

ECOS DA *BÍBLIA* EM *IRACEMA*, DE JOSÉ DE ALENCAR¹

FERNANDO PAIXÃO¹

“O AR CONTA mais que as *palavras*”, afirma Henri Meschonnic (2009, p.223)² ao procurar sintetizar o modo como o ritmo se impregna na linguagem e se confunde com ela. A imagem, nitidamente metafórica, assemelha-se ao dito popular de que importa mais observar a floresta do que as árvores, pois é sob o clima geral que cada elemento da natureza ganha individualidade no conjunto. Para além disso, as palavras estão submetidas às coordenadas de espaço e tempo; sofrem mudanças com o arco do processo histórico de sua comunidade. O mesmo ocorre com a atmosfera que permeia o discurso poético, segundo o crítico, que mobiliza dezenas de páginas para contestar a visão compartimentada de certas correntes linguísticas em torno à métrica.

Aplicado ao livro *Iracema*, tal raciocínio inspira imediatamente uma pergunta relevante sobre o encontro da virgem nativa com Martim, representantes de duas culturas tão distintas: que atmosfera geral quis o autor imprimir a essa aventura? A pergunta está propositalmente formulada de maneira ampla para que as questões gerais sejam tocadas de antemão. E uma parte da resposta se encontra em alguns fatos relacionados ao livro que merecem ser lembrados. Alencar alimentou certa mística em torno ao assunto – antes mesmo de criar a personagem feminina –, por ocasião da famosa polêmica que manteve nos jornais ao comentar o recém-lançado *A confederação dos tamoiós*, de 1856, de Gonçalves de Magalhães. Ao atacar “a gramática, o estilo e a metrificação”³ do longo poema, o jovem crítico contesta a óptica exterior e estereotipada com que o texto aborda o mundo indígena.

Não resta dúvida de que as ponderações das cartas publicadas sob pseudônimo – seja pelas críticas precisas feitas ao poema alheio, seja pelas considerações bem pensadas quanto ao modo de tratar o assunto indígena em poesia – antecipam a moldura em que se projetará o futuro livro. Desde o início da polêmica, está claro para o autor que os modelos clássicos de composição têm de ser recusados em nome de algo mais claramente identificado com a cultura local e sua gente. Diz ele na segunda carta, em tom de desafio para si mesmo: “Escreveríamos um poema, mas não um poema épico; um verdadeiro poema nacional, onde tudo fosse novo, desde o pensamento até a forma, desde a imagem até o verso” (Alencar apud Castelo, 1953, p.17).

Aos 27 anos de idade, o escritor cearense assume uma posição de risco para alguém ainda pouco conhecido no mundo das letras, mas antecipa com vigor a

mente brilhante e obstinada que guiará sua carreira nos anos seguintes. De fato, algum tempo mais tarde ele se dedica a escrever “Os filhos de Tupã”, poema concebido para se contrapor à estética que condenara; no entanto, descontente com o resultado, deixa os versos na gaveta até serem destruídos. Em seu lugar, surge a figura de Iracema, vestindo-se de um gênero praticamente inexplorado nas letras brasileiras: a prosa poética. Antes da lenda indígena, o hibridismo entre poesia e prosa aparecera em raros autores na literatura brasileira, como é o caso de Gonçalves Dias (*Meditação*, 1846), Álvares de Azevedo (fragmento de *O livro de Fra Gondicário*, 1855, e *Macário*, 1855) e ainda Joaquim Manuel de Macedo (*A nebulosa*, 1857).

Alencar escreveu cinco romances antes de publicar *Iracema* em livro; levou quase uma década para maturar uma escrita à altura de seu autodesafio. Araripe Júnior, que conviveu com o autor e sobre ele escreveu um primoroso perfil literário, testemunha que o criador de *O guarani* muito se debateu em torno a uma dúvida crucial: “fixar uma das duas hipóteses – se o verso deveria soltar-se dos lábios de um bardo civilizado, ou se da boca de um tupi” (Araripe Jr., 1980, p.187). Foi necessário algum tempo para que o impasse se resolvesse por meio do abandono dos versos e da tentativa de fusão entre as duas vozes, como ressalta Araripe.

Para conseguir fugir a uma visão eurocêntrica da história e do discurso poético, Alencar contrabalança a civilização – representada nos modelos literários importados – com a matéria indígena, que se torna evidente nas inúmeras palavras aborígenes que permeiam a narrativa como também está presente na visão interna que oferece de sua cultura e no estado de pureza encarnado pela personagem principal. Alencar toma para si a proeza de realizar essa confluência de culturas, dentro do melhor espírito romântico, e realiza a empreitada de modo a conciliar formas diferentes de sentir e de pensar.⁴

Ao mesclar prosa e poesia, o livro faz emergir uma personagem que representa todo um estado primitivo e natural, ao mesmo tempo que conduz a narrativa por meio de um discurso consciente e edificante. Desse modo, consegue afastar-se daquilo que havia criticado em Gonçalves de Magalhães, que não soubera “ligar a ação épica à ação do herói; o poema corre sem ele, e caminha ao seu fim abandonando o protagonista” (Castelo, 1953, p.28). Suas implicâncias, logo se vê, não combatem o procedimento épico em si, mas determinado uso artificioso do gênero, sem a necessária dialética em relação à cultura indígena. E, para ser fiel à natureza selvagem da heroína, a linguagem deveria ser moldada numa forma *sui generis*.

