ENTRE CORES E FRAGRÂNCIAS: A PERMANÊNCIA DO ESPAÇO NAS CONFIGURAÇÕES DE IRACEMA

BETWEEN COLOR AND FRAGRANCE: SPACE STAYING IN IRACEMA SETTINGS

Mirhiane Mendes de Abreu[1]

RESUMO: Este artigo pretende examinar as figurações da personagem Iracema – heroína do romance homônimo de José de Alencar - em vários níveis, a saber: em obras ficcionais, na toponímia cearense e em outras expressões artísticas (música, cinema, pintura e estatuária). Para cumprir este objetivo, serão percorridos dois eixos de análise, ambos norteados pelo conceito de metalepse conforme definido por Gerard Genette. A primeira vertente analisa as estratégias metalépticas inseridas no próprio tecido ficcional de José de Alencar, a fim de perceber a constituição dos seus efeitos simbólicos. A segunda, operando com os elementos paisagísticos construídos no tecido ficcional e que compõem a personagem, considera dois modos de sobrevida da personagem: a que reside nas narrativas *Inocência* e *O cortiço*; e a que se encontra em outras manifestações culturais e paisagísticas, observadas a partir de um mapeamento sintético no âmbito geral da cultura.

Palavras-chave: Iracema. Natureza. Personagem. Estratégias metalépticas. Outras artes

I. Iracema, a personagem e as estratégias metalépticas

As considerações teóricas da narratologia têm renovado o olhar crítico voltado para obras tão visitadas como *Iracema* (1865), que forma o tríptico indianista de José de Alencar, ao lado de *O guarani* (1857) e *Ubirajara* (1874). Nele, a heroína da tribo tabajara ganha estrutura mítica nos termos do exotismo romântico, o que se opera ficcionalmente em múltiplas dimensões do discurso narrativo, dentre as quais a metalepse, que abre os caminhos para as figurações da personagem. Explorando as propriedades referenciais da linguagem, o narrador composto por Alencar instala atos ficcionais que consagraram a personagem na literatura e fora dela. Com efeito, cumpre buscar quais as substâncias que a constituem e fluem entre outras manifestações culturais.

O fato de considerar a personagem Iracema pela sua consagração no âmbito da literatura e da cultura brasileira nos conduz às formulações conceituais sobre a metalepse. A metalepse – figura retórica de permutação – foi absorvida pela teoria da narrativa por Gerard Genette, em *Figure* (GENETTE, 1969), que a compreendeu como "toda intrusão do narrador ou do narratário extradiegético no universo diegético (ou de personagens diegéticas no plano metadiegético) ou

[1] Doutora e pós-doutora em Letras, Professora Adjunta na área de Estudos Literários/Literatura Brasileira da Unifesp/SP. Email: mirhiane.abreu@unifesp.br.

inversamente" (REIS; LOPES, 1988, p. 264). Dizendo de outro modo: a metalepse se manifesta quando os níveis da ficção e do real se interpenetram e/ou se confundem, o que pode se materializar de dois modos, a saber: 1) na dinâmica da própria narrativa; 2) na designação – linear ou não – de outras produções, quer no plano ficcional, quer em outros planos que rompem as fronteiras da ficção. O intercâmbio pode ocorrer em vários níveis de metalepse narrativa, conforme os efeitos funcionais manifestos no processo ficcional. Em síntese, como conceito operatório, a metalepse permite a exploração de outros aspectos de uma obra, quando esta se abre para figurações de personagens, isto é, quando toca na questão da imanência e da transcendência da obra de arte.

Assim definida, a metalepse contém recurso operacional para se examinar a construção da personagem Iracema, protagonista do romance homônimo, e o modo como se fez modelo para outras ficções e outras artes. A personagem de José de Alencar é aqui colocada em lugar proeminente para se pensar as figurações da personagem em observância à consideração de Carlos Reis, que entende que esse procedimento compositivo se faz a partir de textos "em que a presença da personagem é ideologicamente motivada" (REIS, 2015; p. 16), como é o caso da heroína em apreço. Estratégias metalépticas conduziram a composição dos atributos da personagem para outras dimensões no curso da literatura e da cultura brasileira como um todo. Examinar os recursos empregados no âmbito da ficção e que colaboraram para o desdobramento da personagem em outros lugares é o objetivo deste ensaio.

1.1. As estratégias metalépticas da narrativa:

Muito se sabe sobre a história de Iracema, a "virgem dos lábios de mel", que num belo dia se apaixona pelo português Martim, a ele se entrega, dele concebe um filho e o amamenta até se esgotarem suas forças. Engana-se quem pensa que o livro se reduz a isso. Carregada de símbolo e envolta em leve erotismo, a formosa selvagem da tribo tabajara se relaciona em harmonia com a paisagem, a ponto de seu nome já ter sido considerado um anagrama de AMÉRICA. A narrativa, na linha do exotismo romântico, abre-se de modo panorâmico pela descrição da natureza, a fim de imprimir qualidades do espaço às personagens e às ações. Nesse livro, invoca-se o mar, bravio e brilhante, características desdobradas na heroína ao viver aventuras guerreiras e proteger o ser amado.

