

Líndóia, moema... carolina, iracema: mitos românticos da literatura brasileira.

Maria Edileuza da Costa (UERN)¹

INTRODUÇÃO

O trajeto da narrativa e a criação da personagem feminina na literatura brasileira foram delineados, definidos e construídos ao longo da história. Até o Romantismo, os textos literários apresentavam-se majoritariamente em poesia. Antes de Carolina (*A Moreninha*), primeiro personagem reconhecido do romance brasileiro, outras personagens figuraram nas poesias e nos poemas épicos. Podemos citar como exemplo, a personagem épica Lindóia (*O Uruguai*), que prefere a morte à renegação do amor, antecipando uma típica heroína romântica. Temos também a personagem Moema (*Caramuru*) que ilustra a sua barbárie de não querer aceitar a perda do homem amado e morre nadando. A obra *A Moreninha* (1844), de Joaquim Manoel de Macedo, trouxe ao mundo a “demoiselle” Carolina, símbolo da ingenuidade infantil e do encanto adolescente. Essa personagem dá origem também ao mito sentimental; logo depois, a imaginação do escritor brasileiro vai se espalhando na busca de narrativas que representassem o tempo, o espaço e a personagem feminina perfeita. Depois de Carolina, inúmeras personagens vão surgindo: Aurélia, Iracema, Cecília, Capitu. Envolvidas, despidas, delicadas, submissas, enfim a figura

¹ Profª. Drª. Maria Edileuza da COSTA do Programa de Pós-Graduação em Letras – PPGL. Universidade do Estado do Rio Grande do Norte-UERN. Contato: edileuzacosta@ig.com.br

feminina vai tomando formas e sendo construída culturalmente. Nas passagens ininterruptas dos discursos, ocupando espaços entre passado e presente das narrativas, preenchendo lacunas entre o vivido e o recordado, vivendo o acontecido e o desejado, o escritor brasileiro vai construindo o feminino, e com ele a representação da mulher na sociedade em que foi produzida.

O CULTO ROMÂNTICO DAS HEROÍNAS NATIVAS: LINDÓIA E MOEMA

A epopéia enquadra-se no gênero narrativo por apresentar elementos específicos desse discurso, ou seja, personagem, espaço, tempo e acontecimentos. A integração da expressão formal da epopéia diferencia-se da narrativa de ficção. A epopéia tem o verso como unidade e divide-se em estrofes e cantos. Seu argumento é o histórico que passa para o maravilhoso.

No Brasil, o percurso épico tem o seu início com o poema *Prosopopéia*, de Bento Teixeira, que, mesmo não sendo uma epopéia, integra a tradição épica na intenção literária da realização estrutural, pois faz a sintonia histórico-cultural do Brasil com o mundo. Considerando a condição colonial do Brasil e a falta de uma tradição nativa, não se pode exigir de *Prosopopéia* o desenvolvimento de uma consciência nacional. É com *O Uruguai* (1769) e *Caramuru* (1781) que se constitui a tradição heróica brasileira inicial para o resgate de nossa identidade histórica. Segundo Antonio Candido (1985, p. 191), Gonçalves de Magalhães, antes de 1836, evoca a pátria na heroína de Durão:

Depois dele, [Gonçalves de Magalhães] manifestam-se favoravelmente a Durão e Basílio, como precursores da literatura nacional, homens tão diferentes quanto Araújo Porto-Alegre, Joaquim Norberto, Pereira da Silva, Santiago Nunes, Fernandes Pinheiro, José de Alencar, Álvares de Azevedo e outros mais, no sentido de caracterizar *O Caramuru*, ao lado do *Uraguái*, como encarnação do espírito particularista e nacional, que os românticos desejavam a todo custo vislumbrar no passado, a fim de sentir a presença de uma tradição que apoiasse e desse foro à sua tomada de consciência.

