e interpretação. 2. Literatura - História e crítica 3. Literatura - Filosofia. 4. Crítica textual. 5. Autobiografia. I. Aguiar, Melânia Silva de. II. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

SIB PUC MINAS

CDU: 869.0(81)-3

Érica Drumond Fontes Silva

***IRACEMA, DE JOSÉ DE ALENCAR: crítica e processo de construção***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras – Literaturas de Língua Portuguesa.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Melânia Silva de Aguiar

Belo Horizonte

2013

**Érica Drumond Fontes Silva**

***IRACEMA, DE JOSÉ DE ALENCAR: crítica e processo de construção***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras – Literaturas de Língua Portuguesa.

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup> Maria Cecília Bruzzi Boechat (FALE/UFMG)

---

Prof. Dr. Alexandre Veloso de Abreu (PUC Minas)

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Melânia Silva de Aguiar (Orientadora) – PUC Minas

Belo Horizonte, 20 de dezembro de 2013.

A Elizanete Maria Drumond Fontes

## AGRADECIMENTOS

Agradeço, em especial, à professora Melânia, pela orientação impecável, que através de sua educação refinada e exigente fez com que eu desenvolvesse esse trabalho da melhor maneira que pude.

Ao Altair, pelo amor, apoio e incentivo.

Aos meus pais, José e Elizanete, e a minha irmã Ágda, pelo apoio constante.

À minha filha, Lívia, que nasceu durante esse processo e me fez mais forte e com mais vontade de vencer esta etapa.

Aos meus alunos e seus pais, por me ensinarem o prazer da docência.

À minha amiga Licemar, pela torcida.

À minha amiga Naiany e seus pais pela ajuda e hospitalidade.

Aos tios David e Renata, pela acolhida e atenção constantes.

À minha prima Kátia, pelas discussões enriquecedoras.

Aos colegas da pós-graduação, pelas discussões tão produtivas, em especial Isabella, sempre tão disponível.

À secretária Berenice, sempre disposta a ajudar.

A todos os meus familiares.

## RESUMO

Esta dissertação tem como objeto de estudo o livro *Iracema*, de José de Alencar, a partir do exame de um projeto literário expresso pelo autor em momentos diferentes de sua trajetória e de um novo posicionamento do mesmo frente à recepção do livro por críticos da época, posicionamento este visível em algumas alterações feitas nas duas edições subsequentes à primeira, revistas pelo autor. Publicado em 1865, *Iracema* seria alvo de críticas positivas e negativas, o que poderia ter afetado aspectos daquele projeto literário inicial. O objetivo da pesquisa é verificar em que medida se deram tais alterações nas edições de 1870 (2ª) e de 1878 (3ª), em relação à de 1865 (1ª), através de um quadro de variantes, e qual o significado das mesmas no contexto da época. Para isso foram examinados textos do autor que explicitam o seu modo de pensar a literatura, como cartas, prefácios, posfácios e a autobiografia, bem como textos críticos da época relativos a *Iracema*. A edição crítica de *Iracema* (1965), de Cavalcanti Proença, foi o ponto de partida necessário para o cotejo das variantes presentes nas edições focalizadas. Estudos sobre autobiografia, estética da recepção, imaginário, crítica genética e crítica textual também foram fundamentais para o desenvolvimento da pesquisa.

Palavras-chave: José de Alencar. *Iracema*. Projeto literário. Recepção crítica. Variantes.

## ABSTRACT

This dissertation has as its object of study the book *Iracema*, written by José de Alencar, made from the examination of a literary project expressed by the author in different times of his career and from his new position in front book reception by critics from that time, this position was visible in some changes made in the two subsequent editions at first, revised by the author. Published in 1865, *Iracema* would be subject to positive and negative criticism, which could have affected aspects of that initial literary project. The objective is to verify the extent to which have these changes happened in the editions of 1870 (2<sup>nd</sup>) and 1878 (3<sup>rd</sup>), in relation to the 1865 (1<sup>st</sup>), through a framework of variants, and what is the meaning in the context of the period. For this, the author's texts that explain your way of thinking about literature as letters, prefaces, postscript and autobiography, as well as critics texts of the time related to *Iracema*. The *Iracema* critic edition (1965) by Cavalcanti Proença, was the necessary starting point for the comparison of variants present in the targeted issues, added to this other variants located for us. The studies about autobiography, reception aesthetics, imaginary, genetic and textual criticism have also been primordial to the research development.

Keywords: José de Alencar. *Iracema*. Critical reception. Literary project. Variants.

*A imobilidade das coisas que nos cercam talvez lhes seja imposta por nossa certeza de que essas coisas são elas mesmas e não outras, pela imobilidade do nosso pensamento perante elas.*

(Marcel Proust, 2009).

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>10</b>
<b>2 JOSÉ DE ALENCAR: ROMANCISTA E CRÍTICO LITERÁRIO.....</b>	<b>20</b>
2.1 Projeto literário: estudo, teoria e crítica .....	21
2.2 Papel de patriarca da literatura brasileira, sua importância no tempo e sua consciência histórica como escritor .....	23
2.3 A produção: <i>Iracema</i> .....	31
<b>3 IRACEMA: PRESSUPOSTOS TEÓRICOS DO AUTOR E CRÍTICA DESPERTADA .....</b>	<b>35</b>
3.1 O projeto do romance .....	35
3.2 Recepção: o debate entre o romancista e a crítica.....	38
<b>4 DAS TRÊS EDIÇÕES: VARIANTES E (RE) CRIAÇÃO .....</b>	<b>55</b>
4.1 As estratégias discursivas em processo: atos de fingir .....	57
4.2 Universo ficcional e mundo do leitor: efeitos de real .....	69
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>95</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>99</b>

## 1 INTRODUÇÃO

O autor de que aqui vamos tratar é José de Alencar (1829-1877), e a obra é *Iracema*. Esta obra foi publicada em 1865, período do movimento romântico no Brasil, e tece a história da época de contato do colonizador com o aborígene, no período genesíaco da vida brasileira. Seguiram-se a esta edição, muitas outras, tal o sucesso da obra junto ao público leitor. Interessam-nos nesta pesquisa, particularmente, além desta primeira edição, feita pela Tipographia Viana & Filhos, a segunda, de 1870, empreendida pela Garnier, e a terceira, de 1878, também pela editora Garnier, sendo as duas últimas revistas por Alencar, embora a terceira tenha sido publicada após a morte do Autor. No ano do centenário de publicação do romance, M. Cavalcanti Proença se responsabilizaria pela edição crítica do livro (José Olympio Editora, 1965), evidenciando no aparato crítico as mudanças feitas pelo próprio Autor, de uma para outra edição. Tais alterações serão objeto de estudo desta dissertação, uma vez que elas poderão trazer subsídios importantes para se conhecer até que ponto a recepção da obra pelos críticos do tempo terá atuado sobre o espírito do autor de *Iracema*, tocado de algum modo pelos comentários, às vezes elogiosos, mas, com frequência, maldosos e virulentos.

Por outro lado, José de Alencar legou-nos vários escritos em que deixou claros os propósitos que animaram seu trabalho de escritor. Consciente de sua responsabilidade como testemunha que foi dos episódios de um tempo rico em transformações políticas e sociais, assume um compromisso consigo mesmo, o de dar forma e caráter a uma literatura identificada com os valores da nação nascente. Tais escritos, ricos de sentimento patriótico e reveladores de uma poética conscientemente dirigida, constituem igualmente fonte rica de ensinamentos para uma comparação entre o que o Autor pretendeu, o que de fato realizou e o que alterou em função de outros modos de ver, diversos dos seus.

José de Alencar foi escritor e político altamente dedicado a cumprir a “obrigação” de criar dentro da literatura brasileira o novo e retratar o nacional. Formado em direito, as diversas ocupações que teve acompanharam-no durante sua vida de escritor, seja como redator-chefe de um jornal, o *Diário do Rio de Janeiro*, seja como deputado, seja como ministro da Justiça. Era seu projeto criar uma literatura singular, com características locais e que valorizassem o intelecto e a cultura brasileiras. Esse projeto pode ser visto como uma missão, a de aprimorar a literatura brasileira. Seja no real narrado ou usando da imaginação, o seu texto deveria evidenciar a “coisa” local, ou seja, ele desejava que, quando o leitor lesse

seus romances, soubesse e visse que ali estavam descritas e narradas as riquezas, no mais amplo sentido dessa palavra, do Brasil.

O escritor nasceu em Messejana, em 1829, na província do Ceará (tornada estado do Ceará, em 1889, com a proclamação da República), e o seu romance *Iracema* vem contar as belezas de sua terra natal. Na carta que abre o romance, escrita a um amigo, o Dr. Jaguaribe, José de Alencar observa que o livro foi imaginado ali, naquele espaço, quando lhe voltaram as lembranças da tenra infância, e que o livro voltava a ele para encontrar seu lar. Na segunda parte da carta, diz como aconteceu a inspiração de retratar os índios poeticamente. Para ele, nenhuma produção que havia tratado do assunto serviu para realizar a poesia nacional e, “cometendo o arrojo”, iria aventurar-se a escrever sobre tal assunto, evitando, no entanto, cometer os “erros” que vira nas produções que tinha lido até ali. Alencar iria dedicar-se então a estudar a vida, tradições, costumes, expressões e pensamentos dos selvagens, para criar o poema nacional.

O indianismo de Alencar foi um projeto que se apropriava do passado, dando atenção àquilo que daria identidade à nossa civilização, o índio. Alencar não queria propor a continuidade de uma tradição indígena na literatura, mas sim a reinvenção da cultura trazida pelo colonizador europeu. Para ele, o indianismo fazia um papel diferencial, porque trazia o elemento de especificidade, podendo, assim, conferir originalidade à literatura brasileira.

É nas Cartas sobre *A Confederação dos Tamoios*, escritas em 1856, aos 27 anos, em que critica o poema de Domingos José Gonçalves de Magalhães (escrito no mesmo ano de 1856), que José de Alencar descreve como os aspectos da realidade indígena brasileira deveriam ser tratados e retratados na literatura. O autor do poema, Gonçalves de Magalhães, era amigo do imperador Dom Pedro II, e foi convidado por ele para escrever um poema épico que fundasse a literatura brasileira. Famoso por ter na época o título de pai da literatura e do romantismo no Brasil, Gonçalves de Magalhães não hesitou em criar tal poema. Segundo se conta, trouxe o poema na mala, quando do retorno de uma viagem que fez à Europa.

José de Alencar critica o poema de Gonçalves de Magalhães, e ainda diz como deveria ter sido escrito. Nessa época Alencar era redator-chefe do *Diário do Rio de Janeiro*. Essa polêmica ficou famosa devido às personalidades envolvidas no assunto, como Manuel Araújo Porto-Alegre e outros que foram chamados por intimação, já que Dom Pedro II, o patrocinador do poema, pediu uma avaliação da obra a algumas autoridades literárias: Gonçalves Dias, Varnhagen e Alexandre Herculano. Mas, aqui, a leitura do poema junto à crítica de Alencar se faz importante para entendermos as condições históricas do tempo. Mais, reler as Cartas junto ao romance *Iracema* torna-se uma fonte riquíssima para a pesquisa no

sentido de descobrir o que pensava Alencar nove anos antes da publicação do romance, já que, como foi dito, as Cartas foram escritas em 1856 e o romance *Iracema* publicado em 1865.

Para Alencar, o poema de Gonçalves de Magalhães peca em vários aspectos: as descrições são pobres, as tradições e a origem da raça indígena são pouco exploradas, os costumes são pouco elucidados. O assunto é belo e deveria dar uma bela epopeia: a raça infeliz junto a uma natureza esplêndida mereceria mais atenção. Reunindo todas as observações que Alencar fez sobre o poema de Magalhães, é possível ver o roteiro do que seria *Iracema*: “versos mais cheios de entusiasmo e de poesia”.

Sobre os índios e a descrição do Brasil adverte que “há nesta descrição muitas belezas de pensamento, mas a poesia (tenho medo de dizê-lo), não está na altura do assunto” (ALENCAR, 2007, p. xv); Alencar ainda adverte que Magalhães não adentrou na história desses povos, na origem e nas tradições, além de não ter explorado as belezas locais.

É interessante quando José de Alencar critica a pobreza das descrições, pois o excesso delas é um traço forte em sua escrita; ele observa, por exemplo, a falta de detalhes quando Magalhães fala sobre a índia: “O poeta, talvez fatigado de descrições, não teve uma palavra para exprimir a beleza da jovem índia lacrimosa, consolando seu velho pai: essa dor mútua, esse quadro de tanto sentimento, passa despercebido.” (ALENCAR, 2007, p. xvii)

José de Alencar junta tudo isso e empenha-se em construir uma identidade brasileira, a partir da mitologia, do vocabulário e de formas de dizer indígenas, por meio da imaginação e da pesquisa linguística. Descreve as paisagens brasileiras com gosto e labor, cria um contexto verossímil a partir de fatos históricos da raça indígena, busca costumes e tradições desses povos e os recria. O imaginário da nação precisa ser ocupado por algo que soe verdadeiro e familiar e já que o índio povoa esse imaginário, já que é raça quase extinta e fez parte dos primórdios desta nação, é possível para Alencar criar algo novo, usando como elemento principal essa, como ele mesmo diz, raça infeliz. Nas palavras de Elisa Guimarães:

É nesse clima de busca de renovação que se faz sentir o pioneirismo de José de Alencar como um dos iniciadores da reflexão acerca do fazer literário e da natureza da Língua. Esse envolvimento é, à primeira vista, surpreendente, pois apesar de ser a Língua matéria-prima do escritor, não constituía, para os românticos, objeto de análise refletida. O que passa a distinguir dos contemporâneos o autor em destaque é a consciência de que o artista se faz pelo domínio do seu instrumento de trabalho. (GUIMARÃES, 2006, p. 238)

Como se vê, a consciência crítica do escritor formula a sua própria teoria poética, marcada pelo espírito crítico e pela relação com o leitor e com a realidade brasileira. Essa

relação com o leitor, lembra-nos Maria Cecília Boechat, fica visível na “recorrência na literatura de Alencar, já devidamente ressaltada pela crítica, de cartas, manuscritos, documentos históricos, testemunhos e confidências” (2003, p. 147). Mas esse procedimento, que se faz em paralelo com a narrativa ficcional (“duplo movimento”) nem sempre – lembramos a pesquisadora – foi bem interpretado pela crítica, quando reduz seu significado, na medida em que o considera

Capaz de preservar a imagem de uma relação ingênua entre ela [a literatura de Alencar] e o leitor, cuja função seria apenas a de “se deixar enganar”. A recuperação do duplo movimento (...) leva ao evidenciamento da atribuição ao leitor de um papel muito mais ativo e consciente do que aquele que lhe foi destinado por nossa tradição crítico-histórica. (BOECHAT, 2003, p. 147-148)

Quando o romance *Iracema* foi publicado, José de Alencar era deputado. O escritor dedicou vários anos de sua vida à política e, além de deputado, foi Ministro da Justiça em 1868 e 1870. Sofreu vários ataques em relação à literatura e à política, nessa época em que o Romantismo e a escravidão no Brasil passavam por várias reformulações. O autor seria alvo de crítica sob vários aspectos: a etimologia, o excesso de notas e as cartas que acompanham a obra. A segunda edição de *Iracema*, publicada em vida do escritor, e a terceira, estando o escritor já morto, saem em meio a muitos ataques.

José de Alencar explicita a relação histórica do encontro do índio com o colonizador, representados simbolicamente pela índia Iracema e pelo português Martim. A mistura do europeu e do índio geraria o fruto desse encontro – Moacir – que pode ser visto como a imagem idealizada do que seria a relação entre Portugal e Brasil e a miscigenação entre os dois povos:

O cajueiro floresceu quatro vezes depois que Martim partiu das praias do Ceará, levando no frágil barco o filho e o cão fiel. A jandaia não quis deixar a terra onde repousava sua amiga e senhora. O primeiro cearense, ainda no berço, emigrava da terra da pátria. Havia aí a predestinação de uma Raça? (ALENCAR, 1979, p. 75)

*Iracema* é a serva do homem branco, tudo aceita, tudo suporta. A partir do momento em que o encontra, não consegue resistir àquela “doce escravidão” (FRANCHETTI, 2007). Explorar questões como a natureza e o índio foi uma das formas encontradas por Alencar para tentar estabelecer a independência literária. Karin Volobuef (1999) fala sobre as características do Romantismo e suas semelhanças na Alemanha e no Brasil, e discorre sobre os objetivos da nossa literatura: “Valorizar seu país contra a hegemonia dos parâmetros lusitanos até então em voga”, e assim encontrar particularidades nacionais e se desvencilhar

de aspectos que lembrassem a literatura de Portugal. Criar personagens que demonstrassem coragem, força, beleza e nacionalismo foi uma das soluções. Uma delas, *Iracema*, a heroína de Alencar, terá conseguido tudo isso?

Sobre *Iracema*, escritores renomados davam o seu parecer, e anônimos que aspiravam sair dessa situação também arriscavam criticar. Afrânio Coutinho tece comentários sobre a crítica feita ao “gigante” pelos novos escritores: Franklin Távora, Gonçalves de Magalhães, José Feliciano de Castilho e Joaquim Nabuco.

A vida de José de Alencar foi pontilhada delas (as polêmicas). Pode-se dizer que o seu começo e término foram marcados por polêmicas: a sobre *A Confederação dos Tamoios* (1856) e a travada com Joaquim Nabuco, em 1875, dois anos antes de falecer. Parece que os escritores novos no começo da década de 70, para afirmar-se, sentiam necessidade de demolir o gigante que era o chefe da literatura nacional àquele instante. É que, pouco antes já Franklin Távora, em 1871, em companhia de José Feliciano de Castilho, se lançara contra o autor de *Iracema*, sob as máscaras de Semprônio e Cincinnato, na série das *Questões do Dia*. (COUTINHO, 1965, p. 5)

Magalhães Júnior (1977), em seu livro *José de Alencar e sua época*, cita a análise que João Ribeiro faz dessas polêmicas, por ocasião do centenário de nascimento de Alencar, em um artigo no *Jornal do Brasil*, falando sobre tais críticas e tecendo comentários sobre os envolvidos. João Ribeiro declara que Castilho era homem erudito, “mas escritor sem muito relevo” e, ainda, que viveu “com duvidoso emprego de suas letras, redigindo relatórios para ministros ignorantes ou que desejavam parecer corretos quanto à vernaculidade de seus míseros aranzéis oficiais”; considera a crítica de Franklin Távora ‘injusta e sem razão’, ‘maligna, desproporcionada e inepta’, mas, já a crítica de José Feliciano de Castilho, quando se referia aos fatos relacionados à linguagem, era, segundo Ribeiro, a ‘única proveitosa’. Refere-se, sobretudo, às regras que José Feliciano expõe sobre a topologia pronominal.

As polêmicas travadas entre José de Alencar e críticos de seu tempo sempre despertaram interesse nos meios literários e, ainda hoje, vêm merecendo atenção dos estudiosos. Ermakoff e Bueno (2005) em *Duelos no serpentário*. Uma antologia da polêmica intelectual no Brasil – apresenta aspectos dessas polêmicas que voltaram a ser examinados. Diante da importância do assunto, julgamos relevante analisar, como parte do *corpus* a ser estudado, a crítica literária do tempo presente em quatro textos: “Literatura brasileira/ José de Alencar” (1868), de Pinheiro Chagas; *Cartas a Cincinnato* (1872), de Franklin Távora; “A literatura brasileira contemporânea” (1870) e “Questão Filológica” (1874), de Antônio Henriques Leal; e, através dessa crítica, tentaremos evidenciar os pressupostos que orientaram a produção final do romance *Iracema*.

A releitura e o exame atento da primeira edição de *Iracema*, consultada por nós em edição fac-similar (2003), junto ao exame das variantes levantadas por M. Cavalcanti Proença em sua edição crítica de 1979, tendo como texto-base a edição de 1878 (terceira), além de outras variantes por nós registradas, possibilitarão o cotejo e a análise das alterações significativas operadas no texto (**variantes substantivas**), evidenciando a consciência do escritor e sua aceitação a críticas feitas a sua obra. O conceito de **variante substantiva** aqui usado é o do livro *Fundamentos da Crítica Textual*, de Bárbara Spaggiari e Maurizio Peruggi:

Consoante a norma estritamente lachmaniana, só as variantes substantivas servem para a construção do estema, tendo este que basear-se nos erros significativos, com vista a identificar o arquétipo da tradição (fala-se obviamente, duma tradição representada por mais de um testemunho). (SPAGGIARI; PERUGGI, 2004, p.62)

A pesquisa também tentará examinar se o Autor realmente atingiu seu objetivo de criar com seu projeto uma obra nacional e se conseguiu cumpri-lo dentro daquilo que ele estabeleceu em seus escritos, anteriores ao ano de 1865, quando escreveu *Iracema*.

As reflexões de Alencar sobre a figura do índio, usada na literatura para representar uma nação libertada recentemente da colonização portuguesa, podem ser vistas nas Cartas sobre *A Confederação dos Tamoios*, na autobiografia *Como e por que sou romancista* (escrita em 1873 e publicada em 1893) e nas cartas e escritos que acompanham as edições de *Iracema*. Percebem-se nesses textos vários aspectos da teoria que o romancista elaborava, pois como observa Sílvio Romero (1954), “as Cartas sobre a *Confederação dos Tamoios* são uma espécie de manifesto em que se acha o credo literário do nosso grande romancista e dramaturgo”.

A autobiografia *Como e por que sou romancista* serviu para José de Alencar fundamentar várias questões que o incomodavam e dar suporte a suas ideias, no intento de defender seus escritos das críticas e polêmicas surgidas.

Relacionar as reflexões de Alencar, a crítica literária do tempo e as polêmicas que envolveram o Autor quando da criação de *Iracema* ensejará a oportunidade de compreender várias questões teorizadas por ele após o conhecimento da recepção crítica a essa obra. De acordo com o teórico e analista da estética da recepção, Wolfgang Iser (2001), “temos a experiência do outro à medida que conhecemos a conduta do outro”; as ações de uma pessoa são consideráveis e marcantes no que diz respeito à interpretação e à imagem que os outros farão dela:

As reações recíprocas não são apenas condicionadas pelo que cada parceiro deseja do outro, mas ainda pela imagem que se fez do parceiro a qual, em consequência, contribui decisivamente para as próprias reações. Estas imagens, contudo não são mais qualificáveis como “puras” percepções; são o resultado de uma interpretação. Esta necessidade de interpretação deriva da estrutura da experiência interpessoal. (ISER, 2001, p. 85-86)

Além de ampliar o conhecimento sobre a obra, essa pesquisa também buscará compreender aspectos da tradição historiográfica e crítica brasileira. O romance *Iracema*, de José de Alencar, cuja temática, linguagem e estratégias narrativas serão analisadas e discutidas, constitui, como se disse, objeto central da proposta investigativa. Para tanto, o processo de levantamento e estudo da bibliografia crítica e ficcional será fundamental e, não apenas precedido, mas também acompanhado de estudos de teóricos como Wolfgang Iser (2001), Hans Robert Jauss (2002), Almuth Grésillon (2007) e Philippe Lejeune (2008), reconhecidos teóricos, respectivamente, da estética da recepção, da crítica genética e da escrita autobiográfica.

Os estudos da estética da recepção, dos teóricos Wolfgang Iser (2001) e Robert Jauss (2002) se fazem importantes para se entender com mais exatidão a postura crítica de Alencar em relação a obras por ele analisadas (como nas Cartas sobre *A Confederação dos Tamoios*) e, ao mesmo tempo, sua reação face à recepção por leitores críticos do tempo de sua própria obra (no caso *Iracema*). Via de mão dupla, a recepção crítica dos escritos de um e outro lado alimentaria esta “relação interpessoal” de que nos fala Iser, estimulando acirradas polêmicas, fundadas nas razões e contrarrazões de uns e outros polemistas. Apresentar um panorama sobre o contexto histórico em que o romance *Iracema* foi criado, refletindo sobre a sua recepção no tempo, terá suas vantagens, conforme imaginamos, se se tiver como suporte conceitos e modos de ver da estética da recepção, como, por exemplo, o conceito de “transgressão de limites” e de “contingência recíproca”, de Wolfgang Iser, usados aqui para entender alguns aspectos da criação de *Iracema*.

Também serão utilizados alguns ensinamentos da crítica textual, a partir, sobretudo, de Bárbara Spaggiari e Maurizio Peruggi (2004), e de conceitos de crítica genética, tendo à frente a especialista e teórica Almuth Grésillon (2007), para analisar aspectos relativos à gênese textual de *Iracema*: “Trata-se, em cada caso, da evolução complexa que leva do disforme e do confuso a formas organizadas” (GRÉSILLON, 2007, p. 11).

Ao se conhecer de perto os problemas enfrentados por José de Alencar, suas atitudes em relação à missão de encontrar um denominador comum para a literatura brasileira, percebe-se que, através de alguns estudos do século XX, é possível respaldar e explicar as

tendências seguidas por ele um século antes. Através da gênese textual, é possível entender a evolução de algumas ideias, às vezes complexas ou até um pouco estranhas, como no caso de algumas variantes que receberão comentários no último capítulo.

Estudar *Iracema* é compreender o prazer que Alencar teve ao criá-la, e o meu de compreender as “atividades mentais subjacentes”, citando Grésillon (2007, p. 29) sobre o trabalho do filólogo, que identifica os fenômenos da escritura e “cria hipóteses sobre os caminhos percorridos”. Desconstruir os caminhos do Ceará andados por *Iracema*, reconstruí-los a partir da lógica de Alencar, entender as condições históricas, as limitações daquela época e a preocupação com algo novo que queria superar tudo o que viesse do “velho mundo” é desafiador.

A crítica genética volta a leitura e o estudo de uma obra a tudo isso, vendo quão importante é percorrer os processos e ver, conseguir enxergar a literatura como algo não estático, parado no tempo, criado ao léu, mas uma criação viva, cheia de intensidade, estudo e convicção, sempre em movimento. E, no caso de *Iracema*, ver como palavras, expressões, costumes e tradições tornam-se, ao longo do tempo, referência na literatura nacional. Mais que isso, é criar hipóteses sobre os caminhos percorridos e conferir, através da leitura de estudos teóricos e críticos, como o texto alencariano amadureceu. Mesmo sabendo que em algumas horas, a escrita terá recebido mais atenção, cada palavra mudada ao longo das três edições, não nos enganemos, portará um significado novo. E, citando novamente Grésillon (2007): “eles (os estudos literários) sairão enriquecidos e mais aptos a circunscrever e a interpretar no percurso que vai desde a primeira nota documental até o texto impresso”. Assim, teoria e crítica ajudarão no sentido de esclarecer o caminho escolhido pelo Autor.

A crítica textual se faz importante devido à metodologia usada para analisar as diversas edições de uma obra e estudar as variantes com o rigor de um trabalho lógico-matemático, em que o resultado deve ser exato. Ao analisar as três edições, perceber como as variantes se desenrolaram na obra contribuirá, pois, para o propósito final do trabalho.

Os elementos da teoria autobiográfica de Philippe Lejeune (2008) referentes ao pacto autobiográfico, espécie de contrato literário assumido entre autor e leitor, também serão importantes, já que a autobiografia de José de Alencar, *Como e por que sou romancista*, voltada para sua vida e seu processo de criação, também será analisada.

José de Alencar escreveu esta autobiografia em 1873 (com publicação póstuma, em 1893), e aí o Autor explica a sua escolha pela escrita de romances, além de contar como a sua trajetória de vida influenciou nesta escolha.

A definição de autobiografia de Philippe Leujene (2008) e as funções deste gênero servirão para entender vários aspectos dessa “narrativa retrospectiva em prosa” que Alencar fez quando focalizou a história de sua vida e as influências que o levaram a se tornar um romancista.

José de Alencar falou muito sobre as angústias vividas na vida pública, as relações entre a vida privada e a vida política e, por aí, podemos reconhecer como as condições históricas da época foram relevantes para o seu pensamento quando formulava a sua teoria. Os conceitos de espaço, tom e tempo da teoria autobiográfica contribuirão para a análise das justificativas, convicções e preocupações expostas pelo romancista.

Para facilitar o acompanhamento das reflexões que virão nos capítulos seguintes sobre as polêmicas travadas por José de Alencar com alguns de seus contemporâneos, registramos no quadro abaixo, em ordem cronológica, os textos que foram objeto especial de análise durante a pesquisa.

- 1856 – *A Confederação dos Tamoios*, de Gonçalves de Magalhães.
- 1856 – *Cartas sobre A Confederação dos Tamoios*, de José de Alencar.
- 1865 – *Iracema* – 1ª Edição (com Prólogo e carta do Autor dirigida ao Dr. Jaguaribe).
- 1868 – “Literatura Brasileira – José de Alencar” (Pinheiro Chagas).
- 1870 – “A Literatura Brasileira Contemporânea” (Antônio Henriques Leal).
- 1870 – Segunda edição de *Iracema* e pós-fácio (José de Alencar).
- 1871 – “Questão Filológica” (Antônio Henriques Leal).
- 1872 – *Cartas a Cincinnato* (Franklin Távora).
- 1873 (escrito)/1893 (publicado) – *Como e por que sou romancista* (autobiografia).
- 1878 – Terceira edição de *Iracema* (José de Alencar).
- 1965 – *Iracema* – Edição Crítica do Centenário com variantes (organizada por M. Cavalcanti Proença).
- 1979 – *Iracema* - Edição Crítica com registro de variantes (organizada por M. Cavalcanti Proença).

Reunindo as informações aqui expostas, conclui-se, em resumo, que esta dissertação tem como objeto de estudo o livro *Iracema*, de José de Alencar, a partir do exame de um projeto literário expresso pelo Autor em momentos diferentes de sua trajetória literária e,

particularmente, de novas soluções discursivas adotadas, frente à recepção do livro por críticos da época, visíveis em algumas alterações feitas nas duas edições subsequentes à primeira, revistas por ele. Publicado em 1865, *Iracema* foi alvo de críticas positivas e negativas, o que poderia ter afetado certas escolhas iniciais do Autor e, mesmo, aspectos daquele projeto literário inicial. O objetivo da pesquisa é verificar em que medida e por que razão tais alterações se deram nas edições de 1870 e de 1878, e qual o significado das mesmas no contexto crítico-literário da época. Para efeito de acompanhamento das alterações feitas por José de Alencar na segunda e terceira edições do livro, reproduzimos, mais adiante, as variantes substantivas, objeto fulcral de nosso comentário, retiradas da edição crítica realizada por M. Cavalcanti Proença, em 1979, além daquelas por nós registradas.