No que se refere ao estilo, Araripe Júnior também elenca as principais influências recebidas por nosso autor, no âmbito da literatura universal. Segundo o crítico, “em *Iracema* é fácil distinguir o que vem de Homero, o que vem de Ossian, o que vem dos poemas judaicos, o que vem de Chateaubriand” (Araripe Jr., 1980, p.192). A afirmação soa um tanto genérica, pois o ensaísta não a desenvolve a contento, mas ganha credibilidade se pensarmos no fato de ter

ele mantido contato com o autor e desfrutado de informações privilegiadas. A crítica literária posterior muito se valeu disso, produzindo uma rede de ensaios em torno a essas fontes, com predominância evidente para a filiação do texto brasileiro ao romance *Atala*, de Francois-René de Chateaubriand – reconhecido pelo próprio Alencar como seu mestre em poesia ambientada na América.⁵

A aparente diversidade de fontes, contudo, pode também ser compreendida pelo que apresenta de comum, sobretudo no que se refere ao tom narrativo, adequado para expressar um conteúdo arcaico e nacional. Dessa perspectiva, deixa de ser extravagante a conjunção das lições longínquas de Homero e do Antigo Testamento, somadas às de um autor escocês e de outro francês, mais próximos no tempo e que haviam enfrentado desafios literários semelhantes. A rigor, a mescla de todas essas referências conflui para uma estética evidentemente associada ao mundo da poesia épica, a epopeia.

Seja pelo tom excelso da narrativa, que procura recuperar um passado primevo da história nacional, seja pela exemplaridade dos tipos que compõe, em meio a uma profusão de metáforas, a criação alencariana encarna a lógica do poema épico. Ela inverte a perspectiva de *A confederação dos tamoios* – que submeteu o tema indígena ao formato europeu –, fazendo que a forma da tradição incorpore o tema indígena e sua substância. Quando isso acontece, a lenda se impõe ao *épos*.

Para tanto, a dimensão visual da narrativa torna-se evidente e constitui uma das bases da concepção alencariana, interessada em mostrar a singularidade e a exuberância da natureza local. Mas o tipo de descrição que o texto aciona guarda uma vocação poética que nada tem a ver com a precisão objetiva ou com o modo realista de observar. Longe disso, as frases de nosso autor buscam “desenhar e pintar em vez de escrever”, em sintonia com o que sintetizou Theodor Adorno no curto ensaio “Sobre a ingenuidade épica”.

Adorno argumenta que certo tipo de epopeia incorpora a perspectiva da ingenuidade com vistas a confrontar o discurso racionalista da narrativa tradicional. Por isso mesmo, evoca o anacronismo de um tempo em que as coisas ainda não estão hierarquizadas pelos valores da civilização; sob esse impulso, o discurso agarra-se ao mito (e à lenda) “em busca de algo concreto e ainda distinto da ordem niveladora do sistema conceitual” (Adorno, 2003, p.48).

Ou seja: a epopeia tem a qualidade de desenvolver uma narrativa consciente de seus meios, ao mesmo tempo que abre espaço para o encadeamento “ingênuo” dos eventos do enredo e também da linguagem. Ao estabelecer um pacto assim com o leitor, o narrador assume abertamente o tom impessoal e arcaico que lhe confere liberdade de imaginação e onisciência sobre a história. E o equilíbrio maior ou menor entre as forças racionais e intuitivas é que vai modular o estilo de cada autor.

Em outra passagem, o filósofo alemão tem palavras certeiras para definir certo procedimento da ingenuidade épica, que está muito presente em *Iracema*:

A imagem desenvolvida pela linguagem acaba esquecendo seu próprio significado, para incorporar na imagem a própria linguagem, em vez de tornar a imagem transparente ao sentido lógico do contexto. Nas grandes narrativas, a relação entre imagem e ação é invertida. (ibidem, p.53)

De fato, a atmosfera geral do livro de Alencar valoriza em primeiro plano uma plástica discursiva que se alimenta de contínuas imagens, muitas delas em movimento. Nesse sentido, o fator espacial participa do olhar mobilizado pelo narrador; e não se resume ao aspecto visual ou paisagístico, pois se transfigura numa linguagem altamente sensorial que busca ter o mesmo frescor daquilo que representa.

Concebidas dessa maneira, as frases “desenham e pintam”, sugerem traços e cores que evidenciam a dinâmica das orações e das imagens, em paralelo ao andamento geral da narrativa. Ao final da leitura do primeiro capítulo, por exemplo, ficam delineados diversos pontos relativos à história e a uma tensão subjacente, que precisa ser elucidada. Os elementos centrais são rapidamente apresentados, bem como o tom geral da narrativa, de modo a criar suspense e interesse no leitor.