As citadas obras traduzem o nosso caráter nacional e apesar de ambos elegerem como herói principal o colonizador português, Basílio da Gama e Frei de Santa Rita Durão passam a representar a literatura nacional. O destaque que mereceram estas duas epopéias marca também a fundação do indianismo como vertente literária brasileira, e carregam a responsabilidade de serem os precursores do Romantismo e do Indianismo.

Tendo como dimensão real um feito histórico do colonizador, e como dimensão mítica a aderência nativa, as duas obras integram a etapa inicial do percurso épico brasileiro, permitindo que o colonizado se aproprie culturalmente da sua história, constituindo a gênese literária da nossa identidade histórica.

O *Uruguai* narra a expedição de Gomes Freire de Andrade às missões dos Sete Povos do Uruguai, com o objetivo de subjugar os índios revoltados e efetivar a posse portuguesa da terra, conforme determinação do tratado de Madrid (1750). O poema é composto de cinco cantos em verso decassílabo branco e estrofação livre. Os índios recebem, no poema, tratamento positivo, ficando implícito o conflito entre a ordem racional da Europa, representada pelos portugueses, espanhóis, jesuítas, e a vida primitiva, sensorial, intuitiva do índio.

O *Caramuru* compõe-se de dez cantos em oitava-rima, com a narração dos feitos de Diogo Álvares Correa que, vítima de um naufrágio, consegue chegar à praia com alguns companheiros, sendo recebido por uma tribo de índios antropófagos. Feito prisioneiro, e ao ser preparado para o sacrifício, Diogo faz uso da arma de fogo, pois os índios não conheciam a pólvora. Entre aterrados e maravilhados com o evento, os índios passam a venerá-lo como divindade. Acaba casando-se com a índia Paraguaçu e desempenhando papel de mediador nas relações do colonizador com os nativos.

As obras *O Uruguai* e *O Caramuru* preparam e viabilizam a recepção das poesias e romances indianistas. Pode-se dizer que o culto dessas epopéias privilegiando personagens indígenas, às vezes ultra-secundárias como no caso de Moema, inicia uma longa história de figuras femininas que iriam brilhar na Literatura Brasileira. A morte das personagens Lindóia (*Uruguai*) e Moema (*Caramuru*) nos antecede traços da figura feminina romântica, pois ambas morrem por amor. Esse aspecto dramático foi desenvolvido mais tarde na pena dos românticos.

Na obra, (*Uruguai*) a índia Lindóia é retratada como modelo de mulher. Sua primeira aparição no poema é no

terceiro canto, retratada como a mulher honesta, amorosa e fiel. A perfeição da juventude, os costumes e a beleza indígena ficam claros na primeira descrição de Lindóia, porém a característica mais forte é a sua bravura na defesa de seu amor por Cacambo. Lindóia torna-se símbolo da fidelidade, permanece pura durante a ausência do marido e também depois de sua morte; suicida-se para não traí-lo. (1998, p, 663):

[...] Obra de valor tinha Cacambo
Real esposa, a senhoril Lindóia,
De costumes suavíssimos e honestos,
Em verdes anos: com ditosos laços
Amor os tinha unido; mas apenas
Os tinha unido, quando ao som primeiro.
Das trombetas lho arrebatou dos braços
A glória enganadora. Ou foi que balda,
Engenhoso e sutil, quis desfazer-se
Da presença importuna e perigosa
Do índio generoso; e desde aquela
Saudosa manhã, que a despedida
Presenciou dos dous amantes, nunca
Consentiu que outra vez tornasse aos braços
Da formosa Lindóia e descobria
Sempre novos pretextos de demora.
(CANTO TERCEIRO)

A índia Lindóia torna-se a primeira personagem feminina indianista com traços românticos da Literatura Brasileira, uma espécie de antecipação de Iracema. Segundo Ivan Teixeira (1996, p, 30), Machado de Assis, no soneto

intitulado *Lindoya*, escrito em 1895, na comemoração do centenário da morte de Basílio da Gama, retrata a personagem Lindóia resumindo-a da seguinte forma:

[...] a heroína de *O Uruguay* possui o privilégio e o condão de recepcionar, na eternidade, todas as demais criaturas da galeria feminina do nosso indianismo literário: Moema (*Caramuru*), Coema (*Os Timbiras*), Iguassu (*Confederação dos Tomoios*) e Iracema (romance homônimo), pois todos são tributários da mesma forte inspiração de Basílio da Gama, de quem Machado toma emprestado, alterado, o verso final do soneto, para lembrar a limpidez com que a arte do poeta vencia o tempo. Machado usara já o mesmo esquema argumentativo, em 1877, num outro soneto comemorativo, por ocasião da morte de José de Alencar, no qual, de construção mais feliz, Iracema é flagrada em sua ascensão para junto de Lindoya, no eterno espaço azul da fama.

A construção dramática da personagem Lindóia se completa na beleza, na resignação, na infelicidade da heroína índia, na sua pureza e na sua fidelidade. O seu adormecimento na caverna, a serpente que enrola no seu corpo, o bosque, a escuridão e a fonte murmurante são antecipações do mal do século, segunda fase romântica. Os jasmims e as rosas fazem

parte do cenário preparado para a morte de Lindóia. (1998, p, 81):

[...] Um frio susto corre pelas veias
De Caititu, que deixa os seus no campo;
E a irmã por entre as sombras do arvoredado
Busca co'a vista, e teme de encontrá-la.
Entram enfim na mais remota e interna
Parte de antigo bosque, escuro e negro,
Onde ao pé de uma lapa cavernosa
Cobre uma rouca fonte, que murmura,
Curva latada e jasmins e rosas.
Este lugar delicioso e triste,
Cansada de viver, tinha escolhido.
Para morrer a mísera Lindóia.
(CANTO QUARTO)

A heroína Lindóia é apresentada como realização literária. No seu episódio, o poeta extrapola o mundo narrado com adoção de uma perspectiva de fora, transformando o histórico no maravilhoso indígena. Essa transformação faz com que o episódio da morte de Lindóia se aproxime de um poema narrativo romântico, sem se afastar integralmente do poema de feição clássica. A morte tranqüila e voluntária de Lindóia, entre flores e jasmins, além de apresentar características a serem desenvolvidas no romantismo, é uma prova de sua grande fidelidade a Cacambo na recusa de se casar com o índio-antagonista Baldeta, o qual esperava obter desta união a autoridade de chefe que tinha Cacambo. O sofrimento amoroso da heroína, causado, num primeiro momento, pelo afastamento

do ser amado, e, depois, pela sua morte, tem também traços de antecipação romântica. Esses traços se estendem também à sua reação diante das situações, quando busca consolo na natureza, preferindo espaços condizentes com o seu estado de espírito ou de alguma forma relacionados com a sua história.

Na construção da personagem Lindóia, já encontramos alguns traços românticos: sua idealização e o seu sofrimento amoroso. Essa construção vamos encontrar na escola romântica, em José de Alencar, nos desenhos de personagens índias com individualidade e humanidade mais profunda, porém com atributos não muito distantes, sendo a nobreza, a bravura, o sentimento amoroso, algumas das características essenciais.

O espaço literário constitui-se em um meio de comunicação que expressa e afirma valores e ideologias. Através das produções literárias desenvolvidas ao longo dos tempos, podemos perceber o quanto a figura feminina esteve atrelada a uma lógica de dependência que a direcionava para a posição de servir. O poema épico *O Caramuru*, através da personagem Moema, retrata essa lógica, a mulher dominada por um amor que a leva à morte. Enquanto a personagem Lindóia de *O Uruguai* vai para o bosque e espera a morte, Moema vai ao encontro desta, nadando, dizendo não à infidelidade de Diogo. No poema, a personagem feminina principal é a índia Paraguaçu, que se casa com Diogo e tem sua união abençoada pelo centro da cultura e da civilização; Moema é uma personagem secundária, uma das muitas mulheres de Diogo, porém a única que se destaca, além de Paraguaçu, porque morre por amor, tornando-se, assim como Lindóia, uma personagem esculpida com traços dramáticos. O ciúme e o desespero de

Moema leva-a ao suicídio, num gesto de loucura privada, como se a única coisa que lhe importasse fosse ter Diogo.