## 2 JOSÉ DE ALENCAR: ROMANCISTA E CRÍTICO LITERÁRIO

*O ato do poema é um ato íntimo, solitário, que se passa sem testemunhas. Nos poetas daquela família para quem a composição é procura, existe como que o pudor de se referir aos momentos em que, diante do papel em branco, exerciam sua força. Porque eles sabem de que é feita essa força – é feita de mil fracassos, de truques que ninguém deve saber, de concessões ao fácil, de soluções insatisfatórias, de aceitação resignada do pouco que se é capaz de conseguir e de renúncia ao que, de partida se desejou conseguir. (MELO NETO, 1994)*

Foi com muita persistência em relação à formação de uma literatura que traduzisse e revelasse a nação brasileira que José de Alencar dedicou sua vida às letras do nosso país. O escritor deixou sua terra natal, Messejana, no Ceará, já no primeiro ano de vida, em 1830, após mudar-se com a família para a cidade do Rio de Janeiro, onde passou a maior parte dela. Na idade adulta José de Alencar escolheu o curso de Direito, que foi feito em São Paulo e em Olinda.

A carreira promissora de escritor começa depois dos vinte e cinco anos, quando começou a colaborar como jornalista no *Correio Mercantil* do Rio de Janeiro. Assinava uma nova seção de folhetim “Ao correr da pena”, que era um misto de literatura e jornalismo onde escrevia crônicas sobre acontecimentos sociais e políticos. Pouco tempo depois, em 1855, trabalhou como redator-chefe no *Diário do Rio de Janeiro* junto com alguns amigos que compraram o jornal falido. No ano seguinte, em 1856, Domingos José Gonçalves de Magalhães retorna da Europa com seu poema intitulado *A Confederação dos Tamoios* e com o incentivo do imperador D. Pedro II publica o poema. Sob o pseudônimo de *Ig.*, José de Alencar publica em seu jornal sua primeira crítica literária, *Cartas sobre A Confederação dos Tamoios*. É possível ver nessa publicação as reflexões de Alencar a respeito do que seria para ele a figura do índio sendo usada para representar uma nação libertada recentemente da colonização portuguesa e aí perceber vários aspectos da teoria que o romancista elaborava.

No mesmo ano, José de Alencar publica seu primeiro romance em folhetim, *Cinco Minutos*, que após o seu término teve todos os capítulos reunidos em um só volume e oferecido aos assinantes do jornal como brinde. Após tal oferecimento, os leitores que não eram assinantes do jornal também queriam essa publicação. A procura por esse volume foi grande e a produção de Alencar a partir daí é extensa e se divide em romances urbanos, indianistas e sertanejos, peças de teatro, crônicas e várias polêmicas que versam sobre literatura e política.

Herdou do pai o gosto pela política, que era revolucionário e político influente, mas não a flexibilidade e astúcia, pois apesar de ter sido eleito deputado em 1861, reeleito várias

vezes e ter sido Ministro da Justiça durante dois anos no Gabinete Conservador, José de Alencar não tinha a simpatia do imperador (MAGALHÃES JÚNIOR, 1977).

É conhecido o mal-estar entre Alencar e Dom Pedro II. De acordo com Cavalcanti Proença, o que não é conhecido são os antecedentes que determinaram o veto à candidatura de Alencar como Ministro. Alguns dizem que Dom Pedro II era contrário à candidatura de membros do gabinete a eleições do Senado, já os que defendiam Alencar, diziam que os motivos contra o escritor eram pessoais.

E há quem chegue a apontar, entre essas razões, a altivez intelectual do jovem ministro, rebelde às leis e às praxes do aulicismo que impera em todas as cortes. Taunay, que tão longamente se ocupou do episódio, parece ter chegado à conclusão de que tudo se resumiu numa turra, Alencar aferrando-se a um capricho, o imperador teimando, irredutível. (PROENÇA, 1959, p. 37)

José de Alencar não concordava com várias atitudes de Dom Pedro II (MAGALHÃES JÚNIOR, 1977) e usava o poder da oratória e a sua posição política para atacá-lo; várias foram as discussões: a resistência à lei do ventre livre, a denúncia do desvio de dinheiro público para jornalistas amigos do governo, a discordância da viagem do imperador com a esposa à Europa, devido ao fato de deixar a princesa Isabel no poder para substituí-lo. Após vários desentendimentos com o imperador, José de Alencar abandona a carreira política em 1870.

Viveu durante o período em que a nação brasileira se constituía sob vários aspectos, ou seja, três séculos após a vinda dos portugueses, quando as estruturas sociais, políticas e intelectuais do novo mundo estavam em processo de consolidação.

## 2.1 Projeto literário: estudo, teoria e crítica

A literatura nacional, empenhada em aprimorar sua intelectualidade e identidade, era cenário perfeito para a criação; críticos e escritores da época selecionavam e julgavam obras a partir de vários critérios em busca do original. As polêmicas em torno das criações eram inevitáveis e vários foram os escritos que norteavam tais momentos e demonstravam o envolvimento dos intelectuais com as produções locais e o comprometimento com a qualidade da literatura.

Nos séculos XVI e XVII, nenhum escritor ou poeta tinha a ousadia de mostrar seus manuscritos (como nos ensina Almuth Grésillon, 2007), e mostrar assim cada tentativa, rabisco, enfim, a gênese de sua obra – acreditavam que tal exibição interferia na visão do

leitor e desconstruía a questão da obra perfeita –; no século XVIII era comum a troca das produções entre os autores para que discutissem sobre a literatura em formação a fim de torná-la melhor. Na tentativa de implantar o novo, o escritor, no Brasil, buscava recursos que lhe dessem credibilidade e fortalecessem a sua criação, relacionando-a com o nacional e, através dessas trocas de textos, era possível saber tudo o que estava sendo produzido e a discussão acontecia. José de Alencar estava entre os autores que escreviam a obra e mostravam suas estratégias, ou melhor, a teoria que criava para elaborar um texto. É possível perceber tal afirmação em textos como nas Cartas sobre *A Confederação dos Tamoios*; já nas notas, cartas, prefácio e posfácio de *Iracema*, e ainda, na autobiografia *Como e porque sou romancista*, é possível ver as reflexões do escritor bem como sua posição frente à formação dos pressupostos teórico-críticos da literatura brasileira.

Quando surgiu *A Confederação dos Tamoios*, em 1856, José de Alencar era nome desconhecido nas letras do nosso país e há vários anos vinha se preparando para escrever uma literatura que representasse o nacional. Ocupava em 1856 a posição de chefe-redator do *Correio Mercantil* e aproveitou tal cargo para escrever de forma epistolar as críticas em relação à obra de Gonçalves de Magalhães. Valeu-se de tais cartas para expor seu pensamento quanto ao rumo que a literatura tomava dentro da tendência romântica.

Mais que criticar o poema, José de Alencar aproveitou essas cartas para revelar o seu estudo sobre a arte poética e expor as características de sua estética, assim como a sua visão a respeito do que era considerado por ele aquilo que mais se aproximava do objeto escolhido para representar o nacional: o índio.

Vários também foram aqueles que respondiam às cartas de José de Alencar em defesa de Gonçalves de Magalhães. Manuel Araújo Porto-Alegre, sob o disfarce de “o amigo do poeta”, responde às críticas sem saber que eram de José de Alencar; as cartas de revide em tom agressivo e sem valor literário (CASTELLO, 1953) são cartas consideradas de valor apenas documental.

O terceiro que entra na polêmica é “Ômega”, que estudiosos dizem ser possivelmente Pinheiro Guimarães; não critica nem defende ninguém, apenas tenta desmascarar o grupo de defensores e o crítico.

Dom Pedro II apoiou e patrocinou o trabalho de Gonçalves de Magalhães, além de incentivar todos a lerem-no e apreciarem-no. Posicionou-se contra as cartas que José de Alencar escreveu sobre o poema de Magalhães; e apesar de não entender profundamente as questões das nossas letras, seu funcionamento e função, o imperador buscava da maneira que podia elevar a intelectualidade do povo.

Gonçalves de Magalhães foi glorificado (CASTELLO, 1953) devido a várias criações: *Niterói* — Revista Brasiliense, *Discurso sobre a história da literatura no Brasil*, *Suspiros Poéticos e Saudades*, *Antônio José ou o Poeta da Inquisição*, obras e trabalhos que mostravam seu pensamento sobre a literatura e que lhe deram o título de introdutor do Romantismo no Brasil. Após os elogios de Porto-Alegre, incentivo e patrocínio de Dom Pedro II, Gonçalves de Magalhães passou a se considerar o chefe da literatura nacional.

Apesar do respeito que tinha por Gonçalves de Magalhães, José de Alencar era adverso às características da sua escrita, como se pode ver nas Cartas, e selecionou critérios a respeito da literatura nacional que não se encaixavam n’*A Confederação dos Tamoios*.

## **2.2 Papel de patriarca da literatura brasileira, sua importância no tempo e sua consciência histórica como escritor**

É nesse contexto histórico do segundo império, muito particular, que José de Alencar formulava sua teoria literária e ousava exibí-la diante dos olhares atentos e dispostos a condená-la ou aplaudi-la. Ao analisar o processo de construção de *Iracema*, é possível entender várias questões teorizadas pelo autor. As três primeiras edições do livro, os textos que acompanham a obra e a sua autobiografia *Como e por que sou romancista* expõem alguns dos problemas que o escritor enfrentou ao deparar-se com a crítica. Sobre isso Brito Broca se manifesta: “De 1870 em diante, aliás, Alencar começa a sofrer várias agressões, cujos efeitos não seriam desprezíveis numa sensibilidade delicada como a sua; isso embora ele sempre se defendesse com energia e bravura.” (BROCA, 1965, p. xxxi).

Muitos autores e críticos fizeram comentários e críticas ao romance e é interessante perceber como os argumentos históricos estudados e apresentados pelo autor foram ao mesmo tempo alvo de críticas e de elogios. Machado de Assis não poupa elogios e ressalta o estudo que Alencar precisou fazer para achar o traço que diferenciaria a poesia americana:

Estudando profundamente a língua e os costumes dos selvagens, obrigou-se o autor a entrar mais ao fundo da poesia americana; entendia ele, e entendia bem, que a poesia americana não estava completamente achada; que era preciso prevenir-se contra um anacronismo moral, que consiste em dar idéias modernas e civilizadas aos filhos incultos da floresta. (ASSIS, 1965, p.189)

Machado de Assis também ressalta a beleza das personagens femininas de Alencar e como isso funcionava no seu texto:

Apesar do valor histórico de alguns personagens, como Martim e Poti (o célebre camarão da guerra holandesa), a maior soma de interesse concentra-se na deliciosa filha de Araquém. A pena do cantor do *Guarani* é feliz nas criações femininas; as mulheres de seus livros trazem sempre um cunho de originalidade; de delicadeza e de graça, que se nos gravam logo na memória e no coração. Iracema é da mesma família. Em poucas palavras descreve o poeta a beleza física daquela Diana selvagem. (ASSIS, 1979, p. 149)

Em 1870, o escritor José Feliciano de Castilho, irmão do famoso poeta e vernaculista português Antônio Feliciano de Castilho, travava uma dura campanha contra as ações políticas de Alencar. O autor de *Iracema* resistia ao projeto do ventre livre, denunciava a publicação de artigos em defesa do governo paga pelos cofres públicos, entre outras ações do imperador, e colocava o dom da oralidade que possuía a serviço de tais lutas.

No período mais agudo dessa campanha é que começaram a ser publicados contra Alencar os panfletos políticos e literários *As Questões do Dia*. Os atacantes se dissimulavam sob pseudônimos: Cincinnato era José Feliciano de Castilho, Semprônio era Frânklin Távora. Outros como Junius, Pitt e Blackstone, não estão identificados. Castilho foi objeto de referências indignadas em discursos de Alencar e tinha a pena, sabidamente, a serviço do gabinete do Visconde do Rio Branco. O cearense Franklin Távora, então com 29 anos, enviava as colaborações mais demolidoras. Enquanto que Cincinnato se ocupava quase que exclusivamente do aspecto político de Alencar, Semprônio se dedicava exclusivamente ao aspecto literário. (MAGALHÃES JÚNIOR, 1977, p. 291- 292)

Tais cartas ilustram a união de diferentes interesses em derrotar Sênio: Távora está ressentido porque não obteve nenhum parecer de Alencar a respeito de seu romance *Os Índios do Jaguaribe*, já que, como já foi dito, era costume na época a troca ou intercâmbio de livros entre os escritores. Alencar era seu conterrâneo, além de romancista renomado, e a expectativa de Távora em relação a ele não foi correspondida. Castilho está engajado em agradar D. Pedro II, inimigo de Alencar. Contudo, tais cartas escritas entre 1871 e 1872 não deixam de ter seu valor histórico e literário como observa Cláudio Aguiar:

De tudo isso, porém, o importante é concluir que o papel jogado por Frânklin Távora teve a sua importância. Não fora o lamentável dissabor que tanto feriu os lábios de José de Alencar, sem dúvida, um dos maiores e mais importantes escritores de nossa literatura, igualmente, não se pode deixar de valorizar as *Cartas a Cincinnato* como um documento literário que foi e será sempre uma fonte válida para estudarem-se as crises de uma estética idealista romântica no curso da formação da literatura brasileira a partir de 1870. (AGUIAR, 2005, p. 255)

A estratégia da escrita retroativa é escolhida e utilizada por José de Alencar para evidenciar a sua formação, a consciência crítica em relação à sua escrita e à dos outros e a algumas das polêmicas que envolveram sua vida. A autobiografia em forma de carta *Como e*

*porque sou romancista* foi escrita em 1873 e publicada em 1893, pela tipografia Leuzinger. Interessante notar que José de Alencar a escreveu entre os anos da segunda e terceira edição de *Iracema*, e que a maioria das críticas e polêmicas são desta época. Sendo esse ato de discurso literariamente intencionado, José de Alencar apropriou-se dele para fundamentar várias questões que absorviam seus pensamentos e o incomodavam. Dar suporte a suas ideias e defender seus escritos das críticas e polêmicas surgidas eram o seu maior interesse.

Em *Como e porque sou romancista* (2005) o título do texto não deixa dúvidas. O título assim como todo o livro volta-se para a primeira pessoa. A voz de José de Alencar revela os caminhos que percorreu e as escolhas que fez. Por se tratar de uma autobiografia literária, sobretudo, explica como elaborou suas teorias, o percurso dos seus estudos literários, a importância das influências e os significados dessas influências para a sua carreira. Adentrar no passado pode ser um exercício bem complexo: esquecer aquilo que gostaria de lembrar, lembrar aquilo que gostaria de esquecer e inventar o que gostaria de ter vivido, consciente ou inconscientemente. Organizar tudo aquilo que constitui o pretérito: pessoas, acontecimentos, espaço, época é a maior expectativa do narrador. Como nos lembra Wander Melo Miranda:

O ponto vantajoso da autobiografia reside, contudo, no fato de o retrocesso permitir que o caos e o contingente da experiência, responsáveis pela fragmentação do diário, possam ser domados pela reflexão que reordena o passado e busca dar-lhe um sentido. (MIRANDA, 1992, p.34)

Visto que a autobiografia tem a capacidade de atender aos interesses de organização e entendimento da própria vida, bem como compreender a sua gênese e o processo de seu desenvolvimento, não é então, causa de admiração que José de Alencar se apropriasse desse gênero para expressar seus conceitos e externar seus conflitos.

Já me lembrei de escrever para meus filhos essa autobiografia literária, onde se acharia a história das criaturinhas enfezadas, de que, por mal de meus pecados, tenho povoado as estantes do Sr. Garnier. Seria esse o livro de meus livros. Se nalguma hora de pachorra, me dispusesse a refazer a cansada jornada dos quarenta e quatro anos, já completos; os curiosos de anedotas literárias saberiam, além de muitas outras coisas mínimas, como a inspiração d'O Guarani, por mim escrito aos 27 anos, caiu na imaginação da criança de nove, ao atravessar as matas e sertões do norte, em jornada do Ceará à Bahia. Enquanto não vem ao lume do papel, que para o da imprensa ainda é cedo, essa obra futura, quero em sua intenção fazer o rascunho de um capítulo. Será daquele, onde se referem as circunstâncias, a que atribuo a predileção de meu espírito pela forma literária do romance. (ALENCAR, 2005, p. 12-13)

Para o teórico Philippe Lejeune (2008), a primeira decisão a ser tomada pelo narrador ao escrever uma autobiografia é a escolha dos fatos que deseja tornar públicos; após a

escolha, deve esclarecer tais fatos e os motivos que o levaram a escrevê-los. “O texto deve ser principalmente uma narrativa, (...); o assunto deve ser principalmente a vida individual, a gênese da personalidade: mas a crônica e a história social ou política podem também ocupar um certo espaço.” (LEJEUNE, 2008, p. 15)

A autobiografia de José de Alencar é dividida em oito capítulos em que o autor remexe o passado e reflete sobre ele, esclarecendo fatos, polêmicas, as condições históricas em que suas obras foram criadas; todas as questões são bem explicadas: uma espécie de justificativa para si mesmo, para os seus leitores, críticos e apreciadores. Segundo Antonio Candido, referindo-se a Alencar,

O escrito mais importante para conhecimento da personalidade é a autobiografia literária *Como e Porque Sou Romancista...*, um dos mais belos documentos pessoais da nossa literatura. Não há ainda biografia à altura do assunto, podendo-se dizer o mesmo da interpretação crítica. Mas há um conjunto de estudos que, somados, permitem bom conhecimento. (CANDIDO, 2005, p. 139)

José de Alencar tece seu discurso de forma linear; começa pela infância, contando suas primeiras experiências com o mundo letrado, passa pela adolescência, cheia de influências significativas para o futuro de sua carreira, e por último a vida adulta e com ela as experiências da escrita e as polêmicas que a envolveram.

Para Wander Melo Miranda (1992), ao escrever o passado, o sujeito tem condições de refletir sobre as circunstâncias que transportaram o *eu* passado ao *eu* presente. Essa reflexão dá condições ao sujeito de reforçar sua identidade a partir do momento em que o processo de seu desenvolvimento é percebido.

A reevocação do passado constitui-se a partir de uma dupla cisão, que concerne, simultaneamente, ao tempo e à identidade: é porque o *eu* reevocado é diverso do *eu* atual que este pode afirmar-se em todas as suas prerrogativas. Assim será contado não apenas o que lhe aconteceu noutra época, mas como um outro que ele era tornou-se, de certa forma, ele mesmo. Através desse “reconhecimento recapitulativo”, segundo Starobinski, a unidade do sujeito permanece apesar das mudanças sofridas no tempo, sendo a manutenção da primeira pessoa na narrativa o vetor dessa duradoura responsabilidade pelos atos cometidos no passado. A primeira pessoa é, pois, o suporte comum da reflexão presente e da pluralidade de atos reevocados, sendo as mudanças de identidade melhor expressas pela contaminação do “discurso” por traços da “história”, pelo tratamento da primeira pessoa como se fosse quase uma terceira. Desse processo, a noção de indivíduo sai, apesar de tudo, reforçada, como acontecerá em maior ou menor grau com quase todas as modalidades da escrita do *eu* vizinhas à autobiografia. (MIRANDA, 1992, p. 31)

O trabalho com a memória é composto da vontade de escrever no tempo presente sobre uma questão ou várias que constituíram um passado, longínquo ou não. Ao escolher um tema, o memorialista tem a oportunidade de reordenar o passado, dar-lhe sentido e refletir

sobre ele. Na definição de Leujene (2008), a autobiografia é uma “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade”. (p. 14)

Ao observar o título da obra *Como e por que sou romancista*, é possível enxergar toda a obra como uma grande justificativa da sua escolha: ser escritor. Ao justificar a escrita de sua autobiografia, tenta convencer o leitor de que não a escrevera por vontade própria, mas, sim, em resposta às curiosidades do suposto destinatário a quem a carta é dirigida. O texto em primeira pessoa inicia-se em forma de carta destinada a “Meu Amigo”; de forma bem pessoal, vai escrevendo de maneira que responde às curiosidades do destinatário sobre a sua trajetória literária.

Meu amigo, na conversa que tivemos, há dias, exprimiui V. o desejo de colher, acerca de minha peregrinação literária, alguns pormenores dessa parte íntima de nossa existência, que geralmente fica à sombra, no regaço da família ou na reserva da amizade. (ALENCAR, 2005, p.11)

Nesta carta que introduz a autobiografia, o autor dá uma prévia do que será encontrado pela frente: “... há na existência dos escritores fatos comuns, do viver quotidiano, que todavia exercem uma influência notável em seu futuro e imprimem em suas obras o cunho individual.” (ALENCAR, 2005, p.12)

O segundo capítulo fala novamente sobre sua infância, desbrava a fase escolar e busca elementos que justifiquem o gosto pela leitura. Cita o diretor da escola em que estudou e seu sentimento em relação a ele: veneração. Figura importante, símbolo da autoridade e respeito. A volta ao passado denuncia figuras marcantes que inspiraram valores como persistência e entusiasmo:

Januário era talvez ríspido e severo em demasia, porém nenhum professor o excedeu no zelo e entusiasmo com que desempenhava o seu árduo ministério. Identificava-se com o discípulo, transmitia-lhe suas emoções e tinha o dom de criar no coração infantil os mais nobres estímulos, educando o espírito com a emulação escolástica para os grandes certames da inteligência. (ALENCAR, 2005, p.17)

Sem dúvida que esse diretor despertou em Alencar vários sentimentos e o estimulou a “correr após uma luz que nos foge”. Marca bem o exemplo de persistência do diretor ao trabalhar com os alunos que tinham dificuldade de aprendizagem.

A mãe também exercera papel importante em seu gosto pelas letras. Quando criança lia nos serões em sua casa as obras “escassas” a que tinha acesso; no seu repertório romântico constavam: *Amanda e Oscar*, *Saint-Clair das Ilhas*, *Celestina* e outras que ele revela não

recordar. Relia várias vezes o mesmo romance, gravando em seu espírito a estrutura literária de cada obra, absorvendo-a para mais tarde aplicá-la a suas criações.

Esta mesma escassez, e a necessidade de reler uma e muitas vezes o mesmo romance, quiçá contribuiu para mais gravar em seu espírito os moldes dessa estrutura literária, que mais tarde deviam servir aos informes esboços do novel escritor. (ALENCAR, 2005, p.29-30)

Mais uma justificativa, agora das influências que as obras românticas, lidas nos serões para a mãe e suas amigas apreciadoras das leituras, exerceram na sua maneira de aperfeiçoar a estrutura da sua escrita. A reflexão sobre sua vida dedicada à literatura é o ponto marcante da sua autobiografia. O romancista reordena o passado, reflete sobre ele e dá sentido à sua existência.

Alguns fatos históricos também fizeram parte da vida literária de Alencar como as reuniões para tratar de assuntos relacionados à Revolução Popular de 1842, feitas em sua casa onde eram hospedados alguns amigos, entre eles Joaquim Sombra, que fazia parte do movimento sedicioso do Exu e sertões de Pernambuco. Tal amigo sugeriu a Alencar escrever sobre o movimento em forma de novela onde o amigo era protagonista. A cena acontecia em *Pajeú da Flores*, nome que inspirava poesia em Alencar: “Nome que só por si enchia-me o espírito da fragrância dos campos nativos, sem falar dos encantos com que os descrevia o meu amigo”. (ALENCAR, 2005, p. 33-34)

Mas a primeira novela escrita, Alencar nomeou como “rascunho que se foi” com os “folguedos da infância”. Das suas “primícias literárias” nada conserva. Tal romance, não lhe dera fim.

José de Alencar considera que seus primeiros escritos são as criações feitas em São Paulo onde fora estudar aos treze anos: “Com a minha bagagem, lá no fundo da canastra, iam uns cadernos escritos em letra miúda e conchegada. Eram o meu tesouro literário”. (ALENCAR, 2005, p. 35)

Tece o romancista comentários acerca de seus escritos, comentários esses que evidenciam seus primeiros conceitos em relação à arte literária e que consumiam a alma poética do jovem de treze anos que formulava os moldes de seus romances futuros. Tais moldes eram divididos em dois: o primeiro “cheio de mistérios e pavores”, estilo esse recebido das novelas que tinha lido. O segundo molde, inspirado em seu amigo Sombra, de características faceiras, risonho e brincalhão, uma narrativa pitoresca em que as cenas se

passavam em “campinas, marchetadas de flores, e regada pelo sussurrante arroio que a bordava de recamos cristalinos”.

Mas tais teorias elaboradas eram apenas um ensaio, “esfumilho que mais tarde devia apagar-se”. Os pressupostos teóricos que influenciariam toda sua biografia ainda estavam por vir.

Com os altos custos dos livros e a vontade dos estudantes de literatura de adquirir conhecimento, a academia em São Paulo era o ponto de encontro dos jovens literatos. José de Alencar cita um de seus companheiros que se dispunha a emprestar as obras que o influenciaram. A biblioteca de Francisco Otaviano trazia as “obras dos melhores escritores da literatura moderna”, da qual pôde usufruir a leitura e elaborar novos pressupostos teóricos.

Alencar cita sua facilidade ao ler trechos de *Telêmaco* e *Henriqueida* e dificuldade em entender e traduzir Fenelon e Voltaire, mas revela que os percorria com prazer; para tal, aprender francês foi fundamental para concluir essas leituras dos autores que também foram marcantes em sua formação: Dumas, Vigny, Chateaubriand e Victor Hugo.

O romance entrou de vez na sua vida:

A escola francesa, que eu então estudava nesses mestres da moderna literatura, achava-me preparado para ela. O molde do romance qual me havia revelado por mera casualidade aquele arrojo de criança a tecer uma novela com os fios de uma ventura real, fui encontrá-lo fundido com a elegância e beleza que jamais lhe poderia dar. (ALENCAR, 2005, p.41)

Enriquecido com tais leituras, os valores mudaram e as novelas que considerava “reliquias” de grande valor literário já não mais faziam sentido. Após um período de abstinência, volta a escrever em 1845 e junto a essa vontade a ambição de ser um Byron. As influências são importantes e instigam seu desejo de ser escritor.

Voltar ao passado é exercício importante para revelar fatos que marcam a vida e explicar certos acontecimentos, mas também no caso de Alencar é incitar sua veia criadora. A inspiração para seu primeiro romance acontece quando volta ao Ceará. A opção de descrever minuciosamente as paisagens de sua terra e exaltá-las em seus romances são explicadas à medida que descreve as lembranças da infância no sítio onde nascera e da adolescência nos colégios onde estudara. As reminiscências completam instantaneamente a imaginação do escritor ao propor o cenário de seus futuros romances.

E através destas (cenas) também esfumavam-se outros painéis, que me representavam o sertão em todas as suas galas de inverno, as selvas gigantes que se prolongam até os Andes, os rios caudalosos que avassalam o deserto, e o majestoso

São Francisco transformado em um oceano, sobre o qual eu navegara um dia.  
(ALENCAR, 2005, p. 42)

Cenas essas que ele havia contemplado com olhos de menino dez anos antes, ao atravessar essas regiões em jornada do Ceará à Bahia, e que agora afloravam na memória do adolescente, que as coloria com as cores das terras nordestinas na idade adulta e explodia o seu lado criador em terras paulistas onde a carreira de escritor é deslanchada.

O tom de desabafo já começa pelo título “Como e por que sou romancista”, passa pela apresentação do livro como uma carta em que o destinatário é citado por Alencar logo no primeiro parágrafo, desejoso de saber os pormenores da “peregrinação literária” do autor. Os oito capítulos formam a carta que explicita tais pormenores.

A opção pelos índios como personagens para esse cenário é também explicada no mesmo capítulo; cita as lutas entre índios e padres acontecidas no Jaquaribe e as leituras feitas das páginas dos alfarrábios de notícias coloniais. Apesar de a literatura não ter obrigação com a realidade, como a busca era pela formação da literatura nacional, personagens e cenários deveriam brotar da “terra natal onde canta a jandaia”.

José de Alencar usou os mesmos critérios que usava para escrever seus romances na autobiografia: conduz o leitor e direciona sua leitura. No romance o recurso é o excesso de notas, na autobiografia, o excesso é de explicações. As justificativas escolhidas para fundamentar as escolhas que fez para sua vida e carreira literária são bem detalhadas em sua autobiografia. Ao explicitá-las nesse discurso em que revela tais pormenores, não deixa brechas para que o leitor duvide de suas boas intenções para com a literatura e desvalorize as críticas que o romancista recebeu ao longo de sua carreira, invalidando-as e exaltando seus escritos.

Passar pelas três edições de *Iracema*, feitas com a supervisão do Autor, e observar aí a quantidade de variantes, permite-nos entender quando Grésillon (2007, p. 23) cita a afirmação de Walser que “A escrita é uma espontaneidade organizada”.

Ao estudar esse movimento é possível, através de elementos da gênese textual, perceber todo o universo de dúvidas, hipóteses e teorias criadas pelo escritor no afã de realizar a obra perfeita. Como observa Almuth Grésillon (2007),

No discurso da crítica genética, a metáfora que leva mais precisamente em conta essa simultaneidade do desejo que se espalha nos quatro cantos, e do cálculo que prevê, programa e sabe onde deixar o jogo, é a do caminhar e de seu campo semântico imediato: circulação, percurso, atalho, via, caminho, trajetos, traçados, pistas, cruzamentos, caminhadas, deslocamentos. À via real, à marcha inexorável em direção ao desfecho, à teologia da linha reta opõem-se metáforas indicando caminhos mais sinuosos: bifurca nas palavras — encruzilhadas, extravios, aberturas

de caminhos, desvios, atalhos, caminhos de travessia, retornos, impasses, acidentes, falsas partidas, (tomar) o caminho errado. (GRÉSILLON, 2007, p. 23-24)

Mais que isso, as polêmicas suscitadas a partir da criação de *Iracema* reconstróem as etapas do seu labor e permitem, além de adentrar no universo do escritor, conhecer a crítica do tempo e um pouco da história através da análise do processo de escrita da obra em questão e entender toda a lógica de criação do autor.

### 2.3 A produção: *Iracema*

Ao fazer o estudo crítico-textual de *Iracema*, de José de Alencar, toma-se conhecimento de que o livro teve duas edições em vida e outra no ano seguinte à sua morte, respeitando a vontade última do autor.

O romance foi publicado inicialmente em 1865 e é na autobiografia *Como e porque sou romancista* (2005) que José de Alencar declara por que foi motivado a escrever *Iracema*. Uma das coisas que diz é que após “uma viagem à terra natal” a escreveu e a publicou com recursos próprios. O exemplar usado para a pesquisa que virá a seguir é uma reprodução fac-similar da primeira edição de 1865, da Tipografia de Vianna e Filhos e publicada pela Imprensa Oficial de São Paulo em 2003.