Nesse sentido, não surpreende que os versos da epopeia tradicional tenham cedido vez a uma escrita doce e envolvente, em que o poder das imagens literárias torna-se tão importante quanto as ações e os diálogos dos protagonistas. A prosa alencariana entregou-se conscientemente a esse jogo de “incorporar na imagem a própria linguagem” – apostando num processo poético em que as duas dimensões se transformam numa só: imagem-linguagem.

* * *

Para entender mais a fundo a determinante épica presente na linguagem em *Iracema*, será importante descer aos detalhes do texto; pois, para além das camadas verbais que se misturam em sequência, as frases também apresentam um movimento interno que contribui para o ritmo geral. Por isso, antes de se abordar a influência do Antigo Testamento na lenda cearense, interessa ao nosso argumento voltar à matriz de Homero, criador do gênero da epopeia. Dessa vez, vamos recorrer a um crítico literário que viveu e escreveu quase um século depois do nosso escritor: o alemão Eric Auerbach. Na abertura de seu conhecido livro *Mimesis*, Auerbach (2001, p.1-20) traça os fundamentos da narrativa ocidental e se debruça na comparação entre os estilos de Homero e da *Bíblia*.

Dentre as inúmeras observações que o autor levanta, interessa-nos recuperar a ideia de que a escrita homérica visa suscitar o “encantamento sensorial” (ibidem, p.11), enquanto apresenta o enredo. A novidade literária da *Odisseia* estaria associada a uma expressão bem organizada e uniforme “dos utensílios, das manipulações e dos gestos, mostrando todas as articulações sintáticas” (ibidem, p.1-2); além disso, “homens e coisas estão estáticos ou em movimento, dentro de um espaço perceptível [...] bem ordenados até nos momentos de emoção, quando aparecem sentimentos e ideias” (ibidem, p.2).

Ao apresentar o contexto das cenas, a narrativa se desenvolve como que explorando distintas camadas de uma situação, evocada por sua exemplaridade. A originalidade de Homero, segundo Auerbach, estaria associada a um modo próprio de narrar, muito bem realizado, que tem como característica os avanços e recuos no discurso, responsáveis por ambientar a situação do herói grego. Essas idas e vindas da matéria discursiva deixam o andamento mais interessante, ao mesmo tempo que exploram a tensão do que está sendo narrado.

O crítico associa tal movimento de avanços e recuos dentro de uma frase longa com o efeito “retardador”, que faz que a narrativa possa “avançar e retroceder, mediante interpolações” (ibidem, p.3). Ao proceder dessa maneira, o autor grego desdobra o discurso com vistas a “não deixar nada do que é mencionado na penumbra ou inacabado” (ibidem). É por força dessa completude, aliás, que a figura de Ulisses resulta exemplar e digna da epopeia. Equivale a dizer que o jogo das intermições participa ativamente da poética de Homero e preenche com vivacidade o desenvolvimento do enredo.

Isso posto, o raciocínio de Auerbach será útil para explicitar certos mecanismos da escrita alencariana. A condução da lenda indígena também acontece por meio do emprego de avanços e recuos na expressão que desencadeiam igualmente o efeito retardador. A alternância de termos verbais, que é muito comum no livro, por certo contribui para isso, bem como as recorrentes interpolações que recorre o narrador para dar colorido à narrativa. Com o objetivo de apresentar “sentimentos e ideias” dos protagonistas, o discurso – ou mesmo a frase – se vê entremeado pelo contínuo retroceder das intercalações.

Mas não se trata de um tipo qualquer de interpolação. Para cumprir esse movimento de reversos, digamos assim, o texto homérico faz uso específico e recorrente do símile como estratégia para adornar as imagens e enfatizar a tensão dos fatos. Isso não está dito por Auerbach, mas tornou-se consenso na crítica especializada sobre Homero, que discute o assunto há alguns séculos. Charles Perrault chamou a atenção para as comparações de “cauda longa” do autor grego, mecanismo de linguagem que a crítica fixou sob o conceito de símile homérico. Na *Iliada*, por exemplo, algumas comparações circunstanciadas e largamente elaboradas ocupam até dez versos seguidos, deixando o discurso intencionalmente alongado e recorrente (cf. Bowra, 1930; Friedrich, 1981).

Ora, o mesmo acontece com o texto de *Iracema*, pois recorre com frequência às imagens comparativas para alongar o discurso e promover o entrelaçamento de perspectivas. Quem melhor explorou esse aspecto na obra foi M. Cavalcanti Proença, que publicou nos anos 1970 um estudo sugestivamente intitulado “Transforma-se o amador na coisa amada”. Logo no início do ensaio, afirma que o uso do símile em Alencar tem por objetivo tornar concretas certas imagens com vistas a produzir uma linguagem mais primitiva. Por conta disso, muitos dos símiles recorrem à confrontação com elementos da fauna e da flora nativas, aclimatando ao espaço tropical a grandiloquência típica da epopeia.