A construção da personagem Moema está muito próxima da construção da personagem Lindóia, ambas têm como ponto de partida a matéria indígena, e um final igualmente infeliz. Ambas morrem por amor, sendo que a morte de Lindóia é espontânea, pois teve um amante igualmente fiel, diferentemente de Moema, cujo amado partiu com outra. Moema não é suicida, morre por perder as forças na luta com o “irado mar”, e a sua ação é originada pela fidelidade a Diogo.

O herói é uma personagem especial, que sempre deve estar presente para a luta, para o sofrimento, para a solidão e até mesmo para a morte. O herói épico clássico, com atributos generosos e caráter especial através de feitos grandiosos no plano histórico, conseguiu projetar-se no plano maravilhoso, em que ganhava a aderência mítica que o caracterizava como herói. Em contraposição à figura do herói, a figura feminina tinha seu papel definido em duas dimensões paralelas: ou eram deusas e musas, atuando na dimensão mítica, ou eram mulheres mortais, atuando na dimensão real. Em ambas as dimensões, sua função era contribuir para o heroísmo do homem, quer por influência positiva, quer por influência negativa, ou seja, tanto através do amor, quanto através do ódio, as figuras femininas, ainda que sob certas circunstâncias atuassem como verdadeiras guerreiras serviam de instrumento para a formação do herói. É o caso das personagens Moema e Lindóia, que, por não poderem participar das duas dimensões ao mesmo tempo, como era atribuição do herói, estavam impossibilitadas de serem tratadas com tal.

Com Moema e Lindóia a literatura brasileira inicia a grande trilha de personagens femininas, que representam a

mulher idealizada. Inicia também o culto feminino da heroína indígena, uma espécie de anunciação de Iracema e do personagem romântico brasileiro.

CAROLINA: ENCANTO E FIDELIDADE

A respeito do primeiro romance e da nossa primeira personagem feminina, Carolina, Valéria de Marcos (1985, p, 115) assume a seguinte posição:

Para pontuarmos esses aspectos nas histórias escritas no Brasil, à sombra de palmeiras tropicais, comecemos por nossa “demoiselle” Carolina. Sem dúvida, estamos no reino da inocência, do amor angelical construído na chave ingênua da promessa infantil e do encanto adolescente. Não há forças demoníacas; não há vulcões sexuais. Assim, aqui o enredo romanesco não se constitui sobre seu clássico arquétipo de luta entre o bem e o mal, mas sim sobre alguns de seus clássicos procedimentos: o espaço é traçado com linhas de paraíso; o tempo subordina-se ao ritmo dos sentimentos; talismãs garantem e patrocinam o reencontro do par amoroso; a história desenvolve em prosa a lenda contada pela avó e cantada pela neta. Certamente que o romance escrito por Augusto, como pagamento de uma aposta,

narra a história de uma menina que
domestica um irreverente estudante.

A história de amor entre Carolina e Augusto retrata peripécias e ilusões que, para os dias de hoje, podem parecer ingênuas e superficiais. São características do romance-folhetim, um gênero de narrativa que marcou definitivamente a história do romance brasileiro. Os procedimentos literários adotados nesta obra permitiram a autores como Machado de Assis, por exemplo, retratar, décadas depois, a complexidade inesgotável da alma humana.