A segunda edição foi reescrita pelo autor em 1870, quando José de Alencar dedicou vários anos de sua vida à política: elegeu-se quatro vezes deputado e ocupou por três anos o cargo de Ministro da Justiça (1868-1870), e foi a partir dessa década de 1870 que passou a sofrer vários ataques em relação à literatura e à política. Nessa época a escravidão no Brasil passava por várias reformulações e Alencar ocupava um lugar de destaque devido ao fato de ser um autor romântico, e de se posicionar contra medidas do governo. Era a favor da escravidão como forma de organização do país, defendia que a liberdade dos escravos deveria ser um ato espontâneo de cada proprietário desses trabalhadores para que a ordem e organização da nação não fossem abaladas. Assim o Autor, tão em evidência, politicamente e literariamente falando, foi criticado em vários aspectos de sua escrita: a etimologia, o excesso de notas e as cartas que acompanham a obra.

A terceira edição de *Iracema* é publicada em 1878, após alguns meses de sua morte, no ano seguinte. O prólogo da primeira edição, em forma de carta, é destinado a “Meu amigo”. José de Alencar fala ao Doutor Jaguaribe sobre as muitas expectativas que tem em

relação à recepção que o romance terá em sua terra natal. Espera que seu livro vá encontrar no “doce lar” o aconchego de uma obra que foi feita para aquela terra. Na carta há uma amostra do que o leitor encontrará em toda obra, através de suas reminiscências; José de Alencar, de uma maneira bem íntima, vai relatando a seu amigo passagens de sua vida pueril e usa de tais relatos para falar dos elementos naturais da terra a que dedica o livro, descrevendo-os com adjetivos carregados de exaltação. Tal texto é composto de vinte parágrafos e em todos eles são destacadas as belezas que podem ser encontradas ali.

Os meninos brincam na sombra do outão, com pequenos ossos de reses, que figuram a boiada. Era assim que eu brincava, há quantos anos em outro sítio, não mui distante do seu. [...]

Abra então este livrinho, que lhe chega da corte imprevisto. Percorra suas páginas para desenfastiar o espírito das cousas graves que o trazem ocupado.

Talvez me desvaneça amor do ninho, ou se iludam as reminiscências da infância avivadas recentemente. Se não, creio que, ao abrir o pequeno volume, sentirá uma onda do mesmo aroma silvestre e bravio que lhe vem da várzea. Derrama-o, a brisa que perpassou nos espatos da carnaúba e na ramagem das aroeiras em flor. (ALENCAR, 1965, p. 45)

Ao falar sobre a inspiração para escrever, afirma que o livro é cearense porque foi imaginado ali, guardado na imaginação e escrito através das recordações. Não demora muito falando sobre a inspiração; já receoso com a receptividade do livro, fixa-se mais nas recomendações e faz tal como um pai de um filho recém-nascido que vai sair de sua proteção: pede acolhida à “primeira mostra para oferecê-la a nossos patrícios a quem é dedicada”. José de Alencar também antecipa que há várias coisas a dizer sobre o assunto, mas, como se diz avesso a prólogos, não irá continuar a conversa, apenas adverte no último parágrafo que após o término da leitura do livro continuará a carta que é datada de maio de 1865 e o local é Rio de Janeiro.

A carta continua após o término do romance e, sob a forma de posfácio, é mais extensa: tem quarenta parágrafos em que são discutidos os caminhos que ele trilhou para escrever sobre os índios; discorre sobre o uso da linguagem, a pesquisa etimológica, a crítica ao estilo dos outros escritores que também escreviam sobre o índio, o receio pela recepção da obra e o anseio para que os críticos lhe dessem o devido valor. Revela que buscava na literatura “a diversão à tristeza” que lhe “infundia o estado da pátria entorpecida pela indiferença”.

Revela também que apesar do prazer que tinha “pelas leituras e crônicas antigas”, não tinha em mente ainda o que escreveria, qual seria o seu objeto de representação do nacional. Tal como o agricultor que prepara a terra para plantar, o escritor elabora suas teorias a

respeito do que pensa ser original a partir das produções de terceiros, criticando e rejeitando certos modos de fazer e definindo que o poeta brasileiro deve conhecer a língua, o pensamento, enfim as particularidades da vida indígena, para conseguir realizar a verdadeira escrita do poema nacional:

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 de seu pensamento, as tendências de seu espírito, e até as menores particularidades de sua vida. É nessa fonte que deve beber o poeta brasileiro: é dela que há de sair o verdadeiro poema nacional, tal como eu o imagino. (ALENCAR, 1965, p. 141)

Mas o receio que José de Alencar tinha da crítica o levou a fazer várias reflexões durante o processo de construção das personagens, e a pesquisa histórica e etimológica foi muito importante para fundamentar a sua teoria e prepará-lo para a recepção da crítica:

Um dia porém, fatigado da contínua e aturada meditação, para descobrir a etimologia de algum vocábulo, assaltou-me um receio. Todo este ímprobo trabalho que às vezes custava uma só palavra, me seria levado à conta? Saberiam que esse escrúpulo d'ouro fino tinha sido desentranhado da profunda camada, onde dorme uma raça extinta? Ou pensariam que fora achado na superfície e trazido ao vento da fácil inspiração? (ALENCAR, 1965, p. 141)

O romancista, consciente do seu papel de estudioso e criador de um estilo literário, temia a falta de entendimento dos críticos, mas, para tal inquietação, já dava a resposta adiantando a solução e conduzia seus leitores a uma parte do que percorreu, mostrando como tratou a linguagem na sua obra para que o leitor visse que o seu empenho não o deixou cometer os mesmos erros de seus contemporâneos: “A beleza da expressão selvagem em sua tradução literal e etimológica, me parece bem saliente.” Exemplifica com uma expressão: “Não diziam sabedor do caminho, embora tivessem termo próprio, *couab*, porque essa frase não exprimiria a energia de seu pensamento. O caminho no estado selvagem não existe; não é cousa de saber.” (ALENCAR, 1965, p. 141)

Tal caminho é feito ao andar, seja na floresta ou no campo e, na linguagem dos índios, aquele que o conhece é o seu senhor, senhor do caminho. José de Alencar demonstra o conhecimento da língua e tece elogios a ela enfatizando como as expressões de tal língua são propícias para serem usadas na escrita poética: “Não está aí uma jóia da poesia nacional?” e continua a mostrar como ela deve ser usada. O escritor observa que algumas palavras não fazem parte do cotidiano a que o texto se refere e, mesmo que alguém prefira a expressão “rei do caminho”, ou a palavra guia, tais não seriam interessantes, pois no Brasil não há reis e a

palavra guia é “mais simples e natural em português”, mas não corresponde ao “pensamento do selvagem”.

Ao demonstrar todo o caminho que percorreu, as tentativas frustrantes e vitoriosas, os tropeços, os acertos, José de Alencar mostra para todos como redescobriu a sua nova consciência, aquela que o diferencia, que o torna autêntico, sob pena de enfrentar desafios e críticas, de acolher algumas e rejeitar outras, mas que lhe possibilitaram criar a sua própria teoria e construir a sua literatura.

### 3 IRACEMA: PRESSUPOSTOS TEÓRICOS DO AUTOR E CRÍTICA DESPERTADA

A vida de José de Alencar era regida pelas várias facetas de sua personalidade e pelas atividades que desempenhava; a sua vida de escritor e jornalista dava voz ao político que refletia e expunha várias questões que lhe perturbavam a alma. Uma dessas questões, como se viu, era a preocupação em criar um projeto literário em um país que alcançara a independência há pouco; percebeu que através dos estudos literários podia rever o passado, a origem da língua e os costumes locais. Ao estudar profundamente os textos que lia e refletir sobre o presente podia projetar o que seria para ele uma expressão literária original. Romper com o que estava estabelecido era o caminho para firmar a produção local — uma literatura que veio imediatamente após a Independência é naturalmente nacionalista — e fazer como os primeiros manifestantes, impulsionados em louvar a terra onde criaram ou ativaram o sentimento nativista, não bastaria para conseguir a emancipação literária. A disciplina de José de Alencar ao estudar as produções daquela época somada à criação de fundamentos para escrever uma obra que revelasse e ilustrasse as particularidades de sua terra seriam as bases dessa jornada.

#### 3.1 O projeto do romance

José de Alencar estudava os textos de sua época e refletia profundamente sobre eles, não concordava com as criações superficiais dos nossos primeiros românticos, pensava e escrevia sobre a arte poética, as características da estética do romance e o modo de representar o índio na literatura. Diante de todos os textos do Autor, sobre literatura, é nas Cartas sobre *A Confederação dos Tamoios*, sobre as quais já tecemos algumas considerações, que se pode perceber como o romancista pensava a criação de *Iracema*.

Sob o pseudônimo, *Ig.*, retirado da protagonista Iguaçú, do poema de Gonçalves de Magalhães, José de Alencar começou escrevendo nas Cartas sobre *A Confederação dos Tamoios* sobre as “impressões de leitura” de um simples leitor, onde opinou como um estudioso da literatura local e não como um crítico, pois sentia uma enorme preocupação com os rumos que os escritos pós-coloniais tomavam.

A primeira carta desta polêmica sobre *A Confederação dos Tamoios* põe em questão o assunto do poema por Gonçalves de Magalhães e a forma poética com que ele deveria ter tratado tal assunto, levando-o ao fracasso.

José de Alencar considera que os primeiros tempos coloniais da nossa terra, com a “raça infeliz” junto às cenas da “natureza esplêndida”, dariam tema para uma divina epopeia, mas que Gonçalves de Magalhães não seria capaz de escrevê-la. José de Alencar também o critica porque escreveu dez cantos em que o drama de amor foi tratado “ligeiramente” em apenas um episódio. Tal crítica pode ser vista como um questionamento do uso da arte por Gonçalves de Magalhães, um julgamento que põe em evidência um estudo sério por parte de Alencar no que diz respeito ao uso da arte poética para expressar o sentimento de uma nação que não conseguiu ser traduzida n’*A Confederação dos Tamoios*.

A solução dada por José de Alencar depois de nove anos seria o seu romance/poema *Iracema*, em que a representante da “raça infeliz” e filha da selva é tratada com a poesia que merece, pois como criticou nas Cartas sobre *A Confederação dos Tamoios*, Gonçalves de Magalhães não deu a devida importância a tal assunto e não poetizou a heroína como merecia: “O Sr. Magalhães tratou este assunto em dez cantos, e ligou à ação principal, à ação da epopéia, um pequeno drama de amor, que tem alguns lindos episódios.” (ALENCAR, 2007, p. xv)

Define o começo do poema de Gonçalves de Magalhães como “frio”, quando a invocação ao sol, que é um “astro cheio de esplendor e de luz”, devia inspirar versos mais repassados de “entusiasmo e poesia”; já em *Iracema*, o culto às imagens naturais do Brasil, a supervalorização do mar cearense ao comparar suas águas à esmeralda no seu estado líquido, que brilham sob a luz poderosa dos raios do sol, abre as inúmeras manifestações poéticas que virão no decorrer do romance. Tal entusiasmo e exigência ao trabalhar com a poesia mostram como seria a obra indianista para José de Alencar.

Se José de Alencar usa elementos da natureza para descrever o índio, tal recurso é usado inúmeras vezes para exaltá-lo. No capítulo II do romance *Iracema*, José de Alencar compara a heroína a pássaro, ave, abelha e palmeira, usa da arte poética para criar novos significados para as palavras e dar sentidos vários ao elemento descrito e com isso o resultado é um texto mais rico e colorido. É universal porque os elementos naturais são comuns em qualquer lugar, mas são distintos em relação aos detalhes, a natureza local tem características e espécies próprias que a difere e tal diferença é o grande trunfo usado por José de Alencar. Usa as diferenças para tornar especial aquilo que é universal ao criar sentidos novos para a fauna e a flora brasileira e colá-las à heroína do romance.

José de Alencar sempre se referia às produções que usavam o índio como personagem principal e levava ao público o seu ponto de vista em relação a essas produções: admirava o uso que Gonçalves Dias fazia das “mais lindas tradições dos indígenas”, mas apontava que os

seus índios falavam uma linguagem clássica e suas ideias eram “próprias do homem civilizado, e que não é verossímil tivessem no estado da natureza”. (ALENCAR, 1965, p.141)

Para José de Alencar, o poeta brasileiro, como afirma na segunda parte da carta ao Doutor Jaguaribe, deve usar sua língua para traduzir as ideias rudes e grosseiras, os costumes e as tradições dos índios, apesar dessa tradução ser algo difícil, pois a língua civilizada deve se moldar “à singeleza primitiva da língua bárbara”; e não deve representar as “imagens e pensamentos indígenas senão por termos e frases que ao leitor pareçam naturais na boca de um selvagem”. Também revela que cometeu a “imprudência quando escrevia algumas cartas sobre *A Confederação dos Tamoios*”, pois, devido a essa polêmica que suscitou, várias pessoas desconfiaram que o romance/poema já estivesse escrito.

Há nessa carta também mais discussões a respeito de características de outras produções que usavam o índio como tema e deram condições ao autor de refletir sobre os caminhos que usaria para a escrita de suas obras: “não realizavam elas a poesia nacional, tal como me aparecia no estudo da vida selvagem dos autóctones brasileiros”. Alencar reprovava o acúmulo de termos indígenas, “o que não só quebrava a harmonia da língua portuguesa, como perturbava a inteligência do texto”; outras produções, apesar de serem “primorosas no estilo e ricas de belas imagens”, não possuíam a “rudez ingênua de pensamento e expressão, que devia ser a linguagem dos indígenas”.

Descrever *Iracema* é isso: uma cola das características mais marcantes e positivas das espécies da fauna e flora brasileiras em que o leitor se sente envolvido por esses elementos, permanecendo na obra: quem não se lembra da descrição primeira de *Iracema*, “a virgem dos lábios de mel”? Ou da descrição que a caracteriza como fruto da rusticidade local, a espontaneidade da filha da selva “mais rápida que a ema selvagem”?

Essas são algumas das possibilidades várias que a poesia oferece e de que José de Alencar usufrui e das quais sente falta em Gonçalves de Magalhães. Ao ler o poema, é razoável dizer com Ítalo Moriconi que:

Poesia respira, joga com pausas, alterna silêncios e frases. Poesia é bonito na página. (...) Ritmo visual que vira sonoro, quando lemos o poema em voz alta. Imaginação e sabedoria combinadas numa certa vertigem, a velocidade das estrofes. Linguagem concentrada que, no entanto, pode distender-se, estender-se. Todos os cinco sentidos traduzidos por meio da palavra, em coisa mental. Coisa mental que se pode comunicar pela fala, guardar na página ou na memória, que nem talismã. (MORICONI, 2002, p. 8-9)

Tais possibilidades não são encontradas por José de Alencar no poema criticado: pontua que na descrição do Brasil de Gonçalves de Magalhães há muitas belezas expressas,

mas a poesia passou longe de estar à “altura do assunto”, “falta um quer que seja, essa riqueza de imagens, esse luxo da fantasia que forma na pintura, como na poesia, o colorido do pensamento, os raios e as sombras, os claros e escuros do quadro.” (ALENCAR, 2007, p. xv)

Pontua também a condição histórica do índio que não foi aproveitada por Gonçalves de Magalhães, pois para José de Alencar, só a história desse povo dava uma bela pintura, e as tradições “davam por si só matéria a um grande poema”, que “talvez um dia alguém apresente sem ruído, sem aparato, como modesto fruto de suas vigílias”. (ALENCAR, 2007, p. xvi).

A forma usada no poema também é observada, já que Gonçalves de Magalhães descuidou-se dela. José de Alencar supõe o porquê e justifica para ele: “o estudo da poesia estrangeira provavelmente fez-lhe perder o gosto apurado e a suavidade e cadência do verso português”. O romancista critica o uso exagerado de hiatos, desalinho de frases que ofendem “a doçura de nossa língua”, elipses repetidas “o que não só denota fracos recursos de metrificacão, como torna o verso pouco sonoro e cadenciado” e propõe uma nova forma para a poesia nacional.

Defende que o verdadeiro poeta brasileiro não é obrigado a usar essa forma clássica de enfileirar as palavras contando-lhes onze sílabas, e, ainda, que não propõe uma nova arte poética, mas que se celebre a liberdade horaciana:

Só lhe direi que a célebre *libertas* dada *pictoribus atque poetis* por Horacio, é uma doação revogável para os herdeiros do grande mestre; e estes não tardarão a usar do seu direito, abolindo as elipses ásperas, como anarquia, e não liberdade poética. (ALENCAR, 2007, p. xix)

Diante de tais críticas é possível perceber que José de Alencar se utilizou delas para estabelecer seus parâmetros literários e mais tarde escrever sua lenda: ao ler as Cartas sobre *A Confederação dos Tamoios* e fazer um paralelo com *Iracema* é possível ver no romance as críticas feitas por José de Alencar tratadas e solucionadas, ou seja, vê-se uma pintura do Brasil através da riqueza de imagens na sua escrita visual, os índios e suas tradições, o drama de amor e a poesia em prosa.

### **3.2 Recepção: o debate entre o romancista e a crítica**

Para a escrita do romance *Iracema*, o autor passou pelo complexo caminho da criação, circulou pelas criações de seus contemporâneos, tracejou os rumos que queria tomar, seguiu pistas e encontrou vários cruzamentos.

Como já foi dito, a obra é dedicada à terra natal de um filho ausente que retorna através de reminiscências àquele lugar da infância plena. José de Alencar declara-se avesso a prólogos, mas usa tal recurso, escrito em forma de carta, para avisar ao leitor o que vai encontrar.

A afirmação da nacionalidade da obra se faz presente a todo o momento: “o livro é cearense”, foi imaginado ali e deve ser lido em tal lugar: “na varanda da casa rústica ou na fresca sombra do pomar, ao doce embalo da rede, entre os murmures do vento que crepita na área ou farfalha nas palmas dos coqueiros”, de maneira que o leitor perceba os elementos nacionais explanados na obra e se familiarize com o lugar através dos elementos narrados.

Mas o receio da crítica é algo que inquieta José de Alencar: tanto na autobiografia, quanto nas cartas que acompanham seu romance, sempre questiona “qual sorte será a do livro” e lhe deseja que encontre o acolhimento do “bom cearense” e diz ter a certeza de que “o filho de minha alma achará na terra de seu pai, a intimidade e aconchego da família”, e como não domina a arte da pintura, escreve, “sem metro” – avesso ao modo como foi escolhido por Gonçalves de Magalhães para escrever *A Confederação dos Tamoios*, ou seja, um poema em versos decassílabos – ressalta a arte de escrever, mas descarta a forma adotada pelos clássicos. Oferece a obra à terra natal e aos patrícios seus.

E se a primeira mostra da lenda cantada e oferecida é dedicada à terra, o autor adverte que muita coisa lhe ocorre dizer sobre o assunto, antecipando “a leitura da obra, para prevenir a surpresa de alguns e responder às observações e reparos de outros”. O romancista é consciente de que muitos leitores não compreenderiam a sua produção e os previne de tal; a saída que tem é caminhar junto com o leitor pelo romance: revela essa vontade, mas se diz avesso a prólogos, porque tal texto faz o mesmo que “o pássaro à fruta antes de colhida; roubam as primícias do sabor literário”. Tal afirmativa é desnecessária e insignificante pois, além do prólogo, há notas e um argumento histórico que não deixam o leitor caminhar sozinho na busca e descoberta dos significados de sua escrita.

O argumento histórico escrito por José de Alencar nas notas de *Iracema* justifica a fundação do Ceará, e explica como as tribos que eram inimigas e se dividiam entre aliados dos franceses, holandeses e portugueses conseguiram penetrar e tomar conta do Ceará. Tal argumento, escrito em dezenove parágrafos, cita os nomes de personagens usados no romance como Martim Soares Moreno, Jacaúna, Poty, Antônio Felipe Camarão, entre outros. Após o

argumento histórico, seguem-se as cento e vinte e três notas que caminham ao lado do romance, amparando-o e explicando os termos escolhidos para a escrita do mesmo.

O fim do romance, seguido de uma carta que, como vimos, é a continuação da carta ao Doutor Jaguaribe, conclui as explicações do romancista que, além de outras coisas, tenta excluir possíveis dúvidas e discussões que a obra possa ter suscitado nos leitores. José de Alencar discorre sobre os motivos que o levaram a escrever *Iracema* e explica sobre o momento que estava vivendo. Tal momento era de profunda inquietação e insatisfação política, que o estimulava a buscar na literatura distração à “tristeza” que lhe “infundia o estado da pátria entorpecida pela indiferença”.

Ao concluir as observações sobre *Iracema*, no final da carta ao Doutor Jaguaribe, na primeira edição do romance, o autor fala sobre uma possível indiferença que poderá acolhê-la e confessa que cometeu alguns erros ao escrever a obra: “excesso de comparações, repetição de certas imagens, desalinho no estilo dos últimos capítulos”, além de achar que devia manter a atual versão dos nomes das localidades.

José de Alencar acertou duas vezes nas suas previsões ao listar os erros cometidos, já que tais foram esmiuçados, analisados e alvo da maioria das críticas relacionadas à obra. Ao imaginar uma segunda edição para *Iracema* observou que corrigiria tais erros: “Se a obra tiver segunda edição será escoimada destes e outros defeitos, que lhe descubram os entendidos.” O político e jornalista português Manuel Joaquim Pinheiro Chagas (1842-1895) escreveu em 1868, de modo elogioso, em *Novos Ensaios Críticos*, o texto “Literatura Brasileira — José de Alencar” sobre tais erros confessos:

Vi, não sei já em que jornal do Rio de Janeiro, notada como defeito a profusão de termos indígenas espalhados nas formosas páginas d’*Iracema*. É possível que o autor não pudesse eximir-se do desejo de fazer aparato de erudição em matéria tão nova, e esse aparato, se tornasse ininteligível o volume ou inçasse de termos desagradáveis o brilhante matiz na prosa do Sr. José de Alencar, podia realmente considerar-se como defeito, mas o entretecer nos períodos da lenda algumas palavras sonoras e doces, que, ainda mesmo que não sejam compreendidas pelo leitor, em nada prejudicam o interesse do livro... (CHAGAS, 1965, p. 198)

Para Pinheiro Chagas (1965), no entanto, a “pequenez do livro” é “o fato de ter a forma legendária que requer a concisão e impossibilita as explicações entremeadas no texto”; o político e jornalista aponta que o Brasil, “como nação moderna, filha da Europa”, não tinha conseguido caracterizar-se como nação possuidora de uma literatura própria, e *Iracema* deu “o primeiro passo afoito na selva intrincada e magnificente das velhas tradições”. Considera o Sr. Chagas que os romances de Cooper são um exemplo a ser seguido e, apesar de Alencar

fazer “descrições magníficas” e “usos pitorescos dos selvagens” com a “linguagem imaginosa e colorida”, lamenta que “não houvesse um poeta que soubesse aproveitar os tesouros da poesia” para descrever as belezas desse “território admirável”.

Afirma que *Iracema* é uma tentativa em que o autor “entusiasta” pinta as “paisagens natais”, e apesar de os índios aparecerem pela primeira vez, com “a sua linguagem colorida e ardente”, o autor deixa a desejar quando insere vários termos indígenas, fazendo confundir o entendimento do leitor ao deparar-se com uma profusão de notas. Os termos indígenas por si só não comprometem a leitura, já que esses funcionam como acessórios:

(...) a pequenez do livro e o fato de ter a forma legendária que requer a concisão e impossibilita as explicações extremadas no texto, fizeram com que fosse mais sensível o emprego dessas palavras da língua indígena, que num romance, onde as descrições, tomando proporções mais largas, e descendo às mais ligeiras minuciosidades, explicam o termo para nós ignoto, passaria completamente despercebido. (CHAGAS, 1965, p. 198)

Apesar de tal crítica ser extensa, para Pinheiro Chagas esse não é o defeito da obra. O que o contraria nas criações nacionais é a falta de correção na linguagem portuguesa, ou “a mania de tornar o brasileiro uma língua diferente do velho português”, o uso de neologismos “arrojados e injustificáveis, e de insubordinações gramaticais, que (tenham cautela) chegarão a ser visíveis se quiserem tomar as proporções duma insurreição em regra contra a ‘tirania de Lobato’”. Pinheiro Chagas adverte que a vontade de romper com a linguagem antiga e criar uma língua nova “só prova o desprezo das regras mais elementares da filologia”. A “transformação das línguas é um fenômeno, que se opera sem que a vontade humana possa nele intervir por forma alguma”, e cabe ao povo somente o poder de transformá-la e aos escritores, não cabe alterar as formas gramaticais, mas sim registrá-las.

O médico, escritor e político maranhense Antônio Henriques Leal (1828-1865), cita o talento para criar de José de Alencar que é “ativo e fértil em produzir”, mas também o critica em relação ao uso que faz da língua. Adverte que a criação do romancista leva vantagem em relação à “originalidade das imagens” e a “pintura das cenas de nossa natureza”, mas é “pena que talento tão superior não se aplique ao estudo da língua com mais interesse e sem prevenções”.

Várias são as críticas que Pinheiro Chagas e Antônio Henriques Leal fazem à obra e algumas delas têm pontos em comum, como quando dizem que José de Alencar quer transformar o português em outra língua.

O pós-escrito à segunda edição de *Iracema* vem tratar dessas críticas de Pinheiro Chagas e Antônio Henriques Leal e servir de justificativa para José de Alencar mostrar que a sua escrita não foi algo impensado, alterado ou inventado com fins de criar um novo idioma; para tal, tenta provar que as suas escolhas partiram de estudos etimológicos e reflexões sobre a língua portuguesa e o latim.

As ações de José de Alencar na política ou na literatura eram baseadas em romper com o que estava estabelecido. Tais atitudes compunham uma espécie de caricatura. Na ocasião de sua morte, ao ser avisado, o imperador Dom Pedro II referiu-se ao romancista como “um homenzinho teimoso” (FARACO, 2006). O anseio pela independência política e a sua disciplina ao estudar e projetar o que seria a literatura com a cara do Brasil se complementavam, mas essa obstinação era alvo para a crítica que acreditava que o romancista criava um novo idioma e tentava combater o português.

José de Alencar, sedento dessa emancipação tanto na política quanto na literatura, era alvo de várias críticas e o modo de enfrentar as críticas em relação à literatura era através dos estudos que demonstravam a lógica que usava para escrever.

A leitura de *Iracema* provocou várias emoções e reações. Ao analisar os aspectos da sua produção, é possível dar um significado mais complexo para a obra, mas a análise da obra junto à análise do processo de recepção é que mostra a multiplicidade de seus aspectos na história, ao mesmo tempo que revela sua singularidade. Sobre a recepção afirma Stierle:

A recepção abrange cada uma das atividades que se desencadeia no receptor por meio do texto, desde a simples compreensão até à diversidade das reações por ela provocadas – que incluem tanto o fechamento de um livro, como o ato de decorá-lo, de copiá-lo, de presenteá-lo, de escrever uma crítica ou ainda o de pegar um papelão, transformá-lo em viseira e montar a cavalo. (...) Descrever o ato da recepção significa, de imediato, diferenciar seus vários passos e apreender sua construção hierárquica. (STIERLE, 2001, p. 135-136)

Os diferentes pontos de vista e as críticas junto às respostas do autor são fundamentais para entender todos esses significados.

José de Alencar escreveu o posfácio à segunda edição de *Iracema* (1870) referindo-se ao texto de Antônio Henriques Leal – *A Literatura Brasileira Contemporânea* – escrito em Portugal e às críticas de Pinheiro Chagas. Tal resposta é longa e minuciosa: o posfácio é dividido em quatro partes e ocupa mais de vinte páginas:

A incerteza que reina sobre a ortografia da língua portuguesa, achaque herdado do latim, ainda mais concorre para a incorreção dos livros. Sucede muitas vezes que o autor, para não multiplicar emendas nas provas, aceita um sistema adotado pelo

compositor, que, entretanto, logo depois o altera e substitui por outro. (ALENCAR, 1965, p.161)

Na primeira parte, José de Alencar justifica as regras que criou e mostra o fundamento de todas elas, embasando-as nas teorias dos gramáticos da época e dos seus estudos etimológicos. Na segunda parte, José de Alencar trata das críticas de Pinheiro Chagas que o acusou de criar neologismos. Na terceira parte, trata das críticas escritas nos artigos do Dr. Henriques Leal sobre a língua portuguesa; e na quarta parte cita as críticas que considerou fúteis e de má-fé. No ano de 1868, Pinheiro Chagas escreve “Literatura Brasileira” e em 1870 Antônio Henriques Leal publica “A literatura brasileira contemporânea”, no *Jornal do Comercio*, em Lisboa. O posfácio é escrito em 1870 por Alencar em forma de resposta a esses dois críticos. Após essa resposta de Alencar, Antônio Henriques Leal escreveu o texto “Questão Filológica”, em Lisboa, e o artigo foi publicado em 1871 em *O Paiz*, no Brasil.

José de Alencar usa a primeira parte para explicar quatro regras que estabeleceu para criar *Iracema*. A primeira regra que explica é sobre a sílaba *ão* usada com o til e sem ele, *am*. Para Alencar, parece muito conveniente por sua clareza e afinidade etimológica terminar o verbo com *ão* já que *am* não representa o ditongo *ão* no modo verbal futuro do presente. Porém, na segunda edição (1870) aparecem os dois modos simultaneamente. Coloca a culpa no revisor que deveria ter usado a primeira forma que apareceu. Faz várias observações sobre a regra e cita o que disse o gramático Sotero dos Reis: “muitos escritores modernos, a maior parte sem dúvida, escrevem *amáram*, *amarám*, ao passo que escrevem ao mesmo tempo *quinhão*, *questão*, *oração*, *frangão*, *golfão*, etc”. Sotero dos Reis não vê fundamento para o uso das duas formas, já que a natureza do ditongo é a mesma e julga que tal variação só serve para os estrangeiros.