O estudioso mato-grossense dissecou o texto romântico e comprova como o uso do símile constitui uma estratégia persistente em Alencar, produzindo uma narrativa que vai “se refletindo no espelho das comparações” (Proença in Alencar, 1979a, p.219). Argumenta ainda que a recorrência comparatista contribui para a atenuação das tensões implicadas na ação – até por se distanciar do plano objetivo – e conclui com a afirmação de que o contínuo jogo metafórico colabora para o clima de doçura que permeia o texto.⁶ Suas conclusões são interessantes e apresentam um levantamento exaustivo de símiles, mas não se aprofundam na análise do livro nem lançam uma hipótese geral para sua poética.

Outro recurso da tradição homérica que ajuda a manter o ritmo da lenda nativa é o uso dos epítetos. A “virgem dos lábios de mel”, o “guerreiro cristão” e outras qualificações semelhantes cumprem o papel de expressões-síntese que ao longo do texto emolduram o caráter e o posicionamento moral dos personagens. A exemplo do nascimento de Moacir, fruto do enlace dos amantes, que logo após o parto é designado pela mãe de “o nascido do meu sofrimento”. Designação que revisita o contraste da elegia com a fatalidade, da doçura com o veneno, reforçando o teor épico da história.

No caso de *Iracema*, o uso dos epítetos é menos repetitivo que no texto homérico – o nome, quase sempre acompanhado de sua designação –, mas se mantém regular e cumpre o papel de criar verdadeiros codinomes para os protagonistas, que ressoam ao longo da narrativa. Entre as palavras mais repetidas no livro, por exemplo, estão os termos “guerreiro” e “virgem”, que foram fixados pelo uso do epíteto. Por vezes, com vistas a intensificar a carga dramática, a frase desenvolve o encontro de duas entidades, como neste caso: “O cristão amou a filha do sertão, como nos primeiros dias, quando parece que o tempo nunca poderá estancar o coração” (Alencar, 1979a, p.65).

Os personagens são designados por qualidades e atributos, de modo a reforçar a amplitude da ação. Mas o procedimento também serve para inserir uma nota lírica, que suaviza a tensão central: “A virgem estremeceu. O guerreiro cravou nela o olhar abrasado” (ibidem, p.21). Longe de serem apenas adjetivos, nesse caso os codinomes implicam forças em movimento que realçam a imaginação. Ao modo de Homero, a narrativa alencariana ressalta as qualidades relacionadas tanto ao valor pictórico (“virgem das florestas”, por exemplo) como ao posicionamento histórico (“guerreiro branco”, “guerreiro cristão”) ou mesmo indicativo de “uma percepção nebulosa dos primórdios” (Pereira, 1984) – a exemplo de “Jacáuina, senhor das praias do mar”. Assim, de maneira um tanto subliminar, o epíteto tem forte influência no material simbólico da narrativa e simultaneamente marca o andamento do discurso.

* * *

Passemos agora ao nosso argumento central. Ao conduzir o fluxo prosódico de *Iracema*, Alencar recupera um enquadramento poético que se aproxima da *Bíblia*, em múltiplos aspectos. Nesse sentido, segue os passos do admirado

Chateaubriand, também ele sensibilizado pelo texto religioso. Nas cartas da famosa polêmica, sobre *A confederação dos tamoios*, Ig se refere ao livro sagrado como “a grande epopeia do cristianismo, faz um estudo completo sobre a mulher, e a retrata por todas as faces da missão sublime que ela deve de representar no mundo” (Alencar, 1979a, p.61) – dizeres que antecipam a aura mítica da personagem indígena.

O vínculo de *Iracema* com a *Bíblia* ocorre não apenas no âmbito dos valores cristãos, claramente enunciados como doutrina de base, mas também no enquadramento dos protagonistas, à maneira de Adão e Eva. Aos poucos, a lenda vai criando uma moldura simbólica que pressupõe toda uma série de valores morais e éticos que ressoam o espírito da cristandade. Nesse aspecto, a opção de Alencar é claramente ideológica e histórica, ou seja: assume uma voz narrativa identificada com o guerreiro branco – da mesma linhagem que o autor e seu potencial leitor, diga-se de passagem – e assimila os princípios cristãos como universais.

Quanto às crenças religiosas dos nativos, participam em segundo plano, ao serem invocadas em momentos-chave do enredo. Entretanto, não são incorporadas ao pensamento do narrador, que se mantém fiel à lógica dos valores judaico-cristãos. É verdade que os índios aparecem como guardiães das forças telúricas da natureza, por meio da guarda do segredo das poções mágicas; mas também é verdade que é o poder de uma poção dessas, preparada pela virgem, que desencadeia o drama do guerreiro branco. A rigor, embora aceite a paternidade do filho, a atitude de Martim muda a partir do enlace amoroso involuntário, desconsolado com as saudades d’além-mar e agora mais interessado em guerrear ao lado dos potiguares e do fiel amigo Poti.

O narrador de *Iracema* nos conta uma história que claramente põe em movimento o dialogismo de duas culturas distintas, mas que nos é contada de uma perspectiva previamente definida e emprestada da tradição. Sua adesão ao estilo épico ocorre não somente porque toma dele certos efeitos de narração e poeticidade, como também para que o fluxo narrativo (e de ideologia cristã) legitime o que é contado. Ao cabo, o princípio dramático que move o texto compõe-se de atração e fatalidade no que se refere à aproximação dos brancos com o mundo dos nativos.