Em torno disso, um dos procedimentos de metalepse pode residir na presença de textos limiares, isto é, os paratextos, conforme definição formulada também por Genette (2009), a saber: uma prática discursiva externa a determinada obra, ali presente por razões funcionais. Desse

ângulo, a primeira edição de *Iracema* vem cercada de um conjunto de textos: o subtítulo, "lenda do Ceará", a dedicatória ("À terra natal, um filho ausente"), o prólogo sem título, as notas e a carta-posfácio destinada ao Dr. Jaguaribe. Em 1870, quando foi publicada a segunda edição do livro, houve algumas alterações: acrescentou-se ao prólogo o destinatário, "Meu amigo"; e incluiu-se ainda o pós-escrito, com respostas às críticas ao romance. Em seu primeiro parágrafo, o prefácio compõe o núcleo paisagístico da obra, essencial no processo elaborativo da personagem:

> O livro é cearense. Foi imaginado aí, na limpidez desse céu de cristalino azul, e depois vazado no coração cheio de recordações vivaces de uma imaginação virgem. ("Prólogo", de *Iracema*. In: ALENCAR, 2006; p. 91)

Na prática ficcional, o espaço narrativo romântico obteve atenção minuciosa porque, carregado de conteúdo simbólico, tornava-se índice de definição das personagens e funcionava no estabelecimento consistente da ação. Em *Iracema*, o espaço desempenha um papel que ultrapassa os limites da mera informação para levantar ideologicamente louvores à terra:

> Verdes mares bravios de minha terra natal, onde canta a jandaia nas frondes da carnaúba;
> Verdes mares, que brilhais como líquida esmeralda aos raios do sol nascente, perlongando as alvas praias ensombradas de coqueiros;
> Serenai, verdes mares, e alisai docemente a vaga impetuosa, para que o barco aventureiro manso resvale à flor das águas. (ALENCAR, 2006; p. 95)

O narrador oferece um quadro da paisagem e abre a narrativa à maneira das epopeias clássicas. A ação principia adiantada, *in medias res*, é retomada no segundo capítulo, e prossegue com linearidade cronológica: "Além, muito além daquela serra, que ainda azula no horizonte, nasceu Iracema." (ALENCAR, 2006; p. 99). Na base da narrativa, a paisagem distante propicia o elemento exótico em duas escalas, a saber: a descrição e a nota-de-rodapé. Primeiramente, o espaço adquire concretude na obra pela descrição detalhada que, simultaneamente, engrandece a paisagem e permite visualizá-la. A tradução do exotismo em espaço narrativo era uma das indicações normativas do cânone romântico ocidental e a tais indicações José de Alencar associa outro movimento: o da escrita das notas. Em "onde canta a jandaia", o narrador acrescenta uma nota explicativa de base linguística para que o leitor se familiarizasse com o pitoresco da paisagem descrita: "Diz a tradição que Ceará significa *canto de jandaia*" (ALENCAR, 2006; p. 255). A paisagem da terra natal, entoada e humanizada, é o palco da ação: Uma história que me contaram nas lindas várzeas onde nasci, à calada da noite, quando a lua passeava no céu, argenteando os campos, e a brisa rugitava nos palmares." (ALENCAR, 2006; p. 255).

Em síntese, a obra enaltece a natureza e relaciona o exotismo à voz épica através da descrição e da nota, as quais possuem dimensões funcionais e representacionais ao formularem as condições do verossímil narrado. Esse movimento constante na obra permite que José de Alencar renove as convenções da epopeia no novo gênero que era o romance e faz da natureza símbolo nacional. Em termos de tradição literária, esse capítulo mistura o novo e o antigo. Primeiramente, porque o narrador apropria-se das convenções épicas, através de uma espécie de evocação à musa. Em *Iracema*, louva-se a encantadora natureza e suas singularidades, que são misturadas ao tempo da lenda e das narrativas transmitidas oralmente ("uma história que me contaram"). Em segundo lugar, porque as mesmas convenções clássicas da epopeia são transformadas, tornando-as parte do enredo. Por fim, a voz épica é preservada pela exaltação do caráter edênico da natureza brasileira, realçando as cores que deveriam compor a imagem positiva do país e, a seguir, da heroína.