Segundo Alencar, o critério para a distinção na forma de escrever o ditongo nasal deve ser a quantidade de sílabas e não a natureza da palavra. Embora seja o som o mesmo, a maior ou menor prolação da voz o modifica sensivelmente, tornando o nasal áspero ou brando, como se vê em *facçam* e *façam*, *vazão* e *vazam*. A forma *am* presta-se melhor a exprimir o som nasal brando, além de conformar-se até certo ponto com a etimologia. As palavras de origem latina derivam aquela terminação das desinências *unt*, *ant* e outras, como *amaverunt*, *amaverant* e *orphanus*. A terminação longa *ão* provém do nasal *on* contração de *onis*, que geralmente predominava nessa desinência latina como *rationis*, *sermonis*, *orationis*, etc. Finalmente, o ditongo, pela regra de nossa gramática, é longo; portanto, sempre que o nasal for breve, cumpre tirar-lhe o caráter de ditongo para evitar a anomalia e restituir-lhe o caráter de sílaba, elidindo a vogal e substituindo o til pela consoante.

A segunda regra que José de Alencar explica é o uso da crase; assim explicita o que entendem os gramáticos:

A preposição a [...] só pede acento quando absorve o artigo definido do gênero feminino; porque neste caso substitui AA, como escreviam nossos clássicos à imitação dos primitivos: autores latinos, que usavam dobrar a vogal para indicar a maior quantidade da sílaba. (ALENCAR, 1965, p. 163)

Considera que o uso do acento e da crase só deve servir para evitar a ambiguidade e conclui que a sua regra é acentuar a preposição *a* quando ela entra no discurso isolada de outra partícula, “seja embora seguida de nome masculino, de verbo ou pronome pessoal”.

A terceira regra é quanto ao uso dos ditongos *eu* e *eo*, *iu* e *io*. Para o romancista, parece preferível usar a forma *eo* “para a desinência aberta”: *Chapeo, boleio, arpeio*, e a “forma *eu* para a desinência fechada como *meu, perdeu, deus, ateu, etc*”.

Quanto aos sufixos *io* e *iu*, José de Alencar discrimina o uso de cada um deles: “(...) para enunciar o ditongo imperfeito que a rigor constitui duas sílabas, como se encontra em *rio, frio, alvedrio*, e deixando o segundo para discernir o verdadeiro ditongo, que termina em *riu, feriu*.” (ALENCAR, 1965, p. 166)

A quarta e última regra é em relação ao uso da conjunção *se* na forma *si*: defende que “não só a etimologia pede aquela ortografia latina, como tem ela a vantagem de discriminar a conjunção do pronome pessoal “se”. Após tais explicações José de Alencar termina a primeira parte da carta, dizendo serem essas as principais observações ortográficas que lhe ocorrem.

Na segunda parte discorre sobre as suas opiniões e o uso da gramática, que lhe tem rendido desde atributos de escritor inovador à reputação de incorreto e descuidado. Adverte que para ele, “o estilo é uma arte plástica, por ventura muito superior a qualquer das outras destinadas à revelação do belo”. Problematisa então como se explica tal contradição. Tal assunto José de Alencar pretende tratar na obra *Iracema*, onde se propôs a fazer um estudo da língua portuguesa, “seu desenvolvimento e futuro, considerando especialmente a tão cansada questão do estilo clássico”, e que tanto o senhor Pinheiro Chagas contempla e critica no artigo que escreveu em *Novos Ensaios Críticos sobre Iracema*.

José de Alencar responde que apesar de o Senhor Pinheiro Chagas acreditar que “a gramática é um padrão inalterável, a que o escritor se há de submeter rigorosamente”, cita exemplos de grandes individualidades que tiveram o poder de revelar formas antes desconhecidas através de suas artes como Beethoven, Rossini, Fídias, Rafael, Miguel Ângelo ou Praxíteles, e defende que o corpo da língua, “a sua substância material, que se compõe de

sons e vozes peculiares”, só podem ser modificadas pelo povo, mas cabe ao escritor dar-lhe acabamento: “eles talham e pulam o grosseiro dialeto do vulgo, como o escultor cinzela o rudo trôço de mármore e dele extrai o fino lavor”. O romancista compara tal exercício com a gramática que sai “rude e grosseira da infância do povo e que são os escritores que a vão corrigindo e limando”.

José de Alencar também adverte que é natural que, em se tratando de povos de uma mesma raça que habitem continentes distintos, sob climas diferentes, não se rompam apenas os vínculos políticos, há separação das ideias, sentimentos, costumes e na língua, que é a “expressão desses fatos morais e sociais”; portanto é impossível que a língua se mantenha a mesma.

Os responsáveis pela transformação da nossa língua são representantes de várias raças, da saxônia até a africana, e para José de Alencar não é de admirar que um literato português note que os livros brasileiros destoem do “velho idioma quinhentista”. Também é possível ver em outros escritores que o estilo clássico não combina com os prodígios de uma natureza virgem, pois não podem sentir nem descrever as musas gentis do Tejo ou do Mondego. Afirmar:

Os livros do Sr. Mendes Leal não passam para nós de traduções esmeradas de Cooper com substituição de nomes geográficos. Seus personagens nada tem de brasileiros, que faltam-lhes não só os costumes, como esses idiotismos indígenas, que o Sr. Pinheiro chama de incorreções, negando-nos assim o direito de criar uma individualidade nossa, uma individualidade jovem e robusta, muito distinta da velha e gloriosa individualidade portuguesa. (ALENCAR, 1965, p. 171)

Se tal transformação que o português sofre no Brasil soa como decadência para Pinheiro Chagas, José de Alencar entende que o futuro decidirá tal questão tratada em *Iracema*, mas é convicto de que seria uma aberração que a língua usada para escrever seu romance não aperfeiçoasse todos os elementos nacionais. “Todos os povos de gênio musical possuem uma língua sonora e abundante. O Brasil está nestas condições; a influência nacional já se faz sentir na pronúncia muito mais suave do nosso dialeto.” (ALENCAR, 1965, p. 171)

Também explica que a sua parcimônia em relação ao uso do artigo definido, nada mais é do que uma reação ao uso indiscriminado dos portugueses dessa partícula e, apesar de acusarem essa sobriedade de galicismo, lembra que o latim, donde provém nossa língua, “não tinha aquela partícula, e, portanto, a omissão dela no estilo é antes um latinismo”. Mas a predileção dos portugueses pelo classicismo repele afinidade com uma das línguas irmãs do português, o francês, devido ao ódio que os exércitos de Napoleão semearam em Portugal. A maneira como os puristas argumentam ao repelir uma nova palavra é que não a encontraram

nos clássicos, e, como os clássicos serviam de referência, o que não estivesse contido neles não deveria ser escrito ou imitado. Para tal, José de Alencar conclui que: “Manifesta contradição: ou prevalece a respeito do estilo a razão de autoridade, e neste caso eles (clássicos) são os mestres, respeitai-os, ou prevalece a autoridade da razão, e nesse caso a questão é de opinião: à vossa contraponho a minha.” (ALENCAR, 1965, p. 172)

Também em muitos casos a eufonia exige a interposição do artigo, como partícula supérflua, para suavizar um som áspero, ou desvanecer uma cacofonia e para ilustrar; cita que os nossos melhores clássicos omitiam o artigo definido sempre que o pronome possessivo aparecia e considera que se deve evitar o pleonasma contínuo que há no emprego do artigo além da junção da letra *a* em vários verbos pela facilidade da pronúncia. Dá-se neste caso o mesmo que em grande número dos verbos a que o vulgo juntou a letra *a* pela facilidade de sua pronúncia, como alevantar, amontoar, acostumar, etc. Da mesma forma tira-se o artigo, quando afeia ou desalinha o discurso. A partir disso, o romancista defende que “a principal condição do estilo é sua concisão e simplicidade: o que não exclui, antes realça-lhe a graça e elegância, a grandeza ou majestade.” (ALENCAR, 1965, p. 173)

O grande número de monossílabos soltos no discurso torna o estilo frouxo e monótono e a partir disso o escritor sentiu a importância do reflexivo *se*, procurou a solução na gramática e a encontrou: descobriu a diferença entre o verbo transitivo e o verbo intransitivo e isso implica em perceber que o verbo intransitivo, ao qual chama forma neutra do verbo, “não é outra coisa senão o retraimento da ação que ele exprime, a qual não passa do sujeito”, e dentre esses verbos alguns são de “essência neutros, outros se tornam tais por uma elipse muito elegante quando usada a propósito”, pois os neutros têm o substantivo implícito no verbo “como viver, dormir e sair e não necessitam portanto do substantivo ou do complemento”. Os verbos neutros, “figuradamente”, têm seus atributos subentendidos, e revelam “uma relação íntima do atributo oculto com o sujeito”, e para Alencar isso implica que eles “tornam-se naturalmente reflexivos”. O romancista segue os estudos do gramático Madvig: “Certos verbos despojam em alguns casos a significação reflexa por ex: duro, eu me endureço; inclino, eu me inclino, insinuo, eu me insinuo; mutuo, eu me transformo; remito, eu me relaxo; verto, eu me volto.” (ALENCAR, 1965, p. 173)

Outra discussão é em relação ao neologismo, de que, para alguns escritores, José de Alencar abusava. O romancista se defendia tentando mostrar a lógica de seu raciocínio que era embasado em estudos do latim, e afirmava que não criava novas regras. Quanto ao uso dos verbos transitivos e “neutros”, questionava: “Será isto acaso um neologismo, ou, ao contrário

um arcaísmo? E como arcaísmo, correrá ele unicamente por conta do autor de *Iracema*, e não haverá exemplo de semelhante elipse no português clássico?” (ALENCAR, 1965, p. 173)

Para exemplificar e afirmar suas ideias mostrou a forma elíptica da significação reflexa do verbo *partir*:

*Partir*, em sua forma primitiva, significa dividir uma coisa em partes; para exprimir a ausência diziam a princípio os clássicos – *parti-me de*; posteriormente eliminaram o pronome por escusado; o mesmo aconteceu com *passar, recolher, alimpar, parar, endurecer, mudar, remitir, conformar, confiar*, etc. (ALENCAR, 1965, p. 173)

Indaga se tal imitação dos clássicos é que o Sr. Pinheiro Chagas e outros censores seus chamam de “corrupção do velho português.”

Outra questão que causa polêmica é a posposição do pronome. Em geral, explica o romancista, os estudiosos entendem que os brasileiros afrancesam o discurso quando precedem o pronome, e que na regra do bom português usa-se pospor o pronome. Conclui sua explicação afirmando que tais críticas não têm fundamento: “Pelo mecanismo primitivo da língua, como pela melhor lição dos bons escritores, a regra a respeito da colocação do pronome e de todas as partes da oração é a clareza e elegância, eufonia e fidelidade na reprodução do pensamento.” (ALENCAR, 1965, p.174)

Opta o escritor pelo bom-senso e clareza de pensamento.

Ademais, explica o uso que faz de algumas palavras que introduz na língua portuguesa e julga que cabe ao escritor escolher as que melhor cabem na língua a ser escrita e não há mal algum se tal vocábulo foi adotado em nossa língua em sua “significação genérica”.

Cita algumas palavras usadas em *Iracema* que “naturalmente incorrerão nessa censura”. Recorda-se de “brusco” e “flanco”, e explica que apesar de Fr. Francisco de S. Luís dizer que em português “brusco” exprime “escuro”, “anuviado”, acredita ter havido engano nessa asserção: “A primitiva significação de “brusco” é “áspero”, “coberto de puas”; daí proveio naturalmente a outra acepção de “escuro”, “turvo.”

Quanto à palavra *flanco*, usou para designar *ilharga*, pois em sua opinião não há palavra para designar “a idéia com tanta propriedade e energia”. *Ilharga* lhe parece muito restrito pois refere-se ao *quadril*, *lado* aplica-se à face oblíqua de qualquer objeto, *flanco* é o lado do homem; achou, pois, mais adequado, tratando-se de guerreiros, usar tal palavra.

Termina a segunda parte da carta atestando que se defendeu quanto às inovações de que foi acusado e que, outras que lhe terão escapado, explicará quando a crítica as apontar. Ainda diz que não há nada “mais fácil do que censurar a esmo” e declarar que um livro está

cheio de incorreções, mas aqui “invertem-se os papéis”, a defesa e análise do livro recaem sobre o autor para afastar de si a “pecha”.

A terceira parte serviu de resposta aos artigos de um “distinto literato maranhense”, o Dr. Antônio Henriques Leal, sobre a literatura brasileira, em especial a de Alencar.

A resposta começa condenando a afirmação de Antônio Henriques Leal, a de que os “portugueses da América possuíssem uma literatura peculiar ou elementos para formá-la”. José de Alencar questiona a censura que lhe é feita quanto ao “estilo frouxo e desleixado” em *O Guarani*; tal crítica refere-se ao não uso de muitas conjunções nesse romance. Essas conjunções, de acordo com Alencar, “teciam a frase dos autores clássicos e serviam de elos à longa série de orações amontoadas em um só período”. No gosto do romancista nada disso enriquece o estilo, pelo contrário, o acúmulo de orações ligadas por conjunções torna o pensamento “difuso e lânguido”.

As transições constantes, a repetição próxima das partículas que servem de atilhos, o torneio regular das orações a sucederem-se umas às outras pela mesma forma, imprimem em geral ao chamado estilo clássico certo caráter pesado, monótono e prolixo, que tem sua beleza histórica, sem dúvida, mas está bem longe de prestar-se ao perfeito colorido da idéia. (ALENCAR, 1965, p. 177)

O que José de Alencar defendia era a harmonia entre o estilo e o texto em si e, se tais elementos locais eram para ele a ruptura com o “caráter pesado, monótono, e prolixo”, era impossível exprimir com tal estilo as “energias do pensamento e cintilações do espírito” presentes aqui.

Para que todos soubessem das suas convicções sobre a escrita da língua e que essas nada tinham de ingênuas, o romancista aproveitou a carta para demonstrar como seria seu texto se usasse a maneira que os críticos lhe sugerem, corrigindo-o. Também usa um trecho daquele que considerava ser um dos melhores prosadores portugueses, Fr. Luís de Sousa, e retira-lhe alguns pronomes, suprime as oito orações em seis e conclui que a simplicidade é o melhor caminho para adquirir elegância no texto.

Se há mais elegância e beleza nessa arte de variar o torneio das frases, se a simplicidade da dicção não a torna mais flexível para moldar-se a todos os relevos do pensamento, decidam os homens de gosto. (ALENCAR, 1965, p.178)

O romancista ainda faz o caminho inverso; pega um trecho de *O Guarani* e o enche de conjunções, e o define como uma “locução flácida e lânguida, pois, à força de atilhos, mistura

idéias distintas, escurece o pensamento e muitas vezes sacrifica a harmonia e lucidez gramaticais”. (ALENCAR, 1965, p. 179)

Para José de Alencar, os melhores autores clássicos sentiram a necessidade de abandonar tal estilo carregado de conjunções, confirmando assim suas ideias a respeito de suas convicções.

Termina as justificativas de suas escolhas com uma defesa, e adverte àqueles que o censuraram que, após lerem tais explicações, entenderão que sua maneira de escrever não vem “da ignorância dos clássicos, mas de uma convicção profunda a respeito da decadência daquela escola”. (ALENCAR, 1965, p.180)

Antônio Henriques Leal, após o posfácio de Alencar à segunda edição de *Iracema*, escreve outra crítica no artigo “Questão Filológica” publicado em *O País*, no ano de 1871, em Lisboa. A crítica novamente é em relação ao português escrito por José de Alencar em *Iracema* e afirma que o Brasil, apesar de possuir alguns talentos, não possuía uma literatura:

Isto, porém, não nos autoriza a empregarmos a êsmo e sem necessidade locuções novas, e ainda menos a desrespeitarmos a gramática, contrariarmos o gênio da língua. (...) Sem termos os conhecimentos indispensáveis e muita lição dos bons clássicos portugueses, que, pois, somos descendentes de Portugal e falamos a mesma língua, é loucura tentar empresas tais, que só servem para o descrédito de quem o faz. Deixemo-nos de inovações extravagantes, onde já é miséria, e grande, não sabermos usar das riquezas que herdamos, para melhor recorrermos e admitir tudo o de que precisamos a fim de exprimir coisas ou novas, ou inteiramente brasileiras. (LEAL, 1965, p. 214)

Um texto do romancista que pode ser uma resposta a essa crítica é o prefácio a *Sonhos D'ouro*, “Benção Paterna”, já que foi escrito em 1872, onde fica clara a sua percepção em relação à transfiguração da língua que não se faz fiel ao tradicional:

Aos que tomam a sério estas futilidades de patriotismo, e professam a nacionalidade como uma religião, a estes há de murmurar baixinho ao ouvido, que não te escutem pragueiros, estas reflexões: “A literatura nacional que outra cousa é senão a alma da pátria, que transmigrou para este solo virgem com uma raça ilustre, aqui impregnou-se da seiva americana desta terra que lhe serviu de regaço; e cada dia se enriquece ao contacto de outros povos e ao influxo da civilização?” (...) Tachar estes livros de confeição estrangeira, é, relevem os críticos, não conhecer a fisionomia da sociedade fluminense, que aí está a faceirar-se pelas salas e ruas com atavios parisienses, falando a algemia universal, que é a língua do progresso, jargão eriçado de termos franceses, ingleses, italianos e agora também alemães. (ALENCAR, 1959, p. 697-699)

Apesar de se referir à linguagem que usou para escrever os romances urbanos, fica clara a noção que José de Alencar tem de que a língua caminha. Noção esta que, como em todas as suas respostas, se opõe aos modelos clássicos.

A relação entre texto e contexto é comandada pelas necessidades históricas: como a necessidade dos românticos era a de criar uma literatura que valorizasse o nacional, carecia-se de elementos para estruturar essa literatura; então Alencar optou por usar expressões indígenas e evidenciar os costumes locais, já que o enfoque seria dado ao índio, que era o ser primitivo que se diferenciava das influências estrangeiras. O que diz Iser (2002) sobre a relação texto/contexto mostra o que têm de atual as ideias de Alencar:

Os textos literários sempre se relacionam com contextos; é por esta relação que o texto alcança o sentido concreto de sua estruturação, ou seja, o sentido concreto de seu uso. O conceito de função tematiza a contextualidade do texto e elucida a relação recíproca que o texto e o contexto entretêm. Por um lado, o texto literário reúne e acumula muitos outros textos, os quais, em sentido estrito, podem ser literários e relacionar-se à literatura precedente, mas que também podem ser contextuais, na medida em que retratam convenções sociais, normas e valores. (ISER, 2002, p. 941)

A índia Iracema, seus irmãos e todos os habitantes da sua tribo e da tribo inimiga traziam as expressões indígenas e mostravam seus costumes. Essa foi a maneira encontrada por José de Alencar para demonstrar a sua realidade indígena. Ela foi apresentada ao leitor através do convívio entre índios e brancos. Quanto aos costumes, o escritor também usou o estrangeiro, no caso o português Martim, que foi introduzido em várias cerimônias indígenas. Iracema facilitou para o português conhecer os costumes, as lutas e até os segredos de sua tribo. Dessa maneira o texto indianista de Alencar se contextualizou e alcançou sentido concreto; seus índios, as tribos e a índia Iracema passam a existir no imaginário coletivo.

Se o texto literário é um ato intencional que retrata o mundo, o escritor tem o direito de corrigi-lo e ajustá-lo, e ao leitor cabe receber ou não tais correções. Tal recepção será positiva se o texto se converter em objeto imaginário na consciência do leitor.

O modelo da interação entre texto e leitor é fundamental para o conceito de comunicação. Com isso é simultaneamente dito que o leitor recebe o texto na medida em que, conduzido pela articulação da estrutura deste, vem a constituir a função como seu horizonte de sentido. Para uma abordagem de tipo comunicacional, as estruturas têm o caráter de indicações pelas quais o texto se converte em objeto imaginário, na consciência de seu receptor. O conceito de comunicação, usado na teoria da literatura, acolhe portanto a descrição das estruturas e a determinação da função e, na verdade, deles necessita como o pressuposto necessário para que a transmissão e a recepção se tornem processos descritíveis. (ISER, 2002, p. 944)

A leitura que Franklin Távora faz da obra suscita vários “pontos vazios” (ISER, 2001) que ele mesmo não consegue preencher. São esses vazios que originaram uma “comunicação” entre o leitor e o autor quando acontece o acolhimento por parte de José de Alencar de alguns

pontos que foram criticados. Os vazios do texto e a atividade de constituição entre texto e leitor “adquire uma estrutura determinada, que controla o processo de interação”.

A situação e as convenções funcionam apenas como reguladores, para a interação, da incontrolabilidade ou da inapreensibilidade da experiência alheia. Do mesmo modo, são os vazios, a assimetria fundamental entre texto e leitor, que originam a comunicação no processo da leitura. (ISER, 2001, p. 88)

Para Távora, a criação de José de Alencar é uma “criação fantástica”, com “pretensão à poesia” e “à aberração”, poesia de “pura ficção do autor, porque ele não se apóia na letra ou espírito da história, nem nos modelos e estudos dos mestres.” (TÁVORA, 1872, p. 183) O escritor cearense faz críticas em relação à ortografia e propõe, nas cartas que escreve, como seria a forma correta. José de Alencar não faz referência a tal escrito e nem escreve carta respondendo, como fez com Antônio Henriques Leal e Pinheiro Chagas, mas é possível notar, como já se disse, o acolhimento de tais “vazios preenchidos” quando se comparam as edições e as variantes com suas respectivas datas.

A terceira edição de *Iracema* teve várias alterações no que diz respeito à pontuação, reorganização do período, mudança na ortografia de várias palavras e, quando se faz um paralelo entre as críticas e as mudanças, pode-se visualizar nessas mudanças a presença da crítica.

As críticas que Távora faz à *Iracema* em 1872 em relação à poesia da obra podem ser vistas como predicados por vários críticos posteriores e por contemporâneos, como Machado de Assis, que, antes de tal crítica, publicou na seção “Semana Literária” do *Diário do Rio de Janeiro*, em 1866, um artigo com o seu parecer. É possível fazer um contraponto entre Machado e Távora, pois as mesmas questões são observadas por ambos e resultam em críticas bem distintas.

O livro do Sr. José de Alencar, que é um poema em prosa, não é destinado a cantar lutas heróicas, nem cabos-de-guerra; se há aí algum episódio, nesse sentido, se alguma vez troa nos vales do Ceará a pocema da guerra, nem por isso o livro deixa de ser exclusivamente voltado à história tocante de uma virgem indiana, dos seus amores, e dos seus infortúnios. (ASSIS, 1965, p. 189)

Nas palavras do Sr. Távora, tal característica soa como problema na literatura local: o que queria ver era “o caráter do Índio, primando na heroicidade e no valor tradicional”. Se, por um lado, Machado de Assis considera a criação de José de Alencar “profundamente verdadeira” por problematizar um conflito entre o sentimento humano e a tradição selvagem, por outro, Franklin Távora alfineta o “amor chorão, enervado, piegas” da índia, e o seu físico,

que “tem alguma coisa de iname que repugna a organização desabrochada em pleno trópico, recebendo fluidos de todas as abundantes fontes da mais soberba natureza do mundo”.

A linguagem dos índios também é motivo de louvor de um e deboche do outro: Machado considera importante o fato de José de Alencar ter estudado profundamente a língua e ter percebido que “a poesia americana não estava completamente achada”, e que era preciso ter cautela para “não dar ideias modernas e civilizadas aos filhos incultos das florestas”. Defende o romancista e enfatiza que ele acertou quando através da “ingenuidade dos sentimentos, o pitoresco da linguagem”, causou o efeito no leitor de que tudo ali é primitivo.

Franklin Távora (1872) aponta que “pela primeira vez aparecem os índios falando uma linguagem banzeira e esmorecida”, que tais personagens não possuem beleza própria e a linguagem que têm são “demasia da arte”. Mas o que Machado conclui toca na questão do “trabalho de arte”; inspiração não faltou ao romancista quando criou *Iracema*, mas o que se nota é que tal só pode existir a partir do momento em que José de Alencar aprofundou-se em conhecer ou buscar conhecer a língua e os costumes dos selvagens. Se o que vale é o caminho, a conclusão a que Machado chegou após observar um pouco do que Alencar percorreu é de grande valia: “A conclusão a tirar daqui é que o autor houve-se nisto com uma ciência e uma consciência, para as quais todos os louvores são poucos.” (ASSIS, 1965, p.189)

Franklin Távora questiona a afirmação de José de Alencar de que “o conhecimento da língua indígena é o melhor critério para a nacionalidade da literatura”, pois considera impossível que José de Alencar conheça tal língua, já que ele não penetrou nas tribos indígenas e nem teve contato com o povo. A sua escrita só pode ter sido inventada “no seu gabinete de improvisador”, resultando assim em uma “poesia pedantesca e difusa que se esparrama nas páginas da sua *Iracema*”.

O capítulo em que *Iracema* “torna-se esposa de Martim” é exaltado também por Machado, que o comenta e cita: “cena delicadamente escrita, que o leitor adivinha sem ver”.

Ao contrário, Franklin Távora repele a cena e se refere ao “infortúnio da moça que da noite para o dia deixará de ser digna de guardar os sonhos da Jurema e de merecer os afetos e as considerações de seu velho pai”, e questiona qual será a “chave de ouro” com que o autor fechará este “primoroso capítulo”?

Aproveita o ensejo para fazer a crítica à denominação de *Acarauú*, que José de Alencar deu ao rio *Acaracú*, criação que o autor justificou dizendo ter “usado ali da liberdade horaciana, com o fim de evitar em uma obra literária, obra de gosto e artística, um som áspero e ingrato”.

Para Távora, tal contradição é flagrante e “no trecho citado, não há só a aspereza e ingratidão de um som; há um período inteiro, oferecendo ao espírito do leitor uma idéia vil, expressa por palavras indecentes: depois da baixeza, a Índia foi tomar banho no rio para ficar limpa”.

Em relação a essas críticas de Franklin Távora, José de Alencar não comenta ou cita o seu nome. No terceiro capítulo desse trabalho será observado se tais críticas não foram as mais levadas em conta pelo romancista, haja vista que ocorreram algumas mudanças da segunda para a terceira edição, sugerindo sensibilização de Alencar quanto a algumas críticas do autor de *O cabeleira*.

*Iracema* fez parte de um período importante da formação da Literatura Brasileira e o seu estudo possibilita penetrar nas manifestações do tempo ao observar os fatos históricos, os estudos do autor, seus fundamentos, a recepção e a crítica da época e entender vários aspectos desse processo. É possível ver também de que modo a obra se apresenta como a origem da estética romântica brasileira no romance, revestida de louvação a sua terra, sua gente, aos falares e aos costumes que o autor tão meticulosamente “cantou” em sua ficção. A respeito disto, observa José Veríssimo:

A literatura que se escreve no Brasil é já expressão de um pensamento e sentimento que não se confundem mais com o português. (...) É isto absolutamente certo desde o Romantismo, que foi a nossa emancipação literária, seguindo-se naturalmente à nossa independência política. (VERÍSSIMO, 1998, p. 9).

Ao elaborar consciente e criteriosamente uma realidade humana, o autor criou um sistema imaginário mais durável dentro do Romantismo, que tornou o gênero romântico incorporado definitivamente à literatura. Como observa Antonio Candido,

A figura dominante do período, José de Alencar, passou pelos três (campos romanescos: cidade, selva, campo) e nos deixou boas obras: *Lucíola*, *O sertanejo* e *Iracema*. E é esse caráter de exploração e levantamento – não apenas em sua obra, mas na dos outros – que dá à ficção romântica a importância capital como tomada de consciência da realidade brasileira no plano da arte: verdadeira consecução do ideal de Nacionalismo literário, proclamado pela *Niterói*. (CANDIDO, 2009, p. 433)

No modo de escrever de Alencar, em seu projeto de nacionalização da literatura, é bem marcada a sua vontade de “fazê-la de todo independente da portuguesa”, propósito que o acompanhou por toda a vida com a sua “desavisada prática da língua”, a qual herdou, com a qual escreveu e a que se sentiu no direito de alterar. José Veríssimo, no texto “A segunda geração romântica. Os prosadores”, considera que ele foi “o primeiro dos nossos romancistas

a mostrar real talento literário e a escrever com elegância”. O texto foi escrito em 1916. A facilidade de escrever do romancista é vista por Sílvia Romero (1954) como “extraordinária”, e o seu vocabulário é “rico, transparente, simples, e num estilo sonoro e vibrante”. A imaginação e o seu talento descritivo nas cenas humanas e nas paisagens naturais são também pontuados pelo estudioso.

Para Romero, o estudo de velhos cronistas e historiadores e dos costumes dos selvagens feito por José de Alencar foram fundamentais na sua escrita. Esse empenho, que era uma marca dos nossos escritores românticos, em estudar costumes primitivos e a história dos primeiros habitantes, é elogiado por Veríssimo: “A inclinação dos românticos aos estudos históricos foi uma, e talvez a melhor das manifestações do sentimento patriótico que aqui se gerou da independência.” (VERÍSSIMO, 1998, p. 269)

Ao estudar e escolher o índio como tema para evidenciar o sentimento nacional e dar credibilidade ao projeto de nacionalização da literatura, José de Alencar cumpriu a missão que se propôs de criar suas regras, fundamentar sua teoria e deixar uma marca dentro do movimento romântico. Ao observar, descrever e representar os aspectos da sociedade primitiva, ao lado do homem “civilizado”, o romancista ligava um povo a outro, universalizando assim o primitivo; mas, ao definir o romance como narrativa do primitivo, é inevitável uma desestabilização. Ao conferir veracidade ao primitivo e não conseguir achá-la, já que o índio era mero objeto de ficção extinto, distancia-se o imaginário narrado do real vivido, e essa distância gera conflitos que dá força às críticas. Apesar de o romance romântico ser ficcional, Alencar descrevia o nacional, seu povo e costumes, mesclando o real nacional, o imaginário e as influências estrangeiras.

#### 4 DAS TRÊS EDIÇÕES: VARIANTES E (RE) CRIAÇÃO

*O MYTHO é o nada que é tudo.  
O mesmo sol que abre os céus  
É um mytho brilhante e mudo –  
O corpo morto de Deus,  
Vivo e desnudo.*

*Este, que aqui aportou,  
Foi por não ser existindo.  
Sem existir nos bastou.  
Por não ter vindo foi vindo  
E nos creou.*

*Assim a lenda se escorre  
A entrar na realidade.  
E a fecundal-a decorre.  
Em baixo, a vida, metade  
De nada, morre.*

(Fernando Pessoa, 1981)

Ao fazer o estudo da criação do romance *Iracema*, o trabalho toma um sentido mais amplo no que diz respeito ao ato de criar, quando se leva em conta a reconstrução do “horizonte de expectativa” do leitor, e se pode acompanhar assim a história de sua criação e recepção. Seguir por esse caminho evitará que o estudo se comprometa apenas em tentar conhecer a intenção autoral, o que o inspirou ou o que desejou fazer. De acordo com Iser (2002), em seu ensaio “Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional”,

Não é possível o conhecimento da intenção autoral pelo que o tenha inspirado ou pelo que tenha desejado. Ela se revela na decomposição dos sistemas com que o texto se articula, para que, neste processo, deles se desprenda. (...) Por conseguinte, a intencionalidade do texto não se manifesta na consciência do autor, mas sim na decomposição dos campos de referência do texto. (ISER, 2002, p. 962)

Ao revelar como o romance *Iracema* se compôs e se articulou no meio com o meio em que estava inserido, é possível perceber, quando se decompõe esses “campos de referência”, que a intencionalidade do texto, apesar de ser explícita e presente em vários escritos de Alencar (Cartas sobre *A Confederação dos Tamoios*, Autobiografia, prefácios e posfácios), se deixou “contaminar” de alguma maneira, mesmo que minimamente, pela crítica da época. Isso pode ser visto em algumas das mudanças levadas em conta pelo autor nas edições de *Iracema*.