A proximidade da lenda indígena com o texto bíblico vai ainda mais longe, pois persiste no modo de encadear as imagens e nas tensões reveladas no interior das frases. Apresenta, aliás, uma afinidade de composição que impressiona, como veremos a seguir. Não se pode afirmar ao certo quão consciente o autor terá sido na apropriação da *Bíblia* para sua escrita: e, mesmo que a aproximação entre as duas obras seja lembrada com frequência pela crítica, o tema goza ainda de escassa bibliografia.⁷

Para aprofundar esse tópico, vamos recorrer a um importante estudioso do assunto: o norte-americano Robert Alter. Em seus diversos livros e ensaios dedicados à poesia e à narrativa bíblicas, Alter desenvolve argutas conclusões

sobre a poética do texto sagrado, destinado originalmente à função oral, coletiva e concebido num tempo em que não havia qualquer conceito de rima. Mostra como o Antigo Testamento sofreu uma transformação radical ao passar para a versão escrita e leitura silenciosa, alterando seu modo de recepção e de poeticidade. Além disso, Alter desvenda os mecanismos linguísticos que promovem, no plano formal, a interação entre os impulsos da prosa e da poesia, entre a narração e o efeito figurado que a acompanha.

Não se pretende recuperar aqui todos os argumentos, respaldados em alta erudição e no conhecimento do hebraico antigo, mas apenas resgatar a importância que o autor dá ao chamado “paralelismo semântico” na linguagem bíblica. Tal conceito foi inicialmente formulado por um bispo anglicano, estudioso da *Bíblia*, criador da tese de que o verso hebraico tradicional apresentava em sua origem a estrutura de dois ou três “membros” (também chamados “versetos”), sendo paralelos um ao outro em significado. No livro *The art of biblical poetry*, Alter dedica todo um capítulo ao tema e conclui haver dois tipos de paralelismo que se complementam: o de especificação, que adiciona ou especifica algo mais ao que foi dito antes; e o de intensificação, que reforça a imagem anterior (Alter, 1985, p.20; Alter 2007).

Ao analisar o funcionamento das linhas diáticas e triádicas no sistema bíblico, o crítico conclui ainda haver uma espécie de “ímpeto narrativo da linha” (Alter, 1997, p.657) que subjaz ao movimento em questão. Ele adverte que a poesia bíblica tem sido erroneamente entendida sob a visão de que o paralelismo implica sinonímia, ou seja, dizer o mesmo conteúdo duas vezes com palavras distintas. Diferentemente dessa óptica, Alter defende a ideia de que o padrão dominante na poesia bíblica “é um foco, uma intensificação ou especificação de ideias, imagens, ações, temas de um verseto para o seguinte” (ibidem, p.658). Tal movimento imaginativo, por sua vez, implica uma “amplificação ou intensificação dos termos originais” (ibidem), fazendo que a linha apresente uma tensão interna de narratividade.

Sempre que um salmo desdobra a imagem inicial por meio do paralelismo semântico, está assim impulsionando a sequência de imagens para o campo da ação, pois acrescenta algo à temporalidade. Com isso, a poética bíblica se caracteriza justamente por fazer coexistir a intensificação das imagens com o movimento narrativo. Dessa maneira, conclui o crítico, o enredo ou “movimento horizontal” do discurso produz uma projeção “para baixo, em um momento de focalização ‘vertical’, por meio de uma sequência de linhas ou mesmo por meio de um poema inteiro” (ibidem, p.663).

Alter tem o mérito de propor um modelo de composição que desvenda o enigma literário da *Bíblia*, apreendido num movimento orgânico em que confluem forma e conteúdo. Ou melhor: ao revelar a poética do texto sagrado, na verdade suas considerações evidenciam um mecanismo produtor de poeticidade, que está relacionado diretamente com certo tipo de prosa poética. Denota ain-

da a importância do paralelismo semântico e da reversibilidade dentro da linha como elementos essenciais para a articulação de uma escrita de gênero híbrido. Por força desse engenho e encanto, o texto bíblico veio a inspirar inúmeros escritores, em diferentes épocas. Mas o próprio crítico norte-americano adverte que “há importantes diferenças de grau no modo como poetas de diferentes tradições exploram esse sistema” (Alter, 1985, p.84).⁸ Longe de configurar um modelo rígido, o padrão da poesia hebraica sugestionou as mais diversas criações.

Pois bem, à luz dos conceitos tomados de Alter, não será difícil encontrar elos de semelhança entre o estilo de *Iracema* e a escrita bíblica. A começar pelo fato de que a poética alencariana também resulta do uso frequente do paralelismo, com o intuito de especificar e intensificar as imagens iniciais ou anteriores. O retardamento interno das frases se alimenta do movimento repetitivo, mas supera a repetição com a vivacidade das imagens. Dito de outro modo: a linguagem desenvolve um movimento narrativo dentro da linha, mesclando muitas vezes o paralelismo semântico com a ação temporal.