Catalogando elementos da flora e da fauna do território, o narrador forma a visualização da paisagem, fixando, como num quadro, a natureza e seus primores. Em estudo minucioso sobre o livro, Cavalcanti Proença afirma ser a visão o sentido predominante na obra de José de Alencar, fruto da abundância paisagística e descritiva, que tem como efeito principal a concretização das imagens criadas (PROENÇA, 1972). O crítico destaca, em *Iracema*, o uso de símiles, isto é, de comparações, como recurso narrativo ("mais rápida que a ema selvagem"), pois elas dariam à linguagem do índio o tom pitoresco. Além disso, o aproveitamento da informação etimológica contém o propósito de exaltar simultaneamente a natureza e a selvagem:

> Além, muito além daquela serra, que ainda azula no horizonte, nasceu Iracema.
> Iracema, a virgem dos lábios de mel, que tinha os cabelos mais negros que a asa da graúna e mais longos que seu talhe de palmeira.
> O favo da jati não era doce como seu sorriso, nem a baunilha recendia no bosque como seu hálito perfumado.
> Mais rápida que a ema selvagem, a morena virgem corria o sertão e as matas do Ipu, onde campeava sua guerreira tribo, da grande nação tabajara. O pé grácil e nu, mal roçando, alisava apenas a verde pelúcia que vestia a terra como as primeiras águas. (ALENCAR, 2006; p. 99)

A imagem claramente positiva da natureza prepara o roteiro pitoresco do livro e permite ao leitor presenciar a intimidade entre a índia e o espaço. Igualmente, seus aspectos físicos – elucidados através de símiles – mantêm-se em correlação profunda com a terra. Apesar da doçura, o espírito guerreiro está nela impregnado para fins de defesa, a exemplo do seu primeiro encontro com Martim, quando rapidamente "a flecha embebida no arco partiu" (ALENCAR, 2006; p. 100). Ou quando, posteriormente, desejou salvá-lo e o narrador a descreve como "mais forte do que o chefe dos guerreiros." (ALENCAR, 2006; p. 151). A coragem bélica e superior da índia é destacada pelo narrador e, pouco a pouco, são informados os elementos a serem arraigados na memória dos

leitores pelo uso de dois processos da técnica da narrativa chamados descrição e comparação, ambas reforçadas pelas notas do autor, que dialogam diretamente com o enredo. Mesmo sendo guerreira, não há como apagar a sua feminilidade: o núcleo da narrativa está na descrição da personagem sensual e pura ("a virgem morena dos ardentes amores"), que não mede esforços para proteger o ser amado. Remarque-se, por outro lado, que lentamente se evidenciará em *Iracema* o resultado da união entre essa filha da mata e seu conquistador branco. Como efeito narrativo, o resultado é trágico, porque leva a heroína à morte; como efeito ideológico – que Alfredo Bosi irá entender como "mito sacrificial" (BOSI, 1992) -, resulta em efeito fundador, que celebra a fusão das duas raças pela combinação dos complexos do exotismo e do erotismo.

Em seu ventre, Iracema abrigava um mestiço e este ingrediente oferece ao tecido narrativo um poderoso elemento simbólico: sua aliança definitiva com o mundo civilizado. A partir dessa concepção, a narrativa esvazia o conteúdo erótico do texto para afirmar a imagem de entrega e submissão da selvagem. Essa alegoria permitiu aos estudiosos da obra concordarem com o crítico Afrânio Peixoto, que percebeu que o nome IRACEMA é composto com as mesmas letras que a palavra AMÉRICA, formando, assim, um simbólico anagrama. A índia, assim, representaria a terra fecundada pelo povo português, que desaparece para dar lugar ao brasileiro, suas novas cidades e costumes miscigenados.

Na imagem de Iracema fecundada tem-se o resultado da entrega da selvagem a Martim. No plano simbólico, Moacir, "o filho da dor", representa a transposição para a narrativa da imagem do brasileiro numa obra configurada como mito da fundação. Nesta ordem de ideias, o ato de nomear as personagens ganha funcionalidade porque esse recurso da nomeação faz parte de todos os romances indianistas do autor e concede à linguagem o princípio condutor do seu projeto literário (SANTIAGO, 1981). No plano programático, a posição de José de Alencar sobre a literatura brasileira propunha as marcas distintivas da modalidade brasileira da língua portuguesa. Por esse motivo, o autor insere a todo o tempo significados aos nomes dos lugares e das personagens, extraindo desses sentidos ingredientes narrativos.

Ao elaborar um duplo movimento narrativo entre enredo e notas, José de Alencar, através de *Iracema*, prepara uma espécie de mote relevante a ser glosado nas narrativas dos oitocentos. Esta filha da floresta que é a heroína Iracema orienta e valida a representação da imagem feminina em seu tempo e fora dele. Seus atributos, propriedades e qualidades físicas – sempre extraídas da natureza – possibilitam um longo trajeto para a personagem na ficção e para além dela.