Após analisar o quadro de variantes das três edições de *Iracema* (1865, 1870 e 1878), podemos perceber algumas das estratégias adotadas por José de Alencar no “polimento” do romance.

O autor desenvolveu a sua tese para a criação do romance, argumentou após críticas de filólogos, gramáticos e escritores e mudou o seu texto. Percebe-se que ele levou em conta apenas algumas condenações. Mas para entender melhor a obra, torna-se importante fazer a leitura também das críticas que o autor não levou em conta, ou seja, as críticas que não o abalaram. Através delas, também, é possível enxergar o modo de criar do autor, o caminho contrário que ele escolheu e por que o escolheu. Tal compreensão é possível devido ao apoio dos estudos de teóricos que visam compreender as condições que um escritor tem para criar sua obra e esclarecer até que ponto ele pode romper com o pré-estabelecido, com as normas, sejam elas da linguagem, da realidade ou da história. Seguem-se algumas análises que visam a esclarecer esse ponto e observar como Alencar se armou, se embasou para romper com as normas da língua, com a realidade indígena e com os fatos históricos.

O romance de José de Alencar centrou-se na relação entre o índio, o elemento pátrio, e o colonizador, e procurou encenar uma relação harmônica entre esses seres tão adversos. O autor de certa forma demonstra um sentimento etnocêntrico em relação a seus heróis, pois, para haver essa harmonia entre eles, o índio precisa aderir a sentimentos que não lhe são comuns. O pudor da índia Iracema, o valor dado à virgindade, a recepção e a entrega do licor e dos segredos da tribo a Martim, o fratricídio cometido por Iracema ao tomar partido e defesa de seu amado, o colonizador, tão bem recebido e aceito pelos colonizados, são acontecimentos que revelam essa visão etnocêntrica do autor.

Martim, apesar de ter sido introduzido na tribo de Iracema através de um ritual, não esboça qualquer sentimento, afeto ou reciprocidade na nova comunidade; é indiferente; seus valores e sentimentos em relação à terra portuguesa estão mais do que nunca aflorados e o que sente nessa ocasião é o tédio:

A alegria ainda morou na cabana, todo o tempo que as espigas de milho levaram para amarelecer. Uma alvorada, caminhava o cristão pela borda do mar. Sua alma estava cansada.

O colibri sacia-se de mel e perfume; depois adormece em seu branco ninho de algodão, até que volta no outro ano a lua das flores. Como o colibri, a alma do guerreiro também satura-se de felicidade, e carece de sono e repouso.

A caça e as excursões pela montanha em companhia do amigo, as carícias da terna esposa que o esperavam na volta, e o doce carbeto no copiar da cabana, já não acordavam nele as emoções de outrora. Seu coração ressonava. (ALENCAR, 1965, p. 115-116)

#### 4.1 As estratégias discursivas em processo: atos de fingir

Como ato de fingir, a estratégia utilizada por José de Alencar para causar no leitor o efeito de ingenuidade do índio e descaso por parte do colonizador lhe custou grande atenção e reflexão quanto à escolha da linguagem utilizada por cada personagem, mas a anulação de certos significados lexicais e a adoção de termos que não pertenciam aos índios possuem a mesma característica básica: a transgressão de limites. Tal transgressão é necessária para que houvesse a comunicação e relação entre seres tão diferentes: português e índio.

Ao expressar na “Carta ao Dr. Jaguaribe” que se preocupava com a linguagem de seus índios para que não parecesse uma linguagem clássica, portuguesa, definia que os termos e frases deveriam parecer naturais na boca do selvagem. Como conseguiria o autor dar à língua portuguesa essa aparência primitiva? A solução encontrada foi escrever o poema, que inicialmente deveria ser um poema épico, em prosa, para que a flexibilidade desse tipo de escrita pudesse comportar mais de cem notas que explicassem o vocabulário usado, informações etimológicas, costumes dos índios e elementos da natureza.

A língua adotada para a escrita do romance é o português, mas opta por uma postura mais elástica quanto ao uso dessa língua e consegue escrever de forma a exaltar as belezas naturais do Brasil e de seus habitantes, valorizando o índio como elemento histórico e poético de nossas origens. As críticas relacionadas ao não uso de um português clássico são tomadas como argumento por Alencar no sentido de que a língua deve ser cheia de cor e brilho como é o Brasil, como escreveu nas Cartas sobre *A Confederação dos Tamoios*. Para Alencar, não seria possível escrever o romance usando o português clássico, como aconteceu na poesia de Gonçalves de Magalhães, pois, de acordo com Alencar, a essa língua falta “o colorido do pensamento” e “riqueza de imagens” que servem para descrever as riquezas locais. E adverte no posfácio à *Iracema*, em resposta a Pinheiro Chagas, que o idioma sofre modificações porque não é engessado e que é fato incontestável existir uma tendência para a transformação do português falado e escrito no Brasil.

A revolução é irresistível e fatal, como a que transformou o persa em grego e céltico, o etrusco em latim, e o romano em francês, italiano, etc.; há de ser larga e profunda, como a imensidade dos mares que separa os dous mundos a que pertencemos. (ALENCAR, 1965, p. 107)

Retomamos aqui, para efeitos de comparação, passo a passo, com vistas a maior clareza, algumas das críticas feitas a *Iracema* e as alterações, provavelmente decorrentes das mesmas, nas edições que a elas se seguiram.

a) José de Alencar retira os artigos definidos antes dos pronomes possessivos e apesar de as duas formas serem corretas o autor preferiu abolir o artigo. Antônio Henriques Leal faz uma observação a respeito do uso do artigo antes do pronome no texto “Questão Filológica” que pode ser encontrado, reproduzido na edição de centenário de *Iracema*, publicada pela Editora José Olympio (1965). Tal texto foi publicado, como aqui já referido, oficialmente em abril de 1871, em Lisboa, e saiu reproduzido no Brasil em *O Paiz*, de 27 e 28 de maio daquele mesmo ano. Leal realizou críticas mais concretas que Távora, discutiu alguns pontos em que discordava da prática da escrita alencariana quando o romancista teimava em diferenciar a língua.

Assim, não atino com o motivo que levou o Sr. Conselheiro Alencar a propor inovações tais como a da eliminação do artigo – a , o – a que chama indefinido (*Iracema*, p.248), e a que os gramáticos apelidam com bastante acêrto - definido ou determinado, e hoje, mais filologicamente, o incluem no adjetivo determinativo, ao que parece porque o latim carecia dêle, quando todas as línguas modernas o admitem, sem excluir o alemão e o inglês; porque a francesa, a italiana, a espanhola com serem neolatinas, não os dispensam. Se a língua portuguêsês fosse acaso a única originária da latina, nem por isso poderíamos escusar o seu uso, porque ele é um dos seus caracteres distintivos, peculiar à sua índole. E que me dirá da proscricção do pronome reflexo *se* nos verbos transitivos, porque é partícula supérflua que zune em tôrno da frase, como uma vespa teimosa? (LEAL, 1965, p. 215)

José de Alencar defendeu o seu uso, pois, segundo ele, antes do pronome possessivo o uso do artigo pode tornar-se elegante e expressivo; mas apesar de tal defesa no pós-escrito à segunda edição, retirou tais artigos na terceira edição. A retirada do artigo gera certo distanciamento, o artigo dá ideia de proximidade, ou até mesmo de intimidade do leitor com o núcleo do sujeito que é amparado pelo artigo. Para Alencar, o uso do artigo antes do pronome possessivo pode ser de grande importância:

O uso do artigo, mesmo antes do pronome possessivo, pode tornar-se elegante e expressivo, servindo para indicar um objeto ao qual se faz uma alusão remota. Assim quando dizemos o nosso viajante, isto é, o viajante de quem falamos. Também em muitos casos a eufonia exige a interposição dessa partícula supérflua para suavizar um som áspero, ou desvanecer uma cacofonia. (ALENCAR, 1965, p.110)

b) As críticas de Franklin Távora, sob o pseudônimo de Semprônio, também são críticas interessantes a serem analisadas já que José de Alencar fez mudanças em seu texto

que coincidem com tais críticas, como é o caso do uso da partícula “se” nos verbos reflexivos. “O chefe tabajara e seu povo, iam precipitar (pode deixar de dizer-se: precipitar-se? Aqui o verbo precipitar é verbo ativo? Onde está o paciente? É verbo reflexo?)” (TÁVORA, 1872, p. 83)

Alguns verbos reflexivos usados sem a partícula “se” na primeira edição ganham tal partícula na terceira edição como é o caso de: “O mancebo sentou-se na rede principal” (ALENCAR, 1979. p. 14) Aqui o uso da partícula “se” foi utilizada como ênclise para dar ideia de reciprocidade; o mancebo sentou-se e permaneceu sentado. Outro exemplo do uso da partícula “se” dando essa ideia de reciprocidade é no capítulo XXIX, no décimo terceiro parágrafo, quando José de Alencar troca a expressão “maracatim vem recolher no seio da terra” por “maracatim vem abrigar-se no seio do mar”. A ideia de reflexão no verbo “abrigar” substitui o verbo “recolher” e ganha a partícula “se”.

c) José de Alencar substitui a palavra Acaraú, nome de um dos rios citados na obra, por Acaracu ou às vezes por rio das Garças na terceira edição. Cavalcanti Proença relata na edição crítica de *Iracema* que, apesar de José de Alencar ter desenvolvido uma teoria etimológica para provar a similitude semântica de tais vocábulos, optou por usar “Acaracu” na terceira edição. A crítica de Franklin Távora (Semprônio) é bem rude em relação à mudança ortográfica do nome do rio. Para ele, a nota utilizada pelo autor para justificar a denominação “Acaraú” foi um exagero:

Considera meu amigo, que o autor despendeu uma nota inteira, a página 169, em justificar a denominação de – Acaraú – que deu ao rio – Acaracú – dizendo ter “usado alli a liberdade horaciana, com o fim de evitar em uma obra litterária, obra de gosto e artística, um som áspero e ingrato.” (TÁVORA, 1872, p. 171)

Na terceira edição José de Alencar usa o nome Acaracu para denominar o rio e retira a parte a seguir em que explica na nota, como já se viu, a liberdade que teve para mudar a escrita da palavra:

Usou-se aqui da liberdade horaciana, para evitar em uma obra literária, obra de gosto e artística, um som áspero e ingrato. De resto, quem sabe se o nome primitivo não foi realmente Acaraú, que se alterou, como tantos outros, pela introdução da consoante? (ALENCAR, 1965, p. 169)

d) Após a crítica sobre a liberdade poética de Alencar, Franklin Távora (Semprônio) critica o modo como o capítulo foi terminado, em que a índia foi tomar banho para purificar-se de seu ato.

Que contradição flagrante é esta? No trecho citado, não há só a aspereza e ingratidão de um som; há um período inteiro, oferecendo ao espírito do leitor uma Idéia vil, expressa por palavras indecentes: depois da baixeza, a Índia foi tomar banho no rio para ficar limpa. (TÁVORA, 1872, p. 171-172)

No penúltimo parágrafo do capítulo XV, Iracema deixa de ser a virgem da terra dos Tabajaras; aí José de Alencar substituiu a palavra “depuraram” por “banharam”. Lembramos que o significado de depurar, de acordo com o dicionário Houaiss, tem o mesmo significado de purificar, burilar, esmerar, facetar, lapidar... Tal troca pode ter levado a crítica do Sr. Távora em consideração, após Alencar ter percebido que o ato da índia de ter traído as regras de sua tribo, não poderia ser purificado pelas águas do rio. Tais águas só poderiam banhar o corpo da índia e nunca purificá-la. Então a frase fica assim: “As águas do rio banharam o corpo casto da recente esposa”.

e) A frase que fecha o capítulo XVIII também é outra questão interessante a ser examinada; José de Alencar a retira da terceira edição: “Deixou que sua dor nua se banhasse nas lágrimas”. Existe uma crítica de Franklin Távora (Semprônio) em relação a todo o capítulo que trata da luta entre tabajaras e pitiguaras; aí Iracema luta contra seu irmão tabajara em favor dos pitiguaras devido ao sentimento de amor e submissão a Martim. Logo após tal luta, a índia fica envergonhada de ter cometido o crime contra um de seus irmãos e vai se banhar. Távora ironiza a frase que fecha o capítulo: “Uma dor nua a banhar-se em lagrimas! Acabou-se a batalha, e o capítulo, e, como vês, são e salvos ficamos: ainda bem.” (TÁVORA, 1872, p. 171-172)

A preocupação de José de Alencar em aperfeiçoar a sua obra não ficou restrita apenas em observar as críticas de seus contemporâneos; outras alterações feitas na segunda e terceira edição mostram como o seu texto ficou mais elaborado, se observarmos o uso da pontuação, o vocabulário, o esclarecimento de certos nomes indígenas e a contextualização dos mesmos, além do uso de verbos, advérbios e preposições:

a) José de Alencar troca vários adjetivos usados na primeira edição. Ao ler e comparar tais variantes, percebe-se que ele adotou uma forma mais poética ao escolher os adjetivos substitutos. Troca “voz doce” por “voz mais terna”, acrescenta “casto” a corpo. É possível observar que acontece em algumas rejeições em favor de uma forma mais poética, quando substitui alguns substantivos. Exemplo disto é quando troca “alegria” por “ventura”, “mostra” por “amostra”, “cacto” por “flor”, “raiva” por “sanha”, “virgem branca” por “virgem loura”, “foge na treva” por “foge na luz”, entre outros.

Esse cuidado em escolher novas expressões também acontece com os verbos, pois a substituição de muitos deles vem mostrar que o autor, ao trocar “vagueavam” por “flutuavam”, “ressoa no silêncio” por “murmura”, “aconteceu” por “sucedeu”, “dos que foram” por “dos que morrem”, “disse” por “transmitiu”, “prostra” por “debruça”, “entristeceu” por “estremeceu”, “lhe direi” por “saberá”, “abandona” por “deixa”, “turvar-se a luz” por “estremecer”, “saía” por “despede”, “marchou” por “caminhou”, “ressoa no silêncio” por “murmura”, “ama” por “preza” revela o aspecto comprometido com uma criação mais elaborada.

Sabendo que o escritor defendia a formação de uma literatura que descrevesse o nacional e o propagasse, mostrando os elementos naturais desta terra, entende-se por que o autor substitui a comparação da índia que é mais veloz que “uma corça selvagem” por “uma ema selvagem”. Ao deixar de comparar a índia brasileira a um animal nativo da Europa e da Ásia, que é a corça, e compará-la a ema, que é um animal nativo das Américas, o autor enaltece ainda mais a sua pátria.

b) No trigésimo primeiro parágrafo do capítulo IX há uma variante interessante a ser observada; o autor substitui “Até que venha para ela a grande noite” por “Até que venha para ele a grande noite”. A noite foi realmente grande para ele, Martim, que conseguiu descobrir “o segredo da jurema”.

c) No décimo primeiro capítulo, parágrafo XV, há variantes que mudam completamente o sentido da frase; ao substituir “Ninguém o tocará, todos o servirão” por “Ninguém o ofenderá; Araquém o protege”, o narrador atesta que Martim tem inimigos e pode ser ofendido, mas o chefe tabajara Araquém o protege.

d) A frase que encerra o capítulo XXII também foi motivo de atenção por parte do romancista; ela serve para esclarecer o nome da serra do Maranguape, que foi o cenário de tal capítulo. Ele então acrescenta: “A serra onde estava outrora a cabana tomou o nome de Maranguape; assim chamada porque aí repousa o sabedor da guerra.” (ALENCAR, 1965, p. 109)

e) No pós-escrito à segunda edição, José de Alencar confessa que cometeu alguns “defeitos que na primeira abundaram”, mas ele indica que tais erros foram de imprensa e não de falta de explicação ou erro gramatical. O seu discurso esclarece a parte gramatical e apura a crítica de Pinheiro Chagas, mas não prevê novas alterações para a obra. Mas é possível perceber que na terceira edição ele apurou muito mais “erros” que na segunda edição, pois aceitou entre outras coisas retirar os artigos definidos que vinham antes dos pronomes

possessivos. Em relação ao romance na terceira edição, percebeu-se que Alencar preocupou-se também com a melhora de seu texto e o esclarecimento do uso de certos nomes.

f) No capítulo XXIII há uma mudança que demonstra tal cuidado e modificação. Ao narrar o banho de Iracema na Lagoa Porangaba, esse zelo é visível quando substitui “tenham a virtude de tornar as virgens formosas e amadas pelos guerreiros” por “tinha a virtude de dar formosura às virgens e fazê-las amadas pelos guerreiros”. Ao utilizar dois verbos (dar e fazê-las), na terceira edição, ao invés de um (tornar), o autor evidencia ao leitor a importância da referida água da lagoa, conferindo a ela poder e magia, pois na primeira versão as águas só “tornavam as virgens”, na terceira edição as águas dão formosura e fazem as virgens amadas pelos guerreiros. Outra coisa estranha que acontece é a concordância verbal dessa frase: “E desde esse tempo as mães vinham de longe mergulhar suas filhas nas águas da Porangaba que tinha a virtude de dar formosura às virgens e fazê-las amadas pelos guerreiros”. O que tinha a virtude de dar formosura às virgens? As águas ou a Lagoa Porangaba, já que o verbo na primeira edição está no plural e na terceira edição está no singular? Pode ter sido erro de impressão ou de concordância; o mais provável, entretanto, é a valorização da Lagoa em si, com o uso do verbo no singular: “E desde esse tempo as mães vinham de longe mergulhar suas filhas nas águas da Porangaba, que tinha a virtude de dar formosura às virgens e fazê-las amadas pelos guerreiros.” (ALENCAR, 1965, p. 110)

g) Nesse mesmo capítulo, no vigésimo primeiro parágrafo, podemos perceber novamente a preocupação de José de Alencar com um texto mais bem elaborado. O autor aprimora-o quando substitui algumas palavras de uso coloquial por outras de uso mais formal como no caso de "de onde sai a cor" por "de onde se extrai a cor". Isso acontece em vários trechos ao longo da obra, ao substituir "criança sempre dormida" por "criança adormecida", "como vive estrela de noite, vive Iracema" por "como a estrela que só brilha de noite, vive Iracema", "luz que ia da terra" por "a luz que refletia da terra", “O cristão mandou com um gesto o silêncio ao chefe pitiguara” por “O cristão com um gesto ordenou silêncio ao chefe pitiguara”, “colhe o segredo das almas desnudas” por “colhe o segredo no íntimo d'alma”.

h) Em relação ao uso da vírgula, podemos ver a correção do seu uso em várias orações: “a jurity quando a árvore seca abandona o ninho” por “a jurity quando a árvore seca, foge do ninho”; “precisa de guia o guerreiro” por “precisa de guia, o guerreiro”; “não vindo eles saíram” por “não vindo ele, saíram”; “de que o cercava a ele guerreiro a virgem” por “de que o cercava, a ele guerreiro, a virgem”; “o chefe tabajara, e seu povo” por “o chefe tabajara e seu povo”; “abandona o filho de Araquém, e corre” por “abandona o filho de Araquém e

corre”; “parte, e leva” por “parte e leva”; “o chefe da tribo recebeu Martim Iracema e Poti na jangada” por “o chefe da tribo tomou Poti, Martim e Iracema na jangada”.

i) O autor também corrigiu o advérbio de lugar, preposicionando-o, quando a frase indica movimento, como aconteceu ao substituir “teus campos onde vim perdido” por “teus campos aonde vim perdido”; e refinou a expressão “ao seu lado caminha”, deixando a preposição sem o artigo: “a seu lado caminha”.

j) No vigésimo parágrafo do capítulo VI substitui “antes de penetrar o recôndito” por “no recôndito”. A ideia de penetrar, ir além, adentrar para explorar o espaço físico marca toda a narrativa do romance. O que predomina é a ideia do ficar, a de penetrar e ficar no recôndito, uma visão que convida o leitor para entrar no espaço físico retratado, fazer com que o leitor experimente aquele cenário e sintá-lo, realizando assim o real dentro da ficção e construindo o imaginário do leitor.

O mesmo acontece no segundo parágrafo do capítulo IX, Alencar substitui “penetrou o ouvido” por “penetrou no ouvido”. A junção do artigo “o” com a preposição “em” vai muito além do fato de algo penetrar o ouvido. Aqui sugere-se, sensitivamente, o penetrar para adentrar e ficar, como verbo intransitivo, que, por si, fecha o ciclo, penetrou e ficou, porque foi marcante.

k) O excesso de notas também foi criticado por vários escritores. José de Alencar retira seis notas em que esclarece o uso de termos indígenas. As notas retiradas são as que explicam o uso do termo “carbelo”, uma espécie de serão que os índios faziam em uma cabana maior para conversarem; “acoti”, sinônimo de cutia; “Pacoti”, rio das pacobas, que nasce na serra do Baturité e lança-se no oceano duas léguas ao norte de Aquirás; “Iguape”, uma enseada distante duas léguas de Aquirás; “Branços tapuios”, que em tupi se escreve tapuitinga, e “faxa”, que chamavam vulgarmente de tipoia.

l) A nota que esclarece a composição própria do verbo “rugitar” foi excluída na segunda edição, em 1870, mas não poderia passar impune às observações de Semprônio em 1872: “Do verbo rugitar, que o autor compôz, como declara, autorizado pelo exemplo de Filinto Elysio, que criou ruidar (de ruído) tratarei quando houver de arriscar tímidas considerações sobre a política da língua.” (TÁVORA, 1872, p. 292).

José de Alencar escreve que esse verbo é “de minha composição, para o qual peço vênia. Filinto Elísio criou ruidar, de ruído”. Retira a nota na terceira edição, mas mantém o verbo no primeiro capítulo de *Iracema* em todas as edições, inclusive na última.

m) Algumas notas foram alteradas sem que o significado da palavra fosse alterado; a mudança nos chama a atenção pela melhora da escrita do texto, o que dá um melhor

entendimento por parte do leitor do termo usado pelo autor. Exemplo disso é o termo usado na primeira edição “coatyá”, verbo no infinitivo, e na segunda alterado para “coatiabo”, verbo no particípio, na língua indígena, ou seja, Martim não foi o autor da ação, ele sofreu a ação de “coatyado”, de ser pintado.

Coatyá — pintar. A história menciona esse fato de Martim Soares Moreno se ter coatyado quando vivia entre os selvagens do Ceará. (ALENCAR, 1865, p. 185)  
Coatiabo - A história menciona esse fato de Martim Soares Moreno se ter coatiado quando vivia entre os selvagens do Ceará. – Coatiá significa pintar. A desinência abo significa o objeto que sofreu a ação do verbo, e sem dúvida provém de aba – gente, criatura. (ALENCAR, 1965, p. 158)

Em nenhum momento o branco agora é autor da ação de pintar; os índios agora são os que praticam a ação e lhes dão o nome de guerreiro pintado. Riscos vermelhos e pretos são a primeira parte da pintura que se refere à cor da nação tabajara, logo após uma seta que passa pelo tronco duro como o olhar do guerreiro passa na alma dos povos; no pé esquerdo uma raiz de coqueiro que agarra na terra e sustenta o corpo do guerreiro. No pé direito uma asa, pois os pés do guerreiro são tão velozes que quando correm assemelham-se a um voo.

No capítulo seguinte o desfecho do ato de pintar o guerreiro branco é narrado: a alegria dos índios que o receberam dura pouco: “A alegria ainda morou na cabana, todo o tempo que as espigas de milho levaram a amarelecer.” (ALENCAR, 1965, p. 114) A alma do guerreiro branco estava saudosa de sua terra e cansada. A volta às origens era inevitável.

Como ficção, a escrita de José de Alencar referiu-se à realidade transfigurando-a, sendo que esse ato de transfigurar, transformar a realidade é um ato de fingir próprio da literatura. A literatura dispõe de ferramentas para organizar o mundo que está sendo apresentado, e Alencar, a partir desse português e dos elementos escolhidos, cria um contexto verossímil, usando elementos da realidade. Como observa Iser,

O ato de fingir, como a irrealização do real e a realização do imaginário, cria simultaneamente um pressuposto central para saber-se até que ponto as transgressões de limite que provoca (1) representam a condição para a reformulação do mundo formulado, (2) possibilitam a compreensão de um mundo reformulado, (3) permitem que tal acontecimento seja experimentado. (ISER, 2002, p. 959-960)

José de Alencar cria valores para a sociedade indígena que descreve a partir dos elementos de uma sociedade burguesa oitocentista, estimula o seu imaginário e cria o fictício ao inventar tais valores para a sociedade de seu romance tendo como referência os de sua época. Ao mesmo tempo que a linguagem utilizada pelo índio deve parecer uma linguagem primitiva, ele deve conseguir se comunicar com o europeu; a linguagem somente não serve

para a criação do romance, é preciso ajustar certos valores e costumes que não são comuns aos indígenas para que ocorra essa convivência tão harmônica. O escritor articula elementos da sua realidade como a hospitalidade, a virgindade e o pudor, dá-lhes um tratamento literário e atribui a todos esses elementos uma aparência de realidade dentro do contexto em que foram inseridos. Ao criar um romance em que o índio e o branco se encontram dando origem ao povo brasileiro, o principal objetivo do autor é estabelecer tal texto como mito de origem. Lembramos aqui o poema “Ulisses”, de Fernando Pessoa, onde se afirma que “O mito é o nada que é tudo”. Pode não ter existido, mas o valor atribuído a ele é tão maior que ele, tomou tamanha proporção que, mesmo não sendo real, se tornou presente no imaginário daqueles que o “conheceram”. “Foi por não ser existindo / Sem existir nos bastou”. Os valores ajustados a tais povos e os hábitos que são inseridos nessa comunidade ganham atributos de realidade, já que o leitor não duvida ou questiona tal situação esboçada pelo autor. Pelo contrário, o leitor tem a necessidade de uma origem e, assim, a obra é aceita e acolhida pelos leitores.

Raquel de Queiroz (1965) em um artigo que escreveu para a Editora José Olympio em 1951 afirma ser bastante injusto o juízo do “mestre” Sílvio Romero quando diz que o talento de José de Alencar era “essencialmente verbal” e que apenas “criava nomes”; diz que é inegável que o romancista tenha criado nomes, mas que é inegável também que “o romancista de Messejana revolucionou os livros de batistério nacionais”, haja vista a quantidade de afilhados do romancista:

Mas se é portanto verdade que em certos lugares do Brasil o nome de Iracema aparece em segundo lugar, pela freqüência, logo após o universal Maria, não se pode negar igualmente que José de Alencar nos legou tipos que saíram definitivamente do papel impresso para o coração das gentes. Figuras a que o sentimento popular empresta carinhosamente uma existência real, o mais real que é possível a uma personagem literária ambicionar viver na imaginação das pessoas. Peri, Ceci, Iracema, são parentes, são amigos, são figuras vivas. Com toda a falsidade de seu indianismo romântico, o fato é que o povo não as acha falsas, ama-as e as aceita como perfeitas. Aparecem nas toadas sertanejas, nas canções de carnaval, nas anedotas, na corografia, estão definitivamente incorporadas ao folclore, são fantasmas permanentes nos sítios onde passaram a suposta vida. (QUEIROZ, 1965, p. 251)

Porangaba ainda é hoje a “lagoa onde Iracema se banhava”, e a praia onde a tabajara penou e morreu é a “Praia de Iracema”; trechos da prosa poética entraram para a imprensa para descrever as praias do Ceará com a expressão “verdes mares bravios”. São frases feitas que estão na boca de todos, como, ao citar a índia, a primeira frase proferida é “a virgem dos lábios de mel”.

Raquel de Queiroz (1965) ainda cita um episódio acontecido em um programa de auditório em que Machado de Assis, “tão maior que ele em outros planos”, não fazia os seus personagens serem tão populares. Raquel conta que neste programa, com premiação para as respostas corretas, uma das perguntas era sobre a personagem que tinha os “olhos de ressaca, olhos de cigana oblíqua e dissimulada”, e ninguém sabia a resposta. A pergunta seguinte era sobre a virgem dos lábios de mel, e quase em coro o auditório veio abaixo unânime gritando: “Iracema”.

A escrita de Alencar também se faz presente fora do Brasil. Juan Vicente Gonzalez, escritor venezuelano, escreveu um artigo na *Revista Literária* de seu país em 1865, em que se diz admirado com a vivacidade da escrita de Alencar, que parece ter sido feita à sombra da oitocista “El señor J. de Alencar se há puesto tambien en busca de la poesía indígena e nos ofrece en La virgen Iracema, como una prueba de sus esfuerzos i laboriosidad, una muestra de su buen gusto i de su talento fino i cultivado.” (GONZALEZ, 1965, p. 246)

Após tais comentários, o escritor venezuelano fala sobre a lenda e as tradições indígenas contadas na obra, e sobre como o tema “colonização” foi abordado.

O índio tomou rumo e de representação do nacional ele passou por vários momentos, mas o que ficou foi o “bom selvagem”, a marca de Alencar ficou registrada e a virgem dos lábios de mel assumiu a posição de representante da índia nascida no Ceará.

Determinar aspectos de uma sociedade indígena que recebe e acolhe o branco, assim como a comunicação entre tais indivíduos acontece, é uma atitude que precisa de alguns aparatos que a literatura e a poesia são capazes de oferecer. O que não é próprio, comum nesse contato, entre branco e índio se torna possível na medida em que o ato de fingir adquire um predicado de realidade (ISER, 2002) e a criação do autor vai costurando a sua trama e combinando elementos que não fazem parte daquela realidade.