É o que ocorre, por exemplo, nas frases iniciais do capítulo VII, antes de Iracema ser surpreendida por Irapuã, o pretendente amoroso que tem o demérito de ser chefe dos inimigos tabajaras. A virgem pressente a abordagem acintosa:

Iracema passou entre as árvores, silenciosa como uma sombra: seu olhar cintilante coava entre as folhas, qual frouxo raio de estrelas; ela escutava o silêncio profundo da noite e aspirava as auras sutis que aflavam.

Parou. Uma sombra resvalava entre as ramas; e nas folhas crepitava um passo ligeiro, se não era o roer de algum inseto. (Alencar, 1979a, p.21)

Nos termos de Alter, o mesmo trecho pode ser entendido como o resultado de um paralelismo que encadeia as seguintes linhas de força:

Iracema passou entre as árvores,	=>	Ação
silenciosa como uma sombra:	=>	Especificação
seu olhar cintilante coava entre as folhas,	=>	Especificação
qual frouxo raio de estrelas;	=>	Intensificação
ela escutava o silêncio profundo da noite	=>	Especificação
e aspirava as auras sutis que aflavam.	=>	Intensificação
Parou.	=>	Ação
Uma sombra resvalava entre as ramas;	=>	Especificação
e nas folhas crepitava um passo ligeiro,	=>	Especificação
se não era o roer de algum inseto.	=>	Intensificação

Fica evidente como o paralelismo acompanha o andamento da gramática, mas alternando o peso de cada fragmento da frase, de modo a criar uma dinâmica em que se mesclam elementos de ação, especificação e intensificação. Chama ainda a atenção o fato de que a dimensão poética do texto se apoia, em grande parte, no uso entrelaçado da especificação e da intensificação. Por isso mesmo, esses recursos aparecem com maior evidência na prosa poética, se comparada com a linguagem da ficção romântica, na qual se privilegia o fio da ação, secundada pela especificação das cenas.

Mesmo em trechos simples, o ritmo de *Iracema* produz um desvio que resulta em efeito poético. Como neste parágrafo curto: “Desceram a colina e entraram na mata sombria. O sabiá do sertão, mavioso cantor da tarde, escondido nas moitas espessas da ubaia, soltava já os prelúdios da suave endecha” (ibidem, p.26).

Em duas frases, articulam-se as forças:

Desceram a colina	=>	Ação
e entraram na mata sombria.	=>	Ação
O sabiá do sertão,	=>	Especificação
mavioso cantor da tarde,	=>	Intensificação
escondido nas moitas espessas da ubaia,	=>	Especificação
soltava já os prelúdios da suave endecha.	=>	Ação

Percebe-se sem dificuldade como o andamento das sentenças absorve o efeito retardador, sempre que incorpora algum elemento de especificação ou de intensificação, resultando em dobras e reversões na frase. Apreende-se também um fluxo horizontal de imagens que se encadeiam, ao lado de um movimento vertical que intensifica cada momento narrado. No exemplo acima, os guerreiros descem a colina e entram na mata, mas o ambiente nativo da floresta está especificado pelo símile do canto do pássaro. Ocorre aí uma passagem de intensificação, já que nesse caso o movimento de especificar também intensificou a imagem da mata sombria.

São exemplos que deixam evidente a inclinação para o paralelismo, transformado em uma cadência natural, harmoniosa. Com esse espírito, em contraponto às “caudas longas”, Alencar faz uso frequente de sentenças concisas em que se justapõem orações ou fragmentos delas, reforçando o andamento paralelístico do conjunto. Não por acaso, para manter certa regularidade ao longo do texto, muitas sentenças e parágrafos apresentam uma composição diática ou triádica (com dois ou três fragmentos ou sentenças), compondo uma estrutura simples que evidencia o contraste das forças internas de uma frase (Berlin, 1993, p.598).

E as porções que normalmente intensificam alguma referência anterior, como já foi antes ressaltado, costumam fazê-lo por meio da metáfora e do símile, figuras de linguagem que estão intimamente ligadas ao propósito de intensificação: “seu olhar cintilante coava entre as folhas, qual frouxo raio de estrelas”. Ao comparar, o símile resalta uma característica do elemento anterior e lhe adiciona uma força simbólica. A alternância de forças, contudo, não prejudica o “ímpeto narrativo da linha”, que se mantém sutil por entre o fluxo dos parágrafos.

A seu modo, a lenda cria uma narratividade de tipo desviante, evocativa de imagens outras que dispersam a objetividade do narrador, mas sem perder o fio da meada. Com isso, a linguagem ganha em poeticidade justamente porque está submetida ao efeito retardador, quando introduz metáforas e interpolações que acabam por enfatizar (ou intensificar) os elementos anteriores. Esse modelo está muito presente no livro, mas com a maleabilidade necessária de produzir variações do esquema e não cair na monotonia discursiva.⁹

Associada ao paralelismo, cabe ainda comentar a importância da pontuação no andamento da lírica indígena, pois é um elemento formal que contribui para a “respiração” das frases, ao conduzir o efeito de retardamento, bem como ao introduzir as interpolações e pausas.¹⁰ Ao escrever sobre o assunto, Gérard Dessons (2016, p.66) chama a atenção para o fato de que as marcas de pontuação oscilam “entre a demarcação sintática de grupos lógicos e a inscrição de um ritmo enunciativo próprio do sujeito”.¹¹ E acrescenta: “a síntese entre os dois registros é que determina o valor de uma pontuação no texto” (ibidem).