A *Moreninha* segue a estrutura típica do romance romântico; através dele, podemos acompanhar a luta do herói na superação de todos os problemas para a concretização de um grande amor. O livro não narra apenas o nascimento do romance entre Augusto e Carolina, mas também a história de sua própria criação como romance, forma literária consagrada no Romantismo. Apresenta personagens principais planos, simples, construídos superficialmente. Os personagens secundários representam, por meio de alguns tipos característicos, a sociedade burguesa da capital do Império, o casamento no começo, meio e fim de todas as coisas, uma amostra da ideologia burguesa. Sua linguagem é simples, ágil e viva, aproximando-se do coloquial e incorporando ditos populares, introduzindo o leitor diretamente no centro da ação, que se concentra basicamente na paradisíaca ilha onde vivem D. Ana e sua neta. O início e o fim do romance incluem cenas que se passam na cidade onde moram Augusto e seus amigos. Buscando Antonio Candido, (1997, p, 122) encontramos o

seguinte depoimento sobre o estilo de Joaquim Manoel de Macedo:

Não poderíamos encontrar no Brasil, em todo o século passado, escritor mais ajustado a esta via de comunicação fácil do que Joaquim Manoel de Macedo. O pequeno valor literário de sua obra é principalmente social, pelo fato de ele se ter esforçado em transpor a um gênero novo entre nós os tipos, as cenas, a vida de uma sociedade em fase de estabilização, lançando mão de estilo, construção, recursos narrativos os mais próximos possíveis da maneira de ser e falar das pessoas que o iriam ler. Ajustando-se estreitamente ao meio fluminense do tempo, proporcionou aos leitores duas coisas que lhe garantiram popularidade e, mesmo, a modesta imortalidade que desfrutava: narrativas cujo cenário e personagens eram familiares, de todo o dia; peripécias e sentimentos enredados e poéticos, de acordo com as necessidades médias de sonho e aventura.

E a respeito da obra como um todo, Antonio Candido (1997, p, 122) diz que: “E assim como Alencar inventou o mito heróico, Macedo deu origem a um mito sentimental, a Moreninha, padroeira de namoros que ainda faz sonhar as adolescentes”.

A personagem Carolina é enfatizada de forma diferente, como um meio termo entre “romântica e clássica”, “prosaica ou poética”, “ingênua ou misteriosa”. A oscilação inicial é desfeita quando o narrador confirma a graça de Carolina através dos adjetivos: interessante, travessa e engraçada. É somente no terceiro capítulo que o narrador inicia a descrição da caracterização física de Carolina: é muito jovem, travessa, inteligente, astuta e persistente na obtenção de seus intentos. Carolina traz na sua caracterização física a criação de um mito romântico genuinamente brasileiro.

Toda a dificuldade, porém, está em pintar aquela mocinha que acaba de sentar-se pela sexta vez, depois que Augusto entrou na sala: é a irmã de Filipe. Que beija-flor! Há cinco minutos que Augusto entrou e em tão curto espaço já ela sentou-se em diferentes cadeiras, desfolhou um lindo pendão de rosas, derramou no chapéu de Leopoldo mais de duas onças de água-de-colônia de um vidro que estava sobre um dos aparadores, fez chorar uma criança, deu beliscão em Felipe, e Augusto a surpreendeu fazendo-lhe caretas; travessa, inconstante e às vezes engraçada; viva, curiosa e em algumas ocasiões impertinente. (1990, p, 26).

Carolina tem um lastro poético indianista que reflete a preocupação fundamental da literatura da época: criar e valorizar elementos culturais da jovem nação brasileira. Tem

também toda a beleza que embriaga e impressiona o homem: “Ela é travessa como o beija-flor, inocente como uma boneca, faceira como o pavão, e curiosa como... uma mulher” (1990, p, 37). Carolina compõe o quadro social necessário para colocar a história em movimento ou propiciar informações de certos dados essenciais à trama:

Figure-se a mais bonita criança do mundo, com um vivo, agradável e alegre semblante, com belos cabelos negros e anulados voando ao derredor de seu pescoço, com o fogo do céu nos olhos, com o sorrir dos anjos nos lábios, com a graça divina em toda ela, e far-se-á ainda uma idéia incompleta dessa menina. (1990, p, 50).