Tais valores ganham sentido e o efeito é alcançado pelo ato de fingir e adquire aparência de realidade à medida que outros valores também vão sendo inseridos na obra. A realidade repetida realiza a transgressão de limites quando traz alguns de seus elementos e os cola na sociedade descrita como medida de organizá-la segundo seus preceitos e preconceitos. Ao atribuir pudor à índia Iracema, o escritor suaviza alguns de seus atos que poderiam diminuí-la ou desvalorizá-la como heroína romântica. Machado de Assis, no texto “Iracema”, expressa bem o motivo de tais sentimentos e valores terem sido fixados na heroína:

A esposa de Martim abandona tudo, o lar, a família, os irmãos, tudo para ir perecer ou ser feliz com o esposo. Não é o exílio; para ela o exílio seria ficar ausente do esposo, no meio dos seus. Todavia essa resolução suprema custa-lhe sempre, não

arrependimento, mas tristeza e vergonha, no dia em que, após uma batalha entre as duas nações rivais, Iracema vê o chão coalhado de sangue dos seus irmãos. Se esse espetáculo não a comovesse, ia-se a simpatia que ela nos inspira; mas o autor teve em conta que era preciso interessá-la, pelo contraste da voz do sangue e da voz do coração. (ASSIS, 1965, p. 191)

Franklin Távora (Semprônio), em *Cartas a Cincinato* (1872) condena os valores de virgindade e rubor que José de Alencar emprega no seu texto:

O Sr. Alencar disse que o pejo acendeu vivos rubores na Iracema. Como rubores? Não se encontra nesses mesmos espúrios dicionários termo que signifique — corar. No vocabulário acha-se o verbo pucanú com esta acepção, mas é erro, por — curar. Tanto é erro, que no glossário vem os termos poçanoug e poçanga, o primeiro exprimindo — curar, e o segundo — medicina. Spix e Martius asseguram que os nossos índios “não sabiam o que era corar, e que somente depois de longas relações com europeus foi que a cor se tornou — entre eles o indício de uma comoção da alma”. (TÁVORA, 1872, p. 244-245).

De acordo com Iser (2002), se os elementos saem de seu campo de referência, ganham novas articulações e conseqüentemente novos sentidos e conceitos; há uma reintegração de todos os elementos e nova articulação: “Sendo o ato de seleção um ato de fingir, que, como transgressão de limites, possui o caráter de acontecimento, sua função se funda no que é nele produzido.” (ISER, 2002, p. 962)

Os valores como virgindade, o pudor e o rubor ou comoção da alma ganham outro peso do que tinham no campo de referência (comunidades indígenas), ou seja, eles perdem o seu significado que era a falta de sentido e valor para a virgindade, pudor e o sentimento de vergonha na sociedade indígena, e ganham nova acepção.

De acordo com Franklin Távora (Semprônio) tais sentimentos tornam o texto inverossímil:

...o uso, que faziam dos tropos, era determinado tão somente pela necessidade, quando tinham de exprimir as idéas abstractas, para as quaes lhes faltavam termos. Fora d’isso, o seu modo de exprimir-se havia de ser grosseiro, rústico e simples, porque a mais lhes não permittia subir o estado de embrutecimento intellectual e moral, em que o seu espírito jazia immerso. É o que dizem todos os autores.

Lê-se na página 12:

<<—Estrangeiro, Iracema não póde ser tua serva. É ella que guarda o segredo da jurema e o mysterio do sonho. Sua mão fabrica para o Page a bebida de Tupan.>>

E na página 32:

<<—O guerreiro, que possuísse a virgem de Tupan, morreria.>>

Inverossímil, porque a virgindade entre elles nunca foi signal de distincção ou valia, de sorte que a perda d’ella importasse opprobrio ou menosprezo; e ainda porque, se o fabrico da tisana da jurema era segredo d’alta importância, pois que d’elle dependia o prestigio do Page, não lh’o teria este confiado. (TÁVORA, 1872, p. 250)

Apesar de tais elementos não fazerem parte dos valores da comunidade indígena, o autor se vale dos mesmos para criar a sua ficção a partir da transgressão de limites em que elementos são selecionados e retirados do campo de referência, combinados e inseridos em um contexto em que a maior prova do autor é fazer com que essa combinação dentro de seu texto mantenha-se de alguma forma coerente.

O vocabulário excessivamente criticado por parecer forçado e colocado na boca dos selvagens sem que isso gerasse certo conforto e confiança no leitor é visto nas *Cartas a Cincinato* (1872) como uma maneira de conseguir expressar ideias que chegassem aos leitores, a partir dos sentidos e conseguissem formatar o que seria uma sociedade indígena.

Além dos motivos já expendidos fortalecem-me a crença de serem esses vocábulos oriundos da necessidade de exprimir idéas adventícias, estas duas considerações: 1º dar o Dr. Martius o termo pouçú na qualidade de duvidoso ou incerto, perguntando se será portuguez; 2º o vir este termo (sómente escripto d'este modo — possú) no vocabulário já referido, com as accepções de — respeitar, ter respeito. Ora, respeito não é o mesmo que pejo; e a Idea de respeito não só não repugna como a outra, se não que é toda conforme com qualquer sociedade bárbara. (TÁVORA, 1872, p. 243)

De acordo com Iser, essa seleção de elementos controla a interpretação do texto, expõe o objeto intencional do texto que se realiza a partir da irrealização do real, ou no caso a realização do irreal que é o uso de um vocabulário que de certa forma não cabe no discurso e nos valores daquela sociedade: “Neste processo, esboça-se o objeto intencional do texto, que deve sua realização à irrealização das realidades que são incluídas no texto.” (ISER, 2002, p.962)

Ao converter a realidade, a transgressão de limites é irrealizável, mas ao conseguir converter o imaginário do leitor, essa transgressão perde seu caráter até então indefinido e ganha definição, e então o que era irrealizável e impossível já não o é mais no imaginário do leitor.

Outra crítica em relação à obra é a prática corriqueira do beijo entre os índios. Ao escrever que “Iracema tomou a mão do guerreiro branco e beijou-a”, Franklin Távora questiona se tal acepção é figurada já que, ao fazer estudos sobre os costumes indígenas, não entendeu que tal ato era comum nas comunidades indígenas:

Esta accepção é, porém, evidentemente figurada, ou adoptada na carência do tempo primitivo; a própria é chupar, sorver, vindo de pêtêma ou petum ou pitum, tabaco, fumo, como se dissessem – sorver, aspirar a fumaça. (TÁVORA, 1872, p. 239)

Para a criação de sua obra José de Alencar defende que o escritor deve saber a língua do povo sobre o qual escreve, porém a crítica analisa se esses significados que expõe nas notas de seu romance não são forjados:

José de Alencar dá poemas e romances de costumes, sem ter estudado a natureza nem os povos, e condemnando além d'isso os estudos dos mestres e os dicionários existentes, que chama "espúrios". (TÁVORA, 1872, p. 159)

#### **4.2 Universo ficcional e mundo do leitor: efeitos de real**

Ao mudar o significado etimológico e a escrita das palavras indígenas, José de Alencar estabelece conexão entre o mundo do leitor e o do índio. José de Alencar cria o contexto para criar seu texto e o seu imaginário cria o fictício a partir do real. Sobre essas qualidades, assim se expressa Machado de Assis:

O intuito era acertado; não conhecemos a língua indígena; não podemos afirmar se o autor pôde realizar as suas promessas, no que respeita à linguagem da sociedade indiana, às suas idéias, às suas imagens; mas a verdade é que relemos atentamente o livro do Sr. José de Alencar, e o efeito que êle nos causa é exatamente o mesmo que o autor entende que se deve destinar ao poeta americano; tudo ali nos parece primitivo; a ingenuidade dos sentimentos, o pitoresco da linguagem, tudo até a parte narrativa do livro, que nem parece obra de um poeta moderno, mas uma história de bardo indígena, contada aos irmãos, à porta da cabana, aos últimos raios do sol *que se entristece*. (ASSIS, 1965, p.189)

José de Alencar trabalha as características dos personagens indígenas a partir do universo de conhecimento do leitor, ou seja, daquilo que o leitor está acostumado a ver em personagens que não são indígenas, e também usa o espaço nacional para servir de cenário para seu texto. Todos os lugarejos e rios citados existem no Ceará; o mar cearense introduz o romance, e as matas, as serras, os rios e lagoas são descritos de forma a envolver e trazer o leitor para o universo cearense. A ficção acontece no espaço que pertence à realidade. Assim a relação entre ficção e realidade acontece através do imaginário que transgride a realidade e concretiza a sua irreabilidade; para tal é preciso romper com o saber que diferencia ficção e realidade, e ao acionar o imaginário, o escritor usufrui do existente, supera-o, projeta o inexistente dentro do que seja possível, e realiza o imaginário estabelecido. A oposição entre realidade e ficção desaparece (ISER, 2002), pois ao transgredir a realidade, buscam-se relações entre o real e o irreal, criando o real do escritor.

A ficção de José de Alencar deu voz àquilo que não foi dito; ao mostrar o índio cheio de valores que não lhe pertenciam, foi possível mostrar os limites daquela sociedade primitiva e a sua posição em relação ao seu colonizador. A fragilidade e ingenuidade dos indígenas que cediam às vontades dos colonizadores que conseguiam explorá-los é traduzida na relação entre a índia e o estrangeiro.

O argumento de que a Alencar faltava a observação e abundava a imaginação não pode ser considerado como um defeito insanável na concepção da obra de arte. (...) A imaginação que recria a realidade, dando-lhe vida, tem a mesma virtude da observação que valoriza o mundo circundante, que deve sempre, na obra, ser transfigurado e reafirmado como um elemento indispensável à visão de mundo. (AGUIAR, 2005, p. 247)

A literatura consegue estabelecer através da transgressão uma coerência entre ficção e realidade, já que a ficção não se opõe a ela, mas a complementa.

O romance se construiu a partir dos efeitos conotativos e denotativos; a construção do imaginário foi marcada também pela riqueza e combinação de metáforas. Os símiles usados para descrever e exaltar a índia são inúmeros e permanecem no imaginário de leitores diversos. A “virgem dos lábios de mel” que tem os cabelos “mais negros que a asa da graúna” e mais longos que “o talhe de palmeira” é uma referência na literatura e no imaginário. Ao construir a estátua de Iracema na Lagoa Messejana, que marcou os 175 anos de nascimento do escritor em 2004 e marcar os 278 anos da capital, foi feito um concurso para escolher o rosto que representaria a índia. A cena do livro representada é a da heroína que espera seu amado se banhando. As estátuas construídas na capital do Ceará e toda a importância que deram a esse evento exemplificam a referência de beleza que é a índia de Alencar.

A riqueza de conotações se dá quando o escritor usa elementos da realidade, sejam históricos, como a vinda de Martim Soares Moreno para o Brasil, sejam geográficos, como os acidentes que aparecem no texto que serviram para ambientar o romance. Os elementos são reais, mas os acidentes geográficos sofrem reparos, por exemplo, quando o autor faz a índia percorrer vários quilômetros em um só dia e passar por diferentes pontos geográficos do estado em um mesmo capítulo. Araripe Júnior escreveu que a paisagem sofreu os mesmos reparos que as personagens de Alencar, já que a distância entre o real e o imaginário existe tanto na topografia quanto na descrição dos indígenas, e o autor está autorizado a cometer essas transfigurações.

Quanto aos indígenas, podemos afirmar que foi muito acertada tal escolha, pois a realidade daquele mundo era bem diferente da atual e trabalhar com esse desconhecido rico em imagens e que povoa o imaginário do leitor foi de grande felicidade.

Assim, se tudo era exuberante e maior no outro mundo, aproveitar disso e providenciar a resolução do problema daquela época que era a carência de uma literatura com cara e cor local foi a escolha acertada de Alencar. Não à toa o romancista exalta a natureza local e cita vários lugares para servirem de cenário; o mar cearense introduz o romance, traduzido em sons e ritmos que embalam nossa imaginação:

Verdes mares bravios de minha terra natal onde canta a jandaia nas frondes da carnaúba,  
Verdes mares que brilhaes como líquida esmeralda aos raios do sol nascente, perlongando as alvas praias ensombradas de coqueiros:  
Serenai verdes mares, e alisai docemente para que o barco aventureiro manso resvale à flor das águas. (ALENCAR, 1965, p. 49)

As matas do Ipu, localizadas a noroeste do estado do Ceará, servem de cenário para quinze capítulos e o segundo capítulo é o primeiro em que as matas aparecem; aí ocorre a aparição de Iracema e seu encontro com o português Martim, que no capítulo anterior se encontrava no litoral.

A serra Ibiapaba aparece no quarto capítulo, em que Irapuã, o maior chefe da nação tabajara, desce do alto da serra para levar os guerreiros da tribo a lutarem contra o inimigo pitiguara.

O rio Acaraú, que na primeira edição de *Iracema*, como se viu, foi chamado de Acaracu, é cenário de vários capítulos; o vigésimo é o capítulo em que o autor o cita e também as margens do Camucim: “Três sóis havia que Martim e Iracema estavam nas terras dos pitiguaras, senhores das margens do Camucim e Acaracu.” Neste capítulo Iracema, Martim e Poti estão nas terras dos pitiguaras que são “senhores das margens do Camucim e Acaracu”. Interessante notar que a baía do Camucim localiza-se a noroeste do estado e está a 370 quilômetros de Fortaleza, já o rio Acaracu nasce na Serra das Matas, um dos pontos mais altos da região, sai de Monsenhor Tabosa, em pleno sertão, percorre 320 quilômetros, corta Sobral, uma das cidades mais importantes do Ceará, e banha dezoito municípios até chegar ao mar, em Acaraú, que fica a 255 quilômetros de Fortaleza, também a noroeste do estado. A Baía do Mundaú, localizada a 150 quilômetros de Fortaleza na direção oeste, também é citada. Esse é o lugar onde o estrangeiro se banha como se se banhasse nas águas de seu continente e o sentimento é de saudade. É estranho que no capítulo seguinte, os viajantes

fazem um grande percurso pelo Ceará, voltam à foz do rio Acaracu, partem do Soipé, atravessam o Rio Taíba e o Cauípe, chegam até Mocaripe, que é o morro das areias brancas, a quase trezentos quilômetros do rio Acaracu, que nasce na Serra das Matas, localizada no sertão central cearense e deságua ao norte do estado. O rio Mearim aparece nos capítulos vinte e cinco, vinte e nove e trinta e dois.

O capítulo vinte e dois traz outro ponto geográfico do Ceará: a Serra do Maranguab, e explica por que a serra recebeu tal nome. Os viajantes chegaram até a serra, localizada no estado, e lá encontraram o grande chefe dos pitiguaras, Batuireté, pai de Jatobá e avô de Poti. Batuireté foi um grande guerreiro que veio do litoral até o rio do jaguar e expulsou os tabajaras para dentro das terras e marcou para cada tribo o seu lugar. Na velhice, o guerreiro passou o tacape da nação pitiguara para Jatobá, se recolheu ao caminho das garças e foi para a serra chamada Maranguab. A partir de então o chefe não é chamado mais pelo nome e, sim, por Maranguab, que significa o grande sabedor da guerra. Tal serra localiza-se ao norte cearense e faz parte da região metropolitana de Fortaleza, fazendo limite com o município de Caucaia.

A Lagoa Porangaba, importante atrativo turístico de Fortaleza, em que atualmente há uma estátua da índia se banhando, aparece no capítulo XXIII. Iracema despede-se do amado e lhe revela que espera um filho seu; Martim sai com Poti para a caça. Já no capítulo XXVI, a lagoa Messejana é o ambiente da despedida entre Iracema e Martim, que parte junto a Poti e segue o conselho do amigo de não despedir-se de Iracema, e de apenas deixar um sinal: um ramo de maracujá com a flor à qual é atribuído o significado de lembrança, junto à haste de uma seta. Ao encontrar o sinal, Iracema cai em pranto e volta à cabana; desde então a índia deixa de se banhar na “lagoa da beleza” que é a Porangaba e vai para a lagoa de Messejana, que significa “a abandonada”, por ocasião da partida de Martim.

Nos capítulos finais as margens dos rios Acaracu, Camucim e Mearim são os locais escolhidos pelo autor para serem o cenário da luta entre os guerreiros indígenas. Iracema continua na cabana às margens da lagoa Porangaba com seu filho Moacir.

Veio a noite, que trouxe o repouso.  
Ao romper d'alva, o maracatim fugia no horizonte para as margens  
do Mearim. Jacaúna chegou, não mais para o combate e só para o festim da vitória.  
Nessa hora em que o canto guerreiro dos pitiguaras celebrava a derrota dos  
guaraciabas, o primeiro filho que o sangue da raça branca gerou nessa terra da  
liberdade, via a luz nos campos da Porangaba. (ALENCAR, 1965, p. 127)

O mar é cenário do último capítulo em que Iracema se “despede” de Martim. As praias do Mearim e Mocoripe são citadas porque fazem o caminho de volta do branco, que estava combatendo junto a seu amigo Poti, até a cabana onde está Iracema à sua espera com seu filho Moacir: “Quando Martim viu o que desejava, tornou aos campos da Porangaba, que ele agora trilha. Já ouve o ronco do mar nas praias do Mocoripe; já lhe bafeja o rosto o sopro vivo das vagas do oceano.” (ALENCAR, 1965, p. 134)

Ao escolher elementos da realidade do leitor como os valores da época e situar o romance em um estado brasileiro, o autor consegue provocar no leitor aquilo que Umberto Eco (2012) em *Obra Aberta* caracteriza como *exercitações da sensibilidade subjetiva*:

Toda obra de arte, desde as pinturas rupestres até *I promessi sposi*, de Manzoni, propõe-se como objeto aberto a uma infinidade de degustações. E não porque uma obra seja um mero pretexto para todas as exercitações da sensibilidade subjetiva que faz convergir sobre ela os humores do momento, mas porque é típico da obra de arte o pôr-se como nascente inexaurida de experiências que, colocando-a em foco, dela fazem emergir aspectos sempre novos. (ECO, 2012, p. 68)

Toda obra propõe ao leitor perceber a mobilidade das coisas e ver a multiplicidade de formas, pois nenhuma obra está fechada em si só. O uso de pontos geográficos e de valores no romance *Iracema* cria uma referência implicada em conduzir o leitor a transitar pela obra e este leitor não quer certificar-se da exatidão do percurso e dos lugares e nem se os sentimentos e valores são comuns nas comunidades indígenas. Os sentimentos e valores atribuídos aos índios são familiares a esse leitor e aqueles pontos geográficos explorados com tantos detalhes, se não são, se tornam familiares, pois a descrição dos lugares e espaços consegue provocar algum tipo de sentimento ou sensação, seja ela exótica ou não. Envolver esse leitor na trama através de tais recursos é também, citando novamente Eco, um “efeito de construção consciente”, e examinar tais recursos e a construção da obra nos possibilita “compreender por que caminhos se pode chegar àquilo que entendemos como efeito estético”, algo pensado e calculado pelo escritor romântico. E observa Eco:

O emprego estético da linguagem (a linguagem poética) implica, portanto, um uso emotivo das referências e um uso referencial das emoções, pois a reação sentimental manifesta-se como realização de um campo de significados conotados. (ECO, 2012, p. 83-84)

A escolha do índio como personagem para representar o Brasil na literatura, imaginar as características que diferenciam a nação brasileira e inseri-la no contexto mundial das letras

foi a solução encontrada por Alencar. Num período pós-dependência em que um dos principais questionamentos da nossa nação era de onde viemos, por que fomos colonizados por Portugal e o que será de nós, escolher esses habitantes longínquos, de raça aventureira e selvagem, mas extremamente vulneráveis, de certa forma responderia a esses questionamentos e solucionaria os anseios intelectuais. E “tudo era maior, mais aventuroso e exuberante naquele outro mundo, mas, por isso mesmo, tudo acontecia muito longe do nosso alcance e sem exigências de probabilidade e verossimilhança, ou de estrito determinismo” (MEYER, 1964, p. 11).

Concordamos com Meyer em relação a essa aceitação do leitor e acreditamos que a crítica que não se adapta à perspectiva ideal que essa obra exige para ser bem contemplada comete um grande erro.

O romantismo de Alencar valoriza o índio na sua individualidade espacial ao mesmo tempo em que tende a inseri-lo no universal, atribuindo a esse ser valores que não lhe pertencem. O autor o singulariza a partir do momento em que esse ser toma conta do espaço e consegue expor as características e individualidades geográficas, mas lhe dá um contexto geral quando o “enforma e emoldura” (ROSENFELD; GUINSBURG, 2008), e confere a esse ser atitudes e costumes gentis para que possa se relacionar com o europeu, ou seja, o autor o relaciona e o integra àqueles que já existiam, existiam como civilização letrada, escolarizada, aqueles que detinham em sua cultura um conhecimento formalizado. A necessidade que se tinha de criar um projeto literário descrevendo o particular nacional é grande, mas José de Alencar sente que a criação meramente com atributos nacionais, principalmente o nacional selvagem, não conseguiria emplacar uma obra e torná-la canônica. Assim, é possível dizer que a criação de Alencar é vasta perto do projeto que criou, pois ao passar pelos seus textos críticos e compará-los a sua obra é possível ver que ele criou muito mais do que propôs. Ao escolher o índio como um de seus heróis, ao atribuir-lhe elementos que o tornassem um ser verossímil, ao relacioná-lo com o colonizador, ao conferir-lhe valores próximos ao contexto do colonizador europeu, de maneira que ficasse atraente aos olhos do leitor e diante da crítica, conseguiu ultrapassar tudo o que tinha proposto para o projeto literário brasileiro.

José de Alencar conseguiu, pois, ir além, ao dar voz e vez ao índio, conseguindo imortalizá-lo como o representante da gênese brasileira. Se, de acordo com Nietzsche, “temos a arte para não morrer de verdade”, a preocupação de Alencar foi a de criar uma literatura no Brasil representando o país por um indivíduo quase que extinto e, através de sua arte, conseguindo imortalizar duas coisas: o índio e a sua escrita como projeto e como obra literária.

O romantismo de Alencar foi um projeto literário ousado, configurou o índio no tempo e espaço real, atribuiu-lhe valores que não lhe pertenciam, emendou à sua linguagem a linguagem do colonizador europeu e a emoldurou com as belezas nativas brasileiras da fauna e da flora. Ao converter o real em algo possível de ser narrado, José de Alencar usou, como pudemos ver, vários recursos, fazendo de sua narrativa, de algo que podia ser dado como inverossímil, um texto reconhecido como representante do romantismo no Brasil.

Eugênio Gomes (1959), em nota preliminar ao romance *Encarnação*, intitulada “O último romance de José de Alencar”, fala sobre o narrador romântico que foi Alencar. Para Gomes, Alencar não inovou, foi o mesmo narrador do princípio ao fim, com aspectos de músico, escultor e pintor.

A verdade é que José de Alencar não pretendeu inovar nada, com a sua derradeira obra, onde recaiu do começo ao fim na mesma posição do narrador lírico de seus primeiros tempos. A técnica de fixação das personagens, ali, obedeceu às mesmas fórmulas, que o escritor adotava invariavelmente, e segundo as quais, no romancista, deviam revezar-se o pintor, o escultor e o músico... (GOMES, 1959, p. 1218-1219)

Em *Iracema*, Alencar foi músico quando usava da poesia com seus sons e ritmos, para versar sobre as belezas da fauna e da flora e foi escultor quando detalhava e esculpia uma índia perfeita. E, ao descrever as paisagens cearenses percorridas pelos índios à medida que o romance era construído, foi pintor, pois dava ao leitor a sensação de enxergar um quadro.

Alencar, incorporando esses três tipos de narrador, o pintor, o escultor e o músico, transfigurou, corrigiu, modificou, pintou e cantou as diversas belezas de sua terra. Espaço geográfico, fauna, flora, habitantes primitivos... A beleza exótica da índia comparada à fauna e à flora brasileiras tornou-a atraente e servil, ou hospitaleira, no espaço que ocupava. Ao colonizador foi-lhe atribuído uma força que, dentro do romance, nem ele foi capaz de perceber que tinha. Tudo foi-lhe oferecido quase que instantaneamente. Podemos fazer uma leitura disso como o retrato do colonizador, com a terra brasileira e seus habitantes: colonizadores e índio submissos, resultando no que vemos hoje.

Valores que não pertencem a essa nação, os pontos geográficos por onde os personagens caminham desordenadamente não alteram as belezas narrativas da poesia de Alencar. Tudo se torna atraente diante dos olhos do leitor. Se Alencar transgride a realidade, o faz de forma que consegue estabelecer uma lógica dentro de sua obra.

*Iracema*, índia dos tempos do descobrimento, reinventada pela escrita após mais de trezentos anos desse evento, é a mostra do resultado da colonização. Um índio submisso à colonização e destinado à morte, ou à extinção.

Enfim, Alencar pega da história o que lhe convém e esses eram os indivíduos que ele tinha como matéria-prima para construir seus romances históricos. Se, alguns estudiosos tratam o assunto como um romance nada histórico, o fato é que não se pode negar que o resultado é real: o colonizador veio, explorou, extinguiu, deixou sua herança: junto com o índio deixou o filho das duas raças como produto. É impossível dizer que Alencar não romanceou a história da colonização brasileira e da extinção indígena. Ele moldou elementos de um passado longínquo, mas o resultado do seu romance é o real, ou melhor, é um “efeito de realidade”, como quer Barthes citado por Boechat (2003).

Maria Cecília Boechat, falando sobre o duplo procedimento de Alencar – criar seus edifícios ficcionais e, ao mesmo tempo, expor seus alicerces – ressalta “a consciência compartilhada do pacto ficcional – desejo do texto, tanto quanto desejo do leitor.”; ou seja, nessa perspectiva, o romance romântico de Alencar ‘vai ao encontro do desejo do leitor’ (BOECHAT, 2003, p. 148). E, citando Oscar Tacca (1983, p. 59-60), em consonância com seu pensamento, prossegue a ensaísta:

O que o escritor-transcritor propõe ao leitor não é a realidade, mas (como dizia Barthes) um efeito de realidade. (...) Este duplo jogo é a própria imagem da convenção narrativa. O leitor não se engana. O seu consentimento, tal como a sua lucidez, são indispensáveis à consumação da ficção. (...) E o leitor sabe-o bem, todo o mundo o sabe, mas há sempre na leitura, em graus diversos, um consentimento de ilusão. (TACCA, 1983, p. 59-60)

A seguir, reproduzimos um QUADRO DE VARIANTES, relativo às duas primeiras edições de *Iracema*, tendo como texto de referência (ou texto-base) a terceira edição (1878), a última revista pelo Autor, e que testemunha sua vontade derradeira. Na composição desse QUADRO figuram as variantes levantadas por M. Cavalcanti Proença, em sua edição crítica de *Iracema* (1979), além de algumas outras detectadas por nós, como já informado, e aí registradas com asteriscos (\*).