2. Figurações da imagem feminina

O caráter preditivo do discurso narrativo, que semeia índices destinados a preparar o leitor para aceitar os desdobramentos da ação e da construção da personagem, é habilmente explorado em *Iracema.* Assim procedendo, José de Alencar compõe um padrão para os romances brasileiros do seu tempo, com recursos de que Visconde de Taunay fará uso na elaboração de *Inocência* (1872).

A ação narrada em *Inocência* se inicia com uma viagem que possibilita a descrição do espaço, o qual irá se articular com as ações subsequentes. O enredo é simples e avança de forma direta, sem muitos episódios colaterais que interrompam a ação principal. No início da narrativa, Cirino, um prático de farmácia que atravessa o sertão medicando doentes, encontra-se casualmente com Pereira, um pequeno fazendeiro que o conduz até a sua casa para cuidar de sua filha, Inocência, que se encontra com malária. Ao conhecê-la, Cirino se apaixona por ela, traindo a confiança de Pereira, que havia lhe recomendado que olhasse apenas a doente, não a menina, cujo casamento já estava "apalavrado" com Manecão Doca, o "tropeiro" que viaja pelo sertão conduzindo manadas de gado para São Paulo. A paixão entre o médico e a paciente estabelece um triângulo amoroso que conduzirá inexoravelmente a um final trágico. O entrecho amoroso é enriquecido pela presença e pelas aventuras de Meyer, um viajante naturalista que se hospeda na casa de Pereira para pesquisar a fauna e a flora locais, e que, por meio dos seus imprudentes elogios à beleza de Inocência, atrai sobre si as suspeitas do desconfiado Pereira, deixando livre o caminho para o idílio do médico e da sua paciente.

A descrição de Inocência se baseia nos lugares-comuns da ficção oitocentista e é feita no capítulo VI, depois de o leitor ter sido apresentado ao cenário da ação e a dois dos seus principais personagens, Cirino e Pereira. O leitor conhece Inocência da perspectiva de Cirino, cujo olhar perfaz um movimento entre o todo e as partes que compõem o retrato da heroína. Por um lado, a composição de Inocência a aproxima de uma família de personagens doentias da literatura ocidental. Por outro, mantém relações com a ancestral brasileira: Iracema. Mulheres telúricas, intimamente ligadas ao ambiente onde florescem, ambas se integram ao espaço, convivendo em perfeita harmonia com a mata e com os animais que a habitam. Essa associação pode ser percebida pelo confronto da apresentação de cada uma delas. Em *Iracema*, a relação da selvagem com a natureza é muito bem marcada e fornece elementos importantes para a caracterização da índia:

> A graciosa ará, sua companheira e amiga, brinca junto dela. Às vezes sobe aos ramos da árvore e de lá chama a virgem pelo nome; outras, remexe o uru de palha matizada, onde traz a selvagem seus perfumes, os alvos fios do crautá, as agulhas da juçara com que tece a renda e as tintas de que matiza o algodão. (ALENCAR, 2006; p. 100)

Em *Inocência*, prestes a apresentar a filha a Cirino, Pereira atribui a candura e a ingenuidade da menina ao estreito contato com a natureza:

> – E se o Sr. visse os modos que tem com os bichinhos?!... Parece que está falando com eles e que os entende... Uma bicharia, em chegando ao pé de *Nocência*, fica mansa que nem ovelhinha parida de fresco... (TAUNAY, 2005; p. 56)

A relação das personagens com a natureza não é o único contato entre elas. Em *Inocência*, quando Cirino recomenda que sejam soltos os cabelos da paciente, um momento de mágica beleza se pronuncia no quarto:

> Inocência obedeceu e descobriu uma espessa cabeleira, negra como o âmago da cabiúna e que em liberdade devia cair até abaixo da cintura. Estava enrolado em bastas tranças, que davam duas voltas inteiras ao redor do cocoruto. (TAUNAY, 2005; p. 63)

A passagem traz à memória a descrição de Iracema, a "virgem dos lábios de mel, que tinha os cabelos mais negros que a asa da graúna e mais longos que seu talhe de palmeira". (ALENCAR, 2006; p. 91).

Nos dois romances, os narradores lançam mão de comparações com o mundo natural, no intuito de aproximar ainda mais as personagens da terra: em *Inocência*, a cabeleira é "negra como o âmago da cabiúna"; em *Iracema*, seus cabelos são "mais negros que a asa da graúna" (ALENCAR, 2006; p. 99). A técnica de construir personagens por meio de comparações tem um efeito fortemente imagético, que leva o leitor a visualizá-las. Nas passagens citadas, são introduzidas notas de rodapé referentes à natureza, o que contribui para aprofundar o vínculo entre as protagonistas e o ambiente. Nesse jogo de imagens estabelecido nos dois romances, chama a atenção a recorrência de alguns elementos em comum, como, por exemplo, a graúna, ave tradicionalmente ligada à imagem de Iracema, mas que também povoa o universo de Inocência:

> – Neste lugar, disse o mineiro apontando para o pomar, todos os dias se juntam tamanhos bandos de graúnas, que é um barulho dos meus pecados. *Nocência* gosta muito disso e vem sempre coser debaixo do arvoredo. É uma menina esquisita... (TAUNAY, 2005; p. 66)

Em *graúna*, a nota explica e torna verossímil a imagem: "Pássaro de plumagem negra como indica a denominação indígena – *guira una* (pássaro preto) – o seu canto é muito melodioso e os seus hábitos eminentemente sociais." (TAUNAY, 2005; p. 66)

Em *Iracema*, a nota sobre a graúna, possível fonte de Taunay, já apontava a mesma etimologia e ressaltava a sua cor: "É o pássaro conhecido de cor negra luzidia. Seu nome vem por corrupção de *guira* – pássaro, e *una*, abreviação de pixuna – preto." (ALENCAR, 2006; p. 258)

Inocência e Iracema são mulheres-vegetais, idealizadas como personagens perfeitamente integradas ao cenário natural e paradisíaco. No caso de Inocência, esses atributos encontram o seu símbolo mais vivo e colorido na esplêndida borboleta descoberta por Meyer e batizada com o nome da menina:

> Era sem contestação lindíssimo espécime, verdadeiro capricho da esplêndida natureza daqueles páramos. Também Meyer não tinha mão em si de contente.
> – Este inseto, prelecionou ele como se o ouvissem dois profissionais na matéria, pertence à falange das Helicônias. Denominei-a logo *Papilio Innocentia*, em honra à filha do Sr. Pereira, de quem tenho recebido tão bom tratamento. (TAUNAY, 2005; p. 272)

No romance, a articulação da protagonista com a terra é reforçada pela epígrafe do capítulo XXI, na qual, ao descrever uma borboleta, Bernardin de Saint-Pierre sugere uma imagem de delicadeza e fragilidade. Se encarada como um tema a ser desdobrado no enredo, a epígrafe contribui para fixar o perfil da heroína segundo o diapasão romântico: a mulher delicada, especial em sua raridade física e psicológica. Inocência, cujo nome já indica sua essência, é como a borboleta descoberta pelo naturalista Meyer, um "verdadeiro capricho da esplêndida natureza daqueles páramos" (TAUNAY, 2005; p. 272) . Flagradas no seu *habitat* para serem admiradas em todo o seu fulgor e beleza, as duas Inocências morrem – a borboleta, atravessada pelo alfinete do naturalista; a menina, atravessada pelo sentimento que dilacera o seu peito e a leva a romper com as convenções sócio-culturais que a submetiam. A relação amor/morte é mais um elo poderosamente romântico entre Inocência e Iracema: se essa violou o segredo de que era guardiã, a morte a purificou e restaurou a imagem de virgem, condição que ela mantém apenas até o quarto capítulo do romance. Inocência, por sua vez, ao tentar romper com o casamento imposto, também caminha para a morte, embora garanta a expressão do amor reprimido.

Os componentes extraídos da natureza fizeram de Iracema heroína-chave na composição dos modelos femininos do século XIX construindo a figuração da personagem como modalidade para outros tecidos ficcionais. Através das notas, Alencar citou trechos de viajantes, cronistas do passado e os fragmentou ao seu gosto, validando seu discurso por fragmentos de outros. Ao trazer desses textos seu molde para a construção da personagem, a narrativa fixa uma tópica apropriada por outros escritores, como se pode indicar a partir de *Inocência.* Tendo por eixo analítico as figurações da personagem, torna-se oportuno sublinhar que a função simbólica de Iracema transcendeu não apenas os limites narrativos, mas também o próprio ideário romântico. Na chave naturalista, ainda que as operações compositivas permanecessem, os efeitos alcançados foram

outros, conservando, todavia, as qualidades figuráveis de Iracema. A relação simbiótica entre a selvagem e a natureza nos permite problematizar outra heroína, a Rita Baiana, personagem de *O cortiço* (1890), de Aluísio Azevedo, cujo tratamento ficcional nos remete à construção da ingênua aborígene e a permanência de sua imagem .