O retrato da protagonista atualiza e recicla um outro mito romântico que será recorrente na prosa de José de Alencar e na poesia de Gonçalves Dias: o índio brasileiro.

Sabendo-se que a personagem representa pessoas, segundo modalidades próprias da ficção, e que aos poucos vai se delineando aos olhos do leitor, montada unicamente com os recursos oferecidos pelo código verbal, passa a ter uma existência que carrega em si toda uma fantasia e uma multiplicidade de faces e ângulos. Assim, a personagem Carolina é construída, através da fantasia, na fronteira dos sonhos, isto é, no espaço da intimidade. No capítulo XVI, o narrador faz a seguinte descrição de Carolina:

A Moreninha se mostrava na verdade encantadora no mole descuido de seu dormir, e à mercê de um doce resfolegar, os desejos se agitavam entre seus seios; seus lábios entreabertos e como por costume amoldados àquele sorrir cheio de malícia e de encanto que já lhe conhecemos e, finalmente, suas pálpebras cerradas e coroadas por bastos e negros supercílios, a tornavam mais feiticeira que nunca. (1990, p, 113)

Nos capítulos seguintes, a narração prossegue sem grandes novidades; somente no Capítulo XX, Augusto vem como o índio Aoitin, de barco, atravessando as ondas para ver sua Carolina, que de cima de um rochedo canta a sua balada. O amor recebe um tom de encanto fornecido pelo mar que sempre serviu de palco para encontro das grandes paixões. Os personagens lendários Ahi e Aoitin vão cedendo os seus espaços a Augusto e Carolina:

Augusto madrugou e muito. Quando a aurora começou a aparecer, já ele havia vencido meia viagem e seu desejo era ir acordar na ilha de... uma pessoa que tinha o mau costume de dormir até alto dia; e enquanto seu batelão deslizava pelas águas, rápido como uma flecha pelos ares, ele o acusava de pesado, de vagaroso; tinha há muito descoberto a ilha de ... e os objetos

foram pouco a pouco se tornando mais e mais distintos; viu a casa, viu o rochedo em que outrora a tamoia deveria ter cantado seus amores, e sobre o qual, cantara, havia oito dias, dona Carolina a sua balada; depois distinguiu sobre esse rochedo negro um ponto, um objeto branco, que foi crescendo, sempre crescendo, que enfim lhe pareceu uma figura de mulher, que ostentava a alvura de seus vestidos. Depois ele tinha desviado um pouco os olhos; quando os voltou de novo para o rochedo, a figura branca havia desaparecido como um sonho. (1990, p, 135)

No capítulo XXI, Augusto e Carolina são retratados como amantes apaixonados que tentam disfarçar a paixão. No capítulo XXII, denominado “mau tempo”, o romantismo espraia-se, o sofrimento amoroso aparece para apimentar a paixão dos adolescentes. Augusto é proibido de visitar a sua Carolina. Esse fato retrata todo o sofrimento que uma personagem romântica deveria sentir na busca de um grande amor.

A personagem Carolina não é uma heroína bem comportada, como as que freqüentavam os folhetins. Pelo contrário: é travessa e, às vezes, mal-educada; é provocadora e nem um pouco ingênua, embora não se possa colocar em dúvida a sua pureza, pois esta era uma qualidade Romântica. Enfim, Carolina faz parte do mundo imaginário em que a aparência afirma-se como realidade, em que a ilusão é recebida e é expulsa

em que o complicado alia-se ao surpreendente, em que os jogos do ser e do parecer se confundem e se instauram na narrativa.