<b>QUADRO DE VARIANTES</b>		
<b>TEXTO BASE</b>	<b>VARIANTES DAS EDIÇÕES DE <i>IRACEMA</i></b>	
EDIÇÃO DE 1878: (PROENÇA, 1979)	EDIÇÃO DE 1865: (Ed. FAC-SIMILAR)	EDIÇÃO DE 1870: (PROENÇA, 1979)
<p>p. 7 4- mais brilhantes expansões do poder criador.</p> <p>p. 8 9- múrmuros 15- Quem não pode ilustrar a terra natal, canta as suas lendas 16- Acolha pois esta primeira amostra para oferecê-la a nossos patrícios 17- o outro saberá depois que o tenha lido.</p> <p>p. 8-9 20- a etiqueta manda</p> <p><b>CAPÍTULO I</b> p. 11 9- Iracema!</p> <p><b>CAPÍTULO II</b> p. 12 4- mais rápida que a ema selvagem, 6- repousa, empluma da mata, pousado 7- pelo nome</p> <p>p. 13 12- não o sei eu.</p> <p><b>CAPÍTULO III</b> p. 13 1- o estrangeiro seguiu a virgem através da floresta.</p>	<p><b>PRÓLOGO</b></p> <p>mais sublimes expressões do poder criador.</p> <p>múrmures Quem não pode ilustrar a terra natal canta as suas lendas Acolha pois a primeira mostra e ofereça a nossos patrícios o outro lhe direi depois que o tenha lido</p> <p>as etiquetas mandam</p> <p>Iracema!...</p> <p>mais rápida que a corça selvagem, repousa empluma da mata pousado pelo seu nome</p> <p>12- não sei eu.</p> <p>ao través</p>	<p>múrmures</p> <p>natal, lhe canta as lendas Acolha, pois, esta primeira amostra para oferecê-la a nossos patrícios</p> <p>mais rápida que a corça selvagem</p> <p>ao través ( corrigido na errata)</p>

TEXTO BASE	VARIANTES DAS EDIÇÕES DE <i>IRACEMA</i>	
EDIÇÃO DE 1878: (PROENÇA, 1979)	EDIÇÃO DE 1865: (Ed. FAC-SIMILAR)	EDIÇÃO DE 1870: (PROENÇA, 1979)
<p>p. 14</p> <p>5- então seu olhar como o do tigre, afeito às trevas, conheceu Iracema</p> <p>12- O mancebo sentou-se na rede principal</p> <p>18- Bem <i> vindo sejas</i>. - mulheres sem conta para servi-lo.</p> <p>19- teus campos <i> aonde</i> vim perdido</p> <p>p. 15</p> <p>Martim, que na tua língua quer dizer filho de guerreiro;</p> <p>CAPÍTULO IV</p> <p>p. 16</p> <p>11- descera do alto da serra</p> <p>12- festa; passou além - para as frescas margens do rio das garças.</p> <p>13- mata, surgiu o vulto de Iracema.</p> <p>15- queixa; e achou-se</p> <p>19- melhor nas trevas.</p> <p>CAPÍTULO V</p> <p>p. 17</p> <p>2- velou toda a noite,</p> <p>5- serras, donde manam os córregos (...) potiguara, comedor de camarão</p> <p>CAPÍTULO VI</p> <p>p. 20</p> <p>20- Antes de penetrar no recôndito</p> <p>21- silêncio; logo depois desapareceu</p> <p>22- içaçaba, que ela tirara do</p> <p>24- logo a luz inundou-lhe os seios d'alma..</p> <p>25- abraça a velha mãe,</p> <p>32- A fronte reclinara, e a flor do sorriso expandia-se como o nenúfar ao beijo do sol.</p>	<p>feito às trevas, O mancebo sentou</p> <p>Bem vieste. -mulheres sem conto</p> <p>campos <i> onde</i> vim; mas</p> <p>Martim que na tua língua diz como filho do guerreiro;</p> <p>descera do <i> mais</i> alto da serra festa, e passou além - margens do Acaraú.</p> <p>mata, o vulto de Iracema surgiu. queixa, e achou-se melhor na treva.</p> <p>velou toda noite, serras, que manam (...) Potiuara, comedor</p> <p>Antes de penetrar o recôndito silêncio e desapareceu</p> <p>igaçaba, que acabava de tirar do logo a luz inundou os</p> <p>abraça sua velha mãe, <i> E</i> a fronte reclinava, e a flor do sorriso <i> desabrochava já para deixar-se colher</i>.</p>	<p>velou toda noite,</p>

TEXTO BASE	VARIANTES DAS EDIÇÕES DE <i>IRACEMA</i>	
EDIÇÃO DE 1878: (PROENÇA, 1979)	EDIÇÃO DE 1865: (Ed. FAC-SIMILAR)	EDIÇÃO DE 1870: (PROENÇA, 1979)
<p>CAPÍTULO VII</p> <p>p. 21</p> <p>1- qual frouxo raio de estrelas; ela escutava</p> <p>5- penetra contra a vontade</p> <p>11- Araquém, não assanha</p> <p>CAPÍTULO VIII</p> <p>1- noite, e arrancou - perfume da flor que</p> <p>p. 24</p> <p>17- palavra foi como um sopro</p> <p>21- tronco da andiroba: tem na</p> <p>CAPÍTULO IX</p> <p>p. 25</p> <p>2- penetrou no ouvido</p> <p>12- precisa de guia, o guerreiro</p> <p>14- sua alva rede</p> <p>15- veio a ele</p> <p>17- Tua rede</p> <p>p. 26</p> <p>28- logo após, Iracema</p> <p>34- luzir nas brancas</p> <p>CAPÍTULO X</p> <p>p. 27</p> <p>2- pranto, estão naqueles</p> <p>8- da tarde, precedendo o silêncio</p> <p>p. 28</p> <p>23- Sua espada flamejou</p> <p>26- nos braços buscando</p>	<p><i>quais frouxo raio</i> de estrelas: ela escutava</p> <p>penetra <i>sem</i> a vontade</p> <p>Araquém! Não assanha</p> <p>noite: e arrancou-perfume do cacto que</p> <p>palavra foi sopro</p> <p>tronco da guabiroba: tem na</p> <p>penetrou o ouvido</p> <p>precisa de guia o guerreiro</p> <p>a sua alva rede</p> <p>veio para ele:</p> <p>A tua rede</p> <p>logo após dele Iracema</p> <p>luzir as brancas</p> <p>pranto, parece estão naqueles da tarde, que precede o silêncio</p> <p>A sua espada flamejou em seus braços buscando</p>	<p>perfume da flor que (corrigido na errata)</p> <p>logo após dele Iracema</p>

TEXTO BASE	VARIANTES DAS EDIÇÕES DE <i>IRACEMA</i>	
EDIÇÃO DE 1878: (PROENÇA, 1979)	EDIÇÃO DE 1865: (Ed. FAC-SIMILAR)	EDIÇÃO DE 1870: (PROENÇA, 1979)
<p>CAPÍTULO XI</p> <p>p. 29</p> <p>2- Não vindo ele, saíram</p> <p>7- de que o cercava, a ele guerreiro, a virgem</p> <p>10- sua virgem,</p> <p>15- sagrado; ninguém o ofenderá; Araquem o protege.</p> <p>16- Bramiu Irapuã; o grito</p> <p>17- se ousares subtrair</p> <p>p. 30</p> <p>18- nos olhos uma sanha ainda</p> <p>19- sangue, Irapuã, se é que tens sangue e não lama nas veias,</p> <p>22- Afundaram-lhe as rugas; e</p> <p>25- e seu riso</p> <p>28- sentiu estremecer a luz</p> <p>33- Cismava o guerreiro cristão; (...) a seu sacerdote</p> <p>40- lado oposto, furtou</p> <p>41- desvie seus olhos, como se ela fora</p> <p>CAPÍTULO XII</p> <p>p. 32</p> <p>4- O Pajé enchia o cachimbo da erva de Tupã; o estrangeiro respirava o ar puro da noite para refrescar o sangue</p> <p>5- rito sagrado</p> <p>17- Cuidou Iracema que</p> <p>p. 33</p> <p>19- Despede essa tristeza de tua alma.</p> <p>21- —Teu sorriso, filha do pajé, apagou a lembrança do mal que eles me querem.</p>	<p>Não vindo eles saíram</p> <p>de que o cercava a ele guerreiro a virgem</p> <p>a sua virgem,</p> <p>sagrado: ninguém lhe tocará, todos os servirão.</p> <p>Irapuã bramiu: o grito</p> <p>se ousas subtrair</p> <p>nos olhos uma raiva ainda</p> <p>sangue, se é que tens sangue e não mel nas veias,</p> <p>As rugas afundaram, e</p> <p>e o seu riso</p> <p>sentiu turvar-se a luz</p> <p>O guerreiro cristão cismava; (...) ao seu sacerdote</p> <p>oposto lado, furtou</p> <p>desvie seus olhos dela, como se fora</p> <p>O pajé <i>bebia</i> no cachimbo sagrado de Tupã, que lhe enchia as arcas do peito: o estrangeiro respirava ar às golfadas, para refrescar-lhe o sangue sagrado rito</p> <p>Iracema cuidou que</p> <p>Saia essa tristeza de tua alma.</p> <p>—Teu sorriso, continua ele; apagou</p>	<p>crebos</p>

TEXTO BASE	VARIANTES DAS EDIÇÕES DE <i>IRACEMA</i>	
EDIÇÃO DE 1878: (PROENÇA, 1979)	EDIÇÃO DE 1865: (Ed. FAC-SIMILAR)	EDIÇÃO DE 1870: (PROENÇA, 1979)
<p>22- Martim erqueu-se e caminhou para a porta. 24- —Ao encontro de Poti. 26- Um guerreiro só pede proteção a Deus e a suas armas. 27- —Que vale um guerreiro só contra mil guerreiros? 29- queres que ela te deixe morrer! 32- Saiu enfim o pajé de sua contemplação.</p> <p>CAPÍTULO XIII p. 34</p> <p>3- colibri, murmura: 7- Fendeu-se a linda face do lago e um vulto 11- Ele sabe; e mandou-me a ti. 17- o que sucedeu 18- Referiu Iracema(...) tinha acalmado o seu furor: 19- andira: foge da luz</p> <p>p. 35</p> <p>23- e cerrou sobre ele sua onda límpida. 24- Voltou Iracema à cabana: em meio do caminho perceberam seus olhos as sombras <i>de muitos</i> guerreiros... 25- Vendo-a entrar, Araquém partiu. 26- correr em defesa - Cingiu-lhe Iracema o colo... 27- o estrangeiro escutará as falas do amigo. 28- Ele não tem medo dos guerreiros de Irapuã: tem medo dos olhos da virgem de Tupã. 32- Iracema te seguirá até aos campos alegres onde vão as sombras dos que morrem. 34- aonde se oculta o guerreiro do vale.</p>	<p>e marchou para a porta. —Adiante de Poti. Um guerreiro só deve proteção à Deus e a suas armas. —Não vale um guerreiro só contra mil guerreiros? queres que te ela deixe morrer! O pajé saiu enfim de sua contemplação.</p> <p>colibri, ressoa no silêncio: A lisa face do lago fendeu-se e um vulto sabe; mandou-me a ti para ouvir. o que aconteceu Iracema referiu (...) tinha apaziguado seu furor: andira; foge na treva</p> <p>e cerrou sobre ele sua límpida onda. Iracema voltou (...) seus olhos preceberam Araquém vendo-a entrar, correr a defesa - Cingiu-lhe, o colo Iracema, com os estrangeiro ouvirá em seus ouvidos as falas amigas, Irapuã, tem medo sombras <i>dos que foram</i>. aonde ele se oculta</p>	<p>queres que te ela deixe morrer!</p> <p>colibri, ressoa no silêncio:</p>

TEXTO BASE	VARIANTES DAS EDIÇÕES DE <i>IRACEMA</i>	
EDIÇÃO DE 1878: (PROENÇA, 1979)	EDIÇÃO DE 1865: (Ed. FAC-SIMILAR)	EDIÇÃO DE 1870: (PROENÇA, 1979)
<p>35- Iracema receosa de fitá-lo, punha os olhos na sombra do guerreiro...</p> <p>36- deu sinal de aproximar-se gente amiga. - talos da carnaúba</p> <p>p. 36</p> <p>41- deita-te na porta da cabana, e nunca mais te levantes da terra</p> <p>CAPÍTULO XIV</p> <p>p. 36</p> <p>7- Lança o grande chefe terrível salto</p> <p>p. 37</p> <p>Emudeceu a voz de tupã. suspirou e pousou</p> <p>p. 38</p> <p>34- A filha do pajé que ouvia calada</p> <p>38- O toque de seu corpo, doce como a açucena da mata, e macio como o ninho do beija-flor</p> <p>39- A voz do cristão transmitiu a Poty</p> <p>CAPÍTULO XV</p> <p>p. 39</p> <p>4- talhe, que se debruça enfim sobre</p> <p>10- Volta a serenidade</p> <p>11- Embalde chama o sono às pálpebras fatigadas; abrem-se, mau grado seu.</p> <p>p. 40</p> <p>22- Quando Iracema foi de volta, já o pajé não estava na cabana tirou a virgem do seio do vaso - Martim lho arrebatou das mãos, e libou as gotas do verde e amargo licor.</p> <p>24- mais forte e intenso; - que da virgem não possuía senão a imagem.</p>	<p>tinha os olhos postos na sombra</p> <p>sinal de que se aproximava — talos de carnaúba</p> <p>deita na porta da cabana, e mais nunca te levantes</p> <p>O grande chefe lança</p> <p>A voz de Tupã emudeceu. suspirou: e pousou</p> <p>do pajé que ouvira</p> <p>da mata, e quente</p> <p>cristão disse a Poti</p> <p>talhe, que se <i>prostra</i> sobre</p> <p>A serenidade volta *</p> <p>chama ele o sono (...) fatigadas; elas se abrem</p> <p>tirou do seio o vaso — as gotas <i>poucas</i> do verde e amargo licor. <i>Não tardou que a rede recebesse seu corpo desfalecido.</i></p> <p>mais <i>vivo</i> e intenso; — <i>ele</i> não possuía</p>	

TEXTO BASE	VARIANTES DAS EDIÇÕES DE <i>IRACEMA</i>	
EDIÇÃO DE 1878: (PROENÇA, 1979)	EDIÇÃO DE 1865: (Ed. FAC-SIMILAR)	EDIÇÃO DE 1870: (PROENÇA, 1979)
<p>25- Iracema afastara-se 26- do guerreiro adormecido e seus lábios; 30- Vendo Martim - Parágrafo 30 p. 41 33- no coração a sua ventura. 34- As águas do rio banharam o corpo casto da recente esposa. A jandaia fugira ao romper d'alva e para não tornar mais à cabana. (Parágrafo 29 na edição C)</p> <p>CAPÍTULO XVI p. 42 15- correm de encontro às suas flechas (...) fatigado por fim (...)essa quantidade de caça, que mil guerreiros em um ano não acabariam. 16- virgens tabajaras, (...), do que ele frui 18- colhe o segredo no íntimo d'alma. 21- —Toma tuas armas</p> <p>p. 43 31- Seguiu a virgem adiante 33- Martim estremeceu: mas (...) para Iracema, e tirou do seio a voz mais terna para acalantar</p> <p>CAPÍTULO XVII p. 43 3- —Que segredo guardas em teu seio, virgem formosa do sertão?</p> <p>p. 44 9- Curvou a virgem a frente, 10- Iracema te acompanhará, guerreiro branco; porque ela já é tua esposa.</p>	<p>Iracema se afastara do guerreiro, e seus lábios; Martim vendo - Parágrafo 28 no coração a sua alegria. do rio depuraram o corpo da recente esposa. A jandaia não tornou à cabana. (parágrafo 34 na edição A)</p> <p>as pacas correm ao diante de suas (...) fatigado <i>alfim</i> (...) não <i>acabarão</i> virgens <i>dos</i> tabajaras (...) <i>carícias</i>, que ele <i>as</i> frui colhe o segredo <i>das almas desnudas</i>. —Toma as tuas armas,</p> <p>A virgem seguiu adiante; Martin <i>entristeceu</i>; mas (...) para Iracema; e tirou do seio uma voz doce para acalantar</p> <p>—Que guardas tu em teu seio</p> <p>A virgem pendeu a frente; (...) espargiam Tua escrava te acompanhará, guerreiro branco, porque teu sangue dorme em seu seio.</p>	<p>Vendo Martim</p>

TEXTO BASE	VARIANTES DAS EDIÇÕES DE <i>IRACEMA</i>	
EDIÇÃO DE 1878: (PROENÇA, 1979)	EDIÇÃO DE 1865: (Ed. FAC-SIMILAR)	EDIÇÃO DE 1870: (PROENÇA, 1979)
<p>13- O guerreiro branco sonhava, quando tupã abandonou sua virgem. A filha do pajé traiu o segredo da jurema.</p> <p>19- Poty de pé, mudo e quedo, como um tronco decepado</p> <p>p. 45</p> <p>30- arpejos harmoniosos (...) murmuros do deserto.</p> <p>43- Não foi a alma do guerreiro do mar, que falou.</p> <p>CAPÍTULO XVIII</p> <p>p. 46</p> <p>2- o ronco bravio do tigre</p> <p>3- o chefe tabajara e seu povo</p> <p>10- cabana hospitaleira</p> <p>13- Martim pôs no rosto da virgem olhos de horror:</p> <p>p. 47</p> <p>17- abandona o filho de Araquém e corre para</p> <p>19- Jacaúna preza o amigo de Poty</p> <p>20- pitiguara (...). Renhiu-se o combate (...) fez-se em pedaços.</p> <p>21- Iracema silvou como a boicininga: e arrojou-se contra a fúria do guerreiro tabajara. A arma rígida tremeu na destra possante do chefe e o braço caiu-lhe desfalecido.</p> <p>22- Fugindo os tabajaras (...). Araquém que</p> <p>25- Nessa edição não há essa frase.</p> <p>CAPÍTULO XX</p> <p>p. 49</p> <p>2- Acaracu - cabana de Jacaúna - o prazer de hospedar</p> <p>8- inimigos de seu povo - caiçara; seu ouvido</p>	<p><i>virgem</i>, porque ela traiu o segredo da jurema.</p> <p>de pé como um tronco decepado</p> <p>harmoniosos arpejos (...) murmures do deserto</p> <p><i>A alma do guerreiro branco não escutou sua boca.</i></p> <p>o grito rouco do tigre</p> <p>o chefe tabajara, e seu povo</p> <p>cabana <i>hospedeira</i></p> <p>no rosto da <i>selvagem</i> olhos de horror.</p> <p>Araquém, e corre</p> <p>Jacaúna ama o amigo</p> <p>pytiguar — O combate renhiu-se — fêz-se pedaços.</p> <p>boicininga, e se arremessou - na dextra possante e o braço</p> <p>Os tabajaras, fugindo, (...) Araquém, que</p> <p>Deixou que sua dor nua se banhasse nas lágrimas.</p> <p>Acaraú — cabana do grande Jacaúna — a alegria de hospedar</p> <p>inimigos de meu povo. — caiçara; o ouvido</p>	

TEXTO BASE	VARIANTES DAS EDIÇÕES DE <i>IRACEMA</i>	
EDIÇÃO DE 1878: (PROENÇA, 1979)	EDIÇÃO DE 1865: (Ed. FAC-SIMILAR)	EDIÇÃO DE 1870: (PROENÇA, 1979)
<p>10- Tua esposa quer que seu amor encha teu coração das doçuras do mel.</p> <p>p. 50 16- parte e leva</p> <p>CAPÍTULO XXI</p> <p>p. 51</p> <p>4- o chefe da tribo tomou Poti, Martim e Iracema na jangada, 5- Os pescadores (...) murmuros</p> <p>8- Depois que partiram do Soipé, os viajantes atravessaram o rio Taíba, em cujas margens vagavam bandos de porcos-de-mato; mais longe corria o Cauípe, onde se fabricava excelente vinho de caju.</p> <p>p. 52</p> <p>13- Por que chamas tu <i>Mocoripe</i>, ao grande morro das areias?</p> <p>16- Mocoripe</p> <p>18- A esposa e o amigo tornaram à embocadura do rio. (...) O mar entrando por ele, formava uma bacia cheia de água cristalina, e cavada na pedra como um camucim.</p> <p>19- cristão percorrendo- porque a alma dorme enquanto o corpo caminha.</p> <p>p. 53</p> <p>25- O cristão com um gesto ordenou silêncio ao chefe pitiguara.</p> <p>CAPÍTULO XXII</p> <p>p. 53</p> <p>3- não verga: a luz dos olhos escureceu.</p> <p>p. 55</p> <p>19- subiam-lhe pelo corpo</p>	<p>Tua esposa não quer que seu amor azede teu coração; mas que te encha das doçuras do mel.</p> <p>parte, e leva</p> <p><i>recebeu</i> Martim Iracema e Poti na jangada <i>Todos</i> os pescadores (...) murmures atravessaram o rio Pacoti, em cujas margens cresciam as frondosas bananeiras balançando os verdes penachos; mais longe o Iguape, onde a água faz cintura em torno dos cômodos de areia.</p> <p>Por que chamas tu <i>Mocoribe</i>, o grande morro das areias?</p> <p>Mocoribe</p> <p>e o amigo o seguiram, até a embocadura de um rio (...) O mar entrando por ele formava uma bacia de água cristalina, que parecia cavada*</p> <p>cristão ao percorrer — porque a alma pára enquanto o corpo se move.</p> <p>O cristão mandou com um gesto o silêncio ao chefe</p> <p>não verga; seus olhos se escureceram.</p> <p>subiam pelo seu corpo;</p>	

TEXTO BASE	VARIANTES DAS EDIÇÕES DE <i>IRACEMA</i>	
EDIÇÃO DE 1878: (PROENÇA, 1979)	EDIÇÃO DE 1865: (Ed. FAC-SIMILAR)	EDIÇÃO DE 1870: (PROENÇA, 1979)
<p>23- A serra onde estava outrora a cabana tomou o nome de Maranguape; assim chamada porque aí repousa o sabedor da guerra.</p> <p>CAPÍTULO XXIII p. 56 2- para seu coração.</p> <p>3- Como o colibri borboleteando entre as flores da acácia, ela discorria as amenas campinas. A luz da manhã já a encontrava suspensa ao ombro do esposo e sorrindo, como a enredilha que entrelaça o tronco robusto, e todas as manhãs o coroa de nova grinalda.</p> <p>4- A virgem separava-se dele então, para sentir ainda mais ardente o desejo de vê-lo. * Parágrafos 5 e 6 juntos na edição A.</p> <p>6- da beleza, porque nela se banhava Iracema</p> <p>7- nas águas da Porangaba, que tinha a virtude de dar formosura às virgens e fazê-las amadas pelos guerreiros.</p> <p>8- Depois do banho Iracema <i>divagava</i> até as faldas da Serra do Maranguab onde nascia o ribeiro das marrecas, o Jereraú. Ali cresciam na frescura e na sombra as frutas mais saborosas de todo o país, delas fasia copiosa provisão, e esperava se embalando nas ramas do maracujá, que Martim tornasse da caça.</p> <p>9- do oposto lado, a Sapiroanga, cujas águas inflamavam os olhos, como diziam os pajés. Cerca daí *Parágrafos 9 e 10 juntos na edição A.</p> <p>p. 57 16- cingindo-a com os braços, beijou o seio fecundo da esposa.</p>	<p>Não existe esse parágrafo.</p> <p>para o coração.</p> <p>Ela discorria as amenas campinas, como o colibri borboleteando entre as flores da acácia. - ombro da esposa - tronco, e todas</p> <p>Poti. Ela separava-se então dele, para mais sentir o desejo de tornar a ele.</p> <p>da beleza; porque nela</p> <p>tinham a virtude de tornar as virgens formosas e amadas</p> <p>Iracema discorria até (...) ribeiro das marrecas. Ali - delas fasia copiosa provisão, e esperava se embalando</p> <p>oposto lado, <i>junto da lagoa da Sapiroanga</i>, cujas águas diziam que inflamavam os olhos. <i>A cerca daí</i></p> <p>cingindo-o com os braços, beijou o ventre</p>	<p>Como borboleteando entre as flores da acácia, ela discorria as amenas campinas, o colibri. (Corrigido na errata)</p>

TEXTO BASE	VARIANTES DAS EDIÇÕES DE <i>IRACEMA</i>	
EDIÇÃO DE 1878: (PROENÇA, 1979)	EDIÇÃO DE 1865: (Ed. FAC-SIMILAR)	EDIÇÃO DE 1870: (PROENÇA, 1979)
<p>A felicidade do mancebo é a esposa e o amigo; a primeira dá alegria, o segundo dá força. O guerreiro sem a esposa, é como a árvore sem folhas nem flores: nunca ela verá o fruto. O guerreiro sem amigo é como a árvore solitária que o vento açouta no meio do campo: o fruto dela nunca amadurece. A felicidade do varão é a prole, que nasce dele e faz seu orgulho; cada guerreiro que sai de suas veias é mais um galho que leva seu nome às nuvens, como a grimpã do cedro. Amado de Tupã, é o guerreiro que tem uma esposa, um amigo e muitos filhos; ele nada mais deseja senão a morte gloriosa.</p> <p>20- praias do mar; a felicidade - gerada no sangue</p> <p>p. 58</p> <p>21- que dão a bela tinta vermelha(...) de onde se extrai a cor - plainava nos ares. O guerreiro arrancou das asas as longas penas- levou longe, bem longe, o rouco som.</p> <p>CAPÍTULO XXV</p> <p>p. 60</p> <p>5- Quando Iracema brincava pela praia, os olhos do guerreiro retiravam-se dela para se estenderem pela imensidade dos mares.</p> <p>6- a saudade da pátria apertou-lhe no seio.</p> <p>9- Os olhos de teu irmão a viram, que voava para as margens do Mearim, aliados dos tupinambás, inimigos de tua e minha raça.</p> <p>10- amigo, o pérfido tupinambá</p> <p>11- Quando for tempo, teu irmão te dirá.</p> <p>p. 61</p> <p>17- a luz que refletia da terra</p>	<p>18- o amigo, a primeira (...) dá força: o guerreiro (...) nem flores; nunca verá o fruto: o guerreiro (...) árvore solitária no meio do campo, que o vento embalança; (...) nunca amadurece. — ela nada mais</p> <p>praias do mar: a felicidade — gerada do sangue</p> <p>que dão a mais bela tinta vermelha (...) de onde sai a cor — plainava nos ares: e ele arrancou das asas as penas. Subindo — levou longe o ronco som.</p> <p>Iracema brincava pela praia: os olhos dele tiravam-se</p> <p>da pátria apertou em seu seio.</p> <p>a viram voar para as margens</p> <p>amigo o traidor tupinambá</p> <p>for tempo teu irmão</p> <p>luz que ia da terra,</p>	<p>nem flores, nunca</p> <p>amigo (,) pérfido</p>

TEXTO BASE	VARIANTES DAS EDIÇÕES DE <i>IRACEMA</i>	
EDIÇÃO DE 1878: (PROENÇA, 1979)	EDIÇÃO DE 1865: (Ed. FAC-SIMILAR)	EDIÇÃO DE 1870: (PROENÇA, 1979)
<p>18- Chegou das margens do rio das garças um guerreiro pitiguara,</p> <p>23- bordam as margens de Aquiraz.</p> <p>24- dorme o camocim de seu pai.</p> <p>CAPÍTULO XXVI</p> <p>p. 62</p> <p>5- do Acaracu?</p> <p>7- —Que esperas então?</p> <p>p. 63</p> <p>15- Podes partir. Iracema seguirá teu rasto</p> <p>22- Sentava-se junto</p> <p>23- de Mecejana, que significa a abandonada.</p> <p>27- mas naquele instante, ainda não se arrependeu de os ter abandonado.</p> <p>p. 64</p> <p>28- gazeou um canto. - boca mimosa e vermelha como a pitanga.</p> <p>29- felicidade; mas a jandaia vinha para a consolar agora no tempo da desventura.</p> <p>CAPÍTULO XXVII</p> <p>p. 64</p> <p>2- saudade e abandono,</p> <p>4- se o deus da guerra, o torvo Aresqui, não tivesse</p> <p>5- onde havia onstruído sua cabana</p> <p>p. 65</p> <p>8- O cristão amou a filha do sertão, como nos primeiros dias, quando parece que o tempo nunca poderá estancar o coração. Mas breves sóis bastaram para murchar aquelas flores de uma alma exilada da pátria.</p> <p>9- se nasce na várzea(...) vinga, achando (...) cope a verde folhagem e enflorou.</p>	<p>margens do Acaraú, um guerreiro</p> <p>bordam as margens de Jacareí.</p> <p>dormem os camocins de seus pais.</p> <p>do Acaraú?</p> <p>— Que esperas tu então?</p> <p>Tu podes partir agora. Iracema</p> <p>Sentava junto</p> <p>de Mocejana, a abandonada</p> <p>ainda naquele instante, não</p> <p>gazeou <i>em</i> canto. — boca vermelha como uma pitanga.</p> <p>felicidade; e agora ela vinha para a consolar no tempo da desventura.</p> <p>saudade, e abandono</p> <p>deus da guerra não tivesse</p> <p>onde construiu sua cabana.</p> <p>sertão, como da primeira vez, quando (...) poderá exaurir — flores de um coração exilado da pátria.</p> <p>filho da serra, se nasceu na várzea (...) vingou, achando (...) copou a verde folhagem, e enflorou.</p>	<p>dormem o camocim de seu pai.</p> <p>torvo Aresqui (,) não tivesse</p>

TEXTO BASE	VARIANTES DAS EDIÇÕES DE <i>IRACEMA</i>	
EDIÇÃO DE 1878: (PROENÇA, 1979)	EDIÇÃO DE 1865: (Ed. FAC-SIMILAR)	EDIÇÃO DE 1870: (PROENÇA, 1979)
<p>10- da várzea, era (...) fortaleceram durante algum tempo, (...) sentia-se no ermo. - cheia de grandes desejos e nobres ambições.</p> <p>12- Distante da cabana (...) assim destila a alma do seio da dor lágrimas doces de alívio e consolo.</p> <p>13- lhe vinha à mente (...) ele sabia que Iracema o acompanharia; (...) remordeu o coração. Cada passo mais que afastasse dos campos nativos a filha dos tabajaras, agora que ela não tinha o ninho de seu coração para abrigar-se, era uma porção da vida que lhe roubava.</p> <p><b>CAPÍTULO XXVIII</b> p. 66</p> <p>5- Não estou eu junto de ti?</p> <p>9- Sorriu em sua tristeza a formosa tabajara:</p> <p>10- Dantes, teu passo, (...) e alegres tabuleiros</p> <p>13- Teu lábio secou para a esposa; assim a cana, quando ardem os grandes sóis, perde o mel, e as folhas murchas não podem mais cantar quando passa a brisa. Agora só falas ao vento da praia para que ele leve tua voz à cabana de teus pais.</p> <p>p. 67</p> <p>21- formosa índia e a estreitou - Seu lábio pousou no lábio da esposa</p> <p><b>CAPÍTULO XXIX</b> p. 68</p> <p>4- vem buscá-lo?</p> <p>13- maracatim vem abrigar-se no seio do mar;</p> <p>14- praia. Já formam o grande</p>	<p>da várzea era (...) satisveram algum tempo; (...) sentia-se em um ermo. — existência, cheia de grandes e nobres ambições.</p> <p>A distância curta da cabana — assim destila a dor lágrimas</p> <p>Às vezes lhe vem à mente (...) ele sabe que Iracema o acompanhará; (...) remorde o coração. Cada passo mais que afaste (...) agora que não tem o ninho (...) é uma porção da vida que lhe rouba.</p> <p>junto a ti? Não estou eu</p> <p>a formosa tabajara sorriu em sua tristeza. Proença começa a frase com letra minúscula e usa o ponto final, na edição fac-símile usa-se dois pontos.</p> <p>Antes teu passo (...) e os alegres tabuleiros</p> <p>esposa, como a cana, quando ardem os grandes sóis; perde o grato mel e as folhas murchas não podem mais brincar</p> <p>formosa indiana, e a estreitou — Seu lábio levou ao lábio da esposa</p> <p>vem buscá-lo!</p> <p>maracatim vem recolher no seio da terra;</p> <p>Formam o grande</p>	

TEXTO BASE	VARIANTES DAS EDIÇÕES DE <i>IRACEMA</i>	
EDIÇÃO DE 1878: (PROENÇA, 1979)	EDIÇÃO DE 1865: (Ed. FAC-SIMILAR)	EDIÇÃO DE 1870: (PROENÇA, 1979)
<p>16- A seu lado caminha</p> <p>CAPÍTULO XXX</p> <p>p. 70</p> <p>7- o mel de teu sorriso.</p> <p>8- há três</p> <p>12- criança adormecida - cabana; e deitou-se</p> <p>p. 71</p> <p>21- animava tocar, receoso de ofendê-la.</p> <p>25- Iracema já morreu, para</p> <p>28- ficaram mudos.</p> <p>30- porque trouxeste contigo</p> <p>31-Iracema enxugou os olhos:</p> <p>32- Acaracu</p> <p>CAPÍTULO XXXI</p> <p>p. 72</p> <p>9- Como a estrela que só brilha de noite, vive Iracema</p> <p>10- Teu irmão parte para te fazer a vontade;</p> <p>14- não lhe estancavam nos olhos; pouco chegava aos seios</p> <p>p. 73</p> <p>16- estava o leito</p> <p>17- famintos sugam</p> <p>18- sangue de que</p> <p>20- tinham crestado o sorriso e o sabor</p> <p>CAPÍTULO XXXII</p> <p>p. 73</p> <p>3- reanima seu coração; quer erguer-se (...) se recusam</p> <p>4- mão fria, e (...). - afastava-se para</p> <p>6- Jacarecanga. Vencidos os</p>	<p>Ao seu lado caminha</p> <p>o mel do sorriso.</p> <p>a três</p> <p>criança sempre dormida — cabana; ela deitou-se</p> <p>animava tocar com receio de ofender.</p> <p>Iracema é morta já, para ficaram mudas.</p> <p>porque contigo trouxeste</p> <p>Iracema secou os olhos</p> <p>Acarau</p> <p>Como vive estrela de noite, vive Iracema</p> <p>Teu irmão parte para agradar tua vontade;</p> <p>não estancavam dos olhos; nenhum chegava</p> <p>está o leito</p> <p>famintos, precipitam gulosos e sugam</p> <p>sangue, de que</p> <p>tinham crestado com o sorriso o sabor</p> <p>reanimou seu coração; quis erguer-se (...) se recusaram</p> <p>mão desfalecida, e (...) afastou-se para</p> <p>Jacarecanga. Depois de vencidos</p>	<p>a três</p> <p>estumescendo</p> <p>...</p>