Uma das lavadeiras do cortiço de João Romão, Rita Baiana aparece na obra acompanhada de seu amante, Firmo, o "genuíno brasileiro – o mestiço, o filho do país", conforme o definiu em sua análise Sílvio Romero (1978). Completamente impregnado pelos cheiros e odores da personagem, o português Jerônimo sucumbe aos encantos sedutores dessa mulher-mata, cuja presença aviva e reúne todas as impressões que os colonizadores colheram do Novo Mundo, agora reinterpretadas na composição da personagem:

> "[...] ela era a luz ardente do meio-dia; ela era o calor vermelho das sestas da fazenda; era o aroma quente dos trevos e das baunilhas, que o atordoara nas matas brasileiras; era o veneno e era o açúcar gostoso; era a palmeira virginal e esquiva que não se torce a nenhuma planta; era o veneno e era o açúcar gostoso; era a sapoti mais doce que o mel e era a castanha de caju, que abre feridas com o seu azeite de fogo; ela era a cobra-verde e traiçoeira, a lagarta viscosa, a muriçoca doida, que avoaçava havia muito em torno do corpo dele, assanhando-lhe os desejos, acordando-lhe as fibras embambecidas pela saudade da terra, picando-lhe as artérias, para lhe cuspir dentro do sangue uma centelha daquele amor-setentrional" (AZEVEDO, 2012; p. 152)

Como em *Iracema*, a personagem em *O cortiço* é elaborada por metáforas que prolongam a paisagem e sua exuberância, o que faz com que Aluísio Azevedo proceda atos ficcionais que acompanham um modelo porque busca na obra de Alencar os componentes ficcionais mais significativos, isto é, a simbiose com a paisagem. Luiz Dantas, em "As armadilhas do Paraíso", enxerga em "todos os gestos de Rita Baiana, os perfumes do seu corpo, de seu hálito, o emaranhado dos cabelos" (DANTAS, 1990; p. 460), a integração com a natureza e o estreitamento da personagem ao mundo natural. A figuração de Iracema não é linear nesse livro, mas a ela o narrador se remonta porque as enumerações das singularidades da terra (e que igualmente referem-se aos textos dos primeiros viajantes e cronistas) formam um tecido de correspondência de valor simbólico invertido:

> "Iracema e Rita Baiana, a índia e a mulata, em que pese a brasilidade racialmente diversa das duas heroínas, são quase irmãs. Elas têm em comum a qualidade de filhas das florestas, duas ninfas perfumosas das nossas matas, com algo das divindades da abundância antigas, carregadas de frutos e de flores, encarnando a amenidade e a opulência da terra. Ambas estão envoltas por um erotismo poderoso." (DANTAS, 1990; p. p. 462).

Se a paisagem exuberante da natureza se mantém a mesma nos romances, a visão naturalista implode a imagem paradisíaca e faz desvendar uma rede signos que remontam à ideia de perigos,

armadilhas e venenos, capazes de levar à ruína o português Jerônimo e seus sonhos. Na perspectiva do narrador naturalista de *O cortiço*, o fruto da terra de *Iracema* é agora citadino, torna-se fatal, porque venenoso e luxurioso. Assim, a personagem não vive o amor para além da morte. Ao contrário, o que se tem é progressiva paixão entre a brasileira e o português traduzida por um rebaixamento e abandono dos próprios sonhos. Formando um par opositivo com Iracema, o que se opera na construção de Rita Baiana são os cheiros e os odores da terra brasílica, agora enumerados não como objeto de celebração, mas como desgraça, que transforma o convívio com os trópicos em prazer irresistível e deletério.

Seria oportuno lembrar que exotismo e erotismo são pares funcionais e representativos da imagem feminina na literatura brasileira. Dizendo de outro modo, o registro das "cenas da natureza" na obra romântica, notadamente em *Iracema*, exerceu o papel de apoio descritivo e ideológico que formaram a base da construção da heroína. Este papel foi o componente básico no desdobramento das figurações de Iracema. Para reforçar essa afirmação, convém lembrar uma análise de Antonio Candido sobre *O cortiço*, em que afirma:

> Aluísio aceita a visão romântico-exótica de uma natureza poderosa e transformadora, reinterpretando-a em chave naturalista. Para ele, é como se a nossa fosse incompatível com a ordem e a ponderação dos costumes europeus; e ao cair nessa falácia mesológica, que tanto perturbou naquele tempo a vida intelectual brasileira e a própria definição de uma consciência nacional, ele deixa transparecer o pessimismo, alimentado pelo sentimento de inferioridade com que a sua geração retificou a euforia patriótica dos românticos." (CÂNDIDO, 2004; p. 138-9)

Configurada como um molde que se formaliza em possibilidades de figuração, a heroína de Alencar é primorosa: toda a personagem conserva a vivacidade fulgurante da natureza formalizada por um discurso, à primeira vista, exógeno à ficção – as notas –, que a ela, porém, se amolda, traduzindo-se numa dupla narrativa. Remarque-se, ainda, que Genette afirma que se faz precisamente no espaço a ideia de "*figure*" porque os símbolos da espacialização se dão no nível da linguagem (GENETTE, p. 47). Nesse enquadramento, o discurso de anotação do romance transmite circunstâncias precisas e concretas da paisagem e evoca a especificidade exótica e erótica da protagonista selvagem, construindo assim um canal de significados simbólicos. Dessa forma, na prosa ficcional, as descrições e os símiles conjugados no molde de Iracema destinam-se a envolvê-la simbioticamente no ambiente, mas também se mostraram como determinantes na fluência semântica da personagem, o que a assegura em novos desdobramentos nas instâncias literária e cultural no Brasil.