As pausas e entonações presentes no fluxo textual, portanto, têm real peso na enunciação e atuam além da organização gramatical. De um lado, contribuem para o andamento da oralidade discursiva; de outro, reforçam os traços de subjetivação que emprestam unidade ao conjunto. Mesmo a ideia de paralelismo semântico supõe a intermediação da pontuação, pois é ela que conduz o movimento das frases e promove em maior ou menor grau a simbiose entre as imagens, influenciando diretamente o ritmo.

No texto alencariano, é interessante observar como as pausas textuais se apoiam no uso do ponto final – com a função tradicional de criar um intervalo evidente entre duas frases –, mas também que o autor introduz em larga escala o ponto e vírgula, e mesmo a vírgula, para inserir pausas nas frases que muitas vezes não são regidas pela gramática. Observado em detalhe, esse mecanismo reforça certa hierarquia entre as pausas do texto e influencia diretamente a qualidade das imagens evocadas. Eis um exemplo:

Era de jurema o bosque sagrado. Em torno corriam os troncos rugosos da árvore de Tupã; dos galhos pendiam ocultos pela rama escura os vasos do sacrifício: lastravam o chão as cinzas de extinto fogo, que servira à festa da última lua. (Alencar, 1979a, p.19-20)

Enquanto a primeira frase se apresenta em compasso curto, a segunda se estende por um longo enunciado, subdividido em quatro orações interligadas. A

referência à divindade suscita uma pausa mais forte, de ponto e vírgula, e suaviza na sequência com o emprego dos dois pontos e da vírgula. Ao interligar as sentenças, a pontuação demarca ênfases e silêncios que preenchem aquele encontro de palavras. É por isso que, nos momentos de acentuado lirismo, prepondera o fluxo da frase longa, como a do exemplo anterior, em que se promove a contiguidade das imagens.

Com espírito semelhante, *Iracema* usa e abusa da inversão frasal, colocando no início das orações o complemento verbal enquanto o verbo e o sujeito vêm na sequência. Ao enunciar “Na cabana silenciosa, medita o Pajé” (ibidem, p.27), a unidade de uma frase natural se divide em dois segmentos invertidos e isso influencia a qualidade da imagem, pois a serenidade do ambiente antecipa a ação de meditar. Ademais, assim colocada, a frase ganha em solenidade e reforça o tom de epopeia que perpassa na lenda.

Todos esses fatores em conjunto criam as condições de um jogo de tensões interno ao texto em que o paralelismo, o efeito retardador e a intensificação aparecem como pontos fortes da poética alencariana.

Notas

- 1 O presente ensaio reúne trechos de longo estudo, intitulado *Iracema, uma poética do ritmo*, em fase de finalização e inspirado na obra do pensador francês Henri Meschonnic.
- 2 Tradução nossa.
- 3 Em nota introdutória à publicação das cartas de Ig em livro, Alencar se apresenta como autor delas e resume suas críticas a essas três categorias. Cf. Castelo (1953, p.3).
- 4 No pós-escrito que escreveu para *Iracema*, em 1870 – em resposta às críticas que recebeu por parte do lusitano Pinheiro Chagas quanto ao uso da língua portuguesa –, Alencar defende seu estilo peculiar e esclarece sua posição de que o Novo Mundo: “recebe as tradições das raças indígenas e vive ao contato de quase todas as raças civilizadas que aportam a suas plagas trazidas pela emigração. / Em Portugal o estrangeiro perdido no meio de uma população condensada pouca influência exerce sobre os costumes do povo: no Brasil, ao contrário, o estrangeiro é um veículo de novas ideias e um elemento da civilização” (Alencar, 1979b, p.108).
- 5 “Quanto à poesia americana, o modelo para mim ainda hoje é Chateaubriand; mas o mestre que eu tive, foi esta esplêndida natureza que me envolve, e particularmente a magnificência dos desertos que eu perlustrei ao entrar na adolescência, e foram o poético majestoso por onde minha alma penetrou no passado de sua pátria” (Alencar, 1893, p.46).
- 6 Proença lembra que o uso do símile em *Iracema* foi tão abundante que o próprio autor, na carta que encerra a primeira edição, reconhece entre os defeitos do livro “um excesso de comparações” (in Alencar, 1979a, p.244).
- 7 O primeiro crítico a relacionar *Iracema* com o texto bíblico foi Agripino Grieco, ao associar a lenda de Alencar à “cadência da *Bíblia*, da *Odisseia*, de um poema caledô-

nico”. No entanto, o tema não chega a ser desenvolvido (cf. Grieco, apud Proença in Alencar, 1979a, p.233-4).