TEXTO BASE	VARIANTES DAS EDIÇÕES DE <i>IRACEMA</i>	
EDIÇÃO DE 1878: (PROENÇA, 1979)	EDIÇÃO DE 1865: (Ed. FAC-SIMILAR)	EDIÇÃO DE 1870: (PROENÇA, 1979)
<p>p. 74</p> <p>9- Mocaribe</p> <p>12- cão, a chamá-los e</p> <p>18- sangue. Era tempo; meus</p> <p>19- a dor tinha consumido</p> <p>p. 75</p> <p>22- O doce lábio emudeceu</p> <p>23- na grande dor- quando o cupim lhe broca o âmago.</p> <p>24- O camucim, que recebeu o corpo de Iracema, embebido de resinas odoríferas, foi</p> <p>CAPÍTULO XXXIII</p> <p>p. 76</p> <p>3- Poti levantava a taba de seus guerreiros na margem do rio e esperava o irmão que lhe prometera voltar. - ao mar, para ver se</p> <p>4- areias, em seu coração derramou-se um fogo, que o requemou: era o fogo das recordações que ardiam como a centelha sob as cinzas.</p> <p>5- Só aplacou essa chama quando ele tocou a terra, onde (...) ardentes calores e orvalhou sua tristeza de lágrimas abundantes.</p> <p>7- sagrado lenho; não (...) branco. Deviam ter ambos um só deus, como tinham um só coração.</p> <p>8-terra, onde ele primeiro viu a luz.</p> <p>9- Germinou a palavra do Deus verdadeiro</p> <p>10- Camarão erguera a taba-Mecejana</p> <p>14- A jandaia cantava (...) não repetia</p>	<p>Mocaribe</p> <p>cão, que os chamava, e sangue. Chegaste a tempo; meus a dor tinha murchado</p> <p>O lábio emudeceu em sua grande dor. — quando o broca o copim.</p> <p>O camocim, recebeu o corpo de Iracema, embebido de resinas odoríferas; e foi</p> <p>Poti com seus guerreiros esperava na margem do rio. O cristão lhe prometera voltar: todas — ao mar a ver se</p> <p>areias, derramou-se por todo seu ser um fogo ardente, que lhe requemou o coração: era o fogo das recordações acesas.</p> <p>A chama só aplacou quando ele tocou na terra, onde (...) ardentes calores, e refrescou sua pena de lágrimas abundantes.</p> <p>sagrado lenho: não (...) branco; por isso quis tivessem ambos um só deus.</p> <p>terra, onde ele viu a luz primeiro.</p> <p>A palavra do Deus verdadeiro germinou</p> <p>camarão assentou a taba — Mocejana</p> <p>As jandaias cantavam (...) não repetiam</p>	<p>grito da arara</p>

TEXTO BASE	VARIANTES DAS EDIÇÕES DE <i>IRACEMA</i>	
EDIÇÃO DE 1878: (PROENÇA, 1979)	EDIÇÃO DE 1865: (Ed. FAC-SIMILAR)	EDIÇÃO DE 1870: (PROENÇA, 1979)
<p>CARTA</p> <p>p. 79</p> <p>Carta</p> <p>11- tinha já em mão o poema; (...) que a levei quase</p> <p>13- simples prazer que movia-me à leitura</p> <p>14- imagens; porém faltava-lhes certa rudez ingênua de pensamento e expressão, que devia ser a linguagem dos indígenas.</p> <p>p. 81</p> <p>20- realizar as idéias que me flutuavam</p> <p>p. 82</p> <p>27- Pois haverá quem</p> <p>p. 83</p> <p>35- ensaio ou antes mostra</p> <p>37- algum atrativo, então (...) embora o verso tenha perdido muito de seu primitivo encanto. Se porém</p> <p>38- o reli já apurado na estampa, conheci que me tinham escapado senões que se devem corrigir; noto algum excesso de comparações, repetição de certas imagens, desalinho no estilo dos últimos capítulos. Também me parece que devia conservar aos nomes das localidades sua atual versão, embora corrompida.</p> <p>p. 84</p> <p>40- Agosto, 1865.</p>	<p>carta / ao Dr. Jaguaribe.</p> <p>tinha já o poema em mão; — que levei quase</p> <p>simples prazer que me deleitava na leitura</p> <p>imagens; porém certa rudez ingênua dos indígenas não se encontrava ali.</p> <p>realizar as idéias que me vagueavam</p> <p>Pois talvez haja quem</p> <p>ensaio ou antes amostra.</p> <p>algum atrativo e novidade, então (...) embora o verso pareça na época atual ter perdido sua influência e prestígio. Se porém</p> <p>o reli apurado na estampa, conheci me tinham escapado senões que poderia corrigir, se não fosse a pressa com que o fiz editar; noto (...) comparações; certa semelhança entre algumas imagens, e talvez desalinho no estilo dos últimos capítulos, que desmerecem dos primeiros. — me parece devia</p> <p>1865. / J. de Alencar.</p>	

TEXTO BASE	VARIANTES DAS EDIÇÕES DE <i>IRACEMA</i>	
EDIÇÃO DE 1878: (PROENÇA, 1979)	EDIÇÃO DE 1865: (Ed. FAC-SIMILAR)	EDIÇÃO DE 1870: (PROENÇA, 1979)
<p>NOTAS / ARGUMENTO</p> <p>5- D. Diogo de Menezes</p> <p>8- à foz do rio Jaguaribe não passou de uma tentativa frustrada.</p> <p>p. 86</p> <p>14- encontrar este asserto a versão</p> <p>p. 89</p> <p>7- Acaracu- O nome do rio vem de acará - garça, co - buraco, toca, ninho e y - som dúbio entre i e u, que os portugueses ora exprimiam de um, ora de outro modo, significando água. Rio do ninho das garças é, pois, a tradução de Acaracu.</p> <p>p. 91</p> <p>VIII</p> <p>1- dos mortos e que lhes servia</p> <p>3- Assim chamavam os indígenas aos europeus</p> <p>p. 96</p> <p>XXIV</p> <p>1- Coatiabo - A história menciona esse fato de Martim Soares Moreno se ter coatiado quando vivia entre os selvagens do Ceará. - Coatiá significa pintar. A desinência abo significa o objeto que sofreu a ação do verbo, e sem dúvida provém de aba - gente, criatura.</p>	<p>Diogo Menezes</p> <p>à foz do rio Jaguaribe foi apenas uma tentativa frustrada.</p> <p>encontrar esta asserção a versão</p> <p>ACARAÚ — O nome do rio é Acaracu, de acará — garça- co — buraco, toca, ninho, e y- som dúbio entre i e u, que os portuguezes, ora exprimião de um, ora de outro modo, significando agua. Rio do ninho das garças é pois a tradução de Acaracu; e rio das garças, a de Acaraú. Usou-se aqui da liberdade horaciana, para evitar em uma obra literária, obra de gosto e artística, um som áspero e ingrato. De resto, quem sabe se o nome primitivo não foi realmente Acaraú, que se alterou, como tantos outros, pela introdução da consoante?</p> <p>dos mortos e lhes servia</p> <p>Assim chamavam os europeus</p> <p>Coatyá — pintar. A história menciona esse fato de Martim Soares Moreno se ter coatyado quando vivia entre os selvagens do Ceará.</p>	<p>Diogo Meneses</p>

TEXTO BASE	VARIANTES DAS EDIÇÕES DE <i>IRACEMA</i>	
EDIÇÃO DE 1878: (PROENÇA, 1979)	EDIÇÃO DE 1865: (Ed. FAC-SIMILAR)	EDIÇÃO DE 1870: (PROENÇA, 1979)
<p>XXVI</p> <p>Mecejana - acrescentou: A opinião geral é que o nome deste povoado provém de Portugal, como Soure e Arronches. Nesse caso devia escrever-se Mesejana, do árabe masjana. Ora, nos mais antigos documentos encontra-se Mecejana, com c, o que indicaria uma alteração pouco natural, quando o Ceará foi exclusivamente povoado por portugueses, os quais conservaram em sua pureza, todos os outros nomes de origem lusitana. (p. 120).</p> <p>nota suprimida</p> <p>*NOTAS SUPLEMENTARES</p> <p>4- nota suprimida</p> <p>nota suprimida, pois em C aparece no texto cutia.</p> <p>8- notas suprimidas</p> <p>p. 99 nota suprimida</p> <p>p. 141 nota suprimida</p>	<p>Mocejana</p> <p>Carbelo - Espécie de serão que faziam os índios à noite em uma cabana maior, onde todos reuniam para conversar. Leia-se Ives D'Evreux: Viagem ao norte do Brasil. *</p> <p>Rugitar — É um verbo de minha composição, para o qual peço vênia. Filinto Elísio criou ruidar, de ruído.</p> <p>Acoti — cutia. (Em B e C, no texto cutia.)</p> <p>Pacoti — rio das pacobas. Nasce na serra do Baturité e lança-se no oceano duas léguas ao norte de Aquirás. Iguape: enseada distante duas léguas de Aquirás. De ig = água, cua = cintura e ipé = onde.</p> <p>II - Brancos tapuios- em tupy, tapuitinga.</p> <p>Faxa- É o que chamam vulgarmente tipoia; rejeitou-se o termo próprio, do texto por andar degradado no estilo chulo. *</p>	<p>nota suprimida</p> <p>nota suprimida, pois em B aparece no texto cutia.</p>
<p>Obs: Variantes retiradas da edição crítica de M. Cavalcanti Proença (1979). * Variantes encontradas por mim.</p>		

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao passar pelas três edições de *Iracema*, pelos textos que acompanham a obra, por aqueles que a ampararam servindo de base para sua criação, por textos de críticos da época, sempre me propus a procurar os vestígios de sua criação. Ciente de que o estudo do processo de criação de uma obra se faz, nos termos propostos pela crítica genética, a partir da análise de testemunhos saídos da mão do autor, como manuscritos, rascunhos, anotações autógrafas diversas, o que não se deu na pesquisa aqui realizada, consola-nos, no entanto, a ideia de que, inspirados em alguns conceitos da crítica genética, pudemos conhecer um pouco dos caminhos trilhados por José de Alencar para chegar à versão final de seu grande/pequeno romance. Explicitarei alguns pontos que se fixaram durante o estudo do processo de criação de *Iracema*, juntamente com a recepção dessa obra pela crítica.

Produzir literatura com características inteiramente nacionais era a maior preocupação de Alencar. Aproveitar fatos históricos de tempos longínquos da recente nação e criar a partir disso foi fundamental na construção de *Iracema*. José de Alencar se valeu do elemento pátrio índio, de seu habitat, do colonizador e relacionou-os.

As diversas facetas de Alencar, político, intelectual, romancista, denotam sua preocupação com os rumos que o nosso país recém-liberto tomava. Extremamente consciente da sua missão, o autor procurou estudar e criar a própria teoria.

O país se organizava em vários aspectos: econômica, política e intelectualmente. José de Alencar esforçava-se para criar o novo e garantir ao Brasil algum valor. A figura do índio, inserido em um contexto organizado, foi uma das soluções encontradas. Assim, trabalhou o índio, como se inserido em um contexto de homem civilizado, com costumes polidos e hospitaleiros.

José de Alencar selecionou espaços e idealizou o índio, que se tornou herói, o homem bom de Rousseau, sempre emoldurado pelas belezas naturais; e trabalhou seu romance a partir desses elementos. *Iracema* é a heroína do romance, e já que Alencar tomou como propósito mostrar as belezas e riquezas do país, encarregou a heroína de ajudá-lo, confiou também nela a sua missão. Como a índia civilizada conseguiu cumprir os propósitos do autor? A boa selvagem traiu a tribo e também contou todos os segredos de sua gente, mas teve o amor como respaldo para justificar essa traição; além disso, usou (abusou) de costumes europeus para comunicar-se com o estrangeiro sem dificuldade. Essa mesma índia tem valores do século XIX e consegue percorrer uma boa parte do estado primitivo do Ceará, mostrando ao leitor as belezas de sua terra em poucos capítulos.

A submissão indígena, união entre branco e índio, poesia em forma de prosa relatando as paisagens brasileiras... É impossível ler Alencar sem considerar, também, as condições históricas que regiam aquela época. Queria o autor uma literatura que fosse liberta das amarras de Portugal e que não tivesse com ela qualquer semelhança, mas deixou a brecha da índia submissa ao europeu.

O esforço do romancista em elaborar a nossa literatura faz com que ele adéque a realidade brasileira ao europeu colonizador, pois a sua consciência em relação à formação da literatura nacional faz com que ele seja consciente também da diferença entre os escritos da nova nação e do velho mundo e de quão grande deve ser o esforço para harmonizá-la, no sentido de caracterizá-la, criar seus parâmetros, e alcançar algum reconhecimento. Sobre essa consciência de missão, de engajamento, Sevcenko (2003) nos esclarece, falando dos “mosqueteiros intelectuais” do século XIX:

Arrojados num processo de transformação social de grandes proporções, do qual eles próprios eram fruto na maior parte das vezes, os intelectuais brasileiros voltaram-se para o fluxo cultural europeu como a verdadeira, única e definitiva tábua de salvação, capaz de selar de uma vez a sorte de um passado obscuro e vazio de possibilidades, e de abrir um mundo novo, liberal, democrático, progressista, abundante e de perspectivas ilimitadas, como ele se prometia. (SEVCENKO, 2003, p. 96-97)

E se Alencar distorce a realidade, ele está amparado pela literatura, mais ainda, pelas características do romantismo, e, apesar de tantas lacunas, a poesia dentro da prosa de Alencar é destaque. O modo como ele canta as coisas da sua terra natal, apesar de nem sempre haver uma lógica geográfica nos percursos de seus personagens, suas descrições, encantam o leitor local. E é inegável que, naquele momento histórico, as elogiosas descrições das paisagens brasileiras renderiam a Alencar bons frutos. O romantismo permitia tudo isso. Autorizava a exaltação da heroína, que representaria então a beleza da nação e, com isso, o registro dos tempos mais longínquos dessa terra.

O autor romântico José de Alencar explicitou todos os seus anseios, insatisfações, teorias, demonstrando a consciência que tinha em relação à sua literatura, literatura ansiosa por representar o Brasil. Valeu-se da herança literária acrescentada às características do romantismo, e fixou a realidade brasileira. A sua consciência em distorcer o passado, exaltar o herói desse tempo e idealizá-lo junto às paisagens locais abusando da linguagem poética, é a sua marca.

Em relação à execução do que ele planejou, aos textos que escreveu para servirem de mostra das suas pretensões literárias, ao fazer a leitura dos mesmos, tornou-se possível

perceber que ele foi bem fiel a suas convicções. A proposta inicial de *Iracema* está nas Cartas sobre *A Confederação dos Tamoios* (1856) e as suas definições sobre a criação literária foram concretizadas no romance: os versos “cheios de entusiasmo e de poesia” inspirados na natureza local e mais outras propostas, que já foram vistas no capítulo II, serviram para ilustrar *Iracema*.

A consciência crítica do escritor projetou até as mudanças que aconteceriam numa nova edição. No prefácio dirigido ao Doutor Jaguaribe, em que Alencar escreve sobre a possibilidade de corrigir alguns excessos em uma segunda edição, isto fica claro. Tais excessos foram corrigidos, sim, mas é na terceira edição que as variantes se mostram mais significativas para esse trabalho, como pudemos ver no quadro de variantes. Tais variantes evidenciam a preocupação com o refinamento da escrita de Alencar ao corrigir o excesso de notas, o uso de vírgulas, a substituição de substantivos, verbos e adjetivos, a mudança da pontuação e um certo refinamento ao elaborar novamente as frases.

O estudo da recepção crítica da obra serviu para compreendermos que o sentido de um texto sempre supera as expectativas do autor, já que nem sempre o texto é responsável pelos rumos que tomará, uma vez que as circunstâncias em que será lido, bem como as condições históricas e os diferentes tipos de leitores podem dar vários sentidos a esse mesmo texto.

É impossível, portanto, que mesmo um texto tão explicado, como fez José de Alencar com *Iracema*, não surpreenda o autor nem seus diversos leitores com as diversas interpretações, visões e valores que esse texto ganhou ao longo de seus quase 150 anos. Os textos que amparam a obra serviram para revelar as intenções do autor, mas não conseguiram fazer com que estudiosos, teóricos e leitores chegassem a um denominador comum.

A compreensão de um texto não pode ser guiada pelas intenções e normas propostas pelo autor como supunha a hermenêutica romântica, que buscava compreender as intenções do autor. As distâncias mental, psicológica e histórica que separam o autor de seu leitor impedem esse último de reproduzir as ideias originais de um texto. Cada época entende o texto à sua maneira, pois leva em conta suas características e particularidades, seu “horizonte de expectativas”, como queria Jauss, e dá assim a esse texto novas visões, valores e conceitos.

O verdadeiro sentido de um texto não se esgota nos valores que lhe foram atribuídos quando esse texto foi criado, dependerá sempre da situação histórica, da visão do intérprete entre outras inúmeras questões. A cada leitura e estudo que se fizer de *Iracema* é possível extrair novas acepções que contribuirão – ou não – para agregar valor a obra. Ao ler o romance a partir do seu projeto, é necessário conhecer outras visões para romper com as amarras que o texto alencariano nos coloca.

Assim, vimos que *Iracema* superou as intenções de José de Alencar, pois cada intérprete e leitor que vimos, desde a data em que foi publicada a obra até aqui, nesses quase 150 anos, tratou o texto de uma forma e lhe deu uma visão diferente. O importante, ao que nos parece, é que conhecer outros modos de ler e interpretar o romance, além das propostas pelo autor, enriqueceu substancialmente nossa compreensão de um tempo e de *Iracema*, obra-prima de José de Alencar.

## REFERÊNCIAS

- ABREU, Mirhiane Mendes de. *Ao pé da página: a dupla narrativa em José de Alencar*. Tese de doutorado defendida na Universidade Estadual de Campinas, no Instituto de Estudos da Linguagem. Campinas, São Paulo. (s.n), 2002.
- AGUIAR, Cláudio. *Franklin Távora e o seu tempo*. (apresentação de Antônio Carlos Secchin). 2.ed. Rio de Janeiro: ABL, 2005.
- ALENCAR, José de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1959. 1 v.
- ALENCAR, José de. Benção Paterna. In: \_\_\_\_\_. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1959, 1 v., p. 696-697.
- ALENCAR, José de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1960. 4 v.
- ALENCAR, José de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Companhia Aguilar Editora, 1964. 2 v.
- ALENCAR, José de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Companhia Aguilar Editora, 1965. 3 v.
- ALENCAR, José de. *Iracema*. Edição do centenário. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1965.
- ALENCAR, José de. *Iracema*. Edição Crítica de M. Cavalcanti Proença. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 1979.
- ALENCAR, José de. *Iracema*. Reprodução fac-similar da primeira edição de 1865. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado. 2003.
- ALENCAR, José de. *Como e porque sou romancista*. 2. ed. São Paulo: Pontes, 2005.
- ALENCAR, José de. *Ig*. (José de Alencar), Carta Primeira. In: MAGALHÃES, Gonçalves de. *A Confederação dos Tamoios* – Edição fac-similar seguida da polêmica sobre o poema. MOREIRA, Maria Eunice; BUENO, Luís. (Org.). Curitiba: Editora da UFPR, 2007, p. xv-xix.
- ALENCAR, José de. *O Guarani*. 3. ed. São Paulo: Martin Claret, 2009.
- ALENCAR, Mário de. José de Alencar, o Escritor e o Político. In: ALENCAR, José de, *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Companhia Aguilar Editora, 1964, 4 v., p. 11-23.
- ASSIS, Machado de. A tradição indígena na obra de Alencar. In: ALENCAR, José de, *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Companhia Aguilar Editora, 1964, 3 v., p.185-190.
- ASSIS, Machado de. Semana Literária. In: ALENCAR, José de. *Iracema*. Edição do centenário. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1965, p. 188-193.
- ASSIS, Machado de. *Iracema*. In: ALENCAR, José de. *Iracema*. Edição Crítica de M. Cavalcanti Proença. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 1979, p. 147-153.

BARBOSA, João Alexandre (Sel. e Apres.). *José Veríssimo: Teoria, crítica e história literária*. Rio de Janeiro/São Paulo: Livros Técnicos e Científicos; Editora da Universidade de São Paulo, 1977. (Biblioteca universitária de literatura brasileira)

BOECHAT, Maria Cecília. *Paraísos Artificiais – o romantismo de José de Alencar e sua recepção crítica*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2003.

BOSI, Alfredo. Imagens do Romantismo no Brasil. In: GUINSBURG, J. (Org.). *O Romantismo*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 239-250.

BOSI, Alfredo. Um mito sacrificial: O indianismo de Alencar. In: *Dialética da Colonização*. 2ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p.177-193.

BROCA, Brito. José de Alencar – Folhetinista. In: ALENCAR, José de, *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Companhia Aguilar Editora, 1960, 4 v., p. 631-635.

BROCA, Brito. O drama político de Alencar. In: ALENCAR, José de, *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Companhia Aguilar Editora, 1960, 4 v., p.1039-1047.

BROCA, Brito. Introdução Biográfica. In: ALENCAR, José de. *Iracema*. Edição do centenário. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1965, p. xix-xxxix

CAMBRAIA, César Nardelli. *Introdução à crítica textual*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CANDIDO, Antônio. *Formação da Literatura Brasileira*. 5. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1975. v. 2.

CANDIDO, Antônio. Poesia e ficção na autobiografia. In: \_\_\_\_\_. *A Educação pela Noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987, p. 51-69.

CANDIDO, Antônio. Apresentação. In: ALENCAR, José de. *Como e porque sou romancista*. 2. ed. São Paulo: Pontes, 2005, p. 5-9.

CANDIDO, Antônio. *Formação da Literatura Brasileira: Momentos decisivos, 1750-1880*. 12ª Edição comemorativa dos cinquenta anos de lançamento. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: FAPESP, 2009.

CASTELLO, José Aderaldo. *Iracema e o indianismo de Alencar*. In: ALENCAR, José de. *Iracema*. Edição Crítica de M. Cavalcanti Proença. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 1979, p. 270-280.

CASTELLO, José Aderaldo. *A polêmica sobre “A Confederação dos Tamoios”*. Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo. São Paulo, 1953.

CHAGAS, Pinheiro. *Literatura Brasileira/ José de Alencar*. In: ALENCAR, José de. *Iracema*. Edição do centenário. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1965, p. 194-198.

COUTINHO, Afrânio. Introdução. In: \_\_\_\_\_. (Org.). *A Polêmica Alencar-Nabuco*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1965, p. 5-13.

COUTINHO, Afrânio. *Introdução à Literatura no Brasil*. 10. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

COUTINHO, Afrânio. *A Literatura no Brasil. Era Romântica*. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora Eduff e José Olympio, 1986. 3 v.

CUNHA, Fausto. *O Romantismo no Brasil*. Rio de Janeiro. Editora Paz e Terra, 1971.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da Ficção*; tradução: Hildegard Feist. 10ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*; tradução: Giovanni Cutolo. 9. ed. 3ª reimpressão. São Paulo: Perspectiva, 2012.

ERMAKOFF, George; BUENO, Alexei. *Duelos no serpentário*. Uma antologia da polêmica intelectual no Brasil. Rio de Janeiro: G. Ermakoff, 2005.

FARACO, Carlos. “Todos cantam a sua terra/ Também vou cantar a minha”. In: ALENCAR, José de. *Lucíola*. São Paulo: Editora Ática, 2006.

FRANCHETTI, Paulo. O Indianismo Romântico Revisitado: Iracema ou a Poética da Etimologia. In: \_\_\_\_\_. *Estudos de Literatura Brasileira e portuguesa*. São Paulo: Ateliê, 2007, p. 75-86.

GOMES, Eugênio. Nota preliminar. In: ALENCAR, José de. *Obra Completa*. Vol. I. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1959, p. 1217-1220.

GONZALEZ, J. V. Iracema. In: ALENCAR, José de. *Iracema*. Edição do Centenário. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1965, p. 241-250.

GRÉSILLON, Almuth. *Elementos de Crítica Genética*. Tradução de Cristina de Campos Velho Birck [et al]. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.

GRIECO, Agrippino. Alencar. In: ALENCAR, José de. *Iracema*. Edição do centenário. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1965, p. 265-269.

GUIMARÃES, Elisa. José de Alencar e o referencial teórico-linguístico da língua portuguesa. *Revista do GELNE (UFC)*, v. 4, p. 228-231, 2006.

GUINSBURG, J. (Org.). *O Romantismo*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

GUINSBURG, J; ROSENFELD, Anatol. Romantismo e Classicismo. In: GUINSBURG, J. (Org.). *O Romantismo*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 261-274.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime: Prefácio de Cromwell*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

ISER, Wolfgang. A interação do texto com o leitor. In: LIMA, Luiz Costa. (Org.) *A Literatura e o Leitor: Textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001, p. 83-132.

ISER, Wolfgang. Problemas da teoria da literatura atual: O imaginário e os conceitos-chave da época. In: LIMA, Luiz Costa. (Org.) *Teoria da literatura em suas fontes*, 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, v. 2, p. 927-954.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, Luiz Costa. (Org.) *Teoria da literatura em suas fontes*, 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, v. 2, p. 955-988.

JAUSS, Robert. O texto poético na mudança de horizonte da leitura. In: LIMA, Luiz Costa. (Org.) *Teoria da literatura em suas fontes*, 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, v. 2, p. 873-926.

JÚNIOR, Araripe. Nota Preliminar. In: ALENCAR, José de. *Obra Completa*. Vol. I. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1959, 1 v., p. 173-177.

LEAL, Antônio Henriques. A literatura brasileira contemporânea. In: ALENCAR, José de. *Iracema*. Edição do centenário. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1965, p. 208-209.

LEAL, Antônio Henriques. Questão Filológica. In: ALENCAR, José de. *Iracema*. Edição do centenário. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1965, p. 210-217.

LEUJENE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Organização: Jovita Maria Gerheim Noronha; tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LIMA, Luiz Costa. (Org.) *A Literatura e o Leitor*. Textos de estética da recepção. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001.

LIMA, Luiz Costa. (Org.) *Teoria da literatura em suas fontes*, 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. v. 2.

LIMA, Luiz Costa. *O controle do imaginário e a afirmação do romance: Don Quixote, As relações perigosas, Moll Flanders, Tristram Shandy*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

MAGALHÃES, Gonçalves de. *A Confederação dos Tamoios* – Edição fac-similar seguida da polêmica sobre o poema. MOREIRA, Maria Eunice; BUENO, Luís. (Org.). Curitiba: Editora da UFPR, 2007.

MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. José de Alencar e sua época. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

MARCO, Valéria de. *O império da cortesã: Lucíola, um perfil de Alencar*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

MARCO, Valéria de. *A perda das ilusões: o romance histórico de José de Alencar*. Campinas: Ed. da Unicamp, 1993.

MELO NETO, João Cabral de. A inspiração e o trabalho de arte. In: \_\_\_\_\_. *Obra Completa*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 2003, p. 723-737.

MEYER, Augusto. Alencar e a tenuidade brasileira. In: ALENCAR, José de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Companhia Aguilar Editora, 1964, 2 v., p. 11-24.

MEYER, Augusto. Alencar. In: ALENCAR, José de. *Iracema*. Edição do centenário. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1965, p. 254-264.

MIRANDA, Wander Melo. A ilusão autobiográfica. In: \_\_\_\_\_. *Corpos Escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago*. São Paulo: EDUSP, 1992, p. 25-41.

MOREIRA, Maria Eunice. *Nacionalismo Literário e Crítica Romântica*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1991.

MORICONI, Ítalo. *Como e por que ler a poesia brasileira do século XX*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

NOVAES, Adauto. *A outra margem do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

NUNES, Benedito. A Visão Romântica. In: GUINSBURG, J. (Org.). *O Romantismo*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 51-74.

PESSOA, Fernando. *Mensagem*. À memória do presidente-Rei Sidónio Pais. Quinto Império. Cancioneiro; Anotações de Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1981.

PROENÇA, M. Cavalcanti. José de Alencar na Literatura Brasileira. In: ALENCAR, José de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1959, 2 v., p. 13-68.

PROENÇA, M. Cavalcanti. Transforma-se o amador na coisa amada. In: ALENCAR, José de. *Iracema*. Edição do centenário. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1965, p. 281-328.

PROENÇA, M. Cavalcanti. Nota Explicativa. In: ALENCAR, José de. *Iracema*. Edição do centenário. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1965, p. xvii-xviii.

PROENÇA, M. Cavalcanti. *José de Alencar na Literatura Brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

PROENÇA, M. Cavalcanti. *Estudos Literários*. 2. ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1974.

QUEIROZ, Raquel de. José de Alencar. In: ALENCAR, José de. *Iracema*. Edição do centenário. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1965, p. 251-253

ROMERO, Sílvio. *História da Literatura Brasileira*. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954. v. 5.

ROMERO, Sílvio. *História da Literatura Brasileira*. 7. ed. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1980. v. 1.

ROSENFELD, A.; GUINSBURG, J. Romantismo e Classicismo. In: GUINSBURG, J. (Org.). *O romantismo*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 261-274.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na primeira república*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Literatura Brasileira*. 7. ed. São Paulo: DIFEL, 1982.

SPAGGIARI, Barbara e PERUGI, Maurizio. *Fundamentos da crítica textual*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2004.

STIERLE, Karlheinz. Que significa a recepção dos textos ficcionais. In: LIMA, Luiz Costa. (Org.) *A Literatura e o Leitor*. Textos de estética da recepção. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001, p. 133-187.

TACCA, Oscar. *As vozes do romance*. 2 ed. Coimbra: Almedina, 1983.

TÁVORA, Franklin. *Cartas a Cincinnato: Estudos críticos de Semprônio*. 2. ed. Pernambuco: J-W de Medeiros, Livreiro-Editor, 1872.

VERÍSSIMO, José. *História da Literatura Brasileira: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)*. São Paulo: Letras e Letras, 1998.

VOLOBUEF, Karin. Conclusão. In: \_\_\_\_\_. *Frestas e Arestas*. São Paulo. Ed. da UNESP, 1999, p. 425-434.

VOLOBUEF, Karin. Romantismo e descompasso. In: *Frestas e Arestas*. São Paulo. Ed. da UNESP, 1999, p. 396-423.