3. "Iracema voou" – breve mapeamento das figurações de Iracema em outras artes

"Iracema voou
Para América [...]
Não dá mole pra polícia
Se puder, vai ficando por lá
Tem saudade do Ceará [...]
É Iracema da América."
("Iracema voou", Chico Buarque)

A canção de Chico Buarque, "Iracema voou" (BUARQUE, 1999), traz uma leitura própria das marcas do passado cultural no presente: na construção imaginária, a personagem Iracema, também proveniente do Ceará, remete à complexidade dos imigrantes que se sujeitam à distância da terra e a tormentas em busca de sonhos em outro país. A força simbólica da heroína romântica não se reduz ao nome e à naturalidade cearense, mas ao efeito abrigado no anagrama do nome: Iracema/América, emblema que se colou à imagem da personagem romântica e suas figurações como um atavismo que não se exorciza porque marcada pela herança do infortúnio. A des-romantizada "Iracema da América" de Chico Buarque "anda lépida", "lava chão" e "não dá mole para a polícia". Despojada da inocência paradisíaca, a personagem é composta na canção pelos índices de pobreza e marginalidade. Antes de Chico Buarque, em 1956, Adoniram Barbosa já havia cantado sua Iracema, ela também marcada pela fatalidade e pela tragédia urbana moderna, que a leva a uma morte por atropelamento.

Do gênero que mistura o documental e o fictício, o filme *Iracema – uma Transa Amazônica* (1974) acompanha a história do caminhoneiro "Tião Brasil Grande" e da prostituta adolescente Iracema. Em oposição à euforia oficial durante a da Companhia Transamazônica, o filme de Jorge Bodansky, Orlando Senna e Wolf Gauer retrata os problemas que essa estrada traria para a região: desmatamento, queimadas, trabalho escravo, prostituição infantil. Duas deduções devem ser destacadas desse filme: a primeira, o fato de que toda a exuberância da floresta é organizada pelos predicados já aludidos na obra de Alencar, a saber, a possibilidade de a terra e seus habitantes serem explorados pela sua condição primitiva; a segunda, o enfoque erótico-idealizado concedido à heroína romântica é agora invertido em termos de prostituição. Seja como for, falando palavrões e oposta em tudo ao índio mitificado, a Iracema de Bodansky se guia pela de Alencar, porque inclinada à solidão, ao abandono e à própria sorte.

A força da construção imagética da personagem abriu espaço também para representações icônicas. Em 1884, José Maria Medeiros compôs o quadro a óleo sobre tela que representa uma passagem da narrativa, quando a heroína é obrigada a se distanciar do ser amado. Esta obra hoje pertence ao Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. A mesma passagem é representada, em 1909, por Antonio Parreiras, no quadro intitulado "Iracema", em óleo sobre tela, que está Museu de Arte de São Paulo. A primeira imagem está localizada no site:

http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa23703/jose-maria-de-medeiros; a segunda em: http://masp.art.br/masp2010/acervo_detalheobra.php?id=382.

A força da construção imagética a partir de elementos extraídos da natureza narrada em *Iracema* contribuiu para a elaboração da toponímia cearense. Em 1930, a então chamada "Praia do Peixe" teve seu nome alterado para "Praia de Iracema", após concurso popular realizado com apoio da imprensa local. Seguindo as notas do romance, teria sido nessa praia que os índios pitiguaras, inimigos da tribo de Iracema, residiriam. Ainda no mesmo local, a personagem alencariana tem sobrevida na estatuária. Em 1996, Zenon Barreto construiu a estátua "Iracema, a Guardiã", homenagenando a musa romântica.

Em suma, uma variada gama de elaborações estéticas e culturais evocam a personagem Iracema, que transcendeu os domínios da expressão literária e se transformou em molde produtor de outros discursos e outros lugares.

4. À guisa de conclusão

Iracema é um ser ficcional cuja existência se realiza pela linguagem literária. Desse ângulo, se "escrever é sempre reescrever" – conforme afirma Antoine Compagnon quando estabelece os mecanismos da citação (COMPAGNON, 1979, p. 12) – a heroína de Alencar é feita a partir de textos pretéritos (tanto da epopeia, quanto das crônicas dos primeiros tempos da colonização), que sugerem os mecanismos de validade do discurso narrativo de Alencar, os quais, em conjunto, produzem o universo de referências da personagem. A matéria trabalhada ao longo da narrativa envolve elaboração de episódios (*Iracema* possui "argumento histórico") e descrições colhidas dos cronistas, fontes que animavam a intelectualidade da época. Além disso, ao expor a etimologia das palavras, o narrador articula nas duas narrativas (a do enredo e a das notas) os itens definidores do espaço, de onde são extraídas as qualidades de quem o habita. Dessa perspectiva, a heroína Iracema é uma experiência ficcional que se constituiu como molde expressivo na literatura e na cultura brasileira que permanece em múltiplas figurações.