8 Tradução nossa.

9 Outra semelhança com os textos bíblico e homérico ocorre no âmbito do que Alter caracteriza como “cenas-padrão”. Em seu livro *A arte da narrativa bíblica*, o crítico discorre sobre o tema e, inspirado num autor do início do século XX, identifica esse tipo de cena com situações relacionadas com “a chegada, a mensagem, a viagem, a assembleia, o oráculo, a preparação do herói para a guerra e meia dúzia de outras”. Ponderação que remete a algumas cenas e capítulos da saga indígena (cf. Alter, 2007, p.84).

10 Segundo Meschonnic (1982, p.300), a pontuação é fundamental para o ritmo de um texto, pois cumpre o papel de “inserção mesma do oral no plano visual”. Seu desempenho não está restrito à lógica gramatical justamente por essa razão: “a pontuação vai do lógico ao rítmico, os dois podendo coincidir, ou se opor”. Cf. também Meschonnic (1985, p.147-68).

11 Tradução nossa.

Referências

ADORNO, T. *Notas sobre literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003.

ALENCAR, J. de. *Como e por que sou romancista*. Rio de Janeiro: Leuzinger & Filhos, 1893.

ALENCAR, J. de. *Iracema*. Edição crítica de M. Cavalcanti Proença. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: Edusp, 1979a.

_____. Pós-escrito à 2ª edição. In: _____. *Iracema*. Edição crítica de M. Cavalcanti Proença. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: Edusp, 1979b.

ALTER, R. The dynamics of parallelism. In: _____. *The art of biblical poetry*. New York: Basic Books, 1985.

_____. As características da antiga poesia hebraica. In: ALTER, R.; KERMODE, F. (Org.) *Guia literário da Bíblia*. Trad. Raul Fiker. São Paulo: Editora Unesp, 1997.

_____. *A arte da narrativa bíblica*. Trad. Vera Maria Pereira. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.

ARARIPE JÚNIOR, T. A. *Luizinha*: perfil literário de José de Alencar. Org., atualização ortográfica e notas de Otacílio Colares. Introdução crítica de Pedro Paulo Montenegro. Rio de Janeiro: José Olympio; Fortaleza: Academia Cearense de Letras, 1980.

AUERBACH, E. A cicatriz de Ulisses. In: _____. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Trad. George Bernard Sperber. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 2001. p.1-20.

BERLIN, A. Poetry, biblical Hebrew. In: METZGER, B. M.; COOGAN, M. D. (Org.) *The Oxford companion to the Bible*. New York: Oxford University Press, 1993.

BOWRA, C. M. The simile. In: _____. *Tradition and design in the Iliad*. London: Oxford University Press, 1930.

CASTELO, J. A. *A polêmica sobre A confederação dos tamoios*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, Universidade de São Paulo, 1953.

DESSONS, G. *Introduction à l'analyse du poème*. Paris: Armand Colin, 2016.

FRIEDRICH, R. On the compositional use of similes in the *Odyssey*. *American Journal of Philology*, v.102, n.2, p.120-37, 1981.

MESCHONNIC, H. *Critique du rythme: anthropologie historique du langage*. Lagrasse: Verdier, 1982.

_____. Rythme, respiration et langage. In: _____. *Les états de la poétique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1985a. p.147-68.

_____. *Critique du rythme: anthropologie historique du langage*. Lagrasse: Verdier, 2009.

PEREIRA, M. H. da R. Fórmulas e epítetos na linguagem homérica. *Alfa*, São Paulo, v.28, p.1-9, 1984.

RESUMO – O presente ensaio investiga o caráter épico incorporado à narrativa de *Iracema* e sua importância para a criação de uma poética singular que, entre outras influências, incorpora elementos da tradição homérica para tratar da matéria indígena nos trópicos. Ao mesmo tempo em que se aproveita do modelo clássico, adapta-o à matéria nacional. Analisa ainda os vínculos ideológicos e estilísticos entre o texto de Alencar e a *Bíblia*: em comum, percebe-se uma poeticidade que resulta do uso intensivo do paralelismo, com distintas funções e acentos para alcançar o efeito estético. A riqueza da lenda advém dessa inspiração dupla: tradição e invenção.

PALAVRAS-CHAVE: José de Alencar, Iracema, *Bíblia*, Homero.

ABSTRACT – This essay examines the epic character incorporated into the narrative of *Iracema* and its importance in the creation of a unique poetics that, among other influences, absorbs elements from the Homeric tradition in dealing with indigenous material in the tropics. While availing itself of the classical model, it adapts it to the Brazilian context. This essay also analyzes the ideological and stylistic connections between Alencar's novel and the *Bible*, with which it shares a poeticity that results from the intensive use of parallelism, with different functions and accents employed to achieve the desired aesthetic effect. The richness of the legend derives from this dual inspiration: tradition and invention.

KEYWORDS: José de Alencar, Iracema, Bible, Homer.

Fernando Paixão é professor de literatura no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo. Autor de *Arte da pequena reflexão*: poema em prosa contemporâneo (Iluminuras, 2014). @ – fernando.paixao@uol.com.br

Recebido em 22.9.2017 e aceito em 10.11.2017.

¹ Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo Brasil.