A obra *A Moreninha* é uma simbiose feita de colagens, traços de cultura luso-brasileira, elementos da mitologia indígena, referências e citações. É uma mistura das relações espaço-temporais em que se cruzam e se neutralizam múltiplos enunciados tomados de outros textos.

IRACEMA: MODELO DE MULHER

O mito foi a narrativa primeva através do qual o homem organizou seus símbolos, na necessidade de explicar o deslumbramento do mundo que acabara de nascer, e explicar-se nele. Fruto de impulsos humanos para apreender o indizível, o inexplicável, os mitos representam uma necessidade fundamental de conhecimento. Nesse sentido, as narrativas míticas envolvem uma crença e, em sendo expressões coletivas, culturais, projetam-se, necessariamente, na história. É o caso da personagem Iracema, que surge da história e marca a poética do período romântico estruturada sobre o símbolo. Regina Zilberman (1977, p, 150) faz o seguinte comentário:

Sabe-se que o momento histórico em que esta obra surge coincide com a terceira fase do Romantismo, em que a sociedade com a independência política tida como assegurada tratava de compor seus mitos que garantiriam uma ideologia própria. Nas décadas anteriores servira a tal fim o

indianismo, oferecendo como herói um elemento nativo único, mas ideal, pois concretamente o processo de extinção da nação indígena ia acelerado.

Na obra *Iracema*, encontramos a fascinante narrativa de uma origem, o que acentua a noção de princípio e, conseqüentemente, de primitividade. A personagem homônima detém um saber espiritual, aquele que institui um equilíbrio dos elementos na terra em que vive; filha de Araquém, pajé da tribo Tabajara, Iracema deve manter-se virgem porque frequenta o bosque sagrado, guarda o licor secreto dos índios, o vinho de tupã, e o mistério do sonho. Sua mão fabrica para o Pajé a bebida de Tupã. Como norma de ruptura, apaixona-se pelo invasor, por aquele que seria o inimigo da raça. Luis Filipe Ribeiro (1996, p, 224) nos diz que:

Iracema apaixona-se por Martim. Por ele trai e abandona os seus. Ela, a sacerdotisa da jurema, vestal da tribo, votada à pureza e aos ritos sagrados, não pode entregar a “flor de seu corpo” a nenhum índio. O bosque sacrificial é interditado aos homens, exceto nos dias rituais. Nele Martim é introduzido, para escondê-lo do ciúme e da fúria de Arapuã. Nele tem acesso ao licor sagrado – alucinógeno destinado às celebrações da tribo – para dormir e lembrar-se da noiva loura. Nele possui Iracema – ou mais

exatamente, é por ela possuído, enquanto
dura o efeito da droga.

Na obra *Iracema*, sua personagem homônima é o símbolo sob o qual se transmite o mito da fusão de raças e o início da sociedade. Já nas primeiras páginas o autor procura colocar essas idéias em prática. José de Alencar adota o gênero romance, mas o faz com um cuidado especial na construção das imagens, dos símbolos e da musicalidade da linguagem. A personagem Iracema é, desde o início, idealizada e colocada ao patamar não apenas de uma virgem, mas de uma mulher diferente, superior e poderosa. Em todos os momentos da obra a figura de Iracema assume contornos mágicos: no primeiro encontro com Martim, na quebra da harmonia, na sua sedução, no conflito, no exílio e na morte. O momento em que Martim encontra Iracema revela a idealização romântica em seu grau mais elevado. É uma maneira de introduzir a simbologia do romance, mostrando Iracema como a América virgem e exuberante, que atrai a atenção e o interesse da velha Europa.

O percurso feito pela personagem Iracema, no texto, demonstra que o seu papel de esposa exige todos os sacrifícios, inclusive o da renúncia de si mesma. Antes de conhecer Martim ela se encontrava em plena harmonia com os animais, com a natureza e com a sua comunidade. Ao chegar, Martim quebra essa harmonia e aos poucos Iracema vai perdendo o seu sorriso, a sua força, o seu coração e a sua superioridade. Para que o seu senhor e marido seja feliz ela deverá sair de cena depois de cumprir o seu papel principal, o de fecundar o herdeiro Moacir. Iracema torna-se então a primeira mãe de brasileiro, ou seja, o modelo inaugural e base do que venha a ser depois.

A personagem Iracema traz em si um teor mítico, que não se limita apenas aos símbolos emergentes em seu perfil. Comportamentos e gestos sugerem sua importância como coadjuvante no crescimento do homem. Como mãe, amante ou mestra espiritual, ela é a sacerdotisa que revela, tanto nos ritos, como nos simples gestos cotidianos, sua dimensão mítica, por isso torna-se uma referência de mãe e de esposa fiel; ela será o modelo de mulher pretendida por uma sociedade.

CONCLUSÃO

Como últimas considerações, vale ressaltar alguns pontos considerados relevantes na constituição deste trabalho: i) com Moema e Lindóia a literatura brasileira inicia a grande trilha de personagens femininas, que representam a mulher idealizada. Inicia também o culto feminino da heroína indígena, uma espécie de anunciação do personagem romântico brasileiro. ii) Sabendo-se que a personagem representa pessoas, segundo modalidades próprias da ficção, e que aos poucos vai se delineando aos olhos do leitor, montada unicamente com os recursos oferecidos pelo código verbal, passa a ter uma existência que carrega em si toda uma fantasia e uma multiplicidade de faces e ângulos, a personagem Carolina é construída, através da fantasia, na fronteira dos sonhos, isto é, no espaço da intimidade. ii) Como representante da América virgem e selvagem, a personagem Iracema é construída como a encarregada de catalizar em si um padrão de brasilidade: ela será o modelo de mulher que encarna as qualidades da desejada pátria brasileira. Ela tem as maiores virtudes físicas e morais

para representar uma cultura e uma pátria. Tem a força e a coragem que são comuns aos heróis, e é modelo de feminilidade. É a sacerdotisa dos tabajaras, guarda o segredo da jurema e o mistério do sonho, porém ao deixar o seu espaço, deixa também o heroísmo e a coragem, tornando-se submissa e resignada, assumindo o papel de esposa fiel e obediente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALENCAR, J. de. **Iracema**. São Paulo: Martin Claret, 2000.
- CANDIDO, A. **A personagem do romance**. In: A personagem de ficção. São Paulo: 10 ed. editora perspectiva, 2000.
- COSTA, M. E. da. **O mito feminino: de Marília a Capitu**. João Pessoa: UFPB, 2005. Tese (Doutorado) -185p.
- DURÃO, J. de S. R. **Caramuru**. Rio de Janeiro: Garnier. Edição precedida da biografia do autor pelo visconde de Porto Seguro. [entre 1970 e 1980].
- GAMA, B. **O Uruguai**. Rio de Janeiro: RECORD, 1998.
- MACEDO, J. M. de. **A Moreninha**. São Paulo: circulo do livro. 1990.
- MARCO, V. de. **A perda das ilusões. O romance histórico de José de Alencar**. Campinas: Unicamp, 1993.
- RIBEIRO, L. F. **Mulheres de papel um estudo do imaginário em José de Alencar** Machado de Assis. Niterói: EDUFF, 1996.
- TEIXEIRA, I. **Obras poéticas de Basílio da Gama**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.
- VOLOBUEF, K. **Frestas e arestas**. A prosa de ficção do romantismo na Alemanha e no Brasil. São Paulo: fundação editora da UNESP, 1999.

ZILBERMAN, R **Do mito ao romance**: tipologia da ficção brasileira contemporânea. Caxias do Sul, Universidade de Caxias do Sul, Porto Alegre, Escola Superior de Teologia São Lourenço de Brindes, 1977. [Coleção Chonos].