Assim, o papel mítico de Iracema transcende ao próprio livro, sendo capaz de desaguar em outras narrativas, como em *Inocência* e *O cortiço,* aqui aproximadas pelos efeitos da figuração da personagem. Além disso, Iracema, a personagem, vai além da ficcionalidade e rompe com esse estatuto, projetando-se para a dimensão da música, do cinema, da pintura e da estatuária, sem esquecer da toponímia. Recentemente, por escolha popular, a escola de samba carioca "Beija-Flor"

anunciou que o seu samba-enredo de 2017 terá por base a personagem Iracema[2]. Em seu tempo, a crítica ora guardava silêncio, ora questionava o processo ficcional do autor. Machado de Assis, por outro lado, profetizava sua sobrevivência no futuro: "Há de viver este livro, tem em si as forças que resistem ao tempo, e dão plena fiança de futuro" (ASSIS, 1866). Os méritos que Machado de Assis enxergava em *Iracema*, romance por ele reputado como "obra-prima", estariam na exuberância da natureza brasileira e na opulência da imaginação. Associados a outros, são esses os elementos que nos permitem hoje contemplar, pela via da metalepse, níveis ideológicos lineares e/ou invertidos absorvidos da heroína, mas que confirmam o grande lastro semântico e simbólico que contribuem para as figurações desta personagem.

ABSTRACT: This article aims to examine the figurations of Iracema character - the heroine by José de Alencar - at various levels, namely in fictional works, in place names and other artistic expressions (music, film, painting and statuary). To fulfill this objective will be traversed two axes of analysis, both guided by metalepsis concept as defined by Gerard Genette. The first part analyzes the metaleptics strategies embedded in the José de Alencar's ficton, in order to realize the establishment of its symbolic effects. Second, working with landscape features built in fictional fabric and that make up the character, considers two modes of character survival: that exists in narratives; and that is in other cultural and scenic manifestations observed from a synthetic mapping in the general field of culture.

Keywords: Iracema. Nature. Character. Strategies metaleptics. Other arts.

REFERÊNCIAS

ALENCAR, José. *Iracema.* Cotia: Ateliê Editorial, 2006.

ASSIS, Machado. "José de Alencar: *Iracema*". *Obra Completa.* Rio de Janeiro: Ed. Aguilar, 1962.

AZEVEDO, Aluísio. *O cortiço.* Cotia: Ateliê Editorial, 2012.

BOSI, Alfredo. "Um mito sacrificial: o indianismo em Alencar". In: ____. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CÂNDIDO, "De cortiço a cortiço". In: ___. *O discurso e a cidade.* São Paulo: Duas Cidades, 2004.

CARNAVALESCO. Disponível em: http://carnavalesco.com.br/noticia/beija-flor-atende-pedido-da-comunidade-e-iracema-e-o-enredo-conheca-a-logo-para-o-carnaval-de-2017/17479. Acesso em: 30 set, 2016.

COMPAGNON, Antoine. *La second main ou le travail e la citation.* Paris: Seuil, 1979.

[2] Disponível em: http://carnavalesco.com.br/noticia/beija-flor-atende-pedido-da-comunidade-e-iracema-e-o-enredo-conheca-a-logo-para-o-carnaval-de-2017/17479. Acesso em 30/9/2016.

DANTAS, Luiz. "As armadilhas do paraíso". In: NOVAES, Adauto (org.). *O Desejo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

ENCICLOPEDIA ITAÚ CULTURAL. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa23703/jose-maria-de-medeiros. Acesso em: 30 set, 2016.

GENETTE, Gérard. *Figures II*. Paris: Seuil, 1969.

MASP. Disponível em: http://masp.art.br/masp2010/acervo_detalheobra.php?id=382. Acesso em: 30 set, 2006.

PEIXOTO, Afrânio. *Nota à Iracema*. Belo Horizonte: Paulo Bluhm, 1941.

PROENÇA, Manoel Cavalcanti. *José de Alencar na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. Editora Ática, 1988.

REIS, Carlos. *Pessoas de livro: estudos sobre a personagem*. Imprensa da Universidade de Coimbra/Coimbra University Press, 2015.

ROMERO, Sílvio. *História da Literatura Brasileira*. São Paulo: Edusp, 1978.

SANTIAGO, Silviano. "Roteiro para uma leitura intertextual de *Ubirajara*". In: ALENCAR, J. *Ubirajara*. São Paulo: Ática, 1981.

TAUNAY, Visconde. *Inocência*. São Paulo: Martins Fontes 2